

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
CINEMA, MUSICA, TEATRO

Ciclo XXVII

Settore Concorsuale di afferenza 10/C1 TEATRO, MUSICA, CINEMA, TELEVISIONE E
MEDIA AUDIOVISIVI

Settore Scientifico disciplinare L-ART/06 CINEMA, FOTOGRAFIA E TELEVISIONE

**La storia del cinema muto a Bologna attraverso la documentazione d'epoca.
Protagonisti, imprese, spettacoli e luoghi per la gestione dell'immaginario
della società urbana (1896-1925)**

Presentata da Elena Nepoti

Coordinatore Dottorato

Relatore

chiar.mo prof. Guglielmo Pescatore

chiar.mo prof. Michele Canosa

Esame finale anno 2015

INDICE

Elenco delle abbreviazioni

Introduzione

I. Oggetto, metodo e fasi della ricerca

- I.1 Oggetto della ricerca e alcune precisazioni
- I.2 Lo stato delle conoscenze
- I.3 Metodo e divisione del lavoro
- I.4 La gerarchia variabile delle fonti
- I.5 La ricerca d'archivio e nei fondi speciali delle biblioteche
- I.6 Lo spoglio dei quotidiani locali
- I.7 La stampa specializzata
- I.8 L'organizzazione informatica dei dati

PARTE PRIMA – LE ORIGINI

II. La modernizzazione degli inizi del Novecento: Bologna entra nella cultura di massa

- II.1 La lenta transizione dall'economia agricola alla modernizzazione industriale
- II.2 La ferrovia, il telegrafo e l'elettricità
- II.3 I cambiamenti urbanistici
- II.4 Le pubblicità luminose
- II.5 Luoghi di divertimento borghesi e popolari
- II.6 I *café-chantant* e il varietà nelle birrerie
- II.7 Lo sport diventa spettacolo
- II.8 La scienza tra illusione e “attrazione”
- II.9 “Viaggiare stando fermi”
- II.10 La scoperta del “selvaggio”
- II.11 La scoperta del “mostro”
- II.12 L'attualità partecipata con il cinematografo
- II.13 L'accoglienza del cinematografo a Bologna

III. I cinematografi viaggianti nei teatri per la borghesia

- III.1 Il cinema itinerante: i temi e le fonti
- III.2 I primi spettacoli nei teatri bolognesi
- III.3 Il cinematografo per la prima volta è uno spettacolo autonomo
- III.4 Fregoli, maghi e illusionisti con cinematografo
- III.5 Vedere l'invisibile: la Sala Röntgen
- III.6 Sincronizzazioni col fonografo
- III.7 Oltre il teatro

IV. Enrico Pegan da itinerante nei teatri a distributore cinematografico

- IV.1 Motivi per un approfondimento
- IV.2 I primi lavori da itinerante con Permè, Stancich e Spina
- IV.3 Pegan diventa l'uomo di fiducia di Roatto
- IV.4 Distributore cinematografico in proprio
- IV.5 Conclusioni

V. Il cinema nelle fiere per il popolo

- V.1 Norme municipali e periodi di sosta
- V.2 L'ambiente della piazza e gli spettacoli più apprezzati dal pubblico
- V.3 Le famiglie di fieranti più note e gli spettacoli offerti
- V.4 Andamento degli spettacoli nel periodo 1897-1911
- V.5 Oltre la piazza

VI. Guglielmo Cattaneo. Da fierante con museo di figure di cera a esercente della prima sala cinematografica stabile

- VI.1 Motivi per un approfondimento e fonti
- VI.2 Cenni biografici su Guglielmo Cattaneo e la sua famiglia
- VI.3 Il Replicatamente Premiato Museo Cattaneo
- VI.4 La Società Internazionale tra proprietari di spettacoli viaggianti e affini
- VI.5 Il passaggio all'esercizio stabile: la Sala Marconi di Bologna
- VI.6 Il circuito di distribuzione Napoli-Bologna-Torino
- VI.7 Conclusioni

BIBLIOGRAFIA TEMATICA DELLA PARTE PRIMA

PARTE SECONDA – L'ORGANIZZAZIONE DEL COMMERCIO

VII. L'esercizio cinematografico (1904-1926)

- VII.1 *Il panorama tracciato: i temi e le fonti*
 - VII.1.1 I temi
 - VII.1.2 Le fonti
- VII.2 *I cinematografi bolognesi*
 - VII.2.1 Cinematografi effimeri e altri ritrovi
 - VII.2.2 I primi cinematografi stabili
 - VII.2.3 Andamento negli anni e dislocazione dei cinematografi nella città
 - VII.2.4 Dalle botteghe alle grandi sale progettate appositamente
 - VII.2.5 I cinematografi nella periferia e nel territorio circostante
- VII.3 *Gli esercenti e la normativa di riferimento dei cinematografi*
 - VII.3.1 Le normative sulla sicurezza dei locali e la Commissione prefettizia di Vigilanza

- VII.3.2 La censura dei contenuti
- VII.3.3 Le tasse sugli spettacoli
- VII.3.4 La protesta degli esercenti emiliani nel 1914 e le associazioni di categoria
- VII.3.5 Dai piccoli impresari alle società di gestione degli anni Venti

VII.4 *Le caratteristiche dei cinematografi commerciali e gli spettatori*

- VII.4.1 Categorie e tipologie di cinematografi
- VII.4.2 Gli esterni e la reclamizzazione dello spettacolo cinematografico
- VII.4.3 Gli interni e la sala di proiezione
- VII.4.4 Composizione del programma e sua evoluzione
- VII.4.5 La fruizione dello spettacolo e i pochi dati sugli spettatori
- VII.4.6 I primi spettacoli del Cinema-Teatro Apollo

VIII. L'architettura dei cinematografi

- VIII.1 I motivi per un approfondimento
- VIII.2 Ingegneri e architetti si confrontano con la nuova tipologia edilizia: Sironi, Muggia, Pontoni e altri
- VIII.3 Specificità della tipologia edilizia e nuovi materiali da costruzione
- VIII.4 Gli anni Dieci: il *Liberty* e l'Eclettismo
- VIII.5 Gli anni Venti: dal *Déco* al Razionalismo

IX. I film presentati a Bologna

- IX.1 I programmi degli itineranti
- IX.2 I programmi dei fieranti
- IX.3 “La presa di Roma” (F. Alberini, Alberini & Santoni, 1905)
- IX.4 “Inferno” (Bertolini-De Liguoro-Padovan, Milano Films, 1911)
- IX.5 “L'Histoire d'un Pierrot” (B. Negroni, Italica Ars-Celio Film, 1914)
- IX.6 “Christus” (Antamoro-Lupi-Guazzoni, Cines, 1916)
- IX.7 “Amleto” (E. Rodolfi, Rodolfi Film, 1917)

X. La distribuzione cinematografica (1908-1924)

X.1 *Fonti per la storia della distribuzione cinematografica a Bologna*

- X.1.1. L'Archivio Storico del Registro delle Ditte presso la Camera di Commercio di Bologna
- X.1.2 Rintracciare gli atti privati
- X.1.3 La stampa
- X.1.4 Altre fonti: listini e cataloghi

X.2 *Struttura e storia delle imprese*

- X.2.1 L'apertura delle ditte e la loro durata
- X.2.2 Le sedi della distribuzione
- X.2.3 La tipologia delle imprese
- X.2.4 Gli imprenditori e alcune imprenditrici

X.3 Bologna nella distribuzione italiana

X.3.1 La zona “Emilia-Toscana”

X.3.2 Rapporti con altre città e zone di distribuzione

X.4 Cosa commerciano i distributori

X.4.1 Impianti, macchinari e accessori e materiale pubblicitario

X.4.2 Il catalogo 1909-1910 della Marzetto, Baronetto & C. e i film iscritti al registro delle opere protette

X.4.3 Il catalogo della Film Emilia nel 1909

X.4.4 Il catalogo di Enrico Pegan negli anni Venti

X.4.5 Condizioni di noleggio

X.5 Considerazioni finali

XI. La produzione cinematografica

XI.1 Il posto di Bologna nella produzione cinematografica nazionale

XI.2 I film “dal vero” girati a Bologna

XI.3 Intellettuali bolognesi tentano l'avventura del cinema

XI.4 Alfredo Masi, teorico e cinematografista

XI.5 Le case di produzione fino al 1925

XI.6 I registi

XII. Notizie sulla Felsina Film

XII.1 Gli inizi come distributore

XII.2 La nascita della casa di produzione

XII.3 La Scuola Artistica Cinematografica Italiana (SACI)

XII.4 Attori, registi, scenografi

XII.5 Il teatro di posa

XII.6 I film prodotti

BIBLIOGRAFIA TEMATICA DELLA PARTE SECONDA

PARTE TERZA - APPROFONDIMENTI

XIII. Il commediografo bolognese Alfredo Testoni e il cinematografo

XIII.1 *Premessa*

XIII.2 *Alfredo Testoni: profilo biografico*

XIII.3 *Le fonti e l'archivio Testoni conservato presso le Collezioni di Arte e Storia della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna*

XIII.3.1 I diari

XIII.3.2 Le lettere

- XIII.3.3 I soggetti e le sceneggiature per il cinematografo
- XIII.3.4 Altre fonti: le fotografie di scena, i programmi di sala e altri documenti
- XIII.3.5 La bibliografia di riferimento

XIII.4 Cronologia dei rapporti col cinema di Testoni dai suoi diari

- XIII.4.1 L'ingresso nel mondo del cinema: la Cines e la Mimografica
- XIII.4.2 Il periodo presso la S.A. Ambrosio di Torino (1914)
- XIII.4.3 Il ritorno a Bologna: Testoni regista cinematografico (1915)
- XIII.4.4 Il lavoro per la Silentium Film di Milano (1916-1918)
- XIII.4.5 Sotto l'influenza dell'Unione Cinematografica Italiana e il periodo presso la Nova Film di Roma (1919-1921)
- XIII.4.6 Le opere postume

XIII.5 Il discorso teorico sul cinema

- XIII.5.1 Da spettatore ad autore in prima persona
- XIII.5.2 Le idee sul cinema nel carteggio con altri intellettuali, nelle interviste e in "Ricordi di teatro"
- XIII.5.3 I passi sul cinema contenuti in "Ricordi di teatro"
- XIII.5.4 I lavori teatrali di argomento cinematografico

XIV. Alfredo Testoni: le sceneggiature per il cinema e i film realizzati

XIV.1 I soggetti e le sceneggiature superstiti

- XIV.1.1 L'importanza delle opere superstiti
- XIV.1.2 La trascrizione dei manoscritti e dei dattiloscritti

XIV.2 I temi e i riferimenti culturali dei lavori cinematografici

- XIV.2.1 La commedia brillante e il cinema in "frac"
- XIV.2.2 Il melodramma d'ambiente gotico
- XIV.2.3 Il racconto patriottico

XIV.3 Dal commedia al film: le trasposizioni per il cinematografo

- XIV.3.1 "Dagli amici mi guardi Dio!"
- XIV.3.2 "L'amica del cuore" o "Ninnola"
- XIV.3.3 "Il pomo della discordia"
- XIV.3.4 Considerazioni sulle logiche di adattamento

XIV.4 La scrittura per il cinema

- XIV.4.1 I riferimenti alla "sintassi cinematografica" e i suggerimenti per la messa in scena
- XIV.4.2 Altri effetti "speciali"
- XIV.4.3 Intertitoli e dialoghi
- XIV.4.4 Osservazioni sui personaggi ricorrenti
- XIV.4.5 Gli ambienti
- XIV.4.6 La traduzione della comicità
- XIV.4.7 Le diverse fasi della stesura della sceneggiatura

XIV.5 Alcuni film realizzati

- XIV.5.1 I film superstiti presso le cineteche italiane

- XIV.5.2 “I bimbi d'Italia son tutti balilla”
- XIV.5.3 “Un bacio dato...”
- XIV.5.4 Le ipotesi di ricostruzione dei film “Sorella”, “Modella”, “Felicità”

XIV.6 Testoni e il cinema: conclusioni e nuove prospettive di ricerca

XV. Il cinema “educativo” a Bologna

- XV.1 Il dibattito per la moralità della stampa cattolica e una prospettiva pedagogica
- XV.2 L'Università Popolare G. Garibaldi di Bologna
- XV.3 I cinematografi comunali
- XV.4 Lo sviluppo della rete cinematografica cattolica a Bologna
- XV.5 La Società Emiliana per la Propaganda Religiosa con Proiezioni di don Romano Costetti
- XV.6 La rete degli oratori cattolici e dei circoli
- XV.7 La rete di distribuzione cattolica

XVI. L'Istituto Gualandi per sordomuti e sordomute

- XVI.1 L'Istituto e Padre Raffaele Grassi
- XVI.2 L'avvio del Cinematografo dei Sordomuti: un precoce progetto educativo
- XVI.3 I primi cinque anni del Cinematografo dei Sordomuti (1912-1917)
- XVI.4 Il programma di film “moralì”
- XVI.5 La ricettività dei film da parte del pubblico
- XVI.6 Padre Grassi diventa distributore
- XVI.7 La pedagogia e il cinema su «Èffeta»

XVII. Il periodo della Prima guerra mondiale

- XVII.1 Lo sconvolgimento del mercato cinematografico locale
- XVII.2 Conferenze e raccolte di fondi con proiezioni
- XVII.3 Le proiezioni cinematografiche presso la Casa del Soldato
- XVII.4 Le proiezioni per i feriti negli ospedali

XVII.5 I film “dal vero” della Grande Guerra nei cinematografi bolognesi

- XVII.5.1 Quantità e provenienza dei film mostrati
- XVII.5.2 Il dibattito sui film “dal vero” sulla stampa locale

XVII.6 I film a soggetto d'argomento patriottico nei cinematografi bolognesi

- XVII.6.1 Uno spettacolo d'avanguardia: “Il soldato d'Italia” (A. Traversa, Latina Ars, 1916)
- XVII.6.2 Un film proibito: “La prossima pace” (E. Longhi, Superfilm, 1916)
- XVII.6.3 Un film rimaneggiato: “Civiltà” (Ince-Barker-West, Triangle-Ince, 1916)
- XVII.6.4 L'invasione dei serial

XVII.7 Conclusioni

Conclusioni

APPENDICI

1. Cronologia dei primi spettacoli nei teatri (1896-1907)
 - 1.1 Tavola 1, *Quadri riassuntivi annuali degli spettacoli cinematografici bolognesi (1896- 1907)*; Grafico 1, *Confronto tra i diversi spettacoli*
2. Cronologia dei primi spettacoli nelle piazze (1897-1911)
 - 2.1 Schede, *I fieranti in sosta a Bologna*
3. I cinematografi stabili (1904-1925) e effimeri (1901-1925)
 - 3.1 Tavola 1, *I cinematografi attivi a Bologna nel 1908*; Tavola 2, *I cinematografi attivi a Bologna nel 1926*; Tavola 3, *Analisi delle programmazioni a Bologna nel corso del 1911*; Tavola 4, *Analisi dei programmi Cinema-Teatro Apollo (gennaio-luglio 1915)*; Tabella 1, *I cinematografi attivi a Bologna in ordine di apertura (1901-1925)*;
 - 3.2 Schede, *I cinematografi stabili (1904-1925) e effimeri (1901-1925)*
4. Le imprese di distribuzione e noleggio (1908-1924)
 - 4.1 Tabelle, tavole e grafici
Grafico 1, *Capitali sociali delle ditte di distribuzione bolognesi (1908-1924)*; Grafico 2, *Aumento del capitale sociale della SASP (1919-1928)*; Grafico 3, *I generi dei film della Marzetto, Baronetto & C. (1909-1910)*; Grafico 4, *Provenienza dei film Marzetto, Baronetto & C. (1909-1910)*; Grafico 5A, *Provenienza dei film a soggetto Marzetto, Baronetto & C. (1909-1910)*; Grafico 5B, *Provenienza dei film a soggetto proiettati nel 1911 dai cinematografi bolognesi*; Grafico 6A, *Provenienza dei film a soggetto stranieri Marzetto, Baronetto & C. (1909-1910)*; Grafico 6B, *Provenienza dei film a soggetto stranieri proiettati nel 1911 dai cinematografi bolognesi*; Grafico 7, *I generi dei film della Film Emilia (1909)*; Grafico 8, *Provenienza dei film a soggetto della Film Emilia (1909)*.
Tabella 1, *Durata delle imprese di distribuzione bolognesi (1908-1924)*; Tabella 2, *Le ditte di distribuzione bolognesi divise per tipologia di impresa (1908-1924)*; Tabella 3, *I generi dei listini della Marzetto, Baronetto & C. divisi per anni (1909-1910)*.
Tavola 1, *Ubicazione delle imprese di distribuzione bolognesi nel 1914*; Tavola 2, *Ubicazione delle imprese di distribuzione bolognesi nel 1924*; Tavola 3, *L'espansione della SASP (1919-1924)*; Tavola 4, *L'espansione della SASP (1925-1930)*.
 - 4.2 Schede, *Le imprese di distribuzione e noleggio (1908-1924)*
 - 4.3 *Elenco dei film depositati nel registro delle opere protette dalla Marzetto, Baronetto & C. tramite la Prefettura di Bologna (1911-1912)*
5. La produzione e altre attività collegate alla cinematografia 1911-1925
 - 5.1 Le case di produzione (schede)
 - 5.2 Altre attività inerenti al commercio cinematografico (schede)
6. I film “a soggetto” prodotti dalla Felsina Film (1915-1918)

7. I film “dal vero” girati a Bologna nel periodo del muto (1896-1927)

7.1 I film “dal vero” girati a Bologna

7.2 Le pellicole superstiti

8. Alfredo Testoni e il cinematografo

8.1 Elenco cronologico dei soggetti e delle sceneggiature per il cinematografo scritti da A. Testoni (1913-1921)

8.2 Sceneggiature e soggetti per il cinematografo di Alfredo Testoni conservati presso la Fondazione Carisbo, Collezioni di Arte e Storia, Bologna (1914-1921) (schede)

8.3 Elenco dei film visti al cinematografo da Alfredo Testoni e citati nei diari (1911-1923)

8.4 Elenco dei film realizzati a partire da sceneggiature e soggetti di A. Testoni

8.5 Ipotesi di ricostruzione: “Felicità” (G. Zorzi, Silentium Film, 1917)

8.6 Ipotesi di ricostruzione: “Sorella” (G.O. Vassallo, Tacita Film, 1920)

8.7 Ipotesi di ricostruzione: “Modella” (M. Caserini, Ulpia Film, 1920)

09. Il Cinematografo dei Sordomuti (1912-1917)

Grafico 1, *Dettaglio dei biglietti venduti dal Cinematografo dei Sordomuti nel II anno*; Grafico 2, *Andamento delle spese e dei ricavi del Cinematografo dei Sordomuti nel II anno*; Grafico 3, *Spese di gestione del Cinematografo dei Sordomuti a confronto per gli anni I e II*; Grafico 4, *I distributori dei film proiettati nel corso del II anno del Cinematografo dei Sordomuti*; Tabella 1, *I generi dei film proiettati dal Cinematografo dei Sordomuti (1912-1917)*

10. I film della Prima guerra mondiale proiettati a Bologna (1915-1918)

10.1 I film “dal vero” della Grande Guerra

10.2 I film a soggetto d'argomento patriottico

Immagini e documenti

Indice dei nomi

Indice dei film

Fonti edite e fonti inedite

Bibliografia generale

Siti web e risorse elettroniche

Abbreviazioni:

AdI = «L'Avvenire d'Italia»
AMNC = Archivio Cartaceo Museo Nazionale del Cinema, Torino
ANB = Archivio Notarile Distrettuale di Bologna
ASBO = Archivio di Stato di Bologna
ASC = Archivio Storico del Comune di Bologna
ASRD = Archivio Storico del Registro delle Ditte 1803-1965
ASUB = Archivio Storico Università di Bologna – Sezione Architettura (ASUB-SA)
BNCF = Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
BTBR = Biblioteca Teatrale del Burcardo, Roma
BUB = Biblioteca Universitaria di Bologna
BNUTO = Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino
C.A. = Carteggio Amministrativo
Cat. = Categoria
CCBO = Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Bologna
CCMI = Camera di Commercio di Milano
Fasc. = Fascicolo
FCBO = Fondazione Cineteca di Bologna
FCARISBO = Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna
FCINBO = Fondazione Cineteca di Bologna
FR = Francia
GdE = «La Gazzetta dell'Emilia»
GdM = «Il Giornale del Mattino»
G.P. = Gabinetto della Prefettura
IT = Italia
Prot. = Protocollo
RdC = «Il Resto del Carlino»
RBGN = Raccolta Bibliografica della Guerra delle Nazioni
Rub. = Rubrica
Sez. = Sezione
Tit. = Titolo
v.c. = Visto di Censura

INTRODUZIONE

Afferma Marc Bloch in *Critica storica e critica della testimonianza* come il lavoro dello storico sia quello di ricostruire epoche passate, nelle quali non ha vissuto e più o meno lontane dall'epoca nella quale egli scrive¹, quindi il risultato è sempre un'interpretazione, a partire da paradigmi culturali estranei al periodo oggetto del discorso. Anche lo sguardo dello storico del cinema è, come quello degli altri storici, “orientato”, definito dal presente nel quale vive, ed è a partire da queste condizioni che egli svolge il suo lavoro interpretativo². Egli subisce l'ulteriore condizionamento del luogo nel quale si trova a lavorare e a cui sono in gran parte collegate le fonti che può consultare nelle biblioteche e negli archivi, tanto che alcuni storici francesi del cinema hanno denunciato come a causa di ciò per molti anni la storia del cinema a Parigi sia stata eletta a modello nazionale³. Se studi come quelli sul cinema in Lorena o in Alsazia⁴, tanto per mantenere l'esempio francese, dimostrano come gli ambiti locali si diversifichino da quello parigino/nazionale, ne risulta l'esigenza di aprirsi ad un'analisi territorialmente più ampia che meglio renda la complessità del fenomeno cinematografico.

Il policentrismo produttivo tipico dell'industria cinematografica italiana nel periodo del cinema muto incoraggia a rompere il punto di vista unico e centralizzato che caratterizza molte storie del cinema nazionali per rendere la storia del cinema muto italiano la risultante delle singole storie di Milano, Roma, Torino e Napoli e anche di centri produttivi minori quali Venezia, Bologna, Firenze, Catania. Il policentrismo culturale non è una novità per l'Italia: nel nostro Medioevo, nel nostro Rinascimento e via via fino agli Stati preunitari sono numerosi i centri dai quali si irradiano nuove idee in tutti i campi del sapere e dell'arte. La storia della letteratura, quella dell'arte, della musica italiane non possono prescindere dall'analisi del

¹ BLOCH 1997, p. 11.

² GAUDREAU 2001, pp. 242-244.

³ Yves Chevaldonné nella prefazione al suo libro *Nouvelles techniques et culture régionale* nota come per molti anni la storia del cinema francese abbia coinciso con la storia del cinema a Parigi, eletta invece a modello nazionale: «Comme on le sait, les histoires nationales émergent toujours d'un lieu précis et d'une époque donnée. Le grand historien du cinéma Georges Sadoul était communiste; il vivait à Paris: il avait un faible pour les films soviétiques. On remarque que les historiens, les journalistes, les communicateurs les plus influents d'un pays se concentrent généralement dans une même ville et se trouvent rarement dans une zone rurale ou isolée. Leurs écrits peuvent trahir cette perspective urbaine et souvent métropolitaine, faisant artificiellement de leur région la référence implicite de toute une nation, du moins dans leur écrits. [...] L'histoire du cinéma français est la plupart du temps l'histoire du cinéma à Paris; l'histoire du cinéma québécois est en fait l'histoire du cinéma vue de Montréal» (CHEVALDONNÉ 2005, pp. XX-XXI).

⁴ Ci riferiamo a lavori come quello di Aurora per la Lorena (AURORA 1996) e Gozillon-Fronsacq per l'Alsazia (GOZILLON-FRONSACQ 2003).

rapporto che i singoli centri di produzione culturale recano al delinearsi di ogni quadro disciplinare. Se quindi risulta normale fare riferimento all'apporto toscano alla letteratura del Trecento e all'importanza della corte papale come crogiolo di pittori, scultori, architetti nel XVI secolo, o in ambito musicale alle diverse declinazioni iniziali del melodramma italiano a Firenze, a Roma, a Venezia e a Napoli nel Seicento, così si può tentare di riconoscere se anche nell'ambito della cinematografia italiana delle origini si possano evidenziare influenze culturali diverse e non solo diversi impieghi del capitale nei centri di produzione. La nuova sensibilità degli storici e dei ricercatori nei confronti delle fonti, i grandi censimenti sistematici che sono stati avviati a partire dagli anni Ottanta⁵ del Novecento sui film del cinema muto italiano, hanno messo in luce la necessità di un approccio più ragionato ai differenti elementi della storia del cinema, caldeggiando la ricostruzione di molteplici punti di vista.

Un'ulteriore considerazione in questo senso riguarda i tempi nei quali viviamo, caratterizzati da un processo di globalizzazione che tende a livellare le specificità locali in favore di uno spazio più grande del capitalismo multinazionale (quest'ultimo difficilmente conoscibile e rappresentabile), davanti al quale secondo Frederic Jameson è utile applicare «un'estetica della cartografia cognitiva»⁶ definendo così un nuovo modello per indagare i processi culturali a partire anche dalla loro posizione geografico-spaziale.

Alla luce di tutte queste considerazioni ha un significato nuovo occuparsi di storia del cinema locale e alcune iniziative che hanno uno scarso rilievo se guardate soltanto da un punto di vista nazionale, assumono invece un significato identitario concreto collegato al territorio ed è solo cogliendo questo significato che si possono posizionare felicemente all'interno del panorama nazionale. In altre parole le domande relative alla storia nazionale del cinema alle quali cercavamo risposte all'inizio di questa ricerca, alla sua conclusione hanno originato nuove questioni da trasferire a livello nazionale integrandovi confronti con altri territori italiani: si è intanto instaurato un rapporto di reciprocità fra la storia del cinema italiano e la storia del cinema a Bologna. Questo rapporto biunivoco a nostro parere assottiglia i limiti tra la storia generale e quella locale, ponendo la storia locale del cinema, se condotta con il giusto approccio metodologico, sullo stesso piano di quella più generale.

⁵ Come sottolinea Brunetta nella sua introduzione alla *Storia del cinema mondiale*, l'aver limitato negli anni Ottanta l'importanza dello studio della teoria del cinema, in favore di una storia "complessa" del cinema, che studia non solo i film, ma anche i sistemi produttivi, la ricezione del pubblico, i legami fra cinema e forze culturali, ecc. è stata per questa disciplina una vera e propria "rivoluzione" rispetto al periodo precedente, che ha permesso di scrivere nuove opere storiografiche prima impensabili (Cfr. BRUNETTA 2001c e l'introduzione a BRUNETTA 2001e).

⁶ Jameson la definisce come «una cultura pedagogica e politica che tenti di dotare il soggetto individuale di una nuova, accresciuta consapevolezza della sua posizione nel sistema globale» (JAMESON 1989, p. 102).

Nell'opinione comune la storia locale ha spesso una accezione negativa, dovuta al pregiudizio che si tratti di studi accessori di una storia più grande, che devono affrontare temi più limitati e bibliografie meno aggiornate. La storiografia ha però negli anni Ottanta del Novecento ribaltato questa idea, sottraendo le microstorie all'aneddotica e cominciando a considerarle "storie totali" di un determinato territorio⁷. Il nuovo approccio alle fonti, che ha accompagnato negli ultimi anni le ricerche sul cinema muto in Italia e Francia, ci sembra che favorisca una maggiore definizione degli argomenti e una periodizzazione ragionata di riferimento.

Perché ricostruire dunque una storia del cinema muto relativa proprio alla città di Bologna? Bologna non è mai stata un centro di produzione cinematografica rilevante, le poche iniziative di produzione ad essa collegate nel periodo del cinema muto non hanno lasciato grande documentazione e, soprattutto, quasi tutte le pellicole sono andate perdute. La risposta risiede in primo luogo nel fatto che Bologna sia stata tradizionalmente una “città di spettacolo” e lo era senz'altro ai primi del Novecento, quando per i suoi teatri passavano tutti gli autori e gli attori teatrali più importanti. La presenza a Bologna di un'agenzia teatrale di primo piano come Il Piccolo Faust, amministrata per un certo periodo da Adolfo Re Riccardi, che ha gestito le rappresentazioni di gran parte del repertorio contemporaneo francese in Italia, testimonia del rilievo di Bologna in questo senso. Inoltre Bologna è stata anche una città di primo piano per l'opera lirica, la prima a rappresentare in Italia le opere di Wagner, con una fiorente realtà musicale anche strumentale sviluppata attorno al Conservatorio, al Teatro Comunale e all'Accademia Filarmonica. La tradizione secolare dell'ateneo bolognese aggiunge a questo panorama artistico la presenza in città di numerosi intellettuali, che sono stati ovviamente il pubblico di riferimento degli spettacoli e che ne hanno decretato la fama o l'insuccesso. Non si può tralasciare di ricordare come vi abbiano vissuto fino alla loro morte due fra i maggiori letterati del tempo, Giosuè Carducci e Giovanni Pascoli. La presenza dell'Università fornisce inoltre alla città un'aliquota di sperimentatori e applicatori delle novità tecnologiche, compreso il cinematografo, come ad esempio nei casi dell'elettrotecnico Bonetti nel 1905 e del chirurgo Vittorio Putti durante la guerra mondiale, che verranno più avanti evidenziati; anche un surplus di frequentatori degli spettacoli è garantito dalla presenza degli studenti.

La città oltre al Teatro Comunale, dedicato soprattutto all'opera lirica e alla musica strumentale, annovera anche il Teatro del Corso e il Teatro Brunetti (che poi assumerà il nome

⁷ Rimandiamo all'introduzione a VIOLANTE 1982.

di Teatro Duse), dedicati alla prosa, ma anche all'opera, all'operetta, a spettacoli di varietà e persino al circo equestre. Il teatro Contavalli è specializzato nel repertorio dialettale bolognese, affiancato in tale ruolo anche dal teatro Nazionale di via Nosadella e più tardi dal teatro Verdi e dal Principe Amedeo. D'estate quando questi teatri sono chiusi, lo spettacolo di prosa si trasferisce all'Arena del Sole, un teatro scoperto fino al 1916 e caratterizzato dalla presenza di un pubblico schiettamente popolare, e l'opera e l'operetta regnano nei vari politeama che sorgono per l'occasione “fuori porta” come il Politeama D'Azeglio fuori porta D'Azeglio o il Massimo fuori porta Zamboni.

I cittadini bolognesi sono abituati a spettacoli di buon livello e l'offerta quotidiana è sempre piuttosto ampia e qualificata: per fare un esempio concreto nel mese d'Agosto del 1898 la compagnia di Giovanni Emànel, che si ferma all'Arena del Sole per tutto il mese, rappresenta il *Kean*, il *Misanthropo*, *La Mamma del Vescovo* di Valentino Carrera, *Mia moglie non ha chic*, *Il Matrimonio di Figaro*, *Il Mercante di Venezia*, *Patria*, *La morte civile*, *Otello*, un dramma di Ugo Foscolo intitolato *Prima vittima*, *Guerra in tempo di pace*, il *Duello*, *Amleto*, *Re Lear*, *Il deputato di Pombignac*, *l'Innamorata*, *Il Padrone delle ferriere*. Contemporaneamente al Politeama D'Azeglio si succedono il *Faust*, il *Trovatore*, la *Gioconda*, *l'Aida*, *I Goti*, mentre al Politeama Massimo si esibisce sino alla metà del mese la compagnia di Giuseppe Palamidessi con il suo repertorio.

Il pubblico bolognese è quindi abituato ad affollare i teatri, ma non disdegna neanche spettacoli più “leggeri” quali quelli offerti da caffè concerto o dai circhi, la sua reazione agli spettacoli cinematografici è quindi particolarmente interessante e le pagine che seguono sono dedicate all'analisi di come Bologna abbia accolto la nuova forma di spettacolo, e come il cinema si sia inserito nel suo ambito, come abbia interferito con la forma urbana della città, con le iniziative commerciali preesistenti e con l'immaginario dei suoi abitanti, insinuandosi tra la politica e la società civile e modificando specificatamente il rapporto preesistente tra il mondo elitario aristocratico-borghese e quello popolare.

L'analisi è necessariamente estesa anche all'aspetto economico, perché sia l'esercizio, sia la distribuzione, sia la produzione dipendono direttamente oltre che dall'iniziativa individuale anche dall'impiego dei capitali. Escono così dall'oblio nel quale erano confinati gli imprenditori grandi e piccoli che creano sia la rete dei cinematografi stabili, sia quella dei distributori, seguite nel loro evolversi durante i trent'anni indagati. Collegata all'esercizio vi è poi la progettazione *ex novo* di edifici dedicati esclusivamente alla proiezione cinematografica e qui emergono figure di architetti ed ingegneri che si sono cimentati nella ideazione e costruzione di tali opere in città. In un'area intermedia, che si colloca fra la ricaduta

nell'immaginario degli spettatori e la formazione culturale vera e propria, vi è poi l'attenzione particolarmente sentita a Bologna per l'aspetto educativo e pedagogico del cinema, che si declina nei due diversi filoni laico e cattolico.

Un legame evidente fra la situazione locale e quella nazionale è poi rappresentato dalla figura di Alfredo Testoni, che al culmine della sua carriera di autore teatrale si cimenta nella nuova forma espressiva partecipando alla produzione sia a Torino sia a Roma; egli è comunque una figura di primo piano nella produzione bolognese che resta purtroppo confinata più all'ambito progettuale che a quello realizzativo.

A cento anni dalla prima guerra mondiale è poi particolarmente calzante l'analisi di ciò che è stato visto localmente durante lo svolgersi della guerra: i cinegiornali, i “dal vero” degli alleati e poi i filmati ufficiali realizzati dall'Esercito e dalla Marina italiani hanno avuto il compito di documentare e principalmente di propagandare gli avvenimenti per i cittadini affiancandosi alla stampa, ma suscitando emozioni ben maggiori di quelle ricavabili da una fotografia o da una tavola disegnata da Achille Beltrame. La successione dei filmati, rigorosamente passati sotto la censura preventiva degli organi statali ad essa preposti e la proiezione dei quali nel maggio del 1917 viene resa obbligatoria, permette alcune prime considerazioni sulla manipolazione del consenso allora attuata, anche con l'apporto di appropriati film a soggetto patriottico.

Il periodo indagato va ovviamente dal 1896 e quindi dalla prima proiezione pubblica bolognese sino al 1925, ma in realtà vi è una cesura rappresentata dall'entrata in guerra dell'Italia nel 1915: finisce veramente in quel momento anche a Bologna il mondo della *Belle Époque* ed inizia una nuova epoca di crisi di valori, che per noi italiani sfocerà nella presa di potere del fascismo, che subito esercita un controllo totale sull'espressione cinematografica rendendola corifea della sua propaganda politica.

La grande quantità di documenti consultati ha reso ardua l'opera di sintesi, che deve essere accolta come un primo tentativo di delineare, con criteri scientificamente verificabili, un quadro il più possibile esaustivo della temperie culturale che colloca la città di Bologna nel periodo del cinema muto in una posizione non troppo marginale rispetto alle altre aree italiane.

CAPITOLO I. OGGETTO, METODO E FASI DELLA RICERCA

Nella prospettiva della ricostruzione della storia del cinema intesa non come storia dei film, ma come un insieme di storie “molteplici”¹ che riconoscono il cinema nei suoi aspetti storici, sociali, economici e artistici, è senz'altro opportuno interrogarsi sulle fonti utili per la ricostruzione di ogni ambito e di ogni periodo affrontato in questa ricerca. Il problema delle fonti per la storia del cinema è ampio e complesso, proprio per la natura stessa del film che si configura sia come prodotto della creatività artistica sia come prodotto di natura economica. Se è indubbio che la storia del cinema abbia nei film stessi la fonte primaria², bisogna considerare però che la creazione di un film passa attraverso una serie di procedimenti successivi che coinvolgono diverse capacità professionali ed anche imprenditoriali. Perciò sono altrettante fonti primarie tutte quelle testimonianze documentarie scritte che stanno dietro all'iniziativa di creare un film. L'ideazione, la scrittura del soggetto, la stesura della sceneggiatura, che hanno come scopo quello di arrivare al prodotto finito, rivestono indubbiamente per colui che voglia indagare il ruolo che quel film riveste nella storia del cinema la natura di una fonte primaria, pure se lo storico la interroga cercando informazioni diverse dallo scopo per il quale sono state prodotte. Analogamente lettere o rendiconti finanziari, o verbali di un consiglio di amministrazione aventi come intento la ricerca dei capitali necessari, o le decisioni imprenditoriali di un produttore o di una casa di produzione, pur avendo come fine la l'attuazione materiale del film, riescono a restituire l'influenza dei processi produttivi sulla realizzazione dell'opera.

¹ Questo termine e la necessità di un simile approccio è ribadito anche nel recente manuale sulle fonti cinematografiche di Caneppele e Lotti (CANEPPELE-LOTTI 2014, p. 16). Scrive inoltre Brunetta a proposito di una nuova idea di storia del cinema che superi la storia dei film: «Senza alcun ordine di importanza e priorità oggetti di studio possono diventare (e in buona parte lo sono diventati in questi ultimi anni) le caratteristiche economiche e produttive in rapporto allo sviluppo di un'industria che da subito crea prodotti a diffusione mondiale, i legami con le forze e le forme culturali anteriori che ne determinano i caratteri e condizionano le dinamiche, le relazioni tra sviluppo tecnico e sviluppo espressivo, le tecniche di propaganda e i modelli sociali, le trasformazioni e le interferenze della ideologia dominante e di quelle subalterne, le rappresentazioni di gruppi e di minoranze etniche, le modifiche dei comportamenti collettivi, le differenze antropologiche dei riti della visione cinematografica e le differenti forze all'interno della società, i luoghi e le forme, le strutture narrative, le fonti istituzionali e giornalistiche, i condizionamenti politici e censori, l'interazione con i modelli contigui della neonata industria culturale, la capacità di produrre miti o trasformare miti esistenti, l'inclusione diretta o la produzione simbolica dei segni della storia» (BRUNETTA 2001c, pp. 194-195).

² La grande dispersione del patrimonio cinematografico del periodo muto e la difficoltà di accesso al materiale filmico conservato nelle cineteche è un ulteriore elemento di problematicità. Lo stesso termine con il quale vengono designate le fonti “non filmiche” o anche “extrafilmiche” inscrive in sé, come notano Lotti e Caneppele, un giudizio di valore, assente nel termine anglosassone “*film related materials*” (CANEPPELE-LOTTI 2014, pp. 17-18).

La creazione di un film necessita poi di tutta una serie di professionalità che concorrono insieme alla sua formazione e ognuna di queste figure, e naturalmente in posizione privilegiata il regista e gli attori, oltre a rivestire un ruolo fondamentale dal lato artistico-espressivo occupa un posto nella storia del cinema. Ne consegue quindi che ciò che queste figure hanno prodotto come materiale documentario in scritti o disegni o spartiti ha ruolo di fonte per lo storico che voglia collocare tali personaggi nel posto che loro compete nell'evoluzione dell'espressione cinematografica.

Sono quindi fonte primaria gli scritti teoretici sul cinema di un regista o l'autobiografia di un'attrice, o le tavole disegnate da uno scenografo, ma anche i costumi in quanto tali o gli oggetti che hanno trovato una collocazione in una scena. Tralasciando altre figure professionali che comunque hanno un ruolo non marginale, dal responsabile del *casting* al montatore, dal tecnico delle luci a chi si occupa della post-produzione e che hanno quindi anch'esse un ruolo nell'individuazione delle tappe della storia cinematografica, non si può pensare però che con l'insieme di tutte queste figure realizzatrici del film si esaurisca l'ambito della produzione documentaria utile per ricostruire la storia del cinema.

Il film non si esaurisce nella sua realizzazione, necessitando di una commercializzazione, quindi *in primis* della distribuzione. A fronte della quasi totalità della perdita degli archivi delle case di distribuzione, per i periodi più antichi è necessario allora ricorrere alle liste di film che esse hanno proposto nelle loro pubblicità inserite nelle riviste specializzate del settore e che, anche se edite, assumono ruolo di fonte primaria insieme a tutte le altre forme di pubblicità quali manifesti, volantini, fotografie, inserzioni sui quotidiani ecc. Il prodotto cinematografico ha bisogno però di un luogo per la sua fruizione pubblica. Anche tali locali sono produttori di documentazione primaria sia riferita al loro aspetto architettonico, sia alla loro gestione. La perdita documentaria per essi riguarda non solo i loro archivi, ma in larga parte anche gli edifici; ne consegue un'importanza primaria delle fonti iconografiche, progetti di architetti, ingegneri e allestitori, planimetrie e fotografie, per ricostruirne l'aspetto, nonché di volantini, *brochure*, inserzioni pubblicitarie sui quotidiani per conoscerne l'attività di programmazione.

Resta poi la sfida più difficile e cioè la ricostruzione di quella che è stata recentemente definita “spettatorialità”, con le connessioni tra la ricerca in storia del cinema e la ricerca in storia della mentalità, nel contesto sociale, politico e culturale, in evoluzione dell'idea di considerare il cinema come mezzo d'approccio alla società che caratterizzava l'Institut Jean Vigo già negli anni Ottanta del Novecento. Si tratta evidentemente di un tema complesso e

che non pone limiti all'individuazione di fonti primarie, ovviamente anche qui *in primis* eventuali ricordi autobiografici, ma anche documentazioni e testi di svariati ambiti.

La problematica del riconoscimento delle fonti è quindi ampia e certamente ancora aperta ad apporti teoretici, ad esempio recentemente consci di tale complessità anche Lotti e Caneppele propongono di affiancare alla suddivisione in fonti su carta, fonti orali e fonti filmiche proposta negli anni Sessanta da Sadoul³, altri tipi di fonti: iconografiche, architettoniche, tecnologiche, film su altri supporti ed elettroniche⁴.

Per il periodo del cinema muto la vastissima perdita dei film e quindi della fonte primaria per eccellenza e gli altrettanto vasti guasti prodotti dal tempo e dall'incuria nella conservazione degli archivi privati delle case di produzione, di distribuzione e dei cinematografi ci pare renda indispensabile una riflessione specifica e il rivolgersi ad altri tipi di fonti che vengono ad assumere per tutto ciò che non è più conoscibile altrimenti, il ruolo di fonte primaria.

Ci si riferisce in particolare a tutti quei documenti, largamente compulsati per questa ricerca, che sono rimasti negli archivi pubblici. In altre parole se ci fosse giunto l'archivio di ciascuna delle imprese di cui si fa menzione in questo lavoro, quella documentazione sarebbe stata quasi bastante a se stessa e non sarebbe stato necessario andare a cercare le richieste d'apertura d'esercizio o per apporre un'insegna, o il disegno della pianta di una sala cinematografica, indirizzata al Comune, Questura e Prefettura per autorizzazioni e controlli.

La documentazione conservata in tali archivi pubblici risulta per la storia del cinema muto fonte primaria e questo senza limitazioni geografiche, in quanto lo stesso fenomeno è riscontrabile non solo nella nostra nazione e in Europa.

La storia del cinema a Bologna, che tratteremo in questo elaborato, manca quasi completamente di fonti filmiche, fatta eccezione per alcuni filmati "dal vero" e un breve frammento di un film a soggetto (quasi tutti peraltro già restaurati e riversati su altri supporti dalla Cineteca di Bologna). Le fonti orali, per un periodo così lontano, non possono a nostro parere risultare molto utili: i protagonisti sono ormai deceduti e gli eredi individuati si sono dimostrati in possesso solo di poche informazioni, certo più "originali" di quelle già raccolte, ma mai complete. Ne consegue che per ricostruire la storia degli inizi del cinema a Bologna è

³ Sadoul suddivide le fonti su carta per il periodo del muto in "periodo dell'invenzione" (che precede il 1896), "periodo dei pionieri" (1896-1908 .ca) e "periodo dello sviluppo industriale" (1906-1920 .ca; SADOUL 1966, pp. 22-27.

⁴ CANEPPELE-LOTTI 2014, p. 20.

stato necessario rivolgersi alle fonti documentarie rimaste nelle varie istituzioni proposte alla loro conservazione.

Le fonti sulle quali abbiamo lavorato sono perciò essenzialmente cartacee, privilegiando fra esse quelle conservate e arrivate fino a noi negli archivi statali e comunali, nei fondi speciali delle biblioteche, nei fondi non filmici delle cineteche, presso le famiglie degli eredi delle persone coinvolte e negli archivi amministrativi degli enti ancora oggi esistenti, coinvolti all'epoca nelle vicende qui affrontate. Dopo un primo sondaggio ci siamo resi subito conto che queste fonti per la città di Bologna risultavano numerosissime e disseminate in diversi archivi. Questa straordinaria quantità di documentazione ci ha stupito e ci ha spinto a chiederci quale quadro fosse in grado di ricostruire un'ampia ricerca che potesse prendere in esame per intero questa documentazione. Gli storici locali del cinema muto difficilmente hanno preso in esame documentazione di questo tipo, se non per piccoli ambiti; gli storici del cinema nazionale in genere hanno privilegiato le informazioni sulla stampa specializzata, che però ad esempio sono fuorvianti (come vedremo) per ricostruire un quadro attendibile delle ditte aperte in una città negli anni presi in esame.

La ricerca da noi avviata all'epoca della tesi della laurea triennale e della laurea specialistica e qui portata a compimento, ci sembra aver il merito di stabilire proprio alcune fonti imprescindibili per ricostruire un quadro organico attendibile delle attività economiche cinematografiche. L'unità politico-amministrativa italiana che si stava consolidando nei primi anni della diffusione del cinema permette di ritrovare questi tipi di documentazione e quindi l'indagine qui svolta per Bologna può essere condotta attraverso gli stessi tipi di fonti anche per altre città capoluogo. In questo primo capitolo tenteremo di accordare il giusto rilievo per ogni ambito alle fonti da noi individuate, discutendone una gerarchia per ogni settore e per ogni periodo di riferimento.

1.1 Oggetto della ricerca e alcune precisazioni

L'oggetto della nostra ricerca è la ricostruzione della storia del cinema (e, conformemente a quanto detto nell'introduzione, non solo dei film) a Bologna, a partire dalla prima proiezione pubblica del cinematografo Lumière avvenuta nel 1896, fino ad arrivare agli anni Venti del Novecento.

La prima parte della tesi (capitoli II-VI) è dedicata alle origini della cinematografia a Bologna, con un'analisi del processo di modernizzazione connesso all'avvento del cinema e

alla sua ricaduta sul pubblico, ritenuto fondamentale perché è al suo interno che si diffondono i primi spettacoli degli ambulanti, rivolti sia alla borghesia che frequenta i teatri, che alle classi più popolari nelle piazze dei divertimenti. La ricostruzione dei profili biografici, degli spettacoli proposti e dei percorsi di due ambulanti di rilievo per la città di Bologna (un “fierante” nelle piazze e un “itinerante” nei teatri) permette di fissare la differenza sostanziale che intercorre tra queste due tipologie dei cinematografi viaggianti, considerate invece dalla storiografia nazionale sostanzialmente affini.

La seconda parte (capitoli VII-XII) riguarda il commercio cinematografico a Bologna, nei tre settori della filiera cinematografica considerati nel testo in ordine di importanza rispetto al loro sviluppo in città: l'esercizio, la distribuzione e la produzione. L'affermazione dei cinematografi stabili, la loro evoluzione strutturale nel corso degli anni, la complessità nella formazione dei programmi e nell'offerta al pubblico (analizzata anche mediante studi di caso relativi ad alcuni film di rilievo) permette lo sviluppo di una rete di distribuzione cinematografica che prima della guerra assume un certo rilievo a livello nazionale in virtù della felice posizione geografica della città, importante snodo ferroviario che collega le diverse parti del Paese e che già in precedenza l'aveva resa un fulcro per le *tournées* dei vari spettacoli nei teatri e nelle piazze. La ricostruzione del clima culturale succitato e la definizione delle *élite* che si trovano dietro alle esigue iniziative di produzione cinematografica locali, conferisce alle stesse una rilevanza non definibile altrimenti, anche a causa della mancanza delle pellicole.

La terza parte (capitoli XIII-XVII) è quella che più si allontana dalle tradizionali storie del cinema locale, perché approfondisce quegli aspetti relativi allo sviluppo del cinema a Bologna che hanno un rilievo più determinante a livello nazionale. Il primo è quello della ricostruzione dell'avventura nell'industria cinematografica di Alfredo Testoni, uno dei commediografi più noti di Bologna che, appassionato di film, diviene soggetto, attore, regista e anche direttore artistico di un paio di case di produzione. Lo studio delle sceneggiature e dei soggetti superstiti di Testoni ha permesso di individuarne lo stile, gli intenti e l'importanza per la storia del cinema muto italiano. Un secondo tema è quello dell'utilizzo del cinema come mezzo di educazione da parte non solo dei cattolici, ma anche dei socialisti. Il cinema viene subito riconosciuto come mezzo essenziale per l'istruzione ma anche per la costruzione del consenso, con una precisa ricaduta politica sulle diverse classi sociali, che viene qui presa in esame attraverso l'operato della Università Popolare Garibaldi di Bologna e del Cinematografo dei Sordomuti dell'Istituto Gualandi di Bologna. Lo studio si conclude infine con un approfondimento sul periodo della Prima guerra mondiale,

determinante non solo per la crisi delle iniziative commerciali della città, ma anche perché (come risulta dall'analisi condotta sulle programmazioni del periodo bellico nei cinematografi) culmine del percorso di irreggimentazione dello sguardo dello spettatore, già avviato in anni precedenti.

Sono necessarie però alcune precisazioni sugli ambiti della ricerca e sulla periodizzazione di riferimento.

Innanzitutto le ricerche di microstoria riguardano un territorio limitato, che in questo caso è la città di Bologna, intesa fino alla cinta daziaria⁵. Non è stato possibile prendere in esame anche il territorio provinciale di Bologna, che invece a partire dagli anni Dieci presenta un discreto numero di cinematografi, anche se nel testo vengono riportati degli accenni riguardanti alcuni aspetti di rilievo. I dati raccolti per la provincia non sono quindi stati inseriti in questo elaborato, perché a nostro parere richiedevano un'analisi a parte per i vari centri minori. Non abbiamo inoltre privilegiato il confronto fra la situazione bolognese e quella di altre città minori dell'Emilia-Romagna (per molte delle quali sono comunque presenti ricerche storiche più o meno attendibili), perché al contrario ci è sembrato importante confrontare i dati bolognesi con quelli di altri centri urbani con funzioni di capoluogo come Torino e Milano.

Il periodo cronologico preso in esame termina con il 1925, anno non particolarmente rilevante per la storia del cinema, ma corrispondente ad una riorganizzazione delle fonti che abbiamo utilizzato e a dei mutamenti significativi anche per la storia del cinema locale. Il cambiamento principale per quanto riguarda le fonti consultate è la riorganizzazione in questa data dell'Archivio Storico del Registro delle Ditte della Camera di Commercio di Bologna, che passa alla struttura corrente⁶, invalidando i registri di protocollo istituiti nel 1911 in base alla Legge 20 marzo 1910, n. 121, *Istituzione delle Camere di commercio e industria e soppressione delle Camere di commercio e arti*, dove venivano riportate le attività commerciali cittadine. L'assenza di una fonte così importante ha reso più complicata la mappatura della ripresa delle attività economiche connesse alla cinematografia nel dopoguerra. La guerra infatti genera a Bologna una stagnazione e la ripresa, fino al 1925

⁵ La cinta daziaria della città di Bologna cambia nel corso del periodo preso in esame e viene infine abolita nel 1930. Con l'ingresso nel Novecento il confine daziario smette di corrispondere a quello delle mura trecentesche, e viene prima allargato oltre un chilometro dalle stesse (1901) e poi ancora ampliato (sul ruolo delle mura e l'ampliamento della cinta daziaria rimandiamo a VARNI 2005; per una mappa della trasformazione della barriera daziaria in quegli anni si veda: <<http://www.comune.bologna.it/storiaamministrativa/facts/detail/39304>>, consultato il 5 marzo 2015).

⁶ Nel 1926 c'è un cambiamento normativo con la trasformazione delle Camere di commercio e industria in Consigli provinciali dell'Economia (cap. X).

compreso, è piuttosto lenta e claudicante; bisogna attendere proprio il 1926 per scorgere i primi segnali massicci del rilancio delle attività cinematografiche. Nonostante quindi nella tesi vi siano documenti posteriori al 1925, perché ad esempio si è proceduto fino al 1929 nella ricerca fra le serie dell'Archivio di Stato e dell'Archivio Storico del Comune di Bologna (v. Bibliografia, sez. A – Elenco degli Archivi), abbiamo deciso di fissare come punto di riferimento conclusivo il 1925. Non si tratta quindi però solo di una delimitazione stabilita a partire dalle fonti: la ripresa economica dei tre settori della filiera cinematografica, che abbiamo rilevato a partire dal 1926, ha caratteristiche molto differenti dallo sviluppo degli anni precedenti, sia come composizione delle ditte, che come continuità degli imprenditori, che come offerta, programmazioni e luoghi. Riteniamo quindi che a partire dal 1926 l'industria cinematografica a Bologna vada studiata non più in riferimento alla fase del cinema muto, ma piuttosto a quella del cinema sonoro, il cui avvento segnerà il periodo seguente.

Un'ulteriore precisazione riguarda gli ambiti della ricerca. Per quanto la storia del cinema a Bologna sia stata fin qui un campo abbastanza inesplorato (v. *infra* § I.2), vi sono argomenti già indagati, che non abbiamo qui ritenuto opportuno né riassumere, né approfondire nuovamente; per altri invece abbiamo scelto di non affrontarli perché non avevano ricadute dirette sulla città. Fra gli ambiti già oggetto di altri studi, che abbiamo qui tralasciato vi è quello del “precinema” a Bologna, indagato da una tesi di laurea discussa presso l'Università di Bologna da Lorenzo Bonazzi con il prof. Michele Canosa⁷. Ad alcuni spettacoli anticipatori del cinema accenneremo comunque come esempio nel capitolo II, ma una loro indagine specifica avrebbe richiesto uno spoglio della stampa quotidiana locale e sondaggi nei fondi speciali delle biblioteche, anche per un periodo precedente al 1896 e che deve essere oggetto a nostro parere di una ricerca diversa. Non abbiamo inoltre preso in esame specificatamente lo sviluppo del cinema scientifico, che vede a Bologna alcuni esponenti eminenti come il prof. Vincenzo Neri, collaboratore dell'Istituto Ortopedico Rizzoli e fondatore della Clinica delle malattie nervose della Villa Baruzziana e il prof. Vittorio Putti sempre del Rizzoli. I documenti di Vincenzo Neri sono già stati oggetto di studio a partire dal 2008 per quanto riguarda il cinema scientifico dalla *équipe* di ricerca di Simone Venturini⁸, mentre i film girati dal prof. Putti sono stati restaurati e sono conservati presso la Cineteca di Bologna. Abbiamo deciso di citare solo parzialmente questi materiali perché riteniamo che debbano essere oggetto di analisi in riferimento al cinema scientifico nazionale, mentre qui

⁷ BONAZZI 2005-2006.

⁸ Per una spiegazione del progetto, che ha riguardato anche il restauro e la presentazione in pubblico delle pellicole ritrovate presso la Villa Baruzziana rimandiamo a LORUSSO-VANONE-VENTURINI 2012.

abbiamo privilegiato il cinema “commerciale”, con alcune incursioni nei cinematografi educativi, comunque aperti e indirizzati al grande pubblico.

Mancano infine le analisi di quei materiali afferenti al periodo del cinema muto conservati a Bologna nei vari archivi⁹, ma non riconducibili ad attività locali o a film girati o presentati a Bologna, e anche ricerche dedicate ai diversi registi e attori bolognesi che hanno lasciato la città per impiegarsi nell'industria nazionale, come Eleuterio Rodolfi, Armando Scagliarini, Parsifal Bassi, ecc. Avremmo preso in esame queste figure se la documentazione locale lo avesse permesso, ma in assenza di archivi personali abbiamo preferito tralasciare quasi completamente questo ambito di ricerca.

1.2 Lo stato delle conoscenze

Questa ricerca ha preso avvio dalla mancanza di un lavoro organico sulle origini del cinema a Bologna, a differenza di altre importanti città italiane come Torino, Milano e Napoli, che vantano sull'argomento monografie specifiche¹⁰.

I primi accenni ai luoghi bolognesi del cinema muto risalgono agli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, da parte del giornalista bolognese de «Il Resto di Carlino» Alessandro Cervellati, che ha dedicato diversi volumi alla ricostruzione degli ambienti di divertimento locali d'inizio Novecento, con una particolare attenzione al *music-hall* e al circo. All'interno di questi libri vi sono anche alcuni scritti sul cinema, in particolare sulle prime sale cinematografiche e sulla casa di produzione Felsina Film¹¹. La narrazione di Cervellati sul cinema ha senz'altro il pregio di appartenere ad un'epoca più vicina ai fatti, quindi è intessuta di ricordi personali diretti e di accenni a fonti ora perdute. D'altra parte si tratta per lo più di informazioni scarsamente verificabili, che arricchiscono la ricostruzione dell'atmosfera del tempo in alcuni casi creando dei veri e propri miti storiografici ripresi poi da tutti gli storici seguenti¹², ma che non possono essere accolte senza riconoscerne la problematicità. Alcune informazioni sui cinematografi bolognesi si trovano pure nei lavori di un altro storico locale, Franco Cristofori, che ha anche pubblicato un libro dedicato ad Alfredo Testoni, con una

⁹ Ci riferiamo in particolare ai materiali conservati presso la Casa di Riposo L. Borelli e presso la Fondazione Cineteca di Bologna, in particolare all'interno del Fondo Martinelli.

¹⁰ Ricordiamo solo per la città di Torino FRIEDEMANN 2002, 2006, 2008a, 2013; GERBALDO 1989-1990; IMARISIO-SURACE-MARCELLINO 1996; PONCINO 1994-1995. Si segnala anche il progetto curato dal Museo Nazionale del Cinema “Enciclopedia del Cinema in Piemonte” (per l'indirizzo web di quest'ultimo e per ulteriori monografie su Milano e Napoli rimandiamo alla Bibliografia generale).

¹¹ CERVELLATI 1950, 1954, 1964a, 1974.

¹² Alludiamo ad esempio alla descrizione di Cervellati del primo cinematografo stabile ricavato in una ex-pescheria, che racconta con ancora i vecchi banconi, l'odore e l'umidità caratteristici di tale ambiente (CERVELLATI 1964a, pp. 22-23, v. Appendice 3.2, Sala Marconi), aspetti dei quali però non vi sono altre testimonianze.

grande quantità di materiale iconografico, in parte oggi perduto¹³. Sulla base di informazioni così frammentarie non stupisce che il breve intervento sul tema del prof. Alfonso Canziani negli anni Ottanta riporti dati non del tutto corretti e molto schematici, anche se la periodizzazione da lui proposta ci sembra avviarsi nella giusta direzione di analisi¹⁴.

A partire da queste premesse, nel corso degli anni Novanta, per impulso della Cineteca di Bologna sono editi i primi brevi articoli che affrontano più scientificamente l'argomento. Una prima ricostruzione viene pubblicata da Renzo Renzi¹⁵, in seguito riveduta e corretta da Roberto Benatti presso la Cineteca di Bologna¹⁶. Si tratta ancora di informazioni molto brevi e frammentarie, ma dobbiamo riconoscere a Benatti il merito di aver attirato l'attenzione della cittadinanza su questo argomento e soprattutto di aver raccolto nel mercato antiquario dei materiali cartacei oggi conservati presso l'Archivio della Grafica della Cineteca di Bologna e senza i quali questa ricerca sarebbe risultata più manchevole. Da queste ricerche ha avuto la tesi di laurea che Claudia Giordani ha discusso presso l'Università di Bologna con il prof. Antonio Costa nell'anno accademico 1996-1997, riguardante la casa di produzione Felsina Film, lavoro che contiene anche alcuni accenni ai cinematografisti attivi in quegli anni, poi confluiti in un articolo specifico pubblicato sul periodico «Immagine. Note di Storia del Cinema»¹⁷. Questa tesi è stato il primo¹⁸ lavoro ad approfondire un periodo, seppur limitato, utilizzando l'incrocio di dati ricavati dalla documentazione conservata in diversi archivi della città.

1.3 Metodo e divisione del lavoro

La mancanza di uno studio su Bologna che affrontasse l'intera filiera produttiva e commerciale, i molti errori e le informazioni difficilmente verificabili che caratterizzano gran parte dei contributi citati, hanno reso necessario fissare un nuovo approccio alle fonti dal quale avviare le nostre ricerche. In primo luogo non abbiamo accolto le informazioni errate e

¹³ CRISTOFORI 1978, 1980 e 1981.

¹⁴ CANZIANI 1980.

¹⁵ RENZI 1990 e 1995.

¹⁶ Benatti ha pubblicato una serie di brevi articoli sul mensile della Cineteca di Bologna (BENATTI 2000-2001) e ha realizzato assieme a Franco Foschi un documentario radiofonico sulle origini del cinema a Bologna trasmesso da Radio Città del Capo. Una puntata di tale documentario è ancora ascoltabile collegandosi all'indirizzo internet <http://www.associazionebrio.it/benatti_foschi.html>.

¹⁷ GIORDANI 1996-1997 e GIORDANI 2001.

¹⁸ Oltre alla tesi di Bonazzi che abbiamo già citato sul periodo del precinema (BONAZZI 2005-2006), esiste una seconda tesi di Luigi Caravaggio discussa presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna e riguardante il periodo fra il 1896 e il 1914 realizzata a partire da documenti dell'Archivio Storico Comunale e dalla stampa periodica locale (CARAVAGGIO 2003-2004. Ringraziamo l'autore per averci fornito con entusiasmo il suo testo).

non verificabili riportate dagli storici precedenti, ma privilegiato essenzialmente quelle accertate in base all'esplicitazione delle fonti consultate. In secondo luogo ci siamo resi conto fin dall'incipit della ricerca come per il periodo iniziale della storia del cinema (dal 1896 al 1908) fosse necessario lavorare incrociando i dati provenienti da diverse fonti, perché esse si completano a vicenda. L'aver preso in considerazione una sola fonte probabilmente è anche all'origine di molti degli errori dei contributi precedenti, che ricostruivano ad esempio la cronologia dei primi spettacoli dallo spoglio di un'unica testata.

Tutto questo ci ha spinto a strutturare questo elaborato in modo da permettere due livelli di lettura e verifica: da una parte le considerazioni generali a partire da alcuni documenti da noi scelti e analizzati che si trovano nel testo (nelle parti I-III), mentre poi una parte più specifica è organizzata in schede con la storia e la discussione dei singoli cinematografhi, delle singole ditte di distribuzione, ecc. (tutte riunite nella sezione Appendici). I capitoli e le appendici di riferimento comunicano attraverso un sistema di rimandi reciproci e le note menzionano sia la bibliografia che i documenti.

In questo modo ci è sembrato possibile superare il limite di gran parte delle storie locali scritte fino ad oggi, che presentano serie di dati non aggregati senza discuterne l'insieme, gli andamenti e le caratteristiche. Qui abbiamo invece presentato nel testo una sintesi dei dati contenuti nelle Appendici e assegnato a essi delle chiavi d'interpretazione. Questo doppio livello di lettura risulta a nostro parere essenziale sia per risolvere e discutere sia i problemi rimasti aperti in passato sui singoli casi locali, sia contemporaneamente per poter collocare i dati ricavati in un panorama più ampio.

1.4 La gerarchia variabile delle fonti

Oltre alla necessità dell'incrocio dei dati raccolti, è stato chiaro fin da subito come alcune fonti fossero più idonee di altre per ricostruire un tema o un periodo. Ad esempio la stampa quotidiana locale fra il 1908 e il 1911 è essenziale per raccogliere i dati dei distributori di pellicole, ma diventa del tutto inattendibile quando queste ditte non sono più una novità per la città e quindi non hanno più interesse a pubblicare inserzioni sui quotidiani. Anche la stampa specializzata restituisce un quadro completamente fuorviante rispetto a quello ricavato dai documenti della Camera di Commercio, perché sulla prima vi sono le inserzioni solamente delle ditte che investono dei capitali in pubblicità e non necessariamente di quelle più importanti o longeve. A Bologna ad esempio c'è una ditta di distribuzione che rimane attiva per tutto il periodo del cinema muto, la Film Emilia (v. Appendice 4.2, Film Emilia e cap. X)

collegata tra l'altro al Cinema Modernissimo (v. Appendice 3.2, Cinematografo Modernissimo), che commercia film a Bologna e in tutta l'Emilia-Romagna, ma che nell'arco della sua esistenza pubblica sulla stampa specializzata un numero davvero esiguo di inserzioni.

Ogni capitolo si apre quindi con una discussione specifica delle fonti utilizzate per il tema lì affrontato, con precisazioni sul loro eventuale cambiamento di importanza nell'arco del periodo. Abbiamo già accennato alla particolare rilevanza dei documenti d'archivio per questo lavoro, ma bisogna specificare che essi sono stati diversamente decisivi. Ad esempio nella prima parte del lavoro relativa alle origini e in particolare agli ambulanti si è constatato che se gli spettacoli degli "itineranti" nei teatri hanno lasciato in genere tracce negli archivi dei teatri stessi¹⁹, purtroppo questo non è il caso della città di Bologna²⁰, che conserva solo alcuni programmi dell'epoca disseminati in collezioni formatesi successivamente. Per supplire a questa mancanza di documentazione ci siamo quindi rivolti ai quotidiani locali, che per il primo periodo recensiscono questi spettacoli rivolti al pubblico borghese, cosa che non accade invece per quelli dei "fieranti" nelle piazze dei divertimenti popolari. Per nostra fortuna questi ultimi erano costretti a presentare richieste per il posteggio ai Municipi ed a pagare le relative tasse, come anche a sottostare ad autorizzazioni e provvedimenti della Questura e della Prefettura, quindi sono rimaste abbondanti tracce dei relativi carteggi all'Archivio Storico Comunale di Bologna²¹ e negli archivi della Prefettura e della Questura depositati all'Archivio di Stato di Bologna. Tra questi ultimi due archivi quello della Prefettura è risultato ricco di informazioni per quanto riguarda il cinematografo nei teatri e nelle sale stabili, a partire dal 1900²². La Questura svolgeva un ruolo di intermediario tra i gestori di spettacoli che richiedevano autorizzazioni e la Prefettura, però purtroppo il suo carteggio è conservato soltanto dal 1900 (con poche pratiche slittate da anni precedenti) e attualmente non è consultabile dopo il 1903; abbiamo quindi potuto ricavare principalmente notizie sui fieranti tra la fine dell'Ottocento e la fine del 1903²³.

¹⁹ Per la distinzione terminologica qui adottata tra "itineranti" e "fieranti" rimandiamo all'inizio del cap. III. Per quanto riguarda la ricchezza della documentazione sugli itineranti conservata negli archivi dei teatri rimandiamo ad esempio al caso di Fano (ANGELINI-PUCCI 1981).

²⁰ Il Teatro Contavalli e il Teatro del Corso non hanno lasciato documentazione relativa agli inizi del Novecento e i nostri tentativi di rintracciare un archivio del Teatro Duse (ancora oggi esistente, ma che ha subito numerosi cambiamenti amministrativi) non sono andati a buon fine.

²¹ Documentazione analoga si trova in tutti gli Archivi Storici dei Comuni d'Italia (come sottolineato anche da CANEPPELE 2001, pp. 298-299). Per Bologna è conservata nel Carteggio Amministrativo, Titolo X – Polizia Municipale, Rub. 3 Spettacoli e divertimenti, Rub. 4 Assegnazioni di suolo pubblico (v. Bibliografia, A – Archivi e fondi Speciali).

²² Le informazioni sono state ricavate principalmente nella serie Gabinetto di Prefettura consultata a partire dal 1896, nella miscellanea della categoria 12 fino al 1900 e poi nella categoria 13 specifica per i teatri dal 1901.

²³ ASBO, Questura di Bologna, Atti generali, categoria 6 – Spettacoli.

Per la seconda parte della ricerca, riguardante lo sviluppo del commercio nei settori della produzione e della distribuzione è stato essenziale l'Archivio Storico del Registro delle Ditte conservato presso la Camera di Commercio di Bologna con i suoi registri di protocollo per il periodo 1911-1925²⁴, che sono conservati in ogni Camera di Commercio del Regno e sono da considerarsi a nostro parere una fonte imprescindibile per un lavoro nazionale sulla distribuzione cinematografica. Tali registri forniscono la ragione sociale, l'ubicazione, i nomi del dichiarante e dei soci, il periodo di attività²⁵ e l'oggetto del commercio di ogni ditta aperta, fornendo un quadro completamente diverso da quello che si ricava dagli elenchi dei distributori riportati nelle pagine finali delle riviste cinematografiche specializzate²⁶. Ovviamente nei registri, tra le altre attività commerciali, compaiono anche le case di produzione e i cinematografhi, ma per le prime la città di Bologna non è un terreno d'analisi significativo, mentre per i secondi dobbiamo rilevare che “sfuggono” alla registrazione molti dei cinematografhi aperti fuori dal centro storico e nei centri minori. Nonostante infatti la registrazione fosse obbligatoria sia per Bologna che per la provincia²⁷, la lontananza degli uffici di protocollo, il susseguirsi degli esercenti²⁸ e la stagionalità dell'apertura di molti cinematografhi minori avevano come conseguenza che alcuni non ottemperassero all'obbligo della registrazione. Nessuno poteva però permettersi di non avere un'insegna esterna per richiamare il pubblico: per questo motivo per quanto riguarda l'esercizio abbiamo deciso di consultare sistematicamente all'Archivio Storico del Comune di Bologna la sezione “Ornato” del Carteggio Amministrativo per tutto il periodo preso in esame²⁹. Questa sezione, che conserva le istanze e relative approvazioni per apporre insegne e decorazioni, è stata

²⁴ Come abbiamo già ricordato nel § I.1, vengono istituiti in seguito ad una legge del marzo del 1910 e divengono operativi solo dal gennaio del 1911. Le ditte aperte prima del 1911 vi si iscrivono tardivamente, ma comunque compaiono se ancora aperte all'epoca dell'istituzione del registro.

²⁵ Per la ricerca presso la Camera di Commercio di Bologna, che non è inventariato al computer, questi registri sono stati di vitale importanza perché i fascicoli sono archiviati sia sotto il nome dell'impresario che sotto il nome della ditta. Era quindi impossibile ottenere altrimenti l'elenco completo dei nomi delle ditte e degli impresari se non sfogliando i 65 registri di protocollo. Sappiamo con certezza che la Camera di Commercio di Milano conserva analoghi registri, ma ha anche un database informatico con le singole schede e i numeri per richiamare i fascicoli, agevolando in questo modo la ricerca.

²⁶ Il numero dei distributori citati sulle riviste specializzate e quello invece di quanti sono attivi secondo i registri non sono minimamente paragonabili, quindi qualsiasi lavoro sulla distribuzione basato sui dati delle riviste è fuorviante. Le riviste sono state utili solo a ridosso dell'abbandono di tali registri, nel biennio 1924-1925, quando evidentemente non venivano più registrate tutte le ditte aperte.

²⁷ Nei registri vi sono numerose richieste d'apertura di cinematografhi nella provincia a Imola, Budrio, Medicina, Bazzano, Molinella, Castel San Pietro, Porretta Terme, ecc. che non abbiamo riportato negli elenchi della presente tesi, perché esulano dal territorio che ci siamo prefissati di prendere in esame con questa ricerca.

²⁸ I cinematografhi registrati permettono di apprezzare il reale susseguirsi degli esercenti che era davvero frenetico, potevano infatti cambiare anche una volta all'anno o stagionalmente. Inoltre per ogni esercente può esserci in Camera di Commercio un diverso fascicolo, relativo sempre allo stesso cinematografho, complicando ulteriormente la mole di dati da incrociare tra loro.

²⁹ I documenti relativi a lumi e insegne esterne sono archiviati nel Titolo XII – Edilità, Rub. 4 Ornato (v. Bibliografia, sez. A – Archivi e fondi Speciali).

indispensabile per individuare il momento dell'apertura, il nome dell'esercente e l'ubicazione del cinematografo. Se infatti nel periodo dell'avvio del commercio cinematografico l'apertura di un cinematografo è oggetto di articoli sulla stampa quotidiana locale (e a volte anche su quella specializzata), con descrizioni degli interni, nomi degli architetti, dei decoratori e delle ditte coinvolte, queste recensioni spariscono progressivamente attorno alla metà degli anni Dieci, così che per molti cinematografi, anche grandi e importanti, del periodo seguente, non rimane nemmeno la notizia dell'apertura. Per conoscere poi con precisione l'assetto interno di questi cinematografi risultano fondamentali le relazioni della Commissione prefettizia di Vigilanza³⁰, che verificava le condizioni di sicurezza e dava il nulla osta alla apertura al pubblico della sala. Anche questa documentazione, di particolare interesse per i primi anni, perché conserva anche le planimetrie delle prime sale cinematografiche, sia pure poco professionali nei primi tempi (v. Appendice 3.2), è meno abbondante nel periodo del dopoguerra.

Da quanto abbiamo esposto risulta chiaro che la documentazione raccolta in un fondo archivistico può essere la fonte principale per un determinato argomento, ma rivestire invece un ruolo marginale per un altro degli aspetti indagati. Nei paragrafi seguenti cercheremo quindi di stabilire quali siano stati i risultati di maggiore rilievo raggiunti a partire dalle varie fonti.

1.5 La ricerca d'archivio e nei fondi speciali delle biblioteche

Negli archivi bolognesi si è svolta la parte preponderante di questa ricerca³¹, ed è a partire da questa abbondante documentazione, disseminata in istituzioni differenti, che abbiamo ottenuto i risultati di maggiore rilievo. Alcuni archivi ed alcune serie erano stati utilizzati in altre città per ricostruire la storia del cinema e di altre attività commerciali, ma altri fondi e altre serie da noi utilizzati non ci risulta che siano stati oggetto d'analisi altrove, quindi desideriamo qui mettere in rilievo alcune novità emerse nel corso di questa ricerca.

³⁰ Sull'attività della Commissione di Vigilanza e sulla sua composizione rimandiamo al § VII.3.1. Gli atti di questa commissione sono conservati presso l'Archivio di Stato di Bologna, Fondo Prefettura, fino al 1905 nella serie Affari Generali, cat. 27, cl. 11, ma anche nella serie Gabinetto di Prefettura, cat. 12 (fino al 1900) e cat. 13 (dal 1901 e collocazione definitiva dal 1906 (v. Bibliografia, sez. A – Archivi e fondi Speciali).

³¹ Per un panorama delle informazioni che si possono ricavare dalle fonti archivistiche nell'ambito delle ricerche locali rimandiamo anche a CANEPPELE 2001.

Come abbiamo già detto il risultato di maggiore rilievo è stato l'individuazione dei registri di protocollo della Camera di Commercio che, se consultati in maniera sistematica anche in altre città, permetterebbero di mettere ordine nell'ambito della distribuzione, fino ad oggi poco indagato dagli storici del cinema muto italiano e con risultati parziali (v. *infra* introduzione al cap. X).

Un altro risultato di rilievo è stata l'individuazione del fondo in cui sono conservate presso l'Archivio di Stato³² le richieste presentate tramite la Prefettura di Bologna per la registrazione nazionale di opere nel *Registro pubblico generale delle opere protette* presso l'Ufficio Proprietà Intellettuale del Ministero Industria e Commercio³³. Bologna era infatti sede della Ditta Marzetto, Baronetto & Co. (v. Appendice 4.2, e § X.4.2), concessionaria assieme alla De Giglio di Torino dei film Nordisk, che risulta essere una delle ditte che iscrivono il maggiore numero di pellicole presso tale *Registro*. Per quanto l'elenco delle pellicole approvate sia pubblicato poi su «La Gazzetta Ufficiale», la consultazione di questo materiale è importante per avere un'idea delle pellicole respinte dal Ministero, dei tempi delle richieste e delle sinossi superstiti dei film. Altri riscontri nei fondi analoghi negli Archivi di Stato di Milano e Torino potrebbero completare le conoscenze su questa pratica, in realtà poi presto abbandonata dall'industria cinematografica.

Non siamo inoltre a conoscenza dell'esistenza di storie locali del cinema che abbiano preso in esame le planimetrie delle sale cinematografiche conservate nell'archivio della Prefettura presso l'Archivio di Stato, per l'attività della Commissione di Vigilanza. Queste planimetrie sono state invece essenziali per conoscere le dimensioni e le caratteristiche delle sale cinematografiche.

Per la ricostruzione del profilo dell'autore Alfredo Testoni il ruolo fondamentale è rivestito dalla documentazione conservata nel Fondo Testoni presso le Collezioni di Arte e Storia della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna. La grande quantità di informazioni sulla cinematografia ricavate dalla lettura dei suoi diari, le sceneggiature e i soggetti superstiti conservati, le fotografie di scena dei film realizzati, le lettere scambiate con Ambrosio, Grabinski Broglio, Praga, Re Riccardi e altri intellettuali italiani hanno restituito un profilo complesso e in gran parte inedito del Testoni, che lo colloca a nostro parere a pieno diritto nella storia del cinema muto italiano, sia come autore, che come teorico.

³² ASBO, Prefettura, Affari Generali, cat. 7, cl. 18, anni 1911 e seguenti.

³³ La pratica era cominciata nel gennaio del 1911 con l'iscrizione del film *Inferno* (Milano Films, 1911); per maggiori informazioni rimandiamo al § X.4.2.

Ci sembra inoltre un risultato di rilievo l'aver trovato documentazione dell'epoca superstita presso la Fondazione Gualandi e riguardante i primi cinque anni della gestione del Cinematografo dei Sordomuti, un cinematografo educativo fondato nel 1912³⁴. Nonostante si tratti essenzialmente di documenti di natura economica, la rarità di un *corpus* di documenti del genere in Italia ci porta a rivendicarne un rilievo a livello nazionale. Questi cinematografi educativi sono difficilmente indagabili, perché raramente pubblicano le inserzioni sui quotidiani locali a causa degli alti costi degli spazi pubblicitari. Il caso del Cinematografo dei Sordomuti è quindi interessante perché ha permesso di mettere in rapporto la situazione economica con le programmazioni di riferimento e di stabilire inoltre l'affluenza del pubblico pagante e di quello degli istituti scolastici cittadini.

Desideriamo infine ricordare la collezione di lettere relative al Cinema-Teatro Apollo di Bologna, conservate presso l'Archivio della Grafica della Fondazione Cineteca di Bologna, che documentano eccezionalmente gli spettacoli, i percorsi e le richieste economiche degli artisti di varietà che si propongono a tale cinema-teatro. Questa documentazione, qui analizzata solo in parte perché non strettamente cinematografica, ci sembra che se incrociata con quella superstita presso il Museo del Cinema di Torino permetta di ricostruire un aspetto pressoché inedito nella storiografia italiana e cioè quello degli spettacoli di un cinema-teatro dei primi decenni del Novecento.

Se questi risultati sono ritenuti interessanti, desideriamo allora dichiararci qui a favore di questi lavori di ricerca archivistica, che è certo lunga e difficoltosa, ma indispensabile e anche fruttuosa perché quasi tutti gli archivi da noi sondati hanno dato dei risultati. Anche tutti i fondi speciali delle biblioteche con materiali dell'epoca, altre serie archivistiche negli archivi già citati, insomma ciascuno di questi archivi è stato in grado di restituire un aspetto importante relativo alle origini della cinematografia a Bologna. È quindi necessario per lavori di ricerca locali non limitarsi esclusivamente alle informazioni della stampa dell'epoca, ma piuttosto partire da questi documenti d'archivio e solo in un secondo momento integrarne i dati con le informazioni della stampa quotidiana e specializzata.

Desideriamo inoltre evidenziare che questa ricerca non è stata svolta solo all'interno dagli archivi e delle biblioteche bolognesi. Diversi documenti utili infatti sono stati rintracciati anche presso l'Ufficio Pubblicazioni Minori della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, che raccoglie le pubblicazioni riferite alle diverse città d'Italia. In questo caso, come il faldone

³⁴ La Fondazione Gualandi conserva numerosi documenti amministrativi del cinematografo anche relativi agli anni più recenti, che non abbiamo preso in considerazione per questa ricerca e che andrebbero ancora valorizzati e ordinati.

dedicato a Torino ci ha consegnato nuove informazioni di rilievo sulla Società Anonima Stefano Pittaluga, così quello di Bologna ci ha consegnato la relazione sul primo anno di attività della Felsina Film, che è stata importante per metterne a fuoco maggiormente l'attività, considerando che tutti i bilanci degli anni seguenti sono andati perduti. Numerosi documenti sono stati inoltre consultati presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino, che conserva tra l'altro il Fondo Galli e Grazia con alcuni documenti di questi due importanti esercenti bolognesi³⁵. Infine ricordiamo di aver cercato le pellicole “a soggetto” prodotte dalla Felsina Film e quelle realizzate a partire dai soggetti di Testoni, e i filmati “dal vero” girati a Bologna nel periodo del cinema muto, sia sul catalogo FIAF che presso gli archivi filmici di tutte le cineteche italiane, con risultati positivi purtroppo solo relativamente ai film “dal vero” conservati presso la Fondazione Cineteca di Bologna e presso la Cineteca Nazionale di Roma. Questa ricerca a nostro parere andrebbe ampliata presso le cineteche estere, ma la difficoltà dei sondaggi fin qui condotti³⁶ ci ha spinto a rimandare la ricerca delle pellicole all'estero.

1.6 Lo spoglio dei quotidiani locali

Lo spoglio dei quotidiani locali richiede moltissimo tempo, ed è ulteriormente complicato dal fatto che un unico giornale, in genere, come abbiamo già osservato, non consegna dei dati completi. Una prima difficoltà si è rivelata già nell'individuazione delle diverse testate pubblicate a Bologna nel corso degli anni presi in esame, e in seguito nella scelta fra esse di quelle più utili ai nostri fini. Abbiamo deciso di consultare tre quotidiani: «Il Resto del Carlino» di idee liberali, «L'Unione» poi «L'Avvenire d'Italia» di ambiente cattolico, «La Gazzetta dell'Emilia» poi «Il Giornale del Mattino» che passa dal socialismo all'interventismo mussoliniano³⁷. Nel periodo preso in considerazione, ogni giorno i quotidiani pubblicano una rubrica dedicata ai teatri: *I Teatri e il resto* ne «Il Resto del Carlino», *Teatri e spettacoli* ne «L'Avvenire d'Italia», *Arte e artisti* ne «La Gazzetta dell'Emilia». La rubrica è suddivisa in due parti: nella prima ci sono le recensioni degli spettacoli, nella seconda sono annunciati, dietro committenza, i programmi e gli orari degli spettacoli e questa seconda parte

³⁵ Per l'elenco completo dei fondi e degli archivi consultati rimandiamo alla Bibliografia, sez. A – Archivi e fondi Speciali.

³⁶ Come discuteremo in seguito, le cineteche italiane non mettono a disposizione che una piccola parte degli elenchi delle pellicole che conservano. Quindi la ricerca presso le cineteche è particolarmente complicata ed è stata possibile, non lo nascondiamo, solamente grazie alle nostre conoscenze personali e alla generosità dei colleghi cinetecari che hanno voluto agevolare le nostre ricerche.

³⁷ Per il dettaglio delle annate spogliate per ogni periodico rimandiamo alla Bibliografia, sez. B – Periodici consultati e spogliati.

diviene di particolare importanza nel periodo dei cinematografi stabili poiché permette di distinguere quelli con attività continua da quelli con apertura stagionale, e di seguire la programmazione e la durata dell'attività.

Il limite più grande di questa fonte risiede nella grande quantità di refusi e imprecisioni soprattutto nei nomi propri, ma la stampa quotidiana è stata fondamentale per determinare il peso degli spettacoli cinematografici nell'offerta dei divertimenti cittadini, per raccogliere informazioni sui cinematografi di nuova apertura, sugli spettacoli degli itineranti nei teatri e ancor più per analizzare le programmazioni dei cinematografi. Delle indagini come quelle da noi svolte relativamente alle programmazioni del 1911 e ai filmati “dal vero” e “a soggetto” proiettati a Bologna durante la Prima guerra mondiale, non sarebbero state possibili senza questo spoglio.

Oltre alla rubrica giornaliera dedicata agli spettacoli, qualche altra notizia relativa al cinematografo compare ogni tanto nella cronaca cittadina e sporadicamente anche tra le notizie nazionali, comunque nel complesso l'importanza della stampa quotidiana locale diminuisce nel corso degli anni. Se nei primi tempi infatti essa riporta degli articoli sull'apertura dei primi cinematografi, sulle prime proiezioni, ecc., col tempo smette di interessarsi alle proiezioni cinematografiche e a recensirne gli eventi. Nel corso degli anni Dieci solamente i cinematografi più centrali pubblicano dei soffietti a pagamento e riquadri pubblicitari dei film di prima visione, spesso identici su tutte le testate, e si scrivono delle vere e proprie recensioni solo per alcuni film, ritenuti dai critici dei giornali notevoli per l'accompagnamento musicale, o per la partecipazione dei letterati o perché vi sono coinvolti artisti o case di produzione locali.

La stampa quotidiana è stata quindi di particolare importanza per il periodo delle origini (dal 1896 al 1908 circa), per poi divenire nel periodo seguente solo una fonte “di controllo”; infine bisogna notare che negli anni Venti la gran parte dei cinematografi smette di pubblicare persino i programmi sulla stampa quotidiana bolognese. Più di rilievo è stato ripercorrere il punto di vista sulla cinematografia espresso dalle diverse testate, in particolare da parte de «L'Avvenire d'Italia» che conduce una forte battaglia per la moralità dei film anticipando l'emanazione delle circolari di Giolitti e da parte de «Il Giornale del Mattino» che esprime invece il punto di vista dei socialisti. Infine la stampa locale è di particolare importanza per ricavare le recensioni dei film prodotti dalla bolognese Felsina Film, che infatti vengono recensiti con precisione e le medesime esaminati vengono riportate poi anche sulla stampa specializzata.

I.7 La stampa specializzata

Le attività commerciali cinematografiche bolognesi non hanno grande rilievo sulla stampa specializzata nazionale e le informazioni lì riportate sono spesso parziali ed erronee. Vi compaiono infatti solo una piccola parte delle ditte di distribuzione e solo i cinematografi più centrali della città. Se l'importanza della stampa specializzata per l'esercizio si è fin da subito dimostrata limitata, è stata invece notevole per individuare certi aspetti della produzione e della distribuzione. Per la distribuzione ha permesso di determinare le zone di attività delle ditte bolognesi, di analizzarne alcuni listini relativi al biennio 1909-1910 e di conoscere le marche commerciate. Le informazioni sulle zone e sulle marche raramente sono indicate nella documentazione della Camera di Commercio, quindi un riscontro sulla stampa specializzata è stato indispensabile per inquadrare al meglio l'attività di queste ditte. Per quanto riguarda la produzione invece le informazioni sulle riviste di settore sono in gran numero, perché tali riviste pubblicano largamente le interviste ai registi e agli autori che lavorano nelle case di produzione, nonché le recensioni e le pubblicità dei film. È quindi grazie a queste ultime che abbiamo raccolto delle immagini dei film realizzati da Testoni e dalla Felsina Film e siamo venuti a conoscenza delle riflessioni sul cinema di Testoni o di quelle di Alfredo Masi, regista della Felsina Film.

Riconosciamo quindi l'importanza della stampa di settore per ricostruire la dimensione progettuale nel settore della produzione, ma ci sentiamo qui in grado di negarne con fermezza la sufficienza per qualsiasi discorso organico che riguardi la distribuzione o l'esercizio. Inoltre la stampa periodica è spesso finanziata o strettamente collegata all'attività di una casa di produzione o di un distributore e restituisce quindi un punto di vista ben preciso. Questo è il caso ad esempio del periodico bolognese «L'Eco del Cinema» diretto dal distributore Carlo Bassoli (v. Appedice 4.2) e da suo figlio Carlos José (v. Appedice 5.2) che esprime gli interessi della TESAC di Roma. Un cenno a parte meritano poi le riviste specializzate che non afferiscono direttamente al settore cinematografico, in ambito locale ad esempio sono state consultate alcune delle principali riviste a carattere umoristico o letterario che trattano anche di spettacolo e per il cui elenco si rimanda alla bibliografia finale e riviste di teatro locali o nazionali quali «Il Piccolo Faust», «L'Araldo», «L'Arpa», «Il Mondo Artistico», «L'Argante». Per tutte queste, come d'altra parte anche per quelle strettamente cinematografiche, i larghi vuoti nella conservazione presso le biblioteche nazionali lasciano aperta la possibilità e la

speranza in futuro di aumentare le nostre conoscenze grazie ad un rinvenimento fortuito di loro annate o anche solo di numeri sparsi.

1.8 L'organizzazione informatica dei dati

La grande quantità di informazioni ricavate dallo spoglio dei quotidiani e dal rinvenimento dei documenti degli archivi, ha reso necessaria dopo una prima fase di trascrizione una seconda di informatizzazione dei dati, tramite l'ideazione di due database differenti, uno che raccoglie i documenti degli archivi e l'altro le notizie ricavate dai quotidiani. I database, progettati e realizzati utilizzando il programma File Maker Pro, hanno entrambi tre tipologie di visualizzazione dei dati: l'“ingresso”, l'espansione e la tabella.

L'ingresso è costituito da un primo formato scheda con campi per trascrivere le informazioni e per note di rimando ad altri documenti correlati e con campi dai valori predefiniti, in forma di *check-box*, per consentire il maggior numero possibile di ricerche multiple. Il secondo è un formato scheda “espanso” per consentire la visualizzazione e la stampa completa del testo nei campi per le informazioni e per le note. Il terzo è formato a tabella, dove tutti i documenti si possono ordinare e scorrere cronologicamente, anche se i campi sono ridotti a quelli essenziali. Il programma File Maker Pro permette una buona elasticità nella realizzazione di diversi formati per le schede e per i campi e nella ricerca: come in ogni database tutti i campi sono interrogabili, ma File Maker Pro non ha limiti nei campi di testo, dei quali indicizza automaticamente tutte le parole, facilitando le interrogazioni, anche multiple (con la selezione contemporanea di più campi). I database si sono dimostrati uno strumento di lavoro di fondamentale importanza nella fase di sintesi delle informazioni, altrimenti difficilmente confrontabili con schede cartacee.

La scheda di ingresso del database con la raccolta delle notizie dei quotidiani riassume nella parte superiore della schermata le informazioni riguardanti la testata (titolo, annata, giorno, numero di pagina e biblioteca nella quale si è consultata). Nella parte centrale alcune caselle di spunta permettono la ricerca per determinate caratteristiche delle informazioni (città a cui si riferisce la notizia, rubrica del quotidiano che la contiene, tipologia di locale che ha ospitato l'evento, eccetera) e permettono ad esempio di cercare tutte le notizie collegate ai *café-chantant*. Vi sono poi campi che riportano per esteso il nome del locale e i suoi attributi, l'indirizzo e gli esercenti. La parte inferiore contiene le informazioni (visualizzabili completamente nella modalità "espansa"), le note (con rimandi alle informazioni contenute eventualmente nella bibliografia ed in altri record del database) e l'elenco delle pellicole

proiettate, menzionate nella notizia (con frasi di lancio, attribuzione di genere fatta dalla stampa e un campo per altre indicazioni, ad esempio sul colore ed il metraggio).

Il database dedicato ai documenti degli archivi ha un ingresso strutturato un po' diversamente, poiché sono differenti i parametri della fonte e delle ricerche rispetto ai quotidiani. La prima parte della schermata contiene il nome dell'archivio, la tipologia del pezzo (manoscritto, fotografia, brochure, pubblicità, ecc.) e la data che riporta. Nella parte centrale troviamo ancora campi con caselle di spunta che filtrano il contenuto del documento, indicando se riporta informazioni sui proprietari, se fornisce le planimetrie o le caratteristiche dei locali, se riguarda singoli film o le ditte di produzione e distribuzione e il luogo (Bologna centro, periferia o provincia). Seguono i campi per nome del locale e suoi attributi, indirizzo, esercenti e proprietari. L'ultima parte della schermata riporta il testo del documento (visualizzabile per intero nella modalità "espansa") e le note, con rimandi alla bibliografia e agli altri record.

PARTE PRIMA
LE ORIGINI

CAPITOLO II.
LA MODERNIZZAZIONE DEGLI INIZI DEL NOVECENTO:
BOLOGNA ENTRA NELLA CULTURA DI MASSA

Parlare di “cultura di massa” riferendosi al periodo compreso tra il 1895 e il 1930 a Bologna, richiede senz'altro una premessa perché il termine entra nel vocabolario comune solo successivamente e in generale viene applicato dagli studiosi alla cultura italiana solamente a partire dal 1936¹. Inoltre il concetto di “cultura di massa” nei nostri ultimi decenni ha assunto una accezione diversa, perché indica generalmente il periodo seguente alla Seconda guerra mondiale, ovvero un'epoca che porta con sé un insieme di pratiche e usi di gran lunga differenti da quelli che potevano caratterizzare la società italiana d'inizio Novecento. Il periodo qui preso in esame si trova inoltre sovrapposto a quel momento di forte transizione che è fissato tra il 1875 e il 1914, ovvero la cosiddetta “età degli imperi”², di passaggio dalla cultura ottocentesca conseguente all'affermazione della borghesia, a una sensibilità contemporanea acquisita attraverso l'esperienza devastante della Prima guerra mondiale. Concordando sulla necessità dell'utilizzo dell'espressione con le dovute cautele, e consapevoli della problematicità del periodo storico in esame, condividiamo però la posizione di Robert W. Rydell e Rob Kroes che ritengono il termine adatto anche per analizzare i cambiamenti della cultura americana – ed europea – di quegli anni perché richiama l'attenzione «sul ruolo fondamentale dell'ideologia per le strutture culturali»³.

Il decollo dell'industria culturale in Italia avviene agli inizi del Novecento e si modella infatti proprio attorno a una serie di convergenze fra industria, finanza e sistema politico italiano⁴. Leggere lo sviluppo dell'industria cinematografica italiana meramente come uno strumento del potere politico senza considerarne la logica competitiva, l'intento economico e quello artistico è senz'altro scorretto, ma lo sarebbe anche ignorare come esso si sviluppi assieme alla stampa quotidiana e all'editoria economica, e come l'obiettivo non esplicitamente dichiarato di questa industrializzazione, che ha avuto inizio con il baraccone della fiera e il *nickelodeon*, sia la “colonizzazione” delle immagini e dei sogni⁵. I prodotti culturali anche

¹ FORGACS-GUNDLE 2007.

² HOBBSAWM 2005⁴.

³ RYDELL-KROES 2006, p. 9; sul dibattito americano retrostante l'utilizzo di questo termine rimandiamo anche alle pp. 8-14.

⁴ Sul decollo dell'industria culturale italiana e una spiegazione delle motivazioni che inducono a seguire questo modello rimandiamo a FORGACS 2000.

⁵ Scrive Edgar Morin: «Sin dagli inizi del XX secolo, il potere industriale ha esteso la sua sovranità sul globo. Negli stessi anni, la colonizzazione dell'Africa, la dominazione sull'Asia sono un fatto compiuto. Ma ecco che ha inizio, nei baracconi e nei *nickelodeon*, la seconda industrializzazione: quella che si rivolge alle

agli inizi del Novecento derivano dall'impiego di precisi capitali finanziari (determinati e studiati dagli storici per altre industrie culturali, ma in maniera minore per le case di produzione cinematografiche del muto e in particolare per quelle italiane⁶), e questo ha una ricaduta su una parte della popolazione in termini di egemonia. Scrive a questo proposito Forgacs ampliando la riflessione gramsciana:

L'egemonia si comprende meglio se intesa in quanto prodotto, da un verso, di una costante negoziazione di interessi tra il blocco al potere e i gruppi sociali che lo sostengono, cercando di influenzarne le scelte politiche, e dall'altro, di una deviazione o di un contenimento delle domande dei gruppi antagonisti. Implica quindi una serie di conflitti e di accordi negoziati o di temporanee armonizzazioni di interessi tra le industrie culturali e lo stato come pure tra il partito (o i partiti) al governo e l'opposizione politica⁷.

L'accesso ai prodotti dell'industria culturale cambia in modo notevole proprio in questi anni perché le classi lavoratrici, sempre più inurbate in conseguenza dell'industrializzazione, grazie a una serie di lotte operaie riescono a ottenere un miglioramento delle condizioni salariali (con un conseguente aumento della possibilità di investire nel divertimento) e una diminuzione dell'orario della settimana lavorativa (che permette un maggiore tempo libero dal lavoro). A ciò si aggiunge la maggiore diffusione dell'alfabetizzazione⁸ che sta cambiando rapidamente gli interessi e le richieste. L'incremento della fruizione dei beni culturali da parte delle classi lavoratrici quindi è un fenomeno nuovo e di rilievo, e la cinematografia si colloca in prima linea nell'offerta culturale, perché grazie al basso costo del biglietto d'ingresso e all'universalità della comunicazione visiva, riesce a rivolgersi facilmente a tutti, divertendo ed emozionando. Inoltre le caratteristiche visionarie e meravigliose⁹ della cinematografia sembrano soddisfare quella diffusa "curiosità visiva" che permea la società italiana d'inizio secolo, anche nell'opinione dei contemporanei come si evince da questa lucida analisi di Pio Foà, consigliere per il Piemonte dell'Istituto Minerva di Milano: «Una delle note più

immagini e ai sogni. La seconda colonizzazione, non più orizzontale, ma stavolta verticale, penetra nella grande Riserva che è l'anima umana» (MORIN 1963, p. 5).

⁶ Sono noti ad esempio i settori economici di provenienza delle aliquote azionarie dei maggiori quotidiani nazionali del 1920 (FORGACS 2000, p. 57), ma non ci risulta che un'analisi comparata del genere sia stata tentata per la provenienza comparata dei capitali delle società cinematografiche di produzione italiane degli anni Dieci.

⁷ Ivi, p. 47.

⁸ Ricordiamo che in quegli anni l'analfabetismo in Italia cala fortemente passando dal 62% del 1881 al 38% del 1911 su scala nazionale e in particolare dal 63% al 33% in Emilia-Romagna (Ivi, p. 24). Rydell e Kroes aggiungono come sia proprio l'egemonia la lezione storica che si deve trarre dalla storia della cultura americana, che invade in breve tempo e in quegli anni l'intera cultura europea (RYDELL-KROES 2006, p. 10).

⁹ L'importanza degli spettacoli ottici e in particolare del cinema per la cultura popolare è stata ampiamente indagata da Gian Piero Brunetta, in particolare rimandiamo quindi a BRUNETTA 1997 e 1989.

caratteristiche del nostro tempo è l'importanza crescente, della rappresentazione ottica e la molteplicità di mezzi per soddisfare la curiosità visiva. La quale costituisce la precipua fonte di divertimento, e ormai acquista una parte preponderante anche nell'istruzione»¹⁰.

Il termine “curiosità visiva” utilizzato da Foà sottende il complesso rapporto con le immagini, che venivano ricercate dal pubblico con avidità¹¹. Un pubblico però non composto solamente dalle classi popolari, ma anche dalle *élites* istruite, che infatti hanno subito preso posizione nei confronti della nascente industria culturale, chi impiegandovisi (come ad esempio il commediografo bolognese Alfredo Testoni di cui parleremo nei capp. XIII e XIV) e chi criticandone i modelli nel quadro di un generale abbassamento della qualità artistica degli spettacoli¹². La cultura di massa però non è creata dagli intellettuali¹³ e i tentativi di produzione cinematografica dell'*intelligenza* letteraria e teatrale italiana finiscono per realizzare parzialmente, o solo per caso e dopo lotte estenuanti, i progetti che sono stati ideati, spesso con esiti scarsamente apprezzati¹⁴ (e questo è vero in particolare per la mai decollata produzione cinematografica bolognese, come vedremo nel cap. XI). I prodotti culturali integrano elementi della tradizione “alta” con elementi “popolari” e possono essere consumati ogni giorno e in buona parte della giornata (senza quella tradizionale distinzione fra “arte” e “vita” che caratterizzava il periodo precedente¹⁵), certamente democratizzando il rapporto delle masse con l'arte. Così il *loisir* in quanto tempo libero dal lavoro, si differenzia dal tempo tradizionale della festa (con le sue cerimonie collettive e i riti consolidati) rivolgendosi principalmente alla vita individuale, ai consumi e al benessere delle persone¹⁶.

La cinematografia ha così una ricaduta immediata su un'ampia e stratificata quantità di persone, modificando e colonizzando radicalmente l'immaginario collettivo di una

¹⁰ P. Foà, *Sulle proiezioni luminose a scopo didattico*, «La cultura popolare», a. I, n. 11-12, 1911, p. 476 (v. anche cap. V, nota 1).

¹¹ Ricordiamo la frase di Charles Baudelaire a proposito dello *stéréoscope* ripresa poi da Burch: «queste migliaia di occhi avidi, che si chinavano sui fori dello stereoscopio come sui lucernari dell'infinito» (BURCH 2001, p. 13).

¹² Tra quelle non specificamente rivolte al cinematografo degne di nota sono le critiche che Antonio Gramsci muove nel 1917 su «L'Avanti!» al consorzio teatrale dei fratelli Chiarella a Torino, accusato di essere come un Barnum animato esclusivamente dai quattrini: «Se domani si sarà provato che è più conveniente adibire i teatri alla rivendita di noccioline e dei rinfreschi ghiacciati, l'industria teatrale non esiterà un istante a farsi rivenditrice di noccioline e di ghiacciate, pur mantenendo nella ditta l'aggettivo "teatrale"» (citato in FORGACS 2000, p. 72).

¹³ Queste constatazioni si ritrova anche in Morin (MORIN 1963, p. 10).

¹⁴ Ricordiamo ad esempio in campo cinematografico la fredda accoglienza dei lavori della Silentium Film, criticati dalle riviste di settore.

¹⁵ Questa differenza nell'esposizione delle opere d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica trasforma secondo Walter Benjamin la funzione delle opere stesse, facendola rientrare nell'ambito della politica (BENJAMIN 2000, p. 27).

¹⁶ MORIN 1963, pp. 61-62.

popolazione e questo apporto era già chiaro agli inizi del Novecento, agli occhi di chi stava vivendo quell'epoca di trasformazione e cambiamento. Ripercorrendo infatti un bel discorso di Vittorio Manuele Orlando (all'epoca ex Ministro dell'Istruzione e presidente effettivo dell'Istituto Minerva), pronunciato nel 1913 presso il Teatro del Popolo di Milano, sottolineiamo come l'oratore vi affermi che si stava vivendo “un'epoca di prodigi” della quale il cinematografo era una delle espressioni:

[...] Ond'è che per la generazione nostra, la quale ha veduto il volo degli uomini e la navigazione sotto i mari, la macchina a turbina e la macchina per comporre, il telefono e il fonografo, la propagazione del pensiero su per i continenti e per gli oceani mediante le onde elettriche, per la generazione nostra – dico – la cinematografia, questo miracolo nuovo che sembra dovuto all'arte misteriosa di un negromante, viene armonicamente, quasi spontaneamente, a occupare il suo posto nell'insieme dei trionfi, che l'uman genio contemporaneo ha elevati a gloria di sè stesso, nei secoli¹⁷.

La cinematografia – continua Orlando – ha la caratteristica di essersi diffusa con una rapidità senza eguali, perché riesce a suscitare sensazioni intense e a divulgare cognizioni assoggettando prodigiosamente quella che egli chiama “la psiche sociale” e comunicando «direttamente a tutti e di tutto: essa, come direbbe il Poeta, va per gli occhi al core»¹⁸.

Come vedremo però nel corso di questa ricerca, proprio per questo motivo la cinematografia diviene fin da subito l'oggetto di una serie di forze, che mirano progressivamente a irreggimentare e condizionare lo sguardo dello spettatore: dalla produzione delle pellicole e dei loro contenuti, alla circolazione dei film, fino ad arrivare alla composizione dei programmi di sala dei cinematografi, tutto diviene progressivamente il risultato di una mediazione fra diverse istanze. Le osservazioni di Walter Benjamin ben si collegano al ruolo che viene ad assumere lo spettatore:

Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale. Il modo secondo cui si organizza la percezione sensoriale umana – il *medium* in cui essa ha luogo –, non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico¹⁹.

¹⁷ *A Milano – Teatro del Popolo*, «La cultura popolare», a. III, n. 5, 1913, p. 224.

¹⁸ *Ivi*, p. 225.

¹⁹ BENJAMIN 2000, p. 24.

Lo spettatore in quest'ottica diventa oggetto di uno studio ad ampio raggio che prende in considerazione l'intera gamma di fattori che ne condizionano, in un determinato contesto storico e culturale, la fruizione delle immagini e ci sembra corretta l'espressione “regime scopico”²⁰ per individuare questo statuto della visione, non solo come fenomeno fisiologico, ma come risultante di una serie di schemi percettivi dovuti alle memorie e alle aspettative dello spettatore e però condizionati da molteplici valori sociali, culturali e tecnologici.

L'avvento della cinematografia è per tutti questi motivi strettamente connesso con la modernità e la conseguente “religione” del progresso, e questo rapporto è stato più volte oggetto di studio²¹. Anche per la città di Bologna esso ha coinciso con un momento di forte modernizzazione del tessuto urbano e i luoghi di *loisir* si sono sovrapposti e adattati a tali cambiamenti. Anche se in maniera minore rispetto alle grandi metropoli industriali²², anche a Bologna la merce è stata esposta e “spettacolarizzata” mediante una nuova comunicazione pubblicitaria che ha invaso gli spazi, seducendo l'immaginario dei cittadini e inducendone i consumi e i bisogni. Numerose Esposizioni²³ vengono allestite fra l'entusiasmo della borghesia bolognese (spesso ridicolizzato dai giornali umoristici locali come «Ehi! Ch'al scusa!»), e diventano il luogo di scambio di merci straniere e motivo di conoscenza di usi diversi, come avviene per la Grande Esposizione Emiliana del 1888 che porta ai bolognesi, fra altre novità, il *café-chantant*²⁴. Le vetrine dei negozi si riempiono di nuove merci e si abbelliscono con lumi e insegne *Liberty*²⁵; nella città si diffondono per la prima volta i cartelloni pubblicitari illustrati e policromi e poi le pubblicità luminose (§ II.4). L'informazione (§ II.12), lo sport (§ II.7) e la scienza (§ II.10) divengono per la prima volta uno spettacolo largamente condiviso e i bolognesi scoprono il “diverso” (§ II.9), lo “straniero” (§ II.8) e i luoghi lontani ed esotici (§ II.8-11). Nei paragrafi che seguono proveremo a fissare questi temi connessi con l'avvento della modernità a Bologna, pur

²⁰ Su questo approccio di studio che ritiene essenziale interrogarsi sulla storicità della visione e che riprende da Christian Metz il termine “regime scopico” rimandiamo all'introduzione di Antonio Somaini al volume SOMAINI 2005.

²¹ Per una selezione della sterminata bibliografia di riferimento rimandiamo a quella presentata da Alovio (ALOVIO 2013, pp. 8-9).

²² Riprendendo le riflessioni di Benjamin è stato più volte notato come la città sia strettamente connessa allo *spectare* del consumatore borghese e come la diffusione della cinematografia e delle altre forme di spettacolo ottico si collochi in una posizione interstiziale; rimandiamo a questo proposito a FIORENTINO 2001 e 2007.

²³ La prima esposizione cittadina è l'Esposizione Agraria della provincia di Bologna del 1851, dedicata al settore trainante della città di Bologna. Seguono poi l'Esposizione Emiliana del 1888, un'esposizione d'arte applicata nel 1892, l'Esposizione Nazionale di Orticoltura e Floricoltura del 1900, l'Esposizione dell'Industria italiana per il Materiale turistico del 1904 e l'Esposizione Nazionale della Guerra del 1918 (sull'argomento rimandiamo a GROSSI-RIMONDINI 1991, pp. 194-196; SIMONI 1987).

²⁴ CRISTOFORI 1978, pp. 321-322.

²⁵ Per un'idea delle merci esposte e di come venga curato l'aspetto esterno delle botteghe e dei caffè bolognesi d'inizio Novecento rimandiamo a MOLINARI PRADELLI 1994.

consapevoli che ognuno di essi apre nuovi spazi per una ricerca dedicata e maggiormente approfondita. Quanto segue vuole essere solo un quadro di riferimento, all'interno del quale riteniamo debbano essere indagate le vicende legate al diffondersi della cinematografia in città, tenendo ben presente che a Bologna negli anni presi in esame si partecipa solo di alcuni degli spettacoli e degli apparecchi del cosiddetto “pre-cinema”, che fanno parte di un insieme più ampio e di una cultura comune a diversi paesi, peraltro già ampiamente studiata in ambito nazionale da numerosi contributi²⁶. Un breve esame della situazione economica cittadina e dell'aspetto urbanistico nel periodo fra i due secoli sono quindi il punto di partenza imprescindibile per collocare il fenomeno oggetto di questo studio nel giusto contesto.

II.1 La lenta transizione dall'economia agricola alla modernizzazione industriale

La città di Bologna negli anni post-unitari è predominante nel panorama industriale emiliano-romagnolo, ma non si colloca fra i principali centri industriali italiani. L'economia locale è ancora prevalentemente agricola, e all'agricoltura sono legate le industrie più sviluppate, quella tessile e quella alimentare²⁷. In particolare l'industria tessile, che aveva reso ricca Bologna nei secoli XVII e XVIII, soprattutto per l'esclusiva lavorazione della seta, è già da tempo entrata in crisi in tutti i suoi settori, dall'industria laniera al cotone e alla canapa e con la scomparsa quasi totale dell'industria serica. La meccanizzazione del lavoro agricolo (abbinata all'ammodernamento dei mulini ad acqua e delle macchine per la brillatura del riso) aveva invece giovato al settore alimentare, che era in ampia crescita con delle eccellenze artigianali nella produzione di salumi, pasta, conserve alimentari, dolciumi (settore quest'ultimo in cui spicca la ditta Majani) e birra. Alle attività di carattere artigianale si contrapponevano nel settore alimentare manifatture più moderne, come la nascente industria saccarifera. L'altro importante settore che stava fronteggiando un lento e travagliato decollo era quello meccanico, che diventerà più importante negli anni seguenti con la produzione di macchine agricole. Le due eccellenze bolognesi nel settore meccanico sono delle vere e proprie piccole industrie come la Fonderia Calzoni e l'Officina meccanica De Morsier e Mengotti, uniche vere eccezioni verso una struttura di tipo più capitalista²⁸. Altri settori, che

²⁶ Principalmente i lavori di BRUNETTA 1997; MANNONI 2000; MANNONI-PESENTI CAMPAGNONI 2009; MINICI ZOTTI 2001; altri sono riportati nella sezione apposita della bibliografia nella parte prima e nei paragrafi che seguono.

²⁷ Sull'industria bolognese alla fine dell'Ottocento rimandiamo a PRETI 1988, da dove abbiamo ricavato il quadro che segue.

²⁸ BERSELLI 2010, p. 101.

influiscono però scarsamente nel quadro, sono quello della produzione dei materiali edilizi, di rilievo in particolare per la produzione di laterizi, che vede in quegli anni l'impianto di diverse fornaci, e quello, però ancorato ad una lavorazione artigianale, della produzione del gesso tipico di quest'area; mentre in piena crisi risulta essere l'industria chimica. In altri settori industriali vi sono invece delle piccole realtà avanzate, come la Cartiera del Maglio a Pontecchio o la Manifattura Tabacchi e concerie e mobilifici. Nel 1888 Bologna ospitando per 189 giorni l'Esposizione Emiliana (di industria e agricoltura, belle arti e musica) tenta di rilanciare l'industria locale e di superare il proprio ruolo periferico sul piano nazionale, e questo evento, unito alle contemporanee celebrazioni per l'ottavo centenario dell'Università, porta in quell'anno in città migliaia di visitatori e segna un rilancio della fama dell'Ateneo.

Nel complesso il quadro produttivo è però abbastanza statico, sospeso fra una agricoltura ancora decisamente dominante, ma scarsamente meccanizzata e un'industria che si sta lentamente espandendo proprio negli anni Novanta dell'Ottocento²⁹. Le condizioni di lavoro dei contadini e dei braccianti nelle campagne portarono anche nel Bolognese a violenti scioperi che si spostano presto dalle campagne alla città, facendo diffondere il consenso alle idee socialiste. I gruppi dominanti appaiono ancora legati alla nobiltà e alla proprietà terriera, ma questa *élite* si sta per la prima volta aprendo verso una borghesia colta³⁰, che fra l'Unità d'Italia e la Prima guerra mondiale comincia a prendere nelle proprie mani il governo della città (§ X.2.4), e questa apertura combinata al suffragio universale maschile fa sì che Bologna affronti il difficile periodo della Prima guerra mondiale sotto la guida della sua prima giunta socialista³¹ (cap. XVII).

Il sistema bancario locale, accresciuto negli anni fra il 1867 e il 1872³², rimane fortemente legato alla ricchezza agricola anche negli anni seguenti, come dimostra anche la creazione del 1901 del Consorzio Agrario finanziato da diverse banche in sostegno del credito agrario ed espressione del movimento cattolico³³. Il 90% della ricchezza bolognese alla vigilia della Prima guerra mondiale è raccolta in quattro grandi istituti bancari: la Cassa di Risparmio, la Banca Popolare di Credito, il Piccolo Credito Romagnolo e il Monte di Pietà e

²⁹ Viene individuata in questo decennio la fase più accentuata di trasformazione capitalistica, che però nel Bolognese è caratterizzata da complessi elementi di crisi e trasformazione (MASULLI 1980, pp. 97-175).

³⁰ MALATESTA 2010.

³¹ ONOFRI 1966.

³² FORNASARI 1998.

³³ Ivi, pp. 104-105.

tutti questi istituti si caratterizzano per una politica circospetta che escludeva sovvenzioni dirette all'iniziativa industriale³⁴.

II.2 La ferrovia, il telegrafo e l'elettricità

Il primo passo verso l'avvento della modernità era stato per la città di Bologna la costruzione nel 1859³⁵ della stazione ferroviaria, avvenuta dopo un dibattito durato oltre un decennio nell'area Nord della città in una zona di imprese manifatturiere compresa fra porta Galliera e il canale delle Moline (§ X.2.2). La posizione geografica della città la rende nel giro di pochi anni un importante snodo ferroviario, cerniera fra il Nord e il Sud del paese, fra l'Est e l'Ovest e anche collegamento tra i porti commerciali dell'Adriatico e quelli del Tirreno. In questo modo Bologna diventa un punto nevralgico di transito delle merci e dei passeggeri, velocemente collegata mediante Piacenza a Milano, Torino e La Spezia (e da qui a Genova e alla Francia), tramite Pistoia a Firenze e a Livorno (e da qui a Roma e Napoli), per mezzo di Ancona a Pescara fino ad arrivare alla Puglia³⁶. Anche all'interno della città si pensa a un servizio pubblico di trasporti realizzato però da una società belga³⁷, prima con il tram a cavalli nel 1880, che amplia il servizio e diventa a vapore fra 1880 e 1890 e infine elettrico a partire dal 1901. Ad accorciare le distanze giungono inoltre le telecomunicazioni con il telegrafo, poi il telegrafo senza fili e il telefono.

L'elettricità fa la prima comparsa in città nel 1881 per il Festival carnevalesco di piazza VIII Agosto, ma ancora nei primi anni del Novecento non era stato completato l'impianto centrale, costruito dalla ditta Ganz & Co. di Budapest, ed era in funzione solo un impianto provvisorio che generava corrente attraverso la forza idraulica del canale Navile al Battifferro fuori Porta Lame e che illuminava solo alcuni esercizi commerciali importanti come il Teatro Eden e l'Hôtel Brun³⁸. Il primo tram elettrico entra come abbiamo detto in funzione nel 1901, ma l'illuminazione stradale a gas (installata nel 1847) viene sostituita con l'elettrica nelle strade principali solo a partire dal 1915 e ad esempio solo il 7 giugno 1917 viene illuminata per la prima volta via Indipendenza³⁹. L'elettricità è scarsamente impiegata come forza motrice nella produzione manifatturiera, e questo è un altro elemento

³⁴ Ivi, p. 131.

³⁵ LUPANO-DAL ZOPPO 2008, pp. 18-23.

³⁶ MARCHI 1997.

³⁷ VENTUROLI 1998; DAMIANI 1978.

³⁸ *L'elettricità a Bologna*, «Il Resto del Carlino», 28 febbraio 1899, p. 6. Cfr. anche CRISTOFORI 1978, p. 474.

³⁹ «Il Giornale del Mattino», 7 giugno 1917, p. 3.

fondamentale che condiziona il ritardo del sistema industriale locale rispetto ad altre realtà più dinamiche del Paese.

II.3 I cambiamenti urbanistici

L'esperienza dei nuovi uffici municipali dell'Italia post-unitaria e la nascita delle riflessioni teoriche che hanno portato all'urbanistica contemporanea⁴⁰ stavano cambiando il volto della città. Nel 1889 diviene operativo il piano regolatore di Bologna, che ne prevede la modernizzazione e l'ampliamento fuori dalle mura medievali, per far fronte alla crescita della popolazione. L'attuazione del piano è lenta e incompiuta⁴¹, segnata da una grande prudenza nell'intervento da parte della giunta comunale. Fra i cambiamenti più importanti di questi anni vi è innanzitutto la progettazione di un collegamento tra la zona della stazione ferroviaria e la piazza Maggiore, che avviene tramite la realizzazione di un nuovo piazzale dalle funzioni moderne⁴² che cambia gli equilibri del centro storico rompendone il nucleo monocentrico rappresentato appunto dalla Piazza Maggiore progettata nell'anno 1200⁴³, e che si posiziona ad un capo del grande rettilineo di via Indipendenza, ultimato solo nel 1888 dopo una lunga serie di espropri. Il piazzale XX Settembre (vedi anche *infra* § X.2.2) viene riconosciuto dagli amministratori comunali come lo snodo essenziale fra l'antica città e la nuova stazione, e la sua progettazione prevede la creazione di diversi spazi polifunzionali (destinati al commercio, allo svago, all'igiene, all'educazione, ecc.) però non riuscirà mai a raggiungere la funzione auspicata dai progettisti⁴⁴.

Nel 1902 comincia la demolizione delle mura trecentesche, che cambierà per sempre il volto della città collegandola alle aree periferiche. Mentre nel 1910 cominciano gli espropri per l'allargamento di via Rizzoli e dell'attuale piazza Re Enzo, si costruiscono anche i primi grandi quartieri popolari fuori dalla cinta muraria, come la Bolognina (a Nord della stazione

⁴⁰ Questi punti sono individuati da PENZO 2009, pp. 49-86.

⁴¹ Rimandiamo in particolare a PENZO 2009. Sui cambiamenti urbanistici e architettonici connessi all'approvazione del piano regolatore si vedano anche BERNABEI-GRESLERI-ZAGNONI 1984; DIRINDIN-PIRAZZOLI 2008; GRECO-PRETI-TAROZZI 1998; MOCHI-PREDARI 2012; RICCI 1980.

⁴² PENZO 2008.

⁴³ I lavori di apertura della piazza duecentesca si protrarranno per circa tre anni, con acquisti di case private e il loro abbattimento a la costruzione di un nuovo palazzo pubblico del Comune attualmente chiamato Palazzo del Podestà (BOCCHI 1995, pp. 11-16).

⁴⁴ Sul piazzale XX Settembre rimandiamo a PENZO 2008, in particolare pp. 80-92; per il concorso si veda anche PENZO 2009, p. 23. L'attuale dislocazione del nuovo edificio del Comune di Bologna nel quartiere della Bolognina riprende agli inizi del XXI secolo quest'idea degli inizi del secolo precedente di volgere a Nord le aree funzionali e amministrative della Bologna moderna.

ferroviaria) e la Cirenaica (a Est fra San Vitale e San Donato). La Cooperativa per la costruzione e il risanamento delle case per gli operai acquista diversi terreni fuori porta S. Isaia e porta Lame, dove realizza una certa quantità di case popolari. Al fianco dei quartieri popolari nascono anche nuovi quartieri “fuori porta” dedicati all'alta borghesia, come quello a Ovest fra S. Isaia e Saragozza con i villini *Liberty* progettati da Paolo Sironi.

Alla trasformazione del volto antico della città corrisponde un miglioramento della qualità della vita dei suoi abitanti che, a seguito anche del lavoro svolto dalla giunta socialista⁴⁵, godono di un generale miglioramento delle condizioni igieniche, con la creazione fra 1910 e 1913 di un nuovo acquedotto a gestione pubblica che affianca l'insufficiente e non batteriologicamente sicura acqua dell'acquedotto precedente proveniente dal Setta e con la modernizzazione del sistema fognario. Si hanno progressi dell'alfabetizzazione (grazie anche all'apertura di nuove scuole) e un indubbio miglioramento delle condizioni alimentari in particolare delle classi più povere che possono rivolgersi per i loro acquisti agli spacci alimentari comunali che praticano prezzi calmierati.

II.4 Le pubblicità luminose

A seguito delle trasformazioni urbanistiche d'inizio Novecento Bologna inizia a perdere nelle sue vie più centrali l'aspetto buio, angusto della città medievale assumendone uno più aperto e luminoso che meglio si accorda al traffico dinamico della moderna città. Proprio in questi nuovi spazi compaiono e presto si diffondono nei primi anni del Novecento le nuove pubblicità luminose (in un primo tempo oggetto di articoli di colore della stampa quotidiana, che riporta le notizie provenienti da Parigi e dall'America), alle quali si aggiungeranno presto anche le insegne luminose fisse e intermittenti dei cinematografi (§ VII.4.2). Anche le proiezioni all'aperto sono da subito una realtà anche a Bologna: nel 1900 «Il Resto del Carlino» proietta in Piazza Calderini i risultati delle elezioni politiche e l'enorme folla di persone ad attendere la proiezione viene fatta sgombrare dalle autorità di pubblica sicurezza, sempre troppo timorose di manifestazioni socialiste o in generale politiche:

In piazza Calderini noi avevamo posto un grande telone sul quale venivano proiettati con una grande lanterna magica a luce elettrica i risultati delle elezioni pei collegi di Bologna e della regione, non solo, ma di tutta Italia: specialmente di quelli in cui le lotte furono più aspre. Una

⁴⁵ Per il programma della giunta rimandiamo a ONOFRI 1966 e per i cambiamenti urbanistici ad esso connessi nuovamente a PENZO 2009. La giunta socialista guidata dal sindaco Zanardi ha amministrato Bologna fra il 1914 e il 1920.

folla enorme attendeva in via Farini, in via Toschi, in piazza Calderini acclamando gli esiti più lieti. [...] Noi avevamo chiesto al Municipio di esporre il telone e il permesso ci fu accordato: ne avremmo approfittato fino alle 11 pom. Ma poco dopo le dieci l'assembramento rumorosissimo sì, malgrado le nostre esortazioni, ma niente altro, diede noia all'autorità di P.S., la quale ne intimò lo scioglimento⁴⁶.

Il 31 dicembre del 1904 Bologna saluta l'anno nuovo con delle proiezioni cinematografiche pubblicitarie su una tela applicata sul palazzo di fronte alla Posta (dove ora si trova la Sala Borsa), in Piazza Nettuno, curate dall'elettrotecnico Bonetti di via San Vitale⁴⁷, un bolognese perfezionatosi a Parigi (creatore poi della Sala Röntgen, v. *infra* § III.5.1 e Appendice 3.2). Le proiezioni sono salutate con grande entusiasmo popolare, ma non risultano abbastanza luminose, sia per la distanza fra la tela e l'obbiettivo, sia per il fatto che l'apposito obbiettivo, spedito da Parigi, era stato fermato a Modena per lo sdoganamento. Una successiva richiesta avanzata all'inizio del 1906 per realizzare un Cinematografo-Réclame all'angolo tra via Rizzoli e piazza Nettuno, proiettando pubblicità commerciali e film, viene respinta dal Comune con la motivazione dei problemi al traffico sorti nell'occasione precedente per gli assembramenti creatisi⁴⁸. Negli anni seguenti l'amministrazione comunale diventa però più indulgente e permette questo tipo di *réclame*, tanto che nella documentazione del Comune di Bologna si trovano diverse richieste per simili iniziative. Ad esempio nel 1920 viene concessa l'installazione di uno schermo di m 1,50 x 2,50 sul tetto della Casa Zanotti in Piazza Ravennana, per proiettarvi dal palazzo prospiciente delle diapositive *réclame* fisse⁴⁹. Vi sono inoltre richieste di società specializzate in queste pubblicità luminose, come la Società Italiana Réclame Luminose (SIRL) di Vincenzo Marconi o la Società Attualità Luminose (SAL)⁵⁰.

Alcune pubblicità che permettono di realizzare a poco prezzo effetti ottici come la stereoscopia (Fig.) o *réclame* luminose (Fig.) per le vetrine dei negozi compaiono sui quotidiani locali già agli inizi del Novecento, fra il 1902 e il 1904. Più tardi il sistema "Fulmen"⁵¹ invece permetterà di proiettare le immagini pubblicitarie sul marciapiede davanti

⁴⁶ *Le operazioni elettorali*, «Il Resto del Carlino», 4 giugno 1900, p. 3.

⁴⁷ *Proiezioni réclame*, «Il Resto del Carlino», 1 gennaio 1905, p. 4; *Proiezioni réclame*, «La Gazzetta dell'Emilia», 2 gennaio 1905, p. 3.

⁴⁸ ASCBO, C.A., 1906, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 256.

⁴⁹ ASCBO, C.A., 1920, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 9472 del 30 aprile 1920.

⁵⁰ ASCBO, C.A., 1920, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 8799 del 16 aprile 1920; 1922, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 36433 del 20 luglio 1922. Si tratta solo di alcuni esempi, ma scorrendo la documentazione del Comune di questi anni se ne trovano molti altri.

⁵¹ ASCBO, C.A., 1922, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 40646 del 19 settembre 1922.

all'ingresso del negozio (oltretutto senza essere soggetti al pagamento della tassa municipale sulle affissioni, Fig.).

Le proiezioni di grandi dimensioni e colorate sono un aspetto degli inizi della “spettacolarizzazione” dei consumi e così le vetrine, i marciapiedi, i tetti e le facciate dei palazzi del centro di Bologna diventano inconsueti spazi per la reclamizzazione delle merci, sovrapponendone le immagini agli antichi muri della città.

A curiosa testimonianza di quanto fosse diventata “invadente” la reclamizzazione delle merci ricordiamo la diffusione in città a partire dal 1905 dei chioschi-orinatoio luminosi forniti dalla Società Italiana Chioschi Luminosi di Milano, all'esterno interamente tappezzati di pubblicità e illuminati fino alla mezzanotte e la diffusione delle panchine *réclame* per giardini pubblici con iscrizioni pubblicitarie, vendute al Municipio nel 1904 dalla Ditta Brambilla & Papere di Torino⁵².

II.5 Luoghi di divertimento borghesi e popolari

Alla fine dell'Ottocento Bologna è una città di poco più di 150 mila abitanti⁵³, considerando anche la zona fuori dalle mura. Per le classi lavoratrici bolognesi il tempo libero (nonostante il generale miglioramento delle condizioni di lavoro) è comunque piuttosto scarso e la quantità di denaro che esse possono investire in divertimento piuttosto esigua. Ciò comporta una sostanziale differenza fra i luoghi di divertimento della borghesia e quelli del popolo⁵⁴. Questa distinzione è fondamentale per capire quale sia stato invece il reale apporto della cinematografia, che riesce a rivolgersi ad entrambe le categorie di pubblico.

I popolani in genere trascorrono la serata nelle birrerie e nelle osterie, da dove escono a tarda ora spesso ubriachi, con schiamazzi e grida che fanno notizia sui quotidiani. Frequentano inoltre le piazze dei divertimenti, quindi nel periodo invernale piazza VIII Agosto a ridosso della “Montagnola” e nei mesi estivi uno spiazzo fuori porta D'Azeglio, dove si trova in particolare un Politeama in legno. Qui il Politeama D'Azeglio, che viene costruito nel 1877 e brucia nel 1881⁵⁵, viene seguito da una serie di costruzioni analoghe,

⁵² MOLINARI PRADELLI 1994, pp. 272-278.

⁵³ Dati dell'Ufficio dello Stato Civile al 31 dicembre 1899, riportati da «Il Resto del Carlino». La città contava 107.297 abitanti, il suburbio 49.865, per un totale di 157.162 (compresi 3.553 militari).

⁵⁴ Esistono diversi testi che ricostruiscono l'ambiente e i luoghi di spettacolo bolognesi tra Ottocento e Novecento, ai quali rimandiamo per una discussione più approfondita: CERVELLATI 1950 e 1964a; CRISTOFORI 1978. Per la bibliografia specifica sui teatri si vedano le note successive. Ricordiamo inoltre, poiché oggetto di una parte di questo lavoro anche alcuni testi di Alfredo Testoni: TESTONI 1925; 1933a; 1933b.

⁵⁵ CERVELLATI 1964a, pp. 166-172.

concepito per ospitare circhi, canzonettiste, burattinai e spettacoli di varietà (tra i quali compare anche la cinematografia, § V.1), con alcune serate che incontrano anche l'apprezzamento dei borghesi, come quelle con l'esibizione di celebri tenori, o di artisti di successo come Leopoldo Fregoli (Fig.). In entrambe le piazze si fermano poi baracconi di vario genere: i circhi (come il Circo equestre F. Guillaume), serragli e domatori (o il Serraglio Berg), tiri a segno, giostre, altalene, padiglioni ottici e attrazioni curiose (cap. V). Inoltre la piazza VIII Agosto ogni anno diviene il fulcro dei festeggiamenti del Carnevale, con l'allestimento da parte della Società "I fiù del Duttòur Balanzòn"⁵⁶ di un padiglione ligneo contenente attrazioni di vario tipo, tra le quali trova posto anche il cinema (Fig.). Ad esempio citiamo la descrizione di quello del "Festival della Montagnola" del 1904 tratta da «L'Avvenire d'Italia», ideato dall'ing. Giuseppe Lambertini (§ VIII.2), qualche anno dopo coinvolto nella progettazione di diversi cinematografi:

Il grande festival di Piazza VIII Agosto. Si aprirà giovedì venturo. I lavori di costruzione diretti dall'ing. Giuseppe Lambertini sono quasi ultimati. Dell'insieme delle decorazioni in stile orientale opera del prof. Ramponi diremo ad opera compiuta. L'illuminazione interna sarà data da 40 grandi lampade elettriche ad arco, nonché da innumerevoli lampadine elettriche. Tutt'attorno al vasto locale sono disposte le botteghe di ogni genere che verranno abbondantemente ed elegantemente assortite. Di fronte all'ingresso trovasi il teatro sul quale agirà la Compagnia di Nino Lagos con spettacoli di varietà. Al centro sono situati i palchi del pubblico, per la Direzione e per la Musica. Sul lato destro sorgerà la tradizionale Lotteria di Beneficienza e Cuccagna. Attigua alla quale funzionerà un Cinematografo a grandiose proiezioni. Sul lato sinistro vi sarà una novità consistente in un giuoco chiamato Fontana luminosa. Tutto lo spazio rimanente da questa parte è riservato all'Esposizione Umoristica, il clou del Festival.⁵⁷

Dalle decorazioni in stile orientale all'illuminazione elettrica, dalla "Fontana luminosa" arrivando alla cinematografia, tutta la concezione di questo allestimento sembra veicolare l'idea di "meraviglioso" e di "curiosità visiva" che caratterizza i divertimenti di questi primi anni del Novecento.

⁵⁶ La Società del "Dottòur Balanzòn" nasce a Bologna per organizzare i festeggiamenti del Carnevale nel 1867, e nel 1901 succede una seconda dal nome "I fiù del Duttòur Balanzòn" (CERVELLATI 1964a, pp. 287 e 300). Balanzone è la maschera tipica bolognese che deriva dalla Commedia dell'Arte e rappresenta un uomo grasso e dotto vestito di nero, che, pedante e brontolone, sproloquia in un misto di italiano e latino maccheronico con un libro sotto braccio.

⁵⁷ *Il grande festival di Piazza VIII Agosto*, «L'Avvenire d'Italia», 26 gennaio 1904, p. 4.

Non lontana da piazza VIII Agosto si trova l'Arena del Sole, un teatro contenente circa duemila persone costruito nel periodo napoleonico per riqualificare una zona degradata creando spazi di spettacolo destinati al popolo con biglietti d'ingresso poco costosi, soltanto diurno fino al 1840 senza copertura e riscaldamento fino alla Prima guerra mondiale e quindi utilizzato da Pasqua a settembre⁵⁸. Gli spettacoli vi variano dai drammi impegnati del repertorio drammatico classico al varietà, al repertorio delle compagnie dialettali, e proprio nell'atrio dell'Arena del Sole nel periodo invernale dagli inizi del Novecento diviene attivo un cinematografo (v. Appendice 3.2, Atrio Arena del Sole e § V.3). Teatri popolari analoghi erano sorti nello stesso periodo anche a Firenze e a Milano, ma quello di Bologna risulta essere il più capiente⁵⁹. È un luogo molto frequentato e amato e tutte le più importanti compagnie di prosa italiane vi portano per un periodo di due settimane il loro repertorio. Ogni giorno vi avvengono due recite una pomeridiana ed una serale con due diverse opere, quindi grazie a questo meccanismo il popolo al pomeriggio e la piccola borghesia alla sera possono assistere sia alle tragedie e commedie dei secoli passati sia ai nuovi testi del teatro contemporaneo da Ibsen a Sardou da Strindberg a Sudermann, da Rovetta a Giacosa. Vi si esibiscono tutti i migliori attori contemporanei, da Ermete Zacconi alle sorelle Gramatica, da Ruggero Ruggeri alla Reiter, alcuni dei quali sono idolatrati dal pubblico popolare che li segue con entusiasmo.

I borghesi, che godono di una maggiore quantità di tempo libero e di un maggiore disponibilità economica, in genere frequentano i caffè⁶⁰ e i ristoranti, come il Caffè Ristorante del Commercio o il Caffè San Pietro; quest'ultimo, noto per le sue belle decorazioni *Liberty*, era il ritrovo degli intellettuali. Dai diari di Alfredo Testoni, ad esempio, sappiamo che negli anni Dieci ama recarsi al cinematografo e poi chiudere il pomeriggio o la serata in un caffè, scelto in base alla posizione del cinematografo (§ XIII.5.1). Ai borghesi sono inoltre rivolti gli spettacoli dei teatri⁶¹, fra i quali il più importante è il Teatro Comunale con spettacoli d'opera lirica e saltuarie feste, seguito da una serie di teatri che alternano serate di varietà, operette e veglioni a quelle di lirica o prosa dedicate al pubblico colto, quali il Teatro Brunetti (poi Duse), il Teatro del Corso e il Teatro Contavalli (che ospita soprattutto le commedie

⁵⁸ Su questo teatro rimandiamo a COLOMBA 1999.

⁵⁹ CALORE 1982, p. 16.

⁶⁰ Al contrario dei *café-chantant* questi caffè non ospitavano esibizioni di canzonettiste. Nel 1896 un articolo de «Il Resto del Carlino» riporta i caffè più noti di Bologna: «[...] fra i principali, privi di *chanteuses* e *diseuses*: il Corso, le Scienze, il Pavaglione, la Barchetta, i Cacciatori, il Bar, San Pietro, l'Arena» (*I cafés chantants*, «Il Resto del Carlino», 3 dicembre 1896, p. 3).

⁶¹ Sui teatri bolognesi di fine Ottocento rimandiamo a ANTONELLI-FERRETTI-PEDRINI 1997; CALORE 1982 e 1992; COLOMBA 1999; LUCCHINI 2006; TREZZINI 1987 e SICARI 2003.

dialettali)⁶². Altri passatempi borghesi sono i concerti sinfonici della Società del Quartetto e della Società del Casino, o le passeggiate pomeridiane nel verde, che a Bologna avvengono in particolare lungo i viali della Montagnola (o Pincio, dove suonava spesso una banda e si poteva ammirare il panorama della città dall'alto) e ai Giardini Margherita.

II.6 I *café-chantant* e il varietà nelle birrerie

A metà strada fra spettacolo popolare e borghese sono i *café-chantant*, che si erano diffusi anche a Bologna in seguito all'Esposizione Emiliana del 1888⁶³; fra essi il più famoso è il Teatro Eden Kursaal inaugurato il 31 dicembre 1898 in via Indipendenza all'interno del Palazzo Maccaferri, progettato da Attilio Muggia e ritrovo della gioventù bolognese (Figg.)⁶⁴. Questi locali combinano gli spettacoli di varietà alla consumazione di cibi e bevande in sala, e si diffondono in tutta Italia alla fine dell'Ottocento, ricopiando il modello francese del *café concert*⁶⁵. Altri *café-chantant* minori bolognesi sono quelli del Cestello e l'Edelweiss di via Volturmo, il Teatro Varietà Follia al Politeama Rappini o l'Eldorado di via San Vitale, ma sembra che nel 1896 ve ne fosse una vera sovrabbondanza come mostra ad esempio questo articolo apparso su «Il Resto del Carlino», che fornisce anche un'idea degli spettacoli che si tenevano in *café-chantant* e birrerie con varietà:

Bologna minaccia di rivaleggiare con Parigi pel numero, se non per l'eleganza dei *cafés* in cui si canta... colla voce e anche senza. Non contando la *Follia*, la quale ha il merito di un locale elegantissimo, ma la disgrazia di un'ubicazione infelicissima per la lontananza dal centro e dai quartieri popolari, luoghi di ritrovo invernale con buffi e *divettes* più o meno belle e virtuose non mancano. Così al caffè Genesini in via Indipendenza si può sentire della buona musica eseguita splendidamente dal proprietario violinista dalla testa di Nazareno corvino, egregiamente accompagnato dalla sorella; all'Edelweiss una bionda assai prestante duetteggia con un napoletano esperto della scena; e l'abbondanza delle porte d'accesso al gran salone permette al pubblico, che non può entrare, di godere in parte lo spettacolo dalla via Volturmo. Ma più affollate di questi giorni sono le birrerie veramente estive in cui i conduttori hanno avuto la felice idea di improvvisare teatrini d'occasione. Fuori San Felice il lottatore Bartoletti,

⁶² Il Teatro Contavalli, che si trovava nell'attuale via Mentana e quello Del Corso, nell'attuale via Santo Stefano 31, all'altezza di San Giovanni in Monte, organizzavano inoltre spesso spettacoli di beneficenza (CALORE 1982, p. 25; SICARI 2003, pp. 27-29).

⁶³ CRISTOFORI 1978, pp. 321-322.

⁶⁴ Sul Teatro Eden rimandiamo a SICARI 2003, pp. 59-61; BETTAZZI 2010; MOCHI-PREDARI 2012, pp. 185-197.

⁶⁵ In particolare Napoli sembra il luogo privilegiato per questo tipo di spettacolo, dove si diffonde dal 1880 (rimandiamo a SOMMAIOLO 1998). Per la Francia rimandiamo a CARADEC-WEILL 1980.

diventato artista di canto, ha fatto sforzi erculei per mettere insieme una compagnia di *chanteuses* e di mimi alla birreria Bigliardi vi cantano la formosa sua moglie, e Peppinella Basili, una simpatica giovinetta che è ogni sera vivamente applaudita; e non manca l'artista che modula la voce stanca sulle romanze più sentimentali per le ragazze innamorate. E fuori di porta Castiglione alla «Margherita» la folla, specialmente nei dì di festa, applaude la piccola e bruna Amneris Fagnoni e il buffo Guido Appiani, che canta in un francese di Modena canzonette e *couplets* dell'altro mondo. Fa il terzetto un tenore di grazia. Ma più completo dal punto di vista, diremo così, artistico, è lo spettacolo che si dà al grazioso teatrino del Cestello rimesso a nuovo e splendente di specchi dello Zagnoni. Ivi il noto buffo Cantalamessa fa ridere con le sue trovate, la coppia Fossano riscuote applausi, ed alcune canzonettiste gettano sorrisi e note agli spettatori sempre numerosi. La rapida rivista può anche continuare se altri *cafés chantants* si apriranno⁶⁶.

Questi spettacoli a Bologna divengono presto il bersaglio dei quotidiani locali, che nell'agosto del 1896 ospitano una lunga polemica sull'immoralità dei *café-chantant*, dovuta al fatto che all'Edelweiss si esibisce un attore vestito da prete che canta canzonette immorali, e anche perché gli organisti che suonano nelle chiese alla domenica sono negli altri giorni anche pianisti in tali caffè. «L'Avvenire» riserva parole molto dure all'accaduto del prete cantante e il *café-chantant* in questione viene chiuso mentre alla fine di ottobre è emanato un regolamento che equipara questi locali ai teatri, introducendo un prezzo fisso per le consumazioni e l'obbligo di segnalare le canzoni e i brani musicali in Questura per pagare i diritti all'associazione degli autori⁶⁷. Le polemiche spariscono dalla stampa quotidiana con la fine dell'Ottocento e lentamente non se ne sente più parlare, anche se il Teatro Eden rimane aperto per tutto il periodo preso in esame. A partire dal 1908 però spettacoli di varietà⁶⁸ compaiono all'interno di alcuni cinematografi stabili bolognesi e dal 1914 molti cinematografi vengono trasformati in cinema-teatri, con spettacoli di varietà (§ VII.4.1).

II.7 Lo sport diventa spettacolo

Il processo di “spettacolarizzazione” degli inizi del Novecento si trasferisce anche allo sport, il cui ruolo cambia proprio agli inizi del secolo con l'aumento del tempo libero. Nel

⁶⁶ *I cafés chantants*, «Il Resto del Carlino», 13 luglio 1896, p. 3. Il lottatore Bartoletti organizza anche spettacoli con il Cinematografo Edison nel 1896 al Teatro Nazionale (v. Appendice 1, anno 1896).

⁶⁷ *Pei Café Chantants*, «Il Resto del Carlino», 24 ottobre 1896, p. 3.

⁶⁸ Sul teatro di varietà in Italia e sulla sua stagione d'oro che è attestata proprio attorno al 1914, rimandiamo a PRETINI 1997.

1822 era stata costruita a ridosso della Montagnola l'Arena del Pallone o Sferisterio e già nei primi anni dell'Ottocento i bolognesi erano accorsi stupiti a guardare le ascensioni in pallone del pioniere bolognese dell'aviazione Francesco Zambecari⁶⁹, ma lo sport come spettacolo ha il suo *boom* in tutta Italia agli inizi del Novecento. Anche a Bologna nascono diverse società sportive, come la Società Sezionale di ginnastica nel 1871 (poi Virtus) e nel 1901 la Società Ginnastica Fortitudo⁷⁰. Mentre aumentano progressivamente le colonne dei quotidiani dedicate allo sport, la cinematografia rispecchia bene l'attenzione della cittadinanza per gli avvenimenti sportivi. Ad esempio nel 1908 la folla rischia di rompere i cristalli *Liberty* del Cinema-Teatro D'Azeglio per la foga di assistere a un “dal vero” su una corsa automobilistica:

Sulle 14 di ieri davanti al cinematografo in Via d'Azeglio una folla abbastanza numerosa faceva un gran chiasso, richiamando l'attenzione dei presenti e minacciava di rompere i cristalli delle porte dei due ingressi per assistere alla rappresentazione delle corse del Circuito di Bologna. Due donne si accapigliarono, alcuni dei presenti si dovettero intromettere per impedire guasti e la folla se ne andò soltanto quando seppe che il cinematografo rimaneva chiuso perché la fabbrica di pellicole non aveva spedito in tempo la pellicola in discorso.⁷¹

Abbiamo testimonianza di come questi film fossero particolarmente ricercati dagli esercenti bolognesi già dal 1908 (§ X.2), e anche fra i primi film a lungometraggio proiettati a Bologna ne compaiono riguardanti avvenimenti sportivi come la *Grande sfida di box Johnson-Burns* di oltre mille metri proiettato al Cinematografo della Borsa (v. Appendice 3.2, Cinematografo della Borsa) nel febbraio 1911⁷². Gran parte delle pellicole “dal vero” girate a Bologna riguarda inoltre avvenimenti sportivi (v. Appendice 7), supportate senz'altro, a partire dal 1924, anche dalla politica fascista che mira a fare della città un polo sportivo nazionale, dotato di infrastrutture all'avanguardia, tra le quali uno stadio “polisportivo” costruito appositamente⁷³.

⁶⁹ Gli esperimenti dello Zambecari (avvenuti nel 1803-1804 e 1812) erano stati organizzati da un impresario bolognese, che aveva venduto i biglietti d'ingresso e promosso gli eventi tramite una grande campagna pubblicitaria (CALORE 1982, pp. 14-15).

⁷⁰ CRISTOFORI 1978, p. 489.

⁷¹ *Un incidente davanti al Cinematografo D'Azeglio*, «L'Avvenire d'Italia», 9 settembre 1908, p. 2.

⁷² «*Grande sfida di Box Johnson-Burns*, meravigliosa films dal vero, unica cinematografia completa di circa 1000 metri, da non confondersi con altre incomplete del medesimo titolo» (la frase di lancio è ricavata dai quotidiani locali del 20 e 21 febbraio 1911).

⁷³ Sul programma fascista dello sport rimandiamo a PENZO 2009, pp. 138-149.

II.8 La scienza tra illusione e “attrazione”

Un altro campo non convenzionale interessato da questo bisogno di spettacolarizzazione diffuso d'inizio Novecento è la scienza, che diventa anch'essa uno spettacolo e un passatempo per il pubblico. I quotidiani locali riportano spesso i resoconti delle nuove invenzioni e degli articoli sul loro funzionamento, tanto che nel 1896 l'invenzione della cinematografia viene oscurata dagli articoli sui Raggi X (§ II.13), e nel 1897 dal telegrafo senza fili di Marconi. Le prime proiezioni del cinematografo comunque vengono salutate da articoli dello stesso tenore e in città si moltiplicano le dimostrazioni scientifiche che trasformano gli apparecchi in uno spettacolo. In particolare il cinematografo, come i raggi X, viene presentato come una macchina in grado di “mostrare l'invisibile”, ciò che non poteva essere visto dall'occhio umano. Anche i baracconi da fiera (grazie certo anche ai loro lungimiranti gestori, cap. VI) si adeguano a questa moda, tanto che molti spettacoli vengono presentati mettendo in evidenza le loro qualità scientifiche e istruttive.

La divulgazione scientifica era già una parte dello spettacolo mostrato a metà dell'Ottocento dal Teatro Meccanico dei Paesi Bassi degli ambulanti Ellemberg e Sebastiani⁷⁴ (Fig.) che proponevano al pubblico colto della città di sosta di osservare i fenomeni della natura all'interno del loro padiglione⁷⁵, ad esempio tutti i movimenti di un'enorme testa umana nel numero *La testa gigante vivente*, o oggetti e animali a grandezza naturale mediante il megascopio nel numero *Esposizione plastica per mezzo del megascopio ultimamente inventato*, o la *Rappresentazione artistica ed istruttiva delle molli dell'astronomia*; di quest'ultima riportiamo la descrizione del catalogo per dare conto della complessità della rappresentazione:

Sistema solare

a. I diversi gradi di luce della terra durante il suo giro attorno al sole – b. Il sistema solare intero dimostrato durante il corso di tutti i pianeti e dei loro satelliti intorno al sole – c. Il corso

⁷⁴ Università di Bologna, Biblioteca di Discipline Umanistiche, Fondo A. Menarini, FM11. L'opuscolo *Teatro Meccanico dei Paesi Bassi ossia Esposizione di differenti oggetti spettanti all'arte ed alla natura, dei signori Ellemberg e Sebastiani*, Napoli, Tipografia Vara, s.d., misura circa 15 x 12 cm e ha 16 pagine illustrate. Il programma è diviso in 11 parti, e una introduzione. Una variante datata 1856 di questo opuscolo è conservata presso la Biblioteca Nazionale di Napoli. Allo stato attuale non sappiamo se questo Teatro Meccanico si sia fermato anche a Bologna, ma il fatto che opuscoli analoghi siano conservati a Bologna come in altre biblioteche d'Italia ci induce a pensarlo. Le soste di numerosi teatri meccanici, sono comunque attestate a Bologna dalla documentazione dell'Archivio Storico del Comune di Bologna, nel periodo preso in esame da questa ricerca.

⁷⁵ Il pubblico "colto" viene richiamato nell'introduzione (ivi, p. [2]) e nella presentazione di diversi numeri.

irregolare di una cometa intorno al sole e lo splendore della sua coda ai vari periodi dell'orbita – d. Il giro annuale della terra intorno al sole coi diversi gradi di luce mensile della luna – e. Il movimento della terra attorno al sole che produce la varietà delle stagioni – f. Il flusso e il riflusso del mare e i diversi gradi di luce della luna nel giro attorno alla terra – g. Il giro quotidiano della terra su essa stessa dimostrando il levare ed il tramonto del sole e spiegando la causa del giorno e della notte – h. I diversi eclissi del sole prodotti dal passaggio della luna davanti a quest'astro – i. Un'aurora boreale nel mare del Nord – j. La prova della rotondità della terra per mezzo d'un vascello che fa il giro intorno al mondo. Queste rappresentazioni Astronomiche sono istruttive e dilettevoli sì per i ragazzi come per le persone di età. Esse danno delle nozioni chiarissime su tutto il sistema solare, ed ebbero ovunque la più viva e generale approvazione. La perfetta precisione con cui queste esposizioni dimostrano i movimenti del globo e tutte le meraviglie del mondo, può servire di corso scolastico supplimentare, pratico e molto istruttivo⁷⁶.

La lezione d'anatomia è anche fra le attrazioni del Panoptico Traber e del suo Museo anatomico (Fig.), dove all'insegna del motto “Conosci te stesso” l'ambulante Enrico Traber mostra nel 1893 tra le altre attrazioni la scomposizione di un cranio umano:

17. Una testa dalla quale fu levato il cranio; mostra il cervello dell'uomo. 18. Il cervello ed il cervelletto veduti dal di sotto. a) I cervello, b) il cervelletto, c) prolungazione del midollo spinale, d) nervo ottico. 19. Questo preparato ci mostra i nervi, i muscoli ed arterie, fra altri i nervi del cervello, i nervi dei denti e i nervi del gusto. 20. Mascella superiore colla diramazione del quinto nervo del cervello. 21. Muscoli e arterie della testa a) Muscolo che chiude la bocca, b) grande, c) piccolo muscolo superiore, d) muscolo della masticazione, e) muscolo della palpebra, f) muscolo compressore del naso. 22. Taglio verticale attraverso la testa umana; dimostra: 1. cervello, 2. cervelletto, 3. midollo spinale prolungato, 4. ponte, 5. cavità frontali, 6. nervi olfattori, 7. sbocco della tromba d'Eustacchio, 8. esofago, 9. cibo, 10. lingua, 11. epiglottide, 12. ventilo, 13. glotta e corde vocali, 14. trachea. 23. Taglio orizzontale attraverso una testa con cervello levato; mostra il sistema nervoso a) bulbi degli occhi, b) muscoli oculari, c) muscoli chiuditori dell'occhio, d) nervo del senso, e) nervo dell'olfatto, f) glandole lagrimali, g) staccio nasale⁷⁷.

Questi spettacoli risultano attraenti per i loro aspetti meravigliosi e raccapriccianti, esattamente come i padiglioni ginecologici dei musei delle cere (§ VI.3) e certi film del

⁷⁶ Ivi, p. 9.

⁷⁷ *Guida attraverso il Panoptico Traber e Museo Anatomico. La più grande raccolta di preparati artistici nel campo della Vita Corporale dell'Uomo*, Ancona, Stab. Tip. del Commercio, 1893, pp. 5-6 (Biblioteca di Discipline Umanistiche dell'Università di Bologna, Fondo Menarini, FM21).

periodo seguente. Mentre il pubblico popolare dei padiglioni ambulanti apprezza la scienza per i suoi aspetti più morbosi e grotteschi, i borghesi sono più attratti dalla meraviglia e dall'illusione. Fin da subito le lastre delle radiografie ottenute tramite i raggi X sono esposte all'interno delle esposizioni fotografiche e nelle vetrine dei negozi, e vengono aperte anche sale con spettacoli scientifici rivolti a questa categoria di pubblico, e comprendenti pure il cinematografo, come la Sala Röntgen attiva in via San Vitale 28 nel Palazzo Marconi fra il 1904 e il 1905 (v. Appendice 3.2, Sala Röntgen), che propone esperimenti di fisica e i raggi X. Questi esperimenti scientifici, passati i primi anni di meraviglia, vanno a costituire nel cinema scientifico un genere “di nicchia”, mentre l'aspetto grottesco non sembra essere mai stato abbandonato dal cinema rivolto al grande pubblico (pensiamo ad esempio alla fortuna del genere *horror* e ai film *splatter*).

II.9 “Viaggiare stando fermi”

Luoghi lontani ed esotici sono già da anni entrati nei salotti borghesi con la fotografia (ricordiamo ad esempio le collezioni di album-*souvenir* con le fotografie colorate a mano dei luoghi e dei costumi del Giappone che i viaggiatori portavano in Europa per ricordo alla fine dell'Ottocento⁷⁸), con la lanterna magica e con lo *stéréoscope*⁷⁹. La nascita della cromolitografia alla fine degli anni Trenta dell'Ottocento aveva permesso di realizzare a basso costo e con tirature elevate delle immagini colorate di ogni genere, che presto invadono la vita quotidiana cittadina attraverso la pubblicità: etichette, carte di cioccolato, pacchetti di fiammiferi, divengono in questo modo figurate e oggetto da collezione. Pensiamo ad esempio alle figurine Liebig che dal 1872 vengono in un primo tempo offerte gratuitamente dai negozianti, e le cui serie, che diventano in breve tempo oggetto di collezionismo in tutto il mondo, costituiscono una sorta di enciclopedia popolare illustrata⁸⁰. La vastissima diffusione delle cartoline illustrate e la sempre maggiore quantità di fotografie presenti sulla stampa periodica (pensiamo ad esempio al settimanale «L'Illustrazione Italiana») rendono possibile agli inizi del Novecento una nuova conoscenza “visiva” dei luoghi, delle popolazioni e degli avvenimenti lontani.

⁷⁸ Su questo argomento e sulla influenza di queste fotografie sul cinema italiano ci permettiamo di rimandare a NEPOTI 2013a.

⁷⁹ FIORENTINO 2007, pp. 49-57.

⁸⁰ Cfr. PULINI 2009.

A Bologna, come in altre città d'Italia, si moltiplicano le conferenze illustrate con proiezioni fisse su vari temi, e tra questi in particolare la conoscenza di popolazioni e paesi lontani. Tutti i cataloghi di diapositive per le proiezioni luminose (catechistiche, ma non solo) presentano intere sezioni dedicate ai paesi lontani, come il catalogo del negoziante bolognese De' Franceschi del 1909, la cui “Serie N” di diapositive promette ad esempio un *Viaggio in Giappone* in 48 diapositive:

1. Carta geografica del Giappone. 2. Il Fousiyama. 3. I Crisantemi. 4. Yuyamolo. 5. L'allevamento dei bachi da seta 6. Una risaia. 7. Gruppo di donne Giapponesi. 8. Musicisti Giapponesi. 9. Casa Giapponese. 10. Un giardino. 11. Hara-Kiri. 12. Funerali Giapponesi. 14 Il Mikado Mutzu Hito. 15. Cattedrale di Nagasaki. 16. Soldati Giapponesi. 17. Yokohama. Veduta del porto. 18. Yokohama. Una strada. 19. Una Djirinka. 20. Una strada di Yokohama. 21. Una strada di Tokyo. 22. Giardini pubblici d'Uyeno. 23. Tombe di Shogouns. 24. Il tempio di Kuannon. 25. L'interno del tempio. 26. Il ponte Mihashi. 27. Corriere da Cryptomèria a Nikko. 28. Kama. Kura. 29 Rada di Nagasaki. 30. Lago di Chiusenji. 31. Isola d'Enoshima. 32. Cascata d'acqua di Kegon presso Chusenji. 33. Nagasaki entrata del porto. 34. Osaka. Tempio di Tem Noji. 35. Yokohama. Stazione della ferrovia. 36. Yokohama. I cento mercati. 37. Bonzi giapponesi. 38. Costumi di antichi guerrieri. 39. Una Giapponese. 40. L'interno d'una casa Giapponese. 41. Kango Giapponese. 42. Teatro. 43. Barbieri. 44. Fabbriante d'ombrelli. 45. Un sarto. 46. Negozio di porcellane. 47. Un mercante di stoffe. 48. Una casa da thé⁸¹.

I Panorama⁸² sono il luogo privilegiato per “viaggiare stando fermi” pagando un biglietto d'ingresso di 50 centesimi, come avveniva anche a Bologna in via Indipendenza 22 dove ogni anno fra ottobre e maggio veniva allestito il Panorama Artistico Internazionale Permanente. Per avere un'idea degli spettacoli offerti da questo Panorama, accompagnati anche dal fonografo Edison⁸³, riportiamo di seguito i programmi del 1896 da noi ricavati dal quotidiano «Il Resto del Carlino»: *Gerusalemme ed altri paesi della Palestina* (dal 3/1 al 12/1); *Spagna* (dal 13/1 al 20/1); *Magonza ed altri paesi del Reno* (dal 21/1 al 27/1); *Viaggi in America* (dal 28/1 all'1/2); *Montecarlo, Nizza e Monaco* (dall'8/2 al 16/2); *Africa – Tunisi* (dal 17/2 al 23/2); *Lione e Marsiglia* (dal 24/2 al 29/2); *Possedimenti italiani in Africa* (dall'1/3 al 6/3); *Un viaggio in Svizzera* (dal 7/3 al 12/3); *Versailles e Fontainebleau* (dal 13/3 al 15/3); *Italia e Francia in Africa* (dal 16/3 al 24/3); *Roma, Genova e Firenze* (il 25/3);

⁸¹ DE' FRANCESCHI 1909, p. 29.

⁸² Sulla diffusione in Italia e in particolare in Piemonte dei Panorama rimandiamo a FRIEDEMANN 2013; v. anche PESENTI CAMPAGNONI D. 1995, pp. 126-141.

⁸³ *Panorama Artistico Internazionale e Fonografo*, «Il Resto del Carlino», 1 gennaio 1896, p. 3.

Napoli, Sicilia, Roma ed altre città d'Italia (dal 26/3 al 29/3); *Bruxelles* (dal 30/3 al 6/4); *Germania* (dal 7/4 al 19/4); *Le feste di Kiel* (dal 20/4 al 28/4); *Egitto* (dal 29/4 al 4/5).

I soffiotti a pagamento sui quotidiani parlano di “folle di visitatori” nelle ore serali. Alcuni panorami si troveranno fra i baracconi di piazza VIII Agosto e nell'atrio del Teatro del Corso anche negli anni successivi, ma queste due postazioni vengono abbandonate con l'ingresso nel Novecento anche perché la loro funzione viene raccolta dalle “vedute” Lumière e poi dai film “dal vero”⁸⁴. Per sottolinearne maggiormente la connessione con i film “dal vero” ricordiamo un altro Panorama, attivo fra il maggio del 1896 e il maggio del 1897 (con una pausa nei mesi estivi) in piazza Nettuno e di proprietà della Società Internazionale di Panorama (Fig.), che mostrava tra l'altro anche scene di attualità, come le feste giubilari della Regina Vittoria a Londra (dal 4 al 16 novembre 1897), e le Vedute di Parigi dopo l'incendio del Bazar de la Charité (dall'1 al 7 febbraio 1898)⁸⁵.

II.10 La scoperta del “selvaggio”

Le popolazioni che abitano in luoghi lontani ed esotici diventano loro stesse oggetto di esibizione nelle Esposizioni Universali, con lo scopo di dimostrarne lo stato inferiore di “selvaggi” rispetto agli europei e dunque per giustificare i progetti di colonizzazione e legittimare l'imperialismo⁸⁶. Le immagini prodotte dalla visione di questo “zoo umano” sono l'emblema di una relazione complessa tra il “selvaggio” e il “civilizzato”, ma contemporaneamente una moda che invade gli spettacoli delle città europee, tanto che Phineas Taylor Barnum e Buffalo Bill sono diventati delle vere e proprie icone mitologiche, ancora oggi ricordate dalla cultura popolare. Buffalo Bill arriva in Italia per la prima volta nel 1890 con una *troupe* di 100 *cowboys*, 100 pellerossa, ballerine e 200 animali trasportata su 18 vagoni ferroviari, che viene persino benedetta dal Pontefice, durante la sosta romana⁸⁷. A Bologna Buffalo Bill sosta all'Ippodromo Zappoli e i bolognesi per la prima volta assaggiano i *pop corn*, e tornerà ancora nella seconda *tournee* del 1906 esibendosi ai prati di Caprara⁸⁸.

⁸⁴ Non è possibile ovviamente attribuire la scomparsa dei Panorama esclusivamente al cinema, ma è chiaro come questo abbia influito in tutta Europa (FRIEDEMANN 2013, p. 110-111).

⁸⁵ Le inserzioni sono pubblicate su «Il Resto del Carlino» nella sezione "Spettacoli d'oggi".

⁸⁶ Sull'invenzione del “selvaggio” e la sua connessione con l'imperialismo rimandiamo all'introduzione del volume BLANCHARD-BOËTSCH-SNOEP 2011. Per i modelli di rappresentazione dell'esotico nel cinema muto si veda DI LUZIO 2005.

⁸⁷ BUSSONI 2011, p. 80.

⁸⁸ Ivi, p. 99.

Dietro questo spettacolo, che drammatizzava in diversi numeri il trionfo della civiltà sulla barbarie, vi era un'industria gigantesca, che godeva anche dell'appoggio dell'esercito americano che forniva al *Wild West Show* un numero costante di nativi americani per uno spettacolo che ha raggiunto milioni di persone in tutto il mondo⁸⁹. Ricordiamo inoltre che con l'esplicita intenzione di appoggiare l'imperialismo, per le *tournées* europee lo show aggiunge numeri appositi come quello intitolato *L'indiano dell'Africa*⁹⁰.

La commistione fra esotismo e imperialismo è chiara anche nell'articolo che annuncia l'esibizione di una tribù di quaranta indigeni dell'isola di Giava, con danze, giochi e musiche tradizionali e proiezioni luminose, dal 5 al 10 giugno 1897 nel Teatro Belletti di Bologna, presso il recinto esterno della Birreria Belletti fuori Porta d'Azeglio:

L'originale spettacolo oltreché riuscire di piacevole ricreazione ci istruisce intorno ai poco noti costumi di questi interessanti isolani dell'arcipelago indiano, intorno gli strani abitatori di una delle più grandi isole della Malesia, presso il continente asiatico. La terra favolosa dei giganteschi vulcani dai fiumi ripidissimi popolati da paurosi caimani, dalle folte foreste rifugio alle tigri ed ai serpenti velenosi, dalla vegetazione lussureggiante, dal clima torrido, umido, snervante, dall'aria imbalsamata dagli effluvi dei fiori, soggetta un tempo alla fosca tirannide di principi indigeni, schiava poscia sotto l'Inghilterra, dominata ora della speculazione Olandese, offre nella sua singolarità largo campo alla lodevole curiosità del pubblico che accorse ieri sera numeroso ad applaudire l'intero programma. Questa sera lo spettacolo si ripete⁹¹.

Lo spettacolo viene giudicato da tutti i quotidiani noiosissimo, fatta eccezione per le ragazze giavanesi, con le quali bisognava comunicare a gesti. Inoltre le proiezioni (non è chiaro se cinematografiche) che dovevano mostrare le località più belle dell'Isola di Giava erano poco luminose e sbiadite, mentre il biglietto d'ingresso era piuttosto alto perché di 1 lira⁹². Non lontane da questa esibizione devono essere state quella delle Amazzoni del Dahomey al Teatro del Corso il 12 gennaio 1899⁹³ o la *Singhalese Exhibition* di Carl Hagenbeck (Fig.) che comprendeva 12 esercizi tra danze, musiche e per concludere una processione:

⁸⁹ RYDELL-KROES 2006, pp. 43-44.

⁹⁰ Ivi, p. 45.

⁹¹ *Caffè concerto Belletti*, «L'Avvenire d'Italia», 6 giugno 1897, p. 3.

⁹² *I giavanesi a Bologna*, «Il Resto del Carlino», 6 giugno 1897, p. 3.

⁹³ «L'Avvenire d'Italia», 11 gennaio 1899, p. 3.

Ultimo esercizio: La grandiosa processione Parraherra, eseguita da tutta la Compagnia dei Singalesi, Elefanti, Zebù; processione questa che viene eseguita con grandiosa solennità una volta all'anno in onore del loro Dio Budda. L'urna che viene processionalmente trasportata sopra l'Elefante è un'imitazione dell'urna che esiste nel suo tempio e che racchiude il Dente di Budda, la più grande reliquia che hanno i Singalesi⁹⁴.

Sezioni apposite dei musei delle cere e dei Teatri Meccanici ospitavano statue dei “selvaggi”, come l'ultima sezione del già citato Panoptico Traber dal titolo *Razze umane*:

213. I temuti antropofaghi del Brasile (Boto Rudi). 214. Donna dei Waltos (Africa meridionale). 215. Capo dei visi di rame (Indiani). 216. Un Tercerone. 217. Un isolano del Sunda. 218. Una Ottentotta. 219. Un cafro in vestito di stato. 220. Un africano dell'Africa centrale. 221. Un abitante della penisola di Malacca. 222. Singalese. 223. Mohamet Achmet, il Mahdi o falso profeta. 224. Europeo. 225. Africano. 226. Americano. 227. Australiano. 228-229. Asiatici. 230. Odalisca (Bella figura di arpista orientale)⁹⁵.

Un certo riconoscimento di “civiltà”, anche se molto diversa, è riservato però al Giappone, che affascina per l'arte e i costumi tradizionali, scoperti da pochi decenni. Mentre l'artigianato orientale, soprattutto giapponese, viene commerciato in negozi specializzati aperti in questi anni sotto il portico del Pavaglione e nelle vie più centrali della città, le pubblicità diventano “giapponiste” e gli spettacoli teatrali pure: l'attrice giapponese Hanako del Teatro Imperiale di Tokyo si esibisce al Teatro del Corso (Fig.) e cornici “giapponiste” decorano i programmi degli spettacoli delle compagnie italiane (Fig.).

A questi spettacoli che mostrano “l'altrove” e “lo straniero” fin da subito si aggiungono i filmati degli operatori Lumière da tutto il mondo, come Gabriel Veyre che compie il suo primo viaggio in Giappone nel 1899 portando in Europa le prime immagini animate del paese⁹⁶. Il cinema si aggiunge quindi a questi spettacoli, ne condivide i medesimi “modi di esposizione” delle popolazioni “straniere” e contribuisce con i filmati “dal vero” e “a soggetto” a giustificare da un lato la dominazione coloniale e l'idea della “supremazia dell'uomo bianco”, dall'altro a consolidare una specifica idea di nazione⁹⁷.

⁹⁴ Università di Bologna, Biblioteca di Discipline Umanistiche, Fondo A. Menarini, FM24. La *brochure* illustrata, non datata, è stampata a Bologna dalla Tip. Zamorani Albertazzi.

⁹⁵ *Guida attraverso il Panoptico Traber e Museo Anatomico*, cit., p. 10.

⁹⁶ Il riferimento è nuovamente a NEPOTI 2013a.

⁹⁷ Sulla costruzione delle identità nazionali attraverso il film muto in Europa e non solo, rimandiamo a ABEL-BERTELLINI-KING 2008 e LEFEBVRE-MICHAUD 1996.

II.11 La scoperta del “mostro”

Già alla fine del secolo precedente imprese quali il Museo delle Cere di Cattaneo nella sezione separata di *Anatomia Ostetrica e Storia Naturale* del riservata ai soli adulti⁹⁸ (§ VI.3), o il Panoptico Traber come il n. 11 *I gemelli Tocci* (nati uniti) e il n. 12 *Un bambino con due teste*⁹⁹, esibivano come spettacolo, “proibito” e raccapricciante delle deformità naturali ammantandolo di intenti scientifici. Lo sguardo dello spettatore nei confronti di questi soggetti mostruosi del “gabinetto delle curiosità” era il medesimo che veniva destinato al “selvaggio” e al “diverso”, ma combinato a quella pulsione orrorifica alla quale già si è fatto riferimento per l'esposizione dell'anatomia umana (§ II.8). Questi “fenomeni” largamente utilizzati dai circhi e dai baracconi ambulanti, si trasferiscono in una declinazione un po' ammorbida nelle sale d'aspetto dei cinematografi stabili, dove sono abitualmente esposti gratuitamente, per invogliare il pubblico ad entrare e intrattenerlo in attesa dell'inizio dello spettacolo con l'esibizione di canzonettiste nane, ballerine deformi, acrobati, fachiri¹⁰⁰ e altri fenomeni da circo.

Il cinematografo bolognese che più ha utilizzato questa pratica è il Cinematografo della Borsa, dove ancora nel 1916 nella sala d'aspetto viene esibito un domatore con un gorilla vivo, per il lancio di un film con protagonista una scimmia (§ VII.4.2). Il più illustre tra questi fenomeni è sicuramente il digiunatore Succi, una vera celebrità per la stampa dell'epoca che per oltre un quindicennio ha raccontato esaltandoli i suoi digiuni in varie città italiane e all'estero: egli viene invitato dall' esercente Carletti (v. Appendice 3.2, Cinematografo della Borsa) nel maggio del 1910 ed esposto durante il digiuno in una cabina di cristallo¹⁰¹. Giovanni Succi, prima esploratore in Africa e scrittore, tornato in Europa e uscito dal manicomio nel quale era stato rinchiuso decide di guadagnarsi da vivere dedicandosi a *record* di durata di digiuno, e in qualità di digiunatore viene studiato anche dalla comunità medica. Succi saltuariamente dava spettacoli di spiritismo, nei quali praticava la trasmissione del pensiero aiutato dal prof. William E. Trusco (!)¹⁰², ma in genere digiunava

⁹⁸ *Catalogo del Replicatamente Premiato Museo Cattaneo (casa fondata nel 1837). Importante Raccolta di lavori artistici e scientifici*, Milano, Tip. P.T. Rigamonti, 1903, pp. 13-15 (conservato presso l'Archivio di Stato di Bologna).

⁹⁹ *Guida attraverso il Panoptico Traber e Museo Anatomico. La più grande raccolta di preparati artistici nel campo della Vita Corporale dell'Uomo*, Ancona, Stab. Tip. del Commercio, 1893, pp. 4-5 (Biblioteca di Discipline Umanistiche dell'Università di Bologna, Fondo Menarini, FM21).

¹⁰⁰ Un fachiro piemontese viene esposto ad esempio al Cinematografo della Borsa nel febbraio del 1910 («Il Resto del Carlino», 17 febbraio 1910, p. 3).

¹⁰¹ ASBO, G.P., Busta 1151 (1910, cat. 13, fasc. 1, N° 600).

¹⁰² Lo spettacolo avviene a Ferrara (*Succi il digiunatore*, «Il Resto del Carlino», 10 giugno 1897, p. 3).

nelle birrerie, alle Esposizioni¹⁰³, rinchiuso in botti o murato vivo dentro a casse, sorvegliato a vista da volontari. La sua notorietà era tale da avere anche degli emuli, come Temistocle Pessuti, un ex maggiore dei bersaglieri che per scommessa accetta di digiunare 20 giorni a Firenze in condizioni identiche a quelle di Succi¹⁰⁴.

Tralasciando qui di discutere quanto il *freak show* sia stato poi ripreso dal cinema successivamente, questi fenomeni sono evidente testimonianza della già citata “curiosità visiva” degli inizi del Novecento e di come attraverso essa la vita quotidiana dei cittadini anche bolognesi sia stata permeata dall'idea del “diverso”, dell'esotico.

II.12 L'attualità partecipata con il cinematografo

La diffusione della cinematografia ha avuto anche il merito di rendere possibile un'informazione generalizzata, veicolata dalle immagini dei "dal vero d'attualità" che rendono gli spettatori partecipi di avvenimenti che proprio per la loro assunzione cinematografica divengono significativi sia per i contemporanei sia per i posteri, connotandosi per questi ultimi come fonte storica visiva. L'attualità cinematografica ha senz'altro modificato a livello più generale la percezione dell'unità nazionale da parte del popolo italiano, soprattutto di quello più povero e analfabeta che non poteva permettersi di comprare la stampa quotidiana o periodici illustrati o addirittura non sapeva leggere, ma che attraverso i film “dal vero” e poi i cinegiornali, ha potuto vedere ad esempio le esposizioni di Roma e Torino, i festeggiamenti del Cinquantenario dell'Unità d'Italia¹⁰⁵, le visite dei Reali, la guerra Italo-Turca, ecc. La diffusione di questi filmati ha significato anche per i cittadini bolognesi assistere, a breve distanza di tempo dal loro accadimento, ad avvenimenti di attualità italiani e stranieri. Così essi hanno applaudito riconoscendo in una pellicola figure note come il sindaco Alberto Dallolio in visita all'Esposizione di Venezia del 1899¹⁰⁶ o si sono recati entusiasti a vedere i “dal vero” con l'ingresso delle truppe italiane a Trento e Trieste alla fine della Prima guerra mondiale (§ XVII.5.1).

¹⁰³ Nel 1898 digiuna in un recinto dell'Esposizione generale Italiana di Torino (*Il 72° digiuno di Succi*, «Il Resto del Carlino», 21 luglio 1898, p. 2).

¹⁰⁴ *Un emulo di Succi*, «Il Resto del Carlino», 15 settembre 1897, p. 2.

¹⁰⁵ Sui film delle feste del Cinquantenario dell'Unità d'Italia nei cinematografi bolognesi ci permettiamo di rimandare a NEPOTI 2013b.

¹⁰⁶ «La seconda parte del varietà, non fu inferiore alla prima, anzi in quella riprodotte l'inaugurazione dell'Esposizione di Venezia, il passaggio del nostro sindaco Dallolio fra le autorità al seguito del principe, provocò un simpatico saluto del pubblico che lo riconobbe, essendo una delle figure più caratteristiche e meglio riuscite del quadro...» (*Teatro Duse*, «La Gazzetta dell'Emilia», 19 giugno 1899, p. 3).

Con lo sviluppo della rete di distribuzione questi film “dal vero d'attualità” possono arrivare nei cinematografi in pochissimo tempo, come ben dimostra il film *La solenne inaugurazione dell'Esposizione di Torino*, che viene proiettato a Bologna fuori programma nei cinematografi Borsa e Centrale il 1° maggio 1911, quando l'avvenimento era stato filmato a Torino solo il 29 aprile (quindi il film era arrivato in 2 giorni oltretutto festivi).

Grazie al cinema quindi i bolognesi hanno associato nelle loro menti delle ben precise immagini agli avvenimenti storici, analoghe a quelle degli altri cittadini italiani, come la giornata dell'entrata in guerra dell'Italia vissuta attraverso il filmato di Comerio *La grande giornata storica dell'Italia, 20 maggio 1915* (n. 9999, 01/07/1915, Comerio, IT) un film composto da 38 quadri (210 metri), che riprende il Palazzo del Quirinale, il discorso di Salandra, l'orologio che segna le 17,20 «l'heure fatidique pour les destins de l'Italie», il Re e la folla¹⁰⁷ (§ XVII.5.1).

Diventa fin da subito chiaro per il governo e i comandanti militari come sia necessario condizionare il sentimento nazionale attraverso il controllo di questi film “dal vero d'attualità” e il primo banco di prova dello Stato italiano in questo senso è il controllo dei filmati provenienti dal fronte durante la Prima guerra mondiale (§ XVII.5.1), che spianerà la strada agli interventi seguenti del regime fascista.

II.13 L'accoglienza del cinematografo a Bologna

A forza d'tant milion d'fotografi
ch'èl passn onna dri ql'altra com'è 'l veint,
a s'mov carr e carrozz, el ferrovi
e i bastimeint in mar com s'mov la zèint! [...]
A s'vèdd del bèlli scen tolti dal vèir,
del còurs in automobil e a cavall;
del coss graziòusi, alligri ch'dan piaseir,
del processìon, del guèrr, del fèst da ball! [...]
S'ai fùss al mònd adèss i nuster nonn
chi vdesen èl prugrèss dov l'è arrivâ,
a s'pol star zert che tùtt, e omn' e donn,
diren che quell'è un diav'l'arsuscità! [...]
C. Musi, *Èl Cinematogrof*, giugno 1907¹⁰⁸

¹⁰⁷ Il film è conservato presso la Cineteca del Friuli ed è visibile nel DVD in allegato al volume FABI 2006. Si veda anche la scheda in DAGRADA-MOSCONI-PAOLI 2007, pp. 198-99.

¹⁰⁸ Carlo Musi è ricordato per la composizione di canzonette in bolognese, tra le quali vi è *Èl Cinematogrof*

Il clima culturale nel quale si diffonde il cinema porta i quotidiani bolognesi a considerare la “fotografia animata” con la medesima curiosità e meraviglia con la quale avevano commentato gli spettacoli delle popolazioni esotiche e le sezioni scientifiche ad accesso riservato dei baracconi, o segnalato le dimostrazioni del fonografo e del kinetofono¹⁰⁹ (Fig.). Gli aspetti positivisti di quest'era di progresso scientifico e di apertura degli orizzonti mentali dei cittadini avevano infatti suggerito ai fratelli Lumière e ai loro operatori di promuovere l'apparecchio cinematografico come una scoperta scientifica, così i quotidiani bolognesi ne spiegano nel dettaglio il funzionamento e la ricaduta sulle scienze tradizionali come la fisica e la biologia. I Lumière non avevano messo in conto però che l'arrivo del cinema in Italia è contemporaneo alla scoperta, da parte di Conrad von Röntgen dei raggi X, con i quali si poteva vedere ciò che era invisibile all'occhio. La presentazione del cinema a Bologna è quindi parallela alla presentazione di questa invenzione, tanto da venire “oscurata” da essa: basti pensare che la prima proiezione cinematografica a Bologna avviene in contemporanea ad una presentazione dei raggi X all'Arena del Sole e il periodico dedicato agli spettacoli, «Il Piccolo Faust», apre la prima pagina con un articolo dal titolo *Le novità della settimana* in cui si riferisce esclusivamente del successo dello spettacolo coi raggi X, relegando la notizia del cinematografo al Teatro Brunetti nella rubrica *Varia* a pagina 4¹¹⁰.

I raggi X sono dunque la grande invenzione dell'anno, la stampa è piena di articoli sul loro funzionamento e la città di dimostrazioni: una lastra di una mano per mezzo dei raggi X viene esposta nella vetrina della libreria Zanichelli sotto il Pavaglione e le esposizioni fotografiche bolognesi comprendono radiografie, come quella al Palazzo dei Notai nel maggio del 1900, comprendono delle radiografie. L'eco di questa invenzione è poi amplificata a Bologna dalle esperienze e dalle conferenze di Augusto Righi, che attiva nel maggio del 1899 un laboratorio di radioscopio e radiografia all'Ospedale S. Orsola, dove nel maggio 1906, è inaugurato anche uno specifico reparto. Nel 1897 è ancora un'altra l'invenzione ad essere la più popolare: il telegrafo senza fili di Guglielmo Marconi che, essendo di origini bolognesi, diviene il vero eroe della stampa locale. L'invenzione della cinematografia sembra risalire nell'apprezzamento della stampa bolognese nel 1898, quando «Il Resto del Carlino»

edita nel giugno 1907 (Musi 1907, Fig.).

¹⁰⁹ Il signor Sala, ambulante collegato alla città di Torino, espone in via Rizzoli 34 dal 12 febbraio al 15 marzo 1896 tre apparecchi visibili tutti i giorni dalle 10 alle 24 dietro piccolo compenso («Il Resto del Carlino», 12 febbraio 1896, p. 2). Sul funzionamento del kinetofono rimandiamo a MANNONI 2000, pp. 433-434.

¹¹⁰ «Il Piccolo Faust», 1° settembre 1896, pp. 1 e 4.

riprendendo uno studio condotto da altri, ma non meglio specificato, la colloca al secondo posto tra le invenzioni del decennio dopo le ferrovie elettriche¹¹¹.

Già il Kinetoscopio Edison in occasione dell'esposizione a Bologna avvenuta nel febbraio del 1896, viene presentato dalla stampa quotidiana mettendo in particolare rilievo la sua applicazione scientifica e il grande contributo che può dare allo studio della biologia:

Con la scoperta della fotografia istantanea, fatta dal fisico americano Muybridge, ed accolta con giusto entusiasmo dal mondo scientifico le scienze sperimentali e specialmente quelle biologiche sono entrate in un nuovo periodo di luminoso progresso. Esse hanno avuto dalla fotografia un metodo perfetto per la registrazione degli elementi del lavoro relativo alla vita e per l'analisi rigorosa e minuta di tutti quei movimenti che sfuggono all'occhio per la rapidità con cui si compiono. Noi vediamo l'insetto agitarsi per l'aria, ma non possiamo fissare i battiti delle sue ali; non ci è dato scorgere le successive posizioni di un uccello che vola e neppure quelle di un cavallo che va al passo al trotto, al galoppo. A questo difetto dei sensi supplisce oggi largamente la fotografia istantanea, la quale fin dal suo comparire ha potuto dirci con tutta esattezza esservi azioni riflesse che si compiono in un tempo minore di 1/700 di minuto secondo. Rimarranno, in questo campo, famose le esperienze che va da più anni accumulando il Marey per lo studio della locomozione animale e di molti fenomeni fisiologici; i risultati finora raggiunti lasciano chiaramente vedere qual potente mezzo di ricerca scientifica sia la fotografia istantanea applicata all'analisi del movimento. Ottenuta l'analisi era naturale che si pensasse alla sintesi, alla ricostituzione cioè del movimento medesimo. Dopo molti tentativi di parecchi sperimentatori il modo d'ottenerla con grande perfezione fu trovato da Tommaso Edison, genio vasto e sintetico che ha riempito di sé quest'ultima parte di secolo. Il problema si può dir risoluto con l'apparecchio inventato da lui ed opportunamente chiamato *cinetoscopio*...¹¹².

Il primo articolo apparso su «Il Resto del Carlino» nell'aprile del 1896 riguardante il cinematografo si trova nella rubrica di corrispondenze da Parigi e riporta la reazione del pubblico femminile alla prima presentazione pubblica francese dell'apparecchio Lumière, contribuendo a creare il mito storiografico del pubblico spaventato dall'arrivo della locomotiva, che nell'articolo diventa però un cavaliere al galoppo verso la macchina da presa:

¹¹¹ Seguono: «3. I raggi Röntgen. 4. La turbina Laval (a vapore). 5. Il motore Diesel [...] 6. Il carburato di calcio, dal quale si ricava l'acetilene. 7. L'aria liquida. 8. Il telegrafo senza fili. 9. Le correnti di grande frequenza, con le quali, specialmente Tesla, ottenne notevolissimi risultati. 10. La bicicletta, che cambiò, si può dire, interamente i costumi, e che, dieci anni prima, era ancora in embrione. 11. L'automobile, al quale, secondo l'autore, si prepara un avvenire più splendido ancora di quello della bicicletta» (*Le invenzioni dell'ultimo decennio*, «Il Resto del Carlino», 26 novembre 1898, p. 2).

¹¹² *Il cinetoscopio Edison*, «L'Unione», 12 febbraio 1896, p. 2.

Per una lunga serie di serate d'inverno, uno dei soliti strilloni, che ad alta voce annunziano gli spettacoli degli stabilimenti di recente fondazione, inutilmente, dall'ingresso, invitò il pubblico a visitare il Cinematografo, esposto in una sala laterale del Café de la Paix. I viandanti sordi agli ammonimenti del banditore e alle filastrocche dei sei gentiluomini «réclame» che a due a due, passeggiando vestiti di lunghi soprabiti grigio-perla, dal quadrivio Montmartre all'Opéra, andavano continuamente proclamando le meraviglie della fotografia del movimento, passarono oltre con indifferenza. Ma un giornale raccontò le impressioni provate da due vezzose femmine alla vista del Cinematografo, e, poco dopo, un secondo trascrisse le parole, pronunciate da un sapiente, a proposito della scoperta del Lumière, che realmente ha segnato un passo avanti dopo il Chinetoscopio di Edison. È di una verità inimmaginabile, avrebbe esso esclamato. Potenza della illusione! Quando si trova in faccia a questi quadri in movimento, si domanda a se stessi se si è in preda ad una allucinazione, o se si è attori in queste scene stupefacenti di realismo. Alla prova generale nel 1895 il signor Lumière aveva progettata una strada di Lione. Le tramvie, le carrozze circolavano e si avanzavano incontro agli spettatori. Un cavaliere veniva verso di noi al gran galoppo. Una delle mie vicine era talmente sotto la impressione, che si alzò per salvarsi, e non si riassise che quando il cavallo fu passato. Tutte le parigine vollero, da allora in poi provare quello spavento. Tutti i parigini vollero confortarle nel pericolo, e immediatamente il grande Hall del Café de la Paix, che per tanto tempo era rimasto deserto, rigurgitò di curiosi. Sul «trottoir» del Boulevard des Capucines fu difficile aprirsi passaggio in mezzo alla folla compatta di persone che attendevano il loro turno per assistere allo spettacolo «emozionante»¹¹³.

Il primo aspetto enfatizzato del cinema è quindi lo stupore di trovarsi davanti ad un'illusione, che però è allo stesso tempo di un realismo stupefacente. Mette invece al centro dell'attenzione il fatto che con il cinema si possa riprodurre l'invisibile, come si trattasse di “raggi fotografici” un articolo firmato da Emilio Mariani apparso su «Cronaca dei Teatri» nel 1896:

Il mondo tutto (fatta una piccola eccezione delle molteplici e varie sue parti ancora incolte, incivili, semi barbare, barbare, semiselvagge, selvagge e qualcuna anche antropofaga...) corre precipitevolissimamente col treno lampo... sulle rotaie del progresso... volando via di stazione in stazione... e dove arriverà? [...] io ardisco parlarvi di un punto solo della scienza che progredisce di giorno in giorno, d'ora in ora, in modo sbalorditivo, spaventoso... e minaccia [...] voglio parlarvi della fotografia (*arrestandosi*)... Come la fotografia non è una scienza... al giorno d'oggi, mentre obblighiamo la luce a servirci, a lavorare, quasi quasi a nostro piacimento, a nostro capriccio? [...] la fotografia è una scienza, e che scienza! Sulle prime ci

¹¹³ *La réclame e i parigini | La Cigale – Il cinematografo lumière – L'ultima pitonessa*, «Il Resto del Carlino», 5 aprile 1896, pp. 1-2.

dava degli... sgorbi... che facevano all'occhio barbaglio, poi quegli sgorbi divennero riproduzioni dal vero, chiare, limpide, nette, complete, parlanti. Non è molto tempo che la fotografia esigeva il sereno, l'immobilità, la testa nella forca... del poggiatesta; ora sorprende e colpisce a qualunque luce, con un filo di luce... quasi rubandoli... uomini e donne nell'atto che camminano, corrono, saltano, ballano, combattono, fuggono... o combinano altre operazioni! Ora raggiunge la vaporiera fuggente... e ghermisce l'aquila a volo! Né basta... col Cinematografo scusate la parola abbiamo anche la fotografia animata... che rappresenta le donne, gli uomini e gli altri animali in azione... nei movimenti i più rapidi, i più istantanei e in tutte le scene reali della vita! E chi può giurare che da qui, mettiamo a cinquant'anni, la fotografia, fatta società cooperativa colla fonografia, non accordi anche la parola a quelle figure viventi? [...] non basta ancora! La fotografia non solo minaccia, ma osa già penetrare nell'ignoto, nelle tasche, nei portafogli, nelle casse forti, sotto le vesti, nelle alcove, nelle latebre del corpo umano... e riprodurrà col tempo ogni cosa! La fotografia dell'invisibile! birr... birrr..! O Giove Capitolino, dove si andrà a finire?... Occorreranno corazze speciali di materie refrattarie... se pure vi saranno... per respingere gli insolenti raggi fotografici? [...] solleviamo un lembo del velo misterioso che ci separa dal futuro... e spingiamo lo sguardo nei secoli venturi... [...] Ecco là ...i nostri cari amici ed inquilini, i bacteri, i microbi, i bacilli, i virgola *et similia*, vengono visti e sorpresi nelle loro umanitarie operazioni... e forse abbruciati, inceneriti coi raggi di Röntgen!... Che quei raggi non abbiano a cremare contemporaneamente anche i polmoni e gli altri organi, ove lavorano i prelodati amici... Mandiamo questo augurio al futuro!...¹¹⁴.

Un altro aspetto del cinema che colpisce i cittadini bolognesi è il fatto che permetta di rivedere “in vita” i morti. Produce infatti un'enorme emozione il filmato della partecipazione di Umberto I al varo della Lepanto mostrato al Teatro Duse poco dopo la sua uccisione nel 1900 e viene ricordata con enfasi la reazione di una signora di Detroit che nel 1901 rivede il fratello considerato morto in un film “dal vero” riguardante la presa di Pechino da parte del corpo di spedizione internazionale contro i Boxer¹¹⁵.

Lo smembramento del corpo umano e la sua ricomposizione nella Venere di cera di Cattaneo, la scomposizione del movimento e del gesto della cronofotografia e della cinematografia, l'ideologia positiva di progresso del “volto” urbano, la trasparenza dei corpi con i raggi X, il primato della percezione della visione, la luce dell'elettricità e la velocità dei mezzi di trasporto, tutti questi elementi convergono nelle opere d'arte futuriste, la prima

¹¹⁴ E. Mariani, *Fotografia dell'invisibile*, «Cronaca dei Teatri», a. VI, nn. 10-11, 4 luglio 1896, p. 4.

¹¹⁵ *Il cinematografo rivelatore*, «Il Resto del Carlino», 24 settembre 1901, p. 1.

avanguardia italiana. È proprio nel *Manifesto del Futurismo* di Filippo Tommaso Marinetti, pubblicato per la prima volta a Bologna il 5 febbraio 1909 su «La Gazzetta dell'Emilia»¹¹⁶ che possiamo valutare il reale impatto che la modernità e le sue invenzioni (tra le quali il cinema) hanno avuto sull'immaginario dei cittadini bolognesi: è dall'incontro fra queste invenzioni e la “città più passatista d'Italia”, con la «sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquari» scrive Marinetti nel *Manifesto* (e sembra riferirsi proprio a Bologna, la cui polverosa e dotta tradizione secolare veniva sbeffeggiata già dalla maschera del Dottor Balanzone), che ha origine un movimento artistico di profonda rottura col passato. A riprova del ruolo non marginale della città nelle prime manifestazioni futuriste ricordiamo come Bologna ospiti la prima del Teatro Sintetico al Teatro del Corso il 4 febbraio 1915, e sia la culla e il punto d'incontro dei futuristi emiliano-romagnoli¹¹⁷.

¹¹⁶ Sul primo manifesto del futurismo e la città di Bologna rimandiamo a BUSCAROLI 2009.

¹¹⁷ I futuristi di Bologna, Ferrara e Ravenna sono un gruppo molto considerevole (WEBER 2010).

CAPITOLO III.

I CINEMATOGRAFI VIAGGIANTI NEI TEATRI PER LA BORGHESIA

Replicando una storia comune a gran parte dell'Italia e dell'Europa, i primi a portare lo spettacolo cinematografico a Bologna sono gli impresari viaggianti che, proprietari degli apparecchi e delle pellicole, associano il cinematografo ad uno spettacolo di prosa o di mimo di una compagnia che sta realizzando la propria *tournee* nei teatri. A questi impresari “viaggianti per i teatri” si aggiunge dal 1897 una seconda tipologia di viaggianti: impresari con baracconi cinematografici che sostano nelle fiere e nelle piazze. Riprendendo la distinzione proposta dagli studiosi francesi in *itinérants* e *forains*¹, proponiamo qui per evitare confusione di chiamare i primi “itineranti” e i secondi “fieranti”², anche partendo dal presupposto che certo ci sono stati dei contatti e delle sovrapposizioni tra i due “generi” di viaggianti, ma che questi scambi di ruoli non sembrano frequenti³, anche perché i primi erano affini agli impresari teatrali e proponevano appunto nei teatri degli spettacoli rivolti essenzialmente alla borghesia, mentre i secondi avevano delle strutture di carattere familiare spesso eredi di una tradizione secolare di padiglioni di esibizione dei più vari generi e si rivolgevano al popolo nelle fiere o negli spazi permanenti cittadini dedicati agli spettacoli popolari. È comune invece per entrambi questi generi di viaggianti il successivo passaggio all'esercizio in sale (effimere o stabili) o alla distribuzione e in questo senso vedremo nel dettaglio l'evoluzione di due figure importanti per la città di Bologna: Enrico Pegan, l'itinerante che per primo ha portato lo spettacolo cinematografico come spettacolo autonomo (cap. IV) e Guglielmo Cattaneo, il fierante che ha aperto il primo cinematografo stabile della città (cap. VI). La differenziazione tra le due categorie e il diverso pubblico al quale si rivolgevano ci ha indotto a considerare separatamente questi spettacoli, ai quali sono dedicati il presente capitolo e il capitolo quinto.

Il fatto che questa prima fase itinerante di espansione della cinematografia sia comune a diversi paesi non è casuale, è piuttosto la conseguenza di una «consapevole programmazione di uno sfruttamento commerciale planetario»⁴ da parte dei fratelli Lumière della propria invenzione, prospettiva che viene abbandonata nel 1897 con la decisione di

¹ Per una applicazione di questa distinzione rimandiamo ad esempio allo studio di CHEVALDONNÉ 2005.

² Il termine “fieranti” è accolto anche in CANEPPELE-BONETTO 2001, Bernardini invece li identifica come “fieraioli” (BERNARDINI 2001a).

³ BERNARDINI 2001a, pp. 14-15.

⁴ BERNARDINI 2001b, p. 111.

liberalizzare la vendita degli apparecchi. In seguito alla prima presentazione pubblica infatti i fratelli Lumière ricevono alla fine del 1895 un centinaio di richieste da tutti i continenti per l'acquisto dell'apparecchio, tra le quali compare anche quella di un bolognese, Oreste Rappini⁵. Gli incaricati Lumière girano quindi i teatri d'Europa e d'Italia presentando con le medesime modalità l'invenzione e acquistando sui quotidiani locali soffiatti a pagamento, mascherati da finti resoconti di cronaca⁶. La presenza di altre invenzioni analoghe e la difficoltà di ostacolare la concorrenza permettono a diversi impresari di organizzare autonomamente *tournee* nei teatri con i propri film e i propri apparecchi (pensiamo ad esempio all'italiano Italo Pacchioni). Questa fase si esaurisce in tempi variabili da città in città, con l'affermazione dei cinematografi stabili e di un sistema di distribuzione di pellicole in grado di permettere l'esercizio di tali cinematografi, collegato anche alla decisione presa in primo luogo dalla Pathé nel 1907 e subito dopo da altre case di produzione concorrenti che ne seguono l'esempio, di passare dalla vendita diretta delle pellicole al noleggio.

Per questo motivo quanto ricostruito nei capitoli che seguono ha come punto di arresto il 1907 per le proiezioni nei teatri e il 1911 per quelle nelle piazze. Dopo queste date il fenomeno a Bologna risulta esaurito o quantomeno superato a causa dello sviluppo dell'offerta dei cinematografi stabili bolognesi (§ VII.2.2-3). Quanto qui discusso ha come supporto la cronologia completa degli spettacoli (con i relativi programmi) da noi ricavata dalle fonti indicate nel paragrafo che segue (§ III.1) e riportata interamente nelle Appendici 1 e 2 che fungono da supporto e integrazione alla discussione.

III.1 Il cinema itinerante: i temi e le fonti

Purtroppo le fonti a nostra disposizione per conoscere maggiormente i contenuti e l'organizzazione di questi primi spettacoli sono scarse e molto differenti da quelle a disposizione per il periodo seguente. L'aspetto più sconosciuto rimane l'organizzazione dei percorsi di entrambe le categorie viaggianti, spesso sovranazionali e condizionati dai tempi delle feste e delle fiere nelle città. Un enorme sforzo in questa direzione è rappresentato dal lavoro di Bernardini *Cinema italiano delle origini. Gli ambulanti*, che attraverso una minuziosa raccolta e incrocio di dati provenienti dalle differenti storie del cinema locali, dai periodici e dagli archivi nazionali, è riuscito a ricostruire una parte dei percorsi degli

⁵ SADOUL 1965, p. 164. Oreste Rappini è il gestore del Politeama Rappini (o anche Teatro Rappini – Follia) un *café-chantant* (§ II.6) che si trovava in via dell'Oro, che nell'epoca del sonoro diverrà anche un cinema.

⁶ BERNARDINI 2001b, p. 113.

ambulanti attivi in Italia individuandone così le aree di azione e alcuni importanti cenni biografici⁷.

Il fatto che non si tratti di imprese commerciali con una sede fissa porta ad accordare un maggiore rilievo alle notizie riportate dai quotidiani locali, che un po' per la novità dell'invenzione, un po' a seguito dei succitati soffietti a pagamento, diventano in questo primo periodo una fonte importante. Inoltre, seguendo le orme di Bernardini che ha utilizzato largamente per il suo lavoro il periodico stampato dall'associazione di fieranti fondata da Guglielmo Cattaneo, «La Bussola», poi «L'Aurora» (v. Bibliografia), che riesce a dare una buona visione d'insieme sugli spostamenti degli aderenti alla associazione, lo abbiamo consultato in particolare per i fieranti che sono connessi in qualche modo a Bologna. È con una certa sorpresa poi che nel corso di questa ricerca abbiamo trovato informazioni analoghe sulle tappe di alcuni itineranti e di alcuni fieranti nelle pagine de «Il Piccolo Faust», il periodico dell'agenzia teatrale omonima di Bologna fondata da Alarico Lambertini e alla sua morte gestita da Adolfo Re Riccardi (in particolare impresario di Alfredo Testoni, cap. XIII). La precisione con la quale viene riferito da questo periodico il luogo e il teatro in cui l'itinerante si esibisce suggerisce un possibile coinvolgimento dell'agenzia teatrale nella *tournee* degli impresari itineranti che sono compresi nell'elenco delle sue “compagnie associate”. Come per il fierante aderire alla associazione fondata da Guglielmo Cattaneo significava avere una migliore benevolenza da parte dei Municipi nella concessione degli spazi di sosta, così avere un agente teatrale facilitava nelle modalità d'ingaggio nei vari teatri e poteva fornire maggiori garanzie sul pagamento. A riprova dell'importanza di tale ruolo, ricordiamo l'agente teatrale Francesco Razzi di Napoli che, oltre a diverse testate periodiche anche cinematografiche, gestisce la *tournee* di Amedeo Majeroni (§ III.4). Questo ruolo non indagato delle agenzie teatrali meriterebbe senz'altro un approfondimento; ci limitiamo in questa sede ad indicare come sarebbe possibile una ricerca sull'argomento effettuando lo spoglio di periodici analoghi e ricercando eventuale documentazione negli archivi dei teatri e delle agenzie teatrali⁸.

Le tracce documentarie dei passaggi degli itineranti nei teatri non sono facili da trovare: si dovrebbe trattare per lo più di lettere inviate alla direzione del teatro per concordare l'esibizione e teoricamente dovrebbero essere rimaste negli archivi dei teatri⁹. Purtroppo

⁷ BERNARDINI 2001a.

⁸ Alcuni documenti dell'agenzia teatrale «Il Piccolo Faust» sono conservati presso la Biblioteca del Burcardo a Roma, ma abbiamo verificato che la loro frammentarietà non fornisce indicazioni utili alla ricostruzione di questo aspetto.

⁹ Diversi esempi di queste lettere sono conservate a Fano, come quella di Enrico Pegan che risale al 1901, precompilata e analoga nelle richieste a quelle trovate per il Cinema-Teatro Apollo (§ VII.4.6). Un timbro

gli archivi dei principali teatri di Bologna risultano in gran parte dispersi per il periodo dei primi anni del Novecento, al contrario di quanto è avvenuto in centri minori dove magari i teatri sono ancora in attività¹⁰. Altrettanto rari sono i programmi di sala degli spettacoli, che invece sono una fonte preziosa per ricostruire il programma “variato”¹¹ della serata, solo in parte riportato sulla stampa quotidiana. La maggiore quantità di questi programmi a stampa è conservata presso l'Archivio della Grafica della Fondazione Cineteca di Bologna e presso la Collezione Brighetti delle Collezioni d'Arte e Storia della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna. Solo pochi altri materiali analoghi sono stati rinvenuti nei fondi speciali delle biblioteche bolognesi.

La frammentarietà di queste informazioni e la dispersione della documentazione d'epoca mettono in rilievo l'importanza del lavoro di incrocio dei dati raccolti, che in questa sede è stato condotto con grande determinazione (cap. I). La ricostruzione di questo periodo storico merita infatti una particolare attenzione, perché è testimonianza di un modello precedente alla affermazione dell'industria cinematografica, e quindi ancora svincolato dai modelli industriali successivi, ma bensì debitore del panorama degli spettacoli connessi all'arrivo della modernità (cap. II). È da rilevare poi che in questi primi spettacoli che sono stati mostrati ai bolognesi i film dei fratelli Lumière e di Méliès.

III.2 I primi spettacoli nei teatri bolognesi

Il primo spettacolo cinematografico Bolognese avviene il 27 agosto del 1896, diversi mesi dopo le città di Roma e Milano, dove il cinematografo era stato presentato già nel marzo¹². A presentarlo è la compagnia “artistico-scientifica” Perfetti-Calcina che si esibisce al Teatro Brunetti (poi dal 1898 intitolato a Eleonora Duse, in via Cartoleria 41) dal 27 agosto al

riporta la data dalla quale l'impresario è libero di recarsi al teatro (documento riprodotto in ANGELINI-PUCCI 1981, p. 45).

¹⁰ Alcuni materiali dei teatri Del Corso, Contavalli e del Brunetti sono conservati presso la Biblioteca dell'Archiginnasio, ma riguardano un periodo precedente a quello dell'inizio della cinematografia.

¹¹ I film della fase della “cinematografia-attrazione” avevano in tutta Europa caratteristiche formali differenti da quelli del cinema istituzionalizzato, quindi la brevità e la scarsa differenziazione di questi film rende in questa fase centrale il ruolo del programma (CANOSA 2008, pp. 28-32).

¹² Per una cronologia delle prime proiezioni si veda BERNARDINI 2001a, pp. 153-156. L'arrivo del cinema in Emilia-Romagna è fissato tra l'agosto 1896 ed il gennaio 1897 (GORI 1987, p. 17). Non vi sono conferme nel libro di Gori di un primo spettacolo a Ravenna precedente a quello bolognese come riporta Bernardini, e sembra un errore di stampa il programma per il medesimo primo spettacolo bolognese datato «Sabato 19 agosto» e stampato nel 1896, ma probabilmente riferito al 19 settembre del Teatro Reinach conservato nell'Archivio del Teatro Regio di Parma (ringraziamo Eugenio De Bernardis per averci favorito la riproduzione di questo programma e di quello citato alla nota 46). Sarebbe comunque opportuna una ulteriore ricerca per seguire con precisione il percorso della Compagnia Perfetti-Cantini in Emilia-Romagna.

3 settembre 1896. La definizione “artistico-scientifica” nasconde un'operazione complicata: Jole Cantini (Fig.) proprietaria di una compagnia di varietà di giro e Vittorio Calcina il fotografo torinese primo concessionario Lumière in Italia¹³ si accordano per iniziativa dell'agente teatrale I. Delle Piane¹⁴ per realizzare la compagnia Perfetti-Calcina diretta da Ugo Perfetti (un attore, probabilmente marito di Jole Cantini). Lo spettacolo presentato è così diviso in due parti, quella “artistica” con la rappresentazione della pantomima *Histoire d'un Pierrot* di Fernand Beissier con le musiche di Mario Costa (Fig.) e quella “scientifica” con le fotografie animate ottenute con l'apparecchio Lumière dagli operatori Giuseppe Filippi (Fig.) e Albert Cosnefroy, due collaboratori di Calcina¹⁵. Il prezzo dello spettacolo è di 60 centesimi¹⁶ (Fig.), e su specifica raccomandazione dei Lumière, che consigliavano agli operatori di proiettare filmati delle strade delle città dove si recavano¹⁷, Filippi e Cosnefroy proiettano anche il primo film girato a Bologna, *Inaugurazione del monumento a Minghetti*, effettuato nel giugno 1896 alla presenza dei Reali forse proprio dallo stesso Filippi (§ XI.2 e Appendice 7.1). La stampa locale pubblica i già citati articoli camuffati da resoconto della serata con il funzionamento dell'invenzione, così come spiegato sul retro dei programmi di sala conservati nelle altre città, e le reazioni del pubblico, come questo articolo su «La Gazzetta dell'Emilia»:

Il cinematografo dei signori Lumière è un ingegnoso apparecchio che permette, non solamente di raccogliere tramite la fotografia con un'ammirabile precisione, tutte le scene animate, le più varie senza omettere alcuno dei movimenti che vi si commettono, ma eziandio di riprodurle fedelmente a grandezza naturale, proiettandole sempre su uno schermo e rendendole così visibili a tutta un'assemblea di spettatori. Riesce dunque possibile, mercé questa notevole invenzione, di sviluppare le scene della vita reale nei più piccoli dettagli: la vita è sorpresa là dove si direbbe l'obbiettivo, e tutto ciò che vi è passato si riproduce fedelmente come la parola altre volte sentita si ripete nel fonografo Edison colle più minute flessioni di voce. L'apparecchio permette di riprodurre scene di una grande estensione, come vie intere o piazze pubbliche con tutti i movimenti coi pedoni, vetture, tramways, ecc., e l'illusione del movimento nelle prove ingrandite è tale, che le scene proiettate sono di una realtà sorprendente.

¹³ Su Vittorio Calcina (1847-1916) rimandiamo a BERNARDINI 1980, p. 19.

¹⁴ Per il ruolo di Delle Piane rimandiamo a *Teatro Brunetti*, «Il Piccolo Faust», a. XXII, n. 61, 1° settembre 1896, p. 4. Il suo nome è citato anche in tutti i programmi a stampa dello spettacolo rinvenuti in Emilia-Romagna.

¹⁵ Sulla compagnia rimandiamo nuovamente a BERNARDINI 2001a, pp. 70-71.

¹⁶ *Teatro Brunetti*, «Il Resto del Carlino», 27 agosto 1896, p. 3.

¹⁷ BERNARDINI 1980, p. 20. Bernardini ipotizza che questi primi filmati fossero stati girati dall'operatore Lumière Albert Promio che nel 1896 girò la Penisola.

Stasera per esempio verrà presentata l'inaugurazione al monumento a Minghetti quando alla presenza della LL. MM. il popolo applaudeva...¹⁸.

Il pubblico applaude entusiasta e i film vengono ripetuti più volte, in particolare *L'incoronazione dello Czar, La czarina in vettura di Gala, I bagni di mare* (v. Appendice 1 e § IX.1). Nonostante i quotidiani riportino solo qualche titolo particolarmente apprezzato dal pubblico, indicando genericamente novità nei programmi giornalieri, a giudicare dai programmi di sala rinvenuti i “quadri” proiettati ogni sera dovevano essere 8 o 10. Il successo delle proiezioni è notevole e il 31 agosto e il 3 settembre il teatro è tutto esaurito. «Il Piccolo Faust» si stupisce del grande successo e dell'incasso, che arriva per le otto sere di spettacolo alla somma di 9.000 lire¹⁹. Così la compagnia, che già aveva raddoppiato le quattro serate inizialmente previste, decide di ritornare a Bologna dall'11 al 16 settembre, esibendosi prima al Teatro del Corso e poi dal 12 di nuovo al Brunetti. Anche questa volta l'accoglienza è festosa, ma l'affluenza di pubblico sembra essere minore²⁰.

In novembre l'apertura della stagione invernale del Teatro Nazionale di via Nosadella comprende un numero di illusionismo con proiezioni cinematografiche, questa volta realizzate con il sistema Edison e organizzate dal lottatore Bartoletti (in precedenza gestore della Birreria Bigliardi, fuori Porta San Felice²¹). Le proiezioni affiancano giochi di prestigio dell'illusionista cav. Olivero e vengono ripetute due volte a serata (alle 19 e alle 21) per soli 25 centesimi. Le proiezioni del Teatro Nazionale durano dal 8 al 12 novembre, e tre giorni

¹⁸ *Teatro Brunetti*, «La Gazzetta dell'Emilia», 27 agosto 1896, p. 3. L'articolo è in parte identico a quello di Nasi intitolato *Fra uomini e cose* apparso, in occasione dell'arrivo del Cinematografo Lumière a Torino, su «La Gazzetta di Torino», 6 aprile 1896, p. 1 (BRUNETTA 2001, pp. 7 e 336). Il medesimo testo è riportato sul retro dei programmi di sala conservati a Parma e citati alla nota 12. Si tratta forse della traduzione italiana del programma di sala della prima proiezione dei Lumière a Parigi, il 28 dicembre 1895. Alcune frasi si trovano identiche ne «Il Resto del Carlino», 28 agosto 1896, p. 3, che fornisce maggiori dettagli tecnici.

¹⁹ *Bologna. Teatro Brunetti*, «Il Piccolo Faust», 4 settembre 1896, p. 4. Il biglietto d'ingresso costava 60 centesimi, con probabilmente delle maggiorazioni per i posti migliori, ma considerando il prezzo del solo ingresso l'affluenza degli spettatori deve essere stata di circa 1.900 persone al giorno, una quantità di persone veramente incredibile per una città come Bologna, che contava circa 150 mila abitanti comprese le zone fuori dalle mura (v. § II.5 nota 53). Se questi conti sono corretti significa che questo spettacolo in otto giorni è stato visto da circa 15.000 persone, ovvero dal 10% degli abitanti della città.

²⁰ I quotidiani non riportano i resoconti dettagliati di questo secondo gruppo di serate. Solo Cervellati parla della signora Lumière che pubblicizza dallo schermo la Fosfatina Falières aggiungendo che l'ingresso costa 1 lira (invece dei 60 centesimi degli annunci de «Il Resto del Carlino»). Cfr. CERVELLATI 1964a, p. 13, poi ripreso anche da altri studi sul cinema a Bologna.

²¹ «[...] Fuori San Felice il lottatore Bartoletti, diventato artista di canto, ha fatto sforzi erculei per mettere insieme una compagnia di *chanteuses* e di mimi alla birreria Bigliardi vi cantano la formosa sua moglie, e Peppinella Basili, una simpatica giovinetta che è ogni sera vivamente applaudita; e non manca l'artista che modula la voce stanca sulle romanze più sentimentali per le ragazze innamorate [...]» (*I cafés chantants*, «Il Resto del Carlino», 13 luglio 1896, p. 3). Per gli spettacoli cinematografici *Teatro Nazionale*, ivi, 7-12 novembre 1896, p. 3. Probabilmente è Basilio Bartoletti, un celebre lottatore di lotta greco-romana, anche impresario teatrale.

dopo si può vedere ancora il cinematografo, stavolta al Teatro Contavalli, di via Mentana 21. Qui la compagnia bolognese diretta da G. Galliani mette in scena la commedia *Torna in scena i pisuneint* di Alfredo Testoni, seguita da proiezioni cinematografiche Lumière, che però vengono fischiate, poiché confuse e poco nitide. Vengono proiettati *Bruciatori d'erbe*, *Il fotografo*, *La sortita degli impiegati del Louvre*, *L'arrivo del treno*, *I fabbri ferrai*, *Il bagno d'una parigina (colorato)*²². Lo spettacolo continua fino al 18 novembre²³.

Le ultime proiezioni dell'anno avvengono al Teatro del Corso dall'11 al 20 dicembre 1896, in chiusura degli spettacoli teatrali della compagnia veneziana diretta da Giacinto Gallina²⁴. Anche in questo caso lo spettacolo cinematografico, presentato da Giuseppe Filippi e Albert Cosnefroy (Fig.), dopo alcuni iniziali problemi tecnici che fanno risultare l'immagine sbiadita a causa di «pile avariate»²⁵, ha un grande successo, con i soliti applausi e la richiesta di repliche. Il programma viene cambiato a tutte le proiezioni, e alla domenica viene organizzata, oltre allo spettacolo serale, una *matinée* per fanciulli alle ore 14 (Fig.). Anche in questo caso i programmi sono titoli del catalogo Lumière: *Piazza della Bell'aria*, *Duetto infantile*, *Partita a briscola*, *Il fabbro-ferraio*, *Arrivo dell'imperatore a Breslavia!*, *Rivista militare in onore dello Zar!*, *Trasformista*, *Manovra di cavalleria*, *Chi la fa l'aspetti*, *Arrivo d'un treno* (v. Appendice 1). I prezzi sono quelli di una normale rappresentazione teatrale: da 1 lira per platea e palchi di primo, secondo e terzo ordine, ai 60 centesimi per il quarto ordine e 40 centesimi per il loggione. Il prezzo aumenta se si vuole accedere alle poltrone, agli scanni numerati e all'orchestra, e sono previsti sconti per studenti e impiegati.

Nel corso del 1896 avvengono quindi in tutto sei gruppi di proiezioni cinematografiche tutte nei teatri (Appendice 1, Tavola 1), quattro delle quali organizzate con certezza sempre dagli operatori Filippi e Cosnefroy, mentre una sola invece avviene con il sistema Edison presso il Teatro Nazionale. Gli anni seguenti che precedono l'ingresso nel Novecento sono segnati da un esiguo numero di proiezioni cinematografiche.

Nel 1897 sono collegati al cinematografo due avvenimenti molto diversi fra loro: il primo è l'incendio al Bazar della Charité, che porta in primo piano la tematica della sicurezza degli spettacoli anche a Bologna; il secondo è un processo per truffa per la realizzazione di un

²² *Teatro Contavalli*, «Il Resto del Carlino», 15 novembre 1896, p. 3.

²³ L'ultima recensione è dello spettacolo del 16 novembre su «Il Resto del Carlino», ma l'annuncio nella rubrica *Spettacoli d'oggi*, dopo un riposo il 17, ricompare il 18, quindi ci pare giusto prendere il 18 novembre come data finale, contrariamente alla cronologia riportata in BERNARDINI 2001a, p. 154.

²⁴ Giacinto Gallina muore a Venezia nel febbraio del 1897 e i quotidiani seguono la sua malattia, il ricovero e l'operazione, considerandolo il più grande interprete goldoniano vivente.

²⁵ *Teatro del Corso*, «Il Resto del Carlino», 12 dicembre 1896, p. 3.

cinematografo, che dimostra come l'invenzione, ancora poco conosciuta in città, fosse già considerata un'opportunità economica. Il 4 maggio 1897 avviene l'incendio del Bazar della Charité a Parigi, dove muoiono circa 120 nobili, causato dalla rottura di un serbatoio d'acciaio che sostituiva il gruppo elettrogeno per far funzionare il proiettore del cinematografo, contenente mille litri di ossigeno ad alta pressione, o per vapori di etere che si incendiano a contatto con una fiamma²⁶. La stampa rimane particolarmente impressionata dall'avvenimento e dai cadaveri irriconoscibili delle nobili signore che affollavano i padiglioni di legno per le vendite di beneficenza, e riporta le cronache da Parigi in prima pagina per più di una settimana. Questo incendio è seguito a Bologna, la sera del 6 maggio, da un incidente al Politeama Rappini (o Politeama della Follia) di via dell'Oro durante un trattenimento musicale degli impiegati civili, quando avviene uno scoppio dovuto ad una fuga di gas che fa cadere il soffitto, ma che non provoca alcun ferito. Il Questore, allarmato da questi eventi, convoca immediatamente tutti i proprietari di teatri, e li obbliga a firmare dei verbali nei quali si impegnano ad avvertire le autorità di Pubblica Sicurezza anche per trattenimenti privati e a richiedere sempre la presenza dei pompieri²⁷. Comincia così l'attenzione delle autorità alla sicurezza per gli spettacoli cinematografici che lascerà molti documenti con i resoconti dei sopralluoghi ai locali e le rispettive planimetrie (§ 7.3.1).

Un altro fatto notevole dell'anno 1897 è la comparsa di annunci di apparecchi cinematografici in vendita: a parte una versione giocattolo, il “cinematografo tascabile” in vendita a 75 centesimi²⁸, un vero e proprio Cinematografo Edison è in vendita in novembre con sette pellicole²⁹. Questo apparecchio Edison, venduto presso la sartoria di Carlo Ambrosi, in via Rizzoli 34, è probabilmente da mettere in relazione con una notizia apparsa all'incirca un mese prima, riguardante una truffa ad opera di Giuseppe Ambrosi e Marco Sammarchi ai danni di Giulio De Maria, per l'impianto di un cinematografo:

Marco Sammarchi e Giuseppe Ambrosi comparvero ieri davanti il Tribunale per rispondere di truffa in danno del sig. Giulio De Maria, al quale, secondo la querela da questo sporta, avevano

²⁶ I motivi dell'incendio al Bazar della Charité sono discussi in *Altre notizie sul disastro di Parigi*, «Il Resto del Carlino», 7 maggio 1897, p. 2; *La responsabilità del disastro del Bazar della Carità di Parigi*, «La Gazzetta dell'Emilia», 13 maggio 1897, p. 2.

²⁷ *Per la sicurezza dei teatri*, «Il Resto del Carlino», 14 maggio 1897, p. 3.

²⁸ «Cinematografo tascabile! Vendesi al negozio Succ. di R. Calzoni (Bordoli e C.) Bologna a centesimi 75 il pezzo; serie di 4 soggetti a L. 2,50, franco in tutto il regno» (Inserzioni su «Il Resto del Carlino» dal 3 al 6 giugno, p. 3).

²⁹ «La Gazzetta dell'Emilia», 28 novembre 1897, p. 4. Non doveva trattarsi, come per il “Cinematografo Lilliput” pubblicizzato nel 1898 (ivi, 1 febbraio, 1898, p. 4) di un apparecchio cinematografico; comunque il fenomeno non è confrontabile con la diffusione domestica del Pathé Baby negli anni Venti.

carpito la somma di L. 1000 allo scopo di intraprendere una speculazione con un *Cinematografo*, mediante promesse e lusinghe di guadagni ineffettuabili, tantoché l'impresa venne poi a fallire ed il capitale andò sperperato. Il Tribunale, accogliendo le conclusioni della difesa degli imputati mentre il P.M. aveva chiesto che essi venissero assolti per insufficienza di prove, dichiarò non farsi luogo a procedere a loro carico, per inesistenza del reato loro ascritto. Presidente avv. Sestini; P.M. avv. Lugli; difensori avv. Dini e Capretti³⁰.

Rimane difficile dire se sia stata veramente una truffa o se invece sia stato un tentativo non riuscito di instaurare un'attività cinematografica stabile in città, ma comunque sia dei tre non si sentirà più parlare negli anni successivi.

Nel 1897 ci sono in città solo quattro gruppi di proiezioni, avvenute fra maggio e ottobre (v. Appendice 1 e Tavola 1.1). Dal 9 al 19 di maggio del 1897 ritorna al Teatro Brunetti la Compagnia Perfetti-Calcina che rappresenta nuovamente *Histoire d'un Pierrot*, seguita a partire dal 15 anche dalle proiezioni di nuovi film del catalogo Lumière³¹. Ancora dal 31 luglio all'8 agosto il cinematografo completa solamente la serata di varietà al Caffè Concerto Eldorado, locale all'aperto che si trova nel prato "Mariulein" fuori porta San Vitale³², con la proiezione di alcuni film ad opera dell'elettricista Galli³³. Accompagnano lo spettacolo gli esperimenti dell'uomo-bagaglio (il nano Hermann Zeitung che ha attraversato in treno l'Europa chiuso in baule per reclamizzare una corazza di stoffa di sua invenzione), la canzonettista Mimi Orient e la signorina Dolorey, i lottatori Franceschini e Benefenati. Pochi giorni dopo c'è un altro spettacolo di varietà con cinematografo³⁴ al Teatro del Cestello, un altro *café-chantant*, del quale compaiono annunci dal 12 al 16 agosto su «La Gazzetta dell'Emilia». Giuseppe Filippi torna nuovamente a Bologna presentando il Cinematografo Lumière e il Grafofono Amplificatore Edison al Teatro del Corso, dal 14 al 17 ottobre. Lo spettacolo è completato dalle esibizioni del mandolinista Emilio Valle e dalle romanze ed arie buffe cantate dal soprano Ortensia Razzani e dal signor Edoardo Moccia³⁵.

³⁰ *Per un cinematografo*, «Il Resto del Carlino», 15 ottobre 1897, p. 2. Benatti a proposito della vendita evidenzia come il locale di via Rizzoli 34 sia lo stesso dove nel 1896 il sig. Sala ha esposto i kinetofoni. Cfr. BENATTI 2000-2001 (n. 2, marzo-aprile).

³¹ *Teatro Brunetti*, «L'Avvenire d'Italia», 15 maggio 1897, p. 3. L'allestimento del cinematografo richiede un giorno di sospensione dallo spettacolo (*Teatro Brunetti*, «L'Arpa», 15 maggio 1897, pp. 105-106).

³² Quando era brutto tempo gli spettacoli avvenivano al Salone Margherita di via Volturmo (*Teatro Eldorado*, «Il Resto del Carlino», 6 giugno 1897, p. 3; 22 maggio 1898, p. 3).

³³ Cfr. «La Gazzetta dell'Emilia», 31 luglio, 2 agosto e 6 agosto.

³⁴ *Teatro Cestello*, «La Gazzetta dell'Emilia», 12 agosto 1897, p. 3.

³⁵ Per il programma dello spettacolo di Filippi con il Grafofono Amplificatore al Teatro della Fortuna di Fano il 28 ottobre 1897 cfr. ANGELINI-PUCCI 1981, pp. 21-26. La Biblioteca Federiciana di Fano conserva anche i documenti relativi agli incassi delle serate che vanno dalle 211 lire del 28 ottobre alle 485 lire del 31 ottobre. Da notare che nella proposta del Filippi, del 9 ottobre 1897, di portare al Teatro della Fortuna le sue rappresentazioni con il Cinematografo Lumière e il Grafofono amplificatore, il suo recapito è indicato a Bologna e nel pieghevole pubblicitario l'elenco dei luoghi dove ha già presentato il suo spettacolo comprende

Nel 1898 le proiezioni cinematografiche sono complessivamente solo tre e soltanto due di esse avvengono nei teatri (v. Appendice 1, Tavola 1). Lo spettacolo che il prestigiatore Ercole D'Antonj mette in scena dal 10 al 24 aprile al Teatro del Corso comprende proiezioni di paesaggi con Angioscopio gigante, le *Ombre del Campi* ed è chiuso dal Cinematografo D'Antonj (Lumière), che l'illusionista gestiva in società con la moglie Irene Fausti³⁶. Dai quotidiani non si riesce a capire per quanti giorni sia stato attivo il cinematografo, poiché all'inizio lo spettacolo comprendeva vedute di lanterna magica e caleidoscopio³⁷. Nel settembre del 1898 si ferma al Teatro Duse The Ideal Company, una compagnia di varietà che presenta anche il Fregoligrafo³⁸, cioè la riproduzione col cinematografo delle trasformazioni di Leopoldo Fregoli. Lo spettacolo della Ideal Company è composto dal sig. Leo Kolberg che canta vestito in abiti femminili, da un numero della coppia Iwner-Guillot che canta duetti in italiano e spagnolo, dall'esibizione della canzonettista Morton che canta in francese, tedesco, napoletano e persino bolognese, e da un numero degli acrobati Harrison; chiude lo spettacolo il Fregoligrafo³⁹.

Si tratta delle uniche due proiezioni segnalate dai giornali (oltre alla prima citazione di un baraccone in Piazza VIII Agosto v. § V.4, Appendice 2, e Appendice 1, Tavola 1), poiché un'altra, prevista all'Arena del Pallone per la festa del cinquantenario dell'8 agosto 1848, non viene fatta per un guasto all'apparecchio di proprietà della Ditta Franceschelli, specializzata nell'organizzazione di feste⁴⁰ e la serata si risolve così solamente in una gara di bellezza con protagonisti bambini e con la musica delle bande del 24° cavalleria e di San Lazzaro.

III.3 Il cinematografo per la prima volta è uno spettacolo autonomo

Al contrario degli anni precedenti, il 1899 è pieno di notizie sui quotidiani bolognesi dall'Italia e dall'estero sul cinema e, anche se in città il numero di proiezioni non aumenta, l'attenzione che viene loro assegnata è molto maggiore. Di particolare rilievo è poi il fatto che

i teatri bolognesi Brunetti e Corso (Ivi, pp. 18-20 e 100)

³⁶ BERNARDINI 2001a, pp. 78-80.

³⁷ «La Gazzetta dell'Emilia», del 21 aprile, parla di una “penultima proiezione”; *Teatro del Corso*, «L'Arpa», 20 aprile 1898, p. 56.

³⁸ BERNARDINI 2001a, pp. 84-87 e COLAGRECO 2002, p. 46. Gli storici non sono concordi nell'indicare chi gestisse tale compagnia. Inoltre Leo Kolberg compare anche con il nome di Leo Hobberg (BERNARDINI 2001a, p. 149).

³⁹ *Teatro Brunetti*, «L'Arpa», 11 settembre 1898.

⁴⁰ «[...] Ma il chiasso maggiore successe quando si annunciò al pubblico che non si potevano fare le promesse proiezioni cinematografiche... perché il meccanismo s'era guastato. Parecchi non volevano crederlo, e i commenti e le proteste con fischi furono molti alla inaspettata delusione» (*La festa all'Arena del Pallone*, «Il Resto del Carlino», 8 agosto 1898, p. 3).

nel giugno al Teatro Duse, per la prima volta, il Cinematografo Lumière non è accompagnato da numeri di varietà, ma è uno spettacolo autonomo. Lo spettacolo organizzato da Giuseppe Stancich ed Enrico Pegan (cap. IV)⁴¹ dura quasi un'ora e viene ripetuto due o tre volte ogni sera⁴². La prima rappresentazione, prevista per la sera del 17, viene sospesa per un problema tecnico perché le 50 pile che dovevano produrre l'energia per la luce del cinematografo rompono col loro peso il tavolato su cui erano appoggiate danneggiandosi a loro volta, così il numeroso pubblico che già si trovava in sala viene fatto allontanare. Dello spettacolo proiettato dal 18 al 24 giugno, composto per la prima parte da *Corrida de Toros*, rimane un bellissimo programma illustrato a colori, conservato presso il Fondo Mazzotti dell'Archiginnasio (Fig.) che riporta in dettaglio anche l'elenco dei quadri del film permettendo di identificarli con certezza come i film n° 860-871 del catalogo Lumière, girati in Spagna⁴³(v. Appendice 1). Riguardo a questi film «La Gazzetta dell'Emilia» scrive:

Le vedute cinematografiche hanno incontrato pienamente nel pubblico che assisteva numerosissimo a tutte due le rappresentazioni. Quelle della *Corrida dei Tori* sono molto interessanti e danno una sufficiente idea di quello spettacolo caratteristico, a richiesta, furono alla prima rappresentazione, ripassate sulla tela due volte quasi tutte. La seconda parte del varietà, non fu inferiore alla prima, anzi in quella riproducente l'inaugurazione dell'Esposizione di Venezia, il passaggio del nostro sindaco Dallolio fra le autorità al seguito del principe, provocò un simpatico saluto del pubblico che lo riconobbe, essendo una delle figure più caratteristiche e meglio riuscite del quadro [...]⁴⁴.

Anche «Bologna che Dorme» riporta un bel resoconto dell'atmosfera, prima drammatica e poi allegra, di questa proiezione.

Tolto il guaio dell'alternativa dalla luce alle tenebre e dalle tenebre alla luce, è un divertimento piacevolissimo quello che, in queste sere al Duse fa passare deliziosamente tre quarti d'ora di parentesi luminose e di parentesi oscure. Si assiste dapprima ai vari misteri della penosa Via Crucis di un toro spagnolo. Lo spettacolo è assai interessante fra noi anche perché sino ad oggi il popolo bolognese conosceva assai bene, per una frase espressiva del nostro dialetto, le

⁴¹ Il nome dei due impresari è riportato in *Teatro Duse*, «Il Piccolo Faust», 21 giugno 1899, p. 4. Sulle loro attività ambulanti, in associazione e separatamente, si veda in particolare BERNARDINI 2001a, pp. 111-113 e 135, dove peraltro questo evento bolognese non compare.

⁴² I prezzi del biglietto sono 40 centesimi per la platea (posto a sedere compreso), 25 per terza e quarta galleria, 50 centesimi per la poltrona e la prima galleria; seconda galleria cent 20 oltre l'ingresso.

⁴³ SADOUL 1965, p. 743.

⁴⁴ *Teatro Duse*, «La Gazzetta dell'Emilia», 19 giugno 1899, p. 3; per la notizia delle pile «Il Resto del Carlino», 18 giugno 1899, p. 3.

femmine spagnole del toro, ma gli era mancata sin d'ora la favorevole opportunità di avere la personale presentazione del maschio di quel paese. Le peripezie della povera bestia, rincorsa, eccitata, ferita, uccisa, trascinata da focosi cavalli è molto emozionante. Nelle poltrone infatti un *lion* a un vecchio dall'aspetto severo, ma assai malandato, che aveva vicino la propria signora (una magnifica bruna esuberante di vita con due occhi grandi... così) chiedeva: «Che te ne pare?» e l'altra, con un filo di voce strozzata: «Non me ne parlare. Il veder trattati in tal modo quei poveri cornuti commuove profondamente. Mi pare di sentire sulle mie carni le ferite di tutti i *picadores*, di tutti i *bandilleros*, di tutti gli *espada* della penisola iberica». Ma la parte dirò drammatica, cede ben presto il posto alla lieta commedia con la partita alle carte - con le corse nei sacchi - con la battaglia delle palle di neve - con la danza russa - con la zuffa di donne. Vibra allora per tutto il teatro un fremito di sana allegria, mentre un effetto di simpatica curiosità (di cui si ottiene sempre il bis) desta ogni sera la vista del ridente aspetto del nostro Sindaco commendator Dallolio quando appare al seguito del Principe Tommaso nella inaugurazione dell'esposizione veneziana. Nel contenuto generale, anche i miei giovani vicini sembrano animarsi ancora di più - soltanto non san nascondere una punta di malumore, quando negli intermezzi qualcuno accende un fiammifero per leggere il programma. Pare che i loro occhi esclamino: "Scusi, non c'è mica alcun bisogno di far lume!"⁴⁵.

Per la prima volta quindi i bolognesi non si sono recati a uno spettacolo di varietà, ma a vedere uno specifico spettacolo cinematografico rappresentante una corrida, certo "accattivante" per quella idea di esotismo che si respirava alla fine del Novecento (e che permeava tutti gli spettacoli di questo tipo, § II.9-11). Un programma di sala del medesimo spettacolo a Parma al Teatro Reinach lascia trasparire la precisa volontà da parte di Pegan e Stancich di "lanciare" proprio quel film Lumière, già conosciuto a Londra, Parigi e in altre capitali e rappresentato «per 40 volte al Teatro Nazionale di Udine, per 20 volte al Politeama Garibaldi di Treviso, per 100 volte al Minerva di Venezia ed ultimamente per 30 volte all'Eleonora Duse di Bologna»⁴⁶.

Dal 25 giugno ai primi di luglio 1899 il cinematografo cambia il programma e proietta il film *La vita e passione di Gesù Cristo*, diviso in 13 quadri: l'adorazione dei re magi, la fuga in Egitto, l'ingresso trionfale di Gesù in Gerusalemme, il tradimento di Giuda, Gesù resuscita Lazzaro, l'ultima cena, la cattura di Gesù Cristo, la flagellazione, l'incoronazione di spine, la crocifissione, il Monte Calvario, Gesù muore sulla croce, la deposizione del sepolcro, la risurrezione⁴⁷. Secondo la presentazione nei quotidiani si tratta di riprese Lumière durante la

⁴⁵ *Il cinematografo*, «Bologna che Dorme», 22 giugno 1899, p. 8.

⁴⁶ Il programma del Teatro Reinach datato 13 luglio 1899 è conservato presso l'Archivio del Teatro Regio di Parma.

⁴⁷ *Teatro Duse*, «La Gazzetta dell'Emilia», 25 giugno 1899, p. 3.

rappresentazione tradizionale nel villaggio bavarese di Oberammergau, in occasione della recita decennale del 1898. In realtà dai quotidiani dell'epoca si ricava che la recita decennale avviene nel 1900 e infatti Sadoul⁴⁸ afferma che la *Passione* dei Lumière è stata in realtà girata a Horitz in Boemia nel settembre del 1897 e in seguito venduta (e imitata) anche in America. Negli ultimi giorni di spettacolo viene proiettato in un programma di 30 quadri, uno girato a Bologna in quel periodo (e mandato a sviluppare a Parigi)⁴⁹, in via Indipendenza, all'angolo Canton dei Fiori, che fa divertire immensamente il pubblico che vi riconosce persone note (v. Appendice 7). È stato probabilmente girato da questa impresa anche il primo film a soggetto, ideato da Alarico Lambertini direttore de «Il Piccolo Faust», e ripreso a Bologna il 20 giugno nel cortile della scuola superiore femminile di via Foscherari 15 di proprietà comunale, con protagoniste due compagnie comiche (§ XI.3).

III.4 Fregoli, maghi e illusionisti con cinematografo

Nel 1899 hanno grande rilievo a Bologna gli spettacoli del trasformista Leopoldo Fregoli (Roma 1867 – Viareggio 1936)⁵⁰, che viene anche nominato cavaliere della Corona d'Italia nell'aprile del 1899⁵¹, il quale si esibisce dal 18 febbraio al 7 marzo al Teatro del Corso e dal 15 al 27 luglio al Politeama d'Azeglio. Se dalle recensioni dello spettacolo al Corso, sembra⁵² che l'artista non abbia con sé il Fregoligrafo, esso completa invece lo spettacolo di luglio, al Politeama d'Azeglio. Gli spettacoli di Fregoli sono sempre molto frequentati e il Politeama d'Azeglio per l'occasione viene illuminato con la luce elettrica. La serata dura oltre la mezzanotte e il pubblico viene per l'occasione anche da fuori città, tanto che il quotidiano «La Gazzetta dell'Emilia» scrive: «molta gente è venuta dalle campagne e la fila di carrozze si perdeva nel buio fino a Porta Saragozza⁵³». Il Fregoligrafo, che aveva come sottotitolo *Fregoli svelato*, chiude tutti gli spettacoli, e non mostra solo gli esercizi dell'artista dietro alle quinte, ma anche altri film, come accenna brevemente la recensione del 16 luglio:

⁴⁸ SADOUL 1965, p. 271. Anche Sadoul riporta i titoli dei 13 quadri.

⁴⁹ *Teatro Duse*, «La Gazzetta dell'Emilia», 28 giugno 1899, p. 3.

⁵⁰ Molti si sono occupati di Leopoldo Fregoli, ma fra i vari interventi rimandiamo a due specifici sul cinema: COLAGRECO 2002 e BERNARDINI 1999.

⁵¹ «Il Resto del Carlino», 1 aprile 1899, p. 3; *Per una croce*, ivi, 11 aprile 1899, p. 2.

⁵² Solo l'annuncio dell'inizio degli spettacoli cita il Fregoligrafo (*Teatro del Corso*, «Il Resto del Carlino», 17 febbraio 1899, p. 3), ma nelle cronache molto dettagliate delle serate successive non è mai citato.

⁵³ *Politeama D'Azeglio*, «La Gazzetta dell'Emilia», 16 luglio 1899, p. 3. Gli alti incassi dello spettacolo dal 26 luglio vengono devoluti per la costruzione della statua a Garibaldi che si trova davanti all'Arena del Sole e al Comitato per i figli malati degli operai del Laboratorio Pirotecnico di Bologna. Ricordiamo che nel repertorio di questo spettacolo ritorna ancora *Histoire d'un Pierrot* interpretato questa volta da Fregoli.

Chiuse lo spettacolo il *Fregoligrafo*, con la riproduzione di piccanti quadretti rappresentanti il simpatico artista nell'intimità, o avvenimenti della vita pubblica. Di bellissimo effetto le impressioni di Ermete Novelli che legge alcuni giornali. Gli ultimi quadri, causa alcuni guasti, non furono riprodotti⁵⁴.

Fregoli torna più volte a Bologna negli anni seguenti con anche il *Fregoligrafo*, sia nel 1903 (Fig.) che nel 1907, ed il suo apporto al cinema muto italiano non è solo rilevante per l'affinità con Méliès e il dialogo con le avanguardie, ma anche per aver perfezionato personalmente l'apparecchio Lumière che aveva acquistato direttamente dai due fratelli e per questi motivi è senz'altro riduttivo accostarlo agli altri spettacoli d'illusionismo che vedremo in questo paragrafo. Però quello che ci interessa ricostruire in questa sede è il *fil rouge* che collega quella spettacolarità diffusa di inizio Novecento, che aveva fatto dell'illusione e della visione il centro dell'intrattenimento (cap. II) ai film e ai generi prodotti dall'industria cinematografica italiana del periodo seguente. Infatti molti impresari teatrali e alcune compagnie sfruttano la meraviglia che i primi spettatori avevano provato nel vedere "l'invisibile" e la realtà riprodotta in movimento per integrare questo spettacolo ai giochi di magia e agli spettacoli di ombre. Di seguito riportiamo alcuni esempi, rimandando sempre all'elenco completo delle proiezioni di questo periodo (v. Appendice 1).

Il cav. Amedeo Majeroni (Barcellona 1871 – Sanremo 1932)⁵⁵ si ferma al Politeama D'Azeglio di Bologna dal 9 al 15 maggio del 1903 con la *tournee* organizzata dal suo amministratore A. Wulmann e dal suo agente per l'Italia Francesco Razzi⁵⁶. La compagnia offre uno spettacolo molto apprezzato dai bolognesi⁵⁷ e già presentato a Parigi, Londra, Roma, Vienna e Berlino, con numeri di prestidigitazione, telepatia, ipnosi, acrobazia e danza e alla fine il cinematografo.

⁵⁴ *Politeama D'Azeglio*, «Il Resto del Carlino», 16 luglio 1899, p. 3. Questo film con Ermete Novelli viene lodato anche altrove dalla stampa (COLAGRECO 2002, p. 46).

⁵⁵ Su Majeroni rimandiamo a BERNARDINI 2001a, pp. 102-103, che riproduce anche una pubblicità dello spettacolo e al libro dell'erede Rita Majeroni (MAJERONI 2010), che ringraziamo per la disponibilità e per l'aiuto verso le nostre ricerche. Amedeo Majeroni è il discendente di una grande famiglia teatrale ottocentesca, che comprende anche l'attore Achille Majeroni (1824-1888). Terzo di sette fratelli, tra i quali l'attore cinematografico Achille Jr. (1877-1957) e il pioniere del cinema brasiliano Italo (1888-1974). Amedeo era il direttore di una compagnia di varietà che riuniva oltre venti persone, il suo numero prevedeva esperimenti di prestidigitazione e ipnotismo, ha compiuto molti spettacoli anche all'estero (MAJERONI 2010, pp. 29-35). Leopoldo Fregoli ricorda nelle sue memorie uno spettacolo congiunto a Genova: l'ultimo numero di Majeroni è il "Baule a sorpresa" e Fregoli decide di saltare fuori dal baule al posto della signorina che ne era l'assistente tra l'ilarità del pubblico (Ivi, pp. 44-45).

⁵⁶ Il nome è indicato ne «Il Piccolo Faust» (a. XXIX, n. 42, 21 ottobre 1903, p. 2), ma anche nella pubblicità riprodotta in BERNARDINI 2001a, p. 102 dove è citato anche l'agente della compagnia, il sig. Francesco Razzi di Napoli, proprietario della rivista «Il Café-chantant» e poi anche de «La Cine-fono» e «La rivista fonocinematografica». Fra gli spettacoli compare anche un'emulazione di Fregoli chiamata *Il Piccolo Fregoli* e interpretata da Italo Majeroni.

⁵⁷ *Politeama D'Azeglio*, «La Gazzetta dell'Emilia», 10 maggio 1903, p. 3.

Majeroni collaborava spesso⁵⁸ con un altro illusionista il cav. Cesare Watry⁵⁹, attivo in Italia già nel 1886 con una compagnia eccentrica di meraviglie cino-giapponesi, che dal 1901 aveva tra i suoi numeri di magia anche “Il Watrygraf” un cinematografo gigante. Watry si ferma al Teatro Duse dal 3 all'11 dicembre 1904, con uno spettacolo composto da un esperimento scientifico chiamato *Gli Spettri*, dal monociclista Clifton, una *troupe* cinese, altri numeri tra i quali «la decapitazione naturale di un uomo», e infine le proiezioni del Watrygraf⁶⁰.

Sempre al Teatro Duse si esibisce dal 16 al 23 novembre 1902⁶¹ la compagnia del Théâtre d'Élysée, diretta dal prestigiatore Schenk e specializzata in spettacoli ottici e di magia quali danze serpentine, ombre, “fontane luminose”, giochi di prestigio, sparizioni di persone e apparizioni di animali vivi sul palcoscenico, effetti di luci e di colori, “visioni aeree”, quadri viventi e molti altri numeri tra i quali figura anche il cinema (Fig.).

Mentre nei casi appena citati il cinematografo sembra integrato molto strettamente nello spettacolo d'illusionismo, altri prestigiatori semplicemente lo usano come spettacolo di chiusura. Nel 1900 si ferma al Teatro Duse dall'11 al 17 settembre il prestigiatore prof. Velle assieme alla Veggente di Parigi, che riesce ad indovinare gli oggetti chiusi in una scatola⁶². In chiusura di spettacolo vi sono le proiezioni del Cinematografo Lumière che anche in questo caso (come per la corrida, l'anno precedente) hanno particolare successo, poiché i film proiettati sono “d'attualità”, perché riproducendo i *Funerali di Umberto I a Roma* avvenuti in luglio, la *Visita dei reali alla Lepanto*, *l'Esposizione Mondiale di Parigi del 1900* (col villaggio Svizzero, i Panorami della Senna con il Palazzo delle Nazioni, il *trottoir roulant*, v. Appendice 1). Il trasformista Marbis si esibisce al Politeama Massimo dal 15 al 25 agosto del 1902, accompagnato almeno fino al 17 dal Royal Biographe⁶³; l'illusionista Fritz è presente con la sua compagnia di varietà per un solo giorno, il 21 ottobre 1906, al Teatro Contavalli, con i suoi esperimenti di prestidigitazione e telepatia e un programma variato con cantanti, acrobati e proiezioni cinematografiche⁶⁴.

⁵⁸ I due hanno organizzato assieme spettacoli di magia in Brasile (MAJERONI 201, p. 43).

⁵⁹ Su Watry rimandiamo a BOVANI-DEL PORRO 1984 e BERNARDINI 2001a, pp. 141-145. Non sono noti cenni biografici, ma un articolo di un periodico dell'epoca di Padova lo chiama «perfetto inglese di Bologna» (BERNARDINI 2001a, p. 144).

⁶⁰ Cfr. le recensioni *Teatro Eleonora Duse*, «Il Resto del Carlino», dal 3 al 12 dicembre 1904, a pp. 3 e 4.

⁶¹ *Teatro Eleonora Duse*, «Il Resto del Carlino», dal 16 al 23 novembre 1902, p. 3.

⁶² *Teatro Eleonora Duse*, «Il Resto del Carlino», 15 settembre 1900, p. 3.

⁶³ *Politeama Massimo*, «Il Resto del Carlino», 15 e 16 agosto 1902, p. 3. Il Politeama Massimo si trovava fuori porta Zamboni, l'ingresso per vedere il trasformista e il cinematografo è di 1 lira.

⁶⁴ *Teatro Contavalli*, «Il Resto del Carlino», 22 ottobre 1906, p. 3.

III.5 Vedere l'invisibile: la Sala Röntgen

Abbiamo già detto come agli inizi del Novecento avessero preso vita dei tentativi di divulgazione scientifica sotto forma di intrattenimento (§ II.8) e come tale spettacolo, avesse due declinazioni: quella più popolare che puntava sugli effetti raccapriccianti di certe visioni “proibite” e quella più borghese, che metteva in risalto gli aspetti più curiosi e inspiegabili dei fenomeni naturali o illustravano il funzionamento di nuove invenzioni. Abbiamo ricordato anche come l'arrivo del cinema a Bologna sia stato “oscurato” dalle dimostrazioni di Raggi X che si tenevano alla Arena del Sole nel 1896 (§ II.13). L'eredità di questi spettacoli viene raccolta da un locale molto particolare ricavato nel Palazzo Marconi di via San Vitale e che rimane aperto per qualche mese a partire dal 26 dicembre 1904 (v. Appendice 3.2). Qui l'elettrotecnico L. Bonetti di via San Vitale⁶⁵, che già abbiamo ricordato perché artefice delle proiezioni di capodanno del 1904 in piazza Nettuno (§ II.4), apre al pubblico la Sala Röntgen, dove esegue esperimenti di fisica con in conclusione proiezioni cinematografiche. Bonetti, nato a Bologna, aveva passato una trentina d'anni a Parigi, dove aveva lavorato come meccanico specializzato nella costruzione di apparecchi elettrici, in particolare *réclame* luminose. Bonetti fa una prima presentazione dei suoi apparecchi, con esperimenti coi raggi X e proiezioni cinematografiche, il 14 dicembre, sempre nella sala di via San Vitale 28⁶⁶, davanti ad alcuni invitati. Il 26 dicembre 1905 alle ore 20,30 inaugura la Sala Röntgen, con il seguente programma:

Parte I:

1. Macchina statica - Esperimenti di fisica - Eletttrizzazione umana
2. Alta frequenza - Esperimento di Tesla - Girandola Elettrica - Quadri Fulminanti
3. Rocchetto di Rumchorf

Parte II

1. Proiezioni microscopiche
2. Proiezioni Radiografiche

Parte III

Proiezioni fisse comiche e Proiezioni animate⁶⁷.

⁶⁵ *Proiezioni réclame*, «Il Resto del Carlino», 1° gennaio 1905, p. 4 e *Proiezioni réclame*, «La Gazzetta dell'Emilia», 2 gennaio 1905, p. 3.

⁶⁶ *Elettrotecnica e réclame*, «Il Resto del Carlino», 15 dicembre 1904, p. 3.

⁶⁷ *Sala Rotgen*, «La Gazzetta dell'Emilia», 26 dicembre 1904, p. 3.

Riportiamo l'articolo tratto da «La Gazzetta dell'Emilia» che racconta l'eleganza dell'ambiente, il pubblico borghese intervenuto e lo svolgimento dello spettacolo:

Col concorso di un pubblico eletto di professori, medici, ufficiali e signore, ieri sera alle 20,30 nel Palazzo Marconi in via San Vitale, viene inaugurata la Sala Rontgen. La sala era elegantemente arredata: dappertutto confusione di luce e di macchine elettriche. Ciascun apparecchio viene illustrato con una esposizione breve e chiara della sua costruzione, degli effetti fisiologici e delle applicazioni terapeutiche che ne sono ricavate. Dalla macchina statica di Ruhmkorff, al trasformatore d'Arsonval e ai tubi di Crookes per la produzione di Raggi X, il pubblico assistette a tutta una serie di esperienze presentate con grande disinvoltura, efficacia ed eleganza. Seguirono quindi le proiezioni, svariate e numerose: proiezioni microscopiche di paesaggi e cinematografiche. Lo spettacolo fu rallegrato dalle audizioni fonografiche e incontrò il massimo favore del numeroso pubblico⁶⁸.

A partire dalla sera del 16 febbraio del 1905, fino al 22, nella sala avvengono altri esperimenti scientifici anche con i raggi X e il cinematografo, come segnalato dagli annunci sui quotidiani⁶⁹.

La vocazione “scientifica” della Sala Röntgen viene ripresa nel 1907 da un cinematografo stabile, il Radium (v. Appendice 3.2), anche questo frequentato dalla borghesia e che organizzava serate con dimostrazioni di invenzioni e film sincronizzati col suono, ma questi spettacoli evidentemente stancano presto, e infatti rimangono iniziative senza seguito, mentre il cinematografo si rivolgerà a breve ad altre categorie di pubblico.

III.6 Sincronizzazioni col fonografo

Proprio perché ha origine nell'ambito degli spettacoli “di varietà” il cinematografo era normalmente accompagnato da musica suonata dal vivo, ma anche riprodotta meccanicamente: così come nel Panorama di via Indipendenza si poteva sentire il Fonografo Edison (§ II.9), già nel 1897 le proiezioni Lumière di Filippi sono accompagnate dal grafono (§ III.2). In seguito intere compagnie si specializzano in questi spettacoli sonori, e alcune di queste sostano anche a Bologna. Ad esempio nel 1902 dal 17 al 21 maggio si ferma

⁶⁸ *L'inaugurazione della Sala Rontgen*, «La Gazzetta dell'Emilia», 28 dicembre 1904, p. 2.

⁶⁹ «Il Resto del Carlino», dal 17 al 22 febbraio 1905 nella sezione *Spettacoli d'oggi*, p. 3; *Sala Rotgen*, «L'Avvenire», 16 febbraio 1905, p. 3.

al Teatro Duse la compagnia francese Phono-Cinéma-Théâtre⁷⁰, presentata per la prima volta a Parigi all'Esposizione Universale del 1900 e poi in *tournee* nei vari paesi europei. Il Fonocinematoteatro (così è chiamato dalla stampa bolognese) al Teatro Duse proietta riviste militari, soggetti umoristici, ma soprattutto una serie di riprese teatrali di artisti già allora molto noti come Sarah Bernhardt, Coquelin Ainé e Cléo de Mérode, dei quali si poteva sentire contemporaneamente anche la voce del fonografo⁷¹. Il 20 e il 21 maggio negli intermezzi del Fonocinematoteatro si esibisce anche Yvette Guilbert, famosa cantante dei *café-chantants* parigini⁷².

Sempre sistemi di sincronizzazione fra immagini e suoni sono alla base del Melocinephonos e del Fonocinematografo. Il primo è un'invenzione di Pasquale Pagliej che sincronizza cinematografo e grammofo⁷³, ed è presentato al Teatro Contavalli dal 13 al 22 aprile 1907, dove proietta arie e recitativi d'opera eseguiti da interpreti famosi. Il Fonocinematografo, che ha dietro alla tela un fonografo sincronizzato con le immagini, è sempre al Contavalli pochi giorni prima, dal 26 al 28 marzo 1907; nel periodo intermedio, dal 30 marzo all'1 aprile, nello stesso teatro vengono presentate proiezioni fisse delle fotografie di Luigi Barzini sulla guerra russo-giapponese e proiezioni cinematografiche con lo stesso soggetto⁷⁴.

Nel 1908 a Bologna la proiezione sincronizzata col suono diviene quasi una consuetudine perché, complice anche la vicinanza di Roatto (v. Appendice 4.2, Roatto), che commercia proprio un suo Cine-Parlante Roatto, si moltiplicano cinematografi con anche questo tipo di spettacolo (§ VII.4.1).

⁷⁰ Sulle tappe di questa compagnia in Italia rimandiamo a BERNARDINI 2001a, pp. 116-117. Una trentina dei film di questa compagnia sono stati recentemente restaurati dagli archivi Gaumont Pathé e Lobster Films e presentati alla 31^a edizione delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone.

⁷¹ «Ma oltre al diletto e alla sorpresa che questo spettacolo produrrà è consolante pensare che uno strumento così fine, preciso e delicato, ferma eternamente oltre il tempo, l'immagine, la voce – e l'arte – delle più superbe glorie della scena» (*Fonocinematoteatro*, «Il Piccolo Faust», a. XXVI, n. 32, 18 luglio 1900, p. 4).

⁷² Recensioni del Fonocinematoteatro sono riportate da tutte le testate, nei giorni sopra indicati, nelle rubriche degli spettacoli teatrali e testimoniano di una grande partecipazione di pubblico entusiasta. Nel «Il Resto del Carlino» del 24 giugno 1900 (*Il fono-cinema-teatro*, p. 2) era stata recensita la presentazione parigina, esaltando l'accoppiamento di fonografo e cinematografo: gli artisti sono «cinemafonati» da uno strumento che «ferma eternamente oltre il tempo l'immagine, la voce e l'arte».

⁷³ BERNARDINI 2001, pp. 73-74. Segnalazioni degli spettacoli in *Teatro Contavalli*, «Il Resto del Carlino», 14 e 17 aprile 1907, pp. 4-3.

⁷⁴ *Teatro Contavalli*, «L'Avvenire d'Italia», 27 marzo 1907, p. 2; *Teatro Contavalli*, «Il Resto del Carlino», dal 27 marzo al 1 aprile, p. 3.

III.7 Oltre il teatro

La tavola 1 (Appendice 1) mostra come a Bologna il numero degli spettacoli cinematografici dopo una flessione nel biennio 1897-1898 aumenti progressivamente sia nella quantità di luoghi di spettacolo, che nella durata dei periodi di proiezione. Da quando viene intuata la possibilità di presentare un programma di film autonomamente senza alcun intermezzo di varietà (e per Bologna questo avviene nel 1899, con lo spettacolo di Pegan, § III.3), i periodi di proiezione si allungano e si cominciano a creare delle sale appositamente dedicate a tali spettacoli. Si definiscono così alcuni luoghi della città dove in determinati periodi dell'anno si può assistere a spettacoli cinematografici, come il Cinematografo Edison attivo ogni inverno nell'atrio dell'Arena del Sole (§ VII.2.1 e Appendice 3.2). Il cinema inoltre diventa una forma consueta di spettacolo e viene utilizzato nelle feste, ai veglioni e in manifestazioni di beneficenza (v. Appendice 1).

Gli spettacoli nei teatri si esauriscono nel secondo decennio del Novecento, salvo alcune proiezioni eccezionali, in relazione all'avvento della rete di cinematografi stabili (§ VII.2.2) e all'evoluzione del linguaggio cinematografico che muta la lunghezza dei film e ovviamente anche il loro costo, limitando la possibilità di formare compagnie viaggianti con pellicole sempre nuove e apparecchi propri. I cinematografi stabili bolognesi perdono per una decina d'anni questa vocazione allo spettacolo “variato” dei primi spettacoli nei teatri, per poi recuperarla nel 1914 quando vi è una notevole diffusione di cinema-teatri (§ VII.4.1). Una volta “uscito” dalle mura dei teatri il cinema smette di rivolgersi per alcuni anni al loro pubblico borghese, per assumere il ruolo di spettacolo di divertimento per un pubblico più allargato ed economicamente meno “forte”. Con l'avvento del lungometraggio il cinema tornerà al Teatro Duse, da dove era partito nel 1896, ma per presentare alla borghesia i grandi film dell'industria cinematografica italiana come *l'Inferno* o *Christus* (cap. IX).

Riteniamo però che l'apporto delle compagnie itineranti all'immaginario degli spettatori non vada sottovalutato. Infatti è attraverso questi primi spettacoli, composti ripetendo decine e decine di volte le stesse pellicole, che sono diventati famosi i film dei fratelli Lumière, dal treno che entra in stazione alla corrida fino ad arrivare alla finta *Passione* di Oberammergau, o la luna di Méliès mostrata più volte ovviamente dai maghi (§ IX.2), e per di più sono diventati famosi a Parigi come nella più piccola città di provincia dell'Emilia-Romagna, raggiunta dalla medesima compagnia in sosta anche a Bologna. Inoltre mediante questi primi spettacoli i bolognesi hanno potuto vedere l'Esposizione di Parigi e i divi più

famosi che si esibivano alla Folies Bergère (udendone persino la voce), nonché le visite di Stato e i funerali dei regnanti d'Italia.

Infine ricordiamo che come è stato un fierante, Guglielmo Cattaneo, a gestire il primo cinematografo stabile della città di Bologna, il Marconi (v. Appendice 4.2), così era stato un itinerante, Giovanni Casamenti, un ex rappresentante Lumière, ad aprire il primo cinematografo effimero il Reale Cinematografo Lumière nell'ex-birreria Limentra di via Rizzoli (v. Appendice 4.2).

CAPITOLO IV.

ENRICO PEGAN DA ITINERANTE NEI TEATRI A DISTRIBUTORE CINEMATOGRAFICO

IV.1 Motivi per un approfondimento

A complemento del capitolo precedente approfondiamo qui maggiormente la figura di uno degli impresari itineranti nei teatri, perché sono proprio questi primi imprenditori il *trait d'union* tra gli spettacoli ottocenteschi e la nascita dell'industria cinematografica italiana, anche se per molti di loro lo sviluppo di quest'ultima, che comporta un impiego di capitali sempre più vasto, li porta a una progressiva emarginazione dal commercio. Fra i vari itineranti che sostano a Bologna (cap. III e Appendice 1) abbiamo deciso di isolare Enrico Pegan ovvero il primo a portare in città la cinematografia come spettacolo autonomo nel 1899 e che, dopo vari anni di frequentazione della città, ha gestito una ditta di distribuzione proprio a Bologna. Come per Guglielmo Cattaneo (cap. VI), abbiamo tentato anche per Enrico Pegan di trovare eredi viventi che nella speranza che potessero conservare materiali d'epoca, ma purtroppo questa ricerca (al contrario di quanto avvenuto con Cattaneo), non ha dato esiti positivi. Per quanto il profilo qui presentato sia quindi ricostruito per la prima parte della sua vita attraverso i lavori di altri studiosi (che lo hanno citato trasversalmente senza mai ricostruirne un profilo completo¹), la parte “bolognese” si avvale invece dei documenti d'archivio rinvenuti nel corso di questa ricerca.

Enrico (o Heinrich) Pegan (Fig.) nasce a Trieste dal padre Giovanni il 5 novembre 1854². Viaggia per la prima parte della sua attività nella cinematografia per molti teatri d'Italia in qualità di itinerante e collabora con diversi ambulanti importanti, per poi fermarsi a Bologna probabilmente in seguito al matrimonio con l'attrice drammatica bolognese Ada Mancinelli (Bologna 21 agosto 1867 – Bologna 10 settembre 1936, Fig.), che lavorava per la compagnia felsinea di burattini del Teatro Nosadella³. A Bologna gestisce dal 1908 la filiale locale della ditta di distribuzione di Luigi Roatto, per poi rilevarla al fallimento del 1915 e continuare la sua attività in proprio. Muore a Bologna il 29 maggio 1935 all'età di 80 anni, senza lasciare eredi.

¹ Ci riferiamo soprattutto a BERNARDINI 2001a, pp. 111-113 e a KOSANOVIC 1995.

² Secondo Bernardini nasce il 5 settembre (BERNARDINI 2001a, p. 111), ma l'Archivio Storico di Stato Civile di Bologna e i documenti della Camera di Commercio di Bologna riportano tutti il 5 novembre. Non avendo consultato l'anagrafe di Trieste, prendiamo per buona la data della documentazione bolognese.

³ I dati anagrafici sono stati ricavati dall'Archivio Storico di Stato Civile di Bologna e anche all'anagrafe Mancinelli risulta “artista drammatica”. Per il suo coinvolgimento nella compagnia di burattini rimandiamo a CERVELLATI 1964b, p. 321.

IV.2 I primi lavori da itinerante con Permè, Stancich e Spina

Ha già superato la quarantina d'anni quando compare per la prima volta nella storia del cinema triestino, come uomo di fiducia e rappresentante delle attività finanziarie di Antonio Permè, che dal 1897 è rappresentante della ditta dei fratelli Lumière a Trieste⁴ e a lui è attribuito in questo anno un film Lumière fuori catalogo dal titolo *Lo scalo dei legnami a Trieste*⁵. In questo ruolo di assistente di Permè organizza⁶ le prime proiezioni triestine con il Cinematografo Lumière al Teatro Fenice, in collaborazione anche con Giuseppe Stancich (Josip Stančić), un altro assistente di Permè. Nel 1897 vengono da loro organizzate alcune proiezioni a Zagabria, Budapest, Cracovia e Wiener Neustadt. Al ritorno da questa *tournee* Stancich e Pegan si separano da Permè, continuando le proiezioni autonomamente (forse con un proprio apparecchio?) in Austria e Slovenia, mentre Permè lavora ancora a Trieste e in Dalmazia⁷. È proprio la compagnia formata da Stancich e Pegan⁸ a fermarsi al Teatro Duse di Bologna dal 18 giugno al 2 luglio 1899, proiettando per la prima volta in città uno spettacolo esclusivamente cinematografico (§ III.3); la tappa seguente è Parma dove lavora dal 13 luglio al Teatro Reinach e poi è nuovamente a Bologna al Teatro del Corso in novembre (v. Appendice 1). Nel 1900 Pegan sosta per oltre un mese al Teatro Contavalli organizzando anche “serate nere” e proiezioni colorate che pubblicizza sui quotidiani, mentre Stancich si trova contemporaneamente nei Balcani.

Nel 1901 sembra essersi staccato da Stancich, almeno a giudicare dalle sue lettere circolari su carta intestata «Cinematografo Lumière | Impresa Enrico Pegan | Apparati originali della Società in azioni Lumière di Lione»⁹. Al lato della pagina compare una lunga lista dei teatri nei quali ha lavorato, tutti compresi tra Emilia-Romagna, Veneto, Toscana, Marche, Lombardia, Liguria e Friuli. Nel 1902 sembra essere tornato a Trieste, dove i documenti triestini lo attestano come direttore (o amministratore) del Teatro Fenice in concomitanza con le proiezioni del Royal Biographe¹⁰. In effetti per un paio di anni sembra

⁴ KOSANOVIC 1995, p. 35. Permè gestiva precedentemente un commercio all'ingrosso di ferramenta, gomma e altro per il quale era già rappresentante di diverse case estere. Forse Pegan era già da anni impiegato nella ditta di Permè, ma servirebbero delle ricerche a Trieste per trovare maggiori informazioni.

⁵ BERNARDINI 2008, p. 50.

⁶ KOSANOVIC 1995, pp. 35-36.

⁷ Ivi, p. 48. Kosanovic (Ivi, p. 76 nota 13) indica un contributo bibliografico in lingua slovena sulla loro attività, ma non è stato possibile reperirlo in Italia.

⁸ Gli impresari vengono citati in *Teatro Duse*, «Il Piccolo Faust», a. XXV, n. 26, 21 giugno 1899, p. 4.

⁹ ANGELINI-PUCCI 1981, pp. 44-45. Le lettere qui riprodotte sono conservate a Pesaro. In una delle due Pegan spiega il voltaggio elettrico necessario allo spettacolo (15/20 ampères) e i lavori da apportare al teatro per ospitare il macchinario.

¹⁰ KOSANOVIC 1995, pp. 65 e 256.

fermo, e comunque non sosta più a Bologna. Nel 1903-1904 secondo Bernardini diventa concessionario del Bioscope¹¹.

Nel 1905 diventa l'uomo di fiducia di un altro impresario viaggiante Salvatore Cucumazzi Spina¹² che l'aveva incaricato di gestire il suo Reale Cinematografo Gigante durante un suo viaggio a Parigi per acquistare un'automobile e che, apprezzando il successo ottenuto da Pegan nelle proiezioni al Garibaldi di Padova, decide di assumerlo¹³. Questo cinematografo “gigante” aveva la caratteristica di proiezioni molto ampie (lo schermo pare fosse di 50 mq) e inoltre il programma, diviso in tre parti, durava anche due ore compresi gli intermezzi musicali¹⁴. Queste proiezioni “giganti” pare impressionassero notevolmente il pubblico, a giudicare dalle recensioni sui periodici e dagli alti incassi riportati. Alla chiusura della *tournée* nel luglio del 1905, avvenuta interamente fra Veneto e Friuli, Spina si ritira a Rovigo, mentre Pegan si sposta a Bologna, dove gestisce il repertorio di film (il valore delle pellicole è stimato 50.000 lire) dalla sua sede di via delle Moline 3¹⁵.

IV.3 Pegan diventa l'uomo di fiducia di Roatto

Nel 1906 Enrico Pegan viene assunto dall'importante imprenditore cinematografico Luigi Roatto¹⁶ per organizzare assieme a F. Salvalai la *tournée* del The American Bioscope.

¹¹ BERNARDINI 2001a, p. 111.

¹² Ivi, pp. 132-135.

¹³ Spina si reca a Parigi per acquistare una potente automobile in grado di trasportare la sua pesante cassaforte, necessaria per i grandi incassi (*Varie*, «Il Piccolo Faust», a. XXXI, n. 24, 31 maggio 1905, p. 4; ivi, a. XXXI, n. 25, 7 giugno 1905, p. 4).

¹⁴ Documento del 15 dicembre 1905 relativo al Teatro della Fortuna di Fano (riprodotto in ANGELINI-PUCCI 1981, p. 84).

¹⁵ *Varie*, «Il Piccolo Faust», a. XXXI, n. 29, 13 luglio 1905, p. 4.

¹⁶ Luigi Roatto discendeva da una famiglia di panoramisti, poi passata all'esercizio di un Gabinetto Americano, un Grandioso Museo Artistico Meccanico, un Circolo Aletoscopico Cinetico e un Cinematografo e in seguito all'esercizio di cinematografi stabili in Veneto, Friuli ed Emilia-Romagna e alla distribuzione di film. Secondo Bernardini (BERNARDINI 1978, p. 58 e MONTANARO 1986, pp. 189-204), il cav. Roatto nel 1908 è uno dei fondatori dell'UNICA di Venezia, è entrato nella Saffi di Milano e possiede cinque cinematografi a Venezia; nel 1910 ha aperto cinematografi a Venezia, Udine, Verona, Asti, Brescia, Bologna; nel 1911 gestisce quattro nuovi cinematografi a Ferrara grazie alla Società in Accomandita Ferrarese per l'Industria dei Cinematografi ed Affini, cav. Luigi Roatto & C.; nel 1912 apre una succursale persino ad Alessandria d'Egitto. In realtà la gestione di questo grande impero era possibile grazie alla partecipazione di tutta la famiglia Roatto e di alcuni aiutanti, quali Pegan. Per fare luce sulla composizione di questa famiglia sono state svolte delle ricerche presso l'Anagrafe di Bologna: Luigi Roatto (Verona, 25 ottobre 1825 – 1895) e Adelaide Gamba (13 agosto 1842 – 1908), che erano panoramisti viaggianti (cfr. MONTANARO 1986, pp. 190-191), hanno avuto sei figli. La prima è Francesca Maria Roatto, detta Marietta (Venezia, 2 marzo 1863 – ?), il secondo è Almerico Roatto (Palermo, 8 ottobre 1865 – Venezia, 20 agosto 1938), poi nascono Domenico Roatto (Bari, 13 marzo 1868 – Venezia 4 ottobre 1948), Luigi Alessandro Roatto (Canosa 15 marzo 1870 – ?) che sposato ad Anita Albanese ha ancora degli eredi in vita a Trieste, Zaira Roatto (Roma, 2 giugno 1878 – ?) residente a Ferrara, e infine Eugenio che muore ancora bambino.

Nell'agosto del 1906 sosta al Politeama D'Azeglio di Bologna (v. Appendice 1) con un programma sempre tripartito della durata di due ore, comprendente anche il film *La presa di Roma* (Fig. , e § IX.3), mentre nell'ottobre dello stesso anno il Museo Artistico-Meccanico con Cinematografo Roatto, sosta in piazza VIII agosto per il periodo invernale (v. Appendice 2). Anche il percorso dell'American Bioscope di questi anni privilegia Emilia-Romagna, Veneto e Friuli¹⁷ e la quantità di programmi, lettere e notizie superstiti negli archivi del centro e del nord-est dell'Italia in questi anni lo rendono il protagonista indiscusso delle proiezioni cinematografiche nei teatri del periodo.

Anche se sembra che nel 1907 la proprietà dell'American Bioscope sia passata all'ing. Angelo Corvini, troviamo nuovamente Pegan nel maggio 1908 a Bologna impiegato nell'amministrazione dell'unica filiale della ditta di distribuzione di Luigi Roatto (v. Appendice 4.2, Luigi Roatto), che risulta anche essere la prima ditta di distribuzione cinematografica aperta a Bologna (§ X.2.1). Roatto ha sviluppato una rete di conoscenze in Italia grazie alla sua attività di viaggiante, consolidata anche dal ruolo dirigenziale che viene ad assumere nel 1909 presso la Società Internazionale tra proprietari di spettacoli viaggianti e affini¹⁸. Roatto sceglie Bologna non solo come parte del suo circuito di cinematografi aperti in quegli anni nel Nord-Est d'Italia, ma anche come sede dell'unica succursale, per l'epoca, della sua ditta di distribuzione veneziana. In qualità di amministratore di Roatto, possiamo ipotizzare che Pegan ne amministri anche il cinematografo stabile da lui aperto a Bologna, il Cinematografo Roatto o Cine-Parlato Roatto attivo fra 1909 e 1910 in via Repubblica 6 (v. Appendice 3.2, Cine-Parlato Roatto). Pegan diventa uno degli amministratori di punta di questa organizzazione, che però fallisce nel 1915, probabilmente per la situazione creatasi con la guerra¹⁹.

IV.4 Distributore cinematografico in proprio

In seguito al fallimento di Roatto, il 1° maggio 1915, Enrico Pegan, che ormai ha superato i sessant'anni, rileva la ditta precedente e continua l'attività per suo conto nella medesima sede, in via Galliera 55 (v. Appendice 4.2, Enrico Pegan). La sua attività sembra inizialmente improntata al commercio di macchinari nelle zone Toscana e Emilia, è

¹⁷ BERNARDINI 2001a, p. 124.

¹⁸ Nel 1909 Roatto diviene presidente della società fondata da Cattaneo, e sotto la sua direzione «L'Aurora», il periodico della società, diviene un periodico cinematografico *tout court*.

¹⁹ MONTANARO 1986, p. 201.

depositario delle attrezzature della Ditta Fumagalli Pion & Co²⁰ e il Mattozzi²¹ lo inserisce nell'elenco dei fornitori di materiale tecnico e affine e non in quello dei distributori. Dal 1914 è anche iscritto tra i periti commerciali per il ramo Macchine cinematografiche, pellicole e affini²² (Fig.).

Il commercio delle pellicole comunque perdura per tutta l'attività e sembra privilegiare i grandi film italiani aventi per protagoniste le più famose dive (v. Appendice 4.2, Enrico Pegan). Rilancia la sua attività di distributore nel 1924 quando apre due filiali, una a Ferrara e l'altra a Firenze, con lo scopo di snellire il lavoro nelle zone Emilia e Toscana²³. Nel 1929 pubblica un articolo intitolato *Musica cinematografica*, nel quale mette in luce la necessità di un accompagnamento più meno banale di quello che viene normalmente svolto nelle rappresentazioni cinematografiche comuni, in genere troppo slegato dalle immagini²⁴.

Fra gli esempi positivi di accompagnamento dal vivo Pegan ricorda alcune musiche composte appositamente per i film:

Ricordo, fra l'altro la “Rapsodia Satanica”, protagonista Lyda Borelli, con musica del maestro Mascagni, che diresse personalmente detto lavoro a Torino; “Nozze tragiche”, “Malia dell'oro”, “Il Romanzo di Pierrot”, “Danze Internazionali”, tutti *films* musicati dal maestro Romolo Bacchini di Roma. Ed infine “La Fata Carabosse”, con musica del maestro Vitaliano Bianchi che, quale direttore d'orchestra, ebbi prezioso collaboratore nelle mie tournées in Italia e all'estero, in innumerevoli teatri, ove usavo dare una unica rappresentazione serale col concorso di una grande orchestra, come si fa adesso al “Gaumont Palace” di Parigi²⁵.

Queste parole e i cataloghi dei film distribuiti da Enrico Pegan consultati (v. Appendice 4.2, Enrico Pegan) tradiscono a nostro parere i gusti di questo “veterano della

²⁰ *Di tutto un po'*, «La cinematografia Italiana ed Estera», a. IX, n. 9, 15 maggio 1915, p. 54. Anche l'insegna applicata all'esterno del negozio di Pegan nel maggio 1915 recita “Enrico Pegan | Forniture Cinematografiche | Deposito della Fabbrica | Fumagalli, Pion & C° Milano” (ASC, C.A., 1915, XII.4.4, prot. 12647).

²¹ MATTOZZI 1921-1922, p. 377.

²² *Enrico Pegan*, «La Cinematografia Italiana ed Estera», a. IX, n. 1-2, 31 gennaio 1915, p. 95.

²³ *Notiziario*, «La rivista cinematografica», a. V, n. 9-10, 10-25 maggio 1924, p. 6. Di queste filiali non c'è traccia nei documenti conservati a Bologna. È stato però possibile rintracciare una cartolina postale della Ditta Enrico Pegan, Agenzia per la Toscana (Firenze, via de' Servi 49), viaggiata il 20 maggio 1927 e diretta alla Film Emilia, riguardante lo sfruttamento del film *La danzatrice del fuoco* nei cinematografi di Modena e Ferrara gestiti dalla Film Emilia a partire dal mese di giugno, finita la proiezione al Fulgor di Bologna (la cartolina è in possesso di chi scrive).

²⁴ E. Pegan, *Musica cinematografica*, «L'Eco del Cinema», a. VII, n. 65, aprile 1929, p. 10. L'articolo era stato pubblicato originariamente su «Il Resto del Carlino».

²⁵ *Ibidem*. Per *Nozze tragiche* probabilmente si tratta del film di G. Velle, Cines, 1906 in genere accompagnato da un'orchestra; *Malia dell'oro* (F. Alberini, Alberini & Santoni, 1905) era uno dei film proiettati dal The American Bioscope e il nome di Bacchini risulta nei programmi di sala dell'epoca (ANGELINI-PUCCI 1981, p. 91); *Il Romanzo di Pierrot* (M. Caserini, Alberini & Santoni, 1906); *Danze internazionali* (Cines, 1906).

cinematografia”²⁶, che ricorda con nostalgia i vecchi film di vent'anni prima, quelli che lui stesso presentava nei teatri, nonché i bei film italiani con le dive e le attrici di teatro. Il binomio musica sinfonica e divi del teatro rimanda senz'altro a quella “maniera grande” del cinema italiano, che Pegan tenta di ricordare in tutte le pubblicità della sua ditta di distribuzione e di propagandare nei cinematografi di Emilia e Toscana, nonostante la distribuzione degli anni Venti sia in gran parte orientata ad altro, come dimostrano i cataloghi coevi della Società Anonima Stefano Pittaluga.

IV.5 Conclusioni

La ditta di distribuzione di Enrico Pegan, nonostante la conduzione propria e i non grandi sforzi pubblicitari da lui sostenuti, è fra le più longeve della città di Bologna, in quanto riesce a passare indenne tutto il periodo del cinema muto, chiudendo solo nel 1935 quando ormai ottantenne e gravemente malato Pegan non riesce più a curare gli affari. Lo stesso anno egli muore a Bologna.

La figura di Pegan a nostro parere andrebbe approfondita ulteriormente, soprattutto riguardo alla sua carriera d'itinerante per ricostruirne in maniera più completa i percorsi nel nord-est dell'Italia, a partire dalla documentazione d'archivio dei vari teatri minori, che come sembra di intuire dal caso della città di Fano²⁷, parrebbe cospicua. Operatore di uno (e forse più di uno) dei film Lumière girati a Trieste (§ IV.2), pensa ad un modo differente di lanciare lo spettacolo cinematografico in Italia, puntando (forse per la prima volta, e almeno certamente per la prima volta per la città di Bologna) su un programma interamente cinematografico, che escludesse i numeri di varietà. Le sue pubblicità sui programmi di sala e sui giornali (ma faceva anche ricorso ad affissi di grandi dimensioni, come lui stesso specifica nelle lettere che inviava alle direzioni dei teatri) mettevano in risalto la lunga durata dello spettacolo (oltre le due ore), eventuali accompagnamenti orchestrali, come nel caso proprio della *Malia dell'oro*²⁸, e che le proiezioni fossero colorate e non in bianco e nero. Questa concezione del cinema di Pegan manifesta la sua idea che il film sia un'opera d'arte autonoma già in tempi arcaici per la cinematografia e la sua promozione del programma in questo senso

²⁶ Enrico Pegan si definisce così declinando l'invito di Pittaluga a recarsi alla cerimonia di inaugurazione dei teatri Cines (*La solenne inaugurazione della "Cines-Pittaluga"*, «La rivista cinematografica», a. XI, n. 11, 15 giugno 1930, p. 18).

²⁷ ANGELINI-PUCCI 1981.

²⁸ Documento pubblicato in ANGELINI-PUCCI 1981, p. 91 e risalente all'aprile 1906.

probabilmente ne segna il grande successo fra il pubblico borghese dei teatri, successo che infatti lo porta ad essere richiesto dai più importanti viaggianti quali Roatto e Spina. Purtroppo alla seconda parte della vita di Pegan, probabilmente a causa della sua età avanzata, non sembra corrispondere una particolare vitalità commerciale, anche se il fatto che la sua ditta di distribuzione sia una delle poche a non aver chiuso con la Prima guerra mondiale, probabilmente dimostra una certa capacità negli affari, che ancora doveva contraddistinguerlo.

Questo percorso di Enrico Pegan da itinerante a gestore di un'impresa stabile è comune a tutta una serie di ambulanti (v. ad esempio Guglielmo Cattaneo cap. VI), che trasferiranno nel proprio commercio la competenza e le predilezioni del loro periodo precedente; nel caso di Pegan queste ultime sembrano essere il gusto per il “cinema-attrazione” (di tutta la storia del cinema dal 1896 al 1929 ricorda infatti nel suo articolo *Rapsodia Satanica* e i film a trucchi) e la passione per le grandi attrici del decennio precedente. In anni più recenti avrebbe probabilmente aperto un cinema *d'essai*.

CAPITOLO V. IL CINEMA NELLE FIERE PER IL POPOLO

A causa della loro tradizione antica e carica di fascino gli spettacoli cinematografici dei “fieranti” sono stati maggiormente indagati rispetto a quelli dei loro colleghi “itineranti” (cap. III). Queste famiglie nomadi che si spostavano in carovana allestivano a scadenze fisse, nelle piazze dedicate ai divertimenti delle città italiane, dei luoghi di trasgressione che rompevano la monotonia della vita quotidiana soprattutto delle classi popolari, offrendo spettacoli attraenti e seducenti. Gli spettacoli della fiera ottocentesca avevano già in gran parte perduto il carattere “cruento” e “cialtronesco” del periodo precedente, perché questi mestieri avevano compiuto un percorso di metamorfosi verso un sistema di divertimenti definito e organizzato, formato non più da padiglioni improvvisati dalle capacità del singolo ambulante, ma da diverse giostre, macchine e costruzioni, che alla fine dell'Ottocento diventano sempre più meccanizzate e tecnologicamente avanzate¹. Questa progressiva meccanizzazione cambia anche il rapporto col pubblico, che può interagire maggiormente con i divertimenti proposti non solo entrando passivamente dentro il museo meccanico, ma anche salendo sulle altalene, montagne russe, giostre marine, ecc. In questa fase anche i percorsi delle famiglie ambulanti si riducono progressivamente ad alcune regioni che diventano luoghi per loro tradizionali di sosta e lo spettacolo cinematografico affianca queste “attrazioni” preesistenti e a poco prezzo, raggiungendo così con i medesimi film un pubblico più vasto rispetto a quello dei teatri. In più i baracconi possono sostare anche in centri minori e rurali, dove non era necessariamente presente un teatro, o dove gli “itineranti” del cinematografo non hanno comunque interesse ad arrivare, coinvolgendo quindi un pubblico differente che in questo modo vede, almeno in una prima fase, gli stessi film proiettati nelle più grandi città.

Sull'ambiente della fiera è stato scritto molto², e specificatamente su Bologna sono fondamentali le ricerche di Menarini e Cervellati che ben descrivono gli ambienti di queste piazze dei divertimenti³. Inoltre una tesi di laurea discussa da Angelina Iacopetta presso

¹ Sulle quattro fasi storiche che segnano questo percorso di transizione dalla fiera settecentesca al luna-park completamente meccanizzato della seconda metà del Novecento rimandiamo a VITA 1997, pp. 33-46.

² Si vedano fra le monografie LEYDI 1959; PRETINI 1984; ROSSATI-VITA 1997; SANGA 1989; SILVESTRINI 1987. Inoltre ricordiamo che questo argomento è toccato da quasi tutte le ricerche sulle origini del cinema e sui divertimenti popolari in ambito locale e fra queste ricordiamo DE LUCIS 1981 e 1983. Per quanto riguarda il cinema ambulante nelle piazze in ambito europeo rimandiamo al recente LOIPERDINGER 2008, in Italia a BERNARDINI 2001a e 2001b, BRUNETTA 1997, COSTA 1983 e 1985 e alla abbondante bibliografia riportata in questi testi.

³ Su Bologna rimandiamo a CERVELLATI 1956; MENARINI 1978, ma si vedano anche BERNABEI 1986; CRISTOFORI 1978; VIANELLI 1975.

L'Università di Bologna ricostruisce specificatamente anche a partire dai documenti d'archivio lo spettacolo pre-cinematografico a Bologna nel corso dell'Ottocento⁴. Quanto qui ricostruito quindi viene a concentrarsi principalmente sugli ambulanti con cinematografo, tralasciando tutti quegli spettacoli ottici pur importanti che dopo averli preceduti ancora li affiancavano, già oggetto di altri studi. Accenneremo all'ambiente della fiera solamente a partire da come esso viene descritto nelle fonti da noi consultate, quindi in particolare dalla stampa quotidiana locale degli anni presi in esame (§ V.2).

Le tracce documentarie bolognesi dei passaggi dei fieranti non sono sempre facili da trovare: in particolare le lettere che gli ambulanti inviavano al Comune per concordare la sosta, il pagamento o altro, non solo non sempre sono rimaste fino ad oggi, ma sono da individuare in grossi faldoni del Carteggio Amministrativo dell'Archivio Storico Comunale di Bologna, contenenti numerosi documenti di altro genere. Diverse altre informazioni sono state rintracciate nella documentazione depositata all'Archivio di Stato di Bologna dalla Prefettura e dalla Questura (quest'ultima però consultabile soltanto fino al 1903). Oltre alle ricerche negli archivi e alla consultazione della stampa quotidiana il quadro qui ricostruito è stato integrato con lo spoglio dei periodici «La Bussola» (poi «Rivista degli Spettacoli», poi «L'Aurora») editi dalla Società Internazionale tra proprietari di spettacoli viaggianti e affini (§ VI.4) di Guglielmo Cattaneo e «La lanterna» di proprietà di Menotti Cattaneo, entrambi consultati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (v. Bibliografia, sezione B). Questo capitolo è integrato dalla cronologia delle proiezioni e dalle schede dedicate ai singoli ambulanti in sosta a Bologna riportate nell'Appendice 2.

V.1 Norme municipali e periodi di sosta

La stampa quotidiana è di grande importanza per questo periodo più antico per ricostruire sia gli spettacoli degli itineranti nei teatri bolognesi (§ III.1), sia quelli degli ambulanti nelle piazze, ma se la stampa ne indica la presenza e in qualche fortunato caso i film presentati, per quanto riguarda i fieranti sono ancora più fondamentali le richieste di occupazione del suolo pubblico conservate presso l'Archivio Storico Comunale di Bologna, che permettono di stabilire il nome dell'ambulante, la piazza dalla quale scrive e che si configura come la sosta precedente, la durata della sosta a Bologna, la tipologia dello spettacolo offerto e le dimensioni del padiglione. Questo è possibile per il fatto che il Comune

⁴ IACOPETTA 1989-1990.

di Bologna, analogamente a quello che avviene in altri Municipi⁵, ha delle norme ben precise per l'occupazione del suolo pubblico. Il regolamento emanato, *Norme per l'occupazione di area in Piazza Otto Agosto* risalente al 1903 e articolato in 19 punti⁶, prevede infatti una richiesta scritta con marca da bollo e con l'indicazione delle precise dimensioni occupate e rivolta al sindaco almeno dieci giorni prima dell'occupazione del suolo pubblico (art. 2), alla quale il Comune può rispondere negativamente, ad esempio per preservare la decenza della zona interessata (art. 3), senza fornire giustificazioni. La tassa comunale per il posteggio partiva dal primo giorno di sosta ed era pari a 1 lira per mese e per metro quadrato, con riduzioni del 20% per aree comprese fra i 100 e i 200 mq, del 30% dai 201 ai 500 mq e del 40% per aree superiori ai 500 mq (art. 12)⁷. Il regolamento prevede che l'area di piazza VIII Agosto e della Montagnola sia occupata solo dal 15 ottobre alla Pasqua di ciascun anno (art. 1), infatti per la primavera e l'estate un numero minore di attrazioni sostava in una seconda piazza, fuori porta D'Azeglio, dove si trovava anche il Politeama D'Azeglio.

Il Municipio si riservava la possibilità di chiudere e spostare i baracconi a suo piacimento, e poteva concedere a due baracconi concorrenti aree limitrofe; le domande dei fieranti venivano esaminate annualmente in ordine di arrivo (e negate automaticamente agli ambulanti morosi, ma la maggior parte delle risposte negative è dovuta alla mancanza di spazio libero), quindi queste imprese non erano certe di ottenere il proprio spazio anche l'anno seguente. Appartenere ad una associazione come quella fondata da Cattaneo, la Società Internazionale tra proprietari di spettacoli viaggianti e affini (§ VI.4), agevolava questo processo di assegnazione dei posteggi, perché l'associazione stessa garantiva la decenza degli spettacoli e il pagamento dei posteggi ai Comuni. Occorreva inoltre una richiesta di autorizzazione alla Questura, anch'essa in bollo e con allegata la ricevuta del pagamento preventivo della tassa demaniale in base al numero delle rappresentazioni.

Episodi di chiusura da parte delle autorità si verificavano frequentemente, come accade al cinematografo allestito all'interno del Festival in piazza VIII agosto nel Carnevale del 1904, chiuso dalle autorità perché all'interno del suo recinto si giocava d'azzardo con la *roulette*⁸. Inoltre la Questura sospende alcuni spettacoli delle “serate nere” per soli uomini adulti che il Bioscopio Bläser propone nei primi mesi del 1900:

⁵ Per le norme di Trento, più concise di quelle bolognesi, ad esempio rimandiamo a CANEPPELE-BONETTO 2001, pp. 24-25.

⁶ Comune di Bologna, *Norme per l'occupazione di area in Piazza Otto Agosto*, Bologna, Regia Tipografia, 1903 (ASCBO, C.A., 1912, Tit. X Rub. 4 Sez. 1, Prot. 6527).

⁷ *Ibidem*. I padiglioni cinematografici attestati a Bologna sono tutti compresi fra i 100 e i 200 mq.

⁸ *Un esercizio chiuso al Festival*, «Il Giornale del Mattino», 6 febbraio 1904, p. 3.

Rimangono momentaneamente sospese le rappresentazioni riservate ai soli adulti, poiché proibite dalla Questura, con poca opportunità, perché il divieto venne, e non si sa per quale motivo, dopo che lo stesso programma era stato eseguito per tre sere. Di più esso non contiene nulla di immorale, tant'è che recentemente, a Treviso, venne eseguito durante tutta la permanenza del Bioscopio in quella città, senza che l'autorità di P.S. vi trovasse nulla di incriminabile⁹.

Episodi di censura avvenivano in tutte le città anche per problemi di decoro in tutte le città, come dimostra ad esempio un provvedimento del sindaco cattolico di Bassano che nel 1892 ordina di coprire quattro “fenomeni scientifici” di un museo, fra il grande scontento dei liberali¹⁰.

Un altro inconveniente connesso a questi luoghi di spettacolo era ovviamente l'alto pericolo d'incendio, in quanto la struttura lignea dei padiglioni era particolarmente pericolosa in caso di combustione delle pellicole. Un incendio infatti scoppia al Cinematografo Parlante di Oreste Giorgi nel gennaio del 1903:

Ieri sera verso le ore 19,45 un bagliore di fiamme faceva accorrere molta gente in piazza Otto Agosto, dove improvvisamente, e per accidentalità, erasi appiccato il fuoco ad un baraccone, portante la scritta «Cinematografo parlante». Detto baraccone formato d'assi e ricoperto di teloni era l'ultimo di una lunga fila d'altre baracche quasi a ridosso le une alle altre. Fu un momento di panico generale; ma fortunatamente intervennero guardie di P.S. e soldati d'ogni arma che in quell'ora erano in gran numero nella piazza. I soldati colle daghe e le sciabole demolirono in brevissima ora la facile costruzione isolando così il fuoco. Una guardia di P.S. nel trarre di sotto alla baracca certa Lina Rosellina, alle dipendenze di Oreste Giorgi, proprietario del cinematografo, si produsse contusioni ad un braccio e ad un piede. I danneggiati principali sono il Giorgi e suo cognato, di Bologna, i quali avevano apprestato il materiale per la costruzione parte pagandolo, parte a credito, e il resto a prestito. Fra legnami ed apparecchi vi sarà stato il valore di un migliaio di lire. Rimangono poi senza mezzi di sorta i due operatori del cosiddetto cinematografo parlante: un toscano [Carlo Rosellini] e una ragazza [Lina] che si truccava in diverse guise per rendere più attraente il trattenimento e richiamare gente. A costei si è bruciato il costume e perfino le scarpe. Se non cantarono già nel passato, senza l'aiuto di persone generose e benefiche a cui fanno appello i poveri “artisti” ai quali il lavorare sempre

⁹ *Bioscopio*, «La Gazzetta dell'Emilia», 26 gennaio 1900, p. 3; 4 febbraio 1900, p. 3. Queste rappresentazioni per soli uomini adulti sono bloccate dalla Questura il 21 gennaio, dopo che erano state rappresentate per tre sere, e poi permesse nuovamente a partire dal 4 febbraio. In realtà la Questura le aveva proibite anche a Treviso.

¹⁰ *Bassano*, «La Bussola», a. IV, n. 1, 1 agosto 1892, p. 5.

“per la fabbrica dell’appetito” non ha concesso di far dei risparmi, saranno costretti a cantare ora sull’aria della *Luisa Miller* | Andrem raminghi e poveri | Ove il destin ci porta | Un pan chiedendo agli uomini. Costruttori ed artisti erano cointeressati, ed ora sono avvinti dal comune disastro e uniti si rivolgono alla carità pubblica per raccogliere di che rimettersi un po’ in filo. Intanto cominciamo da noi: Resto del Carlino... L. 20- L.S.... 10 Totale L. 30¹¹.

Vengono raccolte circa 50 lire da «L'Avvenire d'Italia», 53 lire da «Il Resto del Carlino» e 20 lire da «La Gazzetta dell'Emilia», divise poi in parti uguali fra i due costruttori e i due operatori del cinematografo.

Gli incendi potevano mandare sul lastrico questi ambulanti, e una associazione come quella fondata da Cattaneo serviva a tutelare gli aderenti anche da questo tipo di disastri, come avviene nel 1889 per Madama Bracco, proprietaria di un museo delle cere distrutto da un incendio in Sicilia, al sostegno della quale la Società Internazionale tra proprietari di spettacoli viaggianti e affini organizza delle serie campagne di raccolta di fondi fra i soci¹².

Riportiamo qui il breve giudizio del 1902 di Franz Kullmann (§ V.3 e Appendice 2.1, Kullmann), uno dei più importanti fieranti per la città di Bologna, sulla piazza VIII Agosto e sull'opportunità di sostarvi nel periodo invernale:

Qui a Bologna il Municipio accorda, pei nostri divertimenti, la piazza “Otto Agosto” una bella piazza, tenuta con molta pulizia ed ordine per cura dell'Ispettore municipale al quale va data lode. La nostra classe deve però sempre riconoscenza anche al sig. Bernasconi, l'ispettore di prima, il quale s'interessò specialmente acciocché la piazza “Otto Agosto” rimanesse immune dai soliti mestieri che disonorarono tanto in passato la classe viaggiante. La piazza di Bologna in genere è buona e a chi non importa fare grande affari vi può passare discretamente i due mesi dell'inverno e i più brutti per noi. Si comprende che, se il tempo è buono, il pubblico viene e specialmente ne' giorni festivi ne' quali si diverte e spende; ma, se il tempo è contrario, come lo è ora da cinque giorni, non c'è bisogno di aprire perché il pubblico non viene per alcuno. Il posteggio è abbastanza caro – una lira al mq; però il municipio accorda una riduzione se si occupano più di cento metri quadrati¹³.

¹¹ *Un incendio in piazza Otto Agosto*, «Il Resto del Carlino», 9 gennaio 1903, p. 3.

¹² *L'incendio del mercato – Il disastro di Madama Bracco*, «La Bussola», a. I, n. 13, 16 ottobre 1889, pp. 1-5. I numeri seguenti del periodico documentano queste raccolte di fondi.

¹³ F. Kullmann, *Corrispondenze*, «L'Aurora», a. II, n. 16, 15 dicembre 1902, p. 5. Lettera da Bologna datata 24 novembre 1902.

Al contrario degli spettacoli degli itineranti che essendo rivolti ad un pubblico “scelto” erano maggiormente recensiti dai quotidiani locali, gli spettacoli nelle piazze raramente hanno lasciato delle “recensioni”, e le poche testimonianze sulla stampa quotidiana locale sono dei trafiletti nella sezione degli spettacoli, con scritto solo il nome del baraccone, il luogo di sosta e gli orari d'apertura. Anche i programmi di sala a stampa per questi cinematografi sono più rari a Bologna, quindi è più complesso definire i programmi mostrati (§ IX.3 e Appendice 2).

V.2 L'ambiente della piazza e gli spettacoli più apprezzati dal pubblico

Le piazze dei divertimenti erano frequentate dal popolo, dalle servette e dai militari, ed erano un luogo affollato e rumoroso, con musica e feste, ma anche con risse e borseggi. Piazza VIII Agosto è definita “piazza delle meraviglie a buon mercato” (Figg.) da un articolo apparso nel gennaio del 1912 su «Il Resto del Carlino», che racconta il tenore delle serate che vi si svolgevano:

Parlammo pochi giorni fa del teatro che dovrà sorgere sulla Montagnola e dicemmo che questo che fu un tempo il ritrovo elegante delle dame e dei cavalieri è diventato oramai il giardino delle delizie equivoche e tenebrose. Delizie a buon mercato, soprattutto! Nelle fredde ombre del deserto luogo, ogni notte si mercanteggiano e si consumano i più bassi prodotti del mercato della voluttà. Vi si danno ritrovo gli abbietti della peggior specie, le più sciagurate vittime della malattia, del vizio e della miseria. [...] Delizie e meraviglie a buon mercato: ecco quel che offrono oggi a Bologna la Montagnola e la Piazza VIII Agosto. Così vicini, i due regni sono perfettamente opposti: quanto è tenebroso e romito il regno del piacere, tanto è luminoso e affollato il regno della meraviglia. Quest'anno poi la Piazza VIII Agosto ha uno splendore che supera tutti i precedenti [...] è piena della luce biancastra delle innumerevoli lampadine e gremita di folla ed echeggiante pel frastuono degli organi e delle trombe e delle grida e dei colpi di piatti e di gran cassa, sembra davvero un vasto scenario di «féerie». Anche in questa Corte dei miracoli a poco prezzo, tutto, come suol dirsi, accenna ad evolvere: tutto si fa più elegante, più sfarzoso. Anche i baracconi da fiera vengono perdendo quell'aria umile e miserrima che avevano sino a qualche anno fa e vengono assumendo ora un'aria dignitosa e si ricoprono di lampadine elettriche, di scintillanti decorazioni nel più rontorto [sic] e nel più inverosimile stile floreale. Allineati su due file questi effimeri e luminosi edificii di legno e di tela la pretendono sempre più a palazzi incantati, a castelli ariosteschi. Quest'anno in Piazza VIII Agosto si cammina fra due file luminosissime di questi effimeri palazzi scintillanti d'orpelli e suonanti di grida e di musiche e vibranti spesso dell'assiduo rombo di qualche invisibile motore. Si

comincia modestamente con qualche baracca in cui, per un soldo vi si offre la patriottica e piacevole occasione di sopprimere dieci o dodici turco-arabi. Ma poi, ben presto, si cresce d'un tono: vi si offre non più la conquista terrena, ma la conquista dell'aria addirittura: potete andare in aereo, se volete: anzi, per alleggerirvi, c'è caso che, con delicato pensiero, qualcuno dei borsaiuoli che pullulano in Piazza Otto Agosto vi rubi il portamonete. Se non avete voglia di salir voi nell'aria c'è chi vi sale per vostro conto e vi descrive, pedalando, cerchi fulminei che si chiamano: «cerchi della morte». Infine se volete salir nell'aria sì, ma senza troppa fatica e scendendo ogni tanto come per un subito pentimento e poi risalendo avete le Montagne russe che quest'anno formano la delizia di tutta la gioventù bolognese¹⁴.

Ancora nel 1912 la piazza risultava quindi mal frequentata e rumorosa, con baracconi “baroccheggianti” e luminosi. Il fenomeno non era nuovo, in particolare per alcuni padiglioni con cinematografo: abbiamo ad esempio la descrizione del Palazzo Opitz (Fig.), che sosta in piazza VIII Agosto nel gennaio del 1906:

È una grandissima giostra, o carosello, o “california” [...] facciata e ornamentazione stile Federico II [...] sul fronte figure in legno policromo, grandi dipinti inquadri [...] coronamento gruppo figure e cavalli sormontato da fama [...] numerosissime lampadine [...] internamente la parete periferica ha l'aspetto di un panorama: varie città e piazza Duomo di Milano [...] parte girante a grandi berline o a foggia di bisbone o di imbarcazione a vapore con rullio e beccheggio, o di grande gabbia a mappamondo [...] ¹⁵.

Alcune delle caratteristiche delle facciate monumentali di questi baracconi vengono poi trasferite alle facciate dei primi cinematografi stabili, che inizialmente cercano di replicarne la sfarzosità e l'illuminazione sovrabbondante (§ VII.4.2) oltre a mantenere l'impiego di imbonitori.

Per un'idea più precisa delle “baracche” comprendenti i cinematografi di piazza VIII Agosto riportiamo l'elenco dei padiglioni aderenti alla giornata della festa di beneficenza per l'Epifania del 1906:

Gli spettacoli che saranno dati in detta giornata sono i seguenti; 1° Cinematografo meccanico del sig. Kullmann. 2° Cinematografo meccanico del sig. Böcher. 3° *Ménagerie* Nouma Hava del sig. Vannuzzi. 4° Cinematografo e museo del sig. Roatto. 5° Teatro automatico del sig. Muratori. 6° Leoni Marini del sig. Rogledi. 7° *Aquarium* Canadà del sig. Reyx. 8° Circo

¹⁴ *Dal giardino delle delizie alla piazza delle meraviglie*, «Il Resto del Carlino», 9 gennaio 1912, p. 3.

¹⁵ *Il palazzo Opitz in Piazza 8 Agosto*, «Il Resto del Carlino», 28 gennaio 1906, pp. 3-4. Sul palazzo Opitz alcune notizie sono in BERNARDINI 2011a, pp. 108-109.

Equestre. Il Comitato sta facendo pratiche perché sia concessa qualche banda musicale, per animare anche maggiormente il ritrovo, che riuscirà una vera Fiera piena di attrattive, di spettacoli e di rumori¹⁶.

Grazie al periodico della Società Internazionale tra proprietari di spettacoli viaggianti e affini «L'Aurora» possiamo farci un'idea dei padiglioni più apprezzati in base agli incassi ricavati e riportati dalla rivista nel caso delle iniziative di beneficenza. Nel novembre del 1902 ad esempio l'incasso di una sera (purtroppo buia e piovosa) dei padiglioni aderenti alla associazione viene devoluto in beneficenza per il comitato “Pro Sicilia”:

Giostra a vapore Peters	L. 20,00
Cinematografo Böcher	L. 20,00
Labirinto Orientale Kullmann	L. 15,50
Giostra globo oscill. F.lli Nardotto	L. 13,50
Esposizione di cocodrilli Novenn	L. 11,00
Orient Express Lusuardi	L. 05,00
Bersaglio meccanico Bayer	L. 05,00
Bersaglio elettrico Giorgi Oreste	L. 03,00
Bersaglio elettrico Giorgi Raffaele	L. 03,00
Bersaglio flobert Reziani Angelo	L. 01,00
Banco dolci Gardetti	L. 02,00
Banco dolci Trebbi	L. 01,50
Banco dolci Ortioli	L. 01,00
Più dal Teatro Varietà	L. 31,00 ¹⁷

Le cifre devolute che rispecchiano probabilmente gli incassi comprensivi delle spese¹⁸, dimostrano come i migliori siano quelli del teatro di varietà diretto da Bovio, seguito dal cinematografo di Böcher e dalla giostra a vapore di Giorgio Peters. Un altro padiglione citato da Kullmann nell'articolo, ma che evidentemente non partecipa alla raccolta fondi è l'Altalena Mignon del sig. Gotscha.

¹⁶ *La Rappresentazione di beneficenza alle Baracche della Montagnola*, «Il Resto del Carlino», 4 gennaio 1906, p. 3.

¹⁷ F. Kullmann, *Corrispondenze*, «L'Aurora», a. II, n. 16, 15 dicembre 1902, p. 5. Lettera da Bologna datata 24 novembre 1902. Kullmann ha anche il cinematografo, ma fra gli incassi di questa serata non compare specificatamente.

¹⁸ Da altri articoli comparsi sul medesimo periodico è chiaro come le spese maggiori per questo genere di spettacoli siano la pubblicità (cartelloni e uomini-*sandwich*) e l'elettricità.

Per quanto riguarda il prezzo dei biglietti d'ingresso degli spettacoli cinematografici, mettiamo qui a confronto tre differenti spettacoli avvenuti nel corso del 1906: il Cinematografo Edison del fierante Gennaro Cucumazzi, il The American Bioscope gestito da Enrico Pegan e una proiezione al Cinematografo Marconi all'inizio del 1907. Il Cinematografo Edison (v. Appendice 2) risulta ovviamente il più economico:

Questa sera spettacolo di gala a beneficio dell'erigendo ospedale per i tubercolosi con un programma splendido: *La presa di Roma*; *Ladri di bambini*; *Il biricchino di Parigi*. Durante le rappresentazioni il professore di mandolino Cucumazzi e il prof. di chitarra Angiolini, che si prestano gentilmente, eseguiranno un scelto programma. Prezzi per questa sera: primi posti cent. 40; secondi 25; terzi 15¹⁹.

Non molto più costosa risulta la proiezione nel cinematografo stabile, il Marconi che comprendeva tra gli altri titoli anche un film religioso a colori:

La vita di Gesù, nascita, infanzia, vita, miracoli, passione e morte – a colori – Un'ora di spettacolo – Primi posti L. 0,60 – Secondi posti L. 0,40 – Terzi L. 0,20²⁰.

Il più costoso è lo spettacolo del The American Bioscope al Politeama d'Azeglio, diviso in tre parti e di oltre due ore con intermezzi orchestrali relativo al 24 agosto 1906 (v. Appendice 1, Fig.), dove viene mostrato anche il film *La presa di Roma*:

Ingresso alla Platea centesimi 60 – alla Gradinata centesimi 30 | Poltrone e poltroncine lire UNA – Posti numerati centesimi 40 – Galleria centesimi 40 – Palchi lire 5 | (tutti oltre l'ingresso)²¹.

A titolo di confronto ricordiamo che un numero del quotidiano «La Gazzetta dell'Emilia» nel 1907 costava 5 centesimi. L'entrata ai terzi posti del cinematografo fierante era quindi di 5 centesimi inferiore a quella dei terzi posti del Marconi e non superava i 40 centesimi per i primi posti, cioè il prezzo dei secondi posti del Marconi, mentre il Politeama D'Azeglio aveva prezzi sensibilmente maggiori.

Risulta chiaro da questo confronto come il fierante si rivolgesse ad un pubblico differente, alle classi un po' più povere, anche se non dobbiamo dimenticare che un padiglione

¹⁹ *Cinematografo Edison in piazza Otto agosto*, «Il Resto del Carlino», 1° aprile 1906, p. 4.

²⁰ Cfr. «Il Resto del Carlino», dal 21 al 23 e dal 26 al 29 marzo 1907, pp. 3-4.

²¹ Rimandiamo al programma di sala riprodotto in BERNARDINI 2001a, p. 122.

come il Labirinto Orientale di Peter Kullman era stato visitato anche da Re Umberto²² e il Bioscopio Bläser, in sosta a Bologna nei primi mesi del 1900 (v. Appendice 2.1) riserva specificatamente una serata a settimana all'alta società bolognese.

V.3 Le famiglie di fieranti più note e gli spettacoli offerti

L'attività dei fieranti è di carattere familiare e lega assieme diverse generazioni di persone con il medesimo cognome, che possono sostare con il proprio spettacolo contemporaneamente nelle piazze di diverse, con attrazioni anche molto diverse tra loro. Ognuna di queste famiglie copriva inoltre delle regioni specifiche d'Italia e alcune di esse sono straniere, operanti sia nell'Italia settentrionale sia in stati limitrofi; soltanto alcuni dei fieranti con cinematografo più noti si fermano a Bologna. Quelle che sostano più di frequente con spettacoli cinematografici nelle piazze della città sono la famiglia Böcher e la famiglia Kullmann.

La composizione di queste grandi famiglie non è solo un problema contemporaneo degli storici del cinema, ma anche degli impiegati della Questura dell'epoca, infatti unito ad un documento datato 7 dicembre 1901, vi è un elenco dei membri della compagnia Kullmann:

<i>Nome</i>	<i>Paternità</i>	<i>Domicilio</i>
Pietro Kullmann	fu Federico	Pirmasens Baviera
Francesco Kullmann	di Pietro	Pirmasens Baviera
Margherita Kullmann	fu Buhmann Giuseppe	Pirmasens Baviera
Margherita Kullmann	di Francesco	Pirmasens Baviera
Frida Buhmann	di Giuseppe	Ladenburg (Baden)
Giovanna Buriasco	di Lorenzo	Pinerolo
Michele Terenghi	di Biaggio	Monza ²³

Anche le donne in queste organizzazioni familiari hanno dei ruoli di primo piano, e spesso viaggiano autonomamente con un proprio padiglione, come appare chiaro per Enrichetta Böcher e per Clementa Cattaneo Guidotti (cap. VI).

²² *Labirinto Orientale*, «Il Resto del Carlino», 21 novembre 1896, p. 3.

²³ ASBO, Questura di Bologna, Atti generali, Mazzo 603 (1902, cat. 6) [N. 31374]. L'elenco è allegato alla domanda di Peter Thaddäus per il Cinematografo Gigante in piazza VIII Agosto.

La famiglia Kullmann (v. Appendice 2.1) riesce a gestire nell'arco di diversi anni (ma anche contemporaneamente tra loro), un Teatro dei Fantocci, un Labirinto Orientale e un padiglione ottico denominato “Colosseo Moderno”, l'Esposizione Universum, un Magliometro, un Cinematografo Gigante e il Palazzo dei più piccoli Cavallini del Mondo (68 cm di altezza e 50 kg di peso). Il percorso di Pietro (Peter Thaddäus) si articola tra Lombardia, Piemonte, Veneto, Emilia-Romagna e Liguria, mentre Francesco (Franz) è attivo soprattutto in Lombardia e ha anche un ruolo attivo nella Società Internazionale tra proprietari di spettacoli viaggianti e affini fondata da Cattaneo²⁴.

La famiglia Kullmann sosta a Bologna con alcune delle attrazioni indicate, già prima dell'avvento del cinema, mentre il Cinematografo Gigante dei Kullmann fa la sua comparsa in città solo nel maggio del 1900, fuori Porta D'Azeglio, ed è solito poi trascorrere l'inverno a Bologna fino al gennaio del 1906. Dopo questa data i membri della famiglia sostano ancora a Bologna, ma con attrazioni d'altro tipo, probabilmente perché in città esistono già altri cinematografi sia stabili sia effimeri.

I documenti bolognesi gettano nuova luce rispetto a quanto è già stato scritto su Karl Böcher, il figlio Carlo junior e la moglie Enrichetta Fuchs, in particolare per la comparsa di un fin qui ignoto Alberto Böcher. Quest'ultimo nella sua domanda alla Questura per porre in esercizio un cinematografo in piazza VIII Agosto, il 19 ottobre 1901, dichiara di essere figlio di Carlo senior e di avere 26 anni: «Böcher Alberto di Carlo (senior) d'anni 26 nato a Landshüt e domiciliato a Frankenthal (Baviera Renana) domanda il permesso di potere esercitare un cinematografo in Piazza 8 Agosto per un periodo di 3 mesi cioè dal 19 Ottobre 1901 al 19 Gennaio 1902»²⁵. Il suo baraccone, gestito da quattro persone, riparte in treno per Milano il 20 gennaio. In seguito nei documenti bolognesi Alberto non compare più, ma la sua attestazione contrasta con la data di nascita di Carlo senior nel 1870, che sarebbe piuttosto riferibile a Carlo junior. D'altra parte quest'ultimo si firma con l'attributo di “figlio” solamente nelle richieste per il Cinematografo Edison nell'atrio dell'Arena del Sole, per gli inverni 1903-1904 e 1904-1905 (v. Appendice 3.2), mentre poi sia questo cinematografo che quello nel padiglione in piazza VIII Agosto vengono indicati semplicemente come “Cinematografo di Carlo Böcher”, che è anche il nome identificativo dell'impresa. Nascono in conclusione incertezze sulla gestione da parte di Carlo senior e Carlo junior; anche quest'ultimo comunque

²⁴ I percorsi di questa famiglia in Italia sono stati in parte ricostruiti da BERNARDINI 2001a, pp. 97-99; per l'estero rimandiamo al database <<http://fk615.221b.de/earlycinema/tr/show/content.php?language=en>>.

²⁵ ASBO, Questura di Bologna, Atti generali, Mazzo 603 (1902, cat. 6), datata 19 ottobre 1901.

scompare dalla documentazione bolognese dopo l'inverno del 1908 e nei due inverni successivi il padiglione in piazza VIII Agosto è gestito da Enrichetta Böcher.

I Böcher a partire dal 1901 sostano con il loro cinematografo²⁶ in piazza VIII Agosto ogni inverno fino al 1911, fatta eccezione (almeno pare) per quello tra il 1904 e il 1905, quando nella documentazione bolognese non vi è traccia di esso. Dal 1903 al 1908 la famiglia prende in gestione anche il Cinematografo Edison, attivo sempre nei mesi invernali nell'Atrio dell'Arena del Sole (v. Appendice 3.2). Carlo Senior pare essere rimasto fino alla morte nel 1908 titolare dell'impresa complessiva, costituita in primo luogo dal padiglione viaggiante poi passato alla vedova, mentre Carlo junior conduceva durante la lunga sosta invernale a Bologna in Piazza VIII Agosto il vicino cinematografo all'Arena del Sole; Carlo junior dal 1909 parrebbe occuparsi di sale stabili aperte pionieristicamente in altre città dal padre e da lui stesso.

Tralasciando queste incertezze nella composizione delle famiglie, con fraintendimenti forse a volte perpetuati dagli stessi ambulanti per motivi fiscali, colpisce l'origine tedesca delle imprese più rilevanti attive a Bologna. D'altra parte molti dei primi ambulanti che girano in Italia centro-settentrionale sono di origine straniera, come Bläser, i fratelli Leilich e Preiss²⁷. Questo fatto non doveva passare inosservato nemmeno all'epoca, infatti il periodico dei viaggianti riporta spiacevoli episodi di dimostrazioni anti-tedesche a discapito di alcuni di questi baracconi²⁸.

Particolarmente ampia sembra la diffusione di simili imprese anche in Germania e nell'impero Austro-ungarico: un progetto di ricerca dall'eloquente titolo *Industrialisation of Perception* condotto dalla Università di Siegen ha documentato tra il 1896 e il 1926 ben 7.000 soste degli ambulanti cinematografici tedeschi in Germania e nei paesi limitrofi²⁹, inoltre queste imprese compaiono fin dal 1896 e tra il 1900 e il 1910 il numero delle soste e degli spettacoli aumenta notevolmente. Nel 1907 Joseph Garncarz conta l'esistenza nelle piazze tedesche di quasi 500 ambulanti con spettacoli cinematografici³⁰, mentre anche in Germania (come in Italia e a Bologna), il loro numero diventa marginale a partire dal 1911 per

²⁶ I Böcher gestivano inoltre il Padiglione delle Illusioni o Il palazzo di cristallo «una vera attrattiva; uno di quegli spettacoli impressionanti, che ti danno l'illusione di trovarti in un mondo nuovo, in un paradiso per l'immensa profusione di luce e di colori; ti sembra di essere davvero trasportato in uno dei luoghi incantati delle Mille e una notte; una cosa più facile a immaginarsi che a descriversi» (*La Fiera di Porta Vittoria* | *Milano 28 marzo 1903*, «L'Aurora», a. II, n. 24, 15 aprile 1903, p. 6).

²⁷ BERNARDINI 2001a, p. 32.

²⁸ Come avviene ad esempio ai danni di uno dei baracconi di Kullmann a Bergamo (*Bergamo – Gravissimo fatto*, «La Bussola», a. I, n. 11, 15 settembre 1889, pp. 2-3).

²⁹ Il database è disponibile online, ed è citato alla nota 24 di questo capitolo (v. inoltre Bibliografia).

³⁰ GARNCARZ 2008, p. 82.

scompare completamente attorno al 1914. Lo sviluppo del cinema viaggiante in Europa, agevolato dalla comune tradizione cristiana che stabiliva specifici periodi di festa da un calendario consueto e fin dall'epoca medievale per mercati e fiere, deve essere considerato nel suo aspetto trans-nazionale, poiché ha come conseguenza una omologazione dei gusti dei diversi pubblici che hanno, tramite questi ambulanti, visto gli stessi film nei diversi paesi (prima del 1908 il 79% dei film visti in Germania era straniero)³¹.

V.4 Andamento degli spettacoli nel periodo 1897-1911

Il primo padiglione cinematografico ambulante è attestato in piazza VIII Agosto nell'inverno 1897-1898. L'unica notizia che lo riguarda è un'inserzione pubblicata su «Il Resto del Carlino» nel febbraio del 1898: «Il Cinematografo “Victoria” che agisce con tanto successo alla Montagnola, viene posto in vendita per fine Carnevale a mitissimo prezzo, causa scioglimento società. Per trattative: Myer, Indipendenza 17 p. 2°»³². Il medesimo cinematografo aveva dato spettacoli al Caffè-concerto Eden di Milano da febbraio all'estate del 1897³³.

In Germania i fieranti con il cinematografo si diffondono già nel 1896, e anche in Francia nel medesimo anno se ne contano già nove attivi³⁴. In Italia, dove comunque non era diffuso il commercio di pellicole e proiettori, nel medesimo anno se ne contano invece solo un paio e anche la gran parte di quelli che sostano nelle piazze italiane tra il 1897 e il 1900 sono di origine straniera. Un secondo cinematografo si ferma in Piazza VIII Agosto solo due inverni dopo (cioè nell'inverno 1899-1900) ed è quello di un ambulante tedesco il Bioscopio Edison di Johann Bläser, che mostra tra gli altri film *La corrida dei tori* e alcune riprese girate a Bologna (v. Appendice 2.1).

Il numero dei baracconi cresce progressivamente a partire dal 1900 e ha un picco nell'inverno del 1905-1906, quando in piazza VIII Agosto sono attestati cinque cinematografi: il Museo Artistico-Meccanico con Cinematografo di Luigi Roatto, il Cinematografo Böcher, il Cinematografo Gigante Kullmann, il Teatro automatico Muratori con cinematografo di Augusto Muratori e il Cinematografo Edison di Gennaro Cucumazzi-Spina (v. Appendice 1, Grafico 1). Il numero decresce progressivamente a partire dallo sviluppo dei cinematografi

³¹ Queste osservazioni sono ricavate sempre da Garncarz (ivi, pp. 84-87).

³² «Il Resto del Carlino», 17-22 febbraio 1898, p. 4.

³³ BERNARDINI 2001a, p. 141.

³⁴ Ivi, pp. 31-32.

stabili (§ VII.2.2 e Appendice 1, Grafico 1) e gli ultimi baracconi cinematografici sostano in piazza VIII Agosto nell'inverno del 1910-1911. In questi anni infatti, molti dei viaggianti che hanno contribuito alla diffusione della cinematografia a Bologna si sono già convertiti all'esercizio stabile e ad altri commerci inerenti a questa industria, spesso vendendo il proprio cinematografo ambulante. Il padiglione ligneo di Augusto Muratori ad esempio viene acquistato nel dicembre del 1912, da Ottavio Bignardi e Adolfo Arcangeli che lo rimettono a nuovo e rivestono di lamiera la cabina di proiezione, per collocarlo su un prato attiguo alla trattoria dei Fiori, nella frazione Canalazzo Scala a Borgo Panigale e darvi spettacoli cinematografici (v. Appendice 3.2, Cinematografo dei Fiori). I fieranti che non passano all'esercizio stabile, proprio come avevano fatto quando era comparso il cinema, cambiano spettacolo: Enrichetta Böcher nel 1912 compra “La Ruota del Diavolo”, Peter Thaddäus Kullmann cambia attrazione gestendo il “Palazzo dei più piccoli cavallini del Mondo”, mentre suo figlio Franz apre nel 1912 il primo cinematografo stabile di Monza³⁵.

V.5 Oltre la piazza

Oltre al passaggio in molti casi all'esercizio stabile, bisogna ricordare che sono stati questi ambulanti ad aprire le prime sale effimere dedicate esclusivamente allo spettacolo cinematografico. Un itinerante ed ex-rappresentante Lumière, Giovanni Casamenti, ha aperto a Bologna nel maggio 1901 il primo cinematografo effimero, il Reale Cinematografo Lumière nell'ex-birreria Limentra di via Rizzoli (v. Appendice 4.2, § III.7), mentre due fieranti, Salvatore Cucumazzi-Spina inizialmente e Böcher poi, gestiscono per diversi inverni dal 1902 il cinematografo nell'atrio dell'Arena del Sole (v. Appendice 3.2 e § VII.2.1). Alla figura di Guglielmo Cattaneo, ex fierante con un padiglione di figure di cera e poi gestore del primo cinematografo stabile cittadino sarà invece dedicato il capitolo seguente (cap. VI).

Il caso bolognese mette in evidenza diversi nomi nuovi di fieranti con cinematografo come Oreste Giorgi, Ildebrando Vanoni, Francesco Wolick e Augusto Muratori. Rimangono poi dei dubbi sugli ambulanti con padiglioni ottici, come come quelli gestiti da Giovanni Marino³⁶ e Maria Ghiglione³⁷ per i quali non è chiaro se siano comprensivi anche di spettacoli cinematografici. La scarsa informazione su di essi offerta dalla stampa quotidiana, che privilegia invece gli spettacoli rivolti ai borghesi, non agevola nella ricostruzione di un

³⁵ BERNARDINI 2001a, pp. 67 e 98.

³⁶ Giovanni Marino assieme al fratello Giuseppe, è attivo a Bologna fra il 1901 e il 1903, ed espone apparecchi automatici con vedute e musica (chiamati Halloscop) e giostre meccaniche.

³⁷ Maria Ghiglione è attiva fra il 1899 e il 1901 con un Gabinetto Ottico, una Esposizione Ottica e un Gabinetto dei Fenomeni con Giovane Colossale.

panorama esaustivo di tali spettacoli popolari nei baracconi che sono quindi più difficilmente determinabili rispetto a quelli dei loro colleghi itineranti (§ IX.3).

Abbiamo accolto perciò qui le considerazioni di Joseph Garncarz (§ V.3) che invitano a considerare il fenomeno del cinema ambulante nelle piazze come un evento sovra-nazionale (sia per l'ampia area d'azione di queste famiglie girovaghe, sia per la scarsa differenziazione nazionale dei film mostrati, per lo più di provenienza francese) che comporta per gli anni precedenti alla Prima guerra mondiale una omogenizzazione dei gusti del pubblico, un fenomeno essenziale per lo sviluppo del commercio cinematografico negli anni successivi³⁸. Aggiungiamo però un'ulteriore considerazione che ci sembra emergere dai percorsi di questi fieranti, molti dei quali interrompono proprio in quegli anni la propria tradizione familiare centenaria per passare all'esercizio stabile, modificando così i luoghi del divertimento popolare: il passaggio alle sale cinematografiche stabili corrisponde all'inizio del processo di confinamento degli spazi dell'immaginario collettivo, dalle piazze alle sale, che si ridurrà poi all'ambito domestico (con la televisione) e infine individuale. Lo sviluppo delle industrie culturali rivolto al mercato di massa (cap. II) ha frammentato l'immaginario delle classi subalterne, che si identificavano collettivamente condividendo le attrazioni meravigliose delle piazze ancora all'inizio del XX secolo. Le famiglie ambulanti che sino ad allora per secoli avevano, con le loro idee tradotte in spettacolo, influito sulle menti delle folle che accorrevano nelle piazze ad ammirare le meraviglie esibite, tentano in un primo tempo di stare al passo con le novità e inseriscono il cinematografo nella loro offerta, ma ben presto saranno le sale cinematografiche stabili ad assumere il ruolo egemone di spettacolo per la massa, a scapito degli spettacoli nelle piazze per il popolo e anche dello spettacolo colto nei teatri della borghesia.

Il caso della famiglia Cattaneo, che vedremo più avanti, dimostra d'altra parte come dietro all'ambiente chiassoso delle piazze si celassero famiglie girovaghe dalle idee politiche liberali o socialiste, che racchiudevano valori risorgimentali e un'idea di alleanza e di unità di classe che gli esercenti cinematografici in genere non avranno mai (come dimostra anche la difficoltà degli esercenti emiliani nell'organizzarsi contro le tasse statali per tutto il periodo seguente § VII.3). Inoltre non è del tutto corretto pensare, come sostiene Garncarz, che questi spettacoli non avessero uno scopo "educativo". Il catalogo del museo delle cere di Cattaneo (§ VI.3), quello del Panoptico Traber e del Teatro Meccanico dei Paesi Bassi (cap. II) o gli interventi di Guglielmo Cattaneo in favore del cinematografo nelle scuole (§ XV.1)

³⁸ GARNCARZ 2008.

dimostrano come dietro a tali spettacoli, certo a volte anche un po' raccapriccianti, vi fosse una precisa combinazione di “cultura” e “attrazione”, certo di cultura più difficilmente inquadrabile con i canoni attuali perché prodotta dalle classi popolari per le classi popolari e non invece dai nobili, banchieri e imprenditori che faranno parte dei Consigli di Amministrazione delle industrie cinematografiche italiane degli anni seguenti per il mercato di massa. I frequenti viaggi di Cattaneo alle esposizioni di Parigi e Amburgo, i contatti che la Società Internazionale tra proprietari di spettacoli viaggianti e affini intratteneva con le analoghe società francesi e tedesche, dimostrano la forza di queste idee, che si inquadravano nelle tendenze internazionaliste dell'epoca.

CAPITOLO VI.

GUGLIELMO CATTANEO. DA FIERANTE CON MUSEO DI FIGURE DI CERA A ESERCENTE DEL PRIMO CINEMATOGRAFO STABILE

VI.1 Motivi per un approfondimento e fonti

Guglielmo Cattaneo e i suoi due fratelli sono un calzante esempio del percorso di transizione professionale dalla piazza all'esercizio cinematografico stabile e di intraprendenza e innovazione in entrambi i campi. Solo una parte dell'attività della famiglia Cattaneo va ricondotta specificatamente alla città di Bologna, con la gestione del primo cinematografo stabile, la Sala Marconi o "Cinema Cattaneo" dal 1905 e di un secondo cinema, il Cinematografo Cattaneo presso il Teatro Nosadella dal 1907. Questi cinematografi stabili divengono in realtà parte di un circuito di cinematografi più ampio, gestito dai due fratelli Guglielmo e Menotti, tra Napoli e Torino, che comprende anche il commercio di pellicole e la fondazione da parte di Menotti Cattaneo di una delle prime riviste cinematografiche specializzate italiane, «La Lanterna» di Napoli nel 1907. Il rilievo della famiglia però è chiaro già in precedenza, perché sino dal febbraio del 1890 Guglielmo Cattaneo è presidente e fondatore della Società Internazionale tra proprietari di spettacoli viaggianti e affini, che riunisce i fieranti.

Nonostante il percorso esemplare e le origini ancora più interessanti, ci siamo resi conto nel corso di questa ricerca che la figura dei fratelli Cattaneo era rimasta fin qui del tutto inesplorata, se non per alcuni accenni di Bernardini e di chi si è occupato delle origini del cinema a Napoli¹.

Contrariamente ad altre figure di ambulanti coevi, dei quali è rimasto solo il nome o poco più, l'intraprendenza dei fratelli Cattaneo ci ha lasciato diverse fonti dalle quali attingere per capirne maggiormente il ruolo. Il primo passo è stato lo spoglio presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze del periodico collegato alla Società Internazionale tra proprietari di spettacoli viaggianti e affini, fondato nel 1889 e, anche se diretto da Ettore Gallassi, fortemente auspicato e patrocinato da Guglielmo Cattaneo. Le frequenti notizie riguardanti la famiglia Cattaneo riportate ne «La Bussola» (dal 1900 «Rivista degli Spettacoli» e dal 1901 «L'Aurora») ci hanno fatto intuire la complessità del profilo di questi imprenditori.

¹ Per alcuni accenni sulla famiglia Cattaneo rimandiamo a BERNARDINI 1980 e IACCIO 2010. Nel corso di questa ricerca abbiamo inoltre avuto modo di pubblicare un breve articolo con una parte dei risultati ottenuti sulla figura di Guglielmo Cattaneo, al quale ci permettiamo di rimandare (NEPOTI 2012).

A questa fase è quindi seguita una puntuale ricerca anagrafica, necessaria per fare chiarezza sulle famiglie dei fieranti (§ V.3), in genere allargate e collegate tra loro attraverso matrimoni, e che come abbiamo suggerito nel capitolo precedente probabilmente perpetuano volontariamente errori ed omissioni nelle richieste ai Municipi e alle Questure confondendone gli impiegati. La ricostruzione dell'albero genealogico della famiglia Cattaneo ha permesso di fissarne il collegamento con gli ambienti risorgimentali italiani e di individuare anche dei discendenti diretti del ramo napoletano della famiglia, che hanno aiutato con entusiasmo le nostre ricerche, fornendoci un prezioso album fotografico che ha aggiunto un volto ai protagonisti di questa vicenda².

Per completare i profili ottenuti abbiamo poi svolto ulteriori accertamenti presso l'Archivio di Stato di Napoli, nonché spogliato il periodico «La Lanterna» che restituisce un panorama delle attività napoletane della famiglia. L'esercizio stabile è stato quindi ricostruito per quanto riguarda la città di Bologna, ma mancano alcuni accertamenti sui cinematografi stabili aperti a Napoli e Torino, che sarebbe opportuno condurre per sottrarre ulteriormente all'oblio questi lungimiranti imprenditori e assegnare loro il corretto posto all'interno della storia del cinema muto italiano.

VI.2 Cenni biografici su Guglielmo Cattaneo e la sua famiglia

I fratelli Cattaneo hanno origine emiliane, in quanto la madre Clementa Guidotti Cattaneo è bolognese (Bologna 2 febbraio 1830 – Treviso 19 ottobre 1903) e il padre Ferdinando Cattaneo (Parma 11 ottobre 1821 – Legnano 14 novembre 1884) di Parma. Il padre di Ferdinando, tale Cesare Cattaneo all'anagrafe³ risulta essere proprietario di un negozio di chincaglieria assieme al suocero; Clementa Guidotti invece è figlia di un bolognese proprietario di uno stabilimento di idroterapia (dove incontra per la prima volta il marito Ferdinando⁴) e sorella del combattente risorgimentale Elia Guidotti (1839 – Napoli 1904) che partecipò alla Campagna dell'Agro Romano e alle battaglie di Monterotondo e Mentana⁵.

² Ringraziamo Menotti Cattaneo, per la sua cortese ospitalità in occasione della nostra visita a Napoli e per l'aiuto accordatoci per le nostre ricerche sui suoi antenati.

³ Non sempre le professioni riportate all'anagrafe sono corrette, ma quella di “espositore di oggetti d'arte” indicata per Ferdinando nell'atto di nascita di Guglielmo, rintracciato nell'Archivio Storico del Comune di Parma, può senz'altro riferirsi al museo delle cere.

⁴ *Cenni biografici*, «L'Aurora», a. III, n. 13, 1° novembre 1903, p. 5. Articolo in occasione della morte di Clementina Cattaneo, dove si dice però che la donna aveva avuto 12 figli, tutti deceduti tranne tre.

⁵ *Elia Guidotti*, «L'Aurora», a. IV, n. 15, 1 dicembre 1904, p. 4. Si tratta della commemorazione funebre.

Dall'unione di Clementa e Ferdinando nascono sei figli (v. albero genealogico, Fig.), tre dei quali deceduti in tenera età.

I tre fratelli Guglielmo (Parma 15 novembre 1854 – Bologna 3 giugno 1928), Alfredo (1860 – Il Cairo 1923) e Menotti (Taranto 1866 – Napoli 1937), ereditano un museo delle cere viaggiante fondato nel 1837, quindi probabilmente dal loro nonno. Le rotte dei tre fratelli si sovrappongono a quelle della madre rimasta vedova Clementa (detta “Clementina”), tanto che nel medesimo momento riescono a trovarsi in città differenti con il loro museo, chiamato sia “esposizione meccanica”, che “museo storico” e “museo statuario”, ma in realtà questi nomi probabilmente sottendono parti della medesima attrazione che era composta da oltre 500 gruppi statuari esposti a rotazione (che descriveremo meglio nel paragrafo seguente). Ad esempio nel giugno del 1892 si trovano contemporaneamente a Padova, Voghera e Castel Fiorentino⁶. Alfredo compare raramente nei percorsi della famiglia, anche perché probabilmente lavorava all'estero: infatti si sposa e ha dei figli in Egitto, dove muore a Il Cairo nel 1923.

Gli altri due fratelli lasciano l'esercizio ambulante tra il 1902 e il 1904, quando Guglielmo è cinquantenne, mentre invece Menotti ha solo 36 anni quando vende il baraccone. Nel 1903 muore inoltre la madre Clementina.

Guglielmo si ferma a questo punto a Bologna con la moglie Erminia Bovi Campeggi (Bologna 31 ottobre 1846 – Bologna 29 giugno 1910). Anche Erminia, come la madre di Guglielmo, proviene da una famiglia impegnata nell'azione risorgimentale, è figlia di Ferdinando Giuseppe Bovi Campeggi appartenente a una famiglia di attori teatrali e dei patrioti tra i quali il famoso patriota bolognese Paolo Bovi Campeggi⁷. Alla morte della moglie sopravvenuta a causa di un vizio cardiaco, Guglielmo lascia l'esercizio cinematografico e la presidenza della Società Internazionale tra proprietari di spettacoli viaggianti e affini al più giovane Lusuardi, e si sposa nuovamente nel 1912 con la bolognese Clotilde Veronesi, ricamatrice (Bologna 22 aprile 1866 – Bologna 18 marzo 1946). I due muoiono a Bologna senza lasciare eredi⁸.

Menotti Cattaneo invece si stabilisce a Napoli, dove si sposa con Vittoria Cavardini, dalla quale ha una figlia; gestisce sale stabili a Napoli e in altre città e anche altre imprese riguardanti il cinematografo (v- § Vi.5). Menotti Cattaneo muore a Napoli nel 1937 in una

⁶ «La Bussola», a. III, n. 11, 1° giugno 1892, p. 6.

⁷ Ringraziamo Sergio Bovi Campeggi per averci fornito l'albero genealogico della famiglia Bovi Campeggi.

⁸ Guglielmo Cattaneo è sepolto nella Certosa di Bologna, assieme a Erminia; la lapide riporta la scritta: «Erminia e Guglielmo Cattaneo qui uniti come in vita».

villa bellissima a Posillipo, ancora oggi esistente, acquistata con i proventi della sua attività cinematografica.

VI.3 Il Replicatamente Premiato Museo Cattaneo

L'entrata al museo delle cere dei fratelli Cattaneo nel 1889 costava 20 centesimi (15 per militari e ragazzi) e al suo interno erano esposti diversi gruppi statuari a grandezza naturale raffiguranti personaggi ed eventi storici, uomini e donne celebri. Con un biglietto a parte di 20 centesimi si poteva vedere una sezione separata vietata ai minori di 18 anni, il Museo Anatomico Ostetrico Patologico con modelli in cera e altro. Questa sezione reclamizzata con il motto greco “Conosci te stesso” (Γνῶθι σεαυτόν) era espressamente illustrata da un imbonitore che faceva la descrizione anatomica di una forma di donna in gravidanza scomponibile e di un ermafrodito (Fig.). I giornali italiani a ogni sosta elogiavano questo museo (tanto che una raccolta di questi articoli si trovava all'ingresso del museo stesso), consigliandone la visione ai medici e agli studenti.

L'intento educativo di questo baraccone è sottolineato dallo stesso Guglielmo Cattaneo all'inizio dell'opuscolo a stampa *Catalogo del Replicatamente Premiato Museo Cattaneo (casa fondata nel 1837). Importante Raccolta di lavori artistici e scientifici* del 1903:

Il sottoscritto nel presentare la sua modesta raccolta, crede di compiere opera eminentemente morale, e di servire quale coefficiente all'istruzione popolare, tanto più che oggi si sente imperioso il dovere di popolarizzare la scienza, e non vederla schiava a pochi privilegiati.

Nel breve periodo di pochi istanti al visitatore che percorre il nostro Museo si presenta allo sguardo il risultato di lunghe e laboriose indagini artistiche, e scientifiche che servir dovranno ad arricchirgli la mente di vaste e profonde cognizioni. Niuno dimentichi che il miglior modo d'istruirsi è mediante la vista degli oggetti.

Fiducioso che niuno sia per rimanere insoddisfatto della visita, passa a dirsi della S.V. Devotissimo Guglielmo Cattaneo⁹.

«Istruire senza offendere la morale»¹⁰ è l'ideale di Guglielmo Cattaneo che riconosce il primato della vista per l'istruzione, esattamente come fanno i cattolici e i socialisti con le proiezioni fisse e qualche anno dopo con il cinema educativo (cap. XV). In realtà la moralità

⁹ *Catalogo del Replicatamente Premiato Museo Cattaneo (casa fondata nel 1837). Importante Raccolta di lavori artistici e scientifici*, Milano, Tip. P.T. Rigamonti, 1903, p. [2].

¹⁰ *Ivi*, p. [1].

dello spettacolo viene messa in discussione dalle autorità, che spesso censurano ordinando di coprire alcune figure esposte. A Bassano nel 1891 e nuovamente nel 1892, vengono coperti per ordine del sindaco quattro fenomeni scientifici del Museo Cattaneo e un articolo comparso sul quotidiano «L'Adriatico» e riportato da «La Bussola» allude a come il motivo sia di natura politica e imputabile a un sindaco eletto con i voti dei clericali:

Enormità incredibili clericali. Domenica mi sono portato a visitare il gabinetto meccanico ed anatomico di Cattaneo, che da alcuni giorni sono aperti al pubblico nel Foro Boario. Come avverte un avviso, al gabinetto anatomico non può accedere chi sia inferiore all'età di 18 anni; credo quindi che, posta tale condizione uno che vi entri, abbia il diritto di vedere tutti i fenomeni naturali che nel gabinetto stesso si trovano. Invece vi sono tre o quattro fenomeni, importantissimi dal lato scientifico, che non si possono osservare perché fatti coprire con un drappo per ordine perentorio del sindaco. Sono cose incredibili, per Dio, che eccitano a ridere i pollastri! L'anno scorso, per ordine del sindaco attuale, è accaduto lo stesso. Ma porsì signor sindaco la domanda, a quali falsi principi di malintesa morale è ella ispirato? Ma vuol proprio che noi liberali assetati di scienza, stiamo soggetti ai suoi capricci retrogradi di qualche secolo fa?¹¹

Analogamente a questo episodio «La Bussola» riporta un articolo tratto dal periodico degli ambulanti tedeschi, il «Der Kurier», che riferisce dei sermoni del curato di una cittadina di seimila abitanti contro una *Daphne* in cera: «Nessuna persona deve entrare nei baracconi poiché si vede lo spirito del male. E sarà un gran peccato che commetterà chi andrà al teatro della *Daphne*»¹². I gruppi statuari in cera erano comuni a Germania e Italia e le maggiori ditte di produzione di tali statue erano tedesche, come le ditte Zeiller (Fig.) e Hammer di Monaco (Fig.), o quelle di Carl Gabriel sempre di Monaco o di Rudolf Pohl di Dresda. Le plastiche del Museo Cattaneo provenivano in parte da queste ditte e la prima sezione comprendeva statue plasmate del prof. Carlo Jozzi, mentre le cere anatomiche erano del bolognese prof. Calori. La parte anatomica aveva quindi una derivazione diretta dalla ceroplastica settecentesca destinata agli ambienti universitari, continuata nel corso dell'Ottocento dai professori Luigi Calori e Giulio Valenti della cattedra di ostetricia dell'Università di Bologna¹³.

¹¹ Bassano, «La Bussola,» a. IV, n. 1, 1 agosto 1892, p. 5.

¹² *Tutto il mondo è paese*, «La Bussola,» a. IV, n. 1, 15 agosto 1892, pp. 1-2

¹³ Sulla ceroplastica rimandiamo a *Ceroplastica* 1977 e DANINOS 2012.

L'interno del museo ospita circa 600 tra oggetti e sculture, esposti a rotazione. La prima sezione *Statuaria – Meccanica applicata alla Plastica Pittura e Ottica* comprende oltre a 500 cere «rappresentanti i principali avvenimenti del giorno», altri soggetti, tra i quali *Sua Maestà Umberto I* (n. 501), *Beatrice Cenci* (n. 514), *Cleopatra* (n. 507), *L'Incubo* (n. 515), *Il Vampiro* (n. 510), *Le Nozze d'Oro* (n. 518), la ballerina *Miss Fifi* (n. 525), *Il Gorilla* che rapì la moglie del Capitano Voget nel 1821 in Africa (n. 531), *Giuseppe Musolino* (un celebre assassino, n. 532), *Guglielmo Marconi* (n. 554, aggiunto a penna, così come *Pio X*, n. 555, novità in aggiornamento)¹⁴. Potrebbe sembrare l'elenco dei titoli di film d'inizio Novecento, che spaziano dal genere storico, all'orrore all'avventura fino ad arrivare ai personaggi di attualità, ma si tratta invece di gruppi statuari in cera. Dai nn. 535 al 550 troviamo inoltre una raccolta di specchi concavi e convessi dall'effetto esilarante, il n. 553 è invece *L'indovina*, una gitana meccanica semovente che predice il futuro plasmata da Carl Gabriel di Monaco.

La seconda sezione *Anatomia Ostetrica e Storia Naturale* riservata ai soli adulti comprende soprattutto dimostrazioni ostetriche, tra le quali il *Taglio Cesareo* (n. 556), *l'Ermafrodito* (n. 558), feti conservati in alcool (nn. 559-567), *Il Cinto di castità* (n. 569) e infine quello che doveva essere il punto più alto dello spettacolo, la *Giovine donna* (n. 581), modello anatomico a grandezza naturale e scomponibile:

Si toglie la pelle e si osservano i muscoli e le costole, tolte le costole vi si scorge i polmoni, la laringe: la laringe si toglie e vi si osserva l'esofago, la trachea, la glandola tiroide e le corde vocali: si toglie la metà del polmone destro e vi si scorge l'interno del polmone, si toglie il cuore, questo si apre in 4 parti lasciando vedere i due ventricoli, le due orecchiette, la valvola tricuspide e la valvola mitrale. Si toglie l'intestino tenue e vi si scorge l'intestino grasso, cioè il cieco, il colon ascendente, il trasverso e il discendente, l'essiliaco e il retto. Si toglie l'utero e vi si vede il feto nel primo periodo, cioè di tre mesi. Si toglie il fegato e vi si osserva la cistifelia. Tolto lo stomaco si scorge la milza e il duodeno. Vi si scorgono pure i muscoli della gamba e del braccio, ecc, ecc.¹⁵

Sembra che Menotti Cattaneo a Napoli facesse una vera e propria lezione di anatomia sezionando questo corpo in cera, integrata con proiezioni cinematografiche¹⁶.

¹⁴ *Catalogo del Replicatamente Premiato Museo Cattaneo (casa fondata nel 1837). Importante Raccolta di lavori artistici e scientifici*, Milano, Tip. P.T. Rigamonti, 1903, pp. 3-12.

¹⁵ Ivi, p. 15. Gli organi sono tutti in corsivo nel testo.

¹⁶ BRUNO 1995, pp. 72-74

Il catalogo dei Cattaneo, dove ogni pezzo era spiegato con precisione, aveva una tiratura di centomila copie all'anno¹⁷, degli spazi pubblicitari, e si concludeva con una dimostrazione di interesse del proprietario a comprare da scultori e pittori oggetti adatti al museo e fenomeni vivi e imbalsamati. A riprova dell'eccellenza di questa attrazione ricordiamo che al festival di Alessandria il comitato locale attribuisce la medaglia d'oro per il padiglione più bello del 1902 al Museo Cattaneo, seguito al secondo posto dal Cinematografo di Kullmann¹⁸.

VI.4 La Società Internazionale tra proprietari di spettacoli viaggianti e affini

Cattaneo che vegliava | che i viaggiatori univa
E società fondava | Che tutti riuni¹⁹

Prendendo esempio dalle società estere di mutuo soccorso che riunivano i fieranti, Guglielmo Cattaneo nel febbraio del 1890 fonda a Monza la Società Internazionale tra proprietari di spettacoli viaggianti e affini²⁰ (Figg.). Nel 1889 infatti Guglielmo si reca per la prima volta a Parigi – già conosciuta attraverso i romanzi di Victor Hugo – per conoscere i colleghi di «Le voyageur forain» e per vedere l'Esposizione. In un articolo intitolato *Da Pavia a Parigi* racconta di aver visto il Louvre, Place Vendôme, le Tuileries, Notre-Dame, i ponti e infine la piazza dei festeggiamenti per il 14 luglio:

Finalmente si giunse!... ecco Parigi. Bella, grandiosa, superba, si mostra in un subito allo stordito visitatore, meritevole della fama prodigatagli. Le spaziose vie, i magnifici ponti, i palazzi, i passaggi, i giardini, le amenissime e imponenti viste sulla Senna rendono questa cospicua metropoli degna della più alta ammirazione. Fra i pubblici edifici noto il *Louvre* mole grandiosa dove stanno magnifici appartamenti, con ricche gallerie, pitture, sculture, ecc. – il palazzo della *Tuillerie* residenza imperiale [...] Senza esagerare in occasione delle feste del 14 Luglio, vi saranno state presenti non meno di 400 *Baracche*, giostre comprese. Novità di mestieri però nessuna, ed anche come eleganza di Padiglioni tolto dieci o dodici eccezioni niun altro sorte dal normale. Queste 10 o 12, meritano però di essere notate e sono 2 elegantissime

¹⁷ Questa informazione, evidentemente esagerata, è riportata nel catalogo stesso, ma testimonia della diffusione dello spettacolo e dell'investimento pubblicitario dei Cattaneo.

¹⁸ *Relazione dal Festival di Alessandria*, «L'Aurora», a. II, n. 24-25, 29 aprile 1902, p. 9.

¹⁹ Versi di una poesia scritta per l'onomastico di Guglielmo Cattaneo e pronunciata dall'ambulante Vittorio Tedescato, che qualche anno dopo gestisce proprio un cinematografo («La Bussola», a. III, n. 1, 1 agosto 1891, p. 4).

²⁰ Su questa associazione si veda anche BERNARDINI 1980, pp. 115-116.

baracche di compagnie teatrali, 3 bellissime Metempsicosi; qualche Bersaglio montato con lusso, che in Italia non ne abbiamo un'idea, e due o tre veramente magnifiche giostre. Il mestiere che più abbonda e pel quale i parigini pare che vadano in sollucchero sono le *Giostre a velocipedi* delle quali ve ne sono di tutti i sistemi e di tutte le forme. [...] Mentre passavo in rivista questo mondo chiassoso e che fra me e me, da *forzato amateur*, mi perdevo a farne i più sminuzzati confronti, non potei esimermi da una certa dolorosa impressione, causata dallo scorgere fra le tante baracche un numero strabocchevole di carrovane sonnambule, e l'impressione dolorosa, mista a meraviglia spiacevole era anche più viva, inquantoché vedevo ciò non solo nella civile Parigi, ma perché lo stesso mondo parigino a quelle carrovane s'accalcava e faceva ressa in modo veramente indescrivibile²¹.

La prima adunanza della società si tiene a Milano il 19 febbraio del 1890 e viene stabilita l'istituzione di una Cassa di Prevenzione affidata al bolognese Antonio Sutto e aperta presso la Cassa di Risparmio di Bologna²². Lo scopo della cassa era quello 1. di fornire un prestito ai soci, 2. istituire un fondo che fosse una garanzia presso le case commerciali per gli acquisti a credito dei soci, 3. fornire una pensione ai soci in disgrazia o inabili al lavoro e 4. mantenere a metà tassa i figli dei soci in un istituto d'educazione fino al compimento delle scuole elementari²³. L'associazione si poneva come intermediaria presso i Comuni per fare ottenere ai soci i posteggi richiesti e attraverso i suoi periodici informava i soci sulle agevolazioni ferroviarie per il trasporto dei baracconi, sulle leggi per il lavoro minorile e sulle società disposte ad assicurare gli ambulanti, come la Società di assicurazioni “La Provvidenza” di Milano.

Alla società possono inoltre partecipare dal 1901 anche le donne (purché il marito sia socio effettivo), grazie all'aggiunta di un articolo apposito nello Statuto introdotto per volontà di Guglielmo Cattaneo, ma nel 1903 le uniche iscritte risultano essere Erminia Cattaneo e Giovanna Lusuardi²⁴.

Aldo Bernardini²⁵ ci ha messo in guardia dal non sopravvalutare il ruolo di questa società che, riunendo solo pochi proprietari di spettacoli viaggianti (i soci rimangono per tutto l'arco di vita della società attorno all'ottantina), ha in effetti un'esistenza travagliata: né alle adunanze “postali” né a quelle “in persona” partecipano molti soci, e Guglielmo Cattaneo rassegna più volte le dimissioni (ma ogni volta convinto dai soci a restare) a causa delle

²¹ [G. Cattaneo], *Da Pavia a Parigi*, «La Bussola», a. I, n. 8, 1 agosto 1889, pp. 1-2.

²² *La nostra Prima Adunanza Generale*, «La Bussola», a. I, n. 18, 1 marzo 1890, pp. 1-4.

²³ *Spieghiamoci*, «La Bussola», a. II, n. 2, 1 maggio 1890, pp. 1-2. Per lo statuto della società rimandiamo a «L'Aurora», a. II, n. 21-22, 15 marzo 1903, p. 8.

²⁴ «L'Aurora», a. I, n. 8, 15 agosto 1901, p. 3; *Cose incomprensibili*, ivi, a. III, n. 7, 1 agosto 1903, p. 5.

²⁵ BERNARDINI 1980, pp. 115-116.

critiche di alcuni nella gestione della società. Si tratta inoltre di una società che non riunisce tanto i giostrai, i proprietari di “massacri di fantocci”, bersagli o intrattenimenti minori quali sonnambuli o fenomeni vari, ma piuttosto di un’associazione che collega principalmente famiglie più colte e benestanti, proprietarie di musei, padiglioni ottici e fotografici, grandi giostre (quali quelle “marine”) e poi cinematografi. Anche se riuniva solamente una parte dei fieranti, ci sembra che gli sforzi di Guglielmo Cattaneo nella fondazione di un organismo del genere ci possano aiutare ad inquadrarne maggiormente le ambizioni ed il clima culturale nel quale egli era cresciuto: patriota, colto, ateo²⁶ e progressista ha come ideale un'alleanza che tradisce nei simboli della società una derivazione massonica. Il cartiglio riportato sui timbri e sulla carta intestata della società è infatti composto da un righello piegato a formare un triangolo con iscrizioni “Lavoro – Onestà – Fratellanza” simboleggiante i valori concreti dell'alleanza e racchiuso in uno scudo, sovrastato da una stella luminosa con dei raggi, rappresentante l'astrazione (Figg.). Anche il gonfalone della società, ricamato dalle mogli degli ambulanti, recuperava questa idea di luminosità, con un sole che sorge e il motto “Tutti per uno – Uno per tutti” (Fig.). L'importanza di un'alleanza di questo tipo (un'associazione analoga è ancora oggi esistente²⁷) viene riconosciuta fin da subito e già nel 1892 Guglielmo Cattaneo diventa anche membro onorario della Unione Sindacale Patronale degli Industriali Viaggianti²⁸. Gli intenti educativi del padiglione delle figure di cera si trasferiscono presto al cinema, che Guglielmo desidera diffondere nelle scuole, come mostrano una lettera inviata a «Il Resto del Carlino» (§ XV.1) e le frequenti offerte di spettacoli cinematografici da lui organizzati per gli istituti educativi²⁹. Anche Menotti dona apparecchi cinematografici per le scuole³⁰.

VI.5 Il passaggio all'esercizio stabile: la Sala Marconi di Bologna

Con l'ingresso nel Novecento Guglielmo Cattaneo diminuisce progressivamente il suo impegno nella società dei viaggianti, che viene presa in mano prima da Lusuardi e poi da Roatto, e decide di abbandonare definitivamente lo spettacolo ambulante. Il primo della

²⁶ Alla morte della madre Guglielmo Cattaneo risponde con una lettera alle dimostrazioni d'affetto dei colleghi citando Francesco Petrarca e Felice Cavallotti e dichiara di non credere nell'aldilà: «francamente io non credo a un'altra vita oltre la tomba» («L'Aurora», a. III, n. 17, 1 gennaio 1904, pp. 5-6).

²⁷ Ringraziamo il dott. Maurizio Crisanti segretario nazionale dell'ANESV AGIS per l'aiuto fornito alle nostre ricerche.

²⁸ *Fratellanza e solidarietà*, «La Bussola», a. III, n. 11, 1 giugno 1892, p. 3.

²⁹ «La Lanterna», a. II, n. 1, 5 gennaio 1908, p. [2].

³⁰ V. Fornaro, *La prima scuola*, «L'Arte Muta», a. I, n. 2, 15 luglio 1916, p. 35

famiglia a vendere il proprio padiglione è Menotti Cattaneo, che nel maggio del 1902 lo concede per meno della metà del suo valore a L. 45.000³¹ (Fig.) e risulta poi il protagonista principale dal punto di vista imprenditoriale. Menotti infatti già nel 1899 dava spettacoli cinematografici nel suo baraccone Foria e nel 1901 aveva inaugurato a Napoli la Sala Iride ricavata in un baraccone e poi trasformata in cemento armato nel 1906³², mentre nel 1907 rileva anche un secondo cinematografo che chiama “Cattaneo Centrale”. Abile comunicatore pubblicitario Menotti sottoscrive un accordo con un altro esercente napoletano, Mario Recanati, che prevede un biglietto cumulativo per la Sala Recanati e il Cattaneo Centrale. Nel 1907 fonda e dirige il periodico cinematografico specializzato «La Lanterna» diretto da Alessandro Pappalardi, e sempre nel 1907 inventa e brevetta³³ il “Cinema-Tascabile Cattaneo”, un talloncino *réclame* per cinematografi con all'interno un fotogramma ricavato da una pellicola destinata al macero (Figg.). Il talloncino colorato, con il pubblico di borghesi e ragazzini che guarda la proiezione sul muro effettuata da una figura femminile, riporta i programmi del cinematografo e alcune frasi come “Il Cinema previene l'avvenire” e “Il Cinema presenta il mondo innanzi a voi”³⁴, quest'ultima frase ripresa anche nell'insegna fioreale proposta per la Sala Marconi di Bologna. Menotti Cattaneo sembra inoltre gestire il The Bioscope Cattaneo, manovrato da Giuseppe Casa e da altri operatori, che nel 1907 agisce in Sicilia, Puglia e Campania³⁵. In omaggio alle sue origini di fierante Menotti, che ha speso centomila lire per costruire la Sala Iride di Napoli, espone nella sala d'aspetto del cinema Cattaneo Centrale una statua in cera raffigurante una Melusina (figura mitica con busto di donna e corpo di pesce) di un artista tedesco³⁶.

Guglielmo Cattaneo vende «anche a prezzi stracciati» il suo baraccone pochi mesi dopo la morte della madre, nell'agosto del 1904³⁷ (Fig.). Dall'anno seguente egli prende in gestione per diversi anni il Cinematografo Marconi, aperto qualche mese prima da Aristide Gregorini e Calzoni, rendendolo così il primo cinematografo stabile di Bologna, la Sala Marconi “Cinema Cattaneo” (v. Appendice 3.2, § VII.2.2). Cattaneo modifica il locale e chiede al Comune di apporre un'insegna esterna³⁸ con il nome del cinematografo, un disegno

³¹ «L'Aurora», a. II, n. 15, 15 maggio 1902, p. 6.

³² Sulle vicende napoletane di Menotti Cattaneo rimandiamo a FUSCO 2010, pp. 111-114.

³³ La prima notizia del Cinema-Tascabile è *Cinema-Tascabile Cattaneo*, «La Lanterna», a. I, n. 7, 2-3 novembre 1907, p. [2]. La privativa industriale viene depositata presso la Prefettura di Napoli nel 1908 («La Lanterna», a. II, n. 4, 26 gennaio 1908, p. [1]).

³⁴ Rimandiamo al talloncino riprodotto in IACCIO 2010, illustrazione non numerata.

³⁵ *Cinematografi nella provincia*, «La Lanterna», a. I, n. 1, 22 settembre 1907, p. [3]; *I cinematografisti di Napoli*, «La Lanterna», a. I, n. 2, 29 settembre 1907, p. [1].

³⁶ «La Lanterna», a. I, n. 13, 15 dicembre 1907, p. [3].

³⁷ «L'Aurora», a. IV, n. 7, 1 agosto 1904, p. 6.

³⁸ ASC, C.A., 1908, Tit. XII. Rub.4 Sez.4., Prot. 2749, 19 febbraio 1908. Il disegno su lucido, con sottostanti campioni di colore da scegliere per lo sfondo, è riprodotto a colori in MOLINARI PRADELLI 1994, p. 50.

floreale e la scritta «Noi presentiamo il mondo innanzi a voi» (v. Appendice 3.2, Fig.), che però, nonostante la concessione, non realizza. Nel 1907 apre (ma la domanda alla Questura di Bologna è presentata da Menotti) un secondo cinematografo attivo tra il 21 settembre 1907 e il 29 gennaio 1908, il Cinematografo Cattaneo (v. Appendice 3.2), ricavato su due ordini (platea e galleria) nel Teatro Nazionale in via Nosadella 21³⁹.

I Cattaneo gestivano nel 1907 dei cinematografi anche a Torino: il Cinema Cattaneo (poi Cinema Bar, Fig.), la Sala Madrid e il Mondial Cattaneo⁴⁰, grazie al loro collaboratore torinese E. Petrini. Dopo la chiusura del cinematografo Marconi di Bologna Guglielmo risiede tra il 1914 e il 1916⁴¹ a Torino probabilmente per amministrare questi locali.

VI.6 Il circuito di distribuzione Napoli-Bologna-Torino

Cambiare i film tre volte a settimana in un'epoca così remota dello sviluppo dell'industria cinematografica italiana doveva essere cosa piuttosto complessa, e per supplirvi Menotti Cattaneo impianta un circuito di distribuzione di pellicole e apparecchi cinematografici attivo fra Napoli, Bologna e Torino, che vende ancora nel 1907 anche alcune figure in cera⁴². Menotti è inoltre autore nel 1907 di alcuni film “dal vero”, cioè *Le nozze Borbone-Orleans* (Cinematografi Riuniti, 1907) e *Verso la Svizzera* (Cinematografi Riuniti, 1907)⁴³.

Grazie al complesso di attività qui delineate Menotti Cattaneo riesce ad arricchirsi e la sua lungimiranza gli permette di acquistare un grande hotel vicino alla stazione ferroviaria di Napoli e di costruire una villa-castello a Posillipo decorata con maioliche raffiguranti Dante, gli stemmi delle famiglie Cattaneo, Cavardini e Guidotti e motti come “Vincere è un problema di volontà”⁴⁴. Il 20 settembre 1926, in occasione del venticinquesimo anniversario dell'apertura della Sala Iride, l'Associazione Fascista Esercenti Cinema organizza una festa in onore di Menotti Cattaneo, durante la quale viene scoperta una targa e pronunciati molti discorsi d'elogio. Menotti ringrazia tutti gli intervenuti e racconta come fonte di ispirazione

³⁹ Il teatro dal 1899 fino al 1903 era stato sede dell'Esercito della Salvezza, che vi teneva riunioni e conferenze serali, e spettacoli di burattini.

⁴⁰ *I cinematografisti di Napoli*, «La Lanterna», a. I, n. 2, 29 settembre 1907, p. [1]. Su questi cinematografi rimandiamo a IMARISIO-SURACE-MARCELLINO 1996.

⁴¹ Informazioni ricavate dall'Archivio Storico dell'Anagrafe di Bologna.

⁴² FUSCO 2010, p. 114.

⁴³ BERNARDINI 2002, pp. 90 e 93.

⁴⁴ Ringraziamo il nipote Menotti Cattaneo per averci condotto a visitare la villa, ancora esistente.

per lui sia stato Thomas Edison, ricordando quando nel 1901 aveva intuito le potenzialità della cinematografia:

Qui il Cattaneo ricorda l'inizio della sua impresa ritenuta dai più non solo audace, ma addirittura follia. Dice che per poter sviluppare una tale iniziativa occorre almeno 500.000 lire, ma ogni approccio fu accolto con sorrisi d'incredulità, nella nascita, e nessuno volle rischiare capitali; il cinematografo, concordemente ammonivano, è cosa per il popolino, è genere per ragazzi! Ma la mia fede, fede tenace nei propositi, aumentò il mio entusiasmo e volli convertire tutte le mie risorse, i limitati miei averi, nell'impresa ritenuta dagli altri, ripeto, una pazzia. Avevo la visione netta dell'avvenire che era serbato al cinematografo. Raddoppiai le mie energie e constatavo grado grado il successo⁴⁵.

VI.7 Conclusioni

La “Sala Iride” di Napoli è stato fin da subito e dichiaratamente un cinematografo popolare, destinato alle classi più povere, in un quartiere molto tradizionale situato vicino alla stazione ferroviaria, e la medesima caratteristica era attribuibile al cinematografo bolognese dei Cattaneo. Questa volontà di “presentare il mondo” agli occhi del popolo, istruendolo e divertendolo allo stesso tempo, ha le sue radici nella cultura nella quale erano cresciuti i fratelli Cattaneo e nelle statue di cera del loro museo ambulante. La conoscenza da “forzati amateur” delle piazze, questo ambiente popolare per eccellenza, permette loro di intuire fin da subito le potenzialità della cinematografia e per questo motivo lasciano lo spettacolo ambulante per creare una rete di sale e di distribuzione nel Nord e nel Sud dell'Italia con il medesimo successo.

La vicenda dei fratelli Cattaneo, oltre a testimoniare questo percorso da fieranti a gestori di cinematografi effimeri e stabili, che è comune a un intero gruppo dei primi esercenti, ci ha permesso di sottolineare maggiormente le analogie tra i “quadri” ricostruiti nei musei delle cere ottocenteschi e gli argomenti dei primi film “dal vero” e “a soggetto”. La diffusione dei due spettacoli inoltre avviene tra il medesimo pubblico, orchestrato da impresari che inseguono le medesime finalità. Le iniziative di questi ambulanti vengono riconosciute già all'epoca per la loro lungimiranza, ma nessuno di loro riesce ad affermarsi

⁴⁵ *Relazione della festa indetta dall'Associazione Fascista Esercenti Cinema in occasione del XXV anniversario dell'inaugurazione del primo cinema popolare “Sala Iride” fondato dal Cav. Menotti Cattaneo*, Bologna, Stabilimenti Poligrafici Riuniti, 1926, p. 21.

nella produzione delle pellicole “a soggetto”, che diviene appannaggio di una classe sociale differente, che dispone di capitali ancora più ingenti.

BIBLIOGRAFIA TEMATICA DELLA PARTE PRIMA

STORIOGRAFIA DEL CINEMA MUTO E STORIE LOCALI DEL CINEMA

AURORA B. 1996, *Histoire du cinéma en Lorraine. Du cinématographe au cinéma forain 1896-1914*, Serpenoise, Metz.

BLOCH M. 1997, *Critica storica e critica della testimonianza*, in ID., *Storici e storia*, a cura di E. Bloch, Torino, Einaudi, pp. 11-20 (ed. or. *Histoire et historiens*, Paris, Armand Colin).

BRUNETTA G.P. 2001c, *Storia e storiografia del cinema*, in ID. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, pp. 191-219.

BRUNETTA G.P. (a cura di) 2001e, *Storia del cinema mondiale*, vol. I, *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi.

CANEPEPE P. 2001, *Metodologia della ricerca storiografica sul cinema in ambito locale*, in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, pp. 293-317.

CANEPEPE P.-LOTTI D. 2014, *La documentazione cinematografica ovvero Le fonti storico-cinematografiche. Manuale per studiosi, studenti, appassionati*, Bologna, Persiani.

CHEVALDONNÉ Y. 2005, *Nouvelles techniques et culture régionale. Les premiers temps du cinéma dans le Vaucluse (1896-1914)*, Paris/Saint-Nicolas (Québec), L'Harmattan/Les presses de l'Université Laval.

FRIEDEMANN A. 2002, *Le case di vetro. Stabilimenti cinematografici e teatri di posa a Torino*, Torino, Fert.

FRIEDEMANN A. 2006, *La SIC – Unitas e il bollettino "Luce et Verbo"*, in EUGENI R.-VIGANÒ D.E. (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. I, Roma, Eds, pp. 189-214.

FRIEDEMANN A. 2008a, *Dati economici relativi alla fondazione delle società cinematografiche torinesi. 1896-1929*, in CERESA C.-PESENTI CAMPAGNONI D. (a cura di), *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Milano, Il Castoro, pp. 38-61.

FRIEDEMANN A. 2013, *Storie di Panorama*, Bologna, Casa Editrice Persiani.

GAUDREAU A. 2001, *Il ritorno del pendolo: storia di un ritorno in forza... della Storia*, in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, pp. 221-244.

GERBALDO P. 1989-1990, *La Fert: un esempio di casa di produzione cinematografica nella Torino degli anni Venti*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia.

GOZILLON-FRONSACQ O. 2003, *Cinéma et Alsace. Stratégies cinématographiques 1896-1939*, Paris, Association Française de recherche sur l'histoire du cinéma.

IMARISIO M.G.-SURACE D. MARCELLINO M. (a cura di) 1996, *Una città al cinema. Cent'anni di sale cinematografiche a Torino, 1895-1995*, Torino, AGIS Neos.

PONCINO P. 1994-1995, *Torino e il cinema: 1900-1930. Le società del muto nei documenti d'archivio*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Economia e Commercio.

SADOUL G. 1966, *Materiali, metodi e problemi della storia del cinema*, in BASSOTTO C. (a cura di), *La storiografia cinematografica*, Atti della tavola rotonda (Venezia 30-31 agosto e 1 settembre 1964), Padova, Marsilio, pp. 22-48.

VIOLANTE C. (a cura di) 1982, *La storia locale. Temi, fonti, metodi della ricerca*, Atti del Congresso tenutosi a Pisa il 9-10 dicembre 1980, Bologna, Il Mulino.

IL CINEMA, LA MODERNIZZAZIONE E I RIFLESSI BOLOGNESI

ABEL R.-BERTELLINI G.-KING R. (eds. by) 2008, *Early Cinema and the "National"*, London, Libbey.

ALOVISIO S. 2013, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Torino, Kaplan.

ANTONELLI A.-FERRETTI C.-PEDRINI R. 1997, *Storia del teatro «Eleonora Duse». Dal San Saverio al Duse: quattro secoli di vicende teatrali*, Bologna, Lo Scarabeo.

BENATTI R. 2000-2001, *Il cinema in biblioteca*, «Cineteca», anno XVI, n°2, marzo-aprile, p.19; n°6, ottobre-novembre, pp.16-17; n°8, dicembre 2000-gennaio 2001, pp.20-21; anno XVII, n°2, marzo-aprile, pp. 20-21.

BENJAMIN W. 2000, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000 (ed.or. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Schriften).

BERNABEI G. 1986, *La Montagnola di Bologna. Storia di un popolo*, Bologna, Pàtron.

BERNABEI G.-GRESLERI G.-ZAGNONI S. (a cura di) 1984, *Bologna Moderna*, Bologna, Pàtron.

BERSELLI A. 2010, *Da Napoleone alla Grande Guerra*, in BERSELLI A.-VARNI A. (a cura di), *Storia di Bologna. Bologna in età contemporanea 1796-1914*, vol. 4, tomo I, Bologna, Bononia University Press, pp. 1-135.

BETTAZZI B. 2010, *Teatri, caffès chantant e cinematografi. Opere e scritti di Attilio Muggia*, in MOZZONI L.-SANTINI S. (a cura di) 2010, *Architettura dell'eclittismo. Il teatro dell'Ottocento e del primo Novecento, Architettura tecniche teatrali e pubblico*, Napoli, Liguori, pp. 259-288.

- BLANCHARD P.-BOËTSCH G.-N.J. SNOEP (pàr) 2011, *Exhibitions. L'invention du sauvage*, Catalogue de l'exposition *Exhibitions. L'invention du sauvage* Musée du quai Branly 29 novembre 2011-3 juin 2012, Paris, Actes Sud.
- BOCCHI F. (a cura di) 1995, *Bologna. II, Il Duecento*, Atlante storico delle città italiane, Bologna, Grafis.
- BRUNETTA G.P. 1989, *Buio in sala. Cent'anni di passione dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio.
- BURCH N. 2001, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Milano, Il Castoro (ed. or. *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Editions Nathan, Parigi, 1990).
- BUSCAROLI B. (a cura di) 2009, *5 febbraio 1909 – Bologna Avanguardia Futurista*, Bologna, Bononia University Press.
- BUSSONI M. 2011, *Buffalo Bill in Italia. L'epopea del Wild West Show*, Fidenza, Mattioli 1885.
- CALORE M. 1982, *Bologna a teatro. L'Ottocento*, Bologna, Guidicini e Rosa.
- CALORE M. 1992, *Il teatro del Corso 1805-1944. 150 anni di vita teatrale bolognese tra aneddoti e documenti*, Bologna, Ed. Lo Scarabeo.
- CANZIANI A. 1980, *Il cinema dalle origini al Neorealismo*, in BERSELLI A. (a cura di), *Storia dell'Emilia-Romagna*, vol. III, *Dalla repubblica cispadana alla repubblica italiana*, Bologna, Bononia University Press, pp. 1130-1141.
- CARAVAGGIO L. 2003-2004, *Dal cinema della vertigine al buio in sala. I luoghi delle rappresentazioni cinematografiche a Bologna 1896-1914*, Università di Bologna.
- CERVELLATI A. 1950, *Bologna al microscopio, 2. Feste, Spettacoli, Divertimenti*, Bologna, Aldine.
- CERVELLATI A. 1954, *Vita e morte della Felsina Film*, «La Mercanzia», nn. 11-12, novembre-dicembre, pp. 37-38.
- CERVELLATI A. 1956, *Storia del circo, Bologna*, Poligrafici Il Resto del Carlino.
- CERVELLATI A. 1964a, *Bologna divertita*, Bologna, Tamari, (Piccole storie bolognesi, 2).
- CERVELLATI A. 1964b, *Storia dei burattini e dei burattinai bolognesi*, Bologna, Cappelli.
- CERVELLATI A. 1974, *Quando Bologna tentò l'avventura del cinema. Storia breve della "Felsina Film"*, «Bologna Incontri», V, 12, pp. 18-19.
- CRISTOFORI F. 1978, *Bologna, immagini di vita fra Ottocento e Novecento*, Bologna, Alfa.
- CRISTOFORI F. 1980, *Bologna, gente e vita dal 1914 al 1945*, Bologna, Alfa.

- CRISTOFORI F. 1981, *Alfredo Testoni. La vita, le opere, la città*, Bologna, Alfa.
- DAGRADA E.-MOSCONI E.-PAOLI S. (a cura di) 2007, *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Milano, Il Castoro.
- DAMIANI D. 1978, *Fuori porta col vaporino 1877-1977. Cento anni di trasporti pubblici in provincia di Bologna*, Bologna, ATC Stampa.
- DI LUZIO A. 2005, "East is East and West is West, and never the twain shall meet": *l'immaginario esotico e orientale nei modelli di rappresentazione del cinema muto*, in FRANCI G.-MUZZARELLI M.G. (a cura di), *Il vestito dell'altro. Semiotica, arti, costume*, Milano, Lupetti, pp. 123-147.
- DIRINDIN R.-PIRAZZOLI E. (a cura di) 2008, *Bologna Centrale. Città e ferrovia tra metà Ottocento e oggi*, Bologna, Clueb.
- FABI L. 2006, *Doppio sguardo sulla Grande Guerra. I "dal vero" del 1915-18 tra cinema, guerra e propaganda*, Gemona, La Cineteca del Friuli.
- FIorentino G. 2001, *Dalla fotografia al cinema*, in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, pp. 43-79.
- FIorentino G. 2007, *L'Ottocento fatto immagine. Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*, Palermo, Sellerio.
- FORGACS D. 2000, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Bologna, Il Mulino (ed. or. *Italian Culture in the Industrial Era 1880-1980. Cultural Industries, Politics and the Public*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1990).
- FORGACS D.-GUNDLE S. 2007, *Cultura di massa e società italiana (1936-1954)*, Bologna, Il Mulino.
- FORNASARI M. 1998, *Credito ed élites a Bologna dall'Ottocento al Novecento*, Bologna, Editrice Compositori.
- GIORDANI C. 1996-1997, *Dal cine Fulgor alla Felsina film: i luoghi del cinema nella Bologna della Grande Guerra*, Università degli studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Dams Cinema, tesi di Laurea in Storia del Cinema, relatore prof. Antonio Costa.
- GIORDANI C. 2001, *Sale di lusso, sale popolari. I luoghi dell'esercizio cinematografico bolognese fra il 1914 e il 1915*, «Immagine», n. 50, Inverno 2001, pp. 13-21.
- GRECO G.-PRETI A.-TAROZZI F. (a cura di) 1998, *Bologna. IV, Dall'età dei lumi agli anni Trenta (secoli XVIII-XX)*, Atlante storico delle città italiane, Bologna, Grafis Edizioni.
- GROSSI L.-RIMONDINI S. 1991, *Dalle esposizioni universali alle fiere specializzate*, «Il Carrobbio. Rivista di studi bolognesi», n. 17, pp. 194-219.
- HOBBSAWM E. J. 2005⁴, *L'età degli imperi 1875-1914*, Roma-Bari, Editori Laterza (ed. or. *The Age of Empire. 1875-1914*, Weidenfeld and Nicolson 1987).

IACOPETTA A. 1989-1990, *Lo spettacolo pre-cinematografico a Bologna nell'Ottocento*, Tesi di laurea, Università degli studi di Bologna, relatore prof. A. Costa.

JAMESON F. 1989, *Il post moderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti.

LORUSSO L.-VANONE F.- VENTURINI S. 2012, *L'archivio e le sue tracce: la collezione Vincenzo Neri*, «Immagine – Note di Storia del cinema», n. 6, pp. 32-54.

LUPANO M.-DAL ZOPPO A. 2008, *Nascita di Bologna centrale delle correnti ferroviarie*, in DIRINDIN R.-PIRAZZOLI E. (a cura di), *Bologna Centrale. Città e ferrovia tra metà Ottocento e oggi*, Bologna, Clueb, pp. 11-48.

MALATESTA M. 2010, *La borghesia professionale*, in BERSELLI A.-VARNI A. (a cura di), *Storia di Bologna. Bologna in età contemporanea 1796-1914*, vol. 4, tomo I, Bologna, Bononia University Press.

MARCHI M. 1997, *La formazione della rete ferroviaria in Emilia-Romagna (1842-1934)*, Bologna, «Inarcos» (Estratto dalla Rivista «INARCOS-Ingegneri/Architetti/Costruttori», nn. 576-579).

MASULLI I. 1980, *Crisi e trasformazione: strutture economiche, rapporti sociali e lotte politiche nel bolognese (1880-1914)*, Bologna, Istituto per la Storia di Bologna.

MENARINI A. 1978, *Bologna dialettale. Parole Frasi Modi Etimologie*, Bologna, Arti Grafiche Tamari.

MOCHI G.-PREDARI G. 2012, *La costruzione moderna a Bologna, 1875-1915. Ragione scientifica e sapere tecnico nella pratica del costruire in cemento armato*, Milano, Bruno Mondadori.

MOLINARI PRADELLI A. 1994, *Bologna in vetrina. Dall'Unità d'Italia alla Belle Epoque*, Bologna, L'inchiostroblu.

MORIN E. 1963, *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, Bologna, Il Mulino (ed. or. *L'esprit du temps*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1962).

NEPOTI E. 2013a, *Immagini e immaginario del Giappone in Francia e in Italia dall'ukiyo-e al cinematografo degli inizi del Novecento*, «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n. 3, marzo 2013, pp. 8-19.

NEPOTI E. 2013b, *1911. Il Cinquantenario dell'Unità d'Italia nei cinematografi bolognesi*, «Strenna storica bolognese», LXIII, 2013, pp. 321-328.

ONOFRI N.S. 1966, *La grande guerra nella città rossa. Con una lettera autocritica di Pietro Nenni. Socialismo e reazione a Bologna dal '14 al '18*, Milano, Edizioni del Gallo.

PENZO P.P. 2008, *Per il raccordo stazione-città: episodi urbani e architetture intorno al piazzale XX Settembre (1859-1939)*, in DIRINDIN R.-PIRAZZOLI E. (a cura di), *Bologna*

Centrale. Città e ferrovia tra metà Ottocento e oggi, Bologna, Clueb, pp. 49-92.

PENZO P.P. 2009, *L'urbanistica incompiuta. Bologna dall'età liberale al fascismo (1889-1929)*, Bologna, Clueb.

PRETI A. 1988, *Tendenze e trasformazioni dell'industria bolognese negli ultimi decenni dell'Ottocento*, in *Il sindacato nel bolognese. Le Camere del lavoro di Bologna dal 1893 al 1960*, a cura del Centro documentazione-Archivio storico della Camera del lavoro territoriale di Bologna, Bologna, Ediesse, pp. 45-88.

PRETINI G. 1997, *Spettacolo leggero. Dal Music-Hall, al Varietà, alla Rivista, al Musical*, Udine, Trapezio Libri.

RENZI R. 1990, *Il cinema, una città*, in TEGA W. (a cura di), *Storia illustrata di Bologna*, vol. V, Repubblica di San Marino, AIEP, pp. 281-300.

RENZI R. 1995, *Il cammino di una cultura cinematografica a Bologna*, «Sæcularia Nona. Università di Bologna 1088-1988», n°12, pp.122-124.

RICCI G. 1980, *Le città nella storia d'Italia*. Bologna, Roma-Bari, Laterza.

RYDELL R.W.-KROES R. 2006, *Buffalo Bill Show. Il west selvaggio, l'Europa e l'americanizzazione del mondo*, Roma, Donzelli Editore (ed. or. *Buffalo Bill in Bologna. The Americanization of the World, 1896-1922*, University of Chicago, 2005).

SICARI D. 2003, *I luoghi dello Spettacolo a Bologna*, Bologna, Compositori.

SIMONI F. 1987, *Esposizioni ottocentesche*, in TEGA W.(a cura di), *Lo studio e la città. Bologna 1888-1988*, Bologna, Nuova Alfa, pp. 125-133.

SOMAINI A. (a cura di) 2005, *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero.

SOMMAIOLO P. 1998, *Il café-chantant*, Napoli, Tempo Lungo.

TESTONI A. 1925, *Ricordi di teatro*, Bologna, Zanichelli.

TESTONI A. 1933a, *Ottocento bolognese. Nuovi ricordi di Bologna che scompare*, Bologna, Cappelli.

TESTONI A. 1933b, *Teatro bolognese*, Bologna, Zanichelli.

VARNI A. (a cura di) 2005, *I confini perduti. Le cinte murarie cittadine europee tra storia e conservazione*, Bologna, Compositori.

VENTUROLI C. 1998, *La rete dei trasporti urbani (1877-1925)*, in GRECO G.-PRETI A.-TAROZZI F. (a cura di), *Bologna. IV, Dall'età dei lumi agli anni Trenta (secoli XVIII-XX)*, Bologna, Grafis Edizioni, p. 70.

VIANELLI A. 1975, *Bologna dimensione Montagnola*, Bologna, Tamari.

WEBER L. 2010, *I futuristi emiliano-romagnoli*, in PIERI P.-WEBER L. (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna, dall'Ottocento al Contemporaneo. I. Dall'Unità alla Grande guerra*, Bologna, Clueb, pp. 157-180.

LE ORIGINI DEL CINEMA E GLI SPETTACOLI VIAGGIANTI

ANGELINI V.-PUCCI F. 1981, *1896-1914. Materiali per una storia del cinema delle origini*, Torino, Studioforma Editore.

BERNARDINI A. 1980, *Cinema muto italiano*, vol. I, *Ambiente, spettacoli e spettatori 1896-1904*, Bari, Laterza.

BERNARDINI A. 2001a, *Cinema italiano delle origini: gli ambulanti*, Gemona, La Cineteca del Friuli.

BERNARDINI A. 2001b, *L'epopea del cinema ambulante*, in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, pp. 109-146.

BONAZZI L. 2005-2006, *Il cinema ambulante a Bologna: luoghi, persone e spettacoli*, Università degli studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Dams Cinema, tesi di Laurea in Filmologia, relatore prof. Michele Canosa.

BRUNETTA G.P. 1997, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venezia, Marsilio.

CANEPEPE P.-BONETTO M. 2001, *Inizi lo spettacolo. Storia del cinematografo a Trento, 1896-1918*, Trento, Museo storico.

CANOSA M. 2008, *Ombre corte*, in MARTINI G. (a cura di), *Fra cinema e teatro*, «Culture Teatrali», n. 19, pp. 28-32.

CARADEC F.-WEILL A. 1980, *Le café-concert*, Paris, Atelier Hachette/Massin.

Ceroplastica 1977 = *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*, Atti del 1° congresso internazionale (Firenze, 3-7 giugno 1975), Firenze, R. S. Olschki, 1977.

CHEVALDONNÉ Y. 2005, *Nouvelles techniques et culture régionale. Les premiers temps du cinéma dans le Vaucluse (1896-1914)*, Paris/Saint-Nicolas (Québec), L'Harmattan/Les presses de l'Université Laval.

COLAGRECO L. 2002, *Il cinema negli spettacoli di Leopoldo Fregoli*, con una filmografia di Adriano Aprà, «Bianco e Nero», a. LXIII, n. 3-4, maggio-agosto, pp. 40-67.

COSTA A. (a cura di) 1983, *La meccanica del visibile: il cinema delle origini in Europa*, Firene, La Casa Usher.

COSTA A. 1985, *Dal cinematografo al panorama: appunti per un viaggio a ritroso*

nell'immaginario Ottocentesco, in SALVAGNINI S. (a cura di), *La scena e la memoria*, Biblioteca Comunale di Este, pp. 37-43.

DANINOS A. (a cura di) 2012, *Avere una bella cera. Le figure in cera a Venezia e in Italia*, Milano, Officina Libraria.

DE LUCIS F. (a cura di) 1981, *La fiera delle meraviglie. Lo spettacolo popolare a Reggio Emilia nell'Ottocento*, Mostra documentaria tenutasi a Reggio Emilia, Teatro Municipale 4 aprile-3 maggio 1981, Comune di Reggio Emilia, Tecnostampa.

DE LUCIS F. (a cura di) 1983, *C'era il cinema. L'Italia al cinema tra Otto e Novecento. Reggio Emilia 1896-1915*, Modena, Panini.

FUSCO G. 2010, *Dagli ambulanti alle sale fisse*, in IACCIO P. (a cura di), *L'alba del cinema in Campania: dalle origini alla grande guerra (1895-1918)*, Napoli, Liguori, pp. 101-126.

GARNCARZ J. 2008, *The Fairground Cinema – A European Institution*, in LOIPERDINGER M. (ed. by), *Travelling cinema in Europe. Sources and perspectives*, Frankfurt-Basel, Stroemfeld-Rotern Stern, pp. 79-90.

GORI G.M. 1987, *Il cinema arriva in Romagna. Ambulanti, sale permanenti, spettacoli e spettatori tra Otto e Novecento*, Rimini, Maggioli.

KOSANOVIC D. 1995, *1896-1918 Trieste al cinema*, Gemona, La Cineteca del Friuli.

IACCIO P. (a cura di) 2010, *L'alba del cinema in Campania: dalle origini alla grande guerra (1895-1918)*, Napoli, Liguori.

LEYDI R. (a cura di) 1959, *La piazza*, Milano, Edizioni Avanti.

LOIPERDINGER M. (ed. by) 2008, *Travelling cinema in Europe. Sources and perspectives*, Frankfurt-Basel, Stroemfeld-Rotern Stern.

MANNONI L. 2000, *La grande arte della luce e dell'ombra. Archeologia del cinema*, Torino, Lindau.

MANNONI L.-PESENTI CAMPAGNONI D. 2009, *Lanterna magica e film dipinto. 400 anni di cinema*, Milano, Il Castoro.

MINICI ZOTTI C.A. (a cura di) 2001, *Magiche visioni prima del Cinema. La collezione Minici Zotti*, Padova, Il Poligrafo.

MONTANARO C. 1986, *Gli ambulanti ed impresari veneti Luigi e Almerico Roatto*, in BERNARDINI A. (a cura di), *Cinema e storiografia in Europa*, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Atti del Convegno internazionale (Reggio Emilia, 30 novembre-1 dicembre 1984), Comune di Reggio Emilia, pp. 189-204.

NEPOTI E. 2012, *“Noi presentiamo il mondo innanzi a voi”. I Cattaneo da fieranti a gestori di sale stabili*, «Immagine, Note di Storia del Cinema», n. 5, 2012, pp. 9-32.

PESENTI CAMPAGNONI D. 1995, *Verso il cinema. Macchine spettacoli e mirabili visioni*, Torino, Utet.

PRETINI G. 1984, *Dalla fiera al luna park*, Udine, Trapezio libri.

PULINI I. 2009, *Dal mondo in figurina al catalogo degli umani*, in BATTISTINI M.G.-PULINI I. (a cura di), *People. Il catalogo degli umani tra '800 e '900*, catalogo della mostra, Modena, Panini, pp. 15-36.

ROSSATI C.-VITA E. (a cura di) 1997, *I viaggiatori della luna. Storia, arte e mestieri dalla Fiera al Luna Park*, Milano, Ikon.

SADOUL G. 1965, *Storia generale del cinema. Le origini e i pionieri (1832-1909)*, Torino, Einaudi.

SANGA G. (a cura di) 1989, *La piazza. Ambulanti vagabondi malviventi fieranti. Studi sulla marginalità storica in memoria di Alberto Menarini*, «La ricerca folklorica», a. IX, n. 19, aprile, pp. 1-134.

SILVESTRINI E. (a cura di) 1987, *La piazza universale. Giochi, spettacoli, macchine di fiere e luna park*, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Milano/Roma, Mondadori/De Luca.

VITA E. 1997, *Viaggiatori, imbonitori, lunaparkisti. Per un'ipotesi storica della nascita del Luna Park*, in ROSSATI C.-VITA E. (a cura di) 1997, *I viaggiatori della luna. Storia, arte e mestieri dalla Fiera al Luna Park*, Milano, Ikon, pp. 33-58.

PARTE SECONDA
L'ORGANIZZAZIONE DEL COMMERCIO

CAPITOLO VII. L'ESERCIZIO CINEMATOGRAFICO (1904-1926)

La sola forma di intrapresa privata (inclusa l'edilizia) che avesse come obiettivo principale il mercato di massa, a parte i mercatini e le bottegucce, fu la taverna – che nell'Inghilterra del 1860-1880 divenne l'elaborato «*gin-palace*» con la sua progenie, il teatro e il caffè concerto.

Eric J. Hobsbawm, *Il trionfo della borghesia*, p. 260

VII.1 *Il panorama tracciato: i temi e le fonti*

La ricostruzione di un panorama esaustivo dei cinematografi attivi nella città di Bologna nel periodo del cinema muto è stata un'impresa lunga e articolata, che ha richiesto l'incrocio di un gran numero di dati ricavati da fonti differenti a seconda del periodo di riferimento. Questa ricerca ha permesso di raccogliere centinaia di documenti e il panorama che segue è stato ricostruito a partire da un coscienzioso lavoro di raccolta e schedatura di questi dati confluito in dettaglio per comodità di lettura nell'Appendice 3.2. Nonostante che, come accennato, i documenti siano un numero davvero notevole, il quadro tracciato è da considerarsi largamente attendibile, ma purtroppo non del tutto completo. Pur con i limiti che discuteremo, il panorama qui proposto permette di colmare una lacuna nelle conoscenze dello sviluppo dell'esercizio nella città di Bologna e in particolare completa la nostra comprensione del tessuto urbano di quegli anni, per il quale si individuano i luoghi di maggior rilievo per il *loisir* delle varie classi sociali e per lo sviluppo delle relative attività commerciali.

La bibliografia riguardante i cinematografi bolognesi è piuttosto esigua e mancante di un lavoro sistematico che riguardi l'intero arco di tempo del cinema muto. La varietà di temi connessi allo sviluppo dell'esercizio stabile però ha incuriosito chi si è occupato di ricostruire gli usi e i costumi della città agli inizi del XX secolo, come il già ricordato giornalista Alessandro Cervellati, che in *Bologna divertita* ricorda alcuni aneddoti sui primi cinematografi stabili¹. Negli anni Novanta del Novecento il tema è stato ripreso dalla Cineteca di Bologna, con alcuni brevi articoli di Roberto Benatti comparsi sul mensile «Cineteca»² e dalla tesi di laurea di Claudia Giordani, che si è occupata esclusivamente degli anni della

¹ CERVELLATI 1950 e 1964a. Per la bibliografia di riferimento rimandiamo anche al § I.2 e alla sezione tematica della parte seconda della Bibliografia.

² BENATTI 2000-2001. Questi articoli sono stati riadattati in un programma radiofonico *Storia del Cinema a Bologna, dalle origini al 1908*, condotto dallo stesso Benatti per Radio Città del Capo nel 1998.

Prima guerra mondiale³. Alcune brevi notizie sui cinematografi bolognesi dell'epoca del cinema muto si trovano inoltre nel volume *Lasciateci sognare* di Gianfranco Paganelli e in alcuni articoli e saggi sull'architettura dei cinematografi dovuti ad alcuni architetti⁴.

Dopo una premessa che presenta i diversi temi affrontati nei successivi paragrafi di questo capitolo e che discute i limiti e le possibilità delle fonti consultate, nonché le difficoltà incontrate nel corso di questa sezione della ricerca (§ VII.1.1-2), analizzeremo nel dettaglio l'andamento e la diffusione dei cinematografi stabili ed effimeri aperti a Bologna nel periodo in esame, individuando i luoghi d'apertura e i picchi di espansione verso le zone periferiche e rurali (§ VII.2.1-3 e 5) e il cambiamento nella realizzazione degli ambienti (§ VII.2.4). La repentina diffusione di sale dedicate esclusivamente allo spettacolo cinematografico trova un primo condizionamento nella normativa di riferimento, che assimila inizialmente i cinematografi ai teatri, pur non tenendo conto delle differenti caratteristiche di questi nuovi spazi, nei quali l'affluenza di pubblico è continua ed elevata, e vi è un maggior rischio di incendi. A un'analisi dei cambiamenti della normativa regolamentare e sul lavoro della Commissione di vigilanza sarà dedicato il § VII.3.1, dove verranno anche prese in esame le figure di alcuni esercenti e iniziative sindacali da loro portate avanti per contrastare le difficoltà riscontrate nel proprio commercio. Segue una panoramica generale sull'aspetto e le caratteristiche delle varie categorie di cinematografi, che discute a grandi linee i dati dettagliati riportati nelle singole schede sui cinematografi dell'Appendice 3.2, con un'analisi sui cambiamenti dei programmi degli spettacoli proposti, sulla loro reclamizzazione e infine alcuni cenni sulla fruizione di tali spettacoli da parte del pubblico (§ VII.4.4-5).

VII.1.1 I temi

I temi connessi allo studio dell'esercizio cinematografico sono diversi, e ciascuno ha restituito un aspetto differente di questo settore imprenditoriale. Innanzitutto vi è un aspetto personale: chi sono gli esercenti cinematografici? Quali attività svolgevano precedentemente? Per quanti anni riescono a condurre l'attività? Gli esercenti bolognesi provengono da diverse esperienze precedenti e appartengono a diverse categorie sociali. Alcuni di essi giungono all'esercizio stabile dallo spettacolo ambulante e i cinematografi sono solo una continuazione della loro esperienza; altri cinematografi hanno gestori collegati a imprese di distribuzione o

³ GIORDANI 1996-1997 e 2001.

⁴ PAGANELLI 2008. Per l'architettura rimandiamo al cap. VIII.

produzione, e rispondono a precise esigenze di sfruttamento dei film. Inoltre molti di questi esercenti gestiscono contemporaneamente più cinematografi, in città diverse o nella medesima città. Questa frammentazione degli universi di provenienza pone problemi all'unione sindacale della categoria, ma la necessità di un'unione è palese fino dai primi anni e gli esercenti emiliani già nel 1914 sono collettivamente protagonisti di una protesta presso il competente Ministero che conferisce loro una visibilità a livello nazionale sui quotidiani e sulla stampa specializzata. Questa unione viene poi perseguita anche nel corso degli anni Venti con associazioni territoriali di categoria d'ispirazione fascista.

Un secondo tema è quello dell'aspetto normativo, a cui si è già accennato, che regola i locali di spettacolo aperti al pubblico e che va lentamente delineandosi nel corso degli anni, perché i cinematografi, all'inizio sono assimilati a luoghi di spettacolo preesistenti come i teatri o i politeama, ma già dai primi anni del Novecento emergono chiaramente dei problemi di sicurezza dovuti essenzialmente all'alto pericolo di incendi derivante dalle pellicole infiammabili e più in generale i motivi di igiene, che richiedono una nuova normativa specifica. I nuovi regolamenti vengono prima applicati a livello cittadino e poi estesi ai cinematografi della provincia, sotto il controllo di una Commissione di Vigilanza, rinnovata. Quali sono quindi i criteri di sicurezza richiesti, e come sono cambiati nel corso degli anni presi in esame? Come si svolge l'attività della commissione e quali figure professionali ne fanno parte? La normativa stabilisce regole precise per i cinematografi e architetti e ingegneri cominciano così a misurarsi nella loro progettazione, coniugando le precise esigenze architettoniche – con studi sulla disposizione ottimale del pubblico rispetto allo schermo e in un secondo momento anche sulle caratteristiche acustiche delle sale con l'introduzione del sonoro – con una generale necessità di modernizzazione, anche dell'aspetto: i cinematografi sono infatti locali “moderni” per antonomasia, situati in zone strategiche della città e la loro progettazione è una sfida per armonizzare forma estetica e funzionalità (cap. VIII).

La costruzione *ex novo* di cinematografi negli anni interessa anche zone sempre più periferiche e questo apre un dialogo fra le diverse amministrazioni locali, che si trovano a dover far fronte ai medesimi problemi di ordine pubblico, di sicurezza e d'igiene. Nonostante l'apertura di cinematografi in provincia sia difficilmente registrabile, perché richiederebbe un lavoro negli archivi storici dei vari Comuni, nel corso di questa ricerca sono stati raccolti dei dati anche su centri minori e zone rurali, che vengono qui comunque presentati anche se senza pretese di esaustività. Queste poche informazioni ci permettono però di conoscere maggiormente la diffusione dei cinematografi nei territori montani e della pianura che circondano la città e di delinearne differenti esigenze e iniziative.

Un altro tema connesso alla diffusione dei cinematografi stabili è quello della *réclame* e della loro presentazione al pubblico. Gli edifici dovevano attrarre lo spettatore esibendo già all'esterno la propria modernità, espressa soprattutto mediante l'illuminazione elettrica: la progettazione di insegne luminose anche semoventi o a luce intermittente cambia per sempre in questi anni il volto notturno di una città altrimenti buia come Bologna. Inoltre i cinematografi devono presentare in modo accattivante i propri programmi e questo avviene in un primo tempo, seguendo la prassi dei baracconi nelle fiere, con l'esposizione di fenomeni stravaganti e con il richiamo fatto ai passanti da imbonitori con campanelli e volantini; in seguito con l'esposizione del corredo pubblicitario dei film, che nel corso degli anni diventa sempre più complesso e articolato. Soprattutto negli anni Venti, i cinematografi più moderni studiano appositamente questo aspetto e propongono delle soluzioni *ad hoc* per ogni pellicola, capaci di stupire lo spettatore modificando provvisoriamente anche in modo radicale la facciata con l'ingresso. Questo avviene soprattutto nei cinematografi gestiti dalla Società Anonima Stefano Pittaluga, che aveva elaborato un sistema di *réclame* ispirato ai cinematografi americani, ma anche in altri cinema e queste soluzioni hanno lasciato una documentazione nelle richieste al Comune da parte degli esercenti per esporre striscioni, cartelli, insegne e sagomate.

Un ultimo tema riguarda la composizione dello spettacolo. Lo spettacolo proposto dai cinematografi bolognesi cambia nel corso degli anni a partire dalla fine dell'Ottocento fino ad arrivare agli anni Dieci del Novecento, adeguandosi al gusto del pubblico che preferisce spettacoli sempre meno “variati” e composti sempre più, a partire dal 1910-1912, da un unico film a lungometraggio, seguito da una comica. Alcuni cinematografi però mantengono la tradizione del primo periodo di diffusione del cinema, alternando un programma di varietà alle proiezioni. Vedremo nel dettaglio il caso del “cinema-varietà” Apollo, del quale analizzeremo gli spettacoli a partire da una serie di lettere superstiti, conservate presso l'Archivio della Grafica della Fondazione Cineteca di Bologna, degli artisti che vi si esibivano (§ VII.4.6). Negli anni Venti l'Apollo entra a far parte del circuito nazionale dei cinema-varietà della Società Anonima Pittaluga, assieme al Cinema Medica (Appendice 3.2). L'analisi dei programmi del Cinema Apollo restituisce un aspetto davvero poco studiato dello spettacolo italiano, e ci permette di tracciare una tipologia di locale un po' diversa da quella dei cinematografi tradizionali.

VII.1.2 Le fonti

Il primo cinematografo stabile della città di Bologna è attestato nel 1904; prima vi erano state aperture di cinematografi effimeri, della durata di alcuni mesi, con un certo ritardo rispetto ad altre città capoluogo italiane. Le principali notizie sulle aperture dei primi cinematografi stabili sono ricavate dalla stampa locale, così come quelle degli spettacoli nei teatri della fine dell'Ottocento (cap. III). Lo spoglio della stampa locale per questi primi anni è stato molto accurato⁵ e ha permesso di conoscere l'ubicazione dei locali, la data di apertura e in alcuni fortunati casi anche i nomi degli esercenti, degli architetti e dei decoratori operanti per gli interni e delle decorazioni esterne. Come abbiamo già detto (§ I.4), al momento dell'apertura gli esercenti chiedevano al Comune i permessi di esporre all'esterno insegne, decorazioni, e nel Carteggio Amministrativo conservato presso dell'Archivio Storico del Comune si trovano ancora tali pratiche, spesso utili per avere una data di apertura più precisa e per i dati anagrafici degli esercenti⁶. Un'altra richiesta veniva rivolta alla Prefettura per concordare la visita della Commissione di Vigilanza, che doveva fornire il nulla osta per l'apertura al pubblico del locale, e queste richieste, spesso correlate da piante dei locali e dai giudizi della commissione con i pareri favorevoli e quelli contrari, come si è già segnalato, sono conservate presso l'Archivio di Stato di Bologna, nel fondo Prefettura. Nel capitolo I è già stato anche sottolineato che a partire dal 1911, viene istituito presso la Camera di Commercio di Bologna il Registro ufficiale delle denunce delle attività commerciali, che è stato di fondamentale importanza per definire le ditte di distribuzione attive fra il 1911 e il 1924 (§ X.1.1). Lo spoglio accurato dei 65 volumi di protocollo, conservati presso l'Archivio Storico delle Ditte della Camera di Commercio di Bologna, ha permesso di individuare fra le altre attività commerciali, anche i cinematografi aperti in città e provincia nello stesso arco di tempo. Questa fonte ha permesso inoltre di determinare con maggiore chiarezza l'avvicinarsi degli esercenti, che spesso gestivano un cinematografo solo per delle stagioni o per pochi anni, anche riprendendo più volte in mano a distanza di tempo la gestione. Attorno ad un numero esiguo di cinematografi stabili con una gestione continuativa dei medesimi imprenditori, si sviluppa quindi una grande quantità di cinematografi stagionali o di cinematografi stabili con gestioni per brevi periodi, e questo, come è stato anticipato fa sì che

⁵ È stato effettuato lo spoglio dei quotidiani «Il Resto del Carlino», «L'Avvenire d'Italia» e «La Gazzetta dell'Emilia», cfr. Bibliografia finale, Sez. B.

⁶ Per un dettaglio della ricerca archivistica qui svolta rimandiamo all'Elenco degli Archivi (Sez. A) che precede la Bibliografia. Ringraziamo qui le archiviste dell'Archivio Storico Comunale, e in particolare le dott.sse Elda Brini e Paola Furlan.

certi cinematografi sfuggano alle iscrizioni nei suddetti registri, cosicché per il settore dell'esercizio cinematografico risultano meno accurati rispetto al settore della distribuzione.

La gestione caotica di alcuni di questi cinematografi ci ha costretto a prendere in esame le notizie della stampa quotidiana per i primi anni del Novecento, quando le regole sulle aperture erano meno definite e queste attività sfuggivano al controllo della Camera di Commercio. Il consolidarsi delle regole sulle Denunce di Esercizio però non sembra vincolare più di tanto queste attività, e persino negli anni Venti troviamo, soprattutto in periferia, richieste di insegne di cinematografi non registrati presso la Camera di Commercio. Anche i quotidiani locali d'altra parte, dopo un periodo iniziale di entusiasmo verso queste iniziative (che agli inizi del Novecento ancora si configuravano come delle novità e delle attrazioni speciali), smettono progressivamente nella seconda metà degli anni Dieci di dare notizia di queste aperture riportando solo i trafiletti a pagamento con i programmi nella sezione dedicata agli spettacoli del giorno.

Le fonti consultate ci hanno permesso dunque di ricostruire un panorama abbastanza esaustivo fino al 1926: il 1925 è l'ultimo anno coperto dai registri degli esercizi, ma nel 1926 abbiamo un documento trasmesso dal Questore al Prefetto con un censimento dei cinematografi attivi di Bologna e circondario, a seguito della circolare n. 13500 del 6 agosto 1926 con la quale il Ministero chiede l'elenco di questi luoghi ai fini della propaganda⁷. La grande quantità di dati schedati viene discussa per temi nei paragrafi successivi, dedicati a un'analisi generale dell'andamento dell'esercizio nella città e nel capitolo VIII, quest'ultimo dedicato all'architettura dei cinematografi e al lavoro di alcuni architetti e ingegneri che si sono cimentati con questo genere di progettazione. Il capitolo VIII prende in considerazione, oltre alle fonti già discusse, la preziosa documentazione conservata presso il Fondo Muggia dell'Archivio Storico dell'Ordine Architetti di Bologna⁸, e quella conservata presso i fondi Muggia e Sironi della Sezione Architettura dell'Archivio Storico dell'Università di Bologna⁹.

Questi due capitoli sono integrati e si appoggiano all'analisi minuziosa dei dati raccolti, proposta nelle schede elaborate nell'Appendice 3.2, dove sono presentate le informazioni ricavate su ogni singolo cinematografo, con anche le piante, le fotografie, i progetti costruttivi e le decorazioni esterne.

⁷ ASBO, G.P., Busta 1449 (1926, cat. 13, fasc. 1), 30 agosto 1926.

⁸ Ringraziamo l'Ordine degli Architetti di Bologna e in particolare l'architetto Daniele Vincenzi, che ci ha permesso di consultare e fotografare il materiale conservato nell'archivio.

⁹ Ringraziamo la dott.ssa Beatrice Bettazzi per averci permesso di consultare questi materiali d'archivio e per l'invito a relazionare una parte delle nostre ricerche al ciclo di conferenze *Per non perdere la Via Maestra* organizzate presso l'Archivio Storico Comunale fra marzo e maggio 2014 e curate da dott.ssa M.B. Bettazzi, dott. M. Sintini, dott.ssa P. Furlan e dott.ssa Elda Brini; il catalogo di questa manifestazione è in corso di pubblicazione.

VII.2 *I cinematografi bolognesi*

VII.2.1 *Cinematografi effimeri e altri ritrovi*

Abbiamo visto come nei primi anni del Novecento l'offerta cinematografica cittadina fosse composta da diverse iniziative, molte delle quali ancora gestite da ambulanti che possedevano le pellicole e gli apparecchi e proiettavano nei teatri e in baracconi (capp. III-VI). Questa situazione a Bologna¹⁰ comincia a cambiare lentamente a partire dal 1901, quando aprono le prime sale dedicate esclusivamente allo spettacolo cinematografico, quindi dei veri e propri cinematografi, che però hanno carattere stagionale o rimangono aperti solo pochi mesi. Consideriamo qui come “cinematografi effimeri” quindi degli spazi esclusivamente dedicati alla visione cinematografica, ma in attività per un periodo inferiore a un anno. Il primo cinematografo di questo tipo è il Reale Cinematografo Lumière ricavato nell'ex-birreria Limentra in via Rizzoli e attivo per qualche mese nel corso del 1901, che poteva contenere circa 40 persone (v. Appendice 3.2, Reale Cinematografo Lumière); quello successivo è un cinematografo aperto nell'atrio del teatro Arena del Sole nei mesi invernali, che viene gestito da ambulanti per alcuni anni a partire dal 1902, conservando la sua vocazione stagionale (v. Appendice 3.2, Atrio Arena del Sole). Anche dopo la nascita dei cinematografi stabili continuano ad essere presenti attività commerciali della durata inferiore all'anno solare: soprattutto si tratta di quei cinematografi aperti fuori dal centro storico nei quartieri di prima periferia (che spesso oltretutto dopo l'apertura non fanno più notizia né sui quotidiani né altrove, quindi rimane un margine di incertezza sulla loro reale durata) o di quelli aperti a ridosso della Prima guerra mondiale che, esattamente come avviene per il settore distribuzione, è un periodo con una serie di iniziative abortite e senza seguito (cap. XVII).

Inoltre le variazioni della gestione di molti cinematografi confondono ulteriormente queste informazioni, perché per alcuni di essi (come ad esempio l'Irnerio, v. Appendice 3.2, Cinematografo Irnerio) il continuo avvicinarsi degli esercenti potrebbe celare un'apertura limitata solo ad alcuni mesi dell'anno, non accertabile però anche perché il cinematografo non pubblica i programmi sui quotidiani. Dopo la fine della guerra l'offerta cinematografica cittadina è più strutturata rispetto all'inizio degli anni Dieci e non abbiamo trovato a Bologna

¹⁰ In altre città spazi effimeri, ma destinati esclusivamente allo spettacolo cinematografico si rilevano già dal 1896, come una sala di via Po a Torino o lo Studio Le Lieure a Roma, ma il fenomeno comincia a diventare più diffuso a partire dal 1900 (BERNARDINI 1980, p. 137).

iniziative di tipo effimero, che rimangono così connesse soprattutto al periodo fra i primi anni del Novecento e la Prima guerra mondiale.

È in questo arco di tempo che si affermano anche altre iniziative temporanee di carattere diverso (non veri e propri cinematografi, ma comunque luoghi di proiezioni) come la Sala Röntgen (v. Appendice 3.2, Sala Röntgen e § III.5) dove nel 1904 avveniva la dimostrazione di apparecchi per esperimenti fisici all'alta borghesia, fra i quali figurava anche il cinematografo, oppure la sala in via Calzolerie col "Cinema-tiro" (v. Appendice 3.2, Life-Targets), dove nel 1914 un'azienda milanese ha installato per pochi giorni uno spazio dedicato al tiro a segno mediante delle carabine su immagini cinematografiche di cacce, selvaggina ecc., con anche un sistema particolare per evidenziare il punto colpito dallo sparo. La durata effimera di questi locali tradisce il loro carattere primo-novecentesco, ovvero un'esperienza cinematografica collegata a un senso di meraviglia per la visione di immagini in movimento. L'offerta più strutturata del dopoguerra non lasciava più spazio a questo genere di iniziative.

VII.2.2 I primi cinematografi stabili

Precisiamo che vi sono due tipi di cinematografi stabili che vengono aperti nel corso del periodo del cinema muto a Bologna: quelli educativi, fra i quali si annoverano i cinematografi cattolici e i cinematografi comunali di iniziativa socialista, a beneficio delle scuole o delle università popolari, per i quali rimandiamo al cap. XV, e quelli commerciali, indagati in questo capitolo e animati esclusivamente da finalità economiche.

Il primo cinematografo stabile di Bologna, la Sala Marconi in via Rizzoli, apre nell'ottobre del 1904 (v. Appendice 3.2, Sala Marconi). L'avvio dell'esercizio stabile in Italia è fissato dalla storiografia nel 1905, anno nel quale si moltiplicano sensibilmente ovunque le iniziative di questo tipo¹¹, quindi l'apertura del primo cinematografo stabile a Bologna è contestuale a quelli di Milano e di Torino, ma un po' in ritardo rispetto a Genova e leggermente in anticipo su Roma, nonché in anticipo di diversi anni rispetto a capoluoghi con minor numero d'abitati e alle città di provincia. In Romagna ad esempio la nascita dei primi cinematografi stabili si colloca fra il 1907 e il 1908, con delle anticipazioni a Forlì e Ravenna dove i primi risalgono al 1906 e dei ritardi come avviene a Cesena, dove il primo risale al 1909¹².

¹¹ Per informazioni sui primi cinematografi stabili e sulle difficoltà nel mappare le loro aperture si veda BERNARDINI 1981, pp. 15-20.

¹² GORI 1987, pp. 83-85; MARALDI 1996, p. 14.

La richiesta di apertura della Sala Marconi in una zona molto centrale, nei pressi della Piazza Maggiore, poi sventrata dai cambiamenti urbanistici degli anni Dieci (v. Appendice 3.2, Sala Marconi), è opera di due esercenti, Aristide Gregorini e un non identificato Calzoni¹³, che lo gestiscono per pochi mesi (e che non risultano collegati con certezza ad altre iniziative cinematografiche locali, come invece in genere si riscontra per gli altri esercenti, § VII.3.5); poi il cinematografo viene subito rilevato dall'ex-ambulante Guglielmo Cattaneo, che lo gestisce per diversi anni (cap. VI). Dobbiamo attribuire la lungimiranza di questa apertura esclusivamente ai fratelli Cattaneo che, già esperti nello spettacolo ambulante, stanno mettendo in piedi una loro rete di cinematografi stabili nelle più importanti città d'Italia (v. *supra* cap. VI); infatti per un secondo e un terzo cinematografo stabile a Bologna si deve attendere il 1907 con l'ingresso nell'esercizio degli impresari Galli e Grazia che inaugurano il Cinematografo Bios e con l'apertura del cinematografo Borsa il medesimo anno (v. Appendice 3.1, Tabella 1). Quindi nonostante l'apertura del Marconi ponga Bologna in linea con altri centri italiani importanti, un vero e proprio sviluppo dei cinematografi stabili è riscontrabile un po' in ritardo nel biennio 1907-1908, periodo nel quale il fenomeno si riscontra anche in Romagna.

VII.2.3 Andamento negli anni e dislocazione dei cinematografi nella città

I tre periodi di sviluppo individuati

L'andamento delle aperture dei cinematografi a Bologna è caratterizzato da tre periodi di sviluppo e da un arresto totale negli anni della Prima guerra mondiale. I periodi individuati (v. Appendice 3.1, Tabella 1) sono:

- 1) Il biennio 1907-1908, nel quale avviene la prima consistente apertura di cinematografi stabili ed effimeri;
- 2) Il triennio 1912-1914, quando aprono molti cinematografi anche nella zona fuori della cinta muraria e in prima periferia;
- 3) Il 1926, anno nel quale sembra modificarsi la situazione di stallo che era venuta a crearsi durante la guerra.

¹³ Ritroviamo il cognome nel 1913 quando compare un Alberto Calzoni esercente del Fulgor (v. Appendice 3.2, Cine-Fulgor), coinvolto anche nella Felsina Film (v. Appendice 4.2, Felsina Film); non abbiamo però trovato conferme che possa trattarsi della stessa persona.

Il biennio 1907-1908 vede il primo ampio gruppo di aperture di cinematografi sia stabili sia effimeri, tanto che il numero dei cinematografi attivi passa dai 3 del 1906 ai 12 del 1908 (v. Appendice 3.1, Tavola 1). Di questi 12 cinematografi presenti nel 1908, 5 sono stabili: il Marconi, il Bios, il Borsa, il D'Azeglio e il Volta (v. Appendice 3.2) e sono tutti situati nella zona più centrale, corrispondente alla parte più antica della città, idealmente all'interno della cinta muraria più interna detta dei Torresotti, in particolare attorno all'attuale Piazza Maggiore e lungo la nuova via Indipendenza, l'asse viario appena ultimato per collegare la piazza centrale con la stazione ferroviaria (su via Indipendenza rimandiamo al § X.2.2). Nessuno dei cinematografi stabili attivi nel 1908 si trova comunque all'esterno dell'ultima cinta muraria trecentesca della città.

Il secondo periodo caratterizzato da una massiccia quantità di nuovi cinematografi è il 1912-1914, quando il numero di quelli attivi raddoppia letteralmente: dagli 11 del 1911 ai 22 del 1912, continuando poi ad aumentare tramite 4 nuove aperture nel 1913 e 6 nel 1914 (v. Appendice 3.1, Tabella 1). Alcuni di questi nuovi cinematografi non sono più ricavati in piccole botteghe riadattate per l'occasione, ma sono costruiti e progettati appositamente (§ VII.2.4), ed alcuni sono aperti nei nuovi quartieri popolari fuori dal perimetro delle mura e in zone rurali (§ VII.2.5).

Gli anni della guerra segnano un brusco arresto del fervore di iniziative collegate al cinema che hanno il loro apice nel 1914: come si discuterà in dettaglio (v. *infra* nei capitoli X, XI e XIII) nel 1914 c'è una progettualità diffusa collegata allo sviluppo del cinema a Bologna, che se non fosse stata interrotta bruscamente dallo scoppio della guerra probabilmente avrebbe fatto di Bologna anche un centro di produzione cinematografica, perché erano partite alcune promettenti iniziative, anche se un po' in ritardo rispetto ad altre città italiane. L'unico cinematografo degno di nota aperto negli anni della guerra a Bologna è il Modernissimo, all'interno del nuovo Palazzo Ronzani, in una zona nella quale si stava lavorando dall'inizio degli anni Dieci per l'esecuzione del piano regolatore, quindi risultato di iniziative precedenti allo scoppio della guerra e che in parte non riescono a concludersi per i problemi bellici (v. Appendice 3.2, Cinematografo Modernissimo). Accenniamo qui e riprenderemo più ampiamente in un apposito capitolo dedicato al periodo bellico (v. *infra* cap. XVII) che Bologna fin dai primi giorni viene dichiarata retrovia della zona di guerra ed è oggetto di oscuramento notturno e di limitazioni nella circolazione delle merci e dei passeggeri, e progressivamente vi vengono introdotte nuove tasse e il razionamento dei generi alimentari. La guerra arresta anche lo sviluppo della distribuzione cinematografica a Bologna,

costringendo alcuni grandi distributori a cambiare città (v. *infra* § X.2.1) e modifica i luoghi di divertimento perché alcuni teatri e cinematografi vengono requisiti per ricoverare i soldati e i feriti e quindi rimangono chiusi per lungo tempo. Fra i cinematografi requisiti vi sono quello operante nell'atrio dell'Arena del Sole, l'Irnerio e il Cine-Saffi (v. Appendice 3.2) e tra i teatri il *café-chantant* Teatro Eden. La riapertura di questi locali avviene nel 1918 o nel 1919, quando lentamente ricominciano anche le nuove aperture di altri cinematografi, ma con un ritmo non paragonabile a quello dei primi anni Dieci.

La dislocazione per zone urbane

Nel 1926 il già citato documento trasmesso dal Questore al Prefetto con un censimento dei cinematografi attivi di Bologna e circondario¹⁴, attesta la presenza di 22 cinematografi a Bologna (v. Appendice 3.1, Tavola 2) e di 49 cinematografi nel circondario. Tale censimento con la sua stessa necessità testimonia la difficoltà, anche all'epoca, di creare un elenco esaustivo dei cinematografi attivi inoltre non è del tutto preciso (di alcuni cinematografi infatti non è riportato il nome) e ci restituisce un numero di cinematografi attivi pari a quello del 1912 (anno nel quale però alcuni erano effimeri, al contrario di quelli del 1926)¹⁵. La situazione fissata da questo documento del 1926 concentra ulteriormente nelle zone centrali attorno alla attuale Piazza Maggiore i cinematografi attivi, che sono ubicati soprattutto fra via Rizzoli, via Ugo Bassi e il primo tratto di via Indipendenza. Cinque cinematografi si trovano nell'area Ovest della città: due lungo l'attuale via San Felice, due in via Nosadella e uno in via Riva Reno; rimane invece completamente priva di cinematografi commerciali l'area Est della città dove agisce solamente un ritrovo cattolico con cinematografo a partire dal 1921, il Circolo Leone XIII, che infatti raccoglie tutti i ragazzini delle vie Fondazza e Santo Stefano e che fornisce un servizio mancante nella zona, come sottolineato anche dai responsabili del cinematografo (v. Appendice 3.2, Leone XIII). Fuori dalle mura ogni quartiere possiede un cinematografo, ma non di più: se ne trova uno a Ovest fuori porta S. Isaia e uno all'arco del Meloncello fuori porta Saragozza, uno alla Bolognina a Nord (il quartiere popolare al di là della stazione), uno alla Cirenaica (il quartiere popolare della zona Est) e due verso San Ruffillo, sulla strada che porta alla Futa. Si tratta di località ormai inglobate nel tessuto urbano,

¹⁴ Rimandiamo al § VII.1.2.

¹⁵ Nel documento non compaiono il Cinematografo Lux e il Cinematografi Imperiale, che invece le nostre ricerche hanno dimostrato essere in attività (v. Appendice 3.2); al contrario 5 cinematografi attestati da questo censimento non compaiono negli altri tipi di documenti, ma questo probabilmente avviene per la già discussa mancanza di fonti affidabili nei primi anni Venti.

che stavano cominciando a popolarsi proprio in quegli anni, e che quindi non necessitavano di un gran numero di cinematografi.

Nelle vicinanze di Piazza Maggiore

Così come le ditte di distribuzione scelgono la nuova zona fra le via Galliera e Indipendenza in prossimità del piazzale XX Settembre per impiantare le proprie sedi, sia per motivi di comodità e vicinanza alla stazione di un commercio che si avvaleva principalmente della strada ferrata, sia perché quella parte della città corrisponde a quell'idea di progresso e modernità veicolata dal cinema (§ X.2.2), così anche i cinematografi più centrali sorgono principalmente in aree modificate dai cambiamenti urbanistici di inizio XX secolo.

La zona per eccellenza interessata dall'apertura di cinematografi stabili ed effimeri è quella centralissima attorno all'attuale Piazza Maggiore, per la quale il piano regolatore del 1889 prevede l'allargamento di via Rizzoli e il potenziamento dello snodo corrispondente all'attuale Piazza Re Enzo. La radicale trasformazione dell'aspetto della Bologna antica è stato un capitolo molto controverso della vita cittadina negli anni Dieci, e una delle zone sulle quali il dibattito tra conservatori e innovatori è diventato più acceso è stata proprio questa di via Rizzoli, per la quale l'ampliamento richiedeva l'abbattimento delle tre torri medievali Artenisi, Guidoagni e Riccadonna e degli isolati limitrofi tra il Palazzo del Podestà e via Spaderie. È qui dove, a partire dal 1910, cominciano gli espropri della zona del Mercato di Mezzo, in seguito ai quali chiude anche il primo cinematografo stabile di Bologna (v. Appendice 3.2, Sala Marconi)¹⁶. Le trasformazioni di via Rizzoli permettono l'apertura di due grandi cinematografi progettati appositamente per essere il simbolo della Bologna moderna: il Modernissimo, aperto nel 1915 nel Palazzo Ronzani, un enorme “palazzo polifunzionale” progettato da Gualtiero Pontoni che racchiudeva al suo interno in circa 2000 mq aree destinate al passeggio, allo shopping, allo svago (c'è un caffè, il teatro, il cinematografo, e in un primo progetto è previsto anche un *café-chantant*), una zona di uffici, abitazioni e un albergo ai piani superiori, e il Cinema-Teatro Savoia, aperto nel 1925 nel nuovo palazzo delle Assicurazioni Generali, un altro palazzo contenente cinema, negozi e uffici sorto all'altro capo di via Rizzoli al posto del lotto con le tre torri medievali abbattute (v. Appendice 3.2, Cinematografi Modernissimo e Savoia). I grandi cinematografi qui sorgono in zone riqualificate, che diventano il volto della Bologna moderna. Attorno all'attuale Piazza Maggiore si trova anche il Bios, dal 1907 in via del Carbone, a Ovest della piazza, in una zona anch'essa più tardi

¹⁶ Sui cambiamenti a Bologna in questo periodo rimandiamo a PENZO 2009, pp. 49-86 e anche a RICCI 1980.

soggetta a espropri e cambiamenti urbanistici, che viene abbattuto negli anni Trenta per lasciare il posto all'attuale Piazza Roosevelt e alcuni cinema aprono fin da subito anche a Sud lungo via D'Azeglio.

Via Indipendenza

L'altro rettilineo lungo il quale aprono molti cinematografi è quello di via Indipendenza, un'arteria terminata nel 1888 per collegare il centro storico alla stazione ferroviaria¹⁷. Lungo via Indipendenza¹⁸ troviamo da Nord verso Sud, dopo il Teatro Eden, un *café-chantant* talvolta con proiezioni cinematografiche progettato da Muggia nel Palazzo Maccaferri presso la Montagnola, dal 1902 il cinematografo allestito nell'atrio dell'Arena del Sole con attività stagionale per diversi anni, poi rispettivamente dal 1907 e dal 1908 il Borsa e il Volta all'altezza di via Volturmo, e dal 1909 il Centrale (che diventerà poi l'Imperiale) seguito nel 1913 dal Fulgor, entrambi nel primo tratto della via, nei pressi del Canton dei Fiori. Lungo via Indipendenza nel periodo del cinema muto aprono anche due teatri-varietà, l'Apollo e il Verdi (per tutti questi locali rimandiamo all'Appendice 3.2). Vera strada del divertimento bolognese, via Indipendenza è negli anni Dieci e Venti costantemente illuminata dalle insegne luminose dei cinematografi e ornata dalle *réclame* dei film, con striscioni anche di grandi dimensioni tra un lato e l'altro della strada e sotto i portici (§ VII.4.2). Centro del passeggio, assieme alle vie Rizzoli e Ugo Bassi, è molto frequentata anche nelle ore notturne per i numerosi caffè che accolgono le persone alla fine degli spettacoli cinematografici: oltre all'Eden, ci sono un caffè dentro l'Arena del Sole, il caffè Medica e il caffè San Pietro, quest'ultimo frequentato da intellettuali, tra i quali Alfredo Testoni.

Le altre zone

La concentrazione dei cinematografi in quella zona centrale ne lascia completamente prive altre aree: non viene aperto nessun cinematografo per tutto il periodo preso in esame nell'attuale zona Lame-Marconi, un quartiere più povero che però fra il 1890 e il 1900 era stato oggetto di una riqualificazione mediante il risanamento dell'area ortiva degli Orti Garagnani, con la costruzione di alloggi popolari e servizi scolastici¹⁹ e nella zona universitaria, della quale viene sancito l'ampliamento proprio durante il periodo della giunta

¹⁷ Viene portata a termine, dopo una lunga serie di espropri cominciata nel 1860 (PENZO 2008, p. 54).

¹⁸ Sull'importanza di via Indipendenza come luogo di spettacolo si veda anche nota 9, cap. VII.

¹⁹ PENZO 2008, pp. 62-63

socialista, tramite la ratifica di accordi fra il Comune e l'Università. In tutta l'area a Levante della città, l'unica iniziativa, non di grande rilievo (è uno spazio di piccole dimensioni), è riscontrabile in piazza Aldrovandi dove viene aperto un cinematografo solo durante il secondo “boom” di aperture, nel 1912, poi chiuso con l'arrivo della guerra (v. Appendice 3.2, Cinematografo Marconi Nuovo). Fino all'inizio della Prima guerra mondiale, nel periodo di maggiore apertura dei nuovi cinematografi, si registrano alcuni sporadici tentativi di nuovi esercizi anche nella zona Sud, lungo via Farini, in via Mirasole angolo Paglietta, a porta D'Azeglio, in aree però non molto felici e con poco passaggio, il che causa problemi agli incassi degli esercenti (l'Iris di via Farini fallisce dopo pochi mesi, al Max di via Paglietta rubano il macchinario e l'attività chiude, v. Appendice 3.2), tutte zone che non vengono più prese in considerazione a partire dallo scoppio della guerra in poi. Più felice invece la zona Ovest, nella quale sono attivi per lungo tempo cinematografi lungo via Saffi (l'attuale via San Felice), dove apre prima il Cine-Saffi nel 1912 e dal 1923 anche il nuovo Cinema Italia, e lungo via Nosadella, dove si facevano fin dall'epoca del cinema ambulante delle proiezioni dentro il Teatro Nazionale, poi divenuto Cinema Lux e dove apre dal 1912 anche uno dei cinematografi cattolici più importanti e longevi della città, il Cinematografo dei Sordomuti (per tutti questi cinematografi v. Appendice 3.2).

Andamenti a confronto

Anche se non è possibile verificare in quante altre città italiane sia riscontrabili andamenti analoghi, possiamo però fare alcune considerazioni sulla situazione locale rispetto al quadro nazionale in alcuni momenti chiave: nel 1906, nel 1914 e all'inizio degli anni Trenta.

Riguardo al 1906, quando ancora avvengono molte proiezioni ad opera di ambulanti, Bernardini pubblica un elenco dei cinematografi attivi a Milano (7 cinematografi), Napoli (25), Roma (24) e Torino (9)²⁰. Secondo Friedemann i cinematografi torinesi attivi nel 1906 sono invece 14²¹. In questo anno i cinematografi attivi a Bologna sono solo 3 (ma soltanto il Marconi è stabile), mentre si riscontra un picco delle soste dei baracconi e un numero elevato di spettacoli cinematografici nei teatri (v. Appendice 1, Grafico 1). Nel 1906 quindi Bologna si trova in una situazione di arretratezza rispetto ad alcuni capoluoghi, dove invece lo spettacolo cinematografico stabile si era già diffuso.

²⁰ BERNARDINI 1981, pp. 227-229.

²¹ FRIEDEMANN 2008a, pp. 55-60.

Nel 1914, anno nel quale per applicare la nuova tassa di bollo sui biglietti dei cinematografi il Ministero delle Finanze dopo una prima ipotesi di 6.000 cinematografi attivi in tutta Italia ne indica 1.700 (v. VII.3.4), a Bologna sono attivi 27 cinematografi (v. Appendice 3.1, Tabella 1)²². Nella città di Torino sempre nel 1914 i cinematografi attivi risultano 75 e anche in questa città il periodo con il maggior numero di aperture di cinematografi è compreso fra il 1911 e il 1914, con un picco in corrispondenza del biennio 1912-1913²³. In questo momento l'inferiorità di Bologna rispetto alle altre principali città sembra essersi ridotta in rapporto alla popolazione, in linea con le aspirazioni locali allo sviluppo di una industria cinematografica che possa diventare competitiva: Torino infatti ha in tale anno quasi il doppio degli abitanti di Bologna, ed è, al contrario di Bologna, un importante centro di produzione cinematografica.

Per il 1926 abbiamo invece i dati nazionali sulla diffusione dei cinematografi, ottenuti grazie alla già citata inchiesta fra i Prefetti, tra i quali quello di Bologna ne conta 22 in città e 49 nella provincia²⁴. I risultati nazionali hanno individuato 3.225 cinematografi in tutta Italia e in particolare: Lombardia 645, Piemonte 399, Veneto 377, Emilia (comprendente la Romagna) 345, Toscana 332, Campania 175, Lazio 149²⁵. In Emilia la provincia con più cinematografi è quella di Ferrara (68), seguita da quelle di Bologna (67 cinematografi, da notare che il Prefetto ne conta invece 71), Reggio Emilia (51), Ravenna (37), Modena (35), Forlì (34), Parma (30), Piacenza (23)²⁶. Quindi nel 1926, da questo conteggio, l'Emilia risulta essere la quarta regione d'Italia per la diffusione dei cinematografi (superando anche Lazio e Campania), complice un forte aumento demografico nelle campagne in un territorio dedito alla mezzadria ed interessato in quegli anni da una scarsa emigrazione verso la città²⁷.

Come confronto terminale di questi andamenti vediamo alcuni dati statistici riferiti agli incassi cinematografici nei primi anni Trenta, quando esistono molte statistiche per questo

²² Questi tentativi di stabilire il numero dei cinematografi attivi in Italia sono preceduti nel gennaio 1913, quindi su dati del 1912, da un censimento effettuato dalla rivista «La vita cinematografica». Un'analisi da noi condotta su tale censimento pubblicato nei primi numeri del 1913 permette di valutare i rapporti fra le varie regioni, su un totale di 598 cinematografi indicati in tutta Italia la distribuzione territoriale risulta: Piemonte 142 cinematografi, Lombardia 80, Liguria 58, Toscana 55, Lazio 51, Campania 43, Emilia 35, Sicilia 32, Veneto 25, Puglia 22, Abruzzo e Molise 16, Calabria 12, Marche 13, Umbria 8, Sardegna 4, Basilicata 2. Notiamo che in questo elenco da noi ricostruito per il 1913 la regione Emilia si colloca in settima posizione, la stessa riscontrabile dal grafico che compara gli incassi lordi cinematografici fra le città italiane nel 1936 ed esattamente davanti alle medesime regioni (SIAE 1936, p. 103, tav. 117).

²³ Il numero è dedotto dalla tabella sui cinematografi torinesi pubblicata da Friedemann (FRIEDEMANN 2008a, pp. 55-60).

²⁴ ASBO, G.P., Busta 1449 (1926, cat. 13, fasc. 1).

²⁵ *Quanti cinematografi ha l'Italia*, «Cine-gazzettino», a. I, n. 1, 11 dicembre 1926, p. 3. L'articolo riporta anche i dati delle altre regioni, qui omissi.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ DONDI 2012, § 2.

settore: nel primo semestre del 1934 i biglietti cinematografici venduti a Bologna e provincia sono 3.398.395²⁸, contro gli 11.864.431 di Milano, i 6.824.436 di Torino e i 12.665.310 di Roma (tutti i dati sono riferiti alle province). Per il biennio 1932-1933 invece è disponibile per la provincia di Bologna una statistica degli incassi per le varie tipologie di spettacolo, che ci spiega come il fatturato maggiore nel 1932 spettasse proprio al cinematografo con un incasso pari a L. 10.617.918, seguito dallo sport (L. 1.155.794) e a distanza molto maggiore dagli spettacoli di prosa (L. 650.974), operetta (L. 319.480), dialettale (L. 200.463) e rivista (L. 125.863)²⁹. Questo ci porta a ipotizzare come anche nel decennio precedente il cinematografo potesse realizzare incassi molto superiori alla somma delle altre forme tradizionali di spettacolo, ma che comunque questi incassi non fossero paragonabili a quelli di grandi città come Milano e Torino, che contavano un numero maggiore di abitanti. Un grafico che compara l'incasso lordo derivato dagli spettacoli cinematografici nelle varie città italiane nel 1936, colloca Bologna con un incasso di L. 13.940.758 al 7° posto fra le città italiane, che sono invece guidate da Milano e Roma³⁰.

In conclusione la crisi derivata dallo scoppio della guerra mondiale ha interrotto anche in questo settore una serie di nuove iniziative, che potevano avvicinare Bologna al livello dei principali centri di produzione italiani. Il rilancio locale delle attività commerciali del settore cinematografico dopo la fine della guerra è lento, e in Italia sono ormai presenti nuovi assetti di produzione, distribuzione e gestione delle sale stabili.

VII.2.4 Dalle botteghe alle grandi sale progettate appositamente

I progetti architettonici dei cinematografi bolognesi saranno oggetto di trattazione specifica nel capitolo seguente, ma desideriamo qui ricordare come prima di arrivare a questo specifico *know-how* inizialmente i cinematografi venissero riadattati in botteghe e locali vari preesistenti. La prima sala cinematografica effimera, il Reale Cinematografo Lumière aperto nel 1901 in via Rizzoli era ricavato in una ex-birreria, la Limentra, così come il Sempione, aperto nel 1906 in via Repubblicana (oggi via A. Righi) nei locali della ex-birreria Ronzani. Non conosciamo la capienza del Sempione, che viene oltretutto ampliato nel 1907³¹, ma il Reale Cinematografo Lumière conteneva una quarantina di persone³², e ipotizziamo che si

²⁸ SIAE 1934-1935, pp. 136-146.

²⁹ Ivi, p. 35. La somma di questi spettacoli risulta L. 1.296.780.

³⁰ SIAE 1936, p. 103, tav. 117.

³¹ *Cinematografo Sempione*, «Il Resto del Carlino», 25 febbraio 1907, p. 3.

³² ASBO, Questura di Bologna, Atti generali, Mazzo 579 (1901, cat. 6, prot. 12292).

trattasse in entrambi i casi di locali più ampi di una normale bottega, ma non troppo capienti (v. Appendice 3.2). Anche il primo cinematografo stabile, il Marconi, viene aperto nel 1904 in una ex-pescheria, alla quale si accedeva dalla strada attraverso una vetrina³³ (Appendice 3.2, Sala Marconi, Fig.) simile a quella delle normali botteghe; anche questo locale viene modificato nel 1906³⁴, con l'apertura di quattro porte d'ingresso e la costruzione di due corridoi laterali che delimitano una sala di proiezione che dalla pianta ritrovata risulta di m 7 x 7, quindi piuttosto piccola (Appendice 3.2, Sala Marconi, Fig.). Nel 1907 il Bios apre nei locali di una ex-fabbrica del ghiaccio e la prima sala di proiezione ospita 252 posti³⁵, alla quale nel 1915, su progetto dell'ing. Cleto Gasparini, viene aggiunta una seconda sala di proiezione con il medesimo ingresso, facendo così diventare il Bios il primo “multisala” di Bologna³⁶ (v. Appendice 3.2, Cinematografo Bios). Sempre nel 1907 l'Ideal (poi Elios) apre a Porta D'Azeglio nelle ex-stalle dell'artiglieria di proprietà della Provincia ed è gestito da un esercente che contemporaneamente amministra anche la sezione limitrofa ancora ad uso stalla³⁷ (v. Appendice 3.2, Cinematografo Ideal). Una buona soluzione viene trovata anche da Pietro Maggi, esercente, elettricista e distributore cinematografico direttore del Teatro Nazionale di via Nosadella, che nel 1911³⁸ riadatta a cinematografo il teatro (come aveva già fatto per qualche mese nel 1907, Menotti Cattaneo) ottenendo in questo modo un ambiente su due livelli con 251 posti a sedere fra platea e galleria, che rimarrà in funzione per tutto il periodo del cinema muto (v. Appendice 3.2, Cinematografo Lux).

Questa pratica di riadattamento di locali e botteghe preesistenti non viene mai del tutto abbandonata, ma a partire dai primi anni Dieci diventa necessario allestire ambienti più grandi dove gli spettatori possano soggiornare più a lungo ed entrare più numerosi. Uno dei cinematografi in uno stabile progettato appositamente è l'Edison alla Bolognina, aperto nel 1912. I gestori, i fratelli Casanova di Sasso Marconi, aiutati dalle loro mogli, le sorelle Ghelli e dal cognato, costruiscono «un fabbricato ad uso cinematografo»: lo stabile ha una facciata di m 10 x 10 con sopra l'ingresso la scritta “Cines” e alcuni lumi e sul tetto una *réclame* luminosa a forma di stella su un'asta alta 4 m (v. Appendice 3.2, Cinematografo Edison, Fig.). Nella pianta la cabina di proiezione (m 3 x 2) è rialzata da terra e poggiante su una colonna e la sala proiezione risulta di m 18,85 x 8,50 con in fondo al corridoio laterale, sulla sinistra

³³ ASC, C.A., 1904, Tit. XII Rub. 4. Sez. 4, Prot. 19543, 20 dicembre 1904.

³⁴ ASBO, G.P., Busta 1117 (1908, cat. 13, fasc. 1), 21 marzo 1906.

³⁵ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc.1).

³⁶ ASBO, G.P., Busta 1245 (1915, cat. 13, fasc. 1). La nuova sala viene inaugurata il 14 novembre, il dettaglio delle ditte e dei decoratori coinvolti è fornito da *Cinematografo “Bios”*, «Il Giornale del Mattino», 12 dicembre 1915, p. 4.

³⁷ ASBO, G.P., Busta 1117 (1908, cat. 13, fasc. 1, N° 450).

³⁸ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1).

dello schermo, un alloggiamento per l'orchestra³⁹. Nell'estate del 1913 l'Edison viene ulteriormente dotato con l'inaugurazione anche di un attiguo cinematografo estivo con spettacoli all'aperto, per tre mesi delimitato da uno steccato lungo 30 metri, largo 8 e alto 3, sul terreno adiacente a quello del cinematografo, pratica anche questa del tutto nuova divenendo così il primo cinema all'aperto di Bologna⁴⁰. La Commissione di Vigilanza obbliga i proprietari per questo cinema all'aperto a rivestire di ferro la cabina esterna di proiezione e a creare una struttura di ferro al posto dell'impalcatura lignea prevista, ad una distanza di soli 5 metri da un fienile attiguo, per ospitare il quadro delle proiezioni (v. Appendice 3.2, Cinematografo Edison, **Fig.**)⁴¹.

I cinematografi costruiti ex-novo non sono solo un nuovo luogo di svago e spettacolo, ma sono anche edifici che obbligano gli architetti e gli ingegneri a pensare soluzioni innovative e che riflettano gli sviluppi della tecnologia costruttiva dell'epoca, con lo scopo di trasmettere allo spettatore una sensazione di lusso e modernità adatta alle nuove zone cittadine riqualificate dove tali costruzioni sorgono (v. *infra* cap. VIII). Se nei primi anni del Novecento la fruizione dei film nei cinematografi stabili più centrali era connessa ad un senso di stupore, prima per la novità dello spettacolo (§ II.7-12), in seguito i cinematografi del centro, nuovi o rinnovati, si configurano come sale di prima visione, dotati di sale d'aspetto con bar e attrazioni, e il richiamo sarà anche per la sfarzosità degli ambienti interni, decorati con affreschi, luci, stoffe e cristalli (§ VII.4.2-3). Come abbiamo detto, il piano regolatore stava ammodernando la città su esempio milanese, introducendo larghe vie con palazzi di grandi dimensioni e dalle nuove funzioni, e i cinematografi abbellivano anche gli esterni con insegne colorate e luminose, a volte semoventi o a luce intermittente, che illuminavano i portici e che per il loro sfarzo attiravano le preoccupazioni degli uffici comunali che dovevano concedere i permessi e che appuntavano spesso nei nulla osta precise indicazioni sull'intensità della luce.

La costruzione dei nuovi cinematografi mette in campo quindi una serie di esigenze diverse: in sintesi progettare ambienti moderni e sfarzosi, che risultassero allo stesso tempo sicuri in caso di un grande afflusso di pubblico o di emergenza dovuta ai possibili incendi causati dalla pellicola all'epoca altamente infiammabile. L'evoluzione normativa si affianca così alla progressiva esperienza sul campo acquisita dalla Commissione di Vigilanza (§ VII.3.1-2), e gli ingegneri e gli architetti sono costretti a sperimentare e utilizzare nuovi materiali come il cemento armato e a pensare a nuove disposizioni degli ambienti rispetto al teatro tradizionale, con numerose uscite di sicurezza e con soluzioni funzionali per la visione

³⁹ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1, N° 601).

⁴⁰ ASC, C.A., 1913, Tit. X Rub. 4 Sez. 1, Prot. 8346.

⁴¹ ASBO, G.P., Busta 1206 (1913, cat. 13, fasc. 1, N° 32).

e l'acustica. La progettazione del cinematografo quindi diventa uno delle sfide con le quali si misurano gli architetti moderni, chiamati a combinare in essa conoscenze tecnico-scientifiche e sapere umanistico. La manualistica architettonica di quegli anni, anche se con un certo ritardo rispetto alla prima affermazione dei cinematografi stabili, riflette questi problemi⁴², diventando un supporto essenziale al progetto. Ricordiamo ad esempio che uno degli architetti protagonisti delle progettazioni in cemento armato a Bologna, Attilio Muggia, si era laureato discutendo una tesi sulla progettazione di un teatro, che poi rielabora declinando operativamente le sue conoscenze nella progettazione di cinema-teatri e cinematografi e che il celebre *Manuale dell'Architetto* in dieci volumi diffuso in Italia fra il 1905 e il 1930 e curato da Daniele Donghi ospitava una sezione apposita sui cinematografi all'interno di quella sui luoghi di spettacolo⁴³.

Nonostante i cinematografi di periferia siano ancora per diversi anni ricavati in abitazioni e ex-stalle, e quindi con un numero di posti abbastanza limitato, i grandi cinematografi centrali degli anni Venti, come l'Imperiale, il Medica e il Savoia, hanno una quantità di posti non paragonabile a quella di questi cinematografi precedenti, perché ciascuno di essi è in grado di superare il migliaio di posti. Questi nuovi cinematografi però compaiono solo nel dopoguerra e per la loro gestione si modifica anche l'esercizio cinematografico, prima di carattere familiare e individuale, poi affidato a grandi società di gestione (§ VII.3.5).

VII.2.5 I cinematografi nella periferia e nel territorio circostante

I nuovi quartieri popolari costruiti fuori dalla cinta muraria, dopo l'abbattimento delle mura medievali avvenuto nel 1902, hanno un cinematografo attivo già nei primi anni Dieci, è infatti a partire dal 1912, proprio con l'apertura dell'Edison alla Bolognina e del Galvani alla Crocetta, fuori S. Isaia, entrambi gestiti dai fratelli Casanova che iniziano i primi cinematografi nella periferia che si sta dotando di nuove costruzioni abitative. Sempre nel 1912 aprono anche il Margherita in località Borre, nell'attuale via Zanardi, il Cinematografo dei Fiori nella frazione Canalazzo Scala (verso l'attuale Borgo Panigale), l'Italia subito fuori Porta Galliera e un cinematografo a Corticella (v. Appendice 3.2). Molti di questi cinematografi presentano soluzioni provvisorie e fantasiose, non paragonabili a quelle pensate nello stesso anno nel centro storico: ad esempio il Cinematografo dei Fiori in località

⁴² GIUSTI 2007, pp. 16-19.

⁴³ Ivi, p. 17.

Canalazzo Scala è in realtà il vecchio padiglione ligneo smontabile dell'ambulante Augusto Muratori (v. Appendice 2) comprato e ammodernato tramite l'istallazione di una cabina in ferro dai due esercenti Ottavio Bignardi e Adolfo Arcangeli e infine collocato in un prato vicino alla Trattoria dei Fiori di quella località⁴⁴. Anche il Cinematografo Cattabriga o Splendor, aperto fuori Porta San Vitale nel 1913, sebbene costruito appositamente è in realtà solo un padiglione contenente 300 persone con un elaborato frontone sopraelevato recante la scritta "Cinematografo"⁴⁵ (v. Appendice 3.2, Cinematografo Splendor, Fig.). Altri cinematografi di periferia sono aperti in abitazioni private, come quello di Chiesa Nuova, in via Malvolta 91, fuori Porta S. Stefano, ricavato nel 1923 dai coniugi Tanteri nella loro abitazione (v. Appendice 3.2, Cinematografo Chiesa Nuova).

Questi cinematografi sorgono frequentemente in zone di sosta o località di richiamo della campagna, dove in genere vi sono trattorie tradizionali, ma dovevano avere un aspetto ben differente dai locali del centro storico. Erano destinati ad un pubblico di passaggio o agli abitanti della località e non necessitavano quindi di una pubblicità sui quotidiani o di particolari *réclame* esposte, dunque spesso di questi cinematografi non rimangono altri documenti ad eccezione della richiesta per l'insegna e della pratica per il sopralluogo della Commissione di Vigilanza, con le conseguenti difficoltà ad appurarne il reale periodo di attività. Inoltre quello preso in esame è un periodo di cambiamento anche del perimetro della cinta daziaria, dubbi dei piccoli Comuni nella gestione di questi spettacoli, arrivano spesso in forma scritta alla Prefettura di Bologna, e le lettere superstiti mostrano una certa insicurezza nella conoscenza della normativa e un'offerta cinematografica temporanea e poco regolata, quindi non facilmente ricostruibile. Sono pochi i cinematografi del circondario che aprono delle posizioni presso la Camera di Commercio di Bologna e le informazioni raccolte nel corso di questa ricerca sono numerose, ma non ricostruiscono un quadro esaustivo.

Del resto la diffusione del capillare del cinema nelle zone rurali dell'Emilia e della Romagna, aiutata dallo sviluppo delle reti tramviarie, costituirà la vera e propria ossatura delle ditte di distribuzione bolognesi, come dimostra l'attività durevole di un distributore come la Film Emilia, che vive tutti gli anni Venti commerciando film solo all'interno di questa zona (v. Appendice 4.2, Film Emilia) o la differente strategia di espansione adottata dalla Società Anonima Stefano Pittaluga per la zona Emilia, che prevede (al contrario di quello che avviene nelle altre regioni, dove concentra nelle proprie mani numerosi cinematografi riforniti da un'unica ditta di distribuzione), l'apertura di numerose ditte distributrici, alle quali corrisponde

⁴⁴ ASBO, G.P., Busta 1206 (1913, cat. 13, fasc. 1, N° 822).

⁴⁵ ASBO, G.P., Busta 1206 (1913, cat. 13, fasc. 1). La proposta di costruzione è datata 12 dicembre 1912 ed il 17 marzo del 1913 viene dato il permesso per l'apertura.

la presa in gestione di un numero esiguo di cinematografi, che evidentemente già esistevano sul territorio (§ X.3.1).

Allargandoci al circondario di Bologna nel corso degli anni Dieci abbiamo trovato testimonianza nei documenti esaminati in questa ricerca di cinematografi a Castelfranco Emilia, Bazzano, San Giovanni in Persiceto, Castel Maggiore, Molinella, Medicina e Imola. Il già citato documento con il censimento del 1926⁴⁶, attesta 49 cinematografi nella provincia di Bologna. Si tratta di cinematografi e teatri che di sovente sfuggivano ai controlli sulla sicurezza e anche al pagamento delle tasse erariali, situazione più volte fatta presente al Prefetto di Bologna dall'Intendenza di Finanza e dal Questore⁴⁷.

Fra le attività trovate due sembrano essere di particolare rilievo. La prima è la presenza della Società Cinematografica “Rura” per la gestione dei cinematografi nei centri rurali, attiva a partire dal 1919 nella zona attorno a Bologna⁴⁸. La società, che aveva come rappresentante il commediografo bolognese Lorenzo Ruggi (che infatti scrive in prima persona ai Comuni e ai Prefetti), prendeva in affitto i teatri comunali dei vari paesi per un giorno a settimana, per la durata di un anno e allestiva a sue spese il locale per darvi spettacoli cinematografici settimanali a pagamento. Il Comune oltre all'affitto incassava una retribuzione pari al 10% del totale incasso lordo della giornata, decurtato però delle spese del bollo dei singoli biglietti d'entrata. La percentuale cresceva al 15% se l'incasso superava L. 350 e al 20% per incassi superiori a L. 600⁴⁹. Al Comune venivano concessi tre spettacoli gratuiti all'anno. L'iniziativa viene considerata vantaggiosa dai Municipi e vengono concessi in affitto i teatri comunali di Crevalcore, Cento, Bazzano, Vignola, Persiceto, Piumazzo, S. Agata Bolognese e altri centri minori dell'Emilia e nel marzo del 1920 Ruggi desidera prendere in affitto i teatri della Romagna, incontrando però le resistenze del Commissario Prefettizio di Imola per cui chiede l'aiuto della Prefetto di Bologna per agevolare l'attività della società in quelle zone⁵⁰ (Fig. X). Ruggi spiega al Prefetto che le finalità della società non sono industriali ma che

organizza sopra zone circolari spettacoli cinematografici settimanali approfittando di sale già esistenti in luogo, si propone poi di portare anche nei piccoli centri, i quali subiscono di necessità la visione di spettacoli di contenuto estetico e morale assai discutibile, la grande film

⁴⁶ ASBO, G.P., Busta 1449 (1926, cat. 13, fasc. 1), 30 agosto 1926.

⁴⁷ ASBO, G.P., Busta 1410 (1924, cat. 13, fasc. 1), 4 giugno 1924 e 11 settembre 1924.

⁴⁸ ASBO, G.P., Busta 1327 (1920, cat. 13, fasc. 1).

⁴⁹ Le informazioni si trovano nell'estratto del verbale datato 24 febbraio 1920 del Municipio di Persiceto, che discute la proposta del contratto d'affitto per il teatro (*Ibidem*).

⁵⁰ Ivi, la seconda lettera è datata 30 marzo 1920.

prodotta dalle maggiori Case e scelta con criteri razionali, estetici e morali dai dirigenti dell'Impresa⁵¹.

Questa iniziativa bolognese trova un'analogia con quella promossa a Milano da il «Giornale del Contadino», un settimanale fondato nel 1917 con l'obiettivo di istruire le classi più popolari rurali, che sempre fra il 1919 e il 1921 allestisce un autocarro circolante per proiezioni cinematografiche in località della provincia di Milano non raggiunte dal cinematografo e anche un secondo cinema ambulante su una imbarcazione che a partire dal 1920 percorre il fiume Po⁵². A Milano l'iniziativa è caldeggiata dall'Ufficio Tecnico di Propaganda Nazionale di Milano, invece i documenti della Società Cinematografica “Rura” non citano sostegni istituzionali; sicuramente però la partecipazione di un commediografo come Lorenzo Ruggi corrisponde all'analogo coinvolgimento milanese di personalità della cultura. Altre iniziative simili sono state promosse a Roma dalla cooperativa Cinegraria che nel 1918 presenta film di istruzione agricola nei centri rurali con automezzi appositamente attrezzati (§ XV.2)⁵³.

Una seconda iniziativa degna di nota nella provincia di Bologna è il Cinema “Il Combattente” aperto nel Comune montano di Castiglione dei Pepoli, nel 1924⁵⁴. Il cinematografo è gestito dal presidente locale della Associazione Nazionale Combattenti (ANC), la stessa associazione che nel cremonese sostiene le iniziative cinematografiche del «Giornale del Contadino»⁵⁵.

Il vasto territorio rurale anche montano del circondario di Bologna quindi viene raggiunto dalla propaganda fascista, in maniera analoga a quello che avveniva in ambito lombardo. Purtroppo non è stato possibile approfondire questo aspetto della ricerca, che però meriterebbe un'analisi a partire dagli archivi municipali dei paesi interessati, riversati in parte all'Archivio di Stato di Bologna.

⁵¹ Ivi, 7 gennaio 1920.

⁵² TOSCHI 2009, pp. 85-95.

⁵³ «Il Giornale del Mattino», 23 febbraio 1918, p. 2.

⁵⁴ CCBO, ASRD, n. 27937, prot. 1014 del 28 marzo 1924.

⁵⁵ TOSCHI 2009, p. 91.

VII.3 *Gli esercenti e la normativa di riferimento dei cinematografi*

La documentazione consultata presso l'Archivio di Stato di Bologna ci permette di condurre una digressione sui provvedimenti che vengono a crearsi negli anni del cinema muto da parte degli organi statali di controllo riguardo alla gestione degli spettacoli cinematografici. Gli interventi del Prefetto riguardano tre ordini di problemi:

- 1) la sicurezza dei locali, quindi il rapporto fra le circolari e i regolamenti ministeriali, la conseguente approvazione dei regolamenti locali che normano l'attività della Commissione di Vigilanza e i sopralluoghi di quest'ultima con i relativi provvedimenti (§ VII.3.1);
- 2) la censura dei contenuti delle pellicole e degli spettacoli, che si irrigidisce in precisi periodi storici (§ VII.3.2);
- 3) la tassazione degli spettacoli, quest'ultima solo accennata nei documenti, perché non di competenza diretta del Prefetto (§ VII.3.3).

La questione della tassazione ci permette però di introdurre un discorso sugli esercenti cinematografici di Bologna e delle altre città della regione, perché essi si uniscono per la prima volta nel 1914, protestando ardentemente contro la tassa del bollo sui biglietti cinematografici. Gli esercenti emiliani sono i protagonisti di una protesta presso il Ministero condotta a livello nazionale, e le loro iniziative sono seguite e supportate dall'intera stampa specializzata italiana. L'unione degli esercenti emiliani è resa possibile dal forte accentramento nelle mani di pochi di diversi cinematografi attivi, sia a Bologna che altrove, caratteristica questa che porta a una evoluzione dell'esercizio cinematografico che diventa negli anni Venti controllato da vere e proprie società di gestione. Probabilmente tale evoluzione segue un *trend* nazionale, ma non essendo stato questo studiato dalle storie generali del cinema italiano, ci limitiamo qui a segnalarlo come ipotesi di ricerca da verificare tramite analoghi andamenti in altre città.

VII.3.1 Le normative sulla sicurezza dei locali e la Commissione prefettizia di Vigilanza

La Prefettura di Bologna comincia ad allarmarsi per possibili incendi connessi agli spettacoli cinematografici in seguito alle circolari ricevute dal Ministero dell'Interno in

occasione dei grandi eventi calamitosi, come quello del Bazar della Charité a Parigi nel maggio 1897 dove sono morte 140 persone⁵⁶, al quale segue una circolare del Ministro Serena del 3 agosto 1897 che rinnova gli appelli all'attività di controllo sui teatri entro dicembre (senza però accenni al cinema) e che origina un carteggio tra la Prefettura e le sottoprefetture di Vergato-Porretta e Imola e con Roma per precisazioni⁵⁷. Alla fine del 1903 l'incendio del Teatro Iroquois di Chicago, che provoca 587 vittime, ha una vasta eco su «Il Resto del Carlino» che riferisce di controlli e chiusure di teatri anche in Europa e annuncia una imminente circolare ministeriale in Italia, emanata il 10 gennaio 1904⁵⁸. A Bologna il 22 gennaio cominciano le visite della Commissione di Vigilanza ai teatri, ad iniziare dal Teatro Comunale, dove manca il sipario di metallo o amianto e il palcoscenico è illuminato a gas con fiamme libere⁵⁹. Le Commissioni di vigilanza sui teatri e locali di pubblico spettacolo erano state istituite dall'art. 40 del Regolamento dell'8 novembre 1889, (applicazione dell'art. 42 della Legge 23 dicembre 1888) e quella bolognese viene rinnovata nel 1904, con un decreto del 15 luglio:

Il Prefetto della Provincia di Bologna considerata la necessità che la Commissione di vigilanza sui Teatri di cui all'art. 42 della Legge di P.S. corrisponda allo scopo del legislatore e sia costituita in armonia al disposto dell'art. 40 del Regolamento per l'applicazione della Legge stessa decreta:

Art. 1° In deroga dei Decreti Prefettizi precedenti la Commissione di vigilanza è così costituita:
PRESIDENTE: IL PREFETTO della Provincia, ed in caso di sua assenza od impedimento il CONSIGLIERE DELEGATO della Prefettura.

MEMBRI: 1° IL QUESTORE di P.S., ed in caso di sua assenza il COMMISSARIO CAPO. 2° IL MEDICO PROVINCIALE, ed in caso di sua assenza un Membro del Consiglio Provinciale Sanitario da nominarsi dal Prefetto. 3° L'INGEGNERE CAPO del GENIO CIVILE, ed in caso di sua assenza l'Ingegnere più anziano del Genio stesso. 4° IL CONSIGLIERE di PREFETTURA CAV. FEDERICO MASINO, ed in caso di sua assenza il CONSIGLIERE CAV. ANTONIO ARGENTI. 5° L'INGEGNERE CIVILE SIG. GIOVANNI MOROSINI, ed in caso di sua assenza un altro Ingegnere che sarà nominato dal Prefetto. 6° IL COMANDANTE dei POMPIERI, CAPITANO CAV. CAVARA VINCENZO.

SEGRETARIO: IL CONTE CAV. BENEDETTO FOSSA.

⁵⁶ BERNARDINI 1980, pp. 28-29.

⁵⁷ ASBO, G.P., Busta 972 (1898, cat. 12 fasc. 2).

⁵⁸ Si vedano gli articoli apparsi su «Il Resto del Carlino» nel gennaio, il 7 gennaio 1904 (p. 2) è annunciata l'emanazione della circolare ministeriale e le visite ai teatri di Milano, e viene deciso che le uscite di sicurezza dei teatri debbano rimanere aperte (v. rubrica «I Teatri e il resto», a p. 3).

⁵⁹ «Il Resto del Carlino», 22 gennaio 1904 a p. 3. Il 26 gennaio brucia anche la Biblioteca Nazionale di Torino e il 3 marzo «Il Resto del Carlino» pubblica l'articolo *Precauzioni contro gli incendi* (p. 3).

Art. 2° Detta Commissione potrà chiamare nel suo seno anche altre persone che credesse atte a porgerle informazioni o delucidazioni sulla materia.

Il presente decreto andrà in vigore al giorno 20 luglio corrente⁶⁰.

La nuova Commissione di Vigilanza scrive il *Regolamento sulla vigilanza dei teatri della città e provincia di Bologna*⁶¹, che segue quelli di Milano del 1902 e Torino del 1904⁶² ed entra in vigore dal 1° gennaio 1905, con un articolo riguardante i cinematografi, però accomunati nelle disposizioni sulla sicurezza ai circhi equestri e serragli. L'art. 36, che riguarda i cinematografi riprende con precisione le indicazioni dell'Allegato E⁶³ del regolamento milanese:

Art. 36 – Per gli spettacoli di proiezioni luminose in genere ed in particolare per quelli coi Cinematografi, oltre a misure che potrebbero prescriversi dall'Autorità di P.S. e dalla Commissione di vigilanza, devono in ogni modo osservarsi:

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

b) L'apparecchio per le proiezioni sarà collocato in una cabina costruita con materiale reso ininfiammabile e non dovrà ostruire la circolazione del pubblico.

c) La cabina aerata per apertura con fitta rete metallica nella parte superiore. Vi saranno sempre due operatori, uno col solo compito di vegliare a che tutto proceda regolarmente. Nell'interno cabina è vietato fumare e dovranno esservi due grandi secchi pieni d'acqua.

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

e) Le pellicole di mano in mano che si svolgono dovranno cadere in una cassetta metallica, munita di un solo foro che permetta tale introduzione⁶⁴.

⁶⁰ ASBO, G.P., Busta 1133 (1909, cat. 13 fasc. 1). Nella busta seguono le nomine per sostituire i membri dal 1905 al 1906. Nel 1919 nella Commissione compare anche il medico provinciale prof. Luigi Tavernari (ASBO, G.P., Busta 1309, 1919, cat. 13, fasc. 1, N° 392).

⁶¹ *Regolamento sulla vigilanza dei teatri della città e provincia di Bologna* (1904). Ne sono conservate due copie: ASC, C.A., 1904, Tit. X Rub. 3 Sez. 4, prot. 20202 e ASBO, G.P., Busta 1224, 1914, cat. 13 fasc. 1.

⁶² BERNARDINI 1981, p. 206. I regolamenti erano stati inviati in copia anche alla Prefettura di Bologna.

⁶³ *Regolamento sulla Vigilanza dei teatri approvato dalla Commissione nella seduta del 27 dicembre 1902* (1903). Alla pagina 61 di questo opuscolo si trova l'allegato E – *Disposizioni speciali per gli spettacoli di proiezioni luminose in genere, ed in particolare per quelli coi Cinematografi*. Una copia del Regolamento milanese, ricevuta nel 1903, è conservata in ASBO, G.P., Busta 1084 (1906, cat. 13 fasc. 1), dove sono raccolti manoscritti e bozze del Regolamento bolognese. La normativa milanese, che cita il disastro del Bazar de la Charité, è veramente pionieristica nelle norme specifiche per i cinematografi, mentre in quella bolognese, che pure le riprende, tali prescrizioni non vengono collocate in una parte specifica. Cfr. anche BERNARDINI 1980, pp. 271-273.

⁶⁴ *Regolamento sulla vigilanza dei teatri della città e Provincia di Bologna* (1904), pp. 18-19.

Cominciano quindi le visite della Commissione di Vigilanza, sia ai baracconi di piazza VIII Agosto, che ai primi cinematografi stabili. Chi effettua i sopralluoghi riceve un'indennità anticipata dall'esercente e le visite avvengono spesso il giorno prima dell'inaugurazione, comunicata all'ultimo momento. In seguito ai sopralluoghi vengono redatti dei verbali, in parte conservati nella serie Gabinetto di Prefettura all'Archivio di Stato di Bologna, che sono di grande importanza perché danno sia una descrizione del locale dove avveniva lo spettacolo, sia la data di inizio dell'esercizio, spesso attestata solo da questi documenti, anche perché, soprattutto nel periodo 1910-1913, l'apertura dei cinematografi faceva raramente notizia sui quotidiani locali e fino al 1911 non era obbligatorio iscrivere l'attività alla Camera di Commercio.

Con la prima diffusione dei cinematografi il problema della sicurezza contro gli incendi ha di nuovo una maggiore attenzione da parte delle autorità, unitamente a quello riguardante la liceità del contenuto degli spettacoli cinematografici, e per sensibilizzare sull'argomento le autorità locali, il 15 maggio 1907 viene emanata la Circolare Giolitti. È probabilmente in seguito a tali norme, fa notare Bernardini⁶⁵, che la Questura di Bologna chiude, nel luglio del 1907, il Cinematografo Sempione, denunciando per “offese al pudore” i due proprietari e anche l'operatore (v. Appendice 3.2, Cinematografo del Sempione). Una seconda circolare Giolitti, n. 13.500 datata 31 marzo 1908 oltre che della moralità dei film si preoccupa anche della sicurezza dei locali, e viene seguita nell'estate del 1908 dall'emanazione di due regolamenti specifici per gli spettacoli cinematografici a Torino e a Milano⁶⁶.

Già nel febbraio 1908, come abbiamo già indicato (§ VII.2.3) il Prefetto di Bologna effettua un censimento dei cinematografi funzionanti in città⁶⁷, e nel 1912 le regole si fanno ancora più rigide: si inizia la sistematica raccolta delle planimetrie e dei progetti dei cinematografi e in data 8 luglio troviamo un comunicato stampa del Prefetto:

Comunicare ai giornali quanto segue. Ad evitare che l'aver condotto a termine o iniziato lavori e incontrato spese possa indurre a tolleranze non consentite nell'interesse della pubblica incolumità, si prega coloro che avessero in animo di costruire teatri o altri luoghi di pubblico spettacolo di tenere presente che ogni progetto deve sempre essere preventivamente presentato alla Prefettura pel parere della Commissione tecnica di cui all'art. 42 della legge di P.S. Nella

⁶⁵ BERNARDINI 1981, p. 207 nota 77.

⁶⁶ Ivi, pp. 206-211.

⁶⁷ ASBO, G.P., Busta 1117 (1908, cat.13, fasc.1, N° 202).

compilazione dei progetti stessi sarà poi indispensabile vengano osservate le tassative prescrizioni in materia stabilite dalle Leggi e Regolamenti e Circolari Ministeriali in vigore, dirette a garantire la sicurezza degli spettatori. In particolare si ricorda che le condizioni essenziali sono: 1°- nelle costruzioni si adoperino materiali atti ad allontanare i pericoli del propagarsi di incendi; 2°- l'edificio sia interamente isolato da tutti i lati e abbia uscite per ciascuno di essi sulla strada pubblica; 3°- la platea sia al livello della strada o non più alta di due metri dal livello di essa; 4°- la platea, il palcoscenico, i palchi e le gallerie siano muniti di uscite separate che mettano direttamente sulla strada e siano in numero sufficiente a permettere l'uscita facile e rapida del pubblico e degli artisti. Si richiama anche l'attenzione sul Regolamento sulla vigilanza dei teatri della città e Provincia di Bologna 2 dicembre 1904, nel quale si contengono norme dettagliate e precise su quanto può interessare i costruttori⁶⁸.

La circolare ministeriale del 14 luglio 1913, che cambia le regole sottese al funzionamento della Commissione di Vigilanza, equipara i cinematografi ai teatri, obbliga l'istituzione di una Commissione in ogni Comune nel quale sia presente almeno un cinematografo o un teatro e regola le indennità per le ispezioni tecniche⁶⁹. In seguito ad essa il Prefetto modifica il regolamento del 1904, mentre temporeggia per la concessione dei permessi per la costruzione del Cinema-Teatro Apollo e del Fulgor (v. Appendice 3.2, Cinematografi Apollo e Fulgor). Il nuovo *Regolamento sulla vigilanza dei teatri della città e Provincia di Bologna* viene emanato il 7 dicembre del 1913: in esso l'art. 36 del regolamento precedente divenuto qui l'art. 39, prende il titolo *Per gli spettacoli di proiezioni luminose in genere ed in particolare per quelli con cinematografo*, ma rimane identico nel contenuto⁷⁰. Il 1913 è un anno importante per la cinematografia italiana, perché viene istituito un ufficio centrale per la censura cinematografica; di ciò viene data comunicazione al Prefetto di Bologna tramite la Circolare del 23 aprile 1913⁷¹, seguita nel 1914 da un estratto a stampa del Bollettino del Ministero dell'Interno con il Regolamento attuativo del “servizio di revisione cinematografica”, suddiviso in 20 articoli⁷².

⁶⁸ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1).

⁶⁹ ASBO, G.P., Busta 1224 (1914, cat. 13 fasc. 1). Fascicoletto a stampa “Ministero dell'Interno / (Estratto dal *Bollettino* ufficiale del Ministero dell'Interno del 21 luglio 1913, n. 21) / Ministero dell'interno - Direzione generale della pubblica sicurezza - Div. 4a - Sez. 2a / 14 luglio 1913, n. 13500 / Ai signori prefetti del Regno / *Spese per la commissione di vigilanza sui locali destinati a pubblici spettacoli*”.

⁷⁰ *Regolamento sulla vigilanza dei teatri della città e Provincia di Bologna* (1914), pp. 19-21. L'opuscolo è conservato in ASBO, G.P., Busta 1224 (1914, cat. 13 fasc. 1), insieme ad una copia del primo Regolamento e ad alcune copie della circolare citata precedentemente.

⁷¹ ASBO, G.P., Busta 1206 (1913, cat. 13, fasc. 1). Per una discussione sulla normativa rimandiamo a MANETTI 2012, pp. 23-36.

⁷² *Ministero dell'Interno – Vigilanza sulle pellicole cinematografiche – Legge 25 giugno 1913, n. 785 – Regolamento 31 maggio 1914, n. 352*, Roma 1914. L'opuscolo è conservato in ASBO, G.P., Busta 1224 (1914, cat. 13, fasc. 1).

Da questo momento in poi l'iniziativa locale sviluppatasi in mancanza di specifiche disposizioni generali sui cinematografi viene progressivamente sostituita da quella nazionale. Un telegramma del Ministero dell'Interno datato 6 dicembre 1916 annuncia l'istituzione presso il Ministero stesso di «una Commissione con l'incarico di compilare un regolamento generale il quale disciplini, nell'interesse della pubblica incolumità ed igiene, l'impianto e l'esercizio dei locali adibiti a spettacoli cinematografici»⁷³. A questa notizia non ne seguono altre fra i documenti dell'Archivio di Stato di Bologna, ma un nuovo Testo Unico della legge di Pubblica Sicurezza che disciplina anche gli spettacoli cinematografici viene emanato il 6 novembre 1926, con regio decreto n. 1846⁷⁴, in linea con gli altri interventi di controllo sulla propaganda del governo fascista (§ VII.3.2).

Nonostante gli incendi fossero il pericolo maggiore delle proiezioni cinematografiche, non se ne registrano gravi casi nei cinematografi bolognesi del periodo del muto. Qualche incendio riguarda i baracconi ambulanti cinematografici in sosta in piazza VIII agosto e gli ambulanti nei teatri, ma l'unico cinematografo effettivamente distrutto dal fuoco sembra essere stato incendiato per motivi politici (v. Appendice 3.2, Cinematografo Corticella). La sera del 19 giugno del 1910 avviene però un incendio al Marconi, il primo cinematografo stabile di Bologna: la pellicola s'incepta nel proiettore e prende fuoco incendiando la cabina di proiezione che era ancora lignea. Le ben 200 persone (un numero veramente sproporzionato per un locale effettivamente piccolo) presenti escono senza problemi, il proiezionista mette in salvo le altre pellicole ed intervengono i pompieri, il danno totale ammonta a L. 5.000⁷⁵ (v. Appendice 3.2, Sala Marconi).

Alcune pubblicità dei sistemi di sicurezza

La documentazione della Prefettura conserva per tutti gli anni Dieci assieme alle circolari e alle norme, i carteggi intrattenuti con i Prefetti delle altre città e con le autorità dei centri minori che scrivevano a Bologna per chiedere copie del Regolamento e delucidazioni e pareri sulla sicurezza delle proiezioni. Si trovano qui inoltre le lettere delle ditte che proponevano ai Prefetti sistemi ignifughi, macchinari sicuri e pellicole non infiammabili, in risposta alle varie circolari. Leggiamo ad esempio una lettera del 1908 della Sezione Eternit

⁷³ ASBO, G.P., Busta 1266 (1916, cat. 13, fasc. 1). Il telegramma è indirizzato ai Prefetti dal Ministero dell'Interno, Direz. Gen. della P.S. Div. 4 Sez. 2, n. 13.500.

⁷⁴ «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», (Parte Prima), a. LXVII, n. 258, 9 novembre 1926.

⁷⁵ Il resoconto dell'incendio è ne «L'Avvenire d'Italia» del 20 giugno 1910, ne «Il Resto del Carlino» del 20 giugno 1910 e nella lettera del Questore al Prefetto che per l'incidente chiede ancora controlli. ASBO, G.P., Busta 1151, (1910, cat. 13, fasc. 1, N° 520), 21 giugno 1910.

della Unione Legnami di Ferrara (Fig.) che propone lastre ignifughe di Eternit per il rivestimento delle cabine di proiezione:

Apprendiamo dai giornali che l'On. Giolitti ha emanato una circolare affinché le autorità facciano osservare le disposizioni di legge per i locali pubblici adibiti ad uso di cinematografo. In quest'occasione ci permettiamo di far notare [...] che le lastre di Eternit, incombustibili, di facile applicazione e di prezzo conveniente sono adattissime allo scopo per scongiurare ogni pericolo d'incendio per corto circuito o per combustione spontanea delle pellicole cinematografiche. Varii stabilimenti del genere hanno applicato le nostre lastre con piena approvazione del corpo dei pompieri, chiamato a collaudare gli impianti⁷⁶.

La succursale della Pathé Frères di Milano propone invece nello stesso anno un apparecchio da proiezione munito di scatole metalliche di raccoglimento “Mallet” e di un sistema in grado di tagliare la pellicola in caso d'incendio ed isolarla nei raccoglitori metallici (Figg.). Per valutare la macchina si riunisce una commissione tecnica dei pompieri che ritiene in linea di massima il progetto buono, ma che desidera vedere in pratica il funzionamento dell'apparecchio prima di esprimere un parere definitivo⁷⁷. Questo sistema viene progettato dall'inventore francese Arcade Mallet e brevettato in Francia nel 1906, poi registrato nel 1908 anche negli Stati Uniti e in Italia⁷⁸. In realtà questo metodo si rivela subito piuttosto pericoloso, perché le cassette con all'interno la pellicola in fiamme raggiungono temperature troppo alte che fanno esplodere la cassetta. Le caratteristiche combustibili della pellicola cinematografica e l'insufficienza di questi metodi proposti fino ad allora, viene ampiamente spiegata al Prefetto di Bologna in una lunga lettera dalla società milanese di rappresentanza della ditta Friedr. Bayer & C°, che nel 1912 propone invece una pellicola ignifuga di sua invenzione a base di “Cellit”, ovvero l'acetato di cellulosa: «quale segno di riconoscimento le films non infiammabili portano una striscia colorata sui bordi della massa di cellit ed una parziale bronzatura alla superficie laterale»⁷⁹.

Un'altra pubblicità riguarda invece un sistema, detto “Nitidior” per illuminare la sala cinematografica durante lo spettacolo con lampade apposite che distribuiscono la luce solo al di sotto del cono di proiezione, illuminando il pubblico, ma non ostacolando la vista dello

⁷⁶ Lettera dattiloscritta datata 20 aprile 1908 (ASBO, G.P., Busta 1117, 1908, cat. 13, fasc. 1).

⁷⁷ La lettera del Comandante dei Pompieri è datata 17 novembre 1908 (ASBO, G.P., Busta 1117, 1908, cat. 13, fasc. 1).

⁷⁸ CARANTI-FRIEDEMANN 2006, p. 75 (n. 95.799). Per la scheda tecnica del brevetto americano rimandiamo a: <<https://www.google.it/patents/US891431?dq=ininventor:%22Arcade+Mallet%22&hl=en&sa=X&ei=6eIIVOLQDan4ywONn4H4BA&ved=0CDAQ6AEwAg>>.

⁷⁹ Lettera datata 22 giugno 1912 (ASBO, G.P., Busta 1188, 1912, cat. 13, fasc. 1).

schermo (Fig.)⁸⁰. Il libretto pubblicitario cita diversi esperimenti avvenuti nel 1908 nei cinematografi di Firenze, con pareri positivi di oculisti, esercenti e giornalisti. Nonostante i pareri positivi contenuti nel libretto, e il fatto che il buio della sala fosse uno dei problemi più sentiti di quegli anni (oggetto anche di diversi richiami da parte del Ministero⁸¹), possiamo accennare con certezza che un sistema di questo tipo avrebbe incontrato i malumori di gran parte del pubblico cinematografico, come ad esempio lo spettatore che nel 1932 scrive un biglietto anonimo all'esercente del Cinematografo Modernissimo di Bologna (Appendice 3.2, Cinematografo Modernissimo), lamentando un'esagerata illuminazione della sala:

Se voi volete che veniamo al Vostro Cine, dovete prendere via le lampadine verdi e mettere quelle rosse che ci erano prima perché così vi è troppa luce e non si può stare con le mani sulle spalle della ragazza senza niente di male – Le ragazze con la luce non vogliono venire – E noi andiamo all'Imperiale che vi è scuro di più perché anche tutta la luce della platea disturba il cine che si vede male. Infatti da voi ci viene nella platea meno gente per quelle lampadine 4 verdi troppo lucenti.

Saluti un vostro cliente⁸².

I lavori prescritti dalla Commissione di Vigilanza

La Commissione di Vigilanza si attivava per visitare il cinematografo che ne faceva richiesta pagando preventivamente i diritti stabiliti in genere pochi giorni prima dell'apertura prevista, ma in fase di progettazione dava anche indicazioni a chi le richiedeva sull'idoneità dei locali. In base a queste indicazioni venivano aperte le uscite di sicurezza, stabilito il numero massimo di persone che poteva accedere al cinematografo, organizzati posti e corsie per lasciare libere le uscite e collocati i lumi di sicurezza per segnalarle. In genere le prescrizioni della commissione riguardavano interventi minori, come appunto l'aggiunta di lumi di sicurezza, o l'allargamento delle porte d'uscita, che dovevano anche aprirsi dall'interno verso l'esterno. La cabina di proiezione del cinematografo e l'impianto elettrico erano gli aspetti che destavano più preoccupazione. Quando l'esercente aveva ultimato i lavori prescritti, una seconda visita della Commissione se ne accertava e concedeva il nulla osta per l'apertura. In alcuni sporadici casi il parere non era favorevole: i problemi maggiori si

⁸⁰ ASBO, Prefettura, Affari Generali (1911, cat. 27, classe 11). Libretto a stampa di 22 pagine, edito a Firenze nel 1911.

⁸¹ ASBO, G.P., Busta 1309 (1919, cat. 13, fasc.1, N° 392). Il telegramma n. 11.600 del Ministero dell'Interno sull'argomento è datato 18 settembre 1919.

⁸² CARISBO, Collezione Brighetti, lettera del 1932. Le lampadine rosse erano state prescritte dalla Commissione di Vigilanza in seguito al telegramma del Ministero citato nella nota precedente.

presentavano quando la sala si trovava a un piano rialzato rispetto al livello stradale, come nel caso del Cinematografo Margherita in località Borre fuori Porta Lame (v. Appendice 3.2, Cinematografo Margherita), già attivo negli anni Dieci, ma del quale non viene concessa una riapertura nel 1921 per i seguenti motivi:

- a) la sala è situata ad un livello superiore al piano stradale, molto più dei due metri permessi;
- b) la scala di accesso è angusta e ripidissima; se ne ritiene oltremodo pericoloso l'uso per l'uscita e specialmente in caso di uscita precipitosa;
- c) mancano completamente le uscite di sicurezza;
- d) l'unico vano per l'uscita è largo un metro o poco più e quindi insufficiente al rapido sfollamento del locale;
- e) la scala d'uscita, a sbalzo ed in legname, non garantisce la pubblica incolumità in caso di uscita tumultuosa potendo il parapetto essere divelto o stroncato;
- f) nulla prova le capacità del solaio a sostenere un carico di circa 200 persone in movimento disordinato.

In considerazione di quanto è sopra esposto il sottoscritto esprime parere contrario alla concessione della licenza di apertura del locale in oggetto⁸³.

Ci siamo dilungati a trascrivere queste motivazioni per dare un'idea dei criteri di valutazione degli ambienti in questione, e perché questo caso dimostra come le regole nel corso degli anni si fossero fatte più rigide a distanza di un decennio dalla prima apertura.

Diversi sono anche i tentativi di impiantare un cinematografo abortiti perché la Commissione non era incline a concedere pareri favorevoli a progetti non ancora eseguiti, come nel caso degli esercenti Galli e Grazia (v. Appendice 3.2, Cinematografi Bios, Centrale, Apollo e Garibaldi; Appendice 4.2, Galli & Grazia), che nel 1908 già avevano un cinematografo stabile (il Bios), e che miravano ad aprirne un secondo nei locali della ex-sartoria Manservisi, fra via Ugo Bassi e vicolo della Ghirlanda. Nel marzo⁸⁴ prima di iniziare i lavori Galli chiede il sopralluogo e allega una pianta dell'edificio (mancante), che però la Commissione giudica non sufficiente:

1 - La pianta allegata alla domanda non corrisponde alla struttura attuale dell'edificio, ma ne differisce sostanzialmente per la soppressione di pilastri e arcate portanti muri maestri. | 2 - La pianta suddetta non è sufficiente a dimostrare il modo come tali essenziali modificazioni debbano venire eseguite, cosicché sarà possibile dare un giudizio sulla loro convenienza e

⁸³ Verbale datato 12 settembre 1921 (ASBO, G.P., Busta 1394, 1923, cat. 13, fasc. 1).

⁸⁴ ASBO, G.P., Busta 1117 (1908, cat. 13, fasc. 1). La prima richiesta è datata 1° marzo 1908.

stabilità. | 3 - La domanda e la pianta non contengono alcuna indicazione relativa al numero e distribuzione dei posti per spettatori, cosicché sia possibile determinare il numero e la ampiezza delle uscite di sicurezza. | Si ritiene pertanto necessario [...] invitarlo a presentare un progetto dettagliato, con descrizione, pianta e altimetrie quotate contenente e illustrante tutti gli elementi sopra indicati⁸⁵.

Così, il 14 marzo 1908, Galli invia tre nuovi disegni dell'ing. Leonida Bertolazzi per la valutazione di massima del progetto, ipotizzando una capienza di 240 persone⁸⁶ (Figg.). La Commissione osserva che gli spettatori delle varie categorie di posti dovrebbero servirsi della medesima uscita, Galli presenta il 15 aprile un nuovo progetto con le uscite separate e l'ing. Capo del Genio Civile concede un parere favorevole «con la condizione assoluta che tutte le aperture abbiano una larghezza non minore di m 1,40 e che sia ridotto al meno possibile il pilastro che ostacola l'uscita dai posti di 1^a e 2^a classe, come è indicato con linea tratteggiata e con riserva delle altre modificazioni che saranno ritenute utili in seguito alla visita»⁸⁷. In agosto segue una lettera del proprietario dello stabile limitrofo dell'Hôtel d'Italie, che espone le sue preoccupazioni unite a quelle degli altri abitanti dell'edificio per eventuali incendi⁸⁸. Le disposizioni della commissione e le lamentele degli esercizi vicini inducono Galli e Grazia a desistere e nell'ottobre del 1908 aprono il Cinema Centrale, in via Indipendenza (v. Appendice 3.2, Cinematografo Centrale). Anche se non è l'unico caso, questo documento testimonia i provvedimenti della Commissione per la sicurezza già nella fase progettuale, la serietà dei controlli e le possibili difficoltà incontrate dagli esercenti per l'apertura di un cinematografo.

VII.3.2 La censura dei contenuti

La circolare Giolitti del 1907 (v. il paragrafo precedente) si occupa per la prima volta della necessità di censurare il contenuto del film, e in seguito alle sue disposizioni la Questura di Bologna chiude il Cinematografo del Sempione il 30 luglio 1907 per “offese al pudore” e

⁸⁵ Ivi, verbale della sottocommissione tecnica in seguito al sopralluogo, datato 6 marzo 1908.

⁸⁶ Ivi, la lettera di Galli presenta in allegato due piante e una doppia sezione in scala 1: 100 (le prime due sono datate 14/3/1908 e tutte recano il timbro “Ing. Leonida Bertolazzi | Via Frassinago 51 | Bologna”), cm 32 x 46 in inchiostro nero su carta da lucido gialla incollata su foglio di carta bianca spessa: [a] Pianta dei locali della Sartoria Manservisi sotto il portico della Gabella Vecchia - [b] *Riduzione* dei locali della Sartoria Manservisi sotto il portico della Gabella Vecchia per adibirli ad uso *Cinematografo* - [c] Sezione longitudinale dei locali della Sartoria Manservisi sotto il portico della Gabella Vecchia.

⁸⁷ Ivi, 21 aprile 1908.

⁸⁸ Ivi, 15 agosto 1908.

nell'occasione sono anche sequestrate delle pellicole definite dalla stampa “pornografiche”⁸⁹ (v. Appendice 3.2, Cinematografo del Sempione). I proprietari e l'operatore sono denunciati dalla Questura e i primi sono condannati a due mesi e 28 giorni di reclusione e a 97 lire di multa, mentre l'operatore, considerato “complice necessario” a 44 giorni di reclusione e a 56 lire di multa⁹⁰. Questo provvedimento sottende in realtà probabilmente le lamentele degli abitanti di via Repubblicana nella quale era ubicato il cinematografo, che nell'aprile del 1907 protestano per i rumori causati dal cinematografo soprattutto nelle ore notturne e in particolare per il «frastuono causato da un grande fonografo, da un campanello elettrico e dal vociare continuo di uno strillone *réclame*»⁹¹. Il provvedimento incontra il plauso della stampa cattolica locale, che già da tempo ospitava dibattiti sulla moralità degli spettacoli nei *café-chantant* o nei baracconi da fiera, e che con la diffusione dei cinematografi stabili manifesta la sua preoccupazione per i contenuti delle pellicole cinematografiche, per le quali viene appoggiata la costituzione di una rete cittadina di cinematografi cattolici (§ XV.4).

Due mesi prima dell'istituzione della censura nazionale, ma due mesi dopo la circolare di Giolitti del 20 febbraio che istituisce la censura prefettizia preventiva, il 16 aprile 1913 anche a Bologna si presenta, come avviene in altre città italiane tanto che la protesta era arrivata fino in Parlamento, un esposto delle leghe per la moralità⁹². Il Comitato di Bologna della Unione fra le donne cattoliche italiane (UDCI) fa un esposto al Prefetto di Bologna, il quale lo trasmette al Ministero dell'Interno accompagnandolo con una lettera nella quale esprime alcune perplessità sul contenuto, ma mette anche in rilievo i problemi della censura nel periodo antecedente e avanza l'idea di un controllo preventivo alla realizzazione dei film presso le case produttrici:

Non ho mancato di far presente alla Presidenza del Comitato come la richiesta superi la competenza del Prefetto [...] Per vero quanto la Associazione propone non parmi del tutto pratico dati i nostri costumi. I comitati dei padri di famiglia potranno trovare pratica ed efficace azione nei paesi anglo-sassoni ove siffatte istituzioni volontarie fioriscono, non da noi ove il bisogno non ne è sentito nelle masse e ove quindi la costituzione e il funzionamento verrebbe abbandonato, nella più favorevole delle ipotesi ad uno scarso numero di persone l'eccesso di zelo delle quali potrebbe produrre nuovi inconvenienti, che sarebbe opportuno evitare. D'altro

⁸⁹ ASC, C.A., 1907, Tit. XI Rub. 3 Sez. 5, Prot. 7037-12646-12704. Per la notizia del sequestro di pellicole si veda «L'Avvenire d'Italia», 24 luglio 1907, p. 2.

⁹⁰ BERNARDINI 1981, p. 207, nota 77.

⁹¹ ASC, C.A., 1907, Tit. XI Rub. 3 Sez. 5, Prot. 7037, 13 aprile 1907.

⁹² RAFFAELLI 1992b; p. 168; BERNARDINI 1982, pp. 212-215; ALOVISIO-CASETTI 2006. Nella documentazione bolognese la Circolare del 20 febbraio 1913 manca. Per un approfondimento del ruolo dei cattolici a Bologna e lo sviluppo del cinema educativo rimandiamo ai capitoli XV e XVI.

canto che il sistema attuale offra lacune e insufficienze è innegabile. La revisione delle pellicole cinematografiche è abbandonata al criterio di singoli funzionari sia delle Questure centrali, sia delle singole sezioni ove agiscono cinematografi. Così non può aversi non solo una norma generale di applicazione, ma neppure affidamento di esatto adempimento [...] avviene infatti che i criteri seguiti siano diversi [...] sì che sovente vedesi proibito ciò che da lungo tempo in altri luoghi erasi concesso dandosi luogo a proteste e, ad ogni modo, a diversità di trattamento inevitabili, data la delicatezza della materia e la diversità di apprezzamento specie nei riguardi del contenuto morale delle films. Sembrerebbe a me che a tali inconvenienti sarebbe facile ovviare ove venisse disposto che la preventiva autorizzazione avesse luogo ove le films vengono prodotte, e tanto più facile sarebbe in quanto si potrebbe ottenere dalle Case produttrici che sottoponessero a revisione non le pellicole già preparate e per le quali quindi vi è il fatto compiuto di una spesa rilevante, che può costituire elemento per largheggiare nelle concessioni, ma le bozze e gli schemi delle azioni sceniche che ormai, per l'importanza assunta dalla cinematografia si compiono solo su trame scritte. Tale revisione si potrebbe compiere da commissioni che offrano tutte le possibili garanzie e con l'intervento di tecnici e di funzionari e le pellicole da esse approvate, munite di un contrassegno, potrebbero avere così libero corso in tutto il Regno [...]»⁹³.

Pochi giorni dopo, con la circolare del 23 aprile, Giolitti annuncia l'istituzione dell'ufficio centrale per la censura cinematografica presso il Ministero. In precedenza il più clamoroso caso locale⁹⁴ di censura aveva interessato il film *Nozze d'oro* (L. Maggi, S.A. Ambrosio, 1911), premiato con il primo premio al concorso cinematografico nazionale indetto dall'Esposizione di Torino, nel quale in una scena vi era la rappresentazione della battaglia di Palestro dove i bersaglieri piemontesi avevano sconfitto gli Austriaci nel 1859. Il film viene vietato al Cinema Regina di Roma e a Reggio Emilia, e il Cinematografo Centrale di Bologna che lo aveva in esclusiva fra il 6 e il 9 dicembre 1911, viene costretto dalla Questura a sospendere la proiezione e a chiudere per alcuni giorni fra i cortei di protesta degli studenti⁹⁵.

⁹³ ASBO, G.P., Busta 1206 (1913, cat. 13, fasc. 1), lettera del Prefetto datata 16 aprile 1913.

⁹⁴ Il provvedimento ha l'intento di frenare il clima irredentista nei confronti dell'Austria mentre è in corso la guerra italo-turca e trova conferma in un'analoga proibizione nel giugno del 1912 per il film *La rivoluzione a Budapest*, riprodotte i moti ungheresi con la comparsa di soldati austriaci. Per maggiori informazioni ci permettiamo di rimandare all'articolo NEPOTI 2013b.

⁹⁵ *La Questura proibisce la rappresentazione della film "Nozze d'oro" al Cinematografo Centrale*, «Giornale del Mattino», 11 dicembre 1911, p. 5; *Una films cinematografica soppressa*, «L'Avvenire d'Italia», 11 dicembre 1911, p. 6; *Per la proibizione di una "film" cinematografica un comizio di studenti*, «Il Resto del Carlino», 11 dicembre 1911, p. 6. Sulle vicende censorie nazionali del film e per altri riferimenti bibliografici rimandiamo a PERRONE 2011, p. 144-146. Il film ottiene il visto nel febbraio del 1915, ma pochi mesi prima è ancora oggetto della censura locale a Genova (BERNARDINI 1982, p. 220).

Nozze d'oro tornerà sugli schermi bolognesi nel 1915, in gennaio all'Apollonia e poi al Bios in aprile, quando l'Italia si sta preparando a entrare in guerra contro l'Austria-Ungheria⁹⁶.

Il Ministero continua a inviare disposizioni al Prefetto durante la guerra, e il 25 maggio 1916 un telegramma ricorda di impedire interamente o in parte la rappresentazione delle pellicole cinematografiche, anche se munite di visto ministeriale, che contengano “caricature sconvenienti” di sovrani di potenze amiche o nemiche⁹⁷. Nel marzo 1917 viene negato il permesso di rappresentazione ad un film allegorico, pur munito di visto ministeriale, distribuito a Bologna dalla Felsina Film e intitolato *La prossima pace* (E. Longhi, Superfilm Genova, 1916, § XVII.6.1). Il 27 novembre 1917 un telegramma in parte cifrato da parte del Ministero dell'Interno informa d'urgenza i Prefetti della circolazione di una pellicola non autorizzata con un canto di guerra tedesco con il ritornello riportato in una didascalia: «uccidi, uccidi, uccidi...»⁹⁸. Nell'aprile del 1918 un telegramma informa i Prefetti che gli esercenti sono obbligati a proiettare tutte le pellicole che il Ministero dell'Industria e del Commercio e quello per l'Assistenza civile e la Propaganda forniranno a scopo della mobilitazione civile. Le proiezioni devono avvenire a partire dal giorno della consegna all'inizio di ogni programma e per il numero di giorni stabilito⁹⁹.

Nel 1926 la quantità di indicazioni aumenta, in concomitanza con l'approvazione della nuova legge sulla Pubblica Sicurezza e di una serie di interventi sulla moralità dei film messi in atto dal regime fra il 1924 e il 1931¹⁰⁰. Fra queste disposizioni vi è anche il regio decreto approvato il 5 agosto 1926, che obbliga gli esercenti a includere i programmi del neonato Istituto LUCE in ogni proiezione. Mentre una circolare del Ministero vieta spettacoli pubblici con nudità e divise di vario tipo e in particolare quelle dei soldati¹⁰¹, nello stesso anno viene fatto un censimento dei cinematografi attivi ai fini di propaganda, in risposta alla circolare ministeriale n. 13.500 del 6 agosto 1926. In data 14 aprile 1926 il Ministero dell'Economia scrive al Prefetto chiedendo informazioni su un certo Belisario Giacchetti che ha ricevuto una

⁹⁶ Altri casi di censura avvengono nel 1913 per il film *Era una spia* (non id.) venduto dalla Savoia Film di Torino e vietato perché «rappresentante ufficiale austriaco che valendosi di una amante riesce ad ottenere per danaro piani di una fortezza nazionale da un ufficiale italiano» (ASBO, G.P., Busta 1206, 1913, cat. 13, fasc. 1, N. 46, 6 gennaio 1913); e di un non meglio identificato film sul brigante romagnolo Stefano Pelloni, vietato con una motivazione curiosa: «Viene richiamata l'attenzione di questo Ministero su una rappresentazione cinematografica che dovrebbe tra breve esser data in codesta città, in cui si riprodurrebbero fatti fantastici della vita del brigante Stefano Pelloni, e tali da impressionare il pubblico sia per le scene di barbarie, sia perché metterebbe in cattiva luce, falsando la storia, l'arcivescovo Opizzoni (del quale vivono tuttora a Bologna alcuni parenti) nonché altri sacerdoti. Prego comunicarmi quali provvedimenti siano stati presi in merito all'accennata rappresentazione» (*Ibidem*, 14 gennaio 1913).

⁹⁷ ASBO, G.P., Busta 1266 (1916, cat. 13, fasc. 1).

⁹⁸ ASBO, G.P., Busta 1280 (1917, cat. 13, fasc. 1).

⁹⁹ ASBO, Prefettura, Affari Generali, 1918 (cat. 27, cl. 11).

¹⁰⁰ BRUNETTA 1993a, p. 273 e ID. 1975, pp. 29-37.

¹⁰¹ ASBO, G.P., Busta 1449 (1926, cat. 13, fasc.1). Circolari del 2 giugno 1926 e del 4 settembre 1926.

sovvenzione della locale Camera di Commercio per una campagna di propaganda svolta per mezzo di proiezioni cinematografiche fra gli operai, ma l'individuo risulta sconosciuto alle autorità locali¹⁰². In realtà si trattava di una richiesta per tentare di “mappare” l'azione di un noto imprenditore romano, che girava le Camere di Commercio delle zone meridionali del paese con un proprio proiettore per mostrare film commerciali di sua produzione senza il consenso del Regime¹⁰³.

VII.3.3 Le tasse sugli spettacoli

Benché non fosse uno dei compiti della Prefettura, alcuni echi sulle tassazioni dei cinematografi rimangono anche nella documentazione prefettizia conservata nell'Archivio di Stato bolognese¹⁰⁴. Una prima problematica riguarda una concorrenza ritenuta sleale fra cinematografi con spettacoli di varietà e i teatri. I primi infatti avevano delle regole meno ferree dal punto di vista della sicurezza e pur offrendo uno spettacolo agli stessi orari e della stessa durata di quello teatrale¹⁰⁵, sottostavano alla tasse e alle marche da bollo imposte ai cinematografi, evidentemente non onerose come quelle dei teatri. Questa situazione già riscontrabile nel 1912 si accentua negli anni seguenti, periodo nel quale infatti aprono diversi cinema-teatri in città (§ VII.4.1). Un biglietto postale anonimo nel 1915 lamenta la riapertura stagionale del Cinematografo Garibaldi (fino a quel momento nell'atrio dell'Arena del Sole, ma riaperto stavolta nell'arena teatrale appena coperta da un tetto mobile) dall'esercente Galli, denunciando un “trust” ai danni dei teatri:

O' saputo che presto riapre l'arena del sole con spettacoli di varietà, che anno fatto la copertura in legno. Perché si dà il permesso a quelli? Perché si favorisce a Bologna dei favoritismi e non si rispettano le leggi, perché quelli faranno anche cinematografo? Perché si favorisce quel trust che ha Bologna e che è la rovina del commercio di quel genere, che non vogliono vivere che loro? Perché quei signori devono anche essere esenti da tasse per avere avuto la furberia di

¹⁰² Ivi, 14 aprile 1926.

¹⁰³ CANNISTRARO 1975, p. 278.

¹⁰⁴ Sui rapporti fra Stato e cinematografia, in particolare durante il fascismo, ma con anche una buona sintesi del periodo precedente rimandiamo a MANETTI 2012.

¹⁰⁵ Una lunga lettera datata 23 luglio 1912 al Prefetto da parte del Sindaco di Crevalcore lamenta il danno causato dai cinematografi ai teatri. Il Prefetto di Bologna risponde in maniera brusca ricordando il regolamento approvato nel 1904 sulla sicurezza dei locali, che il sindaco stesso è preposto a far rispettare (ASBO, G.P., Busta 1188, 1912, cat. 13, fasc. 1).

cambiare il cinematografo in varietà, pagando solo la tassa spettacoli da cinema, niente marche da bollo e niente tassa da teatro? Ci vuol fortuna a questo mondo e simpatia¹⁰⁶.

Analoghe argomentazioni venivano utilizzate dagli esercenti teatrali contro le baracche di piazza VIII agosto, alle quali sporadicamente era permesso di fermarsi qualche mese in più, continuando a dare spettacoli¹⁰⁷. Altre indicazioni ricordano ai sindaci la loro funzione di vigilanza nei confronti del pagamento dei diritti erariali e alla Società Autori (l'attuale SIAE) prima del rilascio dei permessi ai pubblici esercizi¹⁰⁸.

Altra documentazione conservata restituisce anche alcuni esposti di lavoratori cinematografici malpagati. Ad esempio un biglietto anonimo firmato “Un informatore di un cinema” lamenta nel 1928 un monte ore settimanale di 42 ore diviso in turni da 7 ore al giorno, per una paga di L. 2,20 all'ora, insufficiente a mandare avanti una famiglia (nel 1928 ad esempio 1 kg di pane costa 2 lire¹⁰⁹), anche perché alle L. 92,40 settimanali percepite va sottratto un contributo per il sindacato (che secondo l'informatore tutela i datori di lavoro e non i lavoratori), la tassa tubercolotici e una per la vecchiaia¹¹⁰.

VII.3.4 La protesta degli esercenti emiliani nel 1914 e le associazioni di categoria

L'introduzione di una tassa di bollo¹¹¹ sui biglietti d'ingresso ai cinematografi induce per la prima volta gli esercenti cinematografici emiliani ad unirsi come categoria agli inizi del 1914, e ad esprimere unitamente il proprio dissenso al Ministro delle Finanze, Luigi Facta. Quando il progetto di legge è ancora in discussione, nel febbraio 1914, gli esercenti si riuniscono presso la sede del distributore Film Emilia (v. Appendice 4.2, Film Emilia) e inviano un telegramma di protesta al Ministro delle Finanze, avanzando due ordini di critiche: in primo luogo la tassa impone un aumento dei biglietti di 5 centesimi per i biglietti compresi fra i 15 e i 50 centesimi, di 10 per quelli di 50 centesimi e 20 per i biglietti superiori a 1 lira, svuotando per l'aumento dei prezzi i cinematografi; in secondo luogo la tassa viene applicata

¹⁰⁶ ASBO, G.P., Busta 1245 (1915, cat. 13, fasc. 1). Biglietto postale anonimo datato 13 novembre 1915.

¹⁰⁷ Un esempio è l'intervento di Re Riccardi contro la compagnia Giovanni Grasso che si esibiva in un padiglione ligneo di piazza VIII agosto montato in occasione del festival carnevalesco, e ancora in piedi a marzo 1920 senza un impianto elettrico a norma (ASBO, G.P., Busta 1327, 1920, cat. 13, fasc. 1).

¹⁰⁸ ASBO, G.P., Busta 1423 (1925, cat. 13, fasc. 1).

¹⁰⁹ Rimandiamo agli specchietti statistici del 1928 di Lanfranco Maroi consultabili al seguente link:

<[http://www.archiviocapitolinorisorsedigitali.it/indice_doc.php?](http://www.archiviocapitolinorisorsedigitali.it/indice_doc.php?IDA=69&PS=73&PR=25&PB=8&OB=Titolo&OM=>)

IDA=69&PS=73&PR=25&PB=8&OB=Titolo&OM=> (consultato il 24 ottobre 2014).

¹¹⁰ ASBO, G.P., Busta 1505 (1928, cat. 13, fasc. 1).

¹¹¹ Sull'iter di approvazione della tassazione si vedano TIRANTY 1921, pp. 188-192 e MANETTI 2012, pp. 30-33.

in modo “virtuale” calcolando una platea piena per 2/3 moltiplicata per il numero di rappresentazioni giornaliere, senza tenere conto del reale afflusso degli spettatori. Il Governo precisa: «Nella nuova tassazione non sarebbero compresi i biglietti inferiori a 15 centesimi e ciò [...] per non aggravare di un nuovo tributo le classi popolari le quali usufruiscono del cinematografo come uno dei mezzi di ricreazione e di cultura più accessibili a tutti»¹¹². Metà degli incassi della tassa è devoluta ai Comuni¹¹³.

A Milano si riunisce alla fine di febbraio anche l'Associazione dei Cinematografisti Italiani, che in una seduta con un centinaio di esercenti da tutta Italia nomina una commissione che scrive un documento al Ministro delle Finanze firmato da Vittorio Bonomi:

L'on. Luigi Luzzati in un suo articolo sul *Corriere della Sera* (del 17 maggio 1913) faceva, con quella prudenza di previsioni che lo distingue, il calcolo che esistessero in Italia circa 6000 cinematografi, sui quali si sarebbe potuto imporre una tassa di L. 0,05 sui biglietti di ingresso, il cui gettito presumibile sarebbe stato 15 milioni di lire. L'accertamento del Ministero delle Finanze stabilisce che i cinematografi in Italia non sono 6000 ma 1700. C'era dunque diffuso e accreditato un grossolano errore sulla grande quantità dei cinematografi, se un uomo come l'on Luzzati poté così gravemente ingannarsi. Tuttavia l'autorità della sua parola, e delle sue proposte, contribuì assai ad accreditare un altro errore, non meno fantastico, un'altra illusione, non meno pericolosa, intorno alla presunta favolosa ricchezza di introiti dei Cinematografi. Tanto è vero che lo stesso Ministro delle Finanze, accertando il numero di cinematografi, e trovandolo ridotto da 6000 a 1700, ha tuttavia calcolato che se ne potessero trarre, non più 15, ma bensì *19 milioni* ripartiti su 1700 esercizi rappresentano un aggravio *medio*, per ciascuno, di lire 11.176 (undicimilacentosettantasei) annue. L'enormità di questa cifra di imposizione che verrebbe a gravare tali esercizi, *oltre a tutte le altre tasse che pagano già*, non ha bisogno di essere rilevata¹¹⁴.

Il seguito del documento rappresenta le stesse posizioni degli esercenti bolognesi, denunciando un aggravio maggiore proprio per le classi popolari, perché pochi cinematografi nel 1914 avevano un biglietto d'ingresso inferiore ai 15 centesimi. Viene inoltre calcolato l'impatto di una tassa così strutturata su un ipotetico cinematografo, che essi postulano abbia un incasso lordo annuale di L. 75.000 annue, che andrebbe quasi per intero a coprire la tassa:

¹¹² *L'agitazione dei proprietari dei cinematografi emiliani*, «La vita cinematografica», a. V, n. 7, 22 febbraio 1914, p. 50.

¹¹³ *Il testo del disegno di legge sui provvedimenti tributari*, «Il Giornale del Mattino», 12 febbraio 1914, p. 1; MANETTI 2012, p. 31.

¹¹⁴ ASSOCIAZIONE DEI CINEMATOGRAFISTI ITALIANI 1914, pp. 3-4. Una lettera era stata scritta ai giornali anche dall'avv. Barattolo (v. G. Barattolo, *Sulla imminente tassa fiscale*, «La Cine-fono», a. VIII, n. 286, 11 luglio 1914, p. 26).

Supponiamo un cinematografo in una grande città; in una posizione così frequentata che gli permetta di lavorare tutto il giorno dalle 14 alle 18 e dalle 20 alle 24.

A tale locale diamo una capacità di 500 posti: 150 primi posti a Cent. 60 e 350 secondi posti a cent. 30.

Calcoliamo 8 rappresentazioni al giorno. Ed a questo disgraziato applichiamo la tassa progettata. Eccone i risultati:

234 posti a cent. 30, tass. a cent. 5 = L. 11,70

100 posti a cent. 60, tass. a cent. 10 = L. 10

Totale L. 21,70 x 8 = L. 173,60

di tassa nuova da pagarsi giornalmente, e cioè : L. 63.364

(sessantatremilatrecentosessantaquattro) di tassa annuale¹¹⁵.

La situazione non cambia, così gli esercenti emiliani si riuniscono nuovamente il 2 marzo 1914 nella sala del Centrale di Galli e Grazia e nominano una commissione per la difesa dei loro interessi, composta da Alberto Grazia (allora esercente di Bios, Centrale e Garibaldi), Giuseppe Marchesini (del cinema-teatro D'Azeglio), Giuseppe Frascaroli (Films Emilia e cinema Modernissimo) e da Nullo Gardelli (del Cinema Marconi di Imola)¹¹⁶, mentre un'analoga commissione veniva ricevuta a Roma dal ministro Facta¹¹⁷. In maggio vengono approvati degli emendamenti alla tassa, riducendo il numero presunto dei posti ai quali essa viene applicata, ma anche così la tassa viene giudicata troppo onerosa¹¹⁸.

Il Decreto n. 1233 viene approvato con alcune modifiche il 12 novembre 1914 ed entra in vigore il 15 dicembre 1914¹¹⁹. I cinematografi devono munirsi di nuovi biglietti divisi in tre tallonicini, con l'indicazione del nome della società, la scritta "cinema", devono avere un numero di matrice annullato in ordine progressivo e il primo viene trattenuto dall'impresario, il secondo viene trattenuto all'ingresso e il terzo rimane allo spettatore. La tassa viene applicata sul secondo tagliando mediante una marca speciale, tassando in questo modo

¹¹⁵ Ivi, p. 8. Calcoli simili vengono fatti anche su un cinematografo da 1100 posti per il quale la tassa ammonterebbe a L. 1.225.305 all'anno (la cifra riportata sul periodico sembra però esagerata) contro un incasso reale di L. 255.500; uno da 700 posti per il quale la tassa corrisponde a L. 87.216 all'anno su un incasso presunto di L. 479.610 mentre l'incasso reale annuo corrisponde a L. 146.000 annue, che serve quindi per il 60% a coprire la tassa; e infine un cinematografo piccolo da 350 posti, il cui incasso annuo di L. 73.000 andrebbe per il 70% a coprire la tassa calcolata a L. 48.746 (*L'agitazione dei cinematografisti contro la nuova imposta*, «Il Giornale del Mattino», 5 marzo 1914, p. 4).

¹¹⁶ *L'agitazione dei Cinematografisti*, «Il Giornale del Mattino», 2 marzo 1914, p. 3.

¹¹⁷ *I cinematografisti dal ministro Facta*, «Il Giornale del Mattino», 5 marzo 1914, p. 2.

¹¹⁸ *Il disegno sui provvedimenti finanziari*, «Il Giornale del Mattino», 8 maggio 1914, p. 2.

¹¹⁹ *Tassa sui biglietti d'ingresso ai cinematografi*, «Il Giornale del Mattino», 15 dicembre 1914, p. 4. Per il dettaglio delle somme riscosse a livello nazionale dal Ministero delle Finanze in seguito all'approvazione di questa legge rimandiamo a MANETTI 2012, p. 34.

solamente i biglietti effettivamente venduti¹²⁰. Mentre continuano le proteste anche a livello nazionale, molti degli esercenti bolognesi fanno singolarmente ricorso contro la tassa presso la Camera di Commercio, chiedendo delle riduzioni della stessa, non sempre accordate¹²¹. Nel frattempo si moltiplicano le multe agli esercenti sorpresi a riutilizzare queste marche, e fra 1915 e 1916 vengono multati lo Splendor fuori S. Vitale, il Cinema-Teatro Principe Amedeo, il Galvani alla Crocetta e altri cinematografi a Borgo Panigale e Persiceto. Seguono ulteriori assemblee degli esercenti che chiedono all'unanimità di modificare il decreto, vista l'inapplicabilità dello stesso e la raffica di multe che costringe i locali a chiudere¹²². Nel 1917 gli esercenti emiliani fondano in via Ugo Bassi 1 l'Unione Emiliana Esercenti Cinematografi guidata da Melloni¹²³ (v. Appendice 5.2, Unione Emiliana Esercenti Cinematografici), con lo scopo di affiancare su base regionale il lavoro delle commissioni che il Ministero ha istituito per calcolare una nuova tassa sui biglietti cinematografici, viste le lamentele degli esercenti d'Italia.

Questa mobilitazione contro la tassa di bollo è l'unico esempio di una iniziativa unitaria degli esercenti emiliani, fino all'avvento del fascismo, quando nel 1924¹²⁴ nasce una federazione di distributori cinematografici con anche nuove finalità corporative, ovvero il Sindacato Cinematografico Tosco-Emiliano (v. Appendice 5.2, Sindacato Cinematografico Tosco-Emiliano), e nel marzo del 1927 gli esercenti e i distributori emiliani partecipano per la prima volta all'assemblea della Associazione Nazionale Fascista Cinematografica¹²⁵ (v. cap. X, Fig. X). Alcune voci conducono una protesta nel 1924 contro la tassa erariale dei cinematografi e l'accordo con la Società degli Autori, ma questa non sembra avere il rilievo sui giornali ottenuto dalla protesta di dieci anni prima, anzi il distributore Carlo Bassoli denuncia esplicitamente il disinteresse della stampa locale nei confronti della sua lettera di

¹²⁰ *La nuova tassa sui biglietti d'ingresso ai Cinematografi*, «Il Giornale del Mattino», 15 novembre 1914, p. 2; v. anche TIRANTY 1921, p. 189. Sull'introduzione della tassa e le sue progressive modifiche rimandiamo a MANETTI 2012, pp. 31-34.

¹²¹ CCBO, ASRD, n. 15595, prot. 16478; n. 16864, prot. 4249; n. 15235, prot. 1524.

¹²² *Una riunione dei cinematografisti | La tassa da bollo sui biglietti*, «Il Giornale del Mattino», 13 febbraio 1917, p. 3.

¹²³ Una lettera di questa associazione viene mandata al Cinematografo dei Sordomuti (Fondazione Gualandi, lettera datata 27 maggio 1917). Sull'aumento della tassazione nazionale imposto durante la guerra rimandiamo sempre a MANETTI 2012, pp. 31-34.

¹²⁴ Nel 1923 c'era stato il primo intervento dello stato fascista sui diritti erariali dei cinematografi e sui pubblici spettacoli (MANETTI 2012, p. 45).

¹²⁵ *L'Associazione Nazionale Fascista Cinematografica in formazione*, «Cine-Settimana», a. III, n. 60, aprile 1927, p. 197. L'articolo saluta favorevolmente l'iniziativa, perché appunto la categoria era restia a partecipare ad eventi del genere.

protesta¹²⁶, segno che quest'ultima doveva essere condotta solo dagli organi appositi, controllati dal regime.

VII.3.5 Dai piccoli impresari alle società di gestione degli anni Venti

La poca coesione sindacale della categoria degli esercenti cinematografici bolognesi sottende una situazione molto articolata, per la quale i numerosi cinematografi cittadini sono in mano ad un numero ristretto di persone, per di più coinvolte anche in altri commerci affini, o nell'esercizio di cinematografi in altre città. Alcuni esercenti di tale gruppo provengono dalla gestione di baracconi ambulanti, altri sono uomini di teatro che hanno cambiato settore o aggiunto l'esercizio di un cinematografo a quello di un teatro, altri ancora sono prima di tutto dei distributori, che gestiscono anche un cinematografo parallelamente alla ditta di distribuzione. Gli esercenti dei cinematografi che sfuggono al controllo di questo oligopolio si comportano in modo differente: fanno scarsi investimenti pubblicitari e la gestione di un impresario può durare anche solo una stagione, o poco più. In genere questi cinematografi sono situati in periferia, ma vedremo alla fine del paragrafo il caso del Cinematografo Imerio, dove si avvicendano in breve tempo un gran numero di esercenti occasionali, che dopo una parentesi da esercenti tornano alle proprie occupazioni precedenti, principalmente di venditori ambulanti o negozianti. Con l'ingresso negli anni Venti e l'apertura dei grandi cinematografi che contengono più di un migliaio di posti, compaiono anche le società in accomandita e società anonime, per l'acquisto, l'istituzione e la conduzione di pubblici esercizi (grandi alberghi, teatri, caffè e anche cinematografi), e sono queste ultime, assieme a colossi come l'UCI e la SASP a gestire il mercato fino al passaggio al sonoro.

Come abbiamo già ricordato i primi esercenti cinematografici bolognesi vengono dallo spettacolo ambulante come Guglielmo Cattaneo il gestore del primo cinematografo stabile, la Sala Marconi dal 1905, già proprietario di un padiglione ambulante di figure di cera e presidente della Società Internazionale tra proprietari di spettacoli viaggianti e affini (alla cui figura abbiamo dedicato il cap. VI) e Luigi Roatto che gestisce il Cine-Parlato Roatto aperto probabilmente nel 1909, anche lui ex-ambulante e proprietario di un circuito di cinematografi stabili nel Nord-Est dell'Italia, nonché primo distributore cinematografico bolognese per aver

¹²⁶ C. Bassoli, *Perché non venne pubblicata la seguente lettera?*, «L'Eco del Cinema», a. II, n. 11, novembre 1924, pp. 302-303.

aperto nel 1908 una filiale della sua agenzia di distribuzione veneziana, attigua al cinematografo succitato (v. Appendice 2; Appendice 4.2, cav. Luigi Roatto). Dobbiamo inoltre ricordare un altro ambulante, Carlo Böcher figlio, che gestisce per diverse stagioni, dal 1903 al 1908, il Cinematografo Edison nell'atrio dell'Arena del Sole (v. Appendice 2; Appendice 3.2, Atrio dell'Arena del Sole). Anche a Bologna, come in altre città d'Italia, quindi si riscontrano importanti ambulanti dediti all'esercizio stabile, in un periodo di espansione dello stesso a discapito degli stagionali baracconi in sosta nelle piazze, la loro importanza però sembra scemare con l'emergere di nuove figure, in concomitanza con il secondo gruppo di aperture dei cinematografi locali, individuato fra il 1912 e il 1914 (§ VII.2.3). Dobbiamo a queste figure però, e in particolare a Guglielmo Cattaneo, la lungimiranza di aver pensato precocemente per Bologna ad uno spazio stabile per gli spettacoli cinematografici, perché come già detto il primo vero gruppo di aperture di cinematografi stabili a Bologna si riscontra successivamente fra il 1907 e il 1908 (§ VII.2.3).

Diverso il punto di partenza iniziale dei proprietari del secondo cinematografo stabile della città di Bologna: il Bios apre infatti nel 1907 (v. Appendice 3.2, Cinematografo Bios) per volontà di Felice Galli e Alberto Grazia (Fig.) ex-acrobati bolognesi del duo “The Felsina's” (Fig.), che ritirati dalle scene dopo aver girato i maggiori teatri d'Europa perché ormai quarantenni, si dedicano all'esercizio cinematografico, concentrando nelle proprie mani nel giro di pochi anni alcuni cinematografi, rivolti a diverse categorie di pubblico. Gli eredi della famiglia Grazia ricordano¹²⁷ un viaggio a Parigi dei due soci, durante il quale avevano conosciuto personalmente i fratelli Lumière, dando così inizio al loro interesse per il cinema. Subito dopo l'apertura del Bios, i due soci già nel 1908 pensano ad un nuovo cinematografo poi non realizzato per le difficoltà riscontrate nel progetto che prevedeva il riadattamento dei grandi locali della ex-sartoria Manservisi in via Ugo Bassi (§ VII.3.1), e nel 1909 aprono così il Centrale in via Indipendenza (v. Appendice 3.2, Cinematografo Centrale). In questo modo Galli e Grazia gestiscono i cinematografi stabili più centrali della città, ma il loro progetto non si arresta al controllo di questi due: nel 1911 tentano senza riuscirvi di prendere in gestione il Marconi (chiuso poco dopo per effetto dell'attuazione del piano regolatore, v. Appendice 3.2, Sala Marconi); probabilmente già nel 1911, ma con certezza dal 1912 prendono in gestione il Garibaldi nell'atrio dell'Arena del Sole (v. Appendice 3.2, Atrio dell'Arena del Sole) e nel 1914 aprono il Cinema-Teatro Apollo (v. Appendice 3.2, Cinema-Teatro Apollo). La serrata

¹²⁷ Ringrazio Maria Clotilde De Donno e Camilla Pecoraro, eredi di Alberto Grazia, per le informazioni favoritemi e per la cortese disponibilità. Non è stato possibile rintracciare eredi viventi di Felice Galli.

espansione dei due esercenti, che dal 1912 si dedicano anche alla distribuzione cinematografica (v. Appendice 4.2, Galli & Grazia) si arresta con lo scoppio della guerra, che come abbiamo visto paralizza le attività cinematografiche bolognesi. In questo modo i due imprenditori gestiscono cinematografi destinati a diverse categorie di pubblico: un cinematografo più raffinato per la borghesia, il Centrale che faceva spesso programmi di attualità e cinegiornali (anche l'Imperiale che lo sostituirà manterrà questa destinazione per “giovinette bene”), uno piccolo-borghese, il Bios (che proiettava soprattutto film d'avventura e intrattenimento), un cinema-teatro per famiglie con spettacoli prima misti, poi solo di varietà (l'Apollo) e un cinematografo popolare, nell'Arena del Sole (il Garibaldi).

Il rilievo di questi esercenti è quindi notevole, e la dismissione del loro patrimonio, a partire dal 1923, lascia intravedere il mutamento strutturale nelle forme dell'esercizio cinematografico nazionale. Nel 1923 i due lasciano l'esercizio dell'Apollo alla Società Anonima Sefano Pittaluga; nel 1924 scade l'affitto del locale dove si trova il Centrale, che viene ampliato per farlo divenire un grande cinematografo da una partecipazione di società e riaperto dall'UCI con il nome Imperiale; i due soci lasciano anche il Garibaldi e sciogliono definitivamente l'ultima società che avevano ancora in comune per la gestione del Bios (che aveva sede in via Galliera 11), il 20 febbraio 1927. Il capitale rimanente è di L. 60.000 per il mobilio e il macchinario del cinematografo Bios, L. 10.000 per mobilio e suppellettili della sede della società e L. 30.000 per il macchinario del vecchio Cinematografo Centrale. Felice Galli tiene i mobili e Alberto Grazia la gestione individuale del Bios, pagando il conguaglio al socio, in contanti¹²⁸. Negli anni Trenta troviamo ancora Felice Galli coinvolto nel disastroso fallimento del Cinema-Teatro Manzoni¹²⁹. Galli e Grazia sono un caso esemplare per Bologna, perché sono di fatto una piccola ditta in nome collettivo, che concentra nelle sue mani diversi cinematografi e cinema-teatri fino agli anni Venti. Il mercato a quel punto è cambiato, i nuovi cinema con più di un migliaio di posti sono controllati dalle grandi società che si occupano anche della distribuzione dei film, limitando di fatto l'iniziativa degli esercenti del periodo precedente, che si trovano ad abbandonare l'attività.

Un altro esercente che compie un percorso simile a quello di Galli e Grazia è il bolognese Pietro Maggi, che troviamo per la prima volta nel 1909 a gestire per una stagione assieme a un socio il cinematografo nell'Atrio dell'Arena del Sole (v. Appendice 3.2, Atrio dell'Arena del Sole); già direttore del Teatro Nazionale di via Nosadella, nel 1911 vi apre il Cinematografo Lux (v. Appendice 3.2, Cinematografo Lux), al quale nel 1914 affianca il

¹²⁸ CCBO, ASRD, Registro 13733.

¹²⁹ FCINBO, Archivio della Grafica, Fondo Tabarroni.

Cine-Saffi di via San Felice (v. Appendice 3.2, Cine-Saffi). Nel 1920 risulta gestire anche il Cinema-Teatro Filopanti di Budrio¹³⁰, e dal 1921 apre assieme ad alcuni soci un'officina di riparazioni cinematografiche, filiale della Cinemeccanica Bossi di Milano (v. Appendice 5.2, Cinemeccanica Emiliana Maggi-Bianchi & Scarani). Anche se i documenti bolognesi non attestano questa attività, Maggi secondo la stampa specializzata risulta essere nel 1924 pure distributore di pellicole (v. Appendice 4.2, Pietro Maggi). Egli lascia la gestione del Saffi durante la guerra, quando il cinematografo viene requisito dal Genio Militare, esce dalla Cinemeccanica Emiliana nel 1924 e consegna il Lux nel 1928 a un altro esercente. Non è neppure da escludere che Maggi gestisse altri cinematografi emiliani nel periodo preso in esame e certamente la figura di questo esercente mostra delle analogie con quelle di Galli e Grazia, sia per avere concentrato nelle sue mani più cinematografi e anche una ditta di distribuzione e in questo caso anche una di riparazione, sia per il progressivo abbandono di tali attività a partire dal 1924.

Anche se compaiono diversi casi di gestori che sono anche coinvolti nel noleggio di pellicole cinematografiche, ricordiamo qui i due più eclatanti: quelli del Cinema Fulgor e del Modernissimo. Il primo di questi cinematografi, uno dei più centrali della città, viene aperto nel 1913 dal marchigiano Alberto Calzoni¹³¹, che lo gestisce fino alla fine degli anni Venti (v. Appendice 3.2, Cinema Fulgor). Sede e programmazioni di questo cinematografo risultano strettamente connesse alla ditta bolognese Felsina Film, tant'è che Calzoni compare nel 1917 fra gli investitori del ramo produzione di quest'ultima (§ XII.2). Un altro personaggio strettamente coinvolto nella Felsina Film, Ugo Melloni, suo unico socio accomandatario per un lungo periodo, gestisce il Cinema-Teatro dei Piccoli ed è proprietario dello stabile nel quale si trova il Cinema-Saffi (di cui diviene anche esercente). Il Cinematografo Modernissimo (v. Appendice 3.2, Cinematografo Modernissimo) invece, era gestito dai bolognesi Giuseppe Frascaroli e l'avvocato Giovanni Giovannini, che negli stessi anni si occupano assieme a Cesare Degli Esposti (che poi entrerà anche nell'impresa del cinema) anche di una delle più importanti, antiche e longeve ditte di distribuzione della città, la Film Emilia (v. Appendice 4.2, Film Emilia). Questi due casi dimostrano come le aziende di distribuzione e produzione locali trovino un preciso sbocco in una rete di cinematografi stabili ad esse collegata, che nel caso della Film Emilia si estende anche in Romagna.

Vi sono anche alcuni tentativi già evidenziati di imprenditoria complessa di cinematografi fuori dal centro urbano. Citiamo ad esempio nuovamente i fratelli Germano e

¹³⁰ ASBO, G.P., Busta 1327 (1920, cat. 13, fasc. 1).

¹³¹ Non è possibile sapere se si tratti del medesimo esercente coinvolto nell'apertura della Sala Marconi (v. Appendice 3.2, Cinema Marconi).

Alberto Casanova dell'attuale Sasso Marconi, che aprono nel 1912 il Cinematografo Edison alla Bolognina (v. Appendice 3.2, Cinematografo Edison) e qualche mese dopo anche il Galvani, fuori porta S. Isaia (v. Appendice 3.2, Cinematografo Galvani). I due si occupano dei cinematografi con l'aiuto delle rispettive mogli, le sorelle Ghelli, ma l'attività chiude nel 1915, con lo scoppio della guerra e con una multa per evasione della già citata tassa di bollo. Così pure Ferdinando Bernardi, che risulta gestire diversi cinematografi in prima periferia (v. Appendice 3.2, cinematografi Dei Fiori e alla Beverara).

Quanto detto fin qui dimostra la complessità del quadro tracciato, nel quale troviamo le medesime persone gestire contemporaneamente più attività o addirittura commerci diversi. A questa interconnessione, rilevata anche per il commercio dei film (v. *infra* § X.2.4) bisogna aggiungere la breve durata delle attività gestite dagli impresari più occasionali, quelli cioè che compaiono solo una volta. Ad esempio citiamo il caso del Cinematografo Irnerio aperto nel 1913, alla gestione del quale si avvicendano fra il 1913 e il 1919 ben 5 esercenti differenti, alcuni dei quali sono in realtà venditori ambulanti di varie merci, come Ernesto Fiorini, prima ambulante nel commercio di scarti di bozzoli da seta o Riccardo Baraldi che dopo aver gestito il cinematografo diviene ambulante nel commercio prima di dolci e frutta e poi di ferramenta e rottami¹³².

Nell'esercizio cinematografico compaiono anche alcune figure femminili: oltre alle già citate sorelle Ghelli, altre donne gestiscono cinematografi decentrati o in prima periferia, spesso con l'aiuto del coniuge come Amalia Dalla Noce che gestisce fra il 1912 e il 1914 il Cinema Marconi (v. Appendice 3.2, Cinema Marconi, nuovo) o Alice Maierotti che fra il 1923 e il 1928 gestisce assieme al marito un cinematografo a Chiesa Nuova (v. Appendice 3.2, Cinematografo Chiesa Nuova). Fra le donne esercenti cinematografiche desideriamo qui ricordare Rita Buckwell, che già proprietaria di un negozio di ottica, apre anche il Cinematografo Iris (v. Appendice 3.2, Cinematografo Iris) nel 1908. Il cinematografo rimane aperto per pochi mesi perché fallisce immediatamente. Il curatore del fallimento imputa il le cause del dissesto alla gestione della donna (abbandonata dal fratello medico, che si era trasferito in Tunisia a Sfax), e le sue parole lasciano intuire i pregiudizi che hanno fermato l'imprenditoria femminile di quegli anni, per i quali le donne, vengono giudicate “inette” e “leggere” e più idonee invece a prendere lezioni di canto:

Le cause principali di questo fallimento risalgono a circa tre anni or sono, quando cioè Enrico Buckwell abbandonò Bologna per sempre per andare a trasferirsi a Sfax in Tunisia, lasciando

¹³² CCBO, ASRD, nn. 19158 e 16508.

alla direzione del negozio quale iustitutrice dapprima la sorella Rita e poscia concedendoglielo del tutto di fatto per esserne affatto disinteressato, come si dirà appresso. La fallita Rita quantunque persona intelligente, è ignorante sia del commercio in genere come del suo commercio in ispecie; ignorantissima poi delle disposizioni sancite dal Codice di Commercio [...]. Nel negozio, dove dall'ottobre 1907 fino alla fine di aprile 1912 stette sempre un commesso [...] in questi tre anni, dopo la partenza del fratello Enrico, non compariva che solo alla sera per ritirare gli incassi giornalieri [...]. Ma anche dopo la partenza del suo commesso, avvenuta alla fine di aprile dell'anno 1912, non si è occupata che pochissimo dei suoi affari commerciali lasciando il negozio in balia completamente di un giovinetto dabbene, ma giovinetto. Nei negozi commerciali è donna inetta e molto leggiera, trascurata al punto di non aver tenuto alcun libro commerciale, nemmeno il libro giornale. Essa da vari mesi studia musica e canto¹³³.

La condizione di queste donne impiegate nell'esercizio però deve differire significativamente da quella delle poche donne che abbiamo incontrato in qualità di capitaliste nel ramo distribuzione (v. *infra* § X.2.4). Le donne esercenti cinematografiche (che sono un numero maggiore rispetto a quelle che si dedicano alla distribuzione) appartengono alle classi lavoratrici e possono permettersi di gestire un'attività che, soprattutto negli anni Dieci, è considerata il divertimento popolare per eccellenza, ma spesso oggetto di critiche riguardanti la moralità, sia delle pellicole, sia degli spazi nei quali esse venivano mostrate.

Se l'iniziativa degli esercenti individuali è preponderante prima della guerra, nel dopoguerra a partire dal 1919, si osserva un cambiamento quando compaiono le grandi società di gestione degli esercizi pubblici. Alcuni tentativi di società fondate appositamente per gestire i cinematografi si registrano anche un po' prima, quando per esempio nel 1915 per occuparsi del Modernissimo viene fondata una società in accomandita semplice con un capitale di L. 60.000 e con numerosi soci. Il primo anno si chiude pesantemente in negativo sia per lo scoppio della guerra, sia per la zona che, oggetto dei cambiamenti urbanistici voluti dal piano regolatore, presenta diversi problemi di viabilità, così la società viene chiusa l'anno seguente per diventare poi una ditta in nome collettivo (v. Appendice 3.2, Cinematografo Modernissimo). Nel 1919 a Bologna vengono fondate la Società Anonima Pubblici Esercizi (SPE, v. Appendice 5.2) gestita dal figlio di Cesare Medica, uno dei più importanti impresari teatrali di Bologna e dove compare anche Antonio Carranti (politico bolognese e già capitalista della Felsina Film, v. Appendice 4.2, Felsina Film) e la Società Teatri e Spettacoli

¹³³ CCBO, ASRD, Registro 7200.

(STES, v. Appendice 5.2) del distributore Ugo Bassi (v. Appendice 4.2, Ugo Bassi). Nel 1920 a queste due segue la Società Alberghi, Teatri e Affini (SATA, v. Appendice 5.2), quest'ultima fondata da Cesare Medica in persona, sempre con la partecipazione del figlio. Tutte queste società si occupano sia di speculazioni immobiliari sia di gestione di caffè, teatri e cinematografi. In particolare la SPE viene fondata con lo scopo di rilevare il rinascimentale Palazzo Cataldi e le case adiacenti di via Montegrappa per realizzare, tra le altre cose, un grandioso cinema-teatro contenente oltre mille persone, un albergo, garages, uffici e negozi (v. Appendice 3.2, Cinema-Teatro Medica). La SATA, dove è coinvolto anche l'ing. Carlo Prati che aveva costruito il palazzo Ronzani contenente il Modernissimo, assieme alla TESAC di Roma finanzia invece l'ampliamento del Centrale, che diventerà un altro grande cinema da oltre mille posti, prima gestito dall'UCI e poi dalla SASP, con il nome "Imperiale" (v. Appendice 3.2, Cinematografo Imperiale). La comparsa di queste società nelle quali era coinvolto un personaggio del calibro di Cesare Medica¹³⁴, prima impresario teatrale e in quegli anni gestore anche dell'Hôtel Baglioni e del Grand Hôtel di Rimini, induce molti degli esercenti individuali degli anni precedenti a lasciare il commercio. L'espansione della SASP a Bologna avviene più lentamente che altrove (come abbiamo discusso nel § X.3.1), inizia infatti nel 1921 (quindi contemporaneamente alla fondazione delle società sopra ricordate), ma nel giro di pochi anni essa riesce a controllare 8 cinematografi: il Fulgor, l'Apollo, l'Italia, il Principe Amedeo, il Savoia, il Borsa e, a partire dal 1927 anche il Medica e l'Imperiale grazie all'acquisizione dell'UCI nel 1926 (v. Appendice 3.2; Appendice 4.2, Società Anonima Stefano Pittaluga). Il gran numero di cinematografi gestiti dalla Pittaluga non ha mai avuto eguali a Bologna e inoltre ricordiamo che tale società dominava il settore della distribuzione sia di prima che di seconda visione, tramite sue controllate come La Italiana Cinematografi (L'IC), che infatti fornisce i programmi anche ad oratori e cinematografi minori non serviti direttamente dalla SASP (v. Appendice 3.2, Circolo Leone XIII).

In conclusione il rilancio del cinematografo avvenuto nel dopoguerra, dopo una prima fase di crisi, è animato da un'iniziativa che non è più quella individuale o familiare degli anni Dieci. Qui primi cinematografi non erano quasi mai gestiti da società appositamente costruite, e questo fatto è riscontrabile anche per la città di Torino, dove nel primo tempo prevale l'iniziativa individuale, anche se a differenza di Bologna il numero maggiore di società per

¹³⁴ Cesare Medica (Genova 1896 – Bologna 1926) era stato un impresario teatrale fondatore di una agenzia e di un periodico. Aveva gestito per diversi anni il Teatro Comunale di Bologna, il caffè-concerto Eden e altri teatri in Romagna. Dopo la guerra Medica lascia il teatro per dedicarsi alla gestione di grandi alberghi (GIOVANELLI 1984, p. 1430).

l'esercizio di cinematografi vi viene fondato prima della guerra¹³⁵. Come per la distribuzione, anche nel campo dell'esercizio poche sono le attività che riescono a superare tutto il periodo del muto e ad arrivare al sonoro senza chiudere o lasciare la gestione alle grandi società, e queste sono: il Modernissimo che si appoggia alla ditta di distribuzione più longeva della città, la Film Emilia e il Cinematografo cattolico dei Sordomuti (cap. XVI). Altri cinematografi del centro storico che attraversano la guerra, ma cambiano gestione negli anni Venti senza però finire sotto il controllo di società sono il Lux, poi Nazionale (v. Appendice 3.2, Cinematografo Lux) e il Cine-Saffi, poi Kursaal (v. Appendice 3.2, Cine-Saffi). Riteniamo che entrambi i casi siano espressione di una imprenditoria locale che ha resistito al nuovo modello di gestione e che deve aver ostacolato nella fase iniziale anche l'espansione di un colosso come la SASP, spingendola a elaborare un diverso modello per la zona Emilia (§ X.3.1). Questo nuovo sistema, come spesso accade, finirà per scontentare i lavoratori, ed è proprio in questi anni che abbiamo trovato proteste da parte degli operatori riguardanti le paghe percepite o richieste per aumentare il profitto dei noleggiatori, come quella di aumentare la velocità di proiezione¹³⁶.

¹³⁵ FRIEDEMANN 2008, pp. 54-55.

¹³⁶ Sulla paga dell'operatore rimandiamo al § VII.3.3; per la velocità di proiezione rimandiamo alla lettera dell'operatore bolognese Giovanni D'Angelo che lamenta le pressioni ricevute dal distributore per proiettare un film di m 2.450 in 1 ora e 20 minuti (G. D'Angelo, *Le proteste...*, «L'Eco del Cinema», a. III, n. 13, gennaio 1925, p. 2.

VII.4 *Le caratteristiche dei cinematografi commerciali e gli spettatori*

Per gli argomenti trattati fino ad ora in questo capitolo, come il passaggio ai cinematografi stabili e la loro diffusione sul territorio, oppure la questione normativa per la sicurezza dei cinematografi o i cambiamenti dell'esercizio cinematografico fra gli anni Dieci e il dopoguerra, abbiamo potuto riscontrare una vera e propria mancanza di dibattito nella storiografia nazionale per il nostro periodo di riferimento, tanto che quanto osservato per la città di Bologna solo nei pochi casi citati è riferibile alla situazione regionale o nazionale. Per quanto riguarda invece la ricostruzione dell'esperienza cinematografica dello spettatore nel periodo muto all'interno dei diversi spazi di visione, fortunatamente possiamo contare sulla presenza di svariati contributi¹³⁷. La forte componente rituale riscontrabile nella visione cinematografica, che associa elementi sensoriali, che hanno un potere anche traumatico nei confronti dell'individualità degli spettatori, ad un'esperienza sociale collettiva fruita assieme da spettatori fra loro sconosciuti di diverse classi sociali in una sala quasi buia¹³⁸, nel corso degli anni presi in esame è stata oggetto delle critiche degli educatori che hanno promosso gli interventi censori ed è governata da una serie di regole che sono state elaborate appositamente dalle istituzioni per normare un'esperienza entusiasmante e moderna, molto diversa da quella delle forme artistiche precedenti. Questi diversi aspetti hanno spinto, fin dai primi anni del Novecento, alcuni spettatori a descrivere la propria esperienza cinematografica, chi in forma di narrazione biografica, come il bolognese Gualtiero Fabbri (§ VII.4.5), chi in forma di lettera di protesta ai quotidiani; altri ancora si sono invece interrogati più profondamente, contribuendo alla formazione di una nuova disciplina teorica riguardante il cinema¹³⁹. I contributi recenti provenienti da diversi studiosi hanno permesso di ricostruire l'esperienza cinematografica del pubblico, restituendo l'esperienza femminile della sala¹⁴⁰, quella del pubblico di campagna per lo più analfabeta¹⁴¹, quella dei cattolici¹⁴² nonché quella che avveniva in spazi di visione meno convenzionali¹⁴³.

¹³⁷ È opinione degli studiosi che proprio questo argomento, rispetto ad altri, permetta di rilevare l'importanza della diffusione del cinema nell'ambito della cultura del XX secolo, come sottolinea Casetti (Casetti 2009, p. 57; v. anche <<http://www.illavorosulfilm.unito.it/sezione.php?idart=56&sz=interventi>>, consultato il 27 ottobre 2014).

¹³⁸ Sulle caratteristiche generali della esperienza cinematografica rimandiamo a ALOVISIO-CASETTI 2014; BRUNETTA 1989; CASETTI 2009; CASETTI-MOSCONI 2006; MAZZEI 2006; SOMAINI 2005; SORLIN 2009.

¹³⁹ Pensiamo in ambito italiano soprattutto a Ricciotto Canudo (GRIGNAFFINI 1989, pp. 112-113).

¹⁴⁰ ALOVISIO 2008; MAZZEI 2008.

¹⁴¹ TOSCHI 2006a.

¹⁴² ALOVISIO-CASETTI 2006.

¹⁴³ Ad esempio in ambito italiano il politeama (MOSCONI 2006a e 2006b) o in ambito internazionale nei grandi magazzini (McGRATH 2012) e in altri luoghi di incontro delle classi lavoratrici (BRAUN-KEIL-KING 2012).

Abbiamo già discusso l'importanza dell'avvento del cinema e come questo abbia modificato l'immaginario del cittadino bolognese di inizio Novecento (v. *supra* cap. II); desideriamo invece qui ricostruire la componente rituale di questo spettacolo a partire dall'affermazione dei cinematografi stabili, considerando l'esperienza dello spettatore non limitata solo alla sala di proiezione, ma a partire dalla lettura del programma o dalla visione del cartellone pubblicitario, fino ad arrivare all'entrata in sala all'orario dello spettacolo, alla sosta negli ambienti d'accoglienza e infine l'esperienza vera e propria nella sala e il dopo spettacolo nei caffè delle vie più centrali o nelle birrerie¹⁴⁴. Riteniamo infatti che siano proprio questi aspetti quelli che definiscono nella sua globalità l'esperienza cinematografica che non rimane “fissa” ed immutabile per tutto il periodo del muto, e che solo attraverso l'analisi dell'evoluzione della pubblicità esterna ai locali, della differente composizione dei programmi, dei cambiamenti nella struttura interna ed esterna dei cinematografi commerciali e dei diversivi proposti ai clienti nelle sale d'aspetto, possiamo capire appieno il significato di questa esperienza, che tenteremo qui di ricostruire limitatamente al caso dello spettatore bolognese.

VII.4.1 Categorie e tipologie di cinematografi

Escludendo i cinematografi senza fini di lucro e cioè quelli educativi (nelle scuole, negli oratori e nelle università popolari) o le iniziative per il dopolavoro degli operai che a volte avvenivano in locali appositamente dedicati e durante la guerra gli spettacoli nella Casa del Soldato e negli ospedali, possiamo contare diverse categorie di cinematografi commerciali. Nel 1936 la pubblicazione SIAE *Lo spettacolo in Italia* riconosce due tipi di cinematografi: quelli che mostravano solamente film (divisi in due categorie, cioè quelli che mostravano un solo film lungo seguito da un film LUCE o da un cortometraggio, e quelli che proiettavano due film di seguito) e quelli che proponevano oltre al film uno spettacolo di varietà, i cosiddetti cinema-varietà (divisi in cinema con avanspettacolo di prosa o dialettale e cinema con operetta, rivista e varietà)¹⁴⁵. La situazione del 1936 ha le sue radici nei differenti tipi di spettacolo proposti dai cinematografi dei decenni precedenti. Fin dagli inizi infatti i

¹⁴⁴ Elena Mosconi cita in un suo articolo un bell'intervento firmato da Antonello Gerbi, sull'esperienza della sala cinematografica a partire proprio dall'ingresso nell'atrio: A. Gerbi, *Iniziazione alle delizie del cinema*, «Il Convegno», n. 11-12, 25 novembre 1926 (citato in MOSCONI-OSSANNA CAVADINI 2006, pp. 73-74).

¹⁴⁵ SIAE 1936, p. 96. A queste quattro categorie corrispondono diversi livelli crescenti di prezzo: L. 1,23 il biglietto del cinematografo con un solo film, L. 1,60 il cinematografo con due film, L. 1,96 il cinema con avanspettacolo di prosa o dialettale e infine da L. 2,35 a 2,56 per quello con operetta, rivista e varietà.

cinematografi stabili raccolgono la vocazione “variata” dello spettacolo cinematografico proposto dagli ambulanti nei teatri (abbiamo visto come Bologna debba aspettare il 1900 per vedere per la prima volta un programma di film come spettacolo autonomo, senza numeri di varietà in mezzo, v. *supra* § III.3) e dai *café-chantant* e sentono la necessità di completare l'esperienza cinematografica tramite ad esempio l'intrattenimento musicale che avveniva anche nelle sale d'aspetto oltre ad accompagnare il film, oppure con l'esibizione di fenomeni e attrazioni nelle sale d'attesa (come vedremo più avanti, v. *infra* § VII.4.3).

La differenziazione dello spettacolo proposto era poi un tratto distintivo anche dal punto di vista commerciale, e fin dai primi anni dello sviluppo dei cinematografi stabili vi sono dei tentativi di diversificazione in questo senso. Ad esempio a Bologna fin dal 1908 il Volta, che espone un'insegna con scritto “Cine-Volta-parlante”¹⁴⁶ (v. Appendice 3.2, Cinematografo Volta), propone film “sonorizzati” dal vivo con un parlato in dialetto bolognese ad opera degli attori del Teatro Nosadella, che danno voce da dietro la tela soprattutto ai film comici, ribattezzando tutti i personaggi di questi film “Peppino”¹⁴⁷. Questo cinematografo, peraltro molto popolare, ha un buon successo, rimane aperto diversi anni (nonostante la sua posizione sia a pochi metri di distanza dal Cinematografo della Borsa, uno dei più centrali e rinomati della città) fino allo scoppio della guerra continuando a proporre anche spettacoli di varietà. Nel 1909¹⁴⁸ apre un secondo cinematografo “parlante” il Cine-Parlato Roatto, che prende il nome dal macchinario commerciato e inventato dall'ex-ambulante Roatto, che permette il sincronismo fra suono e immagine (lo stesso apparecchio era stato installato sempre nel marzo del 1908 anche al Cinematografo Radium, v. Appendice 3.2, Cine-Parlato Roatto e Cinematografo Radium). Le inserzioni sui quotidiani locali del Cine-Parlato Roatto riportano vicino al titolo di alcuni film la dicitura “parlato”¹⁴⁹. Risale al 1908-1909 anche l'inserzione del Cinematografo della Borsa per reclamizzare l'esclusività delle scene cantate e sonorizzate della casa Fabbrica Italiana Pellicole Parlate (FIPP) di Pisa,

¹⁴⁶ ASC, C.A., 1910, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 6909. Sul retro della richiesta troviamo appuntato che il 15 ottobre 1911 Wengher ha cessato l'esercizio di questo cinematografo, fatto che però non viene dichiarato alla Camera di Commercio. A complicare ulteriormente i dati sui gestori è l'indicazione che il Volta sia condotto da Gaetano Bortolini nell'elenco dei cinematografi bolognesi fornito dal Comune alla ditta milanese di Giovanni Pettine il 2 giugno 1911, informazione che però non trova riscontro nei registri della Camera di Commercio di Bologna (ASC, C.A., 1911, Tit. X Rub. 3 Sez. 5, Prot. 14034).

¹⁴⁷ Le inserzioni sui quotidiani infatti non permettono di identificare i film comici proiettati perché i titoli sono tutti modificati.

¹⁴⁸ La data di apertura di questo cinematografo non è del tutto certa, e potrebbe essere avvenuta già nel marzo del 1908 (v. Appendice 3.2, Cinematografo Roatto).

¹⁴⁹ Riportiamo ad esempio il programma del 31 maggio 1909: «*Taft nuovo presidente degli S.U.A – L'oasi del Zimbaunus – Profesia* (parlata) – *Lo sventratore di Berlino* (comica)» (*Spettacoli d'oggi*, «L'Avvenire d'Italia», 31 maggio 1909, p. 3).

che aveva prodotto una serie di film sincronizzati col fonografo distribuiti in Italia dal distributore bolognese Marzetto, Baronetto & C.¹⁵⁰ (Fig.).

Viene inaugurato sempre nel 1908 il primo cinema-varietà di Bologna, il Cinema-Teatro D'Azeglio, che nonostante la posizione centrale e la clientela borghese richiamata da un ricco ambiente con decorazioni *Liberty* (v. Appendice 3.2, Cine-Teatro D'Azeglio; § VIII.3) espone nelle sale d'aspetto fenomeni da baraccone come Massimiliano il Re dei nani, alto 76 cm e presentato dal figlio Max di anni 24 e alto 1,80 m¹⁵¹; ospita inoltre conferenze come quella dei professori Neri e Cagnini sulle malattie nervose, accompagnata da proiezioni¹⁵² e numeri di varietà, come la canzonettista Roma Adami di anni 8¹⁵³.

Complice la normativa, che favoriva nella tassazione dei cinema-varietà, tassandoli solo come cinematografi e non anche come teatri, nel 1914 aprono diversi cinema-teatri: l'Apollo di Galli e Grazia in via Indipendenza, il Derna alla Pesa di Corticella e il cinema-teatro Dei Piccoli in via Riva Reno rivolto ai bambini (v. Appendice 3.2). A questi nuovi spazi bisogna aggiungere i cinematografi trasformati in cinema-teatri come il già descritto Cinematografo dei Fiori a Canalazzo Scala (verso Borgo Panigale), ricavato in un vecchio padiglione dell'ambulante Muratori, al quale nel 1913 l'esercente toglie il tetto trasformandolo in un cinema-teatro all'aperto (v. Appendice 3.2, Cinematografo dei Fiori, Fig.) e il Politeama Garibaldi, ovvero il Cinematografo Garibaldi di Galli e Grazia che viene spostato nel 1915 dall'atrio dell'Arena del Sole all'arena vera e propria, per la prima volta coperta con un soffitto ligneo e quindi accessibile anche d'inverno (v. Appendice 3.2, Atrio dell'Arena del Sole). Anche il primo progetto (poi modificato) del palazzo Ronzani, nel 1914, prevedeva la realizzazione di un "politeama"¹⁵⁴ composto da un *café-chantant* nei due piani interrati, un cinematografo al piano terreno e un teatro ai piani superiori, tanto che nella facciata su via Rizzoli era prevista la scritta "Politeama Regionale" (v. § VIII.2 e Appendice 3.2, Cinematografo Modernissimo, Fig.).

Questo picco di aperture di cinema-teatri, fortemente concorrenziale ai vecchi *café-chantant* e ai teatri di varietà (peraltro molto diffusi, perché nel 1914 oltre al Teatro Eden e ai tradizionali teatri come il Duse, c'era il caffè-concerto Varietà Palazzina fuori porta D'Azeglio, il Politeama Massimo fuori S. Donato, il Politeama Alfieri fuori Galliera e altri) causa il

¹⁵⁰ «Strenna Universitaria a beneficio della Cassa di soccorso per gli studenti bisognosi», Bologna, 1908-1909. Sulla FIPP rimandiamo a BERNARDINI 1979, p. 48.

¹⁵¹ *Cinema Teatro D'Azeglio*, «Il Resto del Carlino», 1 gennaio 1910, p. 3.

¹⁵² *Il cinematografo applicato alla scienza*, «L'Avvenire d'Italia», 19 ottobre 1908, p. 2. Sul prof. Vincenzo Neri rimandiamo a LORUSSO-VANONE-VENTURINI 2012.

¹⁵³ *Cinema Teatro D'Azeglio*, «L'Avvenire d'Italia», 4 gennaio 1910, p. 2.

¹⁵⁴ MOCHI-PREDARI 2012, p. 201.

malumore di chi gestiva queste forme di teatro preesistenti non aggiungendo la cinematografia ai propri spettacoli, e che quindi lamenta le agevolazioni a livello di tassazione per i nuovi cinema-teatri e parla di un vero e proprio “trust”, formatosi in città per lo sfruttamento di questo genere¹⁵⁵ (§ VII.3.3). Galli e Grazia nel luglio del 1915 decidono di eliminare dal Cinema-Teatro Apollo lo spettacolo cinematografico in favore di «uno spettacolo di varietà che potesse fornire al pubblico borghese e familiare il modo di gustare questo genere d'arte che di solito è confinato nei “caffè chantants” e perciò diffidato dalla castigatezza e dalla moralità»¹⁵⁶. D'altro canto però nel 1916 la Società Orchestrale Bolognese accusa i gestori dell'Apollo di utilizzare musicisti non professionisti, arrecando disagio alla categoria dei suonatori d'orchestra¹⁵⁷. Ovviamente le regole meno ferree unite ad un momento di forte sviluppo dell'offerta cinematografica cittadina hanno inizialmente favorito l'apertura di questi cinema-teatri, ma a ciò va aggiunta certamente la comunanza di caratteristiche di “attualità, gratuità e meraviglia” ricordate da Mosconi¹⁵⁸, che univano lo spettacolo di varietà e quello cinematografico. Certo è che la diffusione di questi cinematografi è un fenomeno notevole, che non si esaurisce solamente nelle motivazioni sopra accennate e che bisognerebbe studiare prendendo in considerazione come fra le due guerre si consumi proprio l'epoca d'oro del teatro di varietà¹⁵⁹. Incertezze per approfondimenti risiedono nelle poche tracce lasciate da questi cinematografi, che difficilmente pubblicavano inserzioni a pagamento con le programmazioni sui quotidiani locali, e che non dichiaravano il proprio statuto di cinema-varietà alla Camera di Commercio, così che consultando periodici specializzati come «Jazz-Band» o «Il Caffè Chantant» troviamo elencati fra i cinema-varietà anche cinematografi che altrove non vengono considerati tali, come il Lux¹⁶⁰. Inoltre anche Bios e Borsa facevano notizia sui giornali degli anni Dieci per sporadici spettacoli di varietà.

Anche la SASP, che aveva un ufficio apposito per la gestione degli spettacoli di varietà su scala nazionale, mantiene la distinzione mista dei locali che rileva, e anche i grandi cinematografi costruiti negli anni Venti come il Medica e il Savoia sono cinema-varietà. Un'analisi dettagliata dei programmi del Cinema-Teatro Apollo, a partire da una documentazione superstite di eccezionale rarità, restituisce una programmazione che non

¹⁵⁵ ASBO, G.P., Busta 1245 (1915, cat. 13, fasc. 1). Biglietto postale anonimo datato 13 novembre 1915 riportato per intero nel § VII.3.3.

¹⁵⁶ *Teatri ed Arte*, «Giornale del Mattino», 2 settembre 1915, p. 6.

¹⁵⁷ ASBO, G.P., Busta 1226 (1916, cat. 13, fasc. 1).

¹⁵⁸ MOSCONI 2006c, p. 35.

¹⁵⁹ PRETINI 1997, p. 54.

¹⁶⁰ Si veda ad esempio «Jazz-Band», a. I, n. 1, Marzo 1926, p. 14.

differisce da quella dei primi spettacoli cinematografici nei teatri ad opera degli ambulanti (v. *infra* § VII.4.6).

Un'ulteriore distinzione fra i cinematografi avviene nel 1926 in seguito all'approvazione del Regio Decreto n. 1000 del 3 aprile del 1926, per il quale viene resa obbligatoria la proiezione dei film LUCE e per stabilirne i prezzi di noleggio i cinematografi vengono divisi in quattro categorie corrispondenti ad un diverso pagamento¹⁶¹. Il primo documento bolognese che segue questa classificazione è il già citato documento del 1926 con il quale il Questore trasmette al Prefetto l'elenco dei cinematografi attivi richiesto dal ministero ai fini di propaganda¹⁶². La divisione però non ha un effetto normativo e l'assenza di categorie precise si ripercuote anche sulle questioni fiscali¹⁶³.

VII.4.2 Gli esterni e la reclamizzazione dello spettacolo cinematografico

L'esperienza cinematografica dello spettatore ha inizio nel momento in cui legge sul giornale le programmazioni del cinematografo, oppure quando passeggiando per strada vede i manifesti policromi e i programmi esposti nelle bacheche sotto i portici o riceve un volantino dalle mani di un imbonitore che staziona in prossimità dei cinematografi. L'importanza della *réclame* esterna è compresa fin dagli inizi, e già il primo cinematografo bolognese, il Cinema Marconi, aperto alla fine del 1904, non disdegna questo aspetto, dando il via alle proiezioni mediante una *réclame* davvero originale: all'inizio dell'ottobre del 1904 vengono infatti distribuiti, specialmente nelle campagne e tra gli operai, cartellini con scritta solamente la data "22 ottobre". La stampa e la cittadinanza si interrogano per un'intera settimana sul significato della data, e vengono interpellati addirittura i socialisti, sospettati di aver organizzato uno sciopero segreto per quel giorno, ma alla fine si viene a scoprire¹⁶⁴ che si tratta solo della data di inaugurazione di due esercizi commerciali: il cinematografo nelle ex-pescherie e dei magazzini in via Ugo Bassi. L'interesse per questa nuova attrazione nei quotidiani locali, e anche nel pubblico, cala progressivamente nel corso degli anni, così le forme di *réclame* e l'aspetto esterno dei cinematografi si evolvono, diventando sempre più strutturate e appariscenti. Inoltre certe pratiche "da fiera" che caratterizzano i primi anni, come

¹⁶¹ «La Gazzetta Ufficiale», a. LXVII, n. 141, 19 giugno 1926.

¹⁶² ASBO, G.P., Busta 1449 (1926, cat. 13, fasc. 1), 30 agosto 1926.

¹⁶³ Caba, S.O.S., «L'Eco del Cinema», a. VI, n. 54, maggio 1928, pp. 7-9.

¹⁶⁴ *Cartellini misteriosi ?*, «Il Resto del Carlino», 9 ottobre 1904, p. 3; *Il cartellino portante l'indicazione 22 ottobre*, «Il Resto del Carlino», 10 ottobre 1904, p. 3; *Il 22*, «Il Resto del Carlino», 22 ottobre 1904, p. 4.

l'ostensione di “fenomeni” nelle sale d'aspetto e il ricorso alle urla degli imbonitori, vengono progressivamente abbandonate, per lasciare spazio a mezzi più progrediti e più consoni ad un'idea di modernità e lusso, ricercata soprattutto dai cinematografhi di prima visione. La diffusione dei cinematografi stabili, che interessa come abbiamo visto soprattutto le zone più centrali e moderne della città, combinandosi con gli interventi urbanistici che ne modificavano l'aspetto medievale, cambia permanentemente il “paesaggio urbano” come osserva Casetti, riportando una frase di un cronista de «La Gazzetta del Popolo» del 1908 a proposito di questi cinematografi:

Ormai non vi ha punto frequentato della città dove un barbaglio di luce elettrica, la stridula voce di un moretto, i caratteri cubitali di un manifestone a forti colori annunciate le più grandi meraviglie del mondo, non vi facciano soffermare avanti ad uno di essi». Ecco allora che entrare in un cinema, nei primi anni del Novecento, non sempre è il frutto di una scelta consapevole e meditata, né la conseguenza di un perfetto controllo individuale dello spazio sociale, delle sue soglie, delle sue gerarchie: spesso l'ambito della vita è contaminato dall'ambito dello spettacolo, e viceversa, il che rende problematica la distinzione dei loro confini. È quanto accade al protagonista del racconto Al cinematografo di Gualtiero I. Fabbri, che varca la soglia del cinema trascinato quasi per inerzia dalla fiumana vorticoso e torbida della folla che anima la città «con i suoi mille rumori, e colle seleniche luci delle centinaia di colossali lampade elettriche¹⁶⁵.

Quanto abbiamo detto è sicuramente vero anche per Bologna per i cinematografi più lussuosi del centro storico, ma gli sforzi spettacolari per attrarre i clienti dei cinematografi fuori dalle mura e in prima periferia non erano certamente altrettanto vistosi, e quasi nessuno di questi esercizi ne ha lasciato tracce fino ad oggi, a parte alcuni disegni delle insegne esterne. Anche gli spazi nei quali erano ricavati erano spesso “di fortuna” e un risparmio analogo a quello per l'impianto della sede era destinato anche alla pubblicità. Bisogna aspettare l'iniziativa di imprese come la “Rura” (v. *supra* § VII.2.5) o quelle fasciste perché anche questi centri minori e decentrati vengano raggiunti costantemente dai film di prima visione e dalle *réclame* che stiamo descrivendo. È a partire dal contrasto esistente in quegli anni fra le zone centrali più lussuose e moderne e gli angoli ancora bui dei portici delle strade secondarie, che possiamo intuire l'impatto che queste forme di pubblicità possono aver avuto sull'immaginario dei cittadini bolognesi (Figg.).

¹⁶⁵ ALOVISIO-CASETTI 2014, p. 285.

Alla fine dell'Ottocento le rubriche dei quotidiani locali dedicate alle recensioni teatrali pubblicavano anche i resoconti delle proiezioni degli spettacoli cinematografici, con la descrizione di alcune immagini e la citazione dei quadri più applauditi (v. *supra* § III.2), ma dopo il primo entusiasmo queste segnalazioni divengono un po' monotone e cessano progressivamente nei primi anni del Novecento, salvo per film speciali.

Le caratteristiche della composizione del programma dei primi cinematografi stabili (§ VII.4.4) non permettevano la pubblicazione di tutti i titoli sui quotidiani nelle rubriche degli spettacoli del giorno, ma il Cinematografo Marconi fin dal 1905 pubblica sempre un trafiletto quotidiano con la scritta «Cinematografo Sala Marconi (Via Rizzoli) dalle ore 20 alle 23 rappresentazioni con variato programma»¹⁶⁶, spesso in seguito arricchito da alcuni titoli, come: «Marconi Nuovo Programma – *La voce della coscienza* – *L'ultima strega* – *Marito coraggioso* – *Great Steeple Chase* – *Notte terribile*»¹⁶⁷, oppure «Sala Marconi Cinematografo a colori: *Alla conquista dei ghiacci* – *L'ascensione della Vetthorne* – *Conversazione telefonica angosciata* – *Ladro di bicicletta*»¹⁶⁸. Il Marconi mette quindi in risalto già nell'annuncio il fatto che le proiezioni siano colorate, ma non è l'unico a dare indicazioni di questo tipo perché ad esempio l'Ideal nel 1907 annuncia: «Ideal Cinematografo (senza tremolio) a Porta D'Azeglio tutte le sere dalle 19 in avanti rappresentazione. Giorni festivi dalle ore 14 in avanti. Programma: *Jo-Jo cameriere* (comica) | *Il gran Congresso Ginnastico di Venezia* (immenso successo) | *Distrazione di un barbiere*»¹⁶⁹.

Alle indicazioni specifiche che annunciano le qualità tecniche della proiezione (parlata, senza tremolio o appunto colorata), si aggiungono anche delle vere e proprie “frasi di lancio” come nel caso del Bios che pubblica sempre dopo la propria intestazione e prima del programma la frase «L'ideale dei cinematografi» riscontrabile anche sui suoi programmi e *brochures* a stampa. Prima del 1916 soltanto per le festività e a volte per l'inaugurazione i cinematografi pubblicano dei riquadri pubblicitari tipografici nella cronaca locale dei giornali (i quotidiani in questi anni hanno raramente degli abbellimenti grafici al di fuori dell'ultima pagina con pubblicità commerciali); i cinematografi principali in genere si limitano a comparire nella pagina con bigliettini di auguri pubblicata per Capodanno (v. Appendice 3.2,

¹⁶⁶ «L'Avvenire d'Italia», 2 gennaio 1905, p. 3, e giorni seguenti.

¹⁶⁷ «L'Avvenire d'Italia», 13 marzo 1906, p. 3.

¹⁶⁸ «L'Avvenire d'Italia», 19 aprile 1906, p. 3.

¹⁶⁹ «L'Avvenire d'Italia», 9 luglio 1907, p. 3.

Cinematografo Borsa, Fig.). Il Borsa si distingue dagli altri cinematografi perché pubblica fin da subito a volte anche le trame dei film:

L'orfanella - È la storia dei reietti dalla fortuna cui non basta bontà e onestà per evitare le persecuzioni dei malvagi. Questa candida fanciulla che alla morte dei genitori viene cacciata di casa da un padrone disumano, è raccolta da una buona signora, mentre, abbandonatasi su un mucchio di pietre, piange la sua sventura. Ma viene accusata di furto dalla vecchia governante che vede di mal occhio la nuova arrivata e che ha preparato malignamente le prove contro l'infelice e onesta orfanella. I suoi pianti e la sua innocenza non valgono a nulla e la misera viene condotta in carcere. Ma la redenzione non si fa aspettare. La maledetta vecchia, che ha conservata per sé una parte dei gioielli rubati alla padrona, viene raccolta morente per un incendio da lei stessa provocato. Nella sua camera si rinvergono le prove della sua malvagità e la innocente orfanella, liberata dal carcere, cura amorosamente la sua perfida nemica per la quale non sa avere che affettuose parole di conforto e di perdono. Questa interessantissima e commovente proiezione attrasse ieri sera un pubblico numerosissimo al Cinematografo della Borsa, via Indipendenza 22. Lo spettacolo questa sera si replica¹⁷⁰.

Quando lo spettacolo diventa più strutturato, con l'introduzione di una forma più specifica come ad esempio quella che prevede il film “a soggetto”, seguito da due film “dal vero” e una comica di chiusura (§ VII.4.4), le inserzioni cominciano ad aggiungere altre indicazioni al fianco dei titoli, come la marca, o il numero dei quadri quando il film risulta più lungo del solito¹⁷¹, o la descrizione dei quadri in alcuni casi notevoli¹⁷², ma in genere la forma può anche essere di questo tipo:

San Paolo, grandioso dramma biblico scritto da Adolfo Padovan ed egregiamente interpretato dall'attore Giuseppe De Liguoro
Atene, bellissima e istruttiva

¹⁷⁰ «Il Resto del Carlino», 19 novembre 1907, p. 3. Potrebbe trattarsi di un film *Eclipse*, Francia, 1908 (REDI 2003, p. 91).

¹⁷¹ Ad esempio il programma del Borsa specifica al fianco del titolo *Episodio della guerra anglo-boera* «splendida cinematografia 57 quadri interessantissimi di bellezza impareggiabile» («L'Avvenire d'Italia», 24 aprile 1908, p. 3).

¹⁷² «Oggi alle ore 3 al Cineborsa in via Indipendenza 22 si darà l'*Arlesienne* tratta dal capolavoro di Alfonso Daudet nonché viene ripetuta a richiesta generale *Il volo di Wilbur Wright col suo meraviglioso areoplano* che comprende i seguenti quadri: L'areoplano esce dall'hangar - Il pilone per lo slancio - Wilbur Wright verifica il suo motore - La partenza - In pieno volo - L'areoplano, montato da due persone vola ad una velocità di 62 chilometri all'ora - L'areoplano prende terra - Il Signor e la signora Wellur felicitano Wilbur Wright intorno ad essi i signori Clemenceau, Barthon, R. De Rothschildt - Wilbur Wright e il signor R. Bollie - Il ritorno all'hangar» («L'Avvenire d'Italia», 22 ottobre 1908, p. 3).

La 90.a edizione del Pathé Journal, interessantissima rivista cinematografica illustrante i fatti più salienti della settimana

Romoleto vuol cantare la sua romanza, esilerantissime scene di novità assoluta¹⁷³.

Con l'avvento del lungometraggio i quotidiani smettono di segnalare autonomamente le aperture dei cinematografi, e pubblicano solo i programmi e i soffietti a pagamento dei cinematografi più centrali (in genere Borsa, Bios, Fulgor, Centrale e Modernissimo); la pubblicità sui quotidiani diviene più appariscente in occasione di film importanti e aumenta considerevolmente dopo l'introduzione della tassa sulle pubblicità stabilita nell'ottobre del 1915 e l'effettiva applicazione della legge del bollo sulle affissioni dal gennaio 1916¹⁷⁴. Nei soffietti, con lo scopo di "nobilitare" i prodotti proposti, oltre spesso alla sintesi della trama vengono citati ormai quasi sempre gli autori dell'opera dalla quale il film è tratto, gli interpreti e solo in un secondo momento anche i registi; a partire dal 1916 a volte vengono pubblicate anche fotografie e illustrazioni¹⁷⁵. Le recensioni vere e proprie sui quotidiani locali, a parte casi eccezionali come il film *Christus* recensito, in particolare per la musica appositamente composta, dal critico musicale de «Il Giornale del Mattino» (v. *infra* § IX.6), riguardano quasi esclusivamente i film prodotti a Bologna dalla Felsina Film (v. *infra* § XII.5). Durante il periodo bellico si dà molto rilievo sui quotidiani, ormai pieni di notizie dal fronte e della guerra, ai filmati "dal vero" con le operazioni di guerra e in particolare a quelli realizzati dal Comando Supremo dell'Esercito (questi ultimi erano considerati così importanti che a volte venivano mostrati nei teatri, v. *infra* § XVII.2). Agli anni Dieci, che corrispondono più in generale ad una grande diffusione del manifesto cinematografico, con l'impiego anche di famosi cartellonisti e pittori, è ascrivibile anche il maggior numero di *brochures* e programmi a stampa rinvenuti per la città di Bologna nel corso di questa ricerca.

I quotidiani non sembrano perdere di importanza come mezzo pubblicitario nel corso degli anni Venti, ma le aperture dei grandi cinematografi costruiti appositamente non fanno quasi notizia e i programmi a metà del decennio sono quasi esclusivamente dei cinematografi di gestione Pittaluga, che di fatto controlla tutti i più importanti cinematografi bolognesi, ma che ha un proprio sistema pubblicitario molto articolato (fondato su numerose riviste rivolte

¹⁷³ «Il Giornale del Mattino», 3 gennaio 1911, p. 3.

¹⁷⁴ «Il Giornale del Mattino», 4 gennaio 1916, p. 3.

¹⁷⁵ Questo avviene inizialmente per *La falena* (C. Gallone, Cines, 1916), con foto di Lyda Borelli, al Bios («Il Giornale del Mattino», 1 e 5 maggio 1916, p. 3), per *Cabiria* (G. Pastrone, Itala Film, 1914) con disegno, ancora al Bios («Il Giornale del Mattino», 28 maggio 1916, p. 3) o per *Quando il canto si spegne* (E. Graziani-Walter, General Film, 1916), con foto di scena, al Fulgor («Il Giornale del Mattino», 2 giugno 1916, p. 3).

sia agli esercenti, che al grande pubblico), all'interno del quale i quotidiani locali rivestono un'importanza minima.

La costanza nel ricorrere alle inserzioni a pagamento sui quotidiani, pubblicate stipulando degli abbonamenti con agenzie specializzate come la Haasenstein & Vogler che nel 1913 era la concessionaria esclusiva della pubblicità su molti quotidiani nazionali e sui quotidiani bolognesi «Il Resto del Carlino», «Il Giornale del Mattino» e «L'Avvenire d'Italia», dimostra l'importanza che i cinematografi destinavano a questo mezzo, che non era certamente alla portata dei cinematografi più decentrati¹⁷⁶. C'è un ulteriore elemento da considerare, ovvero che i quotidiani venissero letti (soprattutto in un primo periodo) solo da una parte della popolazione, ovvero quella più borghese e scolarizzata, che avrebbe più facilmente apprezzato pellicole di attualità o adattamenti di opere letterarie e artistiche di rilievo.

Aspetto, insegne e decorazioni esterne

Con un po' di ritardo rispetto alle altre città italiane, agli inizi del Novecento Bologna viene progressivamente illuminata mediante la luce elettrica (v. *supra* § II.2). Il primo impianto provvisorio che generava corrente attraverso la forza idraulica del canale Navile al Battiferro fuori Porta Lama e che illuminava solo alcuni esercizi commerciali importanti come il Teatro Eden e l'Hôtel Brun¹⁷⁷, portava la corrente solo lungo la direttrice di via Indipendenza e la stessa strada viene illuminata elettricamente per la prima volta solo nel giugno 1917¹⁷⁸. I cinematografi si allacciano progressivamente a questa rete elettrica in espansione e a loro l'elettricità serve sia per illuminare la sala e proiettare il film, sia per far funzionare fari e insegne luminose esterne. Queste ultime illuminando angoli bui della città richiamano degli spettatori, che attirati dalle sfavillanti lampadine elettriche intermittenti o rotanti e dalle insegne del cinematografo assaporano quasi un'anticipazione dello spettacolo di cui godranno all'interno. Gli stessi nomi dei primi cinematografi rimandano a questa idea di visione-luce-vita, come lo Splendor, il Lux, l'Iris, il Fulgor e il Bios. Felice Galli, esercente del Bios, nel 1907 chiede di poter sostituire la vecchia denominazione “Centrale” con il vocabolo “Bios” spiegando agli uffici che «la parola *Bios* significa vita ed è usatissima in

¹⁷⁶ Ad esempio, le fatture di questa ditta conservate presso l'Archivio dell'Istituto Gualandi dimostrano come il Cinematografo dei Sordomuti vi ricorresse solo durante le festività (cap. XVI).

¹⁷⁷ *L'elettricità a Bologna*, «Il Resto del Carlino», 28 febbraio 1899, p. 6. Cfr. anche CRISTOFORI 1978, p. 474.

¹⁷⁸ «Il Giornale del Mattino», 7 giugno 1917, p. 3.

Inghilterra, America e nelle primarie città Italiane per indicare il Cinematografo. Siccome il Cinematografo rappresenta precisamente ciò che giornalmente succede nella vita, così “Bios” è indicatissima a tale scopo¹⁷⁹». Il concetto di visione della vita e del mondo, ricorre anche nell'insegna del Cinematografo Marconi, della quale rimane il progetto con un disegno policromo floreale e la scritta «Sala Marconi | Cinema Cattaneo | Noi presentiamo il mondo innanzi a voi»¹⁸⁰ (v. Appendice 3.2, Cinematografo Marconi, Fig.).

Le insegne però vogliono anche stupire la cittadinanza, e a questo scopo l'esercente del Cinema-Teatro D'Azeglio, alla fine del 1908 espone sul tetto dello stabile una «girandola luminosa che gira su se stessa» con la scritta “CINEMA” coronata da un cerchio di lampadine, visibile da Piazza Vittorio Emanuele (l'attuale Piazza Maggiore)¹⁸¹; un'altra insegna viene progettata nel 1912 sopra il tetto dell'Edison alla Bolognina, consistente in una *réclame* luminosa a forma di stella collocata in cima a un'asta dell'altezza di 4 metri circa (v. Appendice 3.2, Cinematografo Edison, Fig.)¹⁸². Grazie alla diffusione divenuta ormai capillare dell'elettricità, il Fulgor nel 1914 chiede di esporre svariate insegne luminose¹⁸³: di fianco alla porta d'ingresso un cartello luminoso in vetro opaco e intelaiatura in ferro (cm 90 x 45) recante la legenda «L'ingresso ai secondi posti è in via Ghirlanda» (Appendice 3.2, Cinematografo Fulgor, Fig.); un cartello luminoso sulla porta d'ingresso ai secondi posti (cm 135 x 0,35) con la legenda «Ingresso ai 2ⁱ Posti» (Fig.); un cartello luminoso sotto l'arco del portico di Palazzo Vignoli in via Indipendenza angolo Pietrafitta, con la legenda «Cinema-Fulgor | Comincia subito la rappresentazione», dove la seconda scritta avrebbe una luminosità intermittente di 5 minuti per ogni ora all'inizio di ogni rappresentazione (Fig.); un cartello-fanale sotto il portico della Gabella all'angolo di via Ghirlanda con scritto “Cinema Fulgor – Ingresso ai 2ⁱ Posti” in grado di illuminare anche il portico adiacente (Fig.). Gli uffici comunali che dovevano concedere i nulla osta erano preoccupati dell'eccessiva illuminazione di queste insegne, che causavano anche le lamentele dei residenti, prescrivevano spesso dei limiti all'intensità e all'intermittenza della luce e le vietavano nelle aree di interesse monumentale¹⁸⁴. Questo avviene soprattutto negli anni Venti, quando il Comune ostacola

¹⁷⁹ ASC, C.A., 1907, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 4507, 26 marzo 1907 e 30 aprile 1907. Dai documenti si ricava che esporre cartelli con parole straniere era vietato da una norma del 29 gennaio 1906. La deroga viene concessa.

¹⁸⁰ ASC, C.A., 1908, Tit. XII. Rub.4 Sez.4., Prot. 2749, 19 febbraio 1908. Il disegno su lucido, con sottostanti campioni di colore da scegliere per lo sfondo, è riprodotto a colori in MOLINARI PRADELLI 1994, p. 50. L'insegna sembra però che non sia mai stata realizzata, nonostante il nulla osta dell'ufficio comunale.

¹⁸¹ *Restauri ed innovazioni*, «La Gazzetta dell'Emilia», 14 settembre 1908, p. 3. Nell'articolo la girandola ha la scritta "CINEM" ma probabilmente si tratta di un refuso.

¹⁸² ASC, C.A., 1912, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 22221.

¹⁸³ ASC, C.A., 1914, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 1274. Non viene concessa dal Comune la scritta intermittente di uno dei cartelli.

¹⁸⁴ Ad esempio negano a Cattaneo di esporre in via Rizzoli una «iscrizione luminosa, nuovo sistema

alcune delle insegne luminose dell'Apollon di via Indipendenza richieste dalla Pittaluga, concedendo comunque diverse luci purché “fioche”, un medaglione luminoso del diametro di m 1,80 con scritto “Apollon” esposto al centro del portico, sostenuto mediante catene e costituito da una corona periferica di lampade elettriche ruotanti velocemente attorno ad un disco centrale in caratteri legati in piombo riproducenti la scritta “Cinema Apollon”¹⁸⁵ (v. Appendice 3.2, Cinematografo Apollon, Fig.), ma negando l'insegna luminosa sporgente dal portico¹⁸⁶ (Fig.).

In genere tutti i cinematografi, anche quelli di periferia, richiedono di esporre all'esterno lumi, lampade ad arco e insegne coronate da lampadine, anche se non sempre appariscenti come quelle già discusse. In una città ancora molto buia e che stava lentamente illuminandosi grazie all'istallazione dei nuovi impianti, queste insegne non devono essere passate inosservate dai cittadini; a testimonianza del fenomeno rimane anche il provvedimento che in tempo di guerra vieta le insegne illuminate e in particolare quelle dei cinematografi¹⁸⁷.

La luce era funzionale anche ad illuminare le decorazioni esterne, anche queste a volte piuttosto appariscenti. Alcuni dei primi cinematografi hanno ricche decorazioni *Liberty*, come il Fulgor, che aveva all'esterno una bella pensilina in ferro e vetro della quale è rimasta attualmente solo la struttura in ferro (v. Appendice 3.2, Cinema Fulgor, Fig.), o come quelle che Sironi progetta per il Cinema-Teatro D'Azeglio che nel 1908 ha una doppia entrata su via d'Azeglio, composta da due porte in cristallo decorate, sormontate da una pensilina in vetro e ferro mentre all'angolo del palazzo è posta un'insegna con un lume, con una decorazione floreale di gusto *Liberty* (v. Appendice 3.2, Cinema-Teatro D'Azeglio, Fig.)¹⁸⁸. Il Borsa invece fra il 1914 e il 1915 modifica l'aspetto esterno ampliando¹⁸⁹ in un primo momento l'ingresso su via Indipendenza con l'apertura di una seconda porta, abbellita seguendo il disegno policromo preesistente, dal decoratore Zanotti (v. Appendice 3.2, Cinematografo Borsa, Fig.) e chiedendo poi¹⁹⁰ il permesso per una nuova decorazione, sia dell'ingresso su via Indipendenza per il quale vengono pensate delle colorazioni policrome con delle figure

automatico» nel 1907 perché l'area è vincolata poiché monumentale (ASC, C.A., 1907, Tit. XII Rub.4 Sez.4, Prot. 13656, 3 agosto 1907).

¹⁸⁵ ASC, C.A., 1924, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4., prot. 38336 del 15 ottobre 1924.

¹⁸⁶ ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 6099 dell'11 marzo 1925.

¹⁸⁷ I provvedimenti si estendono a tutti gli esercizi commerciali, ma vengono ricordate espressamente le insegne luminose dei teatri e dei cinematografi, aperti nelle ore notturne («Il Giornale del Mattino», 21 febbraio 1918, p. 3).

¹⁸⁸ Rimandiamo alle immagini dei progetti pubblicate in *Liberty in Emilia*, Modena, Artioli Stampa, 1988, p. 93.

¹⁸⁹ ASC, C.A., 1914, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 23419. Viene anche rifatto l'impianto elettrico e di riscaldamento; i nomi delle ditte coinvolte sono riportati in *La riapertura del cinematografo della Borsa*, «Il Giornale del Mattino», 11 ottobre 1914, p. 3.

¹⁹⁰ ASC, C.A., 1915, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, prot. 20035-20036, 19314.

femminili (forse sirene, Fig.), che di quello su via Voltuno (Fig.). Anche in questo caso l'ufficio comunale prescrive che i colori non siano eccessivamente appariscenti.

L'illuminazione, le insegne, le tabelle *réclame* vengono concepite per connotare un luogo dedito agli spettacoli cinematografici in modo da renderlo facilmente riconoscibile dai passanti. Nei primi anni la concezione di questi luoghi a volte richiama il frontone del vecchio baraccone ambulante, con decorazioni eccessive, colori vivaci e grandi insegne. La già citata insegna floreale del Marconi, o il frontone del Cinematografo Splendor (v. Appendice 3.2, Cinematografo Splendor, Fig.) inseguono ancora questa vecchia idea, mentre con il passaggio al cinematografo appositamente costruito si tenta di innovare progettando facciate moderne e imponenti, capaci di definire un nuovo luogo di spettacolo (v. Appendice 3.2, Cinematografo Edison, Fig.). In questo senso insegne, fari rotanti, lampadine e cartelli pubblicitari diventano consustanziali alle architetture anche se mantengono la stessa funzione delle statue che adornavano un grandioso baraccone ambulante da fiera come il Palazzo Oplitz (v. cap. V, Fig.) ovvero di richiamare il pubblico, stupendolo e facendogli presagire lo spettacolo meraviglioso al di là della soglia.

I cartelloni e le fotografie

Il cittadino che passava davanti al cinematografo, oltre a queste luci e ai colori delle decorazioni, poteva ammirare cartelloni e fotografie di scena esposti all'esterno in apposite tabelle *réclame* apposte ai portici e ai lati delle porte d'ingresso. I primi cinematografi stabili avevano all'esterno solo poche informazioni sugli spettacoli, come il Marconi, che nel 1904 segnalava attraverso delle scritte sulla vetrina gli orari di spettacolo e che le proiezioni erano accompagnate dal un pianoforte (v. Appendice 3.2, Cinematografo Marconi, Fig.). L'uso generalizzato delle tabelle *réclame* si diffonde a partire dal 1907, e molte di queste fanno parte dell'arredo del cinematografo e ne riportano il nome. In alcuni casi divengono delle vere e proprie vetrinette in legno, ferro e vetro, progettate da artisti e architetti: si vedano ad esempio quelle del Centrale progettate nel 1917 da Giulio Gandolfi¹⁹¹ (v. Appendice 3.2, Cinematografo Centrale, Fig.) o quelle del Modernissimo (ancora esistenti), progettate dallo stesso Gualtiero Pontoni, architetto dell'intero palazzo Ronzani (v. § VIII.2). L'architetto Gualtiero Pontoni progetta in diversi anni¹⁹² per il cinematografo e per il teatro anche i

¹⁹¹ ASC, C.A., 1917, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, prot. 22492.

¹⁹² ASC, C.A., 1924, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, prot. 33386 e 3387 del 25 agosto 1924; ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez.4., prot. 1015 del 14 gennaio 1925; ASC, C.A., 1927, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4., prot. 1015 del 14 gennaio 1927; ASCBO, C.A., 1928, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4., prot. 36967 del 7 novembre 1928.

numerosi lumi, degli standardi metallici *réclame* sulla pilastrata agli angoli del portico (v. Appendice 3.2, Cinematografo Modernissimo, Fig.), un'insegna per l'ingresso ai secondi posti recante «Teatro Modernissimo | Ingresso ai posti popolari» (Fig.) e delle tabelle mobili in lamiera con scritto «Modernissimo» per esporre i manifesti sul lato di via Artieri (Fig.).

I cinematografi facevano un ampio ricorso, soprattutto nei primi anni a manifesti e programmi “tipografici”, senza immagini e stampati a monocolori su carta leggera da tipografie locali, secondo un modello già utilizzato per gli spettacoli teatrali. I volantini di piccole dimensioni venivano distribuiti anche *brevi manu* ai passanti dagli imbonitori e, al contrario delle inserzioni sui giornali, erano rivolti a tutte le categorie di pubblico. Nonostante l'assenza di immagini questi ultimi avevano un'impostazione grafica molto riconoscibile e che distingueva ogni cinematografo, per il tipo di carattere utilizzato o per l'impaginazione del testo. Ad esempio due programmi superstiti del Cinematografo Edison e databili entrambi tra il 1903 e il 1908 (v. Appendice 3.2, Atrio dell'Arena del Sole, Figg.), riportano sotto al luogo di proiezione e alla denominazione del cinematografo fra due elementi decorativi raffiguranti due mani indicanti, alcune informazioni tecniche analoghe a quelle già rilevate per le prime inserzioni sui quotidiani: «Con nuovissimo e perfezionato apparecchio | e Splendide Proiezioni Colorate | Soggetti di Assoluta Novità»¹⁹³. Seguono i titoli dei film, il nome del gestore, i prezzi d'ingresso delle tre categorie di posti e un'ulteriore nota che specifica come il programma possa cambiare. Il programma probabilmente della fine del 1909 del cinematografo Volta (v. Appendice 3.2, Cinematografo Volta, Fig.) ci mostra la composizione dello spettacolo già reclamizzata sui quotidiani locali, con un film a soggetto definito «dramma passionale», seguito da *Escursione in Norvegia* (Cines, 1909), indicato come «splendida pellicola dal vero» e due comiche¹⁹⁴. Questo tipo di materiali viene negli anni seguenti arricchito di immagini, sunti delle trame e descrizione dei quadri, ma rimane nel complesso abbastanza invariato, mantenendo le informazioni essenziali e la veste grafica monocromatica.

Gli altri materiali promozionali esposti sono noleggiati dal distributore assieme al film, spesso ad un prezzo piuttosto alto (v. *infra* § X.4). Fin dai primi tempi più antichi, il distributore pone anche delle limitazioni ai materiali stampati in proprio dalla tipografia, pretendendo che la marca della pellicola venga scritta ad una determinata grandezza, come vedremo per il Consorzio Pathé (§ X.4). Questi materiali presi a noleggio sono di varia natura,

¹⁹³ Biblioteca del Museo del Risorgimento, Fondo Sangiorgi, Busta 1b; FCINBO, Archivio della Grafica, Cinbo 01. La dimensione dei due pezzi differisce leggermente, assieme alla colorazione della carta. La stamperia è la medesima.

¹⁹⁴ FCARISBO, Collezioni di arte e storia, Collezione Brighetti.

spaziano dai grandi manifesti policromi litografici e cromolitografici su disegno dei grandi cartellonisti alle fotografie montate su dei *passepertout* di cartoncino decorato.

I cinematografi degli anni Venti affiancano questi materiali ancora diffusi ad altre forme di *réclame* più innovative ed appariscenti, come l'uso di lunghi striscioni appesi da un lato all'altro della via o del portico, prima vietati (soprattutto nelle vie centrali) dall'ufficio comunale agli inizi del decennio¹⁹⁵, ma dopo poco concessi, come nel caso del Modernissimo che nel settembre 1925 vorrebbe collocare uno striscione in tela di m 9 x 1,8 attraverso via Rizzoli con la dicitura «Mirabile Visione (Vita Dantis)» in occasione del film *La mirabile visione* (L. Sapelli, Tespi Film, 1921)¹⁹⁶. La Pittaluga inoltre in questi anni cura moltissimo il lancio pubblicitario dei film, creando delle vere e proprie scenografie nelle vetrine che si affacciano sui portici di Bologna (v. Appendice 3.2, Cinema Savoia, Fig.), poi continuate all'interno delle sale d'aspetto del cinema.

L'imbonitore e il “fenomeno”

Sulla soglia del cinematografo, fin dai primi tempi si trovavano due forme di attrazione mutate dallo spettacolo ambulante: l'imbonitore e il fenomeno. Il primo stazionava davanti all'ingresso e nelle vie adiacenti richiamando a voce alta i passanti e distribuendo i programmi sopra citati (Fig.). Questi personaggi sono utilizzati dai primi cinematografi fissi, e causano spesso le lamentele dei residenti, che protestano per gli schiamazzi e per i campanelli elettrici che indicano l'inizio e la fine della proiezione, come il caso già ricordato nel 1907 per il Cinematografo del Sempione, poi appunto chiuso probabilmente anche per questo motivo (v. Appendice 3.2, Cinematografo del Sempione)¹⁹⁷. Gli schiamazzi degli strilloni dei cinematografi, che a volte si sovrapponevano fra loro per la vicinanza degli esercizi commerciali, sono ancora un argomento di lamentela dieci anni più tardi, come testimonia questa lettera ad un quotidiano locale:

Via D'Azeglio è gremita di alberghi, pensioni, camere ammobiliate e di numerose famiglie le quali formate di gente che lavora hanno bene il diritto alla tranquillità ed al riposo. Intanto quella via è diventata inabitabile per il grido continuo delle “maschere” dei cinema, degli

¹⁹⁵ Nel dicembre 1920 una richiesta di Boari-Carletti del Cinematografo della Borsa per un striscia di m 2 che attraversa via Indipendenza con scritto «*Il romanzo di un giovane povero* di O. Feuillet | grande interpretazione di *Pina Menichelli* | Prossimamente al Cinema Borsa», non è accolta (ASC, C.A., 1920, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4., prot. 32282 del 10 dicembre 1920).

¹⁹⁶ ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 37007 del 29 settembre 1925.

¹⁹⁷ ASC, C.A., 1907, Tit. XI Rub. 3 Sez. 5, Prot. 7037, 13 aprile 1907.

strilloni che urlano a squarciagola in tutte le ore del giorno. I cinema non concedono tregua neppure nel pomeriggio sino alle 23!¹⁹⁸

Entrando nella sala d'aspetto o già nell'atrio del cinematografo, ma probabilmente già annunciato all'esterno e a volte visibile gratuitamente, spesso si trovava un fenomeno in esposizione. Questa pratica, utilizzata fin dagli inizi, anche se diventa un po' meno frequente perché collegata molto spesso ad un problema di decoro¹⁹⁹, attraversa indenne tutti gli anni Dieci e troviamo ancora degli esempi nel 1916, con l'esposizione di uno scimmione vivo con domatore esposto nell'atrio della sala d'aspetto del Borsa in occasione del film *Il circo della morte* ovvero *L'ultima rappresentazione di gala del circo Wolfson* (Vay Film, Milano, Alfred Lind, 1916, § XIII.5.1)²⁰⁰, anche se più spesso ormai l'attrazione consiste nell'esibizione di artisti di varietà, come il duo The Davinson, di danze americane nella sala d'aspetto del Borsa, che ha assunto la denominazione “Cinema Musical Bar”²⁰¹. Il Borsa, uno dei cinematografi più centrali e lussuosi, ma anche più antichi della città (v. Appendice 3.2, Cinematografo della Borsa), ha sempre esposto fenomeni fra i quali il celebre digiunatore Succi (notissimo sulla stampa dell'epoca), il quale viene invitato da Carletti nel maggio del 1910 ed esposto durante il digiuno in una cabina di cristallo (v. § II.11 e Fig.)²⁰². Fra gli altri fenomeni curiosi è da ricordare un bimbo-uomo di 4 anni, visibile nella sala d'aspetto del cinematografo e con sedute speciali, riservate solamente ai medici, agli studenti di medicina e ai giornalisti:

La Direzione del Cinematografo della Borsa in Via Indipendenza 22 ci comunica d'aver ieri a mezzo di una circolare riservata invitato i Signori Medici ad assistere ad alcune sedute private, indette allo scopo di facilitare loro lo studio del fenomeno di natura il bimbo-uomo a soli 4 anni Bianco Guglielmo di Lancenigo (Treviso). Dette sedute avranno luogo in forma privatissima e riservata nella sala dello stesso Cinematografo-Via Indipendenza 22 dalle ore 11

¹⁹⁸ *Cosa succede in via D'Azeglio?*, «Il Giornale del Mattino», 11 luglio 1917, p. 3. Simili lamentele avvenivano anche in via Volturno dove c'erano il Volta e il Borsa: «A Bologna avviene invece che i cinematografi crescono tutti i giorni e fin qui nulla di male; ma taluni specialmente rompono le orecchie con le assordanti grida di *réclame*. Gli abitanti di Via Volturno per esempio non sanno ormai a quale santo votarsi: il baccano indavolato degli strilloni comincia tutti i giorni sulle 18 e va sino dopo le 23, nei giorni festivi poi comincia addirittura alle 14. Ed è una gara di chiasso fra i due cinematografi. Non sarebbe possibile una misura per impedire il soverchio chiasso degli strilloni?» (*Chiassi cinematografici*, «Il Resto del Carlino», 5 febbraio 1909, p. 4).

¹⁹⁹ I cinematografi gestiti da Galli e Grazia non facevano ricorso a questa pubblicità ritenuta volgare («La cinematografia Italiana ed Estera», a. III, n. 82, 15 maggio 1910, p. 752).

²⁰⁰ Il film viene particolarmente apprezzato da Alfredo Testoni che sul suo diario annota «Bella film con scimmia» (§ XIII.5.1). *Un bambino rapito da uno chimpanzè*, «Il Giornale del Mattino», 5 marzo 1916, p. 5; *Il trionfo dell'inverosimile al Cinema Borsa*, ivi, 8 marzo 1916, p. 5; *Nel vortice dell'emozione | Il circo della morte al Cine Borsa*, ivi, 8 marzo 1916, p. 4; *La fanciulla dal mondo sconosciuta*, ivi, 10 marzo 1916, p. 3.

²⁰¹ *Dietro le quinte*, «Il Giornale del Mattino», 9 ottobre 1916, p. 3.

²⁰² ASBO, G.P., Busta 1151 (1910, cat. 13, fasc. 1, N° 600).

alle 12 e mezza di sabato 13, lunedì 17 e mercoledì 19 corrente ed i signori medici potranno intervenire dietro semplice presentazione della circolare medesima che servirà loro come lettera d'invito e di riconoscimento. Avranno pure l'ingresso libero i signori giornalisti ed i laureandi in medicina dietro presentazione delle loro tessere.

Avvertiamo pertanto che detto bambino è visibile gratis da oggi e giorni seguenti nella sala d'aspetto del nominato Cinematografo durante gli spettacoli diurni e serali²⁰³.

Nelle sale d'aspetto dei cinematografi bolognesi venivano esposti fachiri²⁰⁴, nani²⁰⁵, bambine canzonettiste²⁰⁶, comici e duettisti eccentrici in genere non collegati ai soggetti dei film. Anche se alcuni cinematografi non facevano ricorso a questo tipo di *réclame* (come il Centrale), attrazioni del genere non erano particolarmente malviste e venivano utilizzate anche da altri esercizi commerciali, come dimostra anche l'esposizione a pagamento di una testuggine vivente dai cento chili e di un enorme pescecane di dieci quintali acquistato da un pescivendolo del Mercato di Mezzo²⁰⁷ perché ucciso da una mina austriaca ed esposto nel Palazzo Ronzani prima di essere venduto al banco, fatto che stupisce trattandosi del nuovo palazzo moderno che doveva qualificare l'angolo fra via Rizzoli e piazza Re Enzo (Fig.).

VII.4.3 *Gli interni e la sala di proiezione*

Attraversata la porta a vetri del cinematografo perché attirato dalle *réclame*, dallo strillone e dall'eventuale fenomeno, lo spettatore si trovava nell'ingresso dove acquistava il biglietto e poi nella sala d'aspetto. Una delle caratteristiche di questa nuova forma di svago è quella di essere piuttosto a buon mercato, e quindi di poter essere accessibile a tutti, in particolare alle classi lavorative più povere, che non potevano permettersi gli spettacoli teatrali. Non riteniamo opportuno parlare qui dell'evoluzione dei prezzi dello spettacolo nel corso degli anni presi in esame, ci limitiamo a fare un esempio relativo al 1911, quando una poltrona costava in genere 50 centesimi, i primi posti 30 e i secondi posti 20. Potevano esservi

²⁰³ *Sotto le due torri*, «L'Avvenire d'Italia», 15 gennaio 1910, p. 2. Per altre attrazioni cfr. NEPOTI 2008, p. 74.

²⁰⁴ «L'Avvenire d'Italia», 16 Febbraio 1910, p. 4.

²⁰⁵ Ad esempio, come abbiamo già ricordato, il comico viennese Massimiliano il Re dei Nani alto 76 cm, presentato dal figlio Max di anni 24 e alto m 1,80 (*Cinema Teatro D'Azeglio*, «Il Resto del Carlino», 1 gennaio 1910, p. 3).

²⁰⁶ Ad esempio Roma Adami canzonettista di anni 8 (*Cinema Teatro D'Azeglio*, «L'Avvenire d'Italia», 4 gennaio 1910, p. 2) o le tre Principesse Lilliput che cantano e danzano al Borsa («Il Resto del Carlino», 17 marzo 1911, p. 3).

²⁰⁷ FCARISBO, Collezione Brighetti.

delle variazioni per film molto nuovi o rivolti ad un pubblico di *élite*²⁰⁸, ma in generale era uno spettacolo più economico del teatro dove una poltrona poteva costare anche tre lire. Una corsa in tram dalla piazza a Chiesa Nuova nel 1911 costava 10 centesimi, e un quotidiano come «Il Resto del Carlino» costava 5 centesimi, quindi il cinema poteva considerarsi un divertimento disponibile quotidianamente per i cittadini bolognesi e rivolta a tutte le classi sociali come svago per il loro tempo libero dal lavoro (gli spettacoli erano continui soprattutto nelle ore serali e nei giorni festivi). Non sempre però gli orari di spettacolo indicati nelle inserzioni o nelle *brochures* erano rispettati, come attesta lettera di lamentele di uno spettatore ad un quotidiano nel 1914:

Cari amici del “Mattino”, perché le Direzioni dei Cinematografi locali, che sanno la durata delle proiezioni, non adottano il sistema dei Teatri e di tutti gli spettacoli di questo mondo, quello cioè di stabilire le ore fisse per ogni rappresentazione, quando l'entrata è continuata? Verremmo così ad evitare un grave malinteso tra il pubblico e il personale dei cinematografi, il quale – alla richiesta di quanto è necessario attendere per la fine della rappresentazione in corso – spesso afferma un'attesa, per es. di dieci minuti quando invece è di un'ora; o di venti minuti quando il lungo spettacolo è appena cominciato. Tutto ciò non è chi non veda essere abbastanza seccante per il pubblico il quale spesso prende il biglietto alle 9.30 ed esce dal Cinematografo oltre la mezzanotte... beffato senza remissione²⁰⁹.

Anche le sale d'aspetto facevano quindi parte del rituale del richiamo, talvolta luogo di spettacolo esse stesse, anche perché dovevano permettere di trascorrere il tempo dell'attesa della proiezione agli spettatori. Innanzitutto esse erano riccamente ornate, da maestranze specializzate nell'arredo dei cinematografi, che venivano puntualmente citate dai quotidiani negli articoli che descrivevano l'apertura di un nuovo cinematografo. Nelle sale d'attesa infatti erano impiegati tendaggi raffinati (anche sete), cristalli, specchi, lampadari, marmi, rivestimenti in mogano e stucchi. Alcune di queste sale vengono progettate da architetti d'interni, come quella del Medica, progettata da Melchiorre Bega, i cui progetti venivano costantemente seguiti dalle riviste specializzate in architettura e arredamento²¹⁰. Gli spettatori potevano attendere seduti su sedie o divani, e alle pareti si trovavano grandi manifesti cinematografici incorniciati e numerose piante ornamentali (v. Appendice 3.2, Cinematografi

²⁰⁸ *L'Assedio e la caduta di Troia* (Pastrone-Borghetto, Itala Film, 1911) ad esempio viene mostrato al Centrale a prezzi maggiori: poltrone 60 cent, primi posti 40, secondi posti 25 (FCINBO, Archivio della Grafica, Cinbo 01).

²⁰⁹ *I reclami del pubblico contro una brutta abitudine dei cinematografi*, «Il Giornale del Mattino», 5 maggio 1914, p. 4. La lettera è siglata "A. M.".

²¹⁰ SALAMINO 2009, p. 160.

Borsa e Savoia, **Figg. 3**). Chiaramente queste decorazioni divengono più sfarzose nei cinematografi degli anni Venti, che vogliono maggiormente veicolare un'idea di lusso e modernità, ma erano certamente ricercate anche prima, pensiamo ad esempio al D'Azeglio e al Fulgor con le loro decorazioni *Liberty*. Nella sala d'aspetto si esibiva a volte un'orchestrina, oppure c'era il bar, come quello aperto dal Borsa (v. Appendice 3.2, Cinematografo della Borsa, **Fig. 4**). Una bella descrizione d'epoca delle “attrazioni” di una sala d'aspetto la ritroviamo in questa, tratta da «Il Maggese Cinematografico», riguardante però un cinematografo torinese di grandi dimensioni, il Gran Cinema Ambrosio inaugurato nel 1913:

A pochi passi dalla stazione centrale di fronte e a destra di chi arriva sorge uno splendido palazzo di elegante architettura, ricco di fregi e statue. In questo palazzo venne aperto il cinematografo Ambrosio. Nei mille metri quadrati del pianterreno vennero costruite quattro ampie sale: quella d'ingresso dove sono installati gli sportelli per la vendita dei biglietti dei I II e III posti, vi possono passeggiare comodamente dalle 150 alle 200 persone e l'entrata è libera a tutti. Da questa si passa alle altre tre sale. Quella di II classe alta, spaziosa, tutta decorata a stucco ha un aspetto veramente regale. Adornata con piante di sempreverdi a comodo degli spettatori sono disposte delle graziose poltrone e tavoli di vimini. In questa sala che non è divisa da quella di II e III che da una ampia aerata per cui, tolti i cordoni, formerebbe una sala unica vi è allogata una scelta orchestra con varietà di programmi e di esecutori. Questi ampi locali rispondono esattamente al concetto moderno come luogo di ritrovo e passatempo. In essi il pubblico può darsi convegno o per ascoltare della buona musica come nei più eleganti caffè concerto in attesa, a suo comodo, di passare al cinema per quella proiezione che più gli garba. La Sala Tea Room Bar è fornita d'un ottimo buffet del quale l'impresa Molinari garantisce l'inappuntabilità del servizio. Per avere un'esatta idea della vastità di questo cinema vi basti sapere che le esecuzioni musicali delle sale d'aspetto non sono minimamente udite nella sala di proiezione, ove naturalmente v'è la relativa orchestra. Per un ampio corridoio chiuso da vetrate con fregi, adorno di piante si passa alla sala di proiezione, questa sala misura circa 20 metri d'altezza e 60 x 35 di lato circa. Contiene 1800 spettatori. È tutta bianca con fregi a stucco di buona scuola. Nell'alto si apre un lucernaio a vetri fregiati sul quale sono disposti vari ordini di lampadine a tre colori. Tutta la sala è sfarzosamente illuminata da ricchissimi lampadari. In alto al fondo s'apre una galleria che sorpassa 100 metri quadri di spazio. Lo schermo di proiezione amplissimo è proporzionato alla sala²¹¹.

²¹¹ A. Berton, *L'inaugurazione del Gran Cinema Ambrosio*, «Il Maggese Cinematografico», a. I, n. 17, 25 dicembre 1913, p. 9.

Nella sala d'attesa quindi poteva esserci l'orchestra, ma questo avveniva nei cinematografi più sfarzosi, negli altri casi c'era il grammofo. Si poteva inoltre passare il tempo al bar, come avveniva alla metà degli anni Dieci al Cinematografo della Borsa di Bologna e negli anni Venti in diversi cinematografi c'erano anche distributori automatici di dolci²¹².

Le sale d'aspetto dei cinematografi presi in esame sono sempre divise fra le diverse categorie di biglietti, che a volte hanno anche ingressi e uscite completamente separate. Il Borsa ad esempio avendo a disposizione un unico ambiente, l'aveva diviso per il lungo tramite una fila di divani alta quasi un metro (v. Appendice 3.2, Cinematografo della Borsa, Fig.), mentre il D'Azeglio aveva due sale d'aspetto all'entrata, una per i primi e un'altra per i secondi posti, e dall'ingresso un lungo corridoio portava ad una terza sala d'aspetto destinata ai terzi posti (v. Appendice 3.2, Cinema-Teatro D'Azeglio, Fig.). Questa divisione è riscontrabile in tutti i cinematografi degli anni Dieci presi in esame, e veniva ricavata anche negli ambienti più piccoli (v. anche Appendice 3.2, Cinematografo Italia, Fig. o Cinematografo Imerio, Fig.), in certi casi separando anche le entrate come avviene ad esempio al Centrale, dove i primi e i secondi posti avevano l'entrata su via Indipendenza e i terzi dal fondo di vicolo del Seminario (v. Appendice 3.2, Cinematografo Centrale, Fig.). Alla divisione della sala di proiezione quindi corrisponde una precisa divisione anche degli ambienti di accesso, e possiamo dire con certezza che la visione di un film era un'esperienza diversa per i primi-secondi posti e per i terzi. Questa distinzione si ridimensiona un po' nei grandi progetti dei cinematografi degli anni Venti, come il Savoia nel quale si passava per ambienti comuni e le sale d'aspetto erano divise fra quella per la galleria e quella della platea.

Le sale d'aspetto dei cinematografi della Pittaluga inoltre venivano decorate appositamente per il lancio speciale di alcuni film particolari, come avviene per il film *La taverna verde* (L. Doria, Fert-Film, 1924) in occasione del quale i frequentatori di questa taverna dei bassifondi sono suggeriti attraverso delle *silhouettes* in atteggiamenti criminali, visibili in controluce attraverso finte finestre ricavate nelle porte d'ingresso laterali, mentre la porta d'ingresso centrale è abbellita con lampioncini cinesi di carta, per simulare l'ingresso della taverna (v. Appendice 3.2, Cinematografo Savoia, Fig.). Lo stesso ingresso viene trasformato nella fiancata di un veliero per reclamizzare il film *Il capitano Blood* (*Captain Blood*, W. Dagwell, Vitagraph, 1924, v. cap. X, fig. X07) e in una moschea per *L'Arabo* (*The Arab*, R. Ingram, Metro-Goldwyn Pictures, 1924, v. cap. X, fig. X08).

²¹² *Furto al Borsa*, «Il Giornale del Mattino», 19 marzo 1914, p. 4.

Per rafforzare l'effetto spettacolare, anche il passaggio attraverso una porta diventava importante, così per il film *Violette Imperiali* (*Violettes Impériales*, H. Roussell, Productions Henry Roussell, 1923) lo spettatore riceve varcando la soglia della prima sala d'aspetto del Savoia un mazzolino di fiori dalle mani di una fanciulla vestita da contadinella con in mano un cestino di vimini (v. Appendice 3.2, Cinematografo Savoia, Fig.). All'Apollo invece in occasione di un film di Saetta, lo spettatore doveva varcare la soglia passando al fianco di un enorme cartone sagomato a forma di un benevolo Saetta che, con una pipa in bocca, reggeva la tenda sotto il quale si doveva passare (v. Appendice 3.2, Cinematografo Apollo, Fig.). Nelle sale d'aspetto inoltre la Pittaluga distribuiva le sue riviste locali gratuite, come il bolognese «Il Cine-Gazzettino» con i programmi dei cinematografi della catena e notizie sui film e sui divi.

L'ultima soglia portava lo spettatore nella sala di proiezione. Era l'ambiente più grande del cinematografo, diviso da elementi strutturali come parapetti in ferro e ringhiere o anche con balconate per gallerie sopra la platea, per separare i posti appartenenti alle diverse categorie di prezzi. I posti più costosi, contrariamente a quanto si possa pensare, si trovavano più lontano dallo schermo, e spesso erano rialzati rispetto al resto della platea, sia per una questione di comfort nell'areazione degli ambienti (dove erano installati aspiratori, ma uno scarso ricambio d'aria poteva rendere il buio soffocante), sia per minimizzare i difetti della proiezione dei primi tempi, come il *flickering* e l'instabilità dell'immagine proiettata. Nei primi cinematografi alla minor quantità di poltrone e sedie dei primi e secondi posti, che si trovavano anche più distanziate fra loro, corrispondeva un grande numero di panche lignee o seggiole pieghevoli per i terzi posti che arrivavano fin sotto lo schermo. Ai lati si trovavano dei lumi e svariate uscite di sicurezza con apertura a spinta spesso coperte da tende, al soffitto lampadari e aspiratori. Anche la sala di proiezione diventa riccamente decorata, con ornati di famosi decoratori come Dagnini (che aveva decorato il Bios e il Centrale), oppure addirittura con affreschi come quelli attribuiti a Ferruccio Pasqui e Gino Barbieri²¹³, due allievi di De Carolis, che avevano dipinto lungo le pareti del Cine-Fulgor dieci riquadri raffiguranti un'allegoria “borghese” non mitologica (*Il lavoro, La Scienza, ecc.*), poi coperti con il passaggio al sonoro, per permettere un'acustica migliore (v. Appendice 3.2, Cinematografo Fulgor, Fig.). Lo schermo a volte era incorniciato da elementi decorativi appositamente

²¹³ SALAMINO 2009, p. 90.

progettati (v. Appendice 3.2, Cinematografo Imperiale, Fig.) e nel caso del Fulgor riportava un verso dantesco tratto dal *Purgatorio* «Non vide mei di me chi vide il vero»²¹⁴.

Nella sala da proiezione, soprattutto nei primi anni Dieci, venivano distribuiti al pubblico anche dei regali. Il Borsa ad esempio distribuiva come omaggio ogni giovedì dei ventagli per le signore e dei giocattoli per i bambini e istituiva anche un premio per i due clienti più assidui del 1910: un servizio da caffè per dodici persone in porcellana giapponese e una bicicletta da uomo con accessori già bollata²¹⁵. Il Marconi, a pochi mesi dalla definitiva chiusura, invece promette l'ingresso gratuito per un anno al vincitore di una manifestazione benefica indetta dalla Società Pubblici Divertimenti²¹⁶. Anche la Pittaluga mantiene nei suoi cinematografi le “mattinate” speciali per i bambini con i cartoni animati seguiti dall'estrazione in dono di giocattoli. In sala inoltre potevano essere distribuiti libretti, cartoline illustrate e *brochures*, come avviene per film importanti come il primo lungometraggio, *l'Inferno* (Milano Films, 1911), quando al Borsa viene distribuito un libretto colorato con la divisione in parti, quadri, una selezione di fotografie e articoli della stampa (v. § IX.5, Fig.), come avveniva nei teatri in occasione delle opere liriche.

Il film veniva inoltre accompagnato almeno dal pianoforte, a volte da un'orchestra e persino da un coro, anche con partiture appositamente composte per un determinato film, e in certi casi l'accompagnamento musicale diventava un vero e proprio evento, come nel caso de *Il Ballo Excelsior* della Casa Comerio (L. Comerio, 1913, proiettato all'Apollo nel 1914 e ancora nel 1915, v. § VII.4.6). L'accompagnamento con il pianoforte era sempre previsto, fin dal primo cinematografo stabile Marconi e anche nei cinematografi più lontani, di prima periferia ed educativi, anche perché fra un film e l'altro vi era un intermezzo di qualche minuto per cambiare il rullo ed era necessario intrattenere il pubblico. Vanno infine ricordati i casi già segnalati (§ VII.4.1) di sincronizzazioni sonore mediante dispositivi di registrazione e quello particolare dell'accompagnamento dialettale dal vivo dei film al Cinematografo Volta.

VII.4.4 Composizione del programma e sua evoluzione

Lo spettacolo proposto in sala cambia e si evolve nel corso degli anni, seguendo i gusti del pubblico e anche il progresso del linguaggio cinematografico. Il programma del primo cinematografo stabile, il Marconi, all'inizio era composto da numerosi film brevi, ed era

²¹⁴ *Liberty in Emilia* 1988, p. 94.

²¹⁵ *Sotto le due torri*, «L'Avvenire d'Italia», 15 gennaio 1910, p. 2.

²¹⁶ *La famiglia felice*, «L'Avvenire d'Italia», 26 febbraio 1911, p. 4.

analogo a quello proposto da molti itineranti in sosta nei teatri. Un programma come quello del Marconi del 4 dicembre 1905 che proietta *Il bambino ghiottone*, *Gli orsi ammaestrati*, *Storia di un paio di calzoni*, *Atrocità russe*, *Lo smarrito*, *Il biricchino di Parigi* e altri film non citati dal quotidiano²¹⁷, rivela ancora la volontà di mostrare un programma “meraviglioso” composto da luoghi lontani, scene divertenti e strane e di attualità. I film venivano cambiati spesso e, non essendovi ancora dei distributori aperti a Bologna, probabilmente i fratelli Cattaneo scambiavano le pellicole da loro acquistate da un cinematografo di loro proprietà all'altro, sia all'interno della stessa città, che da una città all'altra. L'istituzionalizzazione del linguaggio cinematografico permette l'allungamento dei metraggi dei film e la loro maggiore qualità tecnica, conferendo ai singoli film una “indipendenza” testuale ed estetica²¹⁸ e progressivamente la cinematografia-attrazione perde progressivamente il suo ruolo di pura manifestazione visiva e spettacolare, in favore della narrazione²¹⁹. Il 1905 è anche l'anno di avvio dell'industria nazionale, con la produzione del film *La presa di Roma* di 250 metri²²⁰ (v. *infra* § IX.3) e nel corso del 1906 il cinematografo Marconi riduce il numero dei film per spettacolo limitandolo a quattro titoli: «per aderire alle moltissime richieste del pubblico, quest'oggi si ripeterà lo splendido programma: *La lampada meravigliosa*, *Matrimonio in bicicletta*, *Un colpo di vento*, *Un giorno di paga*. Domani lunedì, con un attraente e svariato spettacolo, il signor Cattaneo dà la serata a beneficio dell'Albero di Natale»²²¹.

Negli anni seguenti quattro pellicole vanno a comporre il programma secondo una sequenza codificata²²² che prevede l'alternanza di tre diversi “generi”: l'apertura era riservata al film a soggetto (S), che spesso era quello più lungo, seguito da uno o due film “dal vero” (V) e da una o due comiche finali (C). Il programma cioè seguiva due schemi prevalenti, SVVC o SVCC, e solo raramente si proiettavano due film a soggetto (SSVC). Nel corso del 1911, l'anno del passaggio al lungometraggio, il programma era ancora così composto, con delle possibili sostituzioni di uno dei film “dal vero” con un cinegiornale (CN) o con un “dal vero di attualità” (A). Vediamo di seguito nel dettaglio l'analisi delle programmazioni dei cinematografi bolognesi durante tale anno.

²¹⁷ «L'Avvenire d'Italia», 4 Dicembre 1905, p. 3.

²¹⁸ Sul programma del cinema delle origini rimandiamo a CANOSA 2008.

²¹⁹ Sul passaggio dal cinema primitivo a quello istituzionale, rimandiamo a GAUDREAU 2004.

²²⁰ Sull'importanza del film, che discuteremo più ampiamente nel § IX.3 rimandiamo a CANOSA 2006.

²²¹ «Il Resto del Carlino», 16 dicembre 1906, p. 3. È possibile identificare solamente il primo film, probabilmente *La lampada stregata* (*Aladin et la lampe merveilleuse*, Pathé, 1906, FR).

²²² La composizione dei programmi dei cinematografi non è solo imputabile ai desideri del pubblico, ma anche al nuovo metodo di noleggio delle pellicole dei distributori come la Pathé, che in genere proponevano i film già raggruppati in un programma composto da diversi generi.

Analisi delle programmazioni bolognesi del 1911

Nel corso dell'anno i cinematografi bolognesi presi in esame²²³ proiettano 574 film a soggetto, dei quali è stato possibile identificare l'80% (Appendice 3.1, Tavola 3, Grafico 1A). Si tratta in genere di drammi e in numero minore di commedie, inoltre compare qualche pantomima, cartone animato *féerie*. La maggior parte dei film identificati è straniera (244 film), con una netta prevalenza dei film francesi (208 film), 132 dei quali sono di produzione Pathé e 44 sono Gaumont (v. Appendice 3.1, Tavola 3, Grafici 1C e 1D). I film italiani (225) sono in prevalenza Cines (79 film) e Ambrosio (44 film, v. Appendice 3.1, Tavola 3, Grafico 1B). Vedremo come queste percentuali corrispondano grossomodo ai film nei listini dei distributori bolognesi Film Emilia e Marzetto, Baronetto & C. (v. *infra* § X.4.2-X.4.3).

Anche per quanto riguarda i film comici è stato possibile identificare circa l'80% di 492 titoli (il numero totale non comprende il Cinematografo Volta, che cambiava abitualmente i titoli – rendendoli non identificabili – dei film che faceva sonorizzare con battute in dialetto bolognese dagli attori del Teatro Nosadella). Anche in questo caso i film sono in maggioranza stranieri (204 film), contro 186 titoli italiani (v. Appendice 3.1, Tavola 3, Grafico 2.A). Le comiche italiane sono in maggioranza Cines (66 film) e Itala Film (53 film, v. Appendice 3.1, Tavola 1, Grafico 2.B). Quelle straniere identificate invece sono tutte francesi, e 158 di esse sono di produzione Pathé, molte delle quali in realtà della sua sottomarca Comica Film specializzata nella produzione di comiche (v. Appendice 3.1, Tavola 3, Grafico 2.C).

I cittadini bolognesi vedevano quindi in quegli anni essenzialmente film di produzione italiana e francese, con una netta prevalenza fra questi ultimi dei film Pathé, che erano diffusissimi a Bologna e nonostante fosse presente sul territorio un concessionario esclusivo dei film Pathé (v. Appendice 4.2, Rag. Ugo Bassi), erano presenti in maniera massiccia anche nei cataloghi di altri distributori (§ X.4.2 e X.4.3). Come si può notare dalla tabella 1 (v. Appendice 3.1, Tavola 3, Tabella 1) il Bios proietta il numero maggiore di film a soggetto (200) rispetto a Centrale (151) e Borsa (151), che invece privilegiano cinegiornali e attualità. I film a soggetto proiettati nel corso del 1911 erano in genere lunghi attorno ai 250/300 metri;

²²³ L'analisi delle programmazioni del 1911 è stata da noi compiuta in occasione della tesi del triennio, e qui ne riprendiamo alcuni risultati di rilievo. L'analisi deriva dall'incrocio dei dati ricavati dallo spoglio di tre testate quotidiane locali: «Il Resto del Carlino», «La Gazzetta dell'Emilia» e «L'Avvenire d'Italia». I cinematografi presi in esame sono quelli che pubblicavano i propri programmi su queste testate, quindi: Bios, Borsa, Centrale, Garibaldi, Marconi, Volta e la Sala dei Fiorentini (quest'ultimo un cinematografo cattolico solo domenicale). I titoli sono stati trascritti, numerati ed identificati a partire dai repertori esistenti e indicati in bibliografia.

pochissimi superavano i 1000 metri ed erano considerabili dei veri e propri lungometraggi. Alcuni di questi film, per la metratura raggiunta o per la maggiore importanza, vengono presentati con maggiore rilievo e proiettati assieme a un solo altro breve film, in genere un film d'attualità o una comica: dopo la presentazione dell'*Inferno* nel marzo del 1911 (§ IX.5) i lungometraggi cominciano ad essere una presenza abituale, con un picco negli ultimi mesi dell'anno (v. Appendice 3.1, Tavola 3, Tabella 1).

Il numero dei film “dal vero”, che sono proiettati in egual misura da Bios, Borsa e Centrale, decresce progressivamente nel corso dell'anno, in favore dei film “dal vero” di attualità, che hanno un picco in concomitanza con l'inizio della guerra Italo-Turca, nel settembre del 1911. I film “dal vero” di attualità non sono mostrati da tutti i cinematografi, ad esempio non compaiono fra le programmazioni del 1911 del cinematografo Volta e della Sala dei Fiorentini, ma hanno avuto un ruolo importante per la città perché hanno permesso ai bolognesi di vedere le celebrazioni del Cinquantenario dell'Unità d'Italia²²⁴ e le operazioni della guerra Italo-Turca (Fig.).

In aggiunta ai “dal vero” d'attualità, Borsa e Centrale proiettano i cinegiornali *Pathé Giornale* e il *Gaumont Attualità*. Il *Pathé Giornale*, distribuito dalla sede di Milano della Pathé Frères, era composto da una uscita settimanale di 170/180 metri con notizie da tutto il mondo di sport, moda, cronaca e le visite dei reali europei. L'autenticità dei filmati era ricordata dalle inserzioni della Pathé²²⁵ e dal mese di maggio 1911 le edizioni settimanali distribuite dalla casa diventano tre.

I generi proiettati dai cinematografi bolognesi trovano un preciso riscontro nella ripartizione dei listini dei distributori (v. *infra* § X.4.2 e X.4.3), che infatti li commerciavano in egual misura per andare incontro ai gusti del pubblico (v. Appendice 4.1, Grafici 3 e 7). Nell'articolo *Come si compone un buono spettacolo*, con il quale «La Rivista Pathé» pubblicizza le sue sottomarche specializzate in diversi generi di film a soggetto (come la Film d'Art e la SCAGL, la Film Russa e l'American Kinema per produzioni di quei paesi, la Film D'Arte Biblico e la Modern Pictures), si legge:

Qual è il fine che si propone l'avveduto cinematografista? Quello di provvedersi d'un programma la cui variata coll'accontentare la clientela, valga ad assicurarsene l'assiduità. Un

²²⁴ Sulle celebrazioni del Cinquantenario dell'Unità d'Italia nei cinematografi bolognesi ci permettiamo di rimandare al nostro NEPOTI 2013b.

²²⁵ Il motto del cinegiornale era: «Pathé Giornale, sa tutto – vede tutto». Per la composizione dei singoli Giornali rimandiamo a «La Rivista Pathé».

programma siffatto è difficile a compilarli? No. Il cinematografista che aspira a possederlo, per godere poi dei suoi vantaggi, dovrà adattarsi a veder migliaia e migliaia di metri di pellicole per accorgersi, in fine, che il suo desiderio non può essere appagato. E infatti tutte le Case editrici copiano reciprocamente tutta la produzione, cosicché un programma, per quanto composto di pellicole provenienti da differenti Case, non presenta affatto la varietà di composizione che lascerebbe supporre e desiderare. Allo scopo di non cadere nello stesso inconveniente la Casa Pathé Frères ha deciso di ridurre mano a mano la produzione delle sue scene cinematografiche per potersi consacrare sempre più all'edizione di talune films prodotte da differenti Ditte specializzate nella produzione di generi vari ed originali»²²⁶.

In questo articolo, la Pathé, che era il colosso per eccellenza del cinema dell'epoca e come abbiamo visto una delle marche più proiettate dai cinematografi bolognesi, avendo individuato i generi che corrispondono ai gusti del pubblico (film a soggetto, “dal vero” e comiche), promuove il tentativo di variarne i contenuti attraverso una rete di sottomarche specializzate nella produzione di ogni singolo sotto-genere. I concessionari Pathé inoltre molto spesso noleggiavano il programma completo (v. *infra* § XVI.7) e anche gli altri distributori sul loro esempio cominciano a proporre in quegli anni dei programmi “a pacchetto” comprendenti i diversi generi (questa pratica viene utilizzata ad esempio dalla Gaumont²²⁷). Il consolidamento di questi generi nei gusti del pubblico, riflette nel 1911 un'eredità dei programmi del passato (ridere attraverso le comiche e meravigliarsi vedendo il mondo e attività sconosciute), ma troviamo istanze di rinnovamento nel diffondersi della narrazione lunga e nell'affermarsi del film a episodi dove i personaggi ritornano più volte. Un'ultima osservazione riguarda la durata dei programmi, che rimanevano in programmazione per due o tre giorni essendo cambiati 3 volte a settimana; questa alternanza tenderà a ridursi a due o una sola volta a settimana durante la guerra.

Gli anni della guerra e la crisi del dopoguerra

Anche se l'importazione dei film a lungometraggio danesi aveva anticipato l'avvento del lungometraggio in Italia, una sua diffusione capillare avviene a partire dal 1912, quando sale il numero di film danesi, tedeschi e francesi a lungometraggio e quando le case italiane cominciano a realizzare abitualmente film da 3 bobine o più con un impiego di mezzi che

²²⁶ *Come si compone un buono spettacolo.*, «La Rivista Pathé», a. I, n. 1, 23 aprile 1911, p. 2.

²²⁷ Ad esempio il bollettino pubblicato dalla Gaumont con le novità settimanali proponeva per lunedì 1° agosto 1910: 2810 *La sciagura*, drammatica, 298 m; 2808 *Un quartiere tranquillo*, comica, 158 m; 2803 *Matrimonio all'americana*, comica, 149 m («Lux», a. III, n. 54, 17 luglio 1910, p. 10).

porterà il cinema italiano nel 1914 a primeggiare in questa produzione²²⁸. I cinematografi cambiano la programmazione abituale, proiettano i lungometraggi e i loro sforzi pubblicitari si concentrano nel lancio di questi tanto che non citano più gli altri film d'accompagnamento, fatta eccezione per i film “dal vero” sulla guerra, dai cinegiornali alle serie “recentissime” sulla guerra (v. *infra* § XVII.5). I lungometraggi sono pubblicizzati esplicitandone il “genere” e attorno alla metà degli anni Dieci i più diffusi sono: «storico, divistico e avventuroso»²²⁹. Il fatto che nei programmi non vengano più citate le serie comiche (e questo avviene anche a Bologna), ha fatto d'altra parte pensare ad una scomparsa della relativa produzione nazionale attorno alla metà degli anni Dieci²³⁰.

Fra il 1914 e il 1917 comunque la produzione italiana resiste nonostante la guerra, tanto che nel 1918 in termini qualitativi e quantitativi non sembra aver particolarmente risentito del conflitto²³¹. La crisi però si apre nel dopoguerra²³², quando la chiusura di diversi mercati che l'industria nazionale utilizzava come sbocco commerciale di esportazione provoca una flessione delle vendite all'estero d'altra parte la produzione del Nord Italia, già claudicante a causa del conflitto che nel 1918 aveva avuto conseguenze drammatiche in tutto il Nord, non riesce più a fornire molte pellicole ai grandi circuiti di distribuzione nati nel 1919: l'UCI e la SASP. La caduta dei vincoli sull'importazione dall'estero alla fine del conflitto porta sugli schermi italiani moltissimi film stranieri²³³, commerciati dai grandi circuiti di distribuzione italiani e dalle concessionarie americane aperte in quegli anni anche a Bologna (§ X.2.1).

Gli anni Venti

Negli anni Venti, fatta eccezione per il fatto che le pellicole non sono più in gran parte italiane, ma molto spesso americane o tedesche, il programma proposto dai cinematografi torna simile a quello che si era affermato con l'avvento del lungometraggio: un film lungo seguito da una comica, come possiamo vedere anche dal programma del Cinema Italia del 1926 (v. Appendice 3.2, Cinema Italia, Nuovo, **Fig.**). La Pittaluga infatti all'inizio degli anni Venti ha in esclusività le serie dei principali comici americani come quelle di Fridolen (Jimmy Aubrey), Ridolini (Larry Semon), Totò (Hamilton Lloyd), Harold Lloyd e ovviamente

²²⁸ BERNARDINI 1982, pp. 93-97.

²²⁹ DALL'ASTA 2014, pp. 96-114.

²³⁰ DALL'ASTA 2014, p. 96; BERNARDINI 1985, p. 35.

²³¹ BRUNETTA 1993a, p. 228.

²³² Ivi, pp. 231-237.

²³³ I film importati sono tedeschi e soprattutto americani, mentre la Francia non ha più l'importanza che aveva prima del conflitto; nel 1926 ricevono il visto di censura 20 film italiani contro 609 film stranieri (REDI 2003, pp. 46-48).

Chaplin²³⁴. Inoltre, come abbiamo detto, una legge del regime fascista obbliga i cinematografi dal 1926 a proiettare in aggiunta ai film in normale programmazione i film Luce che la Pittaluga distribuisce in esclusiva. Alla fine degli anni Venti la chiusura di spettacolo dei cinematografi Pittaluga è riservata ai cartoni animati come Rorò (Universal) e Topolino (Walt Disney Productions), o ai cosiddetti “cortometraggi lirici” ovvero dei cortometraggi musicali prodotti dalla Cines-Pittaluga. Il cinema degli anni Venti insomma recupera il programma multiplo di film per offrire agli spettatori un congedo piacevole dallo spettacolo.

VII.4.5 La fruizione dello spettacolo e i pochi dati sugli spettatori

Entrino favorischino signori....

spettacolo di grande attrazione!
Guardino un po' ma guardino qui fuori
osservino il cartello: un programmone!

Per tutti i gusti: dal disastro alpino
al grand Gaumont. Rivista agile e varia
dall'ultima avventura di Calino,
fino...alle feste per Cinquantenario!

Vi ammireranno l'ultima avventura
toccata all'aviatore Aldo Piccione;
Vedranno riprodotti con gran cura
le vittime e i danni del ciclone;

il crollo d'una casa magnatizia
un grande incendio ed un deragliamento
Avanti, s'incomincia! Una delizia!
Mezz'ora buona di divertimento!

Bambini miei ma siete incontentabili...
passereste la vita sulla via!
Nulla vi basta mai, sembra incredibile!
Zitto Gigetto!...vieni qua, Maria!

Anche la voglia del Cinematografo!
Ma è tardi adesso, mamma sta in pensiero
A casa, a casa...e non facciamo strepiti,
se nò, se nò chiamo i carabinieri

Zitto Gigetto! ...Siete insaziabili...
Stamane avete visto, appena usciti,
la vecchia morta sotto l'automobile
e poi la grave rissa in via Pentiti..

E poi?dimenticate il forte incendio

²³⁴ La filmografia della Società Anonima Pittaluga è in corso di pubblicazione da parte del Museo Nazionale del Cinema di Torino, ed è stata personalmente da noi ultimata nell'ambito di una collaborazione con il Museo nell'ambito del Progetto Pittaluga.

di Via Condotti! Vi scordate presto!
E non vi basta?....Anche il cinematografo?

Ma più cinematografo di questo!²³⁵

Il cinematografo è un luogo frequentato da bambini insaziabili come vuole questa satira del 1911, giovinette sospiranti, pericolosi borseggiatori e uomini poco raccomandabili? Le sale di proiezioni erano ambienti bui e mal ventilati nei quali gli spettatori entravano attratti da sensazionali *réclame* dei cartelli colorati e degli imbonitori? In effetti molte delle notizie a noi rimaste nei quotidiani sui cinematografi del periodo del muto descrivono proprio un ambiente di questo tipo, confuso, buio e affollato del più umile popolo, dove avvengono frequenti furti e che favorisce visioni e atti immorali. Questa è l'opinione della maggior parte dei lettori che hanno raccontato risentiti la propria esperienza al quotidiano cattolico «L'Avvenire d'Italia» (v. *infra* § XV.1). Ricordiamo ad esempio la descrizione di un cinematografo milanese che Princivalle Lampugnani pubblica nel 1909 su questo giornale, dove descrive il pubblico che “partecipa” alla proiezione che avviene sullo schermo senza distinguere la realtà dalla finzione scenica:

Passavo sere or sono davanti ad uno dei tanti Cinematografi dei suburbi. Fuori un uomo, rosso in viso, vestito del più ridicolo frak, scovato da chissà quale rigattiere, gridava a squarciagola invitando il pubblico: dentro nell'atrio, una folla multicolore attendeva, ed un grammofono usato gracchiava penosamente. I cartelloni appiccicati agli angoli promettevano uno spettacolo sensazionale, interessantissimo: non seppi resistere, entrai. Poco dopo nel salone buio mal ventilato e peggio disposto mi divertivo un mondo e non esagero! Non era la cinematografia in sé che mi interessava, quanto lo spettacolo dei miei compagni di divertimento, uno spettacolo che molti trascurano ed hanno torto: noi che, per avere un poco studiato, ci crediamo troppo superiori, abbiamo l'abitudine di dire che il popolo è buono. Si è buono, ma lo diciamo senza convinzione, come per una depurazione. Quella sera uscendo dal cinematografo fuori mano, dimenticato, vi assicuro che lo dissi con sincerità e con persuasione. Ah, poche volte come in quella sera ne fui tanto persuaso, poche volte ebbi agio di studiarlo intimamente con sguardo spassionato. Il primo numero del programma – Lo ricordo perfettamente – rappresentava una scena passionale. La solita femminella illusa, sedotta. Ma qui c'era una variante perché l'eroina da cinematografo tentava di abbandonare su la montagna la sua creatura. Aveste sentito il tremito strano che passò per quella folla di umili e di lavoratori, le frasi dolorosamente sincere

²³⁵ *Al cinematografo*, «Il giornale delle beffe», a. II, n. 25, 2 luglio 1911, p. 2.

di questi spettatori che non potevano, non sapevano discernere la verità dalla finzione scenica!²³⁶

Ma anche persone meno “moraliste” consideravano quantomeno “pittoresco” recarsi al cinematografo, come possiamo evincere dal testo del 1911 sopra riportato e tratto da una nota rivista umoristica bolognese «Il giornale delle beffe». Anche Gualtiero Fabbri (che come abbiamo già ricordato era di origine bolognese), nella sua novella *Al cinematografo* uscita nel 1907, racconta moltissimi aneddoti che non smentiscono queste descrizioni: anche qui c'è il borseggiatore che ruba un borsellino all'entrata, una servetta molestata, e una proiezione accompagnata dai commenti del pubblico e dalle lacrime delle signore²³⁷.

Le cronache dei quotidiani bolognesi riportano in effetti spesso notizie di borseggi avvenuti all'interno dei cinematografi (in particolare il Bios e il Garibaldi), complice la penombra e gli spettacoli accattivanti, ai danni dei clienti che venivano derubati di portafogli, tabacchiere e orologi d'argento da taschino²³⁸. Il fatto che alcuni cinematografi fossero particolarmente mal frequentati è testimoniato dalla cronaca di risse e accoltellamenti²³⁹.

Il buio delle sale di proiezione era il luogo perfetto per incontrare in una situazione d'apparente intimità l'altro sesso. Anche diverse comiche dell'epoca ambientate nelle sale cinematografiche ridicolizzano questo aspetto, come ad esempio *Al cinematografo guardate ma non toccate!* (Itala Film, 1912) e *Una tragedia al cinematografo* (Cines, 1913). A questo proposito citiamo questo curioso annuncio trovato fra la pubblicità economica del quotidiano «Il Giornale del Mattino»: «SIGNORINO solo, trovato Cinematografo Borsa, giorno 11 ore 22 seguitemi tutta via Galliera sino abitazione albergo, desideriamo appuntamento Cinematografo suddetto stessa ora»²⁴⁰. Ricordiamo inoltre la già citata lettera dello spettatore che desidera il cambio di lampadine al Modernissimo con lampadine meno luminose per poter tenere le mani sulle spalle della ragazza senza che nessuno veda²⁴¹.

Finito lo spettacolo, alla riaccensione delle luci, la giornata non era da considerarsi conclusa. Testoni ad esempio, che frequentava soprattutto il Bios e il Borsa (v. *infra* § XIII.5.1), dopo il cinematografo si recava spesso al caffè, in genere al Caffè San Pietro (in via

²³⁶ Princivalle Lampugnani, *I cinematografi*, «L'Avvenire d'Italia», 29 luglio 1909, p. 3.

²³⁷ FABBRI 1907.

²³⁸ Le notizie dei furti parlano di spettatori che “guardano estatici una film interessantissima” e che quindi non si accorgono delle mani che frugano nelle tasche (*Cara...quella film*, «Il Giornale del Mattino», 19 aprile 1915, p. 4).

²³⁹ *Dal cinematografo all'ospedale | Una rappresentazione al Volta finita a coltellate*, «Il Giornale del Mattino», 23 giugno 1915, p. 4.

²⁴⁰ «Il Giornale del Mattino», 13 ottobre 1914, p. 2.

²⁴¹ CARISBO, Collezione Brighetti, lettera del 1932 (testo riportato per intero nel § VII.3.1).

Indipendenza; ricordiamo che il gerente Cleto Burzi entra anche nel CdA della Film Emilia, v. Appendice 4.2) e il Caffè Medica (anche questo non è estraneo al cinema e al teatro, v. Cesare Medica nell'Appendice 3.2). Anche gli altri spettatori più abbienti dovevano avere questa abitudine, ad esempio sappiamo di un giovanotto che si accorge dopo essere entrato al Bar Italia di via Indipendenza del furto del suo portafoglio contenente ben 820 lire, avvenuto poco prima al Bios²⁴². Il “caffè” era un luogo dove passare il tempo diffuso già tradizionale prima dell'avvento del cinematografo, ed alcuni rivestono il ruolo di luoghi di ritrovo e discussione per letterati, artisti e politici. Probabilmente con la diffusione del cinema nei caffè si parla anche dei film, e comunque cinematografi e caffè hanno in comune la funzione di essere luoghi di aggregazione sociale interclassista

VII.4.6 I primi spettacoli del Cinema-Teatro Apollo

Il varietà, lo spettacolo per eccellenza della *Belle-Époque*, stava avendo un'ulteriore epoca d'oro proprio a ridosso dell'inizio della guerra, e anche il cinema stava vivendo un momento di massimo sviluppo a Bologna quando nel 1914 aprono diversi cinema-teatri e molti cinematografi diventano anche spazi per spettacoli di varietà (v. *supra* § VII.4.1). La connessione fra varietà e cinema era stata molto forte anche in anni precedenti quando il cinema era solo uno dei numeri degli spettacoli di varietà, per una generale analogia di fondo fra le due forme d'intrattenimento, entrambe «formes d'amusement enracinées dans la culture urbaine (correspondant aux besoins d'un public issu des classes petit-bourgeoise et ouvrière dans les villes industrielles)»²⁴³. Oltre ad un comune radicamento nella cultura popolare e alla finalità di ricercare in ogni modo lo stupore dello spettatore, i due spettacoli avevano caratteristiche simili anche dal punto di vista della composizione dei programmi e della fruizione: ricordiamo fra tutte il fatto che nel varietà i numeri che lo compongono siano autonomi e cambiati costantemente, ma seguendo delle tipologie ricorrenti (e vedremo quali) e che ogni numero sia concepito per suscitare alternativamente riso, *suspense*, paura e ammirazione, ad una platea di persone composta da un pubblico “variegato” che non aveva il posto riservato come a teatro, ma che entrava e usciva a piacimento²⁴⁴. Queste caratteristiche

²⁴² *Cinematografia pagata ottocento lire*, «Il Giornale del Mattino», 2 febbraio 1914, p. 4.

²⁴³ KESSLER-LENK 2012, p. 248.

²⁴⁴ Per un elenco dettagliato delle analogie rimandiamo sempre a KESSLER-LENK 2012, pp. 247-248. Gli studiosi, che prendono in esame il caso del Teatro Apollo di Düsseldorf, mettono in rilievo come in questi teatri in genere si potesse consumare cibo e bevande durante lo spettacolo, che era, come nel caso del cinema, accompagnato da un imbonitore e da musiche.

comuni riscontrabili nelle finalità dello spettacolo e sintetizzabili per il varietà nelle parole “attualità, gratuità e meraviglia”²⁴⁵, sono lodate anche da Marinetti nel *Manifesto del Teatro di Varietà* pubblicato nel 1913 dove apprezza il ruolo del cinematografo, che arricchisce il varietà con un «numero incalcolabile di visioni e spettacoli irrealizzabili (battaglie, tumulti, corse, circuiti d'automobili e d'aeroplani, viaggi, transatlantici, profondità di città, di campagne, d'oceani e di cieli)»²⁴⁶.

In questo paragrafo prendiamo in considerazione un cinema-teatro aperto a Bologna nell'ottobre del 1914 in via Indipendenza, a poche centinaia di metri di distanza dal ritrovo per eccellenza del teatro di varietà bolognese il Teatro Eden, proprio da Galli e Grazia, due impresari che non erano estranei ad entrambe le forme di spettacolo perché erano ex-acrobati, passati all'esercizio cinematografico (v. *supra* § VII.3.5). Il nuovo cinema-teatro viene costruito appositamente in una zona di vecchie case e intitolato, come molti altri luoghi del genere, Cinema-Teatro Apollo (v. Appendice 3.2, Cinema-Teatro Apollo). La struttura, dallo stile architettonico eclettico (v. *infra* § VIII.4) nasce come un luogo dedito ad entrambe le forme di spettacolo, ma nel luglio del 1915, quando si ripercuotono anche su questo esercizio i primi contraccolpi della guerra, Galli e Grazia decidono di darvi solo spettacoli teatrali di varietà rivolti alle famiglie, in modo da permettere ai ragazzi e alle ragazze di buona famiglia di gustare questo tipo di divertimento²⁴⁷. Al termine della gestione di Galli e Grazia, nel 1923, il cinema-teatro passa nelle mani della Pittaluga, che ne recupera la funzione precedente, dandovi spettacoli misti di cinema e teatro, con film di prima visione. Dell'Apollo, come accennato, restano moltissimi materiali, tra i quali i programmi a stampa degli anni Dieci²⁴⁸, e un gruppo di lettere con delle belle carte intestate risalenti alla fine di quegli anni, con le quali gli artisti proponevano agli esercenti i propri numeri, accordandosi sul prezzo e sulla data dell'esibizione²⁴⁹.

I primi programmi dell'Apollo (v. Appendice 3.1, Tavola 4) sono quelli di un normale cinematografo che non proietta film “dal vero” d'attualità: un film a soggetto (compaiono un po' tutti i generi, drammi, commedie, avventure, storico, soprattutto italiani e francesi) seguito da una comica. La struttura del cinema-teatro però è adatta a proiettare i film che richiedono

²⁴⁵ MOSCONI 2006c, p. 35.

²⁴⁶ F.T. Marinetti, *Il teatro di varietà*, 29 settembre 1913. Pubblicato dal «Daily-Mail» il 21 novembre 1913 (v. anche Ivi, p. 50).

²⁴⁷ La motivazione pubblicizzata è «di gustare questo genere d'arte che di solito è confinato nei “caffè chantants” e perciò diffidato dalla castigatezza e dalla moralità» (*Teatri ed Arte*, «Giornale del Mattino», 2 settembre 1915, p. 3).

²⁴⁸ MNCTO, Manifestoteca.

²⁴⁹ FCINBO, Archivio della Grafica, Cinbo 02.

un accompagnamento orchestrale alle immagini, quindi l'Apollo proietta nel novembre del 1914²⁵⁰ (e poi ancora nel febbraio 1915) *Il Ballo Excelsior* di Manzotti (L. Comerio, Comerio, 1913) con le musiche eseguite con un «sincronismo meraviglioso»²⁵¹ da una grande orchestra diretta dal maestro Dominici, poi *La reginetta delle rose* prodotto da Sonzognò (Caramba ovvero L. Sapelli, Musical Film, 1914) anche questo accompagnato dall'orchestra, per il quale riportiamo il soffietto che sottolinea il sincronismo fra musica e immagini:

Da oggi lunedì ha luogo un altro avvenimento artistico. Si rappresenterà cioè la spettacolosa film teatrale *La reginetta delle Rose*, riproduzione della tanto applaudita operetta del maestro R. Leoncavallo. Direttore d'orchestra è il maestro Viscardini che con tanto successo la diresse nelle rappresentazioni che di questa colossale pellicola dettero non è molto al teatro Lirico di Milano. Come già nel *Ballo Excelsior* anche nella “*Reginetta delle Rose*” la musica è perfettamente sincronizzata all'azione. Della “*Reginetta delle Rose*” si daranno tre rappresentazioni al giorno: la 1a alle 16,30 la 2a alle 20,15 e la 3a alle 22. Nessun dubbio che anche a Bologna il pubblico accorrerà in folla ad ammirare questo spettacolo veramente di primissimo ordine²⁵².

Un altro spettacolo degno di nota è il 1° marzo 1915, quando avviene la proiezione del film “dal vero” di produzione inglese Kineto Film *Canale del Panama*, che in altre città era stato proiettato anche con conferenze sull'apertura del canale (Fig.).

Le programmazioni cominciano ad aggiungere il varietà a partire dal mese di aprile; inizialmente è mantenuto il medesimo programma di film, ma con l'aumentare dei numeri di varietà si riduce ad un unico film a soggetto. I primi spettacoli di varietà proposti sono più lunghi, ad esempio nel caso del cavallino ammaestrato “Boy” che canta, parla, legge, ride e suona (aprile e maggio 1915, v. Appendice 3.1, Tavola 4) lo spettacolo di varietà occupa anche tutta la serata. A partire dal mese di giugno il programma prende una forma definita (Fig.): in apertura una commedia recitata da compagnie comiche o dialettali, che variavano il programma ogni sera (ad esempio c'è un gruppo di commedie con il personaggio di Sganapino), due numeri più brevi con acrobati, canzoni o balli e in chiusura il film a soggetto. Un programma così concepito doveva essere senz'altro lungo, e veniva rappresentato a ripetizione ogni giorno fra le 16 e le 24. La posizione caudale dello spettacolo cinematografico non deve stupire ed è stata riscontrata anche in Germania e negli Stati Uniti, tanto che gli studiosi americani hanno dato vita ad un vero e proprio dibattito sull'argomento,

²⁵⁰ *All'Apollo*, «Il Giornale del Mattino», 20 novembre 1914, p. 4.

²⁵¹ *Al Teatro Apollo*, «L'Avvenire d'Italia», 26 febbraio 1915, p. 4.

²⁵² *Al Teatro Apollo*, «L'Avvenire d'Italia», 3 maggio 1915, p. 4.

definendo un primo periodo della storia del cinema *chaser period* a partire dalla posizione caudale che il film occupa nello spettacolo di varietà²⁵³.

Sicuramente la direzione dell'Apollo riservava maggiore importanza ai numeri di varietà, inoltre nessun artista avrebbe voluto esibirsi per ultimo, quando il pubblico è ormai stanco e pronto a lasciare la sala. Sembra però che gli sforzi pubblicitari dell'Apollo sottolineino diversamente il ruolo del film sulla stampa quotidiana e sui programmi a stampa: negli annunci sui quotidiani l'Apollo sembra destinare maggior rilievo alle pellicole, rispetto agli artisti del varietà (dei quali veniva ricordato essenzialmente l'apprezzamento da parte del pubblico); il programma a stampa invece, tramite l'impaginazione grafica, sembra “ribaltare” i rapporti e il cinema diventa solo l'ultimo numero, nemmeno accompagnato da frasi di lancio quali “grandioso successo” invece spese per il varietà. Una progressiva perdita di interesse per lo spettacolo cinematografico all'interno di un programma così concepito potrebbe spiegare perché Galli e Grazia decidano di trasformare, a partire dal luglio 1915, il cinema-teatro essenzialmente in un teatro di varietà. Per vedere i film il pubblico poteva andare nei cinematografi con programmi rinnovati con frequenza e d'attualità, inoltre organizzare il soggiorno degli artisti di varietà doveva essere piuttosto complicato (infatti gestisce il cinema-teatro Napoleone Grazia, il fratello di Alberto Grazia) e costoso, tanto che aggiungere il prezzo del noleggio di un lungometraggio a quello del resto dello spettacolo probabilmente non permetteva di proiettare film appena usciti (l'Apollo infatti propone anche film un po' “datati” e in alcuni casi ripeteva a distanza di mesi gli stessi film).

Possiamo ricavare alcune informazioni sulle difficoltà riscontrate nella composizione dei programmi di varietà, dalla corrispondenza eccezionalmente superstite di questo cinema-teatro²⁵⁴. Una volta entrato nel circuito dei teatri di varietà, l'esercente riceveva delle lettere con le proposte da parte degli artisti (anche stranieri), che in genere scrivevano dal teatro di una città vicina dove si stavano esibendo, indicando la prima data libera e il prezzo richiesto per lo spettacolo. Vediamo ad esempio una lettera del Trio Tomesani (ginnasti e equilibristi) da Genova, del 30 gennaio 1923 (Fig.):

Mr. Galli e Grazia,

²⁵³ KESSLER-LENK 2012, p. 252.

²⁵⁴ Le lettere sono in realtà comprese fra il 1917 e il 1923, e in questi anni l'Apollo era solo teatro di varietà. Però come detto, gli impresari, alcuni numeri e le modalità di reclutamento degli artisti sono le medesime del periodo precedente. A partire dal 1923, con la gestione Pittaluga l'Apollo torna ad essere un cinema-teatro.

attualmente un gran successo Nuovo Splendor Sampierdarena dal 2 al 5 febbraio Circo Equestre Eduardo. Dal 28 febbraio al 6 marzo Casinò Municipale San Remo. Dal 8 al 18 Marzo Trianon Milano dal 22 al 29 marzo Teatro Vittoria di Novara (tournee Pittaluga) dal 29 al 5 aprile Moderno di Alessandria (Pittaluga) dal 15 aprile in poi stagione circo equestre Pender in Francia. Speriamo che questa direzione voglia farci un contratto dal 5 al 15 aprile che noi passeremo a Bologna. Per detto tempo e nel piacere di un primo affare faremo prezzo di eccezione L. 180 al giorno.

Nel piacere di leggervi i nostri migliori auguri e saluti.

Tomesani Trio Fermo Posta Genova²⁵⁵

Questa lettera ci mostra come il Trio Tomesani organizzasse in proprio la *tournée*, fatta eccezione per alcune date stabilite da organizzazioni maggiori, come il circo equestre francese per la stagione primaverile e la Pittaluga che lo faceva esibire nei suoi cinema-teatri di varietà. Grazia oltre a stabilire la data, doveva innanzitutto trattare il prezzo proposto, come vediamo da questa lettera dei Frères Giay (trio eccentrico-musicale che si esibisce all'Apollo anche il 28 giugno 1915, v. Appendice 3.1, Tavola 4), scritta da Genova il 13 aprile 1920:

Preg. mi Sigg.ri Galli e Grazia,

Li avviso riguardo del contratto di rientro che avevamo per il suo Teatro alle condizioni che si aveva, dato gli aumenti della ferrovia, e coi grandi aumenti di tutto, a quelle condizioni non possiamo più accettarlo. Le condizioni ultime che posso fare col Trio Musicale sono lire novanta serali. Inoltre li avviso che ora abbiamo anche un'altro [sic] numero d'Attrazione di Novità, cioè: Duo Fortunello Eccentrici Melangê, se desidera di ingaggiarci anche con questo numero, condizioni lire ottanta.

In attesa distintamente li saluto,

Trio Giay

Teatro Eden Genova (Disponibili dal 12 agosto)²⁵⁶

Grazia doveva inoltre distinguere i buoni numeri da quelli che non valevano il costo e a questo proposito, sul retro delle lettere ricevute, appuntava dei commenti, come il prezzo dello spettacolo, se fosse un buon numero o se gli artisti si fossero già esibiti ad un altro varietà di Bologna, come il Teatro Modernissimo. Ad esempio sulla lettera ricevuta dai The Taillot, che propone un numero con il lancio di cappelli «American Panama Jugglers | Boomerang Hat Throwers» (Fig.) è appuntato «Lavorano 10 giorni dal 12 aprile 1921 a L.

²⁵⁵ FCINBO, Archivio della Grafica, Cinbo 02.

²⁵⁶ *Ibidem*.

100 | È un buon numero | Lavorano al Modernissimo il 27 novembre 1921»²⁵⁷. Scrivevano in genere tre categorie di artisti: 1) ginnasti, acrobati, equilibristi e giocolieri (come i Les Nava's, equilibristi e trapezisti, **fig.**); 2) illusionisti e prestigiatori, come il caso con Febo, il cane che trasmette il pensiero (**Fig.**) o l'illusionista Denice (**Fig.**); 3) comici, ballerini, musicisti eccentrici, ognuno con uno spettacolo differente, come Voodoo danzatrice orientale che propone una danza divisa in tre tempi (I. La danza sacra, II. L'oppio, III. Il delirio, **Fig.**), o Torcat e D'Aliza una coppia che proponeva uno spettacolo con 60 polli ammaestrati (**Fig.**).

²⁵⁷ *Ibidem*. Lettera datata 7 novembre 1922, spedita da Livorno.

CAPITOLO VIII. L'ARCHITETTURA DEI CINEMATOGRAFI

VIII.1 I motivi per un approfondimento

Alcune recenti ricerche, svolte per l'Italia soprattutto nella regione Toscana, hanno richiamato l'attenzione di architetti e ingegneri sulla progettazione dei cinematografi nei primi decenni del Novecento e sulla varietà di soluzioni adottate da chi si è occupato in quegli anni di ideare e costruire gli edifici destinati agli spettacoli cinematografici. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, questa tipologia edilizia infatti racchiudeva nuove esigenze funzionali rispetto ai teatri tradizionali, ricordiamo tra tutte: la divisione in ambienti di attesa e aggregazione separati tra le diverse categorie di pubblico pagante, una sala di proiezione progettata per permettere una perfetta visibilità dello schermo per tutte le categorie di pubblico tra loro separate, con una buona areazione e uscite di sicurezza accessibili facilmente, nonché una decorazione sfarzosa adatta a “vendere” al pubblico uno spettacolo meccanico infinitamente riproducibile ed etereo, illimitato nelle proprie ambientazioni, ma senza necessità di scene al di fuori dello schermo, che richiedeva una nuova ritualità nella visione¹. Diversi noti architetti forniscono soluzioni capaci di soddisfare questi particolari criteri di una nuova tipologia edilizia, e la progettazione di tali ambienti coniuga una rivisitazione dei risultati conseguiti nelle sperimentazioni sullo spazio teatrale con l'utilizzo di nuove tecniche di costruzione e di nuovi materiali. Dal punto di vista decorativo questi edifici passano da un tardo *Liberty* e dall'*Ecclettismo* alla stagione dell'*Art-Déco* degli anni Venti, fino ad arrivare al *Razionalismo* con l'ingresso negli anni Trenta e l'adattamento al sonoro delle sale di proiezione.

In Italia solo recentemente si è appuntata l'attenzione su questo particolare aspetto. L'apporto degli studi, corredati da ampio apparato fotografico, di Susanna Caccia e Maria Adriana Giusti² è stato infatti quello di catalogare per la prima volta questa tipologia edilizia

¹ Le caratteristiche per la sicurezza della sala di proiezione erano fissate da specifici regolamenti (v. *supra* § VII.3.1); inoltre aspetti tecnici erano già noti a chi si occupava all'epoca della costruzione dei cinematografi, come dimostra anche un articolo apparso su «L'architettura italiana» del 1918 sulla specificità di questo edificio (citato in SALAMINO 2009, pp. 44-45).

² CACCIA-GIUSTI 2007 e CACCIA 2010. In altri paesi come la Francia, Inghilterra e gli Stati Uniti, studi simili sono apparsi in un periodo precedente, pensiamo ad esempio a ATWELL 1980, LACLOCHE 1981, MEUSY 2009 WILINSKY 2001, MELNICK-FUCHS 2004. Si è sviluppata un'attenzione anche verso luoghi di proiezione più particolari, come i grandi magazzini d'inizio secolo (MCGRATH 2012) o i più recenti drive-in americani (SEAGRAVE 1992). Questo ritardo italiano nel riconoscere la specificità di tali architetture ha portato alla distruzione della gran parte di questi cinematografi, molti dei quali demoliti in tempi recenti (pensiamo anche all'eliminazione di elementi superstiti minori, come esempio per la città di Bologna alla mancata

in Italia e di evidenziarne le notevoli caratteristiche e l'evoluzione. Il volume di Saverio Salamino ha poi raccolto queste esperienze toscane e dimostrato come l'approccio di Caccia e Giusti sia corretto, perché le stesse tendenze si riescono ad evidenziare anche a livello nazionale³. Secondo Salamino, uno dei limiti delle storie locali del cinema in Italia è proprio di aver trascurato la documentazione architettonica sui cinematografi disponibile negli archivi cittadini e di aver spesso frainteso la vera importanza degli edifici inaugurati⁴. Dobbiamo rendere atto a Salamino che per riconoscere il rilievo di queste architetture cinematografiche servono delle competenze trasversali tra storia del cinema e storia dell'architettura, che suggeriscono la costituzione di *team* universitari di ricerca sull'argomento, pensati proprio per riunire queste diverse aree di saperi⁵.

Per quanto riguarda Bologna vi sarebbero le condizioni per avviare una ricerca con questi criteri perché diversi archivi⁶ conservano numerosi progetti di architetti e ingegneri di rilievo, come Attilio Muggia o Gualtiero Pontoni, che si sono confrontati proprio con la progettazione dei cinematografi. L'opera di questi architetti d'inizio Novecento a Bologna è stata recentemente oggetto di studio della Scuola di Ingegneria e di Architettura dell'Università di Bologna, che ha pubblicato diversi contributi su questi professionisti, riconoscendone l'importanza nazionale anche relativamente a questa tipologia edilizia⁷. In questa sede ci limiteremo soltanto a ripercorrere a grandi linee attraverso alcuni progetti superstiti l'evoluzione dei cinematografi costruiti appositamente per lo spettacolo cinematografico, auspicando in futuro l'avvio di un progetto di ricerca specifico e appunto trasversale sull'argomento, che prenda in considerazione anche la manualistica dell'epoca riguardante queste particolari costruzioni.

manutenzione della parte vetrata della pensilina *Liberty* e della distruzione insegne in ferro del Cine-Fulgor aperto nel 1913 avvenuta agli inizi del Duemila). Per una bibliografia ragionata delle opere su cinematografi e architettura rimandiamo a SALAMINO 2009, pp. 342-350.

³ SALAMINO 2009. Per uno studio dell'evoluzione della sala cinematografica in Italia rimandiamo anche a CALZINI 1995; BRUNETTA 1989.

⁴ Salamino segnala come unica eccezione lo studio sulla città di Torino IMARISIO-SURACE-MARCELLINO 1996.

⁵ Rimandiamo alla nota 9 del cap. VII per una iniziativa che ha riunito, nell'ambito della stesura di questo lavoro di ricerca, tali competenze trasversali limitatamente allo studio di via Indipendenza a Bologna.

⁶ Per una disamina degli archivi bolognesi che conservano progetti architettonici degni di nota rimandiamo al § VII.1.2.

⁷ A tale riguardo ricordiamo MOCHI-PREDARI 2012; BETTAZZI 2010; BETTAZZI-LIPPARINI 2010; tra le pubblicazioni precedenti GRESLERI-MASSARETTI 2001.

VIII.2 Ingegneri e architetti si confrontano con la nuova tipologia edilizia: Sironi, Muggia, Pontoni e altri

In maniera analoga a quello che accade per il coinvolgimento dei letterati nella realizzazione delle pellicole cinematografiche, anche per l'architetto di fama all'inizio era considerato disdicevole impegnarsi nella costruzione di cinematografi, e pure la manualistica architettonica dell'epoca, forse proprio per questo motivo, ha abbastanza trascurato l'argomento⁸. Il ritardo con il quale l'architettura italiana affrontava questo tema era già avvertito negli anni Venti e denunciato da articoli su «L'Architettura Italiana», anche se dei concorsi tra il 1919 e il 1921 cominciano a focalizzare l'attenzione di architetti e ingegneri su questa specifica tipologia edilizia⁹. Alcuni professionisti attivi a Bologna però si distinguono anche in anni precedenti per essersi precocemente confrontati con la costruzione di cinematografi, nella quale hanno saputo coniugare le competenze edilizie, quelle più tecniche degli impianti e le decorazioni.

Così nel febbraio-giugno del 1908 l'architetto milanese Paolo Sironi (Milano 1858-Riccione 1927)¹⁰, dopo aver realizzato a Bologna i lotti dei villini *Liberty* dell'attuale via Audinot, assieme alla sua ditta Edilizia Moderna si cimenta nella costruzione del Cinema-Teatro D'Azeglio (v. Appendice 3.2, Cinema-Teatro D'Azeglio). Sempre negli stessi anni a Bologna è attivo anche l'ingegnere Attilio Muggia (Venezia 1861-Bologna 1936)¹¹, che nell'arco della sua carriera realizza 17 edifici destinati allo spettacolo, tra teatri, cinematografi

⁸ SALAMINO 2009, p. 23.

⁹ Ivi, pp. 131-134. Anche l'apporto degli architetti futuristi alla progettazione di questa tipologia edilizia in Italia avviene fra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta (GIACOMELLI 2010).

¹⁰ L'architetto Paolo Sironi si diploma all'Accademia di Belle Arti di Brera, si trasferisce a Bologna nel 1898, dove diviene in poco tempo uno dei professionisti più in vista della città. Con il figlio Alberto fonda a Bologna l'impresa di costruzioni "Prof. Paolo Sironi – Edilizia Moderna", e a partire dal 1904 comincia l'edificazione di villini Liberty con giardino nella zona subito fuori dalle mura a Porta Saragozza a Bologna. Alberto Sironi si ritira dall'attività nel 1916 trasferendosi a Riccione, dove muore nel 1927, mentre il figlio, che aveva fondato una nuova impresa in Brasile, muore in un incidente d'auto. Su Paolo Sironi rimandiamo a: BERNABEI-GRESLERI-ZAGNONI (a cura di) 1984, pp. 70-74; GRESLERI-MASSARETTI 2001, pp. 195 e seguenti; l'Archivio Storico dell'Università di Bologna conserva il Fondo Sironi (BETTAZZI 2003, pp. 47-49).

¹¹ Attilio Muggia si laurea all'Università di Bologna, dove dal 1891 ottiene una docenza di Architettura tecnica e nel 1912 diviene professore di quella cattedra. Dal 1896 è concessionario italiano del brevetto Hennebique per le costruzioni in cemento armato e tra il 1896 e il 1899 realizza a Bologna il suo primo palazzo residenziale e pubblico in cemento armato, il palazzo Maccaferri tra la Montagnola e la stazione ferroviaria. Attilio Muggia è stato anche fondatore della Scuola di Chimica Industriale nel 1916 ed è stato il professore di Luigi Nervi, Giuseppe Vaccaro e altri. Su Attilio Muggia rimandiamo a: BERNABEI-GRESLERI-ZAGNONI 1984, pp. 70-74; BETTAZZI 2010, BETTAZZI-LIPPARINI 2010; GRESLERI-MASSARETTI 2001, p. 163; MOCHI-PREDARI 2012; l'Archivio Storico dell'Università di Bologna conserva una parte del Fondo Muggia (BETTAZZI 2003, pp. 38-40), mentre l'altra parte si trova presso l'Archivio dell'Ordine degli Architetti di Bologna.

e politeama¹². L'interesse di Muggia per la costruzione dei luoghi di spettacolo comincia fin dalla discussione nel 1885 della sua tesi di laurea intitolata *Progetto di un teatro* presso l'Università di Bologna¹³, e prosegue con la costruzione nel 1899 del *café-chantant* Eden di Bologna all'interno del Palazzo Maccaferri. Nel 1908 con la sua Società per Costruzioni Cementizie progetta il Cinema Excelsior di Firenze e nel 1912 il Kursaal Teatro Eden di Pistoia¹⁴. A Bologna sono attribuiti a Muggia i lavori di ampliamento del Cinematografo Centrale (poi Imperiale) iniziati nel 1924 (v. Appendice 3.2, Cinematografo Centrale), la costruzione del Cinema-Teatro Savoia (v. Appendice 3.2, Cinema Savoia) e una prima redazione del progetto del Teatro Manzoni, poi definitivamente ideato da Ildebrando Tabarroni.

Altri ingegneri, allievi di Muggia, partecipano alla progettazione di cinematografi bolognesi, come Giuseppe Lambertini (Bologna 1874 - ?)¹⁵ che collabora ai lavori per il Cinematografo Imperiale e per il Modernissimo o Arturo Buldrini, che progetta il Fulgor (v. Appendice 3.2, Cinema-Fulgor) ed è coinvolto anch'egli nei lavori dell'Imperiale con Muggia.

Degno di nota è anche l'ingegnere Cleto Gasparini, che nel 1908 elabora il progetto del Cinematografo Centrale e nel 1915 l'ampliamento del Bios con una seconda sala di proiezione, progettando in questo modo il primo multisala di Bologna (v. Appendice 3.2, Cinematografo Bios).

Un altro architetto molto noto a Bologna, perché a tutti gli effetti protagonista del dibattito sul rinnovamento della Bologna moderna in seguito all'approvazione del piano regolatore, è Gualtiero Pontoni (Bologna 1875 – Riccione 1941)¹⁶, ancora famoso per la costruzione del Palazzo Ronzani, avvenuta tra il 1911 e il 1914 (v. Appendice 3.2, Cinematografo Modernissimo). Il Palazzo Ronzani come si è già accennato è un enorme “palazzo polifunzionale” che racchiude al suo interno in circa 2000 mq aree destinate al passeggio e allo shopping, allo svago, un caffè, un teatro, un cinematografo, una zona di uffici e abitazioni e persino un albergo ai piani superiori. Inizialmente Pontoni aveva previsto al suo

¹² BETTAZZI-LIPPARINI 2010, p. 237.

¹³ Ivi, p. 77. Attilio Muggia eredita questa sensibilità per il teatro dai suoi professori, come Fortunato Lodi (1805-1882) che insegna architettura all'Università di Bologna e che ha progettato il Teatro Nazionale di Lisbona (BETTAZZI 2010, p. 261).

¹⁴ COZZI 2007, p. 68.

¹⁵ Giuseppe Lambertini frequenta la facoltà di Architettura e contemporaneamente il corso di Ornato all'Accademia delle Belle Arti; dal 1901 comincia a lavorare sotto la direzione del prof. Muggia, utilizzando il brevetto Hennebique per il calcestruzzo armato. Dal 1915 in poi gestisce una ditta in nome collettivo che riporta il suo nome (MOCHI-PREDARI 2012, pp. 152-155).

¹⁶ Gualtiero Pontoni è stato professore di scenografia all'Accademia delle Belle Arti di Bologna. Dal 1899 collabora con lo scenografo teatrale Carlo Gardenghi ed è uno dei protagonisti del dibattito per il rinnovamento di Bologna in seguito al piano regolatore. Per un suo profilo rimandiamo a BACCILERI -EVANGELISTI, 1988, pp. 233-237 e MUROLO 1992, pp. 289-305.

interno la realizzazione di un politeama¹⁷ (Fig.), con un *café-chantant* nei due piani interrati, un cinematografo al piano terreno e un teatro ai piani superiori, tanto che nella facciata su via Rizzoli era progettata la scritta “Politeama Regionale”. Nel progetto definitivo vengono poi destinati al teatro i due piani interrati e il teatro viene in seguito realizzato con una platea rettangolare inclinata al secondo piano interrato ospitante circa 2000 posti e una galleria a forma di “U” al piano superiore. Oltre al teatro sotterraneo, Pontoni progetta anche un cinematografo al piano terra, composto da una sala rettangolare di non grandi dimensioni contenente circa 550 posti e con l'accesso da via Rizzoli, posta anch'essa su due livelli: al piano stradale si trovano i secondi posti e nella galleria i primi¹⁸. Abbiamo già sottolineato che Pontoni non progetta solo gli ambienti, ma anche le insegne esterne, gli standardi e le vetrinette per l'ostensione dei programmi, ancora oggi visibili.

I nomi di questi ingegneri ricorrono in diversi progetti, proprio perché i cinematografi erano degli ambienti con caratteristiche particolari, che richiedevano la conoscenza delle norme e dei regolamenti (§ VII.3.1) e la capacità di integrarli con soluzioni tecnologiche nuove, nonché la capacità della ditta di saper seguire il progetto dal calcolo dei carichi e delle strutture fino alla decorazione esterna. Una caratteristica dell'opera di Attilio Muggia era infatti proprio quella di saper seguire ed innovare tutti questi aspetti del progetto architettonico, dai calcoli dei carichi alla decorazione di interni ed esterni: per il Cinematografo Imperiale ad esempio non progetta solo gli ambienti, ma anche la cornice dello schermo, la decorazione dei soffitti, il bar, i parapetti e le colonnine in ghisa (v. Appendice 3.2, Cinematografo Centrale, Figg.).

VIII.3 Specificità della tipologia edilizia e nuovi materiali da costruzione

L'esordio dei progettisti professionali che sono stati evidenziati avviene a Bologna, come abbiamo visto, a partire dal 1908, cioè in corrispondenza del primo gruppo di aperture dei cinematografi stabili (v. *supra* § VII.2.3). Questi locali commerciali dovevano essere anche un'ottima vetrina per questi professionisti perché si trovavano principalmente nelle vie più centrali della città interessate dal rinnovamento urbanistico e quindi sotto gli occhi di tutti. Il professionista non doveva solo conoscere specifici regolamenti per la sicurezza (che proprio

¹⁷ Il progetto non è poi stato realizzato (v. Appendice 3.2, Cinematografo Modernissimo; MOCHI-PREDARI 2012, p. 201).

¹⁸ *L'inaugurazione del Modernissimo*, «Il Resto del Carlino», 17 febbraio 1915, p. 5, citato da GIORDANI 1996-1997, p. 26.

in quegli anni diventavano sempre più diffusi e coercitivi, § VII.3.1), ma anche progettare dei locali con esigenze nuove¹⁹: le sale d'aspetto, gli ingressi e le uscite dovevano essere separate per le diverse tipologie di pubblico, ma contemporaneamente facilmente accessibili in caso di rapida evacuazione della sala di proiezione; la cabina di proiezione doveva essere ignifuga e separata dalla sala di proiezione; la sala doveva contenere la maggiore quantità di pubblico, ma allo stesso tempo tutti gli spettatori dovevano avere un'ottima visione dello schermo, quindi non dovevano esserci pilastri, colonne o balaustre ad intralciare il campo visivo; infine la medesima sala di proiezione doveva essere buia (quindi con finestre assenti o oscurate), ma allo stesso tempo aerata a sufficienza per il numeroso pubblico che assisteva agli spettacoli senza pause che consentissero di cambiare l'aria dei locali. Con l'avvento del lungometraggio, quando lo spettacolo diviene più lungo rispetto al programma multiplo del periodo precedente (§ VII.4.4), l'ultimo aspetto diventa ancora più rilevante. In seguito il passaggio al sonoro aggiunge un'ulteriore problema: l'acustica, che obbliga gli architetti a ripensare le decorazioni parietali della sala di proiezione (come avviene per il Fulgor, che copre i suoi affreschi *Liberty*, v. Appendice 3.2, Cine-Fulgor) e a ricoprirli di pannelli fonoassorbenti e altri materiali escogitati per regolare la propagazione delle onde sonore²⁰.

Queste esigenze obbligano gli architetti e gli ingegneri a sperimentare nuove tecniche e nuovi materiali, nonché a combinare il proprio lavoro con decoratori, come Mario Dagnini²¹ (al quale sono attribuiti i disegni del Centrale e del Bios, v. Appendice 3.2, cinematografi Centrale e Bios) e con ditte che realizzavano gli impianti elettrici e di riscaldamento e installavano i ventilatori e gli aspiratori. Queste ditte provenivano anche da fuori Bologna e negli anni Dieci erano quasi sempre citate negli articoli sulla stampa quotidiana in occasione di inaugurazioni o rinnovamenti dei cinematografi. La dignità artistica che alcuni cinematografi arrivano ad avere grazie all'intervento di questi professionisti li rende oggetto di articoli anche nelle riviste di architettura e decorazione di interni. come «Domus», che pubblica le fotografie degli interni del Cinema Medica di Bologna (v. Appendice 3.2, Cinema Medica) decorati da Melchiorre Bega (v. *infra* § VIII.5)²².

¹⁹ Sui dati da considerare per la progettazione di una sala di proiezione rimandiamo a CALZINI 1995, pp. 174-201.

²⁰ LUCAT 2010, p. 46, al quale rimandiamo anche per altri materiali impiegati nella costruzione della sala di proiezione del periodo del cinema muto.

²¹ Mario Dagnini è insegnante d'ornato all'Accademia delle Belle Arti di Bologna, restauratore e mercante d'arte; faceva parte del gruppo di artisti e restauratori creato da Alfonso Rubbiani per il restauro di San Francesco a Bologna e chiamato con l'antico nome medievale di Gilda. Nel 1904 ha disegnato l'altare maggiore della Chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna; muore a Bologna nel 1925 (BUITONI 2013, p. 60).

²² SALAMINO 2009, p. 161.

Con il pretesto dei frequenti incendi che avvengono nei cinematografi, alcune ditte pubblicizzano nuovi materiali ignifughi e quindi ritenuti più adatti all'edificazione di questi locali, come l'Eternit, brevettato nel 1901 (v. *supra* § VII.3.1) e il cemento armato. Proprio Attilio Muggia è uno dei primi estimatori italiani del cemento armato, che comincia a studiare autonomamente²³, nonché ad utilizzare il brevetto Hennebique, prima rivolgendosi all'Agenzia Generale per l'Italia che aveva sede a Napoli dal 1892, e poi direttamente alla casa belga²⁴. In questo modo Muggia istituisce una sub-agenzia e diventa uno dei pochi in Italia a saper utilizzare al meglio il brevetto. Il primo palazzo da lui realizzato in cemento armato a Bologna (il primo palazzo in assoluto realizzato in cemento armato in città) con sistema Hennebique è nel 1897 il già citato Palazzo Maccaferri che contiene il *café-chantant* Eden²⁵. L'utilizzo del cemento armato permette nuove soluzioni che svincolano le sale di proiezione e d'aspetto dall'impiego di sostegni e pilastri e consentono la realizzazione di balconate aggettanti, molto usate proprio nei cinematografi. Nonostante l'uso delle gallerie nei cinematografi sia già attestato in Italia nel 1905²⁶, queste diventano più frequenti a Bologna nei cinematografi a partire dalla metà degli anni Dieci (con quelle del Borsa e del Modernissimo, v. Appendice 3.2), mentre le balconate sembrano diventare la cifra stilistica dei grandi cinematografi degli anni Venti (come il Medica, l'Imperiale e il Savoia, v. Appendice 3.2), risultato del perfezionamento nell'utilizzo del cemento armato²⁷.

Tutti i progetti che ci è stato possibile rintracciare, compresi quelli di Sironi nel 1908, mostrano come gli autori studiassero precisamente anche la posizione dello spettatore e del fascio di luce di proiezione rispetto allo schermo cinematografico, sia per le balconate, che per la platea (Appendice 3.2, **Figg.**). L'altezza e la distanza del fascio luminoso dallo schermo infatti sono in rapporto alla dimensione di quest'ultimo, che doveva anche trovarsi ad una altezza ben visibile da tutte le categorie di posti, senza ostacoli architettonici che ne impedissero la visione. Questo gioco di distanze e rapporti visivi poneva vincoli più precisi rispetto a quelli degli ambienti teatrali precedenti, e necessitava di una nuova esperienza edilizia.

²³ Muggia frequenta la Scuola di Applicazione per gli Ingegneri dell'Università di Bologna, dove il cemento armato era stato studiato dal prof. Silvio Canevazzi, che nel 1901 e nel 1904 scrive due testi sull'argomento (MOCHI-PREDARI 2010, p. 89).

²⁴ Ivi, pp. 89-90. Il sistema Hennebique, viene brevettato a Bruxelles nel 1892 e diffuso in Italia tramite un sistema molto rigido di concessionari. I progetti venivano approvati da un ufficio centrale unico, che dava l'approvazione ai concessionari.

²⁵ Ivi, p. 91.

²⁶ SALAMINO 2009, p. 47.

²⁷ Ricordiamo le prove di carico alle quali vengono sottoposte gallerie in cemento armato e scale d'accesso ai piani superiori per l'apertura del Cinematografo Savoia nel 1925 (ASBO, G.P., Busta 1410, 1925, cat. 13 fasc. 1; v. Appendice 3.2, Cinematografo Savoia).

VIII.4 Gli anni Dieci: il Liberty e l'Eclettismo

L'esempio più autorevole di stile *Liberty* tra i cinematografi bolognesi²⁸ è senz'altro l'esterno del Cinema-Teatro D'Azeglio realizzato da Paolo Sironi (v. Appendice 3.2, Cinema-Teatro D'Azeglio). Il progetto proposto dalla sua Società Edilizia Moderna ha una doppia entrata su via d'Azeglio, formata da due porte in cristallo decorate con motivi floreali, sormontate da una pensilina in vetro e ferro assicurata al muro mediante delle catene decorative. All'angolo del palazzo è posta un'insegna con un lume, con una decorazione floreale di gusto *Liberty*²⁹, richiamata anche all'interno delle lunette che sovrastano la pensilina e le porte d'ingresso. La doppia entrata su via D'Azeglio divide primi e secondi posti dai terzi, attraverso sale d'aspetto differenti e separate. La sala di proiezione ha tre uscite di sicurezza su vicolo Marescalchi ed è appositamente progettata da Sironi stesso, che studia anche la collocazione del fascio luminoso della proiezione attraverso la sala (Fig.).

Un altro esempio di edificio in stile *Liberty* è il Cinema Fulgor (v. Appendice 3.2, Cinema Fulgor), inaugurato nel 1913. Come il Cinema D'Azeglio, anche l'esterno del Cinema Fulgor presenta una pensilina in vetro e ferro di gusto *Liberty*, ma è l'interno quello più rappresentativo perché era decorato da Ferruccio Pasqui (Rapolano 1886 – Firenze 1959) e Gino Barbieri (Cesena 1885 – Monte Zomo 1917)³⁰, due allievi del pittore Adolfo De Carolis (Montefiore dell'Asso 1874 – Roma 1928), con pitture floreali e dieci riquadri rappresentanti allegorie borghesi come “Il lavoro” e “La scienza”³¹. Sopra lo schermo di proiezione, come già ricordato (§ VIII.4.3), era riportato il verso dantesco tratto dal *Purgatorio* «Non vide mei di me chi vide il vero»³².

Il Cinema-Teatro Apollo, inaugurato in via Indipendenza nell'ottobre del 1914 (v. Appendice 3.2, Cinema-Teatro Apollo), ha un interno eclettico che combina elementi ripresi dalla tradizione artistica precedente con forme *Liberty*. La sala, dalla decorazione inconsueta e abbondante, era composta nella parte inferiore dalla platea e dalla balconata a “U” sostenuta da colonne in parte lisce e in parte scanalate e con un capitello vagamente orientaleggiante; la parte superiore invece alternava nelle pareti, all'interno di cornici sinuose, decorazioni

²⁸ L'Emilia Romagna ha diversi esempi di cinematografi in stile *Liberty*, e per questi rimandiamo a SALAMINO 2009; *Liberty in Emilia* 1988.

²⁹ Salamino nota come il fascio di fiori che si apre a ventaglio sia un motivo usato frequentemente da Sironi (SALAMINO 2009, p. 88).

³⁰ SALAMINO 2009, p. 90.

³¹ *Liberty in Emilia* 1988, p. 94.

³² *Ibidem*.

pittoriche con affreschi di figurativi e finestre per fare entrare la luce per gli spettacoli teatrali. La cornice mistilinea nella quale sono racchiuse le finestre e gli affreschi viene ripresa nella decorazione del soffitto, dal quale pendevano diversi lampadari appariscenti e di grandi dimensioni.

Il Palazzo Ronzani, che contiene il Cinematografo Modernissimo (v. Appendice 3.2, Cinematografo Modernissimo) e il teatro sotterraneo, è un esempio di Eclettismo già nella sua qualità costruttiva, perché la sua tecnica edilizia “mista” combina il cemento armato a strutture murarie laterizie tradizionali³³. Inaugurato come l'Apollo nel 1914 riprende, almeno a giudicare dalle fotografie superstiti del teatro sotterraneo, riprende temi decorativi rinascimentali rivisitati in chiave *Liberty*, con pannelli decorativi come “la danza” dipinti da Roberto Franzoni (Bologna 1882-1960), un esponente del modernismo emiliano³⁴.

VIII.5 Gli anni Venti: dal Déco al Razionalismo

I cinematografi bolognesi degli anni Venti, almeno quelli più grandi e centrali, hanno caratteristiche molto differenti da quelli del decennio precedente. Le nuove società dedite alle speculazioni edilizie con teatri, alberghi e altre costruzioni che nascono a partire dal 1919, riunendo cospicui capitali, puntano a edificare enormi palazzi polifunzionali su esempio del Palazzo Ronzani, con all'interno spazi affiancati di svago, commercio e residenziali (§ VII.3.5). I nuovi cinematografi, progettati appositamente per contenere più di mille spettatori, si differenziano anche per il gusto architettonico con il quale sono costruiti. I grandi spazi delle sale d'aspetto fanno da contrappunto ad una generale semplificazione delle forme architettoniche, riscontrabile in questi anni anche nei cinematografi delle altre città d'Italia³⁵. La sala così concepita non lusingava più gli spettatori solo per i colori e la grande quantità di elementi decorativi, ma stupiva per le sue proporzioni e per le grandi balconate aggettanti e sinuose realizzate in cemento armato.

Il Cinema-Teatro Medica di via Montegrappa inaugurato (v. Appendice 3.2, Cinema-Teatro Medica) inaugurato nel 1926 e realizzato da Galliano Rabbi, ha forme semplici e sobrie e deve il suo lusso ad alcuni interni arredati in stile *Déco* dal noto Melchiorre Bega

³³ MOCHI-PREDARI 2012, p. 213.

³⁴ SALAMINO 2009, p. 90.

³⁵ Ivi, p. 131 e seguenti.

(Crevalcore 1898 – Bologna 1978), che ha curato gli interni anche del Cinema-Teatro di Casalecchio di Reno, il Cinema Imperiale di Roma e l'Odeon di Milano³⁶.

Il Cinema-Teatro Savoia (v. Appendice 3.2, Cinema-Teatro Savoia), inaugurato nel 1925, viene progettato dagli ingegneri Luigi Repossi e Guglielmo Olivetti, due professionisti attivi a Milano e Torino, e la costruzione è affidata ad Attilio Muggia. L'interno del cinematografo è abbellito con marmi, manifesti, luci e piante ornamentali, ma le pareti risultano piuttosto spoglie di affreschi e altri elementi decorativi permanenti. Anche la sala di proiezione risulta sobria, e l'unico elemento decorativo è la sinuosa balconata, aggettante in cemento armato e con il soffitto a cassettoni. Un soffitto decorato con stucchi, chiuso da una lucernario a vetri con la funzione di portare luce ad entrambe le sale, sovrasta la sala d'aspetto a balconata del piano superiore per l'attesa all'accesso alla galleria, ed è visibile anche dalla sala d'aspetto inferiore, che dà invece accesso alla platea.

³⁶ Ivi, p. 160.

CAPITOLO IX.

I FILM PRESENTATI A BOLOGNA

Il gradimento che la diffusione progressiva del cinema suscita nei bolognesi non si misura solamente registrando l'incremento dei cinematografi stabili e la loro connessione con il tessuto urbanistico, perché sono i film stessi a creare quella relazione sentimentale con gli spettatori, che continua anche oltre il momento della visione. Purtroppo le fonti consultate non ci permettono di stabilire quali film abbiano ottenuto i maggiori incassi¹ e le considerazioni di quello che è stato possibile prendere come spettatore modello, ma che è particolare per il livello culturale, Alfredo Testoni, riflettono esclusivamente i suoi gusti personali (v. *infra* § XIII.5.1). La ricorrenza nelle programmazioni nell'arco di diversi anni di alcuni titoli significativi, come ad esempio *Nozze d'oro* (L. Maggi, Ambrosio, 1911), presentato più volte con funzione patriottica durante la Prima guerra mondiale (§ XVII.6), conferma il ruolo decisivo che alcuni film hanno assunto all'interno della storia del cinema muto italiano. Altri film ritenuti invece importanti dalla storiografia, trovano al contrario un'eco minore di quanto si potesse pensare sui quotidiani locali dell'epoca, come ad esempio *Cabiria* (G. Pastrone, Itala, 1914) per la quale i quotidiani consultati non spendono particolari elogi.

La stampa quotidiana locale, che abbiamo largamente ripercorso per ricostruire i vari aspetti connessi all'avvento della cinematografia a Bologna, dopo una prima fase di entusiasmo per l'invenzione, nella quale descrive le reazioni del pubblico alla visione dei film nei teatri (v. *supra* § III.2 e *infra* § IX.1), senza dubbio accorda un maggiore rilievo ad alcuni titoli rispetto ad altri, ma questo avviene con precisi criteri. Innanzitutto i giornalisti che si occupano di recensire gli spettacoli sui quotidiani sono in genere critici teatrali o musicali, quindi scrivono giudizi rispetto ai film che presentano delle particolarità sotto questi aspetti, elogiando la presenza di attori teatrali, la collaborazione di qualche letterato (per questo motivo vengono recensiti sempre con precisione i film di Lucio D'Ambra) o l'accompagnamento orchestrale appositamente composto per la pellicola. Un altro criterio è il sostegno ai registi bolognesi che lavorano altrove o alle esigue iniziative di produzione locali, quindi è principalmente alla stampa quotidiana bolognese che bisogna rivolgersi per conoscere la sinossi dei film prodotti dalla Felsina Film (v. Appendice 6, peraltro gli stessi

¹ Le imposte sui biglietti d'ingresso dei cinematografi stabili ritenevamo potessero essere conservate presso l'Archivio di Stato, Prefettura, Affari Generali, cat. 4 "Contribuzioni diverse e tasse diverse erariali", classe 7 "Tasse di manomorta, di bollo, di registro, sui teatri, sulle concessioni governative e affini", ma i sondaggi non hanno dato risultati e i materiali della Intendenza di Finanza sono consultabili per un periodo precedente. Riteniamo comunque che tale documentazione difficilmente avrebbe restituito gli incassi dei singoli film, piuttosto un andamento dei mesi dell'anno con una maggiore affluenza di pubblico.

articoli sono ripresi a volte anche dalla stampa specializzata, mantenendone immutato il contenuto).

Negli anni della Prima guerra mondiale inoltre la stampa quotidiana accorda maggiore importanza ad alcuni film patriottici e ai film prodotti dal Comando Supremo dell'Esercito, spesso presentati nei teatri, come il film *Dall'Astico al Piave* (v.c. n. 13649 del 11 luglio 1918) presentato prima al Teatro Comunale di Bologna e, in seguito ad una polemica, anche al Modernissimo per il popolo nel luglio del 1918 (§ XVII.5).

Con queste premesse ci sembra quindi opportuno porre l'attenzione sulla presentazione a Bologna di alcuni film importanti, da noi scelti con due criteri differenti. Innanzitutto vedremo dove sono stati mostrati dei film importanti per la storia del cinema: i primi film dei fratelli Lumière e di Méliès (v. *infra* § IX.1 e § IX.2), il primo film a soggetto italiano (v. *infra* § XI.3) e il primo lungometraggio italiano (v. *infra* § IX.4). I paragrafi seguenti saranno invece dedicati ad alcuni film che per diversi motivi hanno avuto un maggiore rilievo all'epoca sulla stampa quotidiana locale.

IX.1 I programmi degli itineranti

In un primo periodo le proiezioni nei teatri vengono riferite da articoli che spiegano il funzionamento dell'apparecchio cinematografico e che citano anche i quadri maggiormente apprezzati dal pubblico e quelli bissati. I titoli dei film, interamente riportati nell'Appendice 1 descrivono perciò il contenuto dei quadri e sono solo in piccola parte identificabili. Le proiezioni più pubblicizzate e di maggior rilievo sono però organizzate da concessionari Lumière (v. *supra* § III.2) e i film mostrati appartengono quindi con certezza al loro catalogo. Di questi concessionari Lumière abbiamo diversi programmi, ma non sappiamo invece cosa abbia mostrato il Cinematografo Edison al Caffè Concerto Eldorado nel luglio del 1897 o il cinematografo al Teatro del Cestello il mese seguente (v. Appendice 1). Negli spettacoli organizzati da itineranti non concessionari Lumière (come quello nel novembre del 1896 al Teatro Contavalli di seguito alla commedia *Torna in scena i pisuneint* di Testoni, v. Appendice 1), si possono identificare al fianco di alcuni titoli Lumière anche alcuni film probabilmente Pathé, come *Il bagno d'una parigina*, colorato (*Une femme au bain*, Pathé, n° 14, 1896) e Méliès, come *Bruciatori d'erbe* (*Jardinier brûlant des herbes*, n°4 Méliès 1896, v. Appendice 1).

Rimangono poi diversi programmi risalenti al 1899 e abbiamo già ricordato l'importanza di quello proposto da Enrico Pegan nel giugno al Teatro Duse, quando per la prima volta la cinematografia è presentata come spettacolo autonomo senza altri numeri di varietà, con un programma diviso in due parti, composto per la prima parte dalla *Corrida de Toros* (*Course de taureaux*, Lumière, n°860-871, 1898) e per la seconda da dieci film Lumière con vedute diverse (v. *supra* § III.3 e Appendice 1). Dopo alcune proiezioni il film della corrida che compone la prima parte viene sostituito con *La Vita di Gesù* (*La vie et la Passion de Jésus-Christ*, Georges Hatot, Lumière, n°933-945, 1898). La sera del 18 giugno 1899, data fissata per la prima proiezione cinematografica di Pegan al Duse, a Bologna vi sono anche altri spettacoli, che ricordiamo per contestualizzare maggiormente questa proiezione: al Politeama D'Azeglio c'è uno spettacolo della compagnia equestre Max Schumann, al Politeama del Pallone uno spettacolo della compagnia Sichel-Zoppetti-Masi e all'Arena del Sole due commedie rappresentate dalla compagnia di Emilio Zago (ore 17 *Un campagnolo ai bagni del Lido* ore 20,30 *La zia di Carlo*)².

Mentre film “a tema”, come *Corrida de Toros* e *La Vita di Gesù*, erano una vera eccezione molto apprezzata dal pubblico, la “varietà di vedute” che compone la seconda parte del programma è alla base della gran parte degli spettacoli Lumière del 1899, come possiamo vedere dai numerosi programmi superstiti degli spettacoli di Pegan al Teatro del Corso nel novembre del 1899 che combinano questi film tra loro. Da essi possiamo apprendere come i film di attualità con feste e visite dei reali quali *Festa di Torino del 1899* (*Fêtes à l'occasion du mouvement de Victor-Emmanuel à Turin*, Vittorio Calcina, Lumière n°1067-1070, 1899) e *Il ritorno dei reali d'Italia dalla rivista a Roma* venissero alternati a film di luoghi lontani ed esotici come *Le rocce vedute sulla ferrovia Jaffa-Gerusalemme* e *Colazione giapponese* (*Repas en famille*, Constant Girel, Lumière n°734, 1897) e ancora con film divertenti come *Letto a bascule* (umoristico) e *Battaglia di bambini a colpi di guanciali* (*Bataille d'enfants à coup d'oreillers*, Alexandre Promio, Lumière n°763, 1897, v. Appendice 1).

Le pellicole erano di proprietà degli itineranti, quindi capitava che i medesimi film venissero mostrati più volte anche a distanza di anni, come avviene proprio per Pegan che nell'aprile del 1900 al Teatro Contavalli ripropone nuovamente alcuni titoli o titoli comunque simili, come *Un Panorama delle Colline da Jaffa a Gerusalemme prese da un treno* e *Battaglia ai guanciali* (v. Appendice 1). Con l'ingresso nel 1900 la varietà di queste vedute aumenta, assieme alla complessità dei cataloghi di questi primi produttori, così compaiono anche ricostruzioni storiche (come *Assassinio del Duca di Guisa*) e i film a trucchi (*Lo*

² Spettacoli ricavati dai quotidiani del 18 giugno 1899 consultati (v. Bibliografia).

scheletro animato). I borghesi nei teatri nel corso del 1900 riescono comunque a vedere nei teatri i film girati all'Esposizione di Parigi e i Funerali di Umberto I, questi ultimi mostrati ancora nel 1901 (v. programma cinematografico dell'illusionista Velle al Teatro Duse nel settembre del 1900, Appendice 1).

Quando nel maggio del 1902 si ferma a Bologna al Teatro Duse il Fonocinematoteatro di Parigi porta con sé un gruppo di film che offre ai bolognesi la possibilità di vedere e sentire recitare grazie alla sincronizzazione col fonografo i più importanti divi del teatro e del varietà francese, quali Cléo de Merode, Sarah Bernhardt e Coquelin Aîné (v. *supra* § III.6 e Appendice 1). Allo stesso modo il Melocinemaphonos, invenzione di Pasquale Pagliej, applicazione del grammofono al cinematografo permette di vedere e sentire alcuni tenori italiani famosi nel 1907 (al Teatro Contavalli nell'aprile del 1907, v. Appendice 1).

I programmi di itineranti riportati dai quotidiani tendono progressivamente a ridursi negli anni seguenti, abbiamo però la testimonianza di alcuni film mostrati dalla Sala Edison di Milano presso il Teatro del Corso nel 1905, dove ritroviamo ancora corride, scene drammatiche e film “dal vero” e d'attualità, ma anche i filmati della guerra russo-giapponese e *Viaggio attraverso l'impossibile*, a colori (*Le Voyage à travers l'impossible*, nn. 641-659, G. Méliès, 1904).

IX.2 I programmi dei fieranti

Se dei programmi rivolti al pubblico borghese c'è una certa eco sui quotidiani, non abbiamo altrettante informazioni per gli spettacoli nelle piazze ad opera dei fieranti, dei quali allo stato attuale delle conoscenze non sembra siano rimasti a Bologna nemmeno programmi a stampa. I pochi film pubblicizzati sui quotidiani sono con ogni probabilità pellicole importanti, dalle quali però possiamo ipotizzare che il programma non fosse troppo differente da quello proposto dagli itineranti nei teatri, anche se probabilmente meno strutturato e meno “variato”. Il primo fierante che pubblica i programmi sui quotidiani è il Bioscopio di Johann Bläser che ferma a Bologna dal 15 gennaio a metà febbraio 1900 in piazza VIII Agosto (v. Appendice 2). Il baraccone cinematografico con Bioscopio di Johann Bläser era ancora una novità (dovrebbe infatti essere il secondo baraccone con cinematografo a sostare a Bologna dal 1896) e attira anche l'alta società cittadina, alla quale viene riservata una serata a settimana, quindi è probabilmente per questo motivo che pubblica i programmi. Fra i film mostrati troviamo nuovamente *Corrida dei Tori in Spagna*, forse lo stesso film mostrato da

Pegan (v. *supra* § IX.1), e un film di Méliès *Il sogno di un astronomo (La lune à un mètre*, n. 162, Méliès, 1898). In maniera analoga a come avevano fatto i primi concessionari Lumière al Teatro Brunetti, che avevano mostrato un film ripreso a Bologna per coinvolgere maggiormente il pubblico (v. *supra* § III.2 e *infra* XI.2), così anche Bläser proietta un filmato girato in città *La Piazza Vittorio Emanuele e del Nettuno in Bologna* (8000 negative, v. *infra* § XI.2).

Anche Kullmann fermatosi col suo Cinematografo Gigante nel maggio del 1900 fuori porta d'Azeglio pubblicizza alcuni titoli, che sembrano in gran parte attribuibili a Méliès con ancora *Il sogno d'un astronomo*, *Il principe stregato* (non identificato) e *Cendrillon* di 250 metri (*Cendrillon*, nn. 219-224, G. Méliès, 1899, v. Appendice 2).

Altri titoli riportati per gli anni seguenti portano a ipotizzare che vi sia una analogia di fondo tra gli spettacoli degli itineranti e quelli proposti dai fieranti: cambiavano più che altro le modalità di visione dei film, i luoghi di proiezione e il pubblico di riferimento.

IX.3 “*La presa di Roma*” (F. Alberini, Alberini & Santoni, 1905)

Il primo film³ prodotto dall'industria cinematografica italiana, *La presa di Roma – 20 settembre 1870*, arriva a Bologna qualche mese dopo la presentazione ufficiale a Roma, avvenuta avvenuta al Cinema Moderno il 20 settembre 1905 in occasione del 35° anniversario dell'avvenimento storico⁴. Non è facile seguire le proiezioni bolognesi del film perché non tutti i programmi all'epoca venivano riportati dai quotidiani, ma trattandosi di un film importante gli sforzi pubblicitari erano senz'altro maggiori del solito, quindi sono rimaste alcune testimonianze.

Il primo a proiettare *La presa di Roma* sembra essere il padiglione ambulante Cinematografo Edison in sosta in piazza VIII Agosto nell'inverno tra il 1905 e il 1906, di proprietà di Cucumazzi-Spina (v. Appendice 2). L'occasione per la segnalazione della proiezione è una serata di beneficenza per raccogliere fondi per un ospedale per tubercolotici avvenuta il 1° aprile 1906 e il programma, che viene definito nell'inserzione come «splendido», comprendeva tre film: *La presa di Roma*, *Ladri di bambini (Les Voleurs*

³ *La presa di Roma* è riconosciuto come il primo film realizzato in Italia con criteri industriali (sul film e sul suo significato rimandiamo a CANOSA 2006).

⁴ LASI 2006, p. 65.

d'enfants, Pathé, 1905), *Il biricchino di Parigi* (non id.) con l'accompagnamento di un mandolino e una chitarra⁵.

Il film viene proiettato anche in agosto nelle prime tre rappresentazioni al Politeama D'Azeglio del The American Bioscope di Roatto, gestito da Enrico Pegan (v. *supra* § IV.3; Appendice 1), a conclusione di uno spettacolo cinematografico diviso in tre parti e della durata di due ore e mezza, interamente accompagnato da un'orchestra di trenta persone che si occupava anche degli intermezzi musicali⁶. La proiezione era a colori ed commentata da una musica scritta appositamente; sotto l'elenco dei quadri il programma di sala scrive: «In scena: Scariche di fucileria – Colpi di cannone | Nell'apoteosi: Marcia Reale – Inno a Garibaldi»⁷.

Non sappiamo se oltre a queste proiezioni, ve ne siano state altre nel medesimo anno, ma questo è presumibile. Il film viene proiettato nuovamente per gli anniversari successivi, come avviene al Cinematografo Bios gestito da Galli e Grazia (v. Appendice 3.2, Cinematografo Bios, che due anni dopo l'uscita del film, compone il 20 settembre 1907 un un programma pensato appositamente per «i signori ufficiali dell'esercito» con tre film: *La presa di Roma*, *Scuola di cavalleria a Saumur* (eseguita con una concessione speciale del Ministero della Guerra francese) e in chiusura una comica⁸.

Il film si trova ancora nel 1909 nei listini del distributore bolognese Film Emilia a L. 0, 20 al metro compreso di coloritura⁹ (v. *infra* § X.4.3). La sua successiva circolazione nelle piazze di provincia con il titolo *Bandiera bianca!* è un fenomeno noto, che si protrae per diversi anni¹⁰.

IX.4 “Inferno” (Bertolini-De Liguoro-Padovan, Milano Films, 1911)

Il lancio pubblicitario del primo lungometraggio prodotto dall'industria cinematografica italiana è stato grandioso e ha coinvolto intellettuali e borghesi in proiezioni appositamente organizzate sotto gli auspici della Società Dante Alighieri nei teatri di tutta Italia¹¹. Anche a Bologna la prima presentazione del film avviene in un teatro, ovvero il 31 marzo 1911 alle 20.45 presso il Teatro Eleonora Duse, quasi un mese dopo rispetto alla prima

⁵ *Cinematografo Edison in piazza Otto Agosto*, «Il Resto del Carlino», 1° aprile 1906, p. 4.

⁶ Il programma di sala dello spettacolo è riprodotto in BERNARDINI 2001a, p. 122.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Central Bios*, «Il Resto del Carlino», 20 settembre 1907, p. 3. L'elenco dei quadri dei film compare nelle inserzioni di tutti i quotidiani locali cfr. «La Gazzetta dell'Emilia», 21 e 22 settembre 1907.

⁹ «La Cinematografia Italiana», a. II, nn. 55-56, 15-31 luglio 1909, p. 338.

¹⁰ LASI 2006, p. 106.

¹¹ Sul film rimandiamo a CANOSA 2007; sul lancio pubblicitario in particolare a GHERARDI-LASI 2007.

presentazione del 2 marzo 1911 al Teatro Mercadante di Napoli¹². Dopo cinque giorni di rappresentazione le proiezioni si spostano al Cinematografo della Borsa (v. Appendice 3.2, Cinematografo della Borsa), dove rimane in programma dal 5 all'11 aprile 1911.

La stampa quotidiana segue con interesse l'avvenimento già con qualche giorno d'anticipo rispetto alla Prima e riporta poi l'apprezzamento dei quadri a colori da parte del pubblico e i giudizi della stampa nazionale. «Il Resto del Carlino» segue l'avvenimento pubblicando inserzioni e trafiletti e l'1 aprile, in una nota più lunga, elenca i quadri applauditi dal pubblico, segnala come la proiezione sia divisa in tre parti ed esorta i giovani studenti ad andare allo spettacolo che viene considerato particolarmente istruttivo:

Le proiezioni d'arte divise in tre parti della prima cantica della Divina Commedia di Dante, sono riuscite interessanti. Dinanzi all'occhio dello spettatore passano i grandiosi quadri Danteschi, rievocati i più caratteristici episodi, in modo di darci una intuizione perfetta della realtà. È uno spettacolo istruttivo, artisticamente bello che merita di essere veduto dalla gioventù studiosa. Particolarmente apprezzati sono stati i quadri del canto V, del canto X, del XVIII, del XX...¹³

I quadri più apprezzati secondo questo articolo sono quindi quello di Minosse che giudica le colpe dei dannati e l'episodio di Paolo e Francesca (scene X-XIII), Farinata degli Uberti che esce dal sepolcro (scene XXIII-XXVII) e le Malebolge (scene XXXIII-XXXVIII)¹⁴.

Dello strepitoso lancio pubblicitario che accompagna il film, a Bologna rimangono tre testimonianze: due volantini rispettivamente del 2¹⁵ e del 3¹⁶ aprile 1911 che pubblicizzano la proiezione al Teatro Duse (Fig.) e un pieghevole illustrato del Cinema Borsa (Figg.), conservato presso l'Archivio Grafica della Cineteca di Bologna¹⁷.

Per la presentazione bolognese è interessante il programma a stampa della serata del 3 aprile del 1911 che pubblicizza la penultima giornata di proiezione al teatro, che viene fatta a prezzi ribassati per permettere la partecipazione di diverse classi sociali: «Prezzi popolari | Ingresso alla Platea, Palchi e Terza Galleria cent. 50 Quarta Galleria cent. 30 | Posti Distinti:

¹² BERNARDINI 1982, p. 88.

¹³ «Il Resto del Carlino», 1 aprile 1911, p. 4.

¹⁴ I quadri fanno riferimento al pieghevole riprodotto nelle Figg.

¹⁵ Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Brighetti.

¹⁶ Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Fondo Speciale Trebbi, Cartone XVI, fascicolo 4.

¹⁷ Fondazione Cineteca di Bologna, Archivio della Grafica, Cinbo 01. Un ulteriore documento conservato nel Fondo Martinelli, non relativo alla città di Bologna, è più tardo perché mancante del quadro finale con il monumento a Dante a Trento quindi probabilmente riferito alla riedizione del film del 1914 (sugli opuscoli del film rimandiamo a CANOSA 2007, pp. 362-378).

Poltrone L. 1,50 - Scanno distinto cent. 75 | 2^a Galleria num. e Scanno num. cent. 50 (oltre l'ingresso)»¹⁸. Nonostante siano notevolmente ribassati, circa la metà rispetto a quelli per le rappresentazioni teatrali di prosa del Duse e a quelli analoghi dei giorni precedenti, si tratta di prezzi molto maggiori in confronto a quelli dei normali cinematografi. La scelta della presentazione nei teatri che caratterizza il lancio dell'*Inferno* nelle varie città ha infatti, oltre allo scopo di nobilitare il film come prodotto artistico, anche l'obiettivo di rivolgersi ad un pubblico borghese che era abituato agli spettacoli teatrali e in grado di riconoscere nei quadri le citazioni delle famose illustrazioni di Doré e non al pubblico più popolare del cinematografo, e questo intento risulta chiaro anche dalla confezione del pieghevole illustrato relativo alle proiezioni al Borsa.

Il quadro finale del film rappresentante il monumento a Dante Alighieri a Trento ha un preciso significato irredentista, e anche a Bologna il monumento era stato nel corso dell'anno più volte citato con questo intento dalla stampa quotidiana locale¹⁹. Il 1911 è anche l'anno delle celebrazioni del Cinquantenario dell'Unità d'Italia e proprio pochi giorni prima delle proiezioni dell'*Inferno*, il 26 e il 27 marzo, nelle strade di Bologna si festeggia con bande e fuochi artificiali l'anniversario. Assieme agli altri film sia "dal vero" che "a soggetto" proiettati dai cinematografi nel corso del 1911²⁰, questo primo lungometraggio italiano ha il compito di trasmettere ai cittadini bolognesi un'idea importante d'unità nazionale, che diventerà cruciale per costruire il consenso degli italiani prima alla guerra Italo-Turca e poi alla Prima guerra mondiale.

¹⁸ Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Fondo Speciale Trebbi, Cartone XVI, fascicolo 4.

¹⁹ Ricordiamo ad esempio due articoli apparsi su «Il Giornale del Mattino»: «Lavorarono per l'ideale coloro che sul "tremendo spalto dell'Alpi" a Trento posero l'effigie del poeta a difesa del confine contrastato: vinsero anche essi quella battaglia che ci proponiamo di far vincere noi dalla concordia di propositi della eletta parte della famiglia italiana del Nord America. Lavorarono per l'ideale coloro che in piazza Santa Croce, a Verona, a Napoli, tradussero in marmo le sembianze del fiero Ghibellino. Lavorarono per l'ideale i fiorentini che alimentano con l'olio delle colline native la lampada di Trieste sospesa nel sepolcro di Ravenna: "oleum lucet foveat ignem". Ecco che il quinto monumento del divino poeta nel mondo è quello che la colonia di Nuova York – auspice il "Progresso" e il suo direttore cav. Barsotti – eleva, segnacolo in vessillo d'italianità. [...] Dante a Nuova York dimostrerà, nell'umanità del consentimento generale che ci affrattella e ci unisce nel nome suo il culto delle glorie nostre: ci scalda la stessa fiamma di sentimento nell'affermazione dell'unità nazionale, nel desiderio di rendere la Patria degna del suo poeta...» («Il Giornale del Mattino», 1 gennaio 1911, p. 2). Ancora cinque giorni dopo «possa un dì il sole sfolgorare sulle Dolomiti, aspre di ghiacci e di scaglie, divenute italiane: il Dante di Trento sia il segno di aspirazioni lontane appagate, nel mar di Trieste navighi la gondola sventolante la nostra bandiera, e l'azzurro Adriatico sia nostro come quando dominava Venezia e le sue onde sperdano, come un triste sogno, la tristezza di Lissa» (*Le Alpi nostre e il nostro dovere*, ivi, 6 gennaio 1911, p. 3).

²⁰ Sulle celebrazioni del Cinquantenario dell'Unità d'Italia nei cinematografi bolognesi ci permettiamo di rimandare a NEPOTI 2013b.

IX.5 “*L'Histoire d'un Pierrot*” (B. Negroni, *Italica Ars-Celio Film*, 1914)

La pantomima *L'Histoire d'un Pierrot* di Fernand Beissier ritorna più volte nel corso dei questo percorso della storia delle origini del cinema a Bologna e per motivi differenti.

La troviamo per la prima volta associata al cinematografo a Bologna²¹ come spettacolo d'apertura della compagnia “artistico-scientifica” Perfetti-Calcina²², che porta, come abbiamo già visto, i primi spettacoli cinematografici dati a Bologna al Teatro Brunetti nell'agosto del 1896 (v. *supra* § III.2). Complice il brutto tempo che allontana il pubblico dalle birrerie e dai caffè all'aperto, i primi otto giorni di rappresentazione fruttano alla compagnia oltre L. 9.000, tanto che nel settembre stabilisce altre sei date a Bologna, tutte molto apprezzate dal pubblico. L'orchestra che esegue le musiche di Mario Costa, diretta da Luigi Battaglini non riceve critiche molto lusinghiere²³, ma lo spettacolo viene comunque replicato (dopo una lunga serie di date nel Centro-Nord Italia) ancora nel maggio del 1897 al Teatro Brunetti (v. Appendice 1).

Sempre nel 1897 anche Leopoldo Fregoli, che all'epoca non aveva ancora il Fregoligraph, mette in scena una sua riduzione in cinque atti de *L'Histoire d'un Pierrot* con le scenografie del pittore Carmignani²⁴.

La stampa quotidiana locale segue nuovamente con un'attenzione fuori dal comune la presentazione del film tratto dalla pantomima nel 1914 e intitolato sempre *L'Histoire d'un Pierrot* (B. Negroni, *Italica Ars-Celio Film*, 1914). Il film con Francesca Bertini nel ruolo di Pierrot, Leda Gys in quello di Louisette ed Emilio Ghione in quello di Pochinet, godeva di un adattamento musicale *ad hoc* per la pellicola realizzato da Mario Costa stesso. La stampa specializzata loda i costumi e l'interpretazione, ma giudica il film un po' frammentario rispetto al testo di riferimento, nonostante la messa in scena ricalchi fedelmente i modi di rappresentazione specifici della pantomima (come ad esempio il punto di vista “frontale”, la recitazione enfatica, ecc.)²⁵. Il film viene presentato l'8 aprile del 1914 al Cine-Fulgor, il cinema elegante e centrale collegato alla Felsina Film (v. Appendice 3.2, Cine-Fulgor) e la stampa quotidiana locale giudica l'evento di grande rilievo, pubblicando delle vere e proprie recensioni del film dove loda in particolare il commento musicale scritto appositamente per creare un sincronismo con l'azione sullo schermo. La partitura iniziale scritta per la

²¹ La pantomima senza cinematografo viene presentata la prima volta a Bologna al Teatro del Corso nel 1894 dalla compagnia di Ugo Perfetti e Jole Cantini (*Teatro Brunetti*, «Il Piccolo Faust», a. XXII, n. 61, 1 settembre 1896, p. 4). La prima rappresentazione nazionale era avvenuta nel gennaio del 1893.

²² Sulla compagnia rimandiamo al § III.2. Gli attori della pantomima erano Jole Cantini nel ruolo di Pierrot, Ugo Perfetti in quello di Pochinet, Bianca Cantini, Rosa Striscino, sig. Castrarelli.

²³ *Teatro Brunetti*, «L'Arpa», a. XLIII, n. 27-28, 10 settembre 1896, pp. 190-191.

²⁴ «Il Piccolo Faust», a. XXIII, n. 49, 17 novembre 1897, p. 4.

²⁵ Per alcuni giudizi d'epoca e recenti sul film rimandiamo a CAMERINI 1984 e MARTINELLI 1993, pp. 249-254.

pantomima prevedeva 10 musicisti (un quartetto d'archi, due flauti, oboe, arpa, mandolino e piano), invece il nuovo spartito scritto per il film prevedeva un'intera orchestra (diretta a Bologna dal Maestro Ramponi), conferendo così, secondo il giudizio di Gilberto Cardona su «Il Giornale del Mattino», all'opera uno spessore differente, che riesce a collocare la cinematografia su un nuovo piano:

La rappresentazione dell'*Histoire d'un Pierrot* crea un genere, apre al cinematografo un orizzonte nuovo, accenna forse ad una nuova forma di espressione per il teatro dell'avvenire. Questa volta veramente il cinematografo non diminuisce la realtà, non sfigura l'opera d'arte. E questo perché nel caso del *Pierrot* l'opera d'arte rispondeva perfettamente alle esigenze, alle leggi, ai confini della cinematografia. In questa riduzione l'opera lirica perde la voce, il dramma la parola, il ballo il calore. La cinematografia, invece, lascia quale essa è una pantomima tra persone della stessa famiglia. Il cinematografo non può dimenticare di essere nato dalla pantomima, non può dimenticare che la pantomima costituisce ancora la sua prima ragione d'essere, la sua stessa essenza²⁶.

Un altro articolo tratto da «Il Giornale Teatrale», ma riportato sempre su «Il Giornale del Mattino», insiste sull'analogia esistente tra pantomima e cinematografia, che permette, purché adattata con il coinvolgimento degli autori stessi, di non perdere le sfumature della pantomima nella trasposizione cinematografica:

La pantomima del Beissier, infatti, per essere un tutto organico con l'impareggiabile musica del Costa offre l'invidiabile occasione di subire l'accennata trasformazione dal palcoscenico alla tela del cinematografo, senza nulla perdere del suo fascino e del suo valore artistico: a patto, naturalmente, che la trasformazione venga fatta con quei sani criteri artistici e con quella signorilità di mezzi che ad ogni opera d'arte si convengono. Questo senza dubbio ha saputo fare la Celio Film di Roma. [...] Non mai un distacco, una piccola interruzione, un qualsiasi neo vengono a turbare questa bella armonia che fonde mirabilmente nel pubblico il senso visivo con quello acustico²⁷.

All'apprezzamento della critica corrisponde il successo di pubblico, che affolla il Cine-Fulgor creando lunghe file all'ingresso e comportando diverse repliche. Questo film diventa l'occasione per una ulteriore riflessione sull'adattamento delle opere dal palcoscenico al

²⁶ G. Cardona, *Un interessante avvenimento artistico | L'Histoire d'un Pierrot | di Mario Costa cinematografata*, «Il Giornale del Mattino», 8 aprile 1914, p. 3.

²⁷ *L'Histoire d'un Pierrot al Cine-Fulgor*, «Il Giornale del Mattino», 8 aprile 1914, p. 2.

cinematografo, con la pubblicazione il giorno dopo di un altro articolo tratto invece da «Il Mondo Artistico» e che riflette sulla perdita dell'autorialità nell'adattamento cinematografico:

Enrico Bataille, sulla scena drammatica, è uno psicologo anche quando sposa la sua psicologia ad una azione troppo complicata e romanzesca. Sullo schermo cinematografico tutta, o quasi, la psicologia dell'autore andrà perduta: rimarrà al contrario l'azione che, denudata di ogni pensiero, sembrerà anche più macchinosa! Conseguentemente ogni dramma del Bataille si trasformerà in un melodramma. Tutti i critici anche i più severi riconoscono al teatro di Gabriele D'Annunzio virtù pittoriche e plastiche non comuni: venuto meno sullo schermo cinematografico quant'è di frenetico nel suono e nel significato delle parole, sopravviveranno i gesti e le pose statuarie: conseguentemente le azioni drammatiche o tragiche del D'Annunzio, i suoi “sogni”, si muteranno in altrettanti quadri plastici. Di queste conclusioni, che sono esattissime ed acute, lo scrittore non si duole. Ci permettiamo di dolercene noi in nome dell'arte. Ed a titolo di consolazione riportiamo quanto egli scrive sullo psicologico per eccellenza, Enrico Ibsen: “Che cosa di può far rappresentare dello scrittore norvegese dal cinematografo? Niente”. Meno male!²⁸

Nonostante queste riflessioni mostrino apertamente il pregiudizio nei confronti della cinematografia di alcuni, che ancora nel 1914 la ritengono un'arte solo quando riesce a ricalcare perfettamente un'altra forma artistica tradizionale, questo film che riuniva l'adattamento di una famosissima pantomima rappresentata in quegli anni in tutta Italia, le musiche scritte appositamente per la pellicola da Costa e la recitazione di tre divi del teatro e dello schermo in un unico lungometraggio, obbliga i critici a prendere una posizione. Il giudizio dei critici bolognesi è lusinghiero: la pantomima è ben adattata, la musica è bella e ben sincronizzata, lo spettacolo avviene in un bel cinematografo centrale decorato con stucchi e affreschi, tant'è che gli spettacoli hanno grande successo di pubblico. L'apprezzamento di un prodotto artistico del genere definisce ulteriormente il profilo degli spettatori bolognesi, che cercavano nelle pellicole caratteristiche artistiche tradizionali ben specifiche, che ritrovano nel lungometraggio.

Ricordiamo inoltre i lunghi soffietti che i quotidiani pubblicano nel novembre del 1914 e ancora nel febbraio del 1915, in occasione delle rappresentazioni al Teatro Apollo (v. Appendice 3.2, Teatro Apollo) del film *Ballo Excelsior* (L. Comerio, Comerio, 1913) abbinato a *Il Canale del Panama* (*The Panama Canal*, Kineto, 1914, Fig.). Il sincronismo con la musica edita dalla Sonzogno per il film *Ballo Excelsior*, eseguita dalla grande orchestra di

²⁸ Dal palcoscenico al cinematografo, «Il Giornale del Mattino», 9 aprile 1914, p. 3.

accompagnamento, viene sottolineato assieme ai prodigi dei tempi moderni mostrati nei due film in programma confermando la predilezione della critica locale per questo binomio tra musica e cinema²⁹.

IX.6 "Christus" (Antamoro-Lupi-Guazzoni, Cines, 1916)

Per la presentazione a Bologna di questo colossale film italiano edito dalla Cines è attestato un iniziale tentativo di proiettarlo al Teatro Comunale. All'Archivio Storico del Comune di Bologna è conservata infatti una richiesta del 12 aprile del 1917 da parte di un non identificato Raffaele Lollini con allegato un libretto illustrato del film (Fig.), richiedente la concessione del Teatro Comunale dal 15 maggio per uno «spettacolo orchestrale con proiezione cinematografica»³⁰. Il commento musicale dovrebbe essere diretto dall'autore prof. Giocondo Fino ed avvalersi dell'esecuzione di 60 musicisti, ma la richiesta non sembra avere seguito e il 26 aprile compare sulla stampa l'annuncio delle proiezioni del film che si terranno al Teatro Duse (Fig.).

Le rappresentazioni avvengono a partire dal 1° maggio 1917, diversi mesi dopo la prima proiezione romana nel novembre dell'anno precedente e anche dopo le proiezioni parigine³¹. L'accompagnamento musicale è eseguito da un'orchestra composta da 50 professori e 30 coristi e diretta dal maestro Aldo Zeetti³². I biglietti venduti presso l'agenzia teatrale Il Piccolo Faust, costano dalle L. 1,25 del loggione alle L. 6 delle poltrone in platea (L. 20 per il palco).

La stampa quotidiana pubblica anche nel caso di questo film delle vere e proprie recensioni. «Il Resto del Carlino» giudica il film «immenso», apprezza il commento musicale e sottolinea il richiamo figurativo ai quadri di Beato Angelico, Rembrandt, Raffaello, Leonardo, ecc. (del resto precisato già nel libretto di sala)³³.

Più interessante è invece la recensione del colto critico musicale di «Il Giornale del Mattino» che, entusiasta, dedica all'evento due colonne del quotidiano³⁴. Prima di tutto egli

²⁹ Rimandiamo ad esempio a *Al Teatro Apollo*, «Il Giornale del Mattino», 26 febbraio 1915, p. 4.

³⁰ ASCBO, C.A., 1917, Tit. X Rub. 3 Sez. 4, prot. 9897. Sul documento c'è scritto "Giacomo Fino".

³¹ La pubblicità ricorda il successo ottenuto dal film nei teatri d'Italia e Francia, citando le proiezioni avvenute nei teatri di Parigi, Roma, Milano, Firenze, Genova, Palermo («Il Giornale del Mattino», 30 aprile 1917, p. 4).

³² *Ibidem*.

³³ "Il Christus" | *Poema di F. Salvatori – Musica del m. Fino*, «Il Resto del Carlino», 2 maggio 1917, p. 3.

³⁴ Giona, *Christus | Cinematografia di Fausto Salvatori – Musica del maestro Giocondo Fino*, «Il Giornale del Mattino», 4 maggio 1917, p. 3

sottolinea la finezza del richiamo ai “misteri” medievali, che giudica però nel film troppo raffinato e moderno rispetto allo spirito degli stessi:

Né il ricordo dei “misteri” medievali può dirsi vano; non tanto perché l'azione rappresentata è di argomento sacro, quanto perché la musica che l'accompagna riproduce, allorché vuol ricorrere alle voci, le forme del canto liturgico. Certo – ad evitare discussioni forse pericolose sull'origine religiosa del teatro italiano e sulla necessità od opportunità di ricondurre l'arte scenica italiana alle fonti primitive – bisogna osservare che si tratta di un “mistero” molto modernizzato, e non solo per il fatto, che in sé costerebbe poco, che c'è una cinematografia. Manca nelle scene del Salvatori, l'ingenuità rozza e grossolana, ma per un certo verso poetica delle rappresentazioni medievali; luoghi e costumi sono riprodotti – naturalmente entro i confini del possibile – col più scrupoloso rispetto della verità storica; l'azione si svolge logicamente, senza alcuna stonatura. Ma al realismo, che riuscirebbe forse troppo crudo, e per lo meno non poetico, della rappresentazione, è aggiunto – a giustificare in modo nuovo il titolo di “mistero” – una poesia che nei misteri medievali non poteva essere, fatta quindi non di una rozza e primitiva ingenuità, ma di un senso, ora tragico, ora mistico, ora estatico, della grandezza e sublimità dell'azione rappresentata. Così il paesaggio, per il modo con cui è svolto e gli attori sono in esso disposti, si colora spesso di una luce entro cui gli uomini, che pur si muovono come noi, si trasformano, e le cose, che pur sono quelle entro le quali noi stessi ci muoviamo, sembrano prendere nuovi aspetti, direi nuove parole, farci sentire i vincoli segreti ed eterni che le uniscono a tutte le altre cose vicine e lontane, attraverso il tempo e lo spazio³⁵.

Continua poi descrivendo un aspetto molto moderno del cinema, che ogni cinefilo conosce bene, ovvero come la rappresentazione stimoli i pensieri dello spettatore e come il cinema sia senza dubbio anche un'arte:

Gesù s'inoltra lentamente, guardando e meditando, e anche lo spettatore, colpito, è tratto a meditare. La didascalia, efficacissima nella sua brevità: “L'idea nuova tra le rovine delle religioni antichissime”, volge ed eleva verso sfere superiori la meditazione. Fausto Salvatori ha così vinta una difficile battaglia: e la cinematografia questa arte così discussa e combattuta l'ha vinta con lui. Arte, non arte, è ozioso perdersi in discussioni che, davanti al fatto trionfante, lasciano il tempo che trovano³⁶.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

Il critico ritiene che il teatro abbia sempre fallito nel rappresentare la figura di Gesù, come quella dei personaggi storici più di rilievo, perché in esso il personaggio è limitato dall'umanità dell'attore, umanità che viene superata invece nella visione più “spirituale” del cinema. La medesima considerazione viene accordata alla ricostruzione in *tableaux vivants* dei dipinti celebri della tradizione pittorica in *Christus*:

quadri animati, che trattati da mano inesperta, sarebbero facilmente riusciti una volgare profanazione, e che qui diffondono invece un senso d'arte e di religiosità in tutta l'azione. Ma il perché più essenziale deve trovarsi in ciò che è parsa a tanti un'inferiorità del cinematografo: nel silenzio degli attori³⁷.

Infine le ultime riflessioni vengono dedicate al commento musicale, giudicato “studiato” ed equilibrato, anche perché l'autore non vi utilizza troppo il coro che avrebbe avuto l'effetto di distrarre lo spettatore dalla visione, e combina con efficacia il canto liturgico alla musica sinfonica:

Il maestro, fedele wagneriano, usa i motivi conduttori; sistema ormai superato, ma da non mettere in non cale, quando ce ne sia bisogno (qui il bisogno non so se ci fosse) e in ogni modo da non disprezzare quando sia ben adoperato. E vi sono qua e là belle pagine nobilmente concepite: per esempio quella che accompagna la visione dell'imperatore, la pastorale del Natale, la scena delle Piramidi e quella dell'abbigliamento di Maria di Magdala – due scene che richiamano alla memoria, per il loro colore orientale e la squisita fattura, altre scene consimili del Battista dello stesso autore – e l'episodio dell'orto di Getsemani. V'è anche molto Wagner nella musica del maestro Fino – e forse ve n'è troppo³⁸.

Il film piace molto ai bolognesi e viene rappresentato molte volte, fino al 17 maggio. L'anno seguente il film viene proiettato nuovamente al Cinematografo dei Sordomuti, che nel suo periodico descrive le reazioni del pubblico in sala e riporta una poesia dedicata al film scritta da una spettatrice ed infine decide di distribuirlo nei cinematografi di Emilia e Toscana (v. *infra* § XVI.5-6).

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

IX.7 “Amleto” (E. Rodolfi, Rodolfi Film, 1917)

I quotidiani locali danno rilievo anche ai film realizzati da bolognesi, infatti dedicano lunghe recensioni ai film della Felsina Film (v. Appendice 6) e a quelli di Alfredo Testoni (v. Appendice 8.4). Per lo stesso motivo alla presentazione dell'*Amleto* di Eleuterio Rodolfi nel febbraio 1918 al Cinematografo della Borsa (v. Appendice 3.2, Cinematografo della Borsa), i quotidiani pubblicano una lunga recensione oltre ai riquadri pubblicitari. Il lungo articolo si prodiga in elogi per il regista bolognese Eleuterio Rodolfi, che ha saputo riproporre la potenza del capolavoro shakespeariano nella cinematografia, dirigere abilmente gli interpreti e che addirittura sembra persino, grazie all'interpretazione di Ruggero Ruggeri, riuscire a migliorare le esecuzioni teatrali: «Amleto parla “anche” sullo schermo bianco; e la sua stupenda follia appare anche più commovente nell'atmosfera quasi irreale della cinematografia»³⁹. La recensione ricorda inoltre la bellezza degli “effetti di luce”:

Gli effetti di luce, sapientemente distribuiti, mantengono tutto il cinedramma in una linea di mistero e di fantasia. Basterà ricordare l'apparizione dello spettro del padre di Amleto, conseguita con una splendida precisione di effetti. Lo spettro è veramente quale lo descrive la dolorosa immaginazione di Amleto: è grande, maestoso, ed ha la inconsistenza che si attribuisce ai fantasmi. Dietro la sua bianca armatura traspariscono le rupi del castello, nel crepuscolo mattutino. I tecnici diranno che questo tipo di apparizione si ottiene facilmente: ma io osservo che in questo caso il trucco fotografico è stato curato con particolare senso artistico ed è riuscito in modo particolarmente felice⁴⁰.

Non sembra essere dello stesso parere la stampa specializzata, o almeno il critico Giuseppe Lega che su «La Cine-fono» stronca letteralmente il film⁴¹. Questo esempio testimonia la consueta enfaticizzazione e una certa ingenuità che caratterizzano i giornalisti locali – e con essi il pubblico cinematografico bolognese dell'epoca – che si apprestano a recensire solo sporadicamente alcuni film per motivi differenti spesso campanilistici, finendo ogni volta per applicare metri di giudizio che la stampa specializzata aveva in gran parte già abbandonato da alcuni anni.

³⁹ *Gli avvenimenti artistici | L' "Amleto" | di Shakespeare | con Ruggero Ruggeri | Al cinema Borsa*, «Il Giornale del Mattino», 26 febbraio 1918, p. 3.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Recensione riportata in MARTINELLI 1991d, p. 16.

CAPITOLO X. LA DISTRIBUZIONE CINEMATOGRAFICA (1908-1924)

X.1 Fonti per la storia della distribuzione cinematografica a Bologna

Raramente le storie locali del cinema accennano alla distribuzione cinematografica e di solito tralasciano piuttosto questo aspetto privilegiando maggiormente quelli della produzione e dell'esercizio. Gli studi su questo settore nel contesto italiano sono poco numerosi: se da un lato, grazie al lavoro di Bernardini, abbiamo un panorama abbastanza dettagliato relativamente alle città principali dai primi anni della cinematografia fino ad arrivare alla Prima guerra mondiale¹, e se i lavori di spoglio condotti sulle riviste specializzate hanno permesso di tracciare a grandi linee l'andamento e l'evoluzione del commercio², ma ancora rimangono estese aree geografiche inesplorate con solo pochi dati conosciuti per i quali l'interpretazione è limitata proprio dalla loro sporadicità. I risultati migliori si ottengono in questo settore di ricerca dall'analisi della rara documentazione superstita degli archivi aziendali dei distributori, in qualche raro caso conservati presso alcune cineteche³, ma in generale anche in altri paesi europei gli studi condotti sulla stampa specializzata non fanno che evidenziare le grandi lacune nella conoscenza delle reti di distribuzione, che solo recentemente, dopo la Domitor Conference di Utrecht del 2004, si cominciano a colmare⁴. Il modello proposto per studiare questo settore negli atti della conferenza di Utrecht parte dall'analisi dei risultati raggiunti nelle diverse aree geografiche (locali, regionali e nazionali) e si propone, attraverso il confronto delle differenze strutturali locali, di fare emergere le caratteristiche generali del commercio, per ricavare così i filoni sostanziali di ricerca sui quali lavorare per giungere ad un quadro complessivo⁵.

¹ Un elenco dei distributori italiani attivi fino al 1910 si trova in BERNARDINI 1978, pp. 37-65, per un panorama fino alla Prima guerra mondiale invece si vedano sempre i volumi di Bernardini (BERNARDINI 1981; BERNARDINI 1982).

² Per l'evoluzione della distribuzione cinematografica del periodo del muto si veda ad esempio il recente contributo di CARANTI 2013, oppure BIZZARRI-SOLAROLI 1958; gli anni Venti sono stati oggetto di studi un po' più dettagliati ad esempio si vedano BRUNETTA 1993a e REDI 1986 sulla Unione Cinematografica Italiana (UCI); SANGUINETI 1998 sull'ascesa della SASP.

³ Si veda ad esempio l'importante lavoro ricavato dalla documentazione della Desmet Collection (BLOM 2003) o i 73 volumi che si conservano con le copie carbone delle lettere inviate dal distributore norvegese del muto Jens Christian Gundersen (IVERSEN 2007).

⁴ La lacuna nella conoscenza del mercato italiano trova infatti corrispondenza nelle note della prefazione di K. Thompson sul «essential gap in our knowledge of film distribution» causato da anni di studio della produzione cinematografica a discapito appunto della distribuzione nel mercato degli Stati Uniti (THOMPSON 1985, p. X). Gli atti della conferenza citata sono stati pubblicati nel 2007 (KESSLER-VERHOEFF 2007).

⁵ KESSLER-VERHOEFF 2007, p. 2.

Se l'ottica locale quindi, almeno per questo settore di ricerca, sembra un punto di vista corretto per ottenere dei risultati, coloro che si sono confrontati con gli aspetti locali della distribuzione in Italia hanno evidenziato la complessità della situazione alla quale ci si trova dinanzi: «è una impresa assai ardua quella di addentrarsi in una selva di nomi, case di produzione, date, cambiamenti di proprietà o di ragione sociale, e le fonti a disposizione sono ancora troppo scarse e incomplete»⁶.

Un'analoga “selva di nomi” compare nei documenti bolognesi, e proprio per trattenerne questa grande quantità di informazioni dettagliate, abbiamo pensato di corredare questo capitolo di un'appendice a schede, dove sono stati rielaborati e sintetizzati i dati dei documenti (per la vicenda delle singole società e per i documenti consultati per ciascuna di esse si rimanda quindi all'Appendice 4.2 della tesi). La ricerca sul territorio di Bologna infatti ha dato dei buoni risultati per quanto concerne la quantità di documenti reperiti, ma apre degli interrogativi sul loro utilizzo. D'altra parte l'esigua quantità di informazioni disponibili sul quadro nazionale non ha sinora permesso di ricostruire la rete della distribuzione italiana, ma solo di suggerire delle direzioni verso la quale essa si snoda, direzioni che sono peraltro in parte diverse da quelle presunte all'inizio della ricerca. Come si analizzerà più avanti, se Bologna è importante in quanto nodo ferroviario strategico di collegamento fra Nord e centro Italia, però il rapporto della zona di distribuzione “Emilia-Toscana” è inserito nell'asse Roma-Milano e non dipendeva, come invece si poteva presumere, da Torino (che invece era il centro della produzione ed è altrettanto ben collegata a Bologna tramite la linea ferrovia con Piacenza, inaugurata nel 1859).

X.1.1. L'Archivio Storico del Registro delle Ditte presso la Camera di Commercio di Bologna

Il lavoro maggiore per questa sezione della ricerca si è svolto presso la Camera di Commercio di Bologna, che come abbiamo già detto, conserva presso l'Archivio Storico del Registro delle Ditte, 65 grandi volumi di protocollo, nei quali fra il 1911 e il 1924 vengono registrate le iscrizioni di tutte le ditte commerciali di Bologna e Provincia. Registri analoghi sono conservati nelle altre sedi d'Italia (e sicuramente anche a Milano) perché istituiti in conseguenza dell'entrata in vigore dell'art. 60 della legge n. 121 del 20 marzo 1910 (diventata applicativa nel febbraio del 1911), che obbliga le Camere di Commercio a creare una documentazione di registro ufficiale con le denunce di chiunque eserciti individualmente o in

⁶ MOSCONI 1994, p. 304. Elena Mosconi scrive queste righe a proposito di una ricerca condotta sulla distribuzione cinematografica a Milano. Risultati non meno complessi sono stati ottenuti dai documenti d'archivio per la città di Torino (FABRI 1997; PONCINO 1994-1995).

società con altri un qualche tipo di commercio⁷. Nei volumi di protocollo vengono riportate la data di iscrizione, la ragione sociale, la sede, il nome del denunciante, qualche modifica di rilievo avvenuta negli anni, la cessazione e soprattutto il numero di iscrizione, quest'ultimo fondamentale per poter ritrovare nell'archivio il fascicolo con i documenti. I registri di protocollo sono quindi uno strumento fondamentale, perché il loro spoglio sistematico permette di conoscere anno per anno ogni ditta di distribuzione aperta, la maggior parte degli esercenti dei cinematografi e altre attività collegate al commercio cinematografico, quali officine di riparazione per macchinari cinematografici, scuole di cinema per attori, o periodici (per un elenco di queste attività accessorie si rimanda all'Appendice 5.2). In assenza di tale strumento, anche avendo informazioni precise sulle imprese, è complesso richiamare il fascicolo, perché può essere archiviato sotto la ragione sociale dell'impresa (che spesso cambia negli anni) o sotto il cognome del denunciante o di uno dei soci. Le iscrizioni dovevano essere fatte per legge entro un breve periodo di tempo dall'apertura della ditta (ma la Camera di Commercio di Bologna nel 1911 si trova davanti al problema di dover iscrivere anche le ditte già esistenti), ma anche al momento di modifiche dell'attività o addirittura di un suo scioglimento. Questo fatto pone qualche problema per la ricostruzione del primo periodo, perché è dal 1908 che Bologna ha la necessità di una rete locale di distribuzione di pellicole (i primi cinematografi stabili avevano aperto nel periodo 1905-1908), ed è in questa data che infatti aprono le prime ditte come la Film Emilia o quella di Luigi Roatto, registratesi però solo in seguito presso la Camera di Commercio. Inoltre non sempre l'oggetto del commercio dichiarato nel registro è chiaro: se a colpo d'occhio è facile escludere ortofrutta, osterie, banche e hotel, un po' più complessa è la questione quando il denunciante dichiara di essere “rappresentante di commercio”, senza specificare quale sia il commercio. A questo motivo è possibile imputare probabilmente il fatto di non aver reperito nei registri noleggiatori di film “e altro” come ad esempio Rodolfo Carotenuto che dichiara di essere «Rappresentante in pellicole ed altro, escluso tessuti e pelle» (v. Appendice 4.2, Rodolfo Carotenuto) o quegli impresari che cambiano commercio nel corso degli anni come avviene ad esempio con Tancredi Lanzarini, prima rappresentante di macchine da scrivere e solo in un secondo momento anche di pellicole (v. Appendice 4.2, Lanzarini Film).

Una volta ottenuto dai registri di protocollo l'elenco delle imprese cinematografiche (per l'elenco cronologico delle imprese di distribuzione si rimanda all'Appendice 4.1, Tabella 1) è stato quindi possibile, tramite il numero di iscrizione, richiamarne i rispettivi fascicoli,

⁷ «In base alle denunce di cui all'art. 58 le Camere debbono compilare e tenere al corrente un Registro delle Ditte del proprio distretto» (Legge 20 marzo 1910, n. 121, *Istituzione delle Camere di commercio e industria e soppressione delle Camere di commercio e arti*, capo VIII, art. 60).

nei quali si trovano documenti quali la Denuncia di Esercizio (un modulo dove sono ripetuti i dati analoghi a quelli del registro firmati dal denunciante) o la Denuncia di Cessazione. Vi sono inoltre dichiarazioni relative alla cittadinanza dei membri della ditta, o eventuali dichiarazioni aggiuntive (come nel caso del cambio di sede o modifiche alla società). Nel caso di modifiche alla società apportate con atti rogati da notai spesso è conservata una trascrizione semplificata dell'atto, e nel caso di fallimenti una copia (sempre semplificata) delle sentenze di fallimento e delle relazioni dei curatori fallimentari. Durante la Prima guerra mondiale le imprese sono costrette inoltre a richiedere il permesso di far viaggiare i propri dipendenti in altre regioni italiane, oppure a richiedere l'esonero del proprio dipendente maschio chiamato al fronte, se necessario per il commercio in questione. Purtroppo non tutti questi documenti sono sempre conservati, e in particolare non vengono quasi mai dichiarati i cambi di sede delle ditte; sembra che spesso le dichiarazioni dipendessero dalla buona volontà del denunciante più che da effettive sanzioni applicate dalla Camera di Commercio in caso di mancata iscrizione o dichiarazione di modifiche. I documenti ritrovati ci sembrano comunque, per quanto lacunosi e di difficile sintesi, di grande rilievo e imprescindibili per una ricerca sistematica più vasta sul commercio cinematografico in Italia⁸.

X.1.2 Rintracciare gli atti privati

Si è posto il problema di dover implementare i dati mancanti sui cambiamenti societari, e questo è stato possibile in particolare per le ditte in nome collettivo, per le società anonime o le società in accomandita semplice: se le prime non necessitavano obbligatoriamente di atti emessi da notai, le società (anonime e in accomandita semplice) invece li richiedevano sempre. Poiché in questi casi il notaio e a volte il numero dell'atto sono riportati nei documenti della Camera di Commercio, ma non sempre è conservata la succitata copia trascritta semplificata, grazie ai riferimenti posseduti abbiamo proceduto a reperire l'atto nella pubblicazione settimanale della Prefettura di Bologna «Foglio annunci legali della Provincia di Bologna». Purtroppo la pubblicazione non ha indici, gli annunci legali sono riportati uno di seguito all'altro, e non c'è la possibilità di trovarne uno specifico senza conoscerne la data o il numero. Inoltre gli atti qui pubblicati sono a loro volta semplificati per motivi di spazio, quindi sono stati reperiti con questo sistema quasi esclusivamente gli atti del

⁸ La ricerca condotta presso l'Archivio Storico della Camera di Commercio di Bologna ha richiesto diversi mesi di lavoro, ed è stata possibile esclusivamente grazie alla pazienza e alla disponibilità delle archiviste, la dott.ssa Livia Ferlini e la dott.ssa Donatella Sabbadini, che qui ringraziamo.

distributore Marzetto, Baronetto & C., di particolare rilievo per la ricerca (v. Appendice 4.2, Marzetto, Baronetto & C.).

I dati raccolti hanno messo in risalto la ricorrenza dei notai coinvolti nella costituzione delle imprese cinematografiche (per motivi che vedremo più avanti, alcuni notai erano personalmente cointeressati in imprese cinematografiche cittadine in qualità di investitori) e infatti quasi tutti gli atti bolognesi sono firmati dai notai Luigi Pio Rossi, Umberto Rimini, Orefice Giuseppe, Antonio Pedrazzi, Foresti Federico, Alfredo Calandrelli, Giovanni Giovannini. Quindi verifiche più puntuali si sono svolte presso l'Archivio Notarile Distrettuale di Bologna per reperire gli atti dei notai citati, che essendo deceduti di recente non risultano ancora depositati presso l'Archivio di Stato. L'Archivio Notarile conserva infatti le matrici degli atti dei notai, riunite negli archivi personali di ciascun notaio, e questo ha permesso di rintracciare gli atti della Felsina Film non conservati nel fascicolo della Camera di Commercio (v. Appendice 4.2, Felsina Film). La ricerca presso questo archivio risulta però molto complicata in assenza di informazioni precise sulla data di emissione dell'atto. Nonostante vi siano dei lunghi registri con l'indice degli atti privati di ogni singolo notaio dove gli atti sono segnati in ordine di data di emissione, l'esiguo numero di imprese regolate da atti privati a Bologna (per una ripartizione delle tipologie delle ditte di distribuzione si veda Appendice 4.1, Tabella 1), ha suggerito di non continuare le ricerche in questa direzione. Inoltre i notai depositavano determinati atti solo presso la Conservatoria (dove era obbligatorio) senza trattenerne una copia e questo ha vanificato diversi tentativi di ricerca di atti di ditte minori.

X.1.3 La stampa

Altri dati si possono ovviamente dedurre, com'è stato finora fatto in studi precedenti, dalla stampa locale e da quella specializzata. La stampa locale è stata di particolare importanza anche in questo studio per il primo periodo: il triennio 1908-1910 per il quale non vi sono ancora i registri della Camera di Commercio. Le poche ditte di distribuzione aperte a Bologna, facendo leva sulla novità di quel tipo di commercio, acquistavano in quegli anni dei riquadri pubblicitari sui quotidiani locali, reclamizzando i prodotti venduti e indicando la sede della ditta (v. Appendice 4.2, Fig. X). Quando i noleggiatori di film cominciano a moltiplicarsi, le inserzioni si spostano dalla stampa locale a quella specializzata, dapprima con un costo rilevante sostenuto dalle ditte (ad esempio la Marzetto e Baronetto & C. e la Film Emilia pubblicano i loro primi listini completi su «La Cinematografia Italiana ed Estera» nel

1909, ma questo non avviene più negli anni seguenti), poi le notizie divengono più sporadiche, e infine circoscritte ai distributori che erano amici o collaboratori della redazione delle riviste (ad esempio il “panciuto” e gioviale Marzetto è spesso scherzosamente canzonato dalla stampa specializzata per i suoi tentativi continui di aggiudicarsi l'esclusività nazionale della Casa Nordisk). Se la stampa specializzata è una fonte comunque importante perché le inserzioni dei distributori permettono di farsi un'idea delle zone di distribuzione coperte e dei marchi commerciati, da essa è impossibile trarre un elenco completo e attendibile dei distributori aperti in una città. Infatti il commercio cinematografico negli anni del cinema muto è un settore in continuo mutamento in cui una miriade di subconcessionari e piccoli noleggiatori gestisce esigui gruppi di film, o di marchi o di zone di distribuzione.

Bisogna però sottolineare come un riscontro degli elenchi delle ditte di produzione e distribuzione riportate per la città di Bologna nelle pagine finali delle principali riviste italiane, soprattutto all'inizio degli anni Venti, abbia messo in evidenza che erano solo le ditte maggiori a farsi pubblicità in tali riviste, dall'altro come alcune ditte presenti nelle pubblicità non fossero citate nella documentazione della Camera di Commercio. Questo avviene in particolare nel biennio 1924-1925, in concomitanza con una riorganizzazione strutturale che interessa l'archivio della Camera di Commercio di Bologna nel 1925, probabilmente anche a causa dei cambiamenti normativi di quegli anni che culmineranno nella trasformazione delle Camere di Commercio e Industria in Consigli provinciali dell'Economia nel 1926⁹. Proprio questi cambiamenti amministrativi che invalidano l'attendibilità dei registri negli anni citati, hanno suggerito di concludere l'analisi della distribuzione a Bologna con il 1924, anno dopo il quale non è stato più possibile ricavare un elenco esaustivo delle ditte aperte. La stampa specializzata ha quindi indicato in questi ultimi anni presi in esame, più confusi a livello di documentazione, i nomi di distributori sfuggiti alla registrazione: di alcuni di essi è stato possibile ritrovare nell'archivio il fascicolo tramite la ragione sociale (ad esempio Carotenuto e Lanzarini), ma di altri non si è trovato nulla (si vedano ad esempio i distributori Patria Film, Pescali Francesco, l'Universal Film). Solo uno di questi distributori citati dalle riviste e non presenti nella documentazione copre un arco temporale più ampio del periodo 1924-1926: la Società Proiezioni Educative, una ditta che sembra fare parte del circuito cattolico di

⁹ La normativa che regola le Camere di Commercio viene modificata dal Regio decreto n. 750 dell'8 maggio 1924 e dalla legge n. 731 del 18 aprile 1926 che appunto trasforma le Camere di Commercio e Industria in Consigli Provinciali dell'Economia (Per i cambiamenti che interessano le Camere di commercio in questi anni si vedano le schede online della Sezione Istituzioni Storiche del sito Lombardia Beni Culturali <<http://www.lombardiabeniculturali.it/istituzioni/schede/300012/?view=generali>; <http://www.lombardiabeniculturali.it/istituzioni/schede/300002/?view=generali>> consultati il 4 gennaio 2014).

distribuzione bolognese (la sede indicata dalle riviste lo mette in relazione all'attività di padre Grassi e a quella della S.A. Moretto di Brescia).

Se da un lato i dati della Camera di Commercio (per quanto abbastanza esaustivi), si dimostrano lacunosi per il biennio 1924-1925 e più in generale sembrano non riuscire a trattenere le iscrizioni di tutte le filiali e le agenzie, dipendenti da altre città, aperte sul territorio bolognese (ad esempio non compaiono le filiali delle case americane quali la Fox Film, che invece a giudicare dall'insegna appesa in piazza XX Settembre, apre una agenzia a Bologna nel 1924 gestita dal rag. Ugo Bassi, Fig. § X.2.2, la già citata Universal, o la MGM che pare aprire solo nel 1925), dall'altro un'analisi delle riviste specializzate rischia di restituire dati addirittura fuorvianti se non confrontata nei risultati con i dati dei documenti. Infatti le ditte più longeve di Bologna (quelle ditte di distribuzione che attraversano salde tutto il periodo del cinema muto, dal passaggio al lungometraggio alla guerra, al passaggio al sonoro), ovvero la Film Emilia di Degli Esposti e Frascaroli e la ditta di Roatto, che poi diviene del suo dipendente Pegan nel 1915, non sono quasi citate nelle riviste specializzate prese in esame.

X.1.4 Altre fonti: listini e cataloghi

Ottenuto un elenco il più esaustivo possibile delle ditte in attività ed evidenziati i rapporti di interdipendenza fra i soci, fra i denunciati delle varie ditte e fra le sedi del commercio, rimane il problema di definirne gli ambiti commerciali, i prodotti commerciati, la clientela e i prezzi. Purtroppo questi sono aspetti ancora non definiti da testimonianze documentali, perché non abbiamo reperito archivi di noleggiatori, o documenti contabili, o la corrispondenza dei distributori. Si è cercato però di rispondere a queste domande con ricerche sulla stampa specializzata per alcuni distributori più rappresentativi e maggiormente ricorrenti nella pubblicità, in modo da ottenere un quadro delle marche distribuite di anno in anno e delle zone di distribuzione (si veda il lavoro svolto per la Marzetto e Baronetto & C., Appendice 4.2, Marzetto e Baronetto & C.). Per le ditte Film Emilia, Enrico Pegan e la Marzetto e Baronetto è stato possibile rinvenire qualche catalogo pubblicato sulla stampa specializzata, conservato nei fondi non filmici delle cineteche e presso l'Ufficio delle Pubblicazioni Minori della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ma un'analisi dei titoli, soprattutto nei primi anni (1908-1910) lascia comunque grossi margini di incertezza a causa della mancata identificazione di un'ampia percentuale di titoli. Inoltre conoscere gli oggetti e a grandi linee le zone di distribuzione non risolve il problema di identificare le regole del

commercio o la clientela raggiunta: questo è stato possibile solo nel caso di rinvenimento di lettere, cartoline e contratti privati fra clienti e distributori. Questo materiale (spesso redatto su belle carte intestate) è sporadicamente reperibile sul mercato antiquario italiano, e in particolare questo è quanto sembra essere avvenuto a Bologna all'archivio commerciale della Film Emilia, in parte confluito nelle collezioni non filmiche della Cineteca di Bologna¹⁰ e in parte sul mercato antiquario. Alcuni documenti così rintracciati permettono di individuare un gruppo di cinematografi e cinema-teatri che sono clienti della Film Emilia negli anni Venti (nelle città di Modena, Parma e Ferrara, Bagnacavallo, Rimini, Reggio Emilia, Forlì, Cesena, ecc.) e di isolare delle pratiche di fornitura “a blocchi” di film (§ X.4.5). Il ritrovamento delle fatture del Cinematografo dei Sordomuti (cap. XVI) ha permesso di esaminare qualche contratto riportante le condizioni commerciali applicate. Al di fuori di questi fortunati casi, per di più circoscritti ad alcune ditte più importanti, non è dato sapere nulla su questi aspetti del commercio, tant'è che le informazioni per molte ditte citate rimangono limitate ad un nome, ad una sede e ad una data di apertura.

Ogni tipo di documentazione preso in esame quindi pone dei limiti specifici alla ricostruzione di un quadro esaustivo di questo settore del commercio cinematografico. In particolare dalla sola documentazione amministrativa non è spesso possibile procedere alla distinzione netta attuata da Bernardini fra rappresentanti e concessionari, noleggiatori, venditori¹¹, individuando correttamente il ruolo di intermediazione svolto dalle singole ditte. Inoltre non sembra che alcuna casa di produzione italiana abbia provveduto alla vendita diretta a Bologna per proprio conto dei propri film, nemmeno nel primo periodo, e il ricorso a rappresentanti e concessionari non pare limitato solo alle case minori, ma prassi comune per tutti. I distributori di film bolognesi sembrano all'inizio più che altro appartenere all'ultima categoria proposta da Bernardini nel testo succitato, quella dei «commercianti autonomi, con listini di film nuovi o di seconda mano acquistati, allo scopo di rivenderli, sia dai produttori sia dagli esercenti che ne avevano accumulato scorte»¹². Inoltre la presenza in città delle filiali di importanti società come ad esempio la Pathé o la Gaumont non esclude la possibilità, come vedremo più avanti, che contemporaneamente altri distributori quali Marzetto o la Film Emilia per la Pathé, o Armando Monti per la Gaumont, avessero nei loro listini o si dichiarassero concessionari esclusivi per la zona bolognese dei singoli film di tali case di

¹⁰ Si tratta di un gruppo di lettere e cartoline dell'inizio degli anni Venti ora conservate presso l'Archivio della Grafica della Cineteca di Bologna (materiale siglato con la collocazione Cinbo 01 e 02).

¹¹ BERNARDINI 1981, p. 153.

¹² *Ibidem*.

produzione. L'impossibilità quindi di classificare le ditte solo sulla base delle categorie proposte da Bernardini ci ha spinti a proporre qui una diversa suddivisione, basata non sull'oggetto del commercio, ma sulla figura giuridica delle stesse, unita alla presenza o meno di un capitale sociale (v. Appendice 4.1, Tabella 1). In altre parole la situazione che viene a delinearsi nella città di Bologna conferma un modello di distribuzione in Italia, come già suggerito da Bernardini, analogo a quello di Regno Unito e Germania, ovvero basato sull'“open-market system” descritto da Kristin Thompson:

In Britain, on the other hand, an open-market system prevailed. Producers sold their films to renters, who in turn distributed them to as many theatres as they could. Since there was seldom of exclusive contract with any theatre for a film, that film might be rented to a number of theatres in the same district. The renters and theatres would all scramble to get popular titles as quickly as possible, since the potential audience would soon be exhausted by this simple form of saturation booking¹³.

Le ditte di distribuzione bolognesi non aspettavano comunque che giungesse un agente da Roma o da Milano, da cui ottenere in blocco film da noleggiare ai cinematografi, seguendo le direttive di un'ipotetica sede centrale di noleggio; al contrario i noleggiatori locali inviavano fuori città e all'estero i propri dipendenti, tessendo autonomamente una rete di fornitori e di clienti¹⁴. Inoltre gli esercenti dei cinematografi bolognesi, nonostante cinque di loro anche distribuiscano film, non sembrano avere un peso rilevante nella pratiche di distribuzione cittadine, perché come vedremo la distribuzione locale è organizzata da una categoria specifica di professionisti pronti a realizzare veri e propri investimenti.

¹³ THOMPSON 1985, p. 29.

¹⁴ La scarsa centralizzazione del sistema di distribuzione italiano sembra trovare riscontro in quello che avviene in Olanda, dove il mercato segue sempre un modello "aperto" (cfr. BLOM 2003, p. 30).

X.2 Struttura e storia delle imprese

Dal 1908 al 1924 aprono a Bologna 39 ditte di distribuzione di pellicole cinematografiche, un numero significativo anche paragonandolo alle 77 di questo tipo aperte a Torino nello stesso intervallo di tempo¹⁵, tenuto conto del fatto che, come accennato, probabilmente questo numero è in difetto e che la situazione industriale ed economica delle due città e del territorio di riferimento è molto diversa: la base dell'economia bolognese è ancora infatti nella rendita agraria e l'industrializzazione non può certo essere paragonata a quella torinese già in atto da lungo tempo.

Non sembra attestata l'apertura a Bologna di ditte di noleggio prima del 1908, ma il numero esiguo di cinematografi stabili in città nel triennio 1905-1907 probabilmente non richiedeva un vero e proprio commercio di film. Fino al 1908 infatti proseguono gli spettacoli degli ambulanti (nelle piazze e soprattutto nei teatri) che arrivavano in città con un proprio patrimonio di pellicole. Bisogna inoltre notare come i primi cinematografi stabili a Bologna, nel biennio 1905-1906, siano gestiti proprio da ex impresari ambulanti come Cattaneo (cap. IV) e Roatto, che hanno non solo un patrimonio personale di pellicole, ma anche una rete di cinematografi in diverse città d'Italia, per cui le pellicole acquistate sono distribuite all'interno della rete proprietaria delle loro sale. Il diffondersi di un commercio stabile di pellicole cinematografiche ha probabilmente penalizzato proprio questa tipologia di impresari, che dopo tale data abbandona progressivamente l'esercizio.

Anche dopo l'apertura delle prime imprese di distribuzione deve esserci comunque stato un periodo nel quale la domanda di nuovi titoli in città superava l'offerta, anche perché i primi distributori aperti non avevano in catalogo tutte le marche di film. La difficoltà e la complessità delle operazioni di approvvigionamento di film a Bologna in questo periodo è ben testimoniata da gruppo di lettere, datato fra il maggio e il settembre 1908 e conservato all'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino¹⁶. Il carteggio evidenzia le difficoltà di due impresari bolognesi, Galli e Grazia (che pur gestivano diversi cinematografi), incontrate nel noleggiare i film Nordisk dal distributore italiano Cristoffanini che si trovava in quegli anni a Genova. Galli e Grazia chiedevano via telegramma determinati film¹⁷ o

¹⁵ PONCINO 1994-1995, pp. 186-230.

¹⁶ AMNCTO, Fondo Galli e Grazia, 329/7. Il Fondo contiene un carteggio, composto da una cinquantina di lettere e cartoline, e una parte di esse è relativa all'acquisto di film Nordisk dalla Cristoffanini di Genova, fra il 1908 e il 1909.

¹⁷ Ad esempio chiedono il *Match Nazzaro Newton* (m 110), un film d'attualità con il match automobilistico fra una FIAT guidata da Felice Nazzaro (che vince) e una Napier guidata da Newton (Ivi, minuta del telegramma datata 21 giugno 1908).

accettavano delle proposte inviate tramite circolari scritte dallo stesso Cristoffanini¹⁸; il prezzo pagato era sempre L. 1,25 al metro, al quale vanno aggiunte le spese di imballaggio, porto e dogana, che di solito ammontavano ad un paio di lire per ogni film. In genere Cristoffanini permetteva a Galli e Grazia di esaminare le pellicole al loro arrivo e i due potevano presentare un reclamo entro 24 ore dalla ricezione della merce, ma questa condizione di favore non era applicata per i film d'attualità che invece dovevano essere pagati contro assegno. Proprio questa pratica del pagamento contro assegno poteva essere causa di problemi, così quando Galli e Grazia vorrebbero prima del pagamento poter ispezionare¹⁹ il *Match Nazzaro Newton*, una pellicola d'attualità riguardante una gara automobilistica, che invece secondo la prassi viene spedita solo contro assegno, Cristoffanini decide di favorire le esigenze dei due clienti e il 3 luglio dispone che le ferrovie consegnino il pacco senza l'assegno. A questo punto Galli e Grazia sostengono di non essere riusciti a ritirare il pacco se non l'11 luglio, lamentando un ritardo nella consegna del film che però Cristoffanini imputa solo a loro, perché non hanno accettato le normali condizioni di spedizione dei film “dal vero” d'attualità²⁰.

Questa vicenda, che peraltro non chiude i rapporti fra gli esercenti e Cristoffanini, perché una lettera del settembre 1908 testimonia il noleggio, per una cifra piuttosto alta, da parte dei due impresari de *La Caccia all'Orso in Russia* (anche se i due esprimono il timore che si tratti di una pellicola già in sfruttamento a Firenze²¹), dimostra perfettamente le difficoltà che si dovevano affrontare nel noleggio di pellicole a distanza. Era indispensabile per gli esercenti una comunicazione continua con un'altra città tramite telegrammi o raccomandate, e questa preoccupazione andava a sommarsi alle normali problematiche dell'esercizio di uno o più cinematografi, per il noleggio di una merce costosa (la fattura per ognuno di questi film si aggirava sulle 100/300 lire) e che viaggiava sempre a carico del cliente. L'impossibilità frequente di ispezionare la qualità delle pellicole si aggiunge al fatto che gli impresari non ne avevano mai visto il contenuto e inoltre era sempre presente il timore di non aver acquisito un film nuovo, ma una pellicola già vista e magari già sfruttata sulla propria piazza. Possiamo presumere che questi problemi fossero ancora più preoccupanti per i cinematografi collegati al circuito cattolico, che erano costretti a proiettare film “moralì” senza conoscerne il contenuto, anche se scelte apposite di film venivano proposte dai

¹⁸ «Augurandomi che possiate sistemare la formazione dei vostri programmi in modo da poter far posto alla mia produzione, vi raccomando la film che uscirà ai primi della settimana ventura “Spazzaneve nelle ferrovie della montagna dell'Jutland” m. ca 135 un vero gioiello sia per la qualità fotografica sia per l'interesse che desta, visto che da noi questa macchina potentissima che sgombra in un baleno alte montagne di neve che bloccano le ferrovie, in inverno è assolutamente sconosciuta» (Ivi, lettera datata 5 giugno 1908).

¹⁹ AMNCTO, Fondo Galli e Grazia, 329/7, lettera datata 23 giugno 1908.

²⁰ La vicenda si chiude con una lettera datata 16 luglio 1908.

²¹ AMNCTO, Fondo Galli e Grazia, 329/7, lettere dal 3 al 15 settembre 1908.

principali distributori e senza poter intervenire sulla pellicola con tagli e riduzioni, pena l'applicazione di multe; saranno infatti i cattolici a trovare per primi una soluzione a questi problemi istituendo una propria rete di distribuzione (v. *infra* § XV.3). Una parte di queste complicazioni, almeno quelle collegate ai ritardi nella spedizione e alla difficoltà di visionare i film prima dell'acquisto, viene risolta dallo sviluppo di un commercio locale di distribuzione di film, del quale si analizzeranno ora in dettaglio le aperture delle ditte e la loro durata, la loro localizzazione nel tessuto urbano, la tipologia delle imprese ed alcune figure imprenditoriali.

X.2.1 L'apertura delle ditte e la loro durata

La tabella 1 dell'Appendice 4.1 riporta in ordine di apertura tutte le ditte di distribuzione attive in città fra il 1908 e il 1924, e mostra a colpo d'occhio la loro durata nonché il numero delle nuove imprese ogni anno.

Come già ricordato nel paragrafo precedente, il 1907-1908 è il biennio nel quale ha avvio l'esercizio stabile, con l'inaugurazione di diversi cinematografi (si veda Tabella 1, Appendice 3.1); il loro successivo moltiplicarsi dal centro alla periferia (§ VII.2.5) si inserisce in un processo più in generale collegato all'istituzionalizzazione del linguaggio cinematografico e all'allungamento dei metraggi concentrato nel biennio 1911-1912 e ha evidentemente come conseguenza l'aumento della domanda di film in città.

Prendendo in considerazione le nuove ditte di distribuzione, si nota subito come nei primi anni la loro crescita sia costante, con un picco nel 1914, anno nel quale aprono quattro nuove imprese e questo commercio raggiunge a Bologna un momento di notevole sviluppo bloccato subito dopo dall'inizio del conflitto mondiale. Nel 1914 risultano attive infatti a Bologna 13 ditte, tre delle quali sono concessionarie esclusive di film francesi: la concessionaria Pathé di Ugo Bassi, la Gaumont di Arturo Aleotti e l'Eclair di Luigi Del Grosso. Oltre alle case francesi vi è anche l'importante concessionaria della casa danese Nordisk di Ettore Marzetto (Marzetto e Baronetto & C.). Bisogna inoltre notare che nessuna delle ditte aperte in precedenza chiude fino al 1914.

Il 1914 è senz'altro l'anno d'oro della cinematografia bolognese, sia per il numero di cinematografi nuovi e già in esercizio, sia per il commercio affermatosi con la presenza in città di diversi noleggiatori intraprendenti e competitivi, e soprattutto per le idee che si respirano nell'aria: è in quest'anno che Alfredo Testoni, spinto dalla sua esperienza presso

l'Ambrosio fonda assieme a Fausto Fantini La Mimografica, una casa che si propone non solo di noleggiare film, ma soprattutto di scrivere e vendere soggetti alle case di produzione italiane. Sempre nel 1914 viene fondata la Felsina Film, con l'intento di noleggiare e per la prima volta a Bologna anche produrre film. C'è insomma l'idea di creare a Bologna un'industria, e vi sono anche le condizioni per impiantarla perché, come vedremo più avanti, vi è una classe di professionisti pronti ad investirvi i capitali necessari, e un gruppo di intellettuali, con amicizie importanti, pronti a impiegarsi come personale salariato. Questa situazione trovava un riscontro nel quadro nazionale, come nota Bernardini:

Negli anni 1913 e 1914 il settore cinematografico appariva caratterizzato da tutta una serie di nuove iniziative, di accordi di collaborazione a livello nazionale e internazionale, che modificavano continuamente la situazione, la consistenza e le stesse funzioni delle eterogenee forze in campo. Leggendo i notiziari delle riviste di categoria, si ha l'impressione di un notevole incremento delle manovre speculative, di un ricorso sempre più disinvolto al credito bancario, come della rivalità che contrapponeva gli interessi delle diverse categorie del cinema e che si sviluppava anche all'interno di esse²².

Il 1915, oltre a segnare un momento di arresto nella notevole espansione del commercio rispetto agli anni precedenti (bisogna notare che uno dei distributori aperti in quell'anno, Pegan, in realtà rileva solo l'attività del suo datore di lavoro, Roatto, v. Appendice 4.2, Enrico Pegan), è il momento dell'inversione di tendenza con la chiusura delle prime ditte. Le prime sono le filiali delle case francesi, come la Gaumont che dipendeva direttamente da Parigi, dove la guerra era già cominciata l'anno precedente e la ditta era stata requisita dal governo francese e trasformata in una fabbrica di munizioni²³. I più penalizzati sono quei distributori che avendo iniziato a ridosso della guerra non trovano le condizioni per avviare il commercio, anche se non mancano chiusure di distributori affermati da diversi anni, come Giannatony che chiude prima ancora dell'entrata italiana nella guerra, nel marzo 1915 (v. Appendice 4.2, Giannatony Enrico "Lux et Umbra"). L'inizio del conflitto, com'è noto, rallenta tutta l'industria cinematografica (e non solo) italiana, ma a Bologna influisce sulle attività commerciali in maniera particolarmente significativa, soprattutto fra il maggio e l'ottobre del 1915, quando la città viene dichiarata assieme a Ravenna, Ferrara, Rovigo e ad

²² BERNARDINI 1982, p. 171.

²³ La notizia è ricordata dall'avvocato Lama che chiude la posizione presso la Camera di Commercio di Bologna per la ditta (v. Appendice 4.2, Ditta L. Gaumont) e trova riscontro in Sadoul che racconta come l'autorità militare francese avesse requisito gli studi e come tecnici, registi e anche celebri attori come Max Linder fossero partiti per il fronte (SADOUL 1967, p. 344).

altre città “zona di guerra” quindi oggetto di oscuramento notturno e di severe limitazioni nelle comunicazioni ferroviarie e negli spostamenti in genere e ancor più dopo la disfatta di Caporetto (sul periodo della guerra rimandiamo al capitolo XVII). Come si può vedere dalla Tabella 4.1.1, fra il 1915 e il 1918 in città aprono solo 4 nuove ditte, mentre ne chiudono 9.

La fine della guerra segna una ripresa che, a partire dal 1919, continua costante con dei picchi nel 1921 e nel 1924. Negli anni Venti però la situazione è mutata rispetto a prima del conflitto: le filiali delle case francesi non riaprono più e al loro posto troviamo dal 1924 quelle americane, vi sono inoltre sulla piazza due grandi società di distribuzione di film cattolici (le filiali della Moretto e della SPE, v. Appendice 4.2) e i due monopoli italiani SASP e UCI. In generale il mercato degli anni Venti risulta più strutturato, i distributori hanno legami forti e dichiarati con altre zone d'Italia e si riscontra un aumento del numero di filiali e agenzie, in maniera analoga a quanto avviene nel resto d'Italia²⁴.

Se prendiamo in considerazione la durata delle imprese possiamo subito dire che solo due distributori hanno saputo passare indenni l'avvento del lungometraggio, gli anni della guerra e il passaggio al sonoro: Degli Esposti e Frascaroli con la Film Emilia nella quale sono investiti solidi capitali ai quali si accennava prima (v. Appendice 4.2, Degli Esposti e Frascaroli “Film Emilia”), e la ditta dei due ex-ambulanti Roatto poi Pegan, il cui passaggio di proprietà avviene nel 1915 (nella tabella e nelle appendici sono considerate come due ditte separate per il cambiamento di numero di iscrizione, ma la sede e la gestione rimangono invariate). Le altre ditte durano tutte un periodo più limitato soprattutto nel periodo della guerra, quando vi sono tentativi effimeri della durata al massimo di un paio di anni.

Non sempre è stato possibile appurare il motivo della chiusura di un distributore, perché a volte manca la Denuncia di Cessazione, in altri casi non è indicato il motivo; escluse le filiali e le agenzie (dipendenti dalla casa madre), la maggior parte delle ditte chiude per una semplice cessazione di esercizio: alcuni imprenditori cambiano tipologia di commercio (come Rodolfo Carotenuto), altri cambiano città (come Ettore Marzetto). D'altra parte quando la SASP arriva a Bologna acquisisce alcune società preesistenti, comprese le sedi degli uffici e il personale, secondo un modello di espansione che ripete in ogni città, e a Bologna sono così acquisite la ditta di Minuti e quella di Scogli, Borghi & Soldati nel 1921, mentre una sorte analoga toccherà qualche anno dopo alla sede UCI.

²⁴ CARANTI 2013, p. 291.

Su 38 ditte, siamo a conoscenza di 5 fallimenti dichiarati dal Tribunale di Bologna (di A. Donati, Lanzarini-Film, A. Milesi, E. Pegan, Spinadini), ma non avvengono tutti nel periodo preso in esame (Lanzarini e Milesi nel 1929 e Donati e Pegan negli anni Trenta), solo Giulio Spinadini fallisce nel 1923, dopo quattro anni di attività (v. Appendice 4.2, Spinadini Giulio). Quest'ultimo fallimento viene richiesto da una ditta di Torino, ma sembra da attribuirsi soprattutto ad una eccessiva trascuratezza del proprietario (che non teneva nemmeno libri contabili), nonché ad investimenti sbagliati per salvare l'attività commerciale del fratello. Il curatore del fallimento riporta comunque un panorama abbastanza desolante, infatti i creditori dello Spinadini sono esercenti a loro volta falliti e di mezzo ci sono anche diverse cambiali.

In complesso il noleggio sembra sia un'attività piuttosto redditizia, che se condotta oculatamente può portare buoni guadagni e comunque ad un commercio duraturo. Lo sviluppo del settore subisce un momento di arresto solo negli anni della guerra, a causa dei contraccolpi nel settore dell'esercizio e della crisi generale dell'industria cinematografica europea.

X.2.2 Le sedi della distribuzione

La scelta del luogo dove posizionare la stazione ferroviaria aveva animato il dibattito cittadino per tutti gli anni Cinquanta dell'Ottocento e per trovare la migliore soluzione viene persino indetto un concorso accademico nel 1853²⁵. La società concessionaria desiderava collocarla tra porta delle Lame e porta San Felice, altri volevano farne un nuovo ingresso al centro cittadino, altri auspicavano si trovasse vicino ai canali (precedentemente un'importante via di collegamento), fra le altre soluzioni possibili viene anche proposta porta Mascarella. Al suo rientro dal Portogallo l'insigne accademico Fortunato Lodi presenta una serie di studi per la collocazione urbana della stazione, frutto della sua esperienza all'estero e delle linee ferroviarie già progettate²⁶. L'ing. Giovanni Gavasetti propone poi diverse soluzioni collocate sia dentro le mura nella zona della Piazza d'Armi (poi VIII Agosto) o in quella degli Orti Poeti presso via Riva Reno, che fuori dalle mura a porta San Felice o in corrispondenza della Montagnola. La zona viene infine stabilita nel 1858 fuori delle mura della città, come

²⁵ Si tratta dell'edizione del 1853 del premio Curlandese d'architettura, nessuna delle opere proposte vince però il premio (LUPANO-DAL ZOPPO 2008, p. 18).

²⁶ Ivi, pp. 19-23.

avveniva in Francia²⁷, a Nord in un'area di imprese manifatturiere vicino a porta Galliera e al canale delle Moline con l'intenzione di utilizzare quest'ultimo, come in passato, come via d'acqua per il trasporto dei carichi pesanti; la collocazione prescelta lascia comunque alla città il compito di creare una connessione fra la nuova stazione e il centro storico. Tale collegamento si dimostra però un intervento urbanistico molto delicato perché via Galliera non è in asse con la stazione e anche perché è ancora esistente il circuito murario che funge anche da confine daziario.

Per far fronte all'aumento del traffico che già esisteva, perché porta Galliera ospitava l'ufficio del dazio, nel 1860 si stabilisce di aprire un rettilo stradale che diverrà poi via Indipendenza²⁸. Il percorso di via Indipendenza viene anch'esso dibattuto lungamente, perché non è in asse con il fabbricato passeggeri della stazione e maggiormente privilegiante gli scambi con la zona agricola invece che con quella ferroviaria. Anche le zone attorno alla stazione sono oggetto di riqualificazione perché in quegli anni, davanti al fabbricato passeggeri, viene risanata l'area dei vecchi Orti Garagnani con la costruzione di nuovi edifici e l'apertura di nuove strade larghe e rettilinee e viene progettato un nuovo quartiere popolare, la Bolognina, a Nord della stazione, con l'intenzione, presto delusa, di farne una “nuova Manchester”²⁹.

L'attuale piazzale XX settembre viene così concepito come cerniera fra la città e la stazione, ed è il risultato di un apposito concorso di progetti (questa volta nazionale), vinto dagli architetti Tito Azzolini e Attilio Muggia³⁰. Il progetto di trasformazione di questo piazzale oltre a cambiare la fisionomia vi concentra nuove funzioni, che modificano l'antico impianto monocentrico della città³¹. A fianco dell'estetica scalea della Montagnola, realizzata negli anni Novanta dell'Ottocento con lo scopo di completare la passeggiata rialzata del giardino, creando un rapporto visivo con il passeggero proveniente dalla stazione, vengono realizzati all'angolo con via Indipendenza il Palazzo Maccaferri ideato come abbiamo già detto da Attilio Muggia e terminato nel 1899 con all'interno il caffè-concerto Eden e di fronte ad esso il palazzo Giordani (anche questo terminato nel 1899, Fig) con all'interno il Teatro Verdi; attorno alla piazza il Comune costruisce una scuola elementare e un bagno pubblico, inoltre nella zona aprono anche degli alberghi (primo fra tutti l'Albergo Milano nel 1904).
Come nota Pier Paola Penzo

²⁷ PENZO 2008, p. 52.

²⁸ Inizialmente via Massima, viene portata a termine, dopo una lunga serie di espropri nel 1888 (Ivi, p. 54).

²⁹ PENZO 2009, p. 20.

³⁰ Sul piazzale XX Settembre si rimanda a PENZO 2008, in particolare pp. 80-92; per il concorso si veda anche PENZO 2009, p. 23.

³¹ PENZO 2008, p. 69.

La trasformazione urbanistica ha assunto un ritmo più veloce e procede insieme a quella sociale, come dimostrano le scuole elementari, costruite a seguito della legge sull'obbligo scolastico, le strutture per l'assistenza e la formazione professionale, necessarie per una popolazione in crescita e per modernizzare l'apparato produttivo. E un segnale di cambiamento interessa pure l'impiego del tempo libero: ce lo indica la comparsa in questo quadrante urbano proprio dei locali per nuovi tipi di spettacolo³².

Se ci siamo dilungati su queste trasformazioni è per sottolineare come l'area della stazione ferroviaria agli inizi del Novecento sia un'area molto moderna, riqualificata con l'intento di sottrarre Bologna al suo aspetto agricolo *ancien régime* per collegarla attraverso la strada ferrata alla modernità oltre che al resto d'Italia. Il commercio cinematografico è strettamente dipendente dalla ferrovia e collegato a quell'idea di progresso che volevano raggiungere gli urbanisti bolognesi in quegli anni e per questi motivi le ditte di commercio delle pellicole dal 1908 tendono a collocarsi nella zona della stazione, per accentrarsi poi fra il 1911 e il 1914 lungo via Galliera, via di congiunzione col centro storico che aveva visto diminuire la propria importanza con l'apertura di via Indipendenza, ma che era in posizione ancora più favorevole rispetto al fabbricato passeggeri della stazione.

Nel 1914 delle 13 ditte di distribuzione attive a Bologna 11 sono ubicate in via Galliera e nelle zone limitrofe alla stazione e cioè via Indipendenza, via dei Mille, via Irnerio e via Boldrini (Appendice 4.1, Tavola 1). I primi ad aver spostato la propria ditta in via Galliera sono Ettore Marzetto e Luigi Roatto nel 1911, ma la loro intuizione viene presto seguita da altri. Lungo la strada compaiono le insegne dei distributori: sappiamo ad esempio della targa in ferro dipinta di blu del cav. Roatto con il suo nome, una dicitura e una mano indicante (v. Appendice 4.2, Roatto Luigi), mentre la Gaumont aveva disegnato il girasole del suo marchio sulle saracinesche della filiale (v. Appendice 4.2, Ditta L. Gaumont) o Marzetto che oltre alle insegne, applica delle scritte i vetri delle finestre (v. Appendice 4.2, Ettore Marzetto). Via Galliera e piazzale XX Settembre rimangono le zone della distribuzione cinematografica anche negli anni Venti, quando delle 20 ditte attestate una decina si trova lì e comunque quasi tutte sono nella zona intorno alla stazione (Appendice 4.1, Tavola 2).

Oltre ad essere concentrate in una zona della città ben individuabile, le ditte di distribuzione bolognesi si alternano in un numero circoscritto di sedi. Era infatti uso che una nuova impresa subentrasse nei locali di una precedente ditta di distribuzione e ciò è

³² Ivi, p. 69.

conseguenza del fatto che le sono tutte concentrate nella stessa zona, ma dimostra anche una certa interdipendenza fra gli imprenditori (come si nota anche dall'Appendice 4.2) e probabilmente anche la necessità di precise caratteristiche funzionali della sede, che doveva avere cassaforte, spazi per le macchine da scrivere e le moviole, il deposito delle pellicole e ambienti ben divisi fra rappresentanza al pubblico e attività operative (come si vede anche dagli uffici della SASP, Appendice 4.2, SASP, Fig.).

X.2.3 La tipologia delle imprese

Come accennato all'inizio del capitolo non è possibile operare una suddivisione delle ditte così come suggerita da Bernardini in rappresentanti e concessionari, noleggiatori e venditori, individuandone il rispettivo ruolo di intermediazione nel commercio in questione. I documenti a nostra disposizione consentono solamente la suddivisione proposta nella Tabella 2 (Appendice 4.1) e cioè il gruppo delle società anonime e quelle in accomandita (prima colonna), quello delle ditte in nome collettivo e ditte individuali (colonna 2), quello delle agenzie e filiali (colonna 3), e infine il gruppo degli esercenti che praticano anche il commercio dei film (colonna 4). Queste quattro tipologie coesistono negli anni senza variazioni significative. Come detto le filiali e le agenzie sono dipendenti da una casa principale che si trova in un'altra città o in un altro paese e sono quelle che sono sfuggite maggiormente al controllo della Camera di Commercio. In particolare quelle dipendenti dagli Stati Uniti si registrano molto tardi, mentre è presumibile che fossero già aperte subito dopo la guerra. Gli esercenti con commercio di film si registrano come esercenti cinematografici e nell'oggetto dell'attività dichiarano oltre al cinematografo il commercio delle pellicole. Le società anonime e le società in accomandita semplice sono la tipologia più rara, ma anche quella che ha lasciato più tracce: infatti queste società avevano un capitale sociale, se anonime spesso pubblicavano gli avvisi delle assemblee su «La Gazzetta Ufficiale» (i bilanci di quelle quotate in Borsa venivano resi noti nelle pubblicazioni del Credito Italiano, ma nessuna risulta a Bologna). Le ditte individuali avevano un unico gerente, mentre quelle in nome collettivo avevano due soci e potevano eventualmente avere un capitale sociale: alcune società, come la Film Emilia, cominciano come società in accomandita semplice e sono poi tramutate in ditte in nome collettivo, senza variazioni del capitale sociale. In ognuna di queste società c'è sempre una divisione dei ruoli fra coloro che vi impiegano il proprio capitale e il gerente, che nelle società in accomandita semplice si declina nel rapporto fra soci accomandatari (che gestiscono realmente l'azienda) e soci accomandanti (che invece vi investono solo).

I capitali sociali investiti ovviamente variano significativamente fra le ditte in nome collettivo e le società con più soci, nonché nel corso degli anni (Grafico 1, Appendice 4.2). Come si vede dal grafico le ditte in nome collettivo Bononia Film (L. 5.000), La Mimografica (L. 10.000) e Bassi e Cuccoli (L. 10.000) fanno degli investimenti bassi e costanti anche negli anni della guerra, investimenti comunque abbastanza in linea con quelli delle altre ditte di distribuzione coeve di Torino e Milano (ad esempio l'Industrielle di Torino, filiale della Marzetto e Baronetto, nel 1912 aveva un capitale di L. 16.000³³; la ditta in nome collettivo torinese Pizzio & Perrero sempre di Torino nel 1919 aveva un capitale di L. 20.000³⁴; nel 1908 la collettiva C. Frezzini e C. di Milano aveva un capitale di L. 10.000³⁵).

La situazione è diversa per le società anonime e quelle in accomandita semplice. Gli investimenti in questo caso sono maggiori e in aumento nel corso degli anni. Tutte e quattro le ditte di questo tipo compiono lo stesso tipo di operazione, partendo con un capitale basso che viene subito innalzato tramite un aumento significativo nel corso del primo anno di attività, grazie all'ingresso di nuovi soci. A questo proposito sembra notevole l'aumento di capitale sottoscritto dalla Film Emilia, che nel settembre 1909 aumenta il capitale da L. 40.000 a L. 135.000 (v. Appendice 4.2, Degli Esposti e Frascaroli "Film Emilia"), cifra che sembra comunque notevole perché vicina a quella versata da una delle organizzazioni commerciali piemontesi più importanti, la Società Italiana Cinematografi Films e Affini (sic), che nel 1909 aveva un capitale effettivo di L. 150.000³⁶. Dopo il buon investimento iniziale, il capitale della Film Emilia rimane costante, e nel 1917, come detto, rimangono solo i due soci che prima erano gli accomandatari che la trasformano in una ditta in nome collettivo.

Per essere una ditta di distribuzione aperta durante la guerra, anche la Felsina Film, attua un aumento di capitale notevole, arrivando nel maggio 1915 a L. 180.000, una cifra alta, che le attribuisce un predominio nel quadro locale di quegli anni e la mette in relazione alle altre ditte nazionali, anche considerando che nel 1917 il ramo dedito alla produzione della Felsina avrà un capitale a parte.

Gli atti dei notai stabiliscono la divisione degli utili di queste ditte di distribuzione (si vedano le singole ditte nell'Appendice 4.2). Ai soci accomandatari o comunque a chi gestiva la società a volte viene accordato uno stipendio mensile.

³³ PONCINO 1994-1995, p. 200.

³⁴ Ivi, p. 203.

³⁵ BERNARDINI 1981, p. 148.

³⁶ Ivi, p. 149.

X.2.4 *Gli imprenditori e alcune imprenditrici*

Gli anni che seguono l'Unità d'Italia sono stati gli anni di una trasformazione decisiva delle *élite* bolognesi e questo processo trova il suo punto di arrivo nel 1914, quando alle prime elezioni a suffragio allargato vincono per la prima volta i socialisti e diviene sindaco Francesco Zanardi, un farmacista di origine mantovana³⁷. Gli storici bolognesi individuano nel 1867³⁸ l'anno spartiacque con le *élite* precedenti, perché per la prima volta, con le elezioni parziali che portano alla vittoria la lista progressista³⁹, entra nell'amministrazione cittadina un gruppo di professionisti (medici, avvocati e artigiani) e docenti universitari, mentre diminuisce il numero dei possidenti e dei proprietari terrieri collegati al capitalismo agrario. Da questa data a Bologna vengono eletti tre sindaci avvocati (Camillo Casarini nel 1868, Enrico Golinelli nel 1904 e Ettore Nadalini nel 1905) e un ingegnere, Carlo Carli nel 1889⁴⁰. Questa progressiva “professionalizzazione” delle *élite* cittadine avviene contemporaneamente alla moltiplicazione degli istituti bancari in città fra il 1867 e il 1872⁴¹ ed è consolidata dalle politiche di edilizia sociale e di igiene pubblica del Comune di Bologna, che permettono a medici e ingegneri di diventare figure di primo piano. Come evidenzia Maria Malatesta si tratta di un gruppo sociale ristretto mantenuto tale con meccanismi scrupolosamente osservati:

Un gruppo sociale che nell'arco di quarant'anni oscilla tra i 600 individui (1881), 799 (1901) e 732 (1911), a fronte di una popolazione del Comune che era passata da 121.579 a 172.806 abitanti, deve la sua ristrettezza tanto a fattori esterni quali la congiuntura economica, quali la struttura dei mercati locali, il livello di istruzione di una comunità, quanto ai fattori interni. Si tratta in quest'ultimo caso delle strategie che consentono a un gruppo di riprodurre se stesso limitando l'apertura all'esterno, quali la trasmissione del mestiere di padre in figlio e i matrimoni fatti scegliendo partners all'interno dello stesso gruppo sociale o in gruppi affini. Queste strategie hanno l'effetto di rafforzare l'identità del gruppo e di non disperdere il suo capitale culturale che, a sua volta, agisce come potente strumento di riproduzione delle *élite*⁴².

³⁷ Sulla prima giunta socialista si rimanda a ONOFRI 1966; FURLAN 1984; BAROZZI 1993.

³⁸ Questa data emerge chiaramente leggendo i contributi nel I tomo della *Storia di Bologna* recentemente edito dalla Bononia University Press, ma in particolare si vedano MALATESTA 2010, p. 323 e PRETI 2010, p. 502.

³⁹ L'alleanza liberale progressista era stata chiamata “Giunta degli Azzurri” e rimane in carica solo fino al 1872, privilegiando cultura, istruzione, e optando per una ristrutturazione degli uffici comunali e per dare alla città nuove infrastrutture (PRETI 2010, pp. 503-504).

⁴⁰ MALATESTA 2010, p. 250.

⁴¹ In questo periodo nascono a Bologna quattro nuove società di credito: la Banca Italiana Agricola Commerciale nel 1867, la Banca di Romagna nel 1872, la Banca Industriale e Commerciale nel 1872, la Banca dell'Emilia di Anticipazione e Sconto (FORNASARI 1998, p. 81).

⁴² Le professioni considerate nell'indagine sono avvocati e procuratori, notai, medici e chirurghi, ingegneri e architetti, farmacisti, ragionieri e contabili (MALATESTA 2010, p. 254).

Una di queste categorie di professionisti in ascesa è senz'altro quella degli avvocati (a Bologna nel 1911 ve ne erano 292, numero che corrisponde allo 0,16% della popolazione del Comune), una *élite* fra le più chiuse, in quanto la trasmissione della professione vi avveniva in quegli anni essenzialmente fra genitori e figli. Questa professione che al contrario delle altre manteneva dei notevoli contatti con la nobiltà (il 3,74% di essi si fregiava di un titolo nobiliare quale conte o marchese, tendenza che si riscontra anche nel resto d'Italia, seguivano poi gli ingegneri, l'1,3% dei quali era titolato) era strettamente connessa al governo della città⁴³.

Seguendo ancora l'analisi di Malatesta, gli avvocati, fino alla Prima guerra mondiale, analogamente agli altri professionisti, investono la propria ricchezza in beni immobili:

Non vi sono differenze degne di nota fra i tre gruppi professionali. Gli immobili rappresentano il 64,2% del portafoglio degli avvocati bolognesi, il 67,7% di quello dei medici e il 68,7% di quello degli ingegneri. Vi sono però delle sfumature circa la natura degli immobili. Gli avvocati ne possedevano in misura inferiore, ma questi erano formati per il 76,5% da beni rurali; gli ingegneri ne avevano più di tutti, ma il 30% era formato da immobili urbani⁴⁴.

Per quanto riguarda i beni mobili, gli avvocati vi investivano il 35,8% della propria ricchezza, privilegiando i titoli bancari in virtù delle loro continue relazioni professionali con il credito locale, inoltre investivano in mobili e effetti personali e in azioni industriali (che sono il 13% sul totale dei beni mobili). In aggiunta avevano l'abitudine di prestare denaro a credito⁴⁵. Gli avvocati inoltre sembrano essere i professionisti più ricchi dell'età giolittiana anche sul piano nazionale, con un'entrata media annua di L. 6.800, seguiti poi dagli ingegneri che arrivano a L. 6.000⁴⁶. I loro patrimoni, che in genere erano compresi entro L. 100.000, seguono in quegli anni un *trend* di crescita.

Uno degli investimenti prediletti dagli avvocati bolognesi, dopo quelli nel mercato immobiliare, sembra essere nel settore cinematografico. Nelle società anonime e in accomandita semplice di Bologna dedite alla distribuzione cinematografica infatti investe proprio questa *élite* di professionisti e possidenti, nonché qualche nobile.

⁴³ Per l'avvocatura a Bologna si rimanda sempre a MALATESTA 2010, pp. 254-258 e a PRONI 2006.

⁴⁴ MALATESTA 2010, p. 307.

⁴⁵ Ivi, pp. 309-310 e in particolare si veda il grafico 3 a p. 308 sulla suddivisione dei beni mobili di avvocati, ingegneri e medici.

⁴⁶ Ivi, p. 291.

In particolare nella Felsina Film investono i loro capitali otto avvocati (Calandrelli, Agnoli, Carranti, Pedrazzi, Maddaleni, Daddi, Melloni e Caugini) e due ingeneri (Melloni e Monari), ciascuno con quote comprese fra L. 5.000 e L. 40.000, somme considerevoli se paragonate all'entrata annua citata per questa categoria professionale. Alcuni di questi avvocati sono collegati al governo della città (si veda anche Appendice 4.2, Felsina Film), come l'avv. Antonio Carranti che è stato sindaco di Imola dal 1898 al 1901, poi braccio destro di Leandro Arpinati e che nel 1929 diventa anche Podestà (v. Appendice 5.2 e Appendice 4.2, Fig.), o l'avv. Antonio Pedrazzi, Consigliere Comunale nelle file dei clerico-moderati dal 1914 e poi Assessore Anziano dal 1923, o l'ing. Ugo Melloni Assessore Anziano del Comune e Presidente della Associazione Industriali e Commercianti. Oltre a questi professionisti, investono nella Felsina Film anche dei commercianti, come ad esempio Ercole Sacerdoti, il primo fondatore, che era un commerciante all'ingrosso di granaglie, o Michelangelo Coltelli (v. Appendice 4.2, Film Emilia e Felsina Film), un gioielliere che aveva investito i suoi capitali anche nella Film Emilia, due ufficiali e dei possidenti fra i quali compaiono le mogli di Calandrelli e di Sacerdoti e la figlia del maggiore Anselmo Mini. Quando nel 1917 viene creato il "ramo" della Felsina dedicato alla produzione, è notevole il fatto che vi investano gli esercenti del Cine-Fulgor e alcuni soci della Film Emilia. La connessione fra la Felsina e la Film Emilia, testimoniata dalla presenza dei medesimi soci, sembra inoltre rafforzata dalla loro appartenenza a questa *élite*.

Nella Film Emilia, compaiono altri commercianti, come Rossi Alberto e i già citati Gardi e Coltelli, investitori anche nella Felsina; l'avvocato Giovanni Giovannini che dal 1913 rimane l'unico socio accomandante e che investe anche nella Frascaroli Giovanni & C., la ditta che amministra anche il Cinematografo Modernissimo; dei possidenti come il conte Gualtiero Isolani, anche lui Consigliere nel 1914 nelle file dei clerico-moderati, e Burzi Cleto, gestore del Caffé S. Pietro di Bologna (v. fig. X, Appendice 4.2, Film Emilia).

La Film Emilia, la Felsina Film, il Cinema Fulgor, il Cinema Modernissimo e il Principe Amedeo ci paiono quindi espressione di questa *élite* alto-borghese bolognese militante nelle file dei clerico-moderati, che non vedeva solo nel cinematografo non solo un ottimo investimento (anche se Bologna non sembra la piazza migliore in Italia dove investire capitali in questa industria), ma un modo per affermare la propria supremazia culturale in contrapposizione sia a quella dominante aristocratica (detentrica delle arti tradizionali e coinvolta nella produzione cinematografica nel Nord Italia) sia a quella popolare, in un momento nel quale la città era governata dalla prima amministrazione socialista. Scrive a questo proposito Bernardini, raccogliendo le osservazioni di Frank e Mitry:

Non si trattava cioè più di svolgere soltanto un'attività economicamente redditizia, che consentisse di investire denaro e di ricevere larghi profitti. Per questi nuovi arrivati il cinema era diventato un'attività che procurava prestigio, era l'occasione per affermare una superiorità culturale. In questo atteggiamento interveniva certo una buona dose di provincialismo, una sprovveduta ingenuità che in certe manifestazioni rasentava il ridicolo. Ma esso corrispondeva a bisogni autentici, e aveva radici profonde nel costume nazionale postrisorgimentale⁴⁷.

Questo tipo di tendenza rimane invariato fino alla Prima guerra mondiale. Nel 1918 la Film Emilia diventa una ditta in nome collettivo e la Fesina Film viene messa in liquidazione nel 1920 (la liquidazione durerà fino al 1925). Nel 1924 viene però fondata la S.A. Radio Italiana Films (v. Appendice 4.2, S.A. Radio Italiana Films), una ditta che mantiene queste caratteristiche “pre-guerra”: fondata dal conte Pietro Radini Tedeschi, che ne è anche il consigliere delegato, avente come presidente l'avvocato Demos Altobelli, figlio della prima donna sindacalista in Italia, Argentina Bonetti Altobelli e di Abdon Altobelli, un letterato socialista allievo di Carducci. Demos Altobelli che era stato un esponente dell'ala più intransigente e rivoluzionaria del partito socialista bolognese, ed era diventato consigliere proprio nel 1914, quando i socialisti vincono per la prima volta a Bologna le elezioni amministrative, per poi partire per il fronte (v. Fig., Appendice 4.2). Questa società anonima non ha però vita lunga e Demos Altobelli è il primo a uscirne, nel marzo del 1925, mentre il mese seguente il capitale viene portato a L. 200.000.

Interessante è poi il ruolo rivestito dalla famiglia in quanto tale, che come abbiamo visto investe i propri capitali nelle società più importanti ed è il vero e proprio nucleo fondativo delle ditte di distribuzione individuali e delle ditte in nome collettivo. Sono frequenti infatti ditte composte da individui della stessa famiglia come La Mimografica, La Reno Film, la ditta di Antonio Bottura, quella di Aristide Milesi e Florenzio Minuti, oppure si riscontra che membri della stessa famiglia gestiscano più ditte, come Ugo Bassi rappresentante della Pathé e suo fratello Angelo Bassi della Bassi e Cuccoli, o ad esempio Carlo Bassoli che gestisce l'omonima ditta mentre il figlio Carlos José fonda la rivista cinematografica «Eco del Cinema» (v. Appendice 5.2).

La famiglia è poi il modo per coinvolgere in questo nuovo commercio anche alcune donne, che figurano in qualità di possidenti e che investono quote assieme ai mariti e ai padri

⁴⁷ BERNARDINI 1982, p. 159.

(come Bianca Ottolenghi, Elonora Beccadelli e la sig.na Agar Mini che investono nella Felsina, v. Appendice 4.2), o che gestiscono le ditte individuali di padri o mariti o in qualità di impiegate: troviamo ad esempio Maria Luisa De Franceschi che gestisce per il padre la Reno Film fra il 1914 e il 1916, il caso di Aristide Milesi che nel 1922 chiede il passaporto per inviare in Germania per affari Ambrogio e Maria Milesi, o Vittoria Fabbri dipendente nel 1912 della ditta di Ugo Bassi. Il numero di donne impiegate in questo commercio è comunque esiguo, d'altra parte alle donne in quegli anni non erano preclusi solo i diritti politici fondamentali, ma anche la possibilità di esercitare le professioni liberali come ad esempio l'avvocatura e la medicina, è infatti emblematico che solo due donne laureate all'Università di Bologna esercitino realmente la professione medica⁴⁸. I documenti trovati nel corso di questa ricerca citano le donne solo in qualità di mogli e di figlie (anche perché il codice civile vietava alle mogli di gestire capitali senza l'autorizzazione del marito)⁴⁹, e anche se in quegli anni si stavano ponendo le basi di un cambiamento del ruolo della donna nella società italiana e non solo⁵⁰, queste figure femminili nelle ditte bolognesi rimangono sullo sfondo. Il caso bolognese conferma il quadro tracciato da Friedemann per Torino, dove il maggior numero di donne è coinvolto nella gestione dei cinematografi (anche a Bologna vi sono gestioni femminili di cinematografi, ma si tratta soprattutto di cinematografi popolari, situati nella periferia o fuori città); segue il settore della distribuzione, dove emerge l'attività imprenditoriale di alcune donne (queste possiamo presumere che siano più ricche e istruite di quelle dedite all'esercizio), ma a Bologna, al contrario di Torino, mancano ditte gestite unicamente da donne⁵¹.

Così come alcuni esercenti di sale cinematografiche si occupano anche di commercio di film, in modo speculare alcuni imprenditori con ditte di distribuzione si dedicano contemporaneamente, o vi passano dopo la chiusura della ditta di noleggio, all'esercizio di un cinematografo. Il già citato Ugo Melloni dopo la chiusura della Felsina gestisce il Cinema-Teatro Principe Amedeo, o Scogli e Borghi che, venduta la propria attività alla SASP, finiscono per gestire i cinematografi SASP a Bologna e nella zona meridionale. Altri invece passano da una ditta di distribuzione all'altra, magari cambiando anche città, come ad esempio Ettore Marzetto che prosegue la sua attività a Torino e poi a Parigi o Carlo Bassoli che chiude la ditta

⁴⁸ Si tratta dell'anarchica Giuseppina Cattani, che diventa anche docente all'Università di Bologna e Lina Berretta che andò a lavorare a Milano (MALATESTA 2010, pp. 251-252).

⁴⁹ FRIEDEMANN 2008b, p. 196.

⁵⁰ Si veda a questo proposito GUERRA 2008.

⁵¹ Sulle figure femminili coinvolte nel noleggio a Torino si veda FRIEDEMANN 2008, pp. 208-215.

bolognese continua a lavorare sulla piazza di Firenze e nel 1926 diviene Consigliere Nazionale della Federazione Cinematografica Italiana.

Fra gli altri imprenditori è degno di nota il tentativo dell'attore Carlo Aldini di fondare una casa di distribuzione (forse anche di produzione nelle intenzioni) nel 1924, ma la ditta ha una vita breve anche perché Aldini ha appena aperto anche un'altra ditta a suo nome a Berlino, e probabilmente chiude quella bolognese per continuare la sua attività in Germania.

Se tutti questi imprenditori che partecipano alle attività cinematografiche cittadine, e non solo, investendo o lavorando in più ditte formano un gruppo piuttosto coeso e intrecciato, compare anche un numero esiguo di distributori che noleggiavano film assieme ad altre merci diverse: ad esempio Carotenuto noleggiava “pellicole e altro, esclusi i tessuti in pelle”, o Tancredi Lanzarini noleggiava prima macchine da scrivere e solo dal 1924 anche pellicole (v. Appendice 4.2).

X.3 Bologna nella distribuzione italiana

Una delle operazioni più difficili a partire dai documenti raccolti in questo settore è inserire queste ditte nel panorama nazionale, considerata la mancanza di studi dettagliati per le altre città e sulle direttrici del commercio nazionale. Inoltre l'organizzazione caotica del “mercato aperto” italiano rende complicato suddividere il territorio. Si procederà quindi per gradi, partendo dal riconoscimento dell'importanza delle rotte commerciali precedenti quelle del commercio cinematografico, in particolare considerando l'espansione della rete ferroviaria e la posizione dei principali porti della penisola⁵².

La complessa vicenda amministrativa che accompagna lo sviluppo della rete ferroviaria nella zona dell'attuale Emilia-Romagna, vede Bologna come luogo privilegiato perché cerniera fra il Nord e il Sud del paese, fra l'Est e l'Ovest e quindi snodo per avvicinare i porti dell'Adriatico a quelli del Tirreno. Questa funzione non sfugge in epoca preunitaria quando Bologna diviene il centro di un dibattito fra lo Stato Pontificio, che vorrebbe collegarla ad Ancona per privilegiare il porto di Civitavecchia a discapito di quello di Livorno, e l'Impero Asburgico, che preferirebbe il collegamento fra Emilia e Toscana per arrivare appunto al Tirreno⁵³. L'accordo fra gli stati si raggiunge con una convenzione siglata a Roma nel 1851 dall'Impero Asburgico, i ducati di Modena e Parma, il Granducato di Toscana e lo Stato Pontificio, nel quale si ratifica la costruzione di una Strada Ferrata dell'Italia Centrale⁵⁴. L'Emilia-Romagna sviluppa la sua rete ferroviaria partendo dalle direttrici di traffico già esistenti, che percorrevano la via Emilia e inoltre per Bologna l'asse con Ferrara per collegare la città dal lato del canale Navile al fiume Po.

Nel 1906 la rete ferroviaria così concepita ha raggiunto uno sviluppo notevole e Bologna risulta collegata tramite Piacenza a Milano e Torino e a La Spezia (e da qui a Genova e alla Francia), tramite Pistoia a Firenze e a Livorno (e da qui a Roma e Napoli), tramite Ancona a Pescara fino ad arrivare alla Puglia. In particolare la ferrovia transappenninica di collegamento fra Bologna e la Toscana viene inaugurata già nel 1864 passando per Porretta e

⁵² Analoghe riflessioni sono state condotte per tracciare lo spostamento degli spettacoli ambulanti e poi dei film fra Spagna e Portogallo (SOTO 2007), in Olanda e più in generale in tutto il Nord Europa (BLOM 2007).

⁵³ LUPANO-DAL ZOPPO 2008, pp. 14-15.

⁵⁴ «La Ferrovia Centrale sarà costituita da un tratto dorsale forte che confermerà la grande direttrice storica della Via Emilia e che congiungerà Piacenza a Bologna mediante un tracciato rettilineo e pianeggiante senza grandi difficoltà tecniche. Poi proseguirà verso sud valicando l'Appennino per raggiungere Pistoia attraverso Porretta. La Centrale comprenderà i raccordi con le linee asburgiche che arrivano a Piacenza e a Mantova, e si dovrà confrontare con l'avvento della Longitudinale, la linea pontificia da Bologna ad Ancona. Affiora quindi l'idea di una rete organica rispetto alla quale Bologna è in posizione baricentrica e funge da nodo più importante» (Ivi, p. 15).

privilegiando Pistoia al posto di Prato, anche per volontà anche dell'Austria che necessitava di un collegamento con Livorno⁵⁵. Questo collegamento, che prevedeva un tragitto di 5 ore fra Bologna e Pistoia, viene ammodernato sui progetti dello stesso Jean-Louis Protche (che già aveva risolto gli ultimi problemi ingegneristici della transappenninica permettendone l'inaugurazione), mentre i lavori per la direttissima, iniziati nel 1911 e rallentati dalla guerra, finiscono solo nel 1934. Ne consegue quindi un collegamento privilegiato con la Toscana, che trova esito nella creazione di una zona della distribuzione cinematografica comprendente appunto Emilia e Toscana.

X.3.1 La zona "Emilia-Toscana"

Per determinare l'importanza della zona "Emilia-Toscana"⁵⁶ ci sembra importante partire dalla strategia di espansione⁵⁷ della Società Anonima Stefano Pittaluga, la prima società di distribuzione italiana che tenta di creare un monopolio nazionale e che si espande nelle due regioni considerandole come un'unica zona e riconoscendone fin da subito la posizione strategica rispetto al mercato nazionale. L'inizio di questa espansione della SASP coincide con il momento della sua apertura, nel 1919 a Torino, quando gestisce tramite due agenzie a Torino e a Genova la distribuzione nelle regioni Liguria (questa derivava dalla esperienza precedente di Pittaluga, che era un distributore genovese) e Piemonte. Proponiamo qui di considerare l'espansione della SASP sul territorio nazionale suddivisa in due fasi corrispondenti ai consistenti aumenti di capitale sociale: la prima, nel periodo 1921-1924, culmina con l'apertura nel 1924 della prima sede all'estero a Londra e della prima sede nel profondo Sud Italia, a Palermo (Appendice 4.1, Tavola 3); la seconda, negli anni 1925-1927, mira a consolidare il controllo della "zona Meridionale" e del Nord-Est e ha fine con l'acquisizione dell'UCI e con il completo assorbimento delle sue sedi, dei suoi cinematografi e

⁵⁵ MARCHI 1997, pp. 14-15.

⁵⁶ La divisione del territorio in zone di noleggìo è ovviamente precedente all'espansione della Pittaluga, tanto che nel 1912 la Cines, seguendo il modello Pathé, stabilisce quattro suoi rappresentanti a Milano (per Lombardia, Veneto e Austria Italiana), Torino (per Liguria e Piemonte), Firenze (per la Toscana e l'Emilia, il rappresentante è Florenzio Minuti, v. Appendice 4.2, Minuti) e Napoli (per Lazio e Italia meridionale; v. *Il nuovo ordinamento della "Cines"*, «La vita cinematografica», a. III, n. 3, 15 febbraio 1912, p. 10).

⁵⁷ Un lavoro sulla espansione della SASP in Italia è stato condotto da chi scrive su commissione del Museo Nazionale del Cinema di Torino, nell'ambito del Progetto Pittaluga (da noi seguito dal 2010 al 2012), che ha permesso di creare una filmografia dei film distribuiti dalla società a partire da uno spoglio della stampa specializzata e non, edita dalla SASP. Gli articoli citati in seguito e la periodizzazione della espansione della SASP da essi ricavata, sono il risultato di questo lavoro di ricerca durato diversi anni e dello spoglio sistematico della stampa eseguito.

dei suoi organismi di controllo (si vedano Appendice 4.1, Tavola 4; gli aumenti di capitale sociale sono sintetizzati nel Grafico 2)⁵⁸.

La prima regione prescelta per l'espansione che arriverà a coprire tutto il territorio nazionale è il Lazio quando nel 1920 la SASP porta il capitale sociale da 2 a 8 milioni di lire e apre la sua agenzia a Roma rilevando la Ditta dei fratelli Scalzaferri⁵⁹; ciò le permette di assumere la proprietà secondo le formule della “gestione diretta” e della “fornitura esclusiva” anche di una decina di cinematografi. L'anno seguente, nel 1921, comincia l'espansione nel Nord Italia, seguendo due direttrici, ovvero l'asse Savona-Genova-La Spezia-Firenze-Perugia, che ricorda il tracciato della antica via Cassia e l'asse Torino-Alessandria-Piacenza-Parma-Bologna-Ferrara-Rimini-Ancona, che segue l'antica via Emilia.

La zona Emilia-Toscana è poi il terreno di prova di una vera e propria strategia di espansione, che si articola secondo due modelli differenti perché in Emilia viene aperto un gran numero di agenzie di noleggio in diverse città a discapito del controllo dei cinematografi e in Toscana avviene il contrario. Inizialmente la SASP rileva le ditte di distribuzione di Florenzio Minuti (che già copriva entrambe le zone, perché aveva dal 1917 un'agenzia a Bologna dipendente dalla sede di Firenze, città dove gestiva anche dei cinematografi) e quella di Scogli & Borghi. Inoltre apre, sempre nel 1921, un'agenzia a Parma per il noleggio nella provincia emiliana, assicurandosi la sola “fornitura esclusiva” del cinema Fulgor di Bologna; in Toscana invece pone un'unica agenzia a Firenze mentre si assicura il controllo di un buon numero di cinematografi (Cinema Gambinus, Excelsior, Edison, Savoia, Galileo, Garibaldi, Volta). Questa sproporzione nelle due regioni fra i cinematografi controllati e il numero delle sedi di noleggio aumenta negli anni seguenti, quando la SASP in Emilia affianca a quelle di Bologna e Parma le agenzie di Ferrara e Piacenza nel 1922, alle quali si aggiunge anche l'agenzia di Rimini nel 1924, mentre il numero dei cinematografi direttamente controllati rimane esiguo se paragonato a quello delle altre città in Toscana, dove invece la SASP gestisce fin da subito un discreto numero di cinematografi fra Firenze, Prato, Viareggio, ma apre una sola agenzia in aggiunta a quella fiorentina nel 1923, a Cecina, alla quale seguirà due anni dopo nel 1925 una terza agenzia a Lucca. Non è facile spiegare questa doppia strategia di

⁵⁸ Come si può vedere dal grafico 2, ricavato dai dati riportati dalle Relazioni di Bilancio della società, il capitale sociale, in costante ascesa, aumenta considerevolmente nel periodo 1921-1924, quando passa dai 2 milioni di Lire del 1919 ai 30 milioni del 1924, con aumenti nel settembre 1920 (quando il capitale passa da 2 a 8 milioni), nell'autunno del 1921 (quando tramite due immissioni di capitale si passa da 8 a 15 milioni) e nell'ottobre 1922 (da 15 a 20 milioni). L'aumento di capitale del periodo seguente (1925-1927) comincia con il settembre 1924 (da 20 a 30 milioni) e si ferma nel luglio 1925 (con il passaggio da 30 a 50 milioni). Nel 1928 la SASP porta infine il suo capitale a 100 milioni di lire.

⁵⁹ Cfr. GERBALDO 1989-1990, p. 36; «La vita cinematografica», a. XI, n° 31-32, 7-15 settembre, 1920; *Comunicati*, «Kines», a. II, n. 42, 21 ottobre 1920, p. 1; Kines, *Il pericoloso Pittaluga*, «Kines», a. II, n. 47, 25 novembre 1920, p. [1].

espansione, ma sicuramente un fattore da tenere in considerazione è che in Toscana la SASP fonda fin da subito una società anonima con il capitale di un milione di lire, la Società Anonima Immobiliare Cinematografica Toscana, mediante la quale si occupa di speculazioni immobiliari riguardanti “luoghi per il pubblico spettacolo”⁶⁰.

Queste scelte operate dalla SASP dimostrano che le due regioni all'inizio degli anni Venti sono strettamente legate dal punto di vista della distribuzione cinematografica ed sono di vitale importanza per il controllo della distribuzione sul territorio italiano, perché dal punto di vista di un'impresa torinese la zona è seconda per importanza solo a Roma⁶¹. Il numero di agenzie nella regione Emilia, collocate principalmente lungo la via Emilia, suggerisce l'esistenza di un territorio con una vasta clientela disseminata nelle province, che poteva contare anche su buoni collegamenti tramite tranvia⁶² (questa ipotesi trova riscontro nel gran numero di cinematografi presenti negli anni Venti in regione – nel 1926 sono 345, v. § VII.2.3). Il numero esiguo di cinematografi gestiti a Bologna nei primi anni suggerisce invece che un'operazione immobiliare per il controllo dell'esercizio, analoga a quella messa in atto in altre regioni non sia stata possibile per il capoluogo emiliano, dove società affini già esistevano dalla fine degli anni Dieci (§ VII.4).

La zona Emilia-Toscana così conquistata dalla SASP all'inizio del 1921, risultava però connessa anche negli anni precedenti: possiamo dire con certezza che almeno dieci degli oltre trenta distributori aperti a Bologna gestivano delle marche in entrambe le zone. Primo fra tutti Ettore Marzetto, che già nel 1911 aveva in esclusiva le marche Nordisk, Vesuvio e Napoli espressamente per le zone Emilia e Toscana (a queste come vedremo più avanti si aggiungevano anche altre parti d'Italia). Altri distributori bolognesi lavorano in entrambe le regioni quali la Bononia Film (1913-1914), Galli & Grazia (1912-1919), Armando Monti (1912-1918) e la Felsina Film (1914-1926). Ulteriori distributori aprono a Bologna ditte collegate ad un commercio cinematografico con sede a Firenze, come gli esercenti e distributori Giannoni e Zocchi (1918-1920), Florenzio Minuti (1917-1921) e Carlo Bassoli

⁶⁰ Questa società Toscana era seconda a una società fondata con lo stesso scopo a Roma, la Società Anonima Immobiliare Pinciana, con il capitale sociale di 1 milione elevabile a 2,4 milioni di lire e un CdA in parte analogo a quello della SASP («La rivista cinematografica», a. II, n. 14, 25 luglio 1921, p. 25). Su questo modello la SASP alla fine del 1921 fonda una terza società, la Società Anonima Immobiliare Cinematografica, questa volta a Torino (GERBALDO 1989-1990, p. 47).

⁶¹ Guglielmo Giannini in un articolo su «Kines» nel 1921 suggerisce ai noleggiatori delle zone Lombardo-Veneto, Toscana-Emilia, Meridionale e Sicilia di allearsi contro l'avanzata della SASP, finché essa è ferma a Roma (BRUNETTA 1975, pp. 101-103).

⁶² La rete ferro-tranviaria che collega il capoluogo bolognese alla zona agricola si sviluppa a partire dal 1883 e ha il suo periodo di massimo sviluppo negli anni Dieci del Novecento (per uno schema riassuntivo delle linee ferro-tranviarie presenti in quegli anni fra Bologna e la sua provincia si veda DAMIANI 1978, pp. 15-22).

(quest'ultimo oltretutto rappresentante della TESAC fra il 1924-1926). L'ex ambulante Enrico Pegan, che come ricordato gestisce una delle ditte più longeve di Bologna, apre personalmente nel 1924 una filiale a Firenze e una a Ferrara.

Se l'interdipendenza delle due regioni risulta chiara già dagli anni Dieci, questa sembra affidata ad un'organizzazione ancora senza reali basi d'appoggio a cavallo fra una regione e l'altra fino agli anni Venti. La prima ditta ad avere sedi in entrambe le regioni, quella gestita dai fratelli Minuti, viene infatti prescelta dalla SASP per assumere un ruolo in entrambe le regioni. Da questo momento in poi aprono altre ditte con doppia sede, e la filiale di Pegan. La frammentazione dei distributori di cinematografici all'inizio degli anni Venti del resto è il vero motivo che ha reso possibile l'ascesa della SASP, che d'altra parte è l'unico fattore che ha impedito a distributori stranieri di impadronirsi di un mercato italiano non strutturato⁶³. Si potrebbe a questo punto pensare che fino agli anni della guerra le ditte fossero autosufficienti e che non necessitassero di un'organizzazione strutturata; questa ipotesi, che non trova riscontro nella storiografia del cinema italiano, potrebbe trovar conferma nel fatto che non sembra esistere alcuna associazione di categoria che riunisca i distributori di film di Emilia e Toscana (come invece era avvenuto già dal 1914 per gli esercenti) fino alla formazione della Associazione Nazionale Fascista Industrie dello Spettacolo (Fig.).

La complessità del mercato emiliano è testimoniata anche dal fatto che una società importante come la Film Emilia, almeno nella seconda parte della sua vita (dal dopoguerra), sembra distribuire film solo sul territorio emiliano, fornendo pellicole ai propri cinema a Reggio Emilia, Parma e a Ferrara, ma anche ad altri cinematografi situati in insediamenti minori come Migliarino, Minerbio, Bagnacavallo o Mercato Saraceno. Il commercio con i centri minori è attestato anche per Amleto Donati, che nel 1927 noleggia film al Teatro Sociale di Vigarano Mainarda. Possiamo presumere che molte delle ditte individuali minori avessero un commercio limitato ai piccoli centri della provincia, ma mancano documenti che possano avvalorare questa ipotesi, salvo i casi già citati. Uno dei limiti maggiori della ricerca sui distributori è proprio l'impossibilità di determinarne l'effettiva clientela e le aree di distribuzione.

⁶³ Si vedano sempre le osservazioni di Giannini, riportate da Brunetta (BRUNETTA 1975, pp. 101-103).

X.3.2 Rapporti con altre città e zone di distribuzione

Veneto

Più complesso è verificare quali altre zone di distribuzione siano collegate alle ditte bolognesi oltre agli stretti rapporti delineati fra Emilia e Toscana; si può sostenere comunque che legami importanti esistano anche con il Veneto, almeno fino alla guerra. Il già citato collegamento ferroviario fra Bologna e Ferrara infatti permetteva una veloce comunicazione fra Emilia e Veneto. Ma il legame fra le due regioni per la distribuzione cinematografica è attestato solo dagli inizi della cinematografia fino allo scoppio della guerra quando tutto il Veneto è in prima linea nelle operazioni militari, mentre nel dopoguerra quella regione risulta strettamente collegata per la distribuzione alla Lombardia. D'altra parte la prima ditta di distribuzione cinematografica aperta a Bologna sia stata nel 1908 proprio la filiale della ditta veneziana di Luigi Roatto, che rimane in vita gestita da Pegan sino al termine del periodo preso in considerazione. Nel 1914 Ettore Marzetto e Armando Monti hanno delle marche in distribuzione in Emilia, Toscana e anche in Veneto; nel 1915 la Felsina Film richiede che il proprio rappresentante possa viaggiare in Emilia, Veneto e Lombardia (Appendice 4.2, Felsina Film).

Torino, Milano e Roma

Dire che Torino aveva un ruolo importante per la distribuzione di film a Bologna è ovvio, ma di per sé non molto illuminante. La città piemontese rimane per tutti gli anni dai noi considerati il punto di riferimento del commercio cinematografico e meta della migrazione di quei noleggiatori bolognesi che avevano creato una rete poi vanificata dall'entrata in guerra dell'Italia, come Ettore Marzetto, il più intraprendente fra i noleggiatori locali dei primi anni, che dal 1911 controlla una filiale a Torino (L'Industrielle, specializzata però nel noleggio di attrezzi cinematografici). Nelle sue inserzioni fra 1910 e 1913, Marzetto reclamizza la sua rete personale di agenzie site a Firenze, Genova, Roma, Torino e Trieste, ma è probabile che si tratti di una rete di semplici subconcessionari, non alle dipendenze dirette di Marzetto. Come già ricordato, nel 1915 con lo scoppio della guerra, Marzetto sposta la sua attività a Torino, chiudendo definitivamente l'attività bolognese. Anche Armando Monti, rappresentante esclusivo della Gaumont per Emilia, Toscana e Veneto trasferisce la propria impresa a Torino,

nel 1917. Il ruolo di Torino si afferma manifestamente dopo la guerra, con l'apertura delle agenzie della SASP a partire dal 1921, ma per tutto il periodo precedente non esiste una sola ditta o filiale dipendente dalla città piemontese (ma solo il contrario).

Le filiali aperte a Bologna dipendono per la maggior parte da ditte milanesi, anche perché Milano è la sede della L. Gaumont gestita da Arturo Aleotti, presente anche a Bologna dal 1911, della Società Italiana Eclair, a Bologna dal 1914, e della Pathé Frères. Aldo Bernardini individua come origine della rete Pathé in Italia Gaston Dreyfuss, il direttore della succursale milanese della Pathé⁶⁴, ma dai documenti bolognesi la ditta di Ugo Bassi sembra dipendere direttamente da Parigi, tanto che Ugo Bassi percepisce nel 1911 uno stipendio di L. 2.500 al mese proprio dalla Pathé. Nei primi anni Dieci quindi i film francesi arrivano a Bologna principalmente attraverso Milano, non passando per Torino. Per quanto riguarda gli anni Venti, Francesco Pescali inoltre apre nel 1924 quella che possiamo ipotizzare essere una filiale dell'attività milanese (Appendice 4.2, Pescali Francesco); inoltre la ditta di riparazioni cinematografiche Cinemeccanica Emiliana Maggi-Bianchi & Scarani (Appendice 5.2) è una filiale della ditta Cinemeccanica R. Bossi di Milano (che aveva una filiale anche a Roma).

Anche le ditte romane non aprono filiali importanti a Bologna, salvo il caso di alcuni concessionari come Pegan che diventa nel 1921 il distributore dei film UCI in Emilia e Toscana. Roma è la sede della TESAC (La Tosco Emiliana Società Anonima Cinematografica) della quale è agente Carlo Bassoli, ma a giudicare dal nome questa società sembra agire principalmente fuori Roma; sembra inoltre essere la sede di una presunta filiale della cattolica Società Proiezioni Educative (SPE), che però sembra anche collegata almeno nella distribuzione in Emilia alla S.A. Moretto di Brescia.

Germania

La Germania dal 1921 comincia a esportare una massiccia quantità di film nel mercato italiano, tanto che fra il 1921 e il 1930 i film tedeschi in Italia superano il migliaio⁶⁵ e anche i distributori bolognesi si recano in Germania: così Ugo Bassi nel 1921 vi manda un proprio rappresentante per acquistare dei titoli e Aristide Milesi nel 1922 chiede il passaporto per due suoi dipendenti per Germania e Francia. Per quanto riguarda i rapporti con la Germania bisogna ricordare il catalogo di Pegan che alla fine degli anni Venti si ha prova che egli commercia molti film tedeschi (§ X.4.4) e a completare il quadro si sottolinea la nascita nel

⁶⁴ BERNARDINI 1981, pp. 182-183. Si veda anche la nota 11 della Appendice 4.2.

⁶⁵ MARTINELLI 2001, p. 10.

1924 della Aldini Film, fondata da Carlo Aldini, attore emiliano che proprio in quegli anni aveva cominciato come altri attori italiani una brillante carriera all'estero e che, come abbiamo già segnalato, aveva aperto una ditta anche a Berlino.

X. 4 Cosa commerciano i distributori

Come accennato nel primo paragrafo, il rinvenimento di alcuni cataloghi e di diverse carte intestate di ditte di distribuzione permette di provare a delineare, in maniera del tutto parziale, un aspetto poco esplorato, ovvero gli oggetti del commercio dei distributori. Un lavoro di ricerca in questo senso è stato avviato in ambito internazionale nel corso della già menzionata conferenza di Utrecht, nella sezione degli atti intitolata *Practices: Distribution paratexts*, che però concentra l'attenzione soprattutto sui primi anni del Novecento analizzando principalmente i cataloghi di vedute⁶⁶. Non essendovi così antichi esempi di distribuzione a Bologna, è stato qui privilegiato il periodo 1909-1910, quando ancora la distribuzione in città non aveva un assetto preciso.

X.4.1 Impianti, macchinari e accessori e materiale pubblicitario

La diffusione delle proiezioni fisse e cinematografiche comporta la richiesta di una serie di apparecchi e materiali nuovi, quali schermi, lampade da proiezione (a petrolio, a luce ossidrica, ad acetilene, ad incandescenza, ecc.), diapositive e appunto pellicole. I primi a dover risolvere questi problemi tecnici sono gli oratori che utilizzano le proiezioni fisse e animate, come mezzo di insegnamento e propaganda, quando ancora sul territorio mancano figure professionali in grado di fornire assistenza e manutenzione. Questa carenza favorisce lo sviluppo di una rete cinematografica cattolica, spesso molto attenta alla risoluzione e all'assistenza dei problemi tecnici, come dimostra l'assemblea generale della Società Emiliana per la propaganda religiosa con proiezioni, del 1909 (§ XV.4) e l'attività della antesignana francese Bonne Presse, che apre nel 1911 una sede a Roma e che fornisce una gamma di apparecchi per proiezioni fisse cinematografiche, diapositive e attrazioni varie.

A Bologna strumenti per proiezioni fisse si trovano offerti in vendita agli inizi del Novecento all'interno del catalogo 1900-1901 dell'ottico Liuzzi⁶⁷ di via Rizzoli 16A (Figg.), ma se l'ottico offriva apparecchi e accessori, non forniva certo assistenza tecnica. Per questo motivo aprono negozi specializzati in apparecchi di proiezione per gli oratori cattolici, come il rappresentante De' Franceschi, attivo in via Santo Stefano nel 1909, con una ricca clientela e

⁶⁶ KESSLER-VERHOEFF 2007, pp. 191-231.

⁶⁷ F. Liuzzi | ottico-meccanico | Bologna via Rizzoli | Emporio di Apparecchi scientifici | con | Fabbrica di Cartoncini Fotografici | Catalogo | degli | Apparecchi e Accessori per la Fotografia | 1900-1901. Catalogo illustrato n. 20, Bologna, Tipografia Mareggiani, 1900 (il catalogo è conservato presso la Bibliomediateca "Mario Gromo" del Museo Nazionale del Cinema di Torino).

in catalogo diapositive e apparecchi per proiezioni fisse e animate⁶⁸. De' Franceschi, che si dichiarava rappresentante della Ditta Ganzini di Milano, vendeva gli apparecchi per proiezioni fisse “Venus” della tedesca Müller & Wetzig di Dresda e “Gemma” costruito dalla stessa Ganzini (Fig.). Inoltre per L. 398 vendeva l'apparecchio “Cinema Volta III”, in grado tramite uno slittamento della lanterna di diventare sia apparecchio per proiezioni fisse che cinematografiche (la pellicola era di “tipo americano” 35 mm con trascinamento mediante Croce di Malta, Fig.).

Anche i primi noleggiatori di pellicole dovevano supplire a questa mancanza di assistenza e per questo motivo vendevano pure macchinari e accessori per cinematografi. Ettore Marzetto ad esempio nel 1909 vende «Accessori – Parti di ricambio – Materiale elettrico – Carboni speciali per archi di proiezione, Dinamo, Motori» e installa impianti completi per cinematografi (Fig.)⁶⁹. Presso il negozio del rag. Ugo Bassi nel 1910 oltre alle pellicole a noleggio si trovano in vendita macchine Pathé e carboni speciali per proiezioni (Fig.)⁷⁰. La Bononia Film nel 1914 oltre alla vendita e al noleggio delle pellicole, commerciava pezzi di ricambio, effettuava riparazioni, installava impianti ed ha un deposito con dinamo, motori, trasformatori e carboni (v. Fig., Appendice 4.2, Bononia Film)⁷¹. Quest'aspetto della distribuzione viene a perdersi con l'apertura di ditte specializzate come l'Officina Meccanica ed Elettrotecnica Scarani-Zecchini-Ballotta⁷² e altre officine meccaniche e elettriche di precisione, che si occupano anche dell'installazione e della manutenzione degli impianti cinematografici.

Un altro aspetto reclamizzato dalle ditte di distribuzione è il noleggio e la vendita di film “sincronizzati”, come riporta una fattura della Marzetto e Baronetto & C. datata 1913⁷³. Un distributore che di questo aspetto aveva fatto la propria arma vincente è senz'altro il cav. Luigi Roatto, che già nel 1907 vende al cinematografo bolognese Radium un sistema di sua produzione per ottenere il sincronismo fra il suono e il film (Appendice 3.2, Cinematografo Radium).

⁶⁸ *De' Franceschi | Rappresentante | Bologna – via Santo Stefano num. 81 – Bologna | Le proiezioni luminose | Loro utilità | Il materiale inerente*, Bologna, Tipografia P. Neri 1909 (opuscolo conservato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna).

⁶⁹ «La Gazzetta dell'Emilia», 19 marzo 1910, p. 3.

⁷⁰ «Il Resto del Carlino», 17 settembre 1910, p. 4.

⁷¹ CCBO, ASRD, n. 14295, prot. 4113 del 10 aprile 1914.

⁷² La ditta non è specializzata in articoli cinematografici, ma effettuava anche riparazioni di questo tipo (fattura datata 23 aprile 1913, Fondazione Gualandi).

⁷³ «Films sincronizzate e sincronismi perfezionati in vendita e a noleggio» (fattura datata 1 marzo 1913, conservata presso la Fondazione Gualandi).

Assieme al film viene inoltre noleggiato il relativo corredo pubblicitario: il noleggiatore lo compra appositamente dalla casa di produzione⁷⁴ e lo fornisce sempre a nolo su richiesta all'esercente, che ha l'obbligo di restituirlo assieme alla pellicola. In genere si trattava di fotografie e manifesti piuttosto costosi, e la quantità di materiali noleggiati è piuttosto scarsa. I cinematografi infatti si facevano pubblicità anche mediante le inserzioni a pagamento sulla stampa locale⁷⁵, o stampando autonomamente dei flani e dei programmi, su carta povera e spesso privi di illustrazioni, da appendere e da distribuire fuori dalle porte dei cinematografi⁷⁶. Questa pratica era particolarmente osteggiata dai distributori, che in alcuni casi inserivano clausole per obbligare gli esercenti a indicare oltre al titolo anche la casa di produzione della pellicola, con persino delle prescrizioni sulla grandezza del carattere da utilizzare: è il caso ad esempio di Ugo Bassi, della agenzia della Pathé, che nel contratto obbliga l'esercente a scrivere sui manifesti sotto il titolo del film la dicitura "Films del Consorzio Pathé" con un carattere grande almeno la metà del titolo suddetto⁷⁷. La questione della pubblicità cinematografica viene poi portata in primo piano dalla SASP, che riconoscendo l'importanza del corredo pubblicitario per il lancio del film e ispirandosi al sistema pubblicitario degli Stati Uniti fornisce tramite la stampa specializzata da lei edita indicazioni estremamente precise agli esercenti su come decorare l'atrio del cinematografo per il lancio dei propri film, con una grande quantità di fotografie esemplificative (Figg.).

X.4.2 Il catalogo 1909-1910 della Marzetto, Baronetto & C. e i film iscritti al registro delle opere protette

Sia la ditta di Ettore Marzetto che la Film Emilia, agli inizi della loro attività, pubblicano sulla stampa specializzata i propri listini completi. La rarità di questo tipo di materiale, aggiunta all'opportunità di studiare il catalogo di un distributore che in quegli anni ambisce a distribuire film in tutta Italia e non solo a Bologna o in Emilia, ha suggerito di compiere un'analisi dei titoli, che è stata condotta mediante la loro trascrizione in un database

⁷⁴ Questo aspetto è dichiarato esplicitamente nella relazione del primo anno di esercizio della Felsina Film, che aveva un deposito con materiale *réclame* e carboni della società Siemens (SACERDOTI 1914, p. 4).

⁷⁵ Le inserzioni sulla stampa locale divengono vere e proprie recensioni con anche riquadri illustrati solo a partire dall'avvento del lungometraggio. Per queste inserzioni venivano utilizzati concessionari intermediari, come nel caso del Cinematografo dei Sordomuti che si serve della ditta Haasenstein & Vogler di Bologna, che negli anni Dieci si occupava di inserzioni sia a livello locale che nazionale e sovranazionale.

⁷⁶ Fra i documenti della Fondazione Gualandi rimane una fattura della Tipografia Nerozzi di via Marsala 53 del 30 aprile 1913, che sulla carta intestata scrive «Specialità in manifestini per cinematografi». Ma esistono anche altre tipografie bolognesi specializzate in manifesti e flani cinematografici, ad esempio per citare solo quelle già attive negli anni Dieci: la Tipografia Luigi Parma, la Tipografia Pongetti, la Stamperia Cinematografica A. Casini, la Tipografia U. Berti e C., lo Stab. Tip. Lit. A. Noè e la Cromotipia Bolognese.

⁷⁷ Fondazione Gualandi, contratto datato 20 marzo 1913.

informatico appositamente creato e la successiva identificazione dei film utilizzando i repertori. I primi sette listini della Marzetto, pubblicati su «La cinematografia italiana», poi «La Cinematografia Italiana ed Estera» fra il 1909 e il 1910⁷⁸, riportano un totale di 622 film. Per ogni film la ditta indica: il titolo italiano, il “genere” (diviso in film drammatiche, “dal vero”, comiche, fantastiche), il metraggio totale, il prezzo al metro, la produzione ed eventuali presenze di colore e viraggi. Come si può vedere dal grafico 3 (Appendice 4.1), il numero maggiore di film (225 titoli) è quello dei drammi e delle commedie (nel grafico sono definiti “a soggetto”), seguono i film “dal vero” (207) e le comiche (175). Considerando separatamente il numero di film distribuiti nel 1909 (308) e nel 1910 (314), non si apprezzano variazioni significative fra i “generi” nei due anni (Tabella 4, Appendice 4.1): mentre cresce leggermente il numero dei film a soggetto (che da 103 passano a 122) e dei film “dal vero” (da 99 a 108), diminuisce quello delle comiche (da 96 a 79) e quello delle pellicole “fantastiche”, il cui numero è dimezzato (dalle 10 pellicole del 1909 alle 5 del 1910).

L'indicazione della marca del film permette di avere un'idea precisa sulla provenienza di tali pellicole (Grafico 4, Appendice 4.1), che sono principalmente francesi e italiane (257 titoli sono francesi e 229 italiani); ad esse si aggiungono alcuni titoli danesi della casa Nordisk della quale Marzetto aspirava a diventare il concessionario esclusivo per l'Italia (32 titoli). Un numero minore (ma comunque rilevante), di film proviene da Stati Uniti (31), Inghilterra (24) e Belgio (14). Infine risultano un paio di titoli da Austria, Germania e Spagna. Per quanto riguarda le case di produzione francesi Marzetto ha un buon numero di film della Pathé (80), della Lux (66) e della Gaumont (67) e altri di altre case come Eclair (22) e Eclipse (13). La varietà fra le marche italiane sembra senz'altro maggiore: con una prevalenza di Cines (52), Itala (52) e Ambrosio (27), compaiono, ma con un numero minore di titoli, anche Comerio, Pasquali, Milano Films, Aquila e altre. I film americani sono per la maggior parte della Vitagraph, ma in minor numero anche Lubin e Biograph.

Prendendo a considerazione solamente il totale dei film a soggetto (225), quasi la metà di essi è italiana (107), mentre domina fra i film stranieri la Francia con 75 titoli (Appendice 4.1, Grafico 5A), seguita a grande distanza da Stati Uniti (18 titoli), Inghilterra, Belgio e infine Germania con 2 soli titoli (Appendice 4.1, Grafico 6).

⁷⁸ «La cinematografia italiana», a. II, n. 55-56, 15-31 luglio 1909, pp. 336-337 (listini 1 e 2); «La Cinematografia Italiana ed Estera», a. III, n. 73, 1910, pp. 567-568 (listini 3 e 4); «La Cinematografia Italiana ed Estera», a. III, n. 75, 1910, p. [585] (listino 5); a. III, n. 78, 1910, p. 732 (listino 6); a. III, n. 82, 1910, p. 756 (listino 7).

Grazie ad un lavoro da noi condotto in occasione della tesi della laurea triennale⁷⁹, è possibile confrontare questi dati sui film a soggetto dei listini di Marzetto (1909-1910) con un campione di 368 film a soggetto proiettati nei cinematografi bolognesi nel corso del 1911 e possiamo notare che

- 1) la proporzione fra film stranieri e italiani dei film a soggetto nei listini di Marzetto corrisponde a grandi linee a quelli proiettati dai cinematografi l'anno seguente (si vedano i grafici 5A e 5B dell'Appendice 4.1);
- 2) il campione di film stranieri proiettati a Bologna vede il predominio della Francia (con l'85% dei titoli), e lo stesso si registra (anche se in modo inferiore) nel catalogo Marzetto, dove la Francia ha il 67% dei film (si vedano i grafici 6A e 6B);
- 3) anche per quanto riguarda invece la provenienza degli altri film stranieri troviamo delle analogie, sia nelle cinematografie coinvolte (con il predominio dei film americani e danesi), che nel numero di film di ognuna di queste nazioni (si vedano sempre i grafici 6A e 6B);
- 4) un'ulteriore analogia si riscontra per le marche italiane Cines, Itala e Ambrosio, la cui produzione è la più vista a Bologna e che sono anche le più presenti nei listini Marzetto, nonché per le marche francesi Pathé e Gaumont.

Tali analogie sono senz'altro dovute all'importanza dell'attività di questo distributore per la città in quegli anni, quando ancora le ditte aperte sono solo quattro (come risulta chiaro dalla Appendice 4.1, Tabella 1). Il fatto però che Marzetto abbia una rete distributiva in Emilia, Toscana e Veneto, nonché la distribuzione di alcune marche per tutto il territorio nazionale, conferisce a questi listini un significato più ampio, che possiamo ipotizzare trovi riscontro anche a livello nazionale, considerate le affinità rilevabili non solo nelle programmazioni effettive dei cinematografi dell'anno seguente, ma anche nei listini della Film Emilia, un altro distributore bolognese coevo (si veda il paragrafo seguente, § X.4.3).

Come abbiamo visto dal carteggio superstite degli esercenti Galli e Grazia con il distributore Cristoffanini di Genova degli anni 1908 e 1909 (§ X.2), i film della Nordisk erano senz'altro di grande importanza per il mercato locale, tanto da essere ordinati da Bologna tramite l'unico concessionario nazionale, che si trovava appunto in Liguria. Nel 1911

⁷⁹ La ricerca è stata condotta da chi scrive in occasione della tesi del triennio per la quale è stata presa in esame la programmazione dei sette cinematografi che pubblicavano inserzioni sui quotidiani nel corso del 1911. La ricerca ha censito un totale di 574 film a soggetto, ma solo per l'80% di essi è stata possibile un'identificazione tramite i repertori.

Cristoffanini perde l'esclusività dei film Nordisk, che passa a Alfonso De Giglio di Torino⁸⁰. Marzetto lavora fin da subito in collaborazione con la A. De Giglio (tanto da diventarne il direttore nel 1912⁸¹) e le due ditte assieme cominciano a registrare in maniera alternata i film in loro possesso al *Registro pubblico generale delle opere protette*, tramite le Prefetture di Bologna e Torino. Questa operazione giuridica del tutto nuova per i film era stata inaugurata nel gennaio 1911 con l'iscrizione del film *Inferno* (Milano Films, 1911) da parte di Adolfo Padovan e Francesco Bertolini, per tutelare i primi lungometraggi⁸². Ettore Marzetto comincia a iscrivere i film pochi mesi dopo, dal settembre 1911, facendo domanda all'Ufficio della Proprietà Intellettuale del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, tramite la Prefettura di Bologna e inviando i sunti dattilografati (e in seguito stampati) dell'azione, alcune fotografie di scena o fotogrammi del film, che gli venivano restituiti dopo qualche mese al termine della procedura, con riferimento all'art. 23 della legge. Sul totale delle 42 registrazioni di film effettuate in tutta Italia nel corso del 1911⁸³, Marzetto richiede la registrazione di 10 film, uno dei quali non viene concesso (per l'elenco dei film depositati da Marzetto, desunto dai documenti della Prefettura di Bologna conservati presso l'Archivio di Stato, si rimanda all'Appendice 4.3). Assieme alle domande di Ettore Marzetto, che nel 1912 sono un numero davvero considerevole, tanto da richiedere una busta dedicata a parte, la documentazione della Prefettura comprende in quegli anni principalmente le richieste dell'editore bolognese Zanichelli, dell'editore musicale Bongiovanni, del cartellonista Chappuis e di alcuni fotografi. Le opere cinematografiche quindi si trovavano assieme a dischi, manifesti e fotografie, a fare concorrenza in tale procedura alla tradizionale editoria libraria.

⁸⁰ De Giglio distribuisce i film Nordisk sia in Italia che in Finlandia fino al 1914. Da una lettera a lui indirizzata dalla casa Nordisk datata 23 febbraio 1914 apprendiamo come De Giglio fosse obbligato a acquistare quattro copie di tutti i film con metraggio superiore a m 500, due copie di tutti gli altri film ad eccezione di quelli "dal vero" dei quali doveva acquistare una sola copia (ENGBERG 1986b, p. 283).

⁸¹ «La vita cinematografica», a. III, n. 24, 25 dicembre 1912, p. 4 (v. anche Appendice 4.2, Marzetto, Baronetto & C).

⁸² Le iscrizioni erano all'epoca regolate dal Testo Unico del 19 settembre 1882, n. 1102 e da una circolare datata 26 marzo 1912 dell'Ufficio Proprietà Intellettuale del Ministero Industria e Commercio ai Prefetti del Regno, che ha come oggetto la riserva delle opere cinematografiche: «Le opere cinematografiche, che sono essenzialmente adatte al pubblico spettacolo, possono essere registrate per la riserva di ogni eventuale diritto d'autore, quando siano edite, ossia riprodotte e diffuse in più esemplari, e per la riserva del solo diritto esclusivo di rappresentazione, quando siano ancora inedite. Nell'un caso, come nell'altro, il dichiarante (autore o suo avente causa) ha facoltà di chiedere, pagando i relativi diritti, che in applicazione dell'art. 14 della legge sia proibita la rappresentazione del lavoro a chiunque non presenti e non rilasci alla Prefettura la prova del suo consenso. Tale proibizione dovrà intendersi limitata a quella forma di rappresentazione che è nell'indole speciale di tali lavori, ossia alla rappresentazione per mezzo delle proiezioni» (ASBO, Prefettura, Affari Generali, cat. 7, cl. 18, 1912). Sull'argomento si vedano anche BERNARDINI 1982, pp. 115-131 e DE BERNARDIS 2013.

⁸³ BERNARDINI 1982, p. 119.

I film depositati da Marzetto sono tutti film a soggetto della Nordisk, ad eccezione di una richiesta del 19 febbraio 1912 (non concessa), per tutelare un film di 870 metri edito nel 1911 dall'Aquila Films di Torino per la serie “Terrore” intitolato *Chi ha rubato il milione?*. Il primo film iscritto (anche questo non concesso) è il film Nordisk *La seduttrice* (non identificato); seguono un gran numero di pellicole che paiono essenzialmente opere dei registi August Blom e Eduard Schnedler-Sørensen. Dal giugno 1912 Ettore Marzetto comincia a iscrivere film Nordisk e Aquila Films nel *Registro* anche a nome della Ditta A. De Giglio, tramite la Prefettura di Torino⁸⁴. Per quanto riguarda la ditta bolognese, le annotazioni finiscono nel dicembre del 1912, anche se nei fascicoli degli anni successivi si trovano ancora iscrizioni e pratiche tardive. Nei fascicoli consultati⁸⁵ sono inoltre presenti delle richieste della Questura di Milano che in data 4 novembre 1911 chiede i certificati di iscrizione dei film *L'aviatore e la moglie del giornalista* (*En lektion*, Nordisk, r. A. Blom, 1911) e *Giovinazza e follia* (non id., Nordisk), probabilmente per conto di qualche ditta milanese di distribuzione, mentre datata 18 luglio 1912 è la lettera della ditta F. Scalzaferri & E. Squarzanti di Roma per chiedere se la Marzetto risulti proprietaria (e in caso affermativo di avere i numeri di iscrizione) dei film Nordisk *La figlia dell'usuraio* o *La sorte di un inventore e Fidanzata della morte*⁸⁶. L'interesse della concorrenza per i film manifesta la difficoltà di controllarne i diritti, l'iscrizione viene certificata dal Ministero infatti solo diversi mesi dopo la richiesta e con difficoltà riguardanti anche i materiali per il deposito, che non sempre vengono giudicati adeguati⁸⁷. Per quanto riguarda i tempi di deposito, stupisce la velocità con la quale Marzetto riesce a ottenere i film dalla Danimarca: ad esempio il film *Il giuoco pericoloso* (*Et farligt Spil*, Nordisk, r. E. Schnedler-Sørensen, m 775) ha come data di *copyright* in Danimarca il 19 aprile 1912 e la data di iscrizione alla Prefettura di Bologna è il 4 maggio 1912, nemmeno un mese dopo. È stato inoltre possibile rintracciare nelle programmazioni dei cinematografi bolognesi del 1911 alcuni dei film iscritti e possiamo notare come tutti siano stati proiettati al Cinematografo della Borsa – uno dei più centrali ed esclusivi, del quale continua così la connessione con l'ambiente torinese, anche dopo la fine della gestione Cine-Films (v.

⁸⁴ Per l'elenco di questi film si rimanda agli elenchi a stampa del Ministero, pubblicati in quegli anni anche sulla «Gazzetta Ufficiale». Desideriamo qui ringraziare Eugenio De Bernardis per averci messo a disposizione l'elenco nazionale dei film, trascritti in proprio.

⁸⁵ ASBO, Prefettura, Affari Generali, cat. 7, cl. 18, 1912.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Ad esempio per il film *Potenza di Re* della Nordisk (non id.), depositato il 27 ottobre 1911, il Ministero richiede sunti dell'azione a stampa e non scritti a macchina. Diverso è il caso dei film per i quali l'iscrizione non viene concessa: è il caso di un numero esiguo di film, tra i quali compare la prima richiesta presentata al *Registro* da Marzetto nel settembre 1911 per il film *La seduttrice* (non id., Nordisk) non concessa il 28 febbraio 1914 con riferimento alla nota n. 27779/VIII del 26 ottobre 1911 (ASBO, Prefettura, Affari Generali, cat. 7, cl. 18, 1913). Non è chiaro a quale nota faccia riferimento il Ministero.

Appendice 3.2, Cinematografo della Borsa e per le date di proiezione cfr. Appendice 4.3) – a pochi giorni di distanza dalla data della richiesta in Prefettura e comunque prima di ricevere la risposta affermativa dal Ministero.

In conclusione possiamo rilevare alcuni problemi rimasti aperti: ad esempio nonostante Marzetto abbia in catalogo anche film “dal vero” della Nordisk, l'iscrizione nel *Registro* avvenga solo per i film lunghi a soggetto. Inoltre non è chiaro perché Ettore Marzetto iscriva alternativamente film sia da Torino che da Bologna, se il concessionario ufficiale per l'Italia in quegli anni è, secondo le fonti danesi, la ditta A. De Giglio di Torino, ma il coinvolgimento di Marzetto dal 1912 in entrambe le società suggerisce che gli accordi risalissero già al 1911. Non sembra che esistano differenze fra i film Nordisk iscritti a Bologna e quelli a Torino, se non una ricorrenza fra le pellicole bolognesi dei film dei registi A. Blom e E. Schnedler-Sørensen, anche se l'autore (nonostante si stia parlando proprio per la prima volta di diritti d'autore, non sembra un criterio “applicabile” a tempi così remoti). La presenza di film non proiettati a Bologna potrebbe suggerire che si tratti di un'operazione svolta a livello nazionale, ma questo confligge con il fatto però che alcuni dei film iscritti dalla Marzetto si trovano nei listini di altri concessionari che li distribuiscono proprio nelle zone controllate dalla sua ditta. Ciò lascia aperti molti dubbi sull'efficacia a livello nazionale di questa operazione di tutela o quantomeno, considerando le lettere inviate al Prefetto dalla Questura di Milano e dagli altri distributori, restano da chiarire le forme di tutela nel periodo che si frappona fra la data di iscrizione in Prefettura e il certificato ufficiale⁸⁸.

Questi problemi sono emblematici: proprio per il già citato film *L'aviatore e la moglie del giornalista*, iscritto da Marzetto il 2 ottobre 1911, ma proiettato nello stesso mese a Napoli presso la Sala Roma su fornitura del distributore marchese Arturo Catalano Gonzaga, che sosteneva di aver acquistato la pellicola, priva di diritti, da un nobiluomo danese⁸⁹. Marzetto fa intervenire la Questura che vieta la proiezione, mentre Arturo Catalano Gonzaga gli fa causa per danni. La questione diventa di diritto internazionale e la Corte d'Appello di Napoli dà ragione al marchese Catalano Gonzaga, perché stabilisce che un concessionario italiano non possa godere dei diritti di una pellicola danese, anche se correttamente registrata, poiché la Danimarca non fa parte dei firmatari della convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche, e quindi manca quell'essenziale rapporto di “reciprocità” fra stati

⁸⁸ È il caso ad esempio de *Il Dottore Orientale* e *La figlia delle Ferrovie*, che sono citati fra i film della Florentia-Films di Torino (che nel 1911 lavorava per Cristoffanini) in distribuzione per le zone Emilia, Liguria e Piemonte nel 1912 («L'Illustrazione Cinematografica», a. I, n. 12, 5-10 luglio 1912, p. 695).

⁸⁹ Non vi sono documenti che accennino alla causa presso la Prefettura di Bologna, la vicenda è ricordata da Bernardini (BERNARDINI 1982, pp. 129-130).

che permetterebbe la tutela internazionale⁹⁰. La Corte riconosce così i danni a Catalano Gonzaga, ma come nota il prof. Luigi Di Franco de «Il Foro Italiano», sbaglia, non solo perché la Danimarca aveva aderito alla Convenzione internazionale di Berna nel 1903, ma anche perché era sopraggiunto un ulteriore accordo internazionale stipulato a Berlino nel 1908⁹¹. La Corte di Cassazione il 14 gennaio 1914 riconosce l'errore e accoglie il ricorso di Marzetto⁹², imputando alla Corte d'Appello non solo di aver ignorato gli esistenti rapporti di “reciprocità” fra stati, ma anche sottovalutato i testimoni proposti da Marzetto a dimostrazione della volontaria contraffazione del titolo del film proiettato alla Sala Roma, operata ai danno di Marzetto per aggirare proprio la legge che vincolava l'opera intitolata *L'aviatore e la moglie del giornalista* alla ditta.

Questa importante causa ai danni di Marzetto evidenzia la difficoltà di tutelare con la legge del 19 settembre 1882, n. 1102 sui diritti d'autore queste opere “nuove” come la fotografia o «altre opere ottenute con processi analoghi»⁹³ come appunto le “films cinematografiche”, davanti a giudici che non conoscevano a fondo la disciplina e anche per colpa di un mercato, come già ricordato, di tipo “aperto”, nel quale le ditte di distribuzione non riuscivano a tutelarsi come categoria a causa della eccessiva concorrenza che si facevano fra loro. Problemi di questo tipo, esemplificati da questa causa giudiziaria, uniti all'istituzione della revisione cinematografica, hanno portato Marzetto a interrompere questa operazione di iscrizione: nel 1913 e nel 1914 i faldoni della Prefettura non conservano più sue richieste di tutela di opere cinematografiche, ma solo domande precedenti tornate indietro tardivamente dal Ministero. I tentativi di tutelare la produzione Nordisk in Italia da parte di questo imprenditore nel biennio 1911-1912 suggeriscono di indagare maggiormente la figura di Ettore Marzetto (che si distingue nel panorama della distribuzione Italiana, come risulta anche dalla sua vicenda personale, che lo porta a spostarsi da Bologna a Torino e poi a Parigi, cfr. Appendice 4.2, Marzetto, Baronetto & C.), anche in relazione al distributore Alfonso De Giglio a sua volta distributore in Finlandia e Scandinavia, poiché entrambi risultano personaggi di grande rilievo per ricostruire il quadro della distribuzione nazionale.

⁹⁰ La sentenza del 15 luglio 1912 è pubblicata su «Il Foro Italiano», Parte Prima: Giurisprudenza Civile e Commerciale, vol. 37, 1912, pp. 1430-1436. Consultabile collegandosi al sito: <<http://www.jstor.org/stable/23114037>> (consultato il 5.02.2014).

⁹¹ Ivi, p. 1432. Il prof. Di Franco conduce la sua argomentazione citando anche la relativa bibliografia.

⁹² Il testo della sentenza della Corte di Cassazione, svoltasi il 14 gennaio 1914 è riportato in «Il Foro Italiano», Parte Prima: Giurisprudenza Civile e Commerciale, vol. 39, 1914, pp. 218-222. Consultabile collegandosi al sito: <<http://www.jstor.org/stable/23115141>> (consultato il 24 agosto 2013).

⁹³ Sono parole tratte dalla sentenza sopra riportata (Ivi, p. 218).

X.4.3 Il catalogo della Film Emilia nel 1909

Contemporaneamente alla pubblicazione del primo listino della Marzetto, Baronetto & C. compare su «La Cinematografia Italiana»⁹⁴ il listino quindicinale della ditta di Cesare Degli Esposti e Giuseppe Frascaroli (v. Appendice 4.2, Film Emilia), con l'elenco delle pellicole in vendita e a noleggio. Al contrario della ditta concorrente la Film Emilia non indica la marca dei film, quindi si tratta di informazioni parzialmente analizzabili, ma si è deciso di esaminarle comunque per avere la possibilità di confrontare il listino di Ettore Marzetto con quello della concorrenza, e anche perché la Film Emilia risulta una delle ditte di distribuzione più antiche e longeve della città.

I film del listino formano un campione di 475 titoli, che la Film Emilia (al contrario della ditta di Ettore Marzetto, che li presenta divisi per 'genere') elenca in ordine di costo (i prezzi sono compresi fra L 0,20 e L 1 al metro). Per ogni film viene indicato comunque il 'genere' (drammi e commedie come nel caso precedente, qui definiti “a soggetto”, film “dal vero” e comiche), la lunghezza e il titolo italiano. Non essendo presente l'indicazione della marca, non è stato possibile accordare ai film direttamente la nazionalità corrispondente, ma questa è stata dedotta solo per i film a soggetto, dopo una fase di identificazione dei titoli tramite i repertori.

Il campione di film qui preso in esame non è quindi molto inferiore a quello risultante dalla somma dei listini della Marzetto, Baronetto & C., dove i film sono in totale 622. I 475 film della Film Emilia sono in maggioranza film a soggetto (155 titoli), seguono le comiche (152), i film “dal vero” (133) e le pellicole fantastiche (32), come si può vedere dal grafico 7 (Appendice 4.1). Confrontando i grafici 3 e 7 (Appendice 4.1) possiamo notare che, mentre la percentuale dei film a soggetto è la medesima nei listini della Film Emilia e della Marzetto, Baronetto & C, la Film Emilia risulta avere in catalogo una percentuale maggiore di comiche e film fantastiche rispetto alla ditta di Marzetto, che sembra invece privilegiare maggiormente le pellicole “dal vero”. Il confronto con i repertori dei titoli dei 155 film a soggetto ha permesso l'identificazione del 64% di questi titoli. Anche se i 56 titoli che non è stato possibile identificare con certezza alterano significativamente i dati analizzati, la maggior parte dei film a soggetto del listino Film Emilia risulta francese (77), mentre solo una ventina di film è italiana (Grafico 8, Appendice 4.1). Non vi è una predominanza fra le marche italiane: vi sono film Itala e Cines, ma anche un vecchio film come *La presa di Roma* (r. F.

⁹⁴ «La Cinematografia Italiana», a. II, nn. 55-56, 15-31 luglio 1909, pp. 338-340.

Alberini, Alberini & Santoni, 1905). I film francesi sembrano in prevalenza Pathé (42 titoli), Eclair (19) e Gaumont (8), più altre marche minori.

Il listino della Film Emilia conferma quindi l'importanza dei film Pathé, che dominano nel panorama dei film stranieri dei listini di entrambi i distributori, in anni nei quali non era ancora presente un concessionario esclusivo Pathé a Bologna. L'aspetto più interessante è però che una ventina di questi titoli Pathé è presente anche nei cataloghi di Ettore Marzetto (questo fenomeno si riscontra anche per 5 titoli Gaumont, 4 titoli Cines, 1 titolo Ambrosio, 1 film Itala e per il film danese): la concorrenza quindi non riguarda solo le zone e le marche in catalogo, ma anche i film stessi, che sono evidentemente a noleggio presso entrambe le ditte.

X.4.4 Il catalogo di Enrico Pegan negli anni Venti

L'ex ambulante Enrico Pegan, come abbiamo detto (cap. IV), è uno dei personaggi di maggior rilievo emerso da questo lavoro di ricerca, perché attraversa diverse fasi delle origini del cinematografo in Italia: porta il primo spettacolo cinematografico autonomo a Bologna (§ III.3), passa poi alla distribuzione, prima come aiutante di Roatto, poi dopo il fallimento di quest'ultimo prosegue autonomamente sino alla propria morte, a metà degli anni Trenta. L'attività della ditta, come già rilevato, si svolge fra Emilia e Toscana, coadiuvata anche da due filiali a Firenze e Ferrara aperte nel 1924 (cfr. Appendice 4.2, Pegan Enrico).

Dal 1921 Pegan diventa concessionario esclusivo dell'Unione Cinematografica Italiana (UCI) di Roma per le zone Emilia e Toscana, e ha così in catalogo la maggiore produzione Italiana, anche di anni precedenti, che noleggia facendo riferimento nelle pubblicità ai nomi delle dive (Francesca Bertini, Pina Menichelli, Soava Gallone, ecc.) e dei divi (Ugo Piperno, Gustavo Serena, Bartolomeo Pagano, Emilio Ghione, ecc.)⁹⁵. Nel catalogo di Pegan del 1921 si trovano anche riedizioni dei vecchi film italiani come *Cabiria* (r. Giovanni Pastrone, Itala Film, 1914) e *Tigre Reale* (r. Giovanni Pastrone, Itala Film, 1916), nonché la maggiore produzione italiana coeva presentata sempre mettendo in risalto divi, scenografi, autori letterari e registi⁹⁶. La *réclame* di Pegan per *Cabiria* recita:

A distanza di qualche anno dalla sua esecuzione, *Cabiria*, la visione storica del III secolo av. Cristo, ideata da *Gabriele D'Annunzio* e plasmata da *Piero Fosco* riappare al pubblico. L'opera che ieri parve magnifica, che rasenta il "prodigio umano", che rappresentò il massimo sforzo

⁹⁵ Si veda l'elenco di film n. 1 datato 1° settembre 1921, conservato presso la Fondazione Cineteca di Bologna (FCBO, Archivio Grafica, Cinbo 02).

⁹⁶ Si veda anche l'elenco di film datato 10 novembre 1921 (*ibidem*).

cinematografico italiano, non pare oggi meno magnifica e prodigiosa e resta ancora la insuperata e insuperabile documentazione della forza creativa della nostra cinematografia. Grandi sono gli eventi che si riproducono sullo schermo, grandioso è il quadro e la cornice. In tutto vi è la misura e l'euritmia che caratterizza l'opera d'arte. Chi può dimenticare l'eruzione dell'Etna? Il tempio di Moloch? La calata di Annibale attraverso le Alpi nevose? L'incendio del naviglio romano e l'assedio di Siracusa? La conquista della città africana? Sono quadri di maestosa bellezza, d'incomparabile armonia e di possente forza. Né da meno è l'interpretazione artistica. [...] Riassumendo queste considerazioni, *Cabiria* rappresenta una vittoria della cinematografia italiana; una grande vittoria del nostro genio artistico, della nostra arte e della nostra industria⁹⁷.

Pegan distribuisce anche per Emilia e Toscana un altro importante film: *I Borgia* (r. Caramba, Medusa Film, 1920) del quale ricorda nella *réclame* oltre alla trama divisa in prologo, epilogo e quattro visioni, la “fotografia d'arte” di Carlo Montuori, la “visione storica” di Fausto Salvatori, inscenata da Caramba e “ricostruita” da Camillo Innocenti⁹⁸. Anche la produzione estera sembra scelta ponendo in risalto i divi, come nel caso di alcuni film di provenienza statunitense con l'attrice Mary Pickford: *Nei bassi fondi* (*The Hoodlum*, r. S. Franklin, 1919), *Il cuore della Montagna* (*Heart o' the Hills*, r. S. Franklin, 1919), *Papà Gambalunga* (*Daddy Long-Legs*, r. M. Neilan, 1919)⁹⁹.

Un altro catalogo superstite di Pegan testimonia della sua attività dopo essere stato il riferimento dell'UCI, alla fine degli anni Venti, quando nel 1927-1928 è il concessionario per l'Emilia e la Toscana della Phoebus Film di Berlino e della International Film AG (IFA) di Berlino (solo per l'Emilia)¹⁰⁰. I film noleggiati da Pegan sembrano privilegiare anche qui gli attori, con un occhio di riguardo per quelli italiani che lavorano in Germania: ad esempio Carlo Aldini con i film *La leggenda di Sahib* (*Dreiklang der Nacht*, r. K. Gerhardt, 1920) e *Nick chaffeur Principe* (*Nick, der König der Chaffeurs*, r. C. Wilhelm, 1925), Luciano Albertini con i film *L'uomo sulla cometa* (*Der Mann auf dem Kometen*, r. A. Halm, 1925) e *L'allegro principe di Seeland* (*Der König und die kleinen Mädchen*, r. N. Malasomma, 1925), e Diomira Jacobini nel film *Nacque senza camicia!* (*Die vertauschte Braut*, r. C. Wilhelm, 1925).

⁹⁷ Pubblicità di Pegan datata 1° novembre 1921 (*ibidem*). Non riportiamo qui il pezzo centrale del brano dove vengono elogiati i divi per l'interpretazione.

⁹⁸ Il libretto non ha data, ma probabilmente è riconducibile al 1920 (*ibidem*).

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Catalogo dei film a noleggio per la stagione 1927-1928 (BNCF, Ufficio pubblicazioni minori, Bologna, S9129).

X.4.5 Condizioni di noleggio

Alcuni contratti ritrovati nel corso delle ricerche, permettono di conoscere le condizioni di noleggio imposte dai distributori agli esercenti, soprattutto nei primi anni¹⁰¹. Le pellicole erano una merce delicata, che spesso veniva da lontano, ma che gli esercenti dovevano far viaggiare a loro rischio in tempi molto brevi, con sanzioni applicate in caso di ritardo (postale e ferroviario). I distributori limitavano nei loro contratti il numero dei cinematografi dove la pellicola poteva essere proiettata e ponevano vincoli anche nel modo di presentare i film al pubblico. Con l'istituzione della censura i film dovevano inoltre viaggiare intatti e muniti delle code, nonché del visto ministeriale (altrimenti il distributore avrebbe dovuto richiedere un nuovo certificato per la pellicola, perdendo la possibilità di noleggiare il film ad altri esercenti): stupisce infatti l'ammontare delle multe previste in caso di perdita di didascalie, code e visto, soprattutto in rapporto ai cinematografi cattolici, che prima della proiezione avevano l'esplicita necessità di tagliare il film.

Come abbiamo detto i contratti di noleggio limitano i giorni di proiezione e sono vincolati ad un cinematografo specifico o a una piazza, come avviene nel caso del seguente contratto stipulato fra Galli e Grazia e il sig. Del Bianco per *La gloriosa battaglia delle Due Palme del 12 marzo a Bengasi* (p. L. Comerio, Milano, 1912, m. 500):

I sigg. Galli e Grazia nella qualità di esclusivi concessionari per l'Emilia della pellicola edita dalla Casa Comerio di Milano dal titolo "La Gloriosa Battaglia delle Due Palme del 12 Marzo a Bengasi" cedono ed affittano in esclusività per la città di Ravenna detta film per un periodo di giorni due e precisamente il 12 e il 13 (dodici e tredici) Giugno 1912. Il Sig. Giuseppe Del Bianco sarà responsabile dei danni materiali e morali verso i Sigg. Galli e Grazia se proiettasse fuori da Ravenna la ripetuta Battaglia delle Due Palme e se ne ritardasse la consegna la quale deve essere fatta avantezzogiorno del giorno 14 (quattordici) Giugno 1912. Il prezzo o nolo della film fu stabilito in italiane L. 200 (lire duecento) da pagarsi entro il giorno 12 luglio 1912¹⁰².

¹⁰¹ La difficoltà di reperire tali contratti, che in quanto scritture fra privati non avevano l'obbligo di essere depositate, ci ha spinto qui ad analizzare nel dettaglio i pochi documenti di questo tipo ritrovati. I risultati, ovviamente lacunosi, desiderano evidenziare le analogie, ma anche essere la testimonianza di differenti pratiche di distribuzione (noleggio del singolo film, di un metraggio prestabilito in un arco di tempo, di un blocco di film, ecc.).

¹⁰² La scrittura privata viene stipulata in doppio originale e sottoscritta da entrambe le parti in data 12 giugno 1912 (MNCTO, Archivio Cartaceo, Fondo Galli e Grazia, 329/8). Galli e Grazia aggiungono al contratto la possibilità di poter ispezionare la pellicola in qualsiasi momento. Giuseppe Del Bianco, oltre al cinematografo qui citato gestiva in quegli anni il Cinematografo D'Azeglio a Bologna (v. Appendice 3.2, Cinematografo D'Azeglio).

Il nolo è pagato in anticipo, alla consegna del film, ed è stabilita non solo la data, ma addirittura l'ora della riconsegna della pellicola ai distributori, pronti a sfruttare la pellicola in un altro cinematografo.

Diverso è il caso di un contratto del marzo 1913 fra il rag. Ugo Bassi (concessionario della Pathé) e il Cinematografo dei Sordomuti di Bologna (v. cap. XVI), per 1500 metri di film Pathé in un mese:

1. Dal 23 marzo 1913 Voi ci fornirete i programmi cinematografici del *Consorzio Pathé* a vostra scelta composti di: in m. 1500 ogni mese o più se richiesti. Cambiamento di programma: a richiesta.
2. Il prezzo del noleggio è stabilito in L. 0.015 al metro e giorno le Films Consorzio Pathé e L. 0.02 le grandi Films superiori ai 500 metri e attualità. Il relativo pagamento dovrà essere fatto sempre anticipatamente.
3. Le films che ci fornirete non potranno essere rappresentate: a) *in altro locale* che il Cinematografo Sordomuti – Istituto Gualandi – via Nosadella 49 – Bologna. *È quindi vietato ogni subaffitto o cessione anche a titolo gratuito*, nonché il trasporto fuori del suddetto locale per qualsiasi ragione che non sia la restituzione al Rag. Ugo Bassi; b) *prima del giorno convenuto*, quand'anche le films giungessero in anticipazione; c) *dopo l'ultimo giorno convenuto*, anche nel caso per qualsiasi ragione, le proiezioni delle films non siano state iniziate nel giorno prestabilito. L'infrazione dei suddetti impegni porterà di diritto l'incameramento dell'intero deposito cauzionale a titolo dei danni convenuti, salvo i maggiori liquidabili.
4. Il seguente impegno ha per ambo le parti la durata di *un mese salvo rinnovazione tacita per uguale periodo, sempreché non siavi disdetta espressa da una o dall'altra delle parti 15 giorni prima mediante lettera raccomandata, e così di seguito*.
5. A parziale garanzia dell'adempimento dei patti stabiliti, io sottoscritto verso a titolo di cauzione un effetto in bianco di L. 300 (trecento) [...]¹⁰³.

Seguono le condizioni di noleggio in tredici punti, dove si ricorda che i film rimangono di proprietà del rag. Bassi, che viaggiano a carico del cliente, che devono rientrare entro la mattina del giorno seguente alla proiezione su treno diretto e che possono essere ispezionate dal distributore in qualsiasi momento. Fra le varie condizioni desideriamo riportare qui i seguenti punti:

¹⁰³ Fondazione Gualandi di Bologna, Archivio, contratto datato 20 marzo 1913 e firmato da Don Raffaele Grassi. Le parti in corsivo sono in neretto nell'originale.

IV. *Il cliente s'obbliga formalmente ad adoperare, per rappresentare le films, un macchinario in perfetto stato di funzionamento, ed atto ad evitare ogni minimo guasto alle films.*

V. *Le films che vengono accuratamente verificate all'uscita e al ritorno nei magazzini del Rag. Ugo Bassi, dovranno essere oggetto della massima cura da parte del cliente poiché il Rag. Ugo Bassi lo terrà responsabile dei tagli e delle avarie, sulla base del metraggio rovinato. Inoltre per ciascun titolo mancante il Rag. Ugo Bassi addebiterà al cliente L. 7,50 e L. 0,50 per ciascun fotogramma (immagine) e per ciascuna coda mancante. [...]*

X. *Il cliente dovrà, nei suoi manifesti e manifestini, far figurare sotto il titolo di ogni films fornita dal Rag. Ugo Bassi la menzione "Films del Consorzio Pathé" in carattere avente un'altezza di almeno la metà di quella del titolo del soggetto*¹⁰⁴.

Il contratto qui riportato, oltre a essere un esempio di noleggio non per titoli, ma per metraggio stabilito fra le parti e pagato differentemente a seconda della categoria del film Pathé noleggiato, conferma le condizioni del contratto precedentemente preso in esame aggiungendo in questo caso anche un deposito cauzionale, e ponendo stretti vincoli riguardanti la mutilazione dell'integrità della pellicola. Le multe per i cartelli mancanti, per le code e addirittura per i fotogrammi perduti (sottolineate anche tipograficamente nel contratto), suggeriscono la difficoltà di salvaguardare questi fragili oggetti, non solo facilmente infiammabili, ma anche delicati, perché tagliabili per la proiezione, e forzabili nel trascinarsi dalle macchine da proiezione. Il concessionario Pathé richiede inoltre all'esercente di seguire specifiche regole per la pubblicità dei film, nella quale è obbligatorio indicare ad una certa grandezza la dicitura "Films del Consorzio Pathé".

Con l'entrata in vigore della Censura, alle regole sulla normale tutela della pellicola, si aggiunge l'obbligo di restituire al distributore assieme alla pellicola anche il visto governativo, come dimostrano le fatture di Galli e Grazia, che chiedevano di restituire la pellicola comprensiva del visto governativo, pena dover sostenere le spese per il nuovo visto e i danni per la mancata consegna ad altri clienti per tale motivo¹⁰⁵.

Un altro contratto ritrovato, datato 1920, fra la Film Emilia e l'Associazione Mutilati esercente il Teatro Comunale di Noceto riguarda un gruppo di film nell'arco di sei mesi, ciascuno noleggiato per L. 100 e molti dei quali di esclusività SASP: *Maciste poliziotto* (R. Leone Roberti, Itala Film, 1918, esclusività SASP), *Maciste atleta* (V. Denizot, Itala Film, 1918, esclusività SASP), *Maciste medium* (V. Denizot, Itala Film, 1918, esclusività SASP), *La passeggera* (G. Zambuto, Itala Film, 1918, esclusività SASP), *La moglie di Claudio* (G.

¹⁰⁴ *Ibidem*. I corsivi rendono sempre un neretto.

¹⁰⁵ Le condizioni si leggono in chiusura di una fattura datata 2 maggio 1917 (Fondazione Gualandi, Archivio).

Zambuto, Itala Film, 1918, esclusività SASP), *Femmina* (A. Genina, Itala Film, 1918, esclusività SASP), *La signora dalle perle* (R. Gennaro, Tiber Film, 1918, esclusività SASP), *I topi grigi* nn. 1-4 (E. Ghione, Tiber Film, 1918, esclusività SASP), *Canaglia di Parigi* nn. 1-4 (G. Righelli, Tiber Film, 1918), *Gemma di S. Eremo* (A. Robert, Itala Film, 1918, esclusività SASP), *Olocausto* (G. Zambuto, Itala Film, 1918, esclusività SASP), *Il volto del passato* (B. Negroni, Tiber Film, 1918, esclusività SASP), *Le détour* (M. Caserini, Tiber Film, 1918, esclusività SASP), *La forza della coscienza* (R. L. Borgnetto, Itala Film, 1918, esclusività SASP), *Il matrimonio di Olimpia* (G. Zambuto, Itala Film, 1918, esclusività SASP), *200 km all'ora* (G. Righelli, Tiber Film, 1918), *Demone occulto* (V. Soldani, Volsca Film, 1918). Nel contratto si legge:

Le rispettive programmazioni, avverranno di comune accordo, dopo i primi passaggi di Bologna, ed entro il termine fisso di giorni 180 dalla data presente. Trascorso detto termine decadrà in noi l'obbligo di fornirvi le films non programmate, mentre voi sarete tenuto ad effettuarcene egualmente il pagamento del pattuito noleggio entro i successivi otto giorni. Le programmazioni avranno durata massima di giorni uno consecutivi per ogni singola film, senza diritto a riduzione di prezzo qualora fossero da voi proiettate per un minor numero di giorni. In corrispettivo di detto noleggio, ci pagherete la somma convenuta di complessive L. 2300 (Lire duemilatrecento) ripartita per ogni films come dal soprascritto elenco. Tale pagamento avverrà alla consegna delle films noleggiate; rispettivamente prima del loro ritiro dal n/magazzino o della loro spedizione da Bologna¹⁰⁶.

In caso di danneggiamento della copia il costo è quantificato al metro (il prezzo è stabilito in L. 1,25 al metro) e in qualità di deposito viene richiesta una cambiale di L. 2.000. Dalla cifra è escluso il materiale pubblicitario (affissi e fotografie), che viene noleggiato a parte. Il contratto concede all' esercente di posticipare la proiezione nel caso in cui il titolo venga fornito in ritardo, senza però riconoscergli un indennizzo economico; nel caso in cui il distributore non fornisca il film pattuito, l' esercente ha la facoltà di non pagare solo quel singolo film. Questo esempio di contratto regola quindi la distribuzione del film nella provincia, con limiti di tempo prestabiliti, dopo lo sfruttamento sulla piazza principale (in questo caso Bologna).

¹⁰⁶ Il contratto datato 29 maggio 1920, è conservato dal collezionista Marco Grifo, che qui desideriamo ringraziare per averci messo a disposizione i suoi materiali per lo studio. Un altro esempio di contratto di film "a blocco" è stipulato dal distributore Amleto Donati al Teatro Sociale di Vigarano Mainarda per un gruppo di tredici film per un totale di L. 2.500 pagabili in tredici rate nel gennaio 1927 (Fondazione Cineteca di Bologna, Archivio della Grafica, Cinbo02).

Un caso differente, perché regola l'esclusività per due distributori della produzione di una casa per una zona, è invece un contratto del 1917, col quale Galli e Grazia comprano dal cav. Ermidio De Medio, tutta la produzione Karenne Film in uscita dall'agosto 1917 al giugno 1918 (per L. 16.000 a pellicola), con l'accordo di noleggiare i film per tre anni nelle zone Emilia e Toscana: «nel prezzo di L. 16.000 è stabilito oltre l'esclusività per anni tre N. 2 copie del films stampate su pellicola Kodak originale e N. 20 affissi per tipo di ogni films»¹⁰⁷.

X.5 Considerazioni finali

Una prima considerazione a conclusione di questo capitolo riguarda le fonti consultate per questa sezione della ricerca. I registri di protocollo conservati presso la Camera di Commercio di Bologna, che sono la diretta conseguenza dell'entrata in vigore dell'art. 60 della legge nazionale n. 121 del 20 marzo 1910 (poi applicativa nel febbraio del 1911), sono stati di fondamentale importanza per poter conoscere il numero e la durata delle ditte operative e riteniamo siano una fonte essenziale per gli altri studi, ancora in gran parte mancanti, sulla distribuzione anche nelle altre città italiane. I dati ricavabili dalle riviste specializzate di quegli anni, per quanto importanti (come abbiamo già discusso), devono necessariamente essere affiancati allo studio della documentazione amministrativa superstite per muoversi nella direzione della ricostruzione del panorama più completo possibile.

Nonostante questa nota positiva i dati ricavati da questa ricerca risolvono però solo in parte i problemi nella conoscenza di questo commercio, che rimane in grande parte non determinabile, mancando qualsiasi documentazione sulle tratte interessate dalle merci e sul volume d'affari delle ditte. Studi sul medesimo settore condotti in altri paesi europei, hanno messo in risalto un'analoga mancanza di documentazione finanziaria: così Luis Alonso García a proposito della situazione spagnola dagli inizi della cinematografia agli anni Venti rileva i limiti dell'analisi della stampa periodica e l'impossibilità di conoscere il volume di affari di ditte che spesso hanno alla base una struttura familiare, che le rende ancora più «inafferrabili»¹⁰⁸. A tal riguardo è stato fatto per Bologna il tentativo di cercare la documentazione sulla tassazione delle ditte di distribuzione, ma ad oggi tale materiale non risulta versato al locale Archivio di Stato e non consultabile presso l'Ente produttore¹⁰⁹), ma

¹⁰⁷ MNC, Archivio Cartaceo, Fondo Galli e Grazia, 13 agosto 1917. Dal contratto è escluso *Justice de femme*, già venduto a Armando Monti.

¹⁰⁸ GARCÍA ALONSO L. 2007, pp. 68-70.

¹⁰⁹ La documentazione dell'Intendenza di finanza di Bologna (1862-1891) al momento di questa ricerca deve ancora confluire presso l'Archivio di Stato di Bologna <[http://guidagenerale.maas.ccr.it/\(S\(gn54yo45of2eks453au0tz45\)\)/document.aspx?uri=hap:localhost/repertori/SP094030](http://guidagenerale.maas.ccr.it/(S(gn54yo45of2eks453au0tz45))/document.aspx?uri=hap:localhost/repertori/SP094030)>.

anche avendo accesso a questa documentazione e se fosse possibile stimare il volume degli affari rimarrebbe comunque preclusa la possibilità di tracciare un quadro esaustivo della clientela delle singole ditte e anche delle singole case di produzione distribuite.

Proprio quest'ultimo aspetto ci porta a ricordare nuovamente come in questa ricerca non sia stato possibile suddividere le ditte secondo le categorie indicate da Aldo Bernardini: i distributori del capoluogo non hanno legami esclusivi e limitati con case di produzione specifiche (questo avviene solo prima della guerra mondiale per i concessionari delle case francesi), i rappresentanti e i concessionari non presentano una netta distinzione dai noleggiatori e l'alternativa vendita-noleggio non sembra in antitesi. Nell'incertezza di riconoscere ruoli chiaramente distinti abbiamo quindi deciso in questo studio di superarne l'ambiguità con la proposta di quattro nuove categorie nettamente delineabili dalla documentazione della Camera di Commercio di Bologna, che permettono anche di riconoscere i rapporti con altre città italiane e di presumerne l'importanza economica (come già ricordato le ditte sono catalogate nella Appendice 4.1, Tabella 2).

Il settore così delineato risulta comunque senz'altro complesso, con numerosi legami difficilmente determinabili (abbiamo messo in evidenza la ricorrenza delle sedi, il coinvolgimento dei medesimi capitalisti investitori nei capitali sociali delle diverse ditte, i legami familiari che collegano fra loro diversi commerci e diverse imprese) e senza un'evoluzione forte fra il periodo precedente alla Prima guerra mondiale e quello post-bellico. L'intraprendenza individuale (ditte individuali e ditte in nome collettivo) domina l'intero periodo preso in esame e sembra essere il motore di tutte le iniziative di quegli anni. Più volte abbiamo visto ad esempio come chiusa la filiale di distribuzione, alcuni impresari facciano ritorno al precedente esercizio di cinematografi o ad altre attività come la riparazione di macchinari cinematografici, ecc. (ricordiamo per tutti il caso di Carlo Bassoli che messa in liquidazione la TESAC di cui era filiale, nel 1926 torna a gestire i suoi cinema a Firenze). La distribuzione di film a Bologna sembra autonoma e non dipendente da altre città italiane (anche se, come abbiamo visto, esiste un rapporto privilegiato con Milano) e il mercato regionale, connesso con la Toscana è autosufficiente e strutturato, e in grado di approvvigionare anche i centri minori (come dimostra la lunga esistenza di una società come la Film Emilia sopravvissuta dal 1908 fino al 1931, specializzata proprio nella commercializzazione in ambito regionale). Il numero modesto di esercenti cinematografici dediti anche al commercio di pellicole, nonostante alcuni siano presenti per tutto il periodo preso in esame, differenzia la situazione bolognese da quella di altri centri minori e rurali, ma anche da realtà urbane di rilievo, ad esempio il ruolo esercitato dalle figure di esercenti-

distributori in una città importante come Lione è molto più di rilievo rispetto a quello di Bologna e analoga considerazione si può svolgere anche per i centri urbani della Svizzera¹¹⁰.

L'importanza della posizione della città di Bologna nella viabilità ferroviaria italiana ha fatto in modo che la città venisse scelta precedentemente alla Prima guerra mondiale come sede del proprio commercio da importanti distributori di film quali Ettore Marzetto e Luigi Roatto, e questa importanza viene riconosciuta nuovamente all'intera regione dalla SASP nel 1921, quando apre la prima agenzia a Bologna. Lo scoppio della guerra colloca fin da subito la città fra le retrovie della zona dei combattimenti con gravi limitazioni per la circolazione delle persone e delle merci e con l'incombenza di dover ospitare e ricoverare i soldati feriti in strutture requisite appositamente (fra le quali vi sono anche diversi cinematografi § XVII.5). In questo modo si arresta definitivamente lo sviluppo che la cinematografia stava avendo a Bologna nel periodo anteguerra, se pur tardivamente, rispetto ad altre città, per motivi già discussi collegati ad una minor industrializzazione del territorio e ad una troppo prudente mentalità imprenditoriale e si perde definitivamente quel fervore di iniziative, nonché gli investimenti capitali che erano emersi nel corso del 1914. La mancanza di archivi privati di ditte di distribuzione lascia incognita una parte non indifferente del problema distributivo: solo dai contratti privati fra distributore ed esercente, come si è potuto mettere in luce dai pochi casi ritrovati e discussi, è possibile ricavare per una casa di produzione o per un singolo titolo la rete distributiva e l'intersecarsi dei modi di fruizione, nonché le forme della pubblicizzazione. Al momento per Bologna non si sono reperiti archivi di questo tipo e neppure i tentativi di sondare l'archivio di pubblico registro degli atti privati hanno avuto esito positivo essendo ancora presso l'ente produttore e non consultabile per la ricerca storica.

¹¹⁰ Si veda per l'importanza degli esercenti con commercio di pellicole prima della Prima guerra mondiale in Svizzera (JAQUES 2007, pp. 51-53) o nella regione di Lione (CHAPLAIN 2007, pp. 44-45).

CAPITOLO XI. LA PRODUZIONE CINEMATOGRAFICA

Noi confidiamo, insomma, di riuscire a tenere alto il nome e il prestigio di Bologna, anche in questa industria nuova per essa, ispirandoci sempre al glorioso suo motto: *Bononia Docet!*¹

XI.1 Il posto di Bologna nella produzione cinematografica nazionale

Rispetto alla distribuzione e all'esercizio, la produzione cinematografica a Bologna è un settore completamente marginale, che non riesce ad evolvere. Gli esigui tentativi di avviarlo avvengono quando la produzione in Italia si è ormai sviluppata e ha già fatto dei suoi centri principali le città di Torino, Milano, Roma e Napoli. In Italia i facili guadagni che si ricavano da questa nuova industria che si avvia rapidamente, seppur in ritardo rispetto agli altri paesi, attraggono capitalisti e imprenditori (in molti casi dei veri e propri "avventurieri" senza alcuna preparazione tecnica), che si improvvisano produttori di film, ma in genere con uno scarso sostegno da parte delle banche². Alberto Friedemann stima che per questo motivo in Italia fra il 1905 e il 1929 siano ben 500 le case di produzione che sono riuscite a girare e distribuire almeno una pellicola³. Questo ingente numero di case di produzione comporta che molte di esse non siano all'interno dei centri di produzione succitati, ma al contrario sparse sul territorio e anche in altri capoluoghi (si pensi ad esempio a una città come Genova o ad una regione del Sud d'Italia come la Sicilia, dove vi sono comunque iniziative di produzione degne di nota). A proposito di queste case minori Bernardini scrive:

Queste imprese minori assolsero un'importante funzione nella storia del cinema italiano: da un lato, perché allargarono il ventaglio dei generi e delle esperienze (molte di esse cercarono infatti di trovare un loro ambito di attività specializzato, non coperto dalle ditte maggiori); dall'altro perché contribuirono alla diffusione del cinematografo in tutta la penisola, fin nei centri più periferici (che una produzione caratterizzata in senso regionale – legata cioè alle tradizioni, alla mentalità proprie di ciascun gruppo etnico – poteva interessare più facilmente di quella,

¹ Alla Felsina Film sarà dedicato il capitolo seguente (cap. XII), ma anticipiamo qui queste parole pronunciate da Ugo Melloni della Felsina Film (*Una visita del Gerente della "Felsina Film" al nostro ufficio*, «La vita cinematografica», a. VIII, n. 33-34, 7-15 settembre 1917, p. 73) che ci sembrano cogliere il senso dell'intera avventura cinematografica bolognese nel settore della produzione.

² Per un quadro sulle caratteristiche della produzione italiana rimandiamo a BERNARDINI 1981.

³ FRIEDEMANN 2014, p. 184. Sull'avvio e sulle caratteristiche dell'industria cinematografica italiana e per un quadro d'insieme rimandiamo ai tre volumi di Bernardini (BERNARDINI 1980-1982 e 2012); BRUNETTA 1993a.

standardizzata e anonima, messa in cantiere dalle grandi case nazionali). Esse inoltre impedirono che si verificasse in Italia una eccessiva concentrazione dei centri produttivi. In altri paesi, infatti, fu proprio la scarsità di iniziative provinciali e periferiche a facilitare il costituirsi di grandi monopoli, di trust, che rallentarono il naturale processo di sviluppo delle strutture cinematografiche, con gravi conseguenze sulla qualità e sulla varietà dei prodotti che questi potenti complessi (in cui si integravano vincendevolmente produzione, noleggio ed esercizio) erano in grado di imporre al mercato⁴.

Una situazione produttiva policentrica, così formata, legittima delle verifiche anche a livello locale che esolino dai centri di produzione noti, per accertare pure il ruolo e il lascito di case di produzione minori, altrimenti sconosciute. La città di Bologna in questo senso conferma tale caratteristica già delineata dagli storici dell'industria cinematografica italiana, poiché diverse iniziative abortite hanno lasciato spesso poco più di un annuncio su un periodico specializzato e quasi nessun documento in archivio⁵. Le informazioni raccolte riguardanti questo settore sono purtroppo veramente esigue se paragonate agli altri settori indagati in questa ricerca e mettono in evidenza un dato già noto ed emerso dalle precedenti opere sul cinema muto a Bologna: un'unica casa, ovvero la Felsina Film, può essere considerata la casa di produzione per eccellenza del cinema muto bolognese. I contributi già esistenti su questa casa⁶, che inizialmente si dedica alla distribuzione delle pellicole, però lasciavano aperti alcuni dubbi sulle persone coinvolte nel ramo produttivo della Felsina Film, che è stato possibile risolvere in parte con questa ricerca⁷. Per quanto i risultati ottenuti in questo settore non siano particolarmente ampi, quanto ricostruito per gli altri settori, ci pare serva a collocare nella giusta posizione queste iniziative.

⁴ BERNARDINI 1981, pp. 109-110. Questa esigenza di lavorare alla produzione di "soggetti regionali" rimandiamo anche alle idee che il Ferdinando Paolieri espone ad Alfredo Testoni nel 1914 (§ XIII.5.2).

⁵ I registri conservati presso l'Archivio Storico delle Ditte della Camera di Commercio di Bologna, che sono stati fondamentali per il settore distribuzione (§ X.1.1), risultano meno efficaci per l'esercizio (§ VII.1.2) e quasi inutili per registrare queste ditte di produzione, che tranne la Felsina Film, non si sono nemmeno iscritte alla Camera di Commercio, nonostante in alcuni casi abbiano prodotto dei film effettivamente distribuiti.

⁶ Sulla Felsina Film rimandiamo principalmente a CERVELLATI 1954 e 1974; GIORDANI 1996-1997. Per le notizie raccolte sulla Felsina Film rimandiamo al cap. XII.

⁷ Il documento che ha permesso di fare luce su questa parte oscura delle vicende produttive della Felsina Film, a conferma di quanto detto nella nota precedente, non è registrato in Camera di Commercio, ma ci è stato favorito dagli eredi di Michelangelo Coltelli, uno dei soci capitalisti di questo ramo della Felsina Film. Ringraziamo la famiglia Coltelli per gli importanti documenti che ha gentilmente fornito in occasione di questa ricerca.

XI.2 I film “dal vero” girati a Bologna

Tra i primi film girati in Italia (siamo nel giugno 1896)⁸ ve n'è uno girato proprio a Bologna durante l'inaugurazione del monumento a Marco Minghetti alla presenza della folla plaudente e dei Reali d'Italia, presentato poi qualche mese dopo al Teatro Brunetti di Bologna il 27 agosto 1896 in seguito ad uno spettacolo della compagnia itinerante Perfetti-Calcina (v. *supra* § III.1), con il titolo *Inaugurazione del monumento a Minghetti*⁹ (v. Appendice 7.1). Non si tratta solo del primo film girato a Bologna, ma contemporaneamente del primo spettacolo cinematografico mai avvenuto in città (v. *supra* § III.1). Bernardini ipotizza che il film possa essere stato girato da un operatore Lumière probabilmente Albert Promio che si trovava in Italia nel 1896, noi ipotizziamo invece che tale operatore fosse Giuseppe Filippi (Montanera 1864 – Sargano 1956)¹⁰, che aveva realizzato delle vedute di Milano sempre nel 1896 e che assieme a Albert Cosnefroy collaborava proprio con la compagnia Perfetti-Calcina che è la prima a proiettare il film a Bologna.

La grande partecipazione di pubblico al Teatro Brunetti testimoniata dalla stampa quotidiana (§ III.1) in occasione di questa prima serie di spettacoli cinematografici a Bologna, deve senz'altro essere favorita dal vedere quadri girati nella propria città, tant'è che questa di riprendere vedute nelle città di sosta era una prassi sia per i primi operatori Lumière sia per gli itineranti cinematografici, perché il pubblico in genere si divertiva ed emozionava a riconoscere luoghi e personaggi noti della vita cittadina. Tale apprezzamento da parte del pubblico è ulteriormente testimoniato dal resoconto giornalistico per un altro film ripreso a Bologna nel 1899 *Via Indipendenza all'angolo Canton dei Fiori* di Enrico Pegan (cap. IV) e Giuseppe Stancich¹¹: «Iersera il cinematografo rappresentò un quadro locale: via Indipendenza all'angolo Canton dei Fiori. Il pubblico si divertì immensamente scorgendo

⁸ Bernardini (BERNARDINI 2002, p. 31) per il biennio 1895-1896 riporta tre film “dal vero” girati in Italia: *S.A.R. Il principe di Napoli e la Principessa Elena visitano il battistero di San Giovanni a Firenze* (F. Alberini, 1895), *Mercato del pesce di Genova* (L. Sciutto, 1896) e *Festa inaugurale del monumento a Marco Minghetti a Bologna* (forse girato da un operatore Lumière, 1896).

⁹ «Stasera per esempio verrà presentata l'inaugurazione al monumento a Minghetti quando alla presenza della LL. MM. il popolo applaudiva» (*Teatro Brunetti*, «La Gazzetta dell'Emilia», 27 agosto 1896, p. 3). Il 19 luglio 1896 il film viene proiettato alla Sala Sivori di Genova (BERNARDINI 2002, p. 31). Rimandiamo anche alla cartolina commemorativa dell'evento datata 1907 e conservata alle Collezioni di Arte e Storia della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna <<http://collezioni.genusbononiae.it/products/dettaglio/10151>> (consultato il 22 dicembre 2014).

¹⁰ BERNARDINI 2001a, p. 81.

¹¹ Stancich (in realtà Josip Stančić) lavora assieme a Pegan presso il rappresentante Lumière a Trieste Antonio Permè, e segue Pegan quando egli nel 1898 si stacca da Permè per avviare un'attività autonoma di itinerante (BERNARDINI 2001a, p. 135; su Stancich, Permè e Pegan rimandiamo anche a KOSANOVIC 1995).

persone note. Questa sera ultima rappresentazione con il medesimo quadro»¹². Pegan e Stancich girano questo film nei primi giorni della loro sosta a Bologna al Teatro Duse avvenuta tra il 18 giugno e il 2 luglio 1899 (v. Appendice 1), lo mandano a sviluppare a Parigi¹³ e lo proiettano nella giornata finale di spettacolo a Bologna. Per coinvolgere maggiormente il pubblico a queste prime proiezioni cinematografiche, anche altri impresari girano film “dal vero” a Bologna: in particolare l'ambulante Johann Bläser nel 1900 che proietta nel suo baraccone di piazza VIII Agosto *Piazza Vittorio Emanuele e del Nettuno in Bologna* (8000 negative)¹⁴; la Sala Edison di Milano che fra il 1905 e il 1906 proietta al Teatro del Corso *Prova di un apparecchio estintore fatta in Bologna, Quadri di vita Bolognese (L'uscita dalla messa di San Petronio), La processione della Madonna di San Luca*¹⁵; infine il Cinematografo Radium che nel 1907 gira a Bologna un gruppo di film che finiscono sotto il titolo *Bologna cinematografata dal Radium* e che vengono proiettati in quel cinematografo tra il 15 giugno e il 24 luglio 1907¹⁶.

Anche il Cine-Fulgor (che come abbiamo visto, è espressione della casa di distribuzione e produzione bolognese Felsina Film, cap. XII, v. Appendice 4.2, Cinema Fulgor; § X.2.4: § VII.3.5), riprende questa idea, e a partire dal 1914 realizza una serie di riprese a Bologna di avvenimenti di attualità, che proietta al Cinema Fulgor e che passano in censura con la marca “Fulgor”¹⁷.

Se per alcuni avvenimenti di cronaca arrivavano a Bologna operatori da altre città, come per i funerali di Giosuè Carducci e di Andrea Costa (questi ultimi oggetto di due filmati¹⁸, uno dei quali girato da Luca Comerio e l'altro dai fratelli Roatto, che in quegli anni avevano anche un'attività a Bologna, v. Appendice 4.2, Roatto Luigi e Appendice 3.2, Cine-Parlato “Roatto”), in realtà vi erano degli operatori anche sul territorio specializzati in riprese “dal vero” di attualità. Sembra per esempio collegato solamente a questo tipo di riprese

¹² «La Gazzetta dell'Emilia», 2 luglio 1899, p. 3.

¹³ *Teatro Duse*, «La Gazzetta dell'Emilia», 28 giugno 1899, p. 3.

¹⁴ Il film viene proiettato dal Bioscopio Bläser il 9 febbraio 1900 (*Il Bioscopio*, «La Gazzetta dell'Emilia», 4 e 10 febbraio 1900, p. 3); secondo Bernardini, si tratta del Bioscopio Leilich (BERNARDINI 2002, p. 44).

¹⁵ I film vengono proiettati durante diverse proiezioni organizzate dalla Sala Edison di Milano al Teatro del Corso, rispettivamente nei giorni 23 settembre e 11 novembre 1905 e 30 ottobre 1906 (v. Appendice 7.2 e Appendice 1).

¹⁶ I film che compongono questa serie di riprese sono: *L'incontro del clero colla B.V. di S. Luca a Porta S. Isaia; L'uscita della messa a S. Petronio; Piazza Nettuno; Incendio Palazzo Rusconi, via Rialto e ritorno dei pompieri; Onoranze a Garibaldi; La Piazzola il sabato* (v. Appendice 7).

¹⁷ In genere le marche riportate nella banca dati della censura non sono attendibili, però la segnatura “Fulgor” ci permette di attribuire al Cine-Fulgor la produzione di questi titoli, come *Voli Manissero a Bologna*, n. 3223 del 28 aprile del 1914, *Rivista militare e festa Giardini Margherita a Bologna*, n. 3677 del 15 giugno 1914, *Festa dei figli dei richiamati a Bologna*, n. 12851 del 14 giugno 1917 e altri film v. Appendice 7.

¹⁸ Su questi filmati rimandiamo a BOSCHI-ZANELLI 2004; CANOSA 2010.

d'occasione A. Monari¹⁹ della Bologna Film (Fig.), attestato tra il 1923 e il 1927 e del quale sono superstiti due pellicole: *Grande corrida spagnola di tori a Bologna*, conservato presso la Cineteca Nazionale di Roma e girato il 27 maggio 1923 all'Ippodromo Zappoli di Bologna in occasione di una corrida (Fig.) e *Mussolini a Bologna 1926* conservato presso la Fondazione Cineteca di Bologna girato in occasione di una visita di Mussolini a Bologna avvenuta nei giorni 3-5 aprile 1926²⁰ (v. Appendice 7.1).

La città di Bologna, anche se in maniera minore rispetto a località più turistiche, rientra tra i luoghi mostrati nei “dal vero” sul Paese commerciati sia all'estero²¹, che in Italia. Tra il 1910 e il 1914 vengono girati a Bologna alcuni film che ne mostrano i luoghi più belli prodotti dalla Latium Film, dalla Cines, dall'Aquila Film e dalla Helios (v. Appendice 7.1); come notano Angela Tromellini e Paola Monari queste pellicole vengono realizzate in concomitanza con la pubblicazione tra il 1909-1910 di tre monografie sulla città: *Bologna* di Pierre de Bouchard (Parigi, Renouard H. Laurens, 1909), *Bologna. Its history, antiquities and art* di Edith Coulson James (Londra, Henry Frowde, 1909) e *Bologna* di Guido Zucchini, un allievo di Rubbiani (Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, [1910])²². Di questi film è superstito quello che possiamo presumere²³ essere *Bologna monumentale* (Latium Film, 1911, v. Appendice 7.2), con i quadri delle porte di Bologna, dei portici, le piazze Vittorio Emanuele e XX Settembre, alcune chiese come San Francesco e San Domenico e il Teatro l'Arena del Sole, dove sono appesi i cartelli del cinematografo lì attivo (v. Appendice 3.2, Fig.).

¹⁹ Non è stato possibile trovare maggiori informazioni su A. Monari, anche alla Camera di Commercio di Bologna questa ditta non compare; ipotizziamo però che possa trattarsi di Angelo Monari, un tecnico di laboratorio che negli anni Trenta lavora a Bologna per il prof. Vittorio Putti presso l'Istituto Ortopedico Rizzoli (§ XVII.2), occupandosi di "Rontgencinematografia" ovvero dei Raggi X applicati alla Cinematografia, come mostra questo documento a lui attribuito e conservato presso l'Archivio Storico del Museo della Scienza e della Tecnologia di Milano, Fondo CNR: <http://www.museoscienza.org/voci-della-scienza/documento.asp?doc=76#document_open>.

²⁰ In entrambe le pellicole è presente la siglatura della Bologna Film, ma nel caso di *Grande corrida spagnola di tori a Bologna* compare l'intero cartiglio, composto da un'aquila sovrastante un bollo con inscritta la parola “Film” e sotto le ali aperte dell'animale le scritte “Bologna | Film”; contorna il logo la scritta “A. Monari (Fig.)”. Per maggiori informazioni sulle due pellicole, una delle quali visibile online sul sito della Fondazione Cineteca di Bologna rimandiamo all'Appendice 7.2.

²¹ Giorgio Bertellini ha dimostrato come i film “dal vero” italiani e stranieri prodotti in Italia in questi anni abbiano contribuito alla formazione dell'immagine del Paese e della sua popolazione all'estero attraverso dei luoghi e paesaggi ricorrenti, soprattutto del Sud Italia ripresi dalle stampe e dalle fotografie dei viaggiatori stranieri che compivano il Grand Tour in Italia (BERTELLINI 2010).

²² Cfr. MONARI-TROMELLINI 1993-1994, pp. 308-309 e TROMELLINI 1993-1994, p. 314.

²³ Una descrizione dei quadri del film si trova in *Bologna Monumentale*, «L'Illustrazione Cinematografica», a. I, n. 2-3, 1-15 febbraio 1912, p. 159. La pellicola, incompleta, è stata ritrovata in Francia e restaurata dal Laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna in collaborazione con la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici dell'Emilia nel 1993. La medesima identificazione viene proposta anche dalla Fondazione Cineteca di Bologna.

Fra i film “dal vero” ripresi a Bologna negli anni Venti ricordiamo infine due film americani, ovvero *Principe ereditario al concorso ginnastico femminile a Bologna*, Fox, m 100 (n. 23596 del 30 giugno 1927) e *Scalata di S. Petronio a Bologna*, Paramount, m 142 (n. 23650 del 31 luglio 1927). Le produzioni americane “a soggetto” in Italia avevano già preso avvio alla fine degli anni Dieci con l'obiettivo specifico di assimilare la cultura e le maestranze cinematografiche italiane e esportarle negli Stati Uniti²⁴. La produzione “dal vero” si affianca a questi film agevolata probabilmente dalla nascita delle agenzie locali di distribuzione (v. *supra* § X.2.1 e Appendice 4.2, Fox e Universal); alcuni di questi film inoltre erano già sonori.

XI.3 Intellettuali bolognesi tentano l'avventura del cinema

Siamo nel 1899 quando a Bologna viene girato il primo film “a soggetto”. Anche in questo caso Bologna sembra anticipare altre città, ma come le altre volte l'esperimento non ha seguito e questo rimane l'unico caso per diversi anni. Il quadro *Incontro di due compagnie comiche* ideato e realizzato da Alarico Lambertini (Porretta Terme 1845 – Bologna 1901)²⁵, direttore del periodico e dell'agenzia teatrale «Il Piccolo Faust», viene girato a Bologna il 20 giugno nel cortile della scuola superiore femminile di via Foscherari 15 di proprietà comunale (vicino alla sede del periodico). Ne sono protagoniste due compagnie comiche che si esibivano all'Arena del Sole e al Politeama del Pallone in quei giorni, rispettivamente la veneziana Zago-Privato e la Sichel-Zoppetti-Masi²⁶. Riportiamo la descrizione del quadro:

²⁴ MUSCIO 2000.

²⁵ Alarico Lambertini è stato giornalista e attore, fondatore assieme a Antonio Fiacchi del periodico «Il Piccolo Faust». Ha diretto l'Agenzia «Il Piccolo Faust» ed è stato proprietario dei teatri bolognesi Del Corso e Duse. Alla sua morte subentra alla direzione dell'agenzia e del periodico Adolfo Re Riccardi (GIOVANELLI 1984, p. 1410). Per una fotografia di Alarico Lambertini si veda <<http://badigit.comune.bologna.it/bacer/252.htm>> (consultato il 27 dicembre 2014).

²⁶ Quest'ultima compagnia metteva in scena in quei giorni a Bologna la nuova commedia intitolata *Al Cinematografo*: «La nuova brillante commedia in tre atti di O. Blumenthal e G. Kadelburg: *Al Cinematografo*, è stata ieri sera applaudita ad ogni atto con sincera simpatia. È una *pochade* divertente, senza ingarbugliati intrecci o scollacciate invereconde, e procede con molta semplicità, infiorata da allegri motti di spirito di buona lega e non scevra da alcune ingenuità che tradiscono gli autori tedeschi quando vogliono imitare le farse francesi. La trovata comica di questa *pochade* è abbastanza originale. Un cinematografo riproduce al pubblico alcune scenette d'amore e un marito e due mogli vengono a scoprire così i tradimenti dei rispettivi loro congiunti. Da qui le ire e alla fine la pace generale. Per i palati che desiderano le piccanti droghe delle officine teatrali francesi questa produzione sembrerà forse senza sapore; ma in compenso potrà essere gustata anche dagli stomaci delicati. Ieri sera infatti anche le signorine applaudirono alla trovata del cinematografo. L'interpretazione è stata brillantissima» (*Politeama del Pallone*, «Il Resto del Carlino», 11 giugno 1899, p. 3).

Il vasto cortile, dove sono solite raccogliersi nell'ora di ricreazione le belle giovinette della scuola superiore femminile per ciarlare e saltare sotto il lieto sole - quando c'è - era jeri dopo l'una occupato da molti artisti delle due compagnie comiche, che si trovano presentemente a Bologna... - Lambertini del *Piccolo Faust* li aveva colà radunati per farli cinematografare. Il Masi, il Brizzi, il Borisi erano in bicicletta; Emilio Zago fumava un *trabucos*, Angiolino Zoppetti metteva in mostra un elegantissimo bastone, Privato attendeva... l'ora del pranzo, e tutti gli altri aspettavano trepidanti che il sole si mostrasse attraverso le nubi, per eseguire *l'incontro di due compagnie comiche*. Alle ore due precise il sole desiderato finalmente fece capolino, la pellicola entro la macchina fotografica cominciò a scorrere e la scenetta fu eseguita. Da una parte s'avanzarono le attrici signore Brunini-Privato, Borisi, Foscari, Martini, Brizzi e poi Zago, Privato, Brizzi, Scarani, Borisi, l'amministratore, il segretario ed altri comici veneti; dall'altra fecero altrettanto Zoppetti, Masi, Pietragreca, Olivieri le signore Dolfini, Scarrone, Cavicchioli ed altre insieme ed alcuni giornalisti miei amici - dove mai non si ficcano costoro? - e tutti incontratisi cominciarono a salutarsi, ad abbracciarsi, a baciarsi come vecchi amiconi da tempo non visti... La scenetta sarà stata esattamente formata sulla lunga striscia? Lo sapremo fra qualche giorno²⁷.

Questo primo breve film, oggi perduto, anticipa la maniera con la quale si produrrà il cinema a Bologna negli anni che seguiranno: senza una vera e propria strategia, ma semplicemente da un'idea d'artista e intellettuale e risultato di un piccolo investimento. Di una classe sociale alto-borghese, Alarico Lambertini è il direttore del Teatro Duse (prima Brunetti) e del Teatro del Corso (dove sostano i primi itineranti che portano a Bologna la cinematografia, cap. III), ha lavorato al rilancio del teatro dialettale bolognese recitando nella compagnia filodrammatica Accademia Albergati, conosce poi tutti i più famosi capocomici e gli attori più noti, poiché è direttore dell'agenzia teatrale e del periodico «Il Piccolo Faust». Frequenta insomma lo stesso ambiente di Alfredo Testoni, e il suo successore alla sua morte, è infatti l'impresario dello stesso Testoni ovvero Adolfo Re Riccardi, che ha fondato la Film D'Arte Italiana ed è coinvolto nella casa di produzione Cines (cap. XIII).

²⁷ *Cinematografati*, «Il Resto del Carlino», 21 giugno 1899, p. 2. Un'altra descrizione è riportata da *Artisti cinematografati*, «Il Mondo Artistico», XXXIII n. 27-28, 1 luglio 1899, p. 3: «Il Lambertini direttore del Piccolo Faust di Bologna ha avuto l'idea di fissare al cinematografo gli artisti delle compagnie comiche che recitano ora in quella città e cioè la Compagnia Zoppetti e la Compagnia Zago – Privato. Tutti gli attori e le attrici furono coinvolti nel cortile della scuola superiore femminile, la macchina era pronta e quando il sole squarciò le nubi tutti si misero in movimento perché il soggetto stabilito era l'incontro di due compagnie comiche. Da un parte si avviarono le attrici Brunini-Privato, Borisi, Foscari, Martini, Briosi e gli attori Zago, Privato, Scarano Borisi e gli altri tutti della compagnia; dall'altra le signore Dolfini, Scarrone, Cavicchioli e gli attori Zoppetti, Musi, Pietragreca, Olivieri ecc. Alcuni erano in bicicletta: tutti incontratisi, si salutarono, si abbracciarono, si baciaron come vecchi amici che si rivedevano dopo lungo tempo. Se la fotografia sarà riuscita bene, la scenetta dovrebbe essere gustosa».

Non si tratta di coincidenze, e questo film non è solo una prima prova dell'apparecchio o un passatempo di artisti e alto-borghesi: è piuttosto una prima formulazione di una “maniera di fare cinema”, che a Bologna verrà portata avanti da Alfredo Testoni e da Re Riccardi; cioè quella che coinvolge artisti, attori e intellettuali, ispirandosi al prodotto della Film D'Arte Italiana, o della Silentium Film di Grabinski Broglio (v. *infra* § XIII.4.4), quella formula che Testoni chiama un cinema “sano” (§ XIII.5.2).

L'esigua produzione cinematografica bolognese rimane, a partire da questo primo film e per tutto il periodo del muto, ancorata a un'idea raffinata e colta di cinema, in linea con la tradizione universitaria che rende, oggi come all'epoca, la città famosa nel mondo. Questa idea è certo minoritaria rispetto a quella che si è affermata nell'industria cinematografica, ed è stata spesso criticata per l'eccessiva sprovvedutezza che si celava dietro questi prodotti, ma in mancanza di una classe industriale avviata, a Bologna sono gli intellettuali a improvvisarsi produttori cinematografici. È alla luce di queste considerazioni che a nostro parere è opportuno leggere la produzione della Felsina Film (cap. XII), la nascita della Mimografica con Alfredo Testoni (§ XIII.4.1 e Appendice 4.2) e gli altri esigui tentativi di produzione (§ XI.5).

XI.4 Alfredo Masi, teorico e cinematografista

Il *metteur en scène* della Felsina Film è l'ex-ufficiale dei carabinieri bolognese Alfredo Masi, che oltre ad essere regista di diversi film, ha anche una serie di idee sulla cinematografia che intende mettere in pratica e che discute in un suo articolo uscito su «Apollon» del 1916²⁸, già riconosciuto come fondamentale per lo sviluppo delle teorie del cinema in Italia²⁹. All'epoca dell'uscita di questo articolo, e anche l'anno seguente, nel 1917, quando viene assunto dalla Felsina Film, Alfredo Masi viene considerato “esperto” di cinematografia, ma non è del tutto chiaro in cosa consista tale esperienza. La sua volontà di impiegarsi nel cinema è già attestata fra il 1912 e il 1913 quando su «La vita cinematografica» compare la notizia dell'imminente fondazione di una casa di produzione romana chiamata Gram e fondata e diretta da Masi stesso³⁰. Mancano però altre notizie su

²⁸ A. Masi, *Un programma*, «Apollon», a. I, n. 6, agosto 1916, pp. 14-18 (MASI 1916).

²⁹ Del Monte scrive a proposito del saggio di Alfredo Masi: «Questo saggio ha un'importanza fondamentale riguardo all'evoluzione della teorica filmica in Italia. Purtroppo la critica lo ha sempre ignorato. Il tentativo di inserire l'arte cinematografica tra i problemi di una estetica figurativa è infatti sintomo di una coscienza filmica più matura» (DEL MONTE 1969, p. 32).

³⁰ *Nuova Casa Editrice di Films*, «La vita cinematografica», a. IV, n. 1, 15 gennaio 1913, p. 43.

questa casa di produzione³¹ e sembra che i primi film diretti da Masi siano invece i tre prodotti dalla Felsina Film³². In seguito alla collaborazione con la casa di produzione bolognese, Masi si reca a Roma dove realizza assieme a Severo Pozzati il “poema sinfonico-corale-visivo” *Fantasia Bianca* (MASP, 1919) finanziato da Achille Brioschi³³. Nonostante l'insuccesso della pellicola, che era a tutti gli effetti un film d'avanguardia con le musiche di Vittorio Gui, le scenografie di Severo Pozzati e l'interpretazione di Bianca Virginia Camagni, la carriera di Masi, continua. Nei film seguenti Masi dirige nuovamente l'attrice Lina Murari in tre film della serie a lei dedicata presso la Gladiator Film *Fiore del silenzio* (1920), *Roveto Ardente* (1921) e *La gigolette* (o *Lina, la gigolette* 1921); poi ancora nel film *Il mio carcere* (1921) per la Global Film di Roma³⁴. Infine gira per l'Etrusca Film di Roma un film in quattro parti dal titolo *L'oro e l'orpello* (1922) e composto da *Tentazione, Castigo, Colpa e Redenzione*.

Questi film sottendono comunque una certa consapevolezza artistica da parte di Masi, esplicitata anche nelle sue interviste. Un articolo de «Il Resto del Carlino», che svela la sua identità di ex-ufficiale, scrive:

Commettendo una vera indiscrezione diremo che sotto questo pseudonimo [Mario Isma] si nasconde il nome di un coltissimo e intelligentissimo ex ufficiale dei carabinieri di famiglia bolognese assai nota e stimata. E comincia l'intervista:

– Vorrebbe dirci qualche cosa sulla cinematografia in genere e sui criteri ai quali Ella si ispira nella realizzazione dei lavori cinematografici?

– Cari signori, ci risponde gentilmente, se dovessi parlare di cinematografia non basterebbe mezza giornata: d'altronde come lor signori vedono, il lavoro procede alacremente, e richiede l'opera mia continua ed assidua. Terminate le due “films” che stiamo allestendo, potremo parlare a lungo, e allora esporrò le mie idee e i miei propositi. Per ora mi limito a dire che ho della cinematografia un altissimo concetto e che la credo destinata a creare opere del più grande valore artistico. Certo che siamo ancora molto lontani da tale meta, perché finora la cinematografia ha sbagliato strada: si comincia appena appena adesso a fare qualche cosa di buono. Scopo della “Felsina” nell'affidarmi la direzione dei suoi lavori, è appunto quello di

³¹ Bernardini trova notizia della sua fondazione già nel dicembre del 1912, ma mancano ulteriori notizie (BERNARDINI A. 2000, p. 156).

³² *Bianco e Nero* (1917), *Come conclude amore* (1917) e *Rebus* (1917). Su questi film rimandiamo all'Appendice 6 e al § XII.5.

³³ Sul film rimandiamo anche a MARTINELLI 1980a, pp. 98-102, e GIORDANI 1996-1997, pp. 206-216.

³⁴ La Global Film viene costituita nel 1920 ed è collegata al distributore romano Augusto Ferretti (*Global Film*, «La rivista cinematografica», a. I, n. 19, 10 ottobre 1920, p. XXIV). Con tale casa collabora anche Parsifal Bassi che vi gira *Anadiomene* (1922) e *La porta del mondo* (1922).

innalzare la cinematografia al rango di vera arte; la via è lunga e difficile, ma sorretti da una ferrea volontà, riusciremo, ne sono certo, e vinceremo³⁵.

All'epoca del suo coinvolgimento nella Felsina Film le idee di Masi erano già state da lui raccolte in un articolo intitolato *Un programma* e pubblicato sulla rivista «Apollon» nell'agosto del 1916 e in seguito ripubblicato anche su altre riviste cinematografiche e quotidiani³⁶. Masi innanzitutto ambisce ad educare e istruire il popolo allo stesso tempo divertendolo, mediante la cinematografia, ed è inutile sottolineare quanto questo intento sia affine a quello di Alfredo Testoni (v. *infra* § XIII.5.2), ma anche di coloro che utilizzavano il cinema con finalità educative (cap. XV). Tenendo saldo questo alto compito etico essenziale nei confronti delle classi popolari, la teoria estetica di Alfredo Masi svincola completamente il cinema dal teatro e dalla letteratura (schierandosi apertamente contro le riduzioni e gli adattamenti), per accostarlo invece all'arte figurativa. Come la lettura di un romanzo provoca la formazione nel pensiero di immagini, così le immagini cinematografiche producono nello spettatore dei pensieri: dal completamento delle immagini mediante il pensiero deriva la “sintesi figurativa”, come spiega Masi:

Vi sono atteggiamenti nei quali una carezza od un abbandono, assomigliano alla limpida voce di un violino od all'eco melodioso di una tenera frase. Quelle immagini, se artisticamente ambientate e disposte, volteggiando nell'aria si riflettono nel cervello, obbligandoci a completare le figure stesse con la nostra psicologia ed a riviverle interiormente nella nostra sentimentalità. In altri termini, le visioni cinematografiche dovrebbero, come ho detto, sapere provocare un processo di analisi interiore per uno stimolo estetico di sintesi figurativa. Solo allora si potrà parlare di vera arte cinematografica ed allora si comprenderà e si saprà valutare il tempo delle sospensioni nei momenti di maggiore effetto, per dare modo al cervello di completare interiormente il suo lavoro di analisi, e si saprà regolare l'alternazione delle visioni sature di dinamismo con atteggiamenti sentimentali, per potere (come per la musica di Wagner con i suoi moti impulsivi, smorzati dalle onde fascinatrici) animare, commuovere ed esaltare senza eccitare, ossia educare senza esaltare il pubblico, com'è missione della vera arte che non si ritiene fine a se stessa³⁷.

³⁵ *La nuova industria Cinematografica bolognese*, «Il Resto del Carlino», 6 luglio 1917, p. 3.

³⁶ Per gli altri periodici nei quali fra il luglio e l'agosto del 1916 viene pubblicato il saggio rimandiamo a GIORDANI 1996-1997, p. 185.

³⁷ MASI 1916, pp. 15-16.

Stimolare la mente dello spettatore a compiere questa operazione è ovviamente complesso, e secondo Masi può avvenire con alcuni accorgimenti da parte del direttore artistico che deve dosare secondo la sua volontà poetica anche luci, ombre, colori e ritmi per ottenere questo scopo. Secondo Masi la cinematografia non deve tendere al realismo, piuttosto deve distorcere la realtà come accade negli incubi, modificando ad esempio le dimensioni degli oggetti di scena. Diventano così fondamentali il ruolo dell'accompagnamento musicale e quello del colore che devono caratterizzare i personaggi e le figure, mediante temi musicali e intermezzi colorati che bloccano l'azione per comunicare un sentimento. La recitazione degli attori deve essere “sobria” e il numero delle didascalie, esiguo³⁸.

Il *Programma* pubblicato da Masi esce contemporaneamente alle prime pubblicità del film *Vita futurista* (A. Ginna, Italia-Futurista, 1916) sul periodico «L'Italia Futurista»³⁹ e anticipa di qualche mese quelle del *Manifesto per una cinematografia futurista*, uscito su l'11 settembre 1916⁴⁰. Le analogie con il *Manifesto* futurista sono parecchie, a cominciare dal concetto di superamento di teatro e letteratura da parte del cinema, il superamento della realtà mediante la riproposizione di situazioni oniriche, il primato del “mentalismo” e la connessione con la musica e la pittura, fino ad arrivare a quelle più puntuali, come l'utilizzo delle dimensioni degli oggetti in maniera antirealistica, l'accento al ritmo e alle linee astratte e alla rappresentazione di un medesimo fenomeno da più punti di vista. Nel discorso di Masi però manca totalmente la riflessione sulla rappresentazione del corpo umano e sulla rappresentazione del movimento che caratterizza il *Manifesto* futurista, le parole in libertà e altre idee. In realtà tutti i futuristi emiliano-romagnoli delle varie correnti artistiche avevano la peculiarità di interpretare autonomamente la lezione marinetiana⁴¹, e anche questo *Programma* di Masi, ci sembra andare in questa direzione, persino anticipandone i tempi.

Questo contatto che noi qui rileviamo fra Alfredo Masi e il futurismo getta nuova luce sui tre film prodotti dalla Felsina Film (§ XII.5), confermando ulteriormente quanto detto per quello che riguarda la vivacità inventiva ed intellettuale delle avventure cinematografiche bolognesi.

³⁸ Per realizzare il programma da lui annunciato, Masi elenca 9 punti che devono caratterizzare nello specifico le opere cinematografiche (MASI 1916, pp. 17-18).

³⁹ Le prime pubblicità del film compaiono nel maggio del 1916 e il film viene girato nell'estate del medesimo anno (LISTA 2001, p. 127). La prima proiezione pubblica avviene il 28 gennaio 1917 a Firenze (Ivi, p. 54).

⁴⁰ GRIGNAFFINI 1989, p. 98.

⁴¹ WEBER 2010, p. 158.

XI.5 Le case di produzione fino al 1925

Improvvisazione e sprovvedutezza caratterizzano per i motivi sopra accennati, la gran parte delle case di produzione bolognesi del periodo muto, ed è probabilmente per questo motivo che tali società hanno lasciato minor documentazione presso la Camera di Commercio di Bologna, rispetto ad attività commerciali più tradizionali come l'esercizio e la distribuzione. Della gran parte delle case di produzione che vedremo quindi non rimane più che un nome, un'idea, il progetto di un film, spesso pubblicizzati sulle riviste specializzate (che salutano con entusiasmo la nascita di questa o quella ditta), ma che non hanno lasciato tracce negli archivi commerciali della città. Questo atteggiamento è evidente già a partire dalla Mimografica, una società in nome collettivo fondata⁴² nel 1914 da Fausto Fantini & C. in via Mazzini (v. *infra* § XIII.4.1 e v. Appendice 4.2, La Mimografica), che aveva la finalità di realizzare principalmente dei soggetti cinematografici scritti. Per l'intento la Mimografica assume in qualità di direttore artistico Alfredo Testoni e tenta di coinvolgere anche Luigi Capuana⁴³, ma chiude all'inizio della guerra, senza realizzare nulla.

Quando Ercole Sacerdoti (v. *infra* § XII.1 e Appendice 4.2, Felsina Film) esce di sua volontà dalla Felsina Film nel dicembre 1914, ha intenzione di fondare una propria casa di produzione chiamata Libertas Film, con un programma ben preciso: la realizzazione di pellicole ispirate, a soggetti storici tratti dalla cultura “alta” e alla musica “colta”. Annuncia quindi sulla stampa specializzata le proprie due serie (mai realizzate): *Serie storica degli illustri*, comprendente *Leonardo da Vinci* (5 parti e 1.700 m), *Benvenuto Cellini* (4 parti e 1.400 m), *Beatrice Cenci* (3 parti e 1.100 m), *George Sand* (4 parti e 1.500 m) e *Carlo Goldoni* (4 parti e 1.450 m); e la *Serie dei Geni Musicali* con musica sincronizzata *ad hoc*, comprendente *Beethoven* (in 4 parti e 1.600 m) e *Chopin* (1.500 m, Fig.)⁴⁴.

⁴² La finalità della Mimografica, costituitasi con il Rogito del notaio Umberto Rimini registrato a Bologna il 26 gennaio 1914 al n. 2449, non è solo la produzione di soggetti, ma anche il commercio di materiali cinematografici: «Produzione e commercio di soggetti cinematografici ed eventualmente l'industria e il commercio di tutto quanto è attinente alla cinematografia» (CCBO, ASRD, n. 14754, prot. 1777 del 26 febbraio 1914; ANB, Umberto Rimini, matrici 1058-1123, 3 gennaio 1914-30 maggio 1914, 20, matrice 1065, repertorio 2469). Per questo motivo abbiamo inserito questa ditta nell'elenco delle ditte di distribuzione (v. Appendice 4.2, La Mimografica).

⁴³ Scrive in data 7 marzo 1914 Luigi Capuana a Giovanni Verga: «Mi è stato detto che tu e F. de Roberto scrivete soggetti da cinematografo per la nuova Casa di films Alonzo e Consoli di qui, e che avete accettato anche questa condizione: di sottoporre i soggetti al l'esame di un Comitato della Casa. Questa vostra condiscendenza mi sembra incredibile, perché con La Mimografica di Bologna e la Casa torinese Ambrosio io sto trattando senza dover fare lo scolareto» (RAYA 1984, p. 58). Episodio citato anche in GAMBACORTI 2003, p. 57. Su Alfredo Alonzo, Consoli e l'Etna Film rimandiamo a BERNARDINI 2012, pp. 269-277.

⁴⁴ «La Cine-fono», a. IX, n. 298, 16-19 gennaio 1915, p. 86.

Un altro film di produzione bolognese è *Povera Piccola* (P. Bassi, Murari Film, 1920), anche questo prodotto da una casa che non lascia documentazione presso la Camera di Commercio, probabilmente perché si tratta di una di quelle case “fittizie” create per lanciare un'attrice o una diva, pratica molto comune nel cinema muto italiano. La “diva” in questione è Lina Murari (Fig.), già attrice del film *Marinella* della Felsina Film (v. Appendice 6) e che il regista bolognese Parsifal Bassi (v. *infra* § XI.6) pensa di lanciare fondando questa casa di produzione a suo nome (v. Appendice 5.1). L'operazione è così poco “istituzionale” che pare che il film circoli senza nemmeno il nome del marchio⁴⁵. Scrive Reffe su «La vita cinematografica»: «Si tratta di un romanzo alla Montépin, in cui non v'è, degno di nota, che l'interpretazione della protagonista, la quale ha saputo trovare espressioni davvero toccanti. Peccato sia contornata da attori di scarso valore. Fotografia non bella. Messa in scena poco curata, misera»⁴⁶. Bisogna aggiungere a questo giudizio poco lusinghiero anche l'intervento della censura che sopprime un quadro: «Sopprimere nella parte seconda la scena nella quale Enrico Rossi consegna il denaro, che potrebbe interpretarli come prezzo del lenocinio, alla madre di Olga»⁴⁷. Il film serve comunque a lanciare l'attrice, che infatti a luglio 1920⁴⁸ viene scritturata dalla Gladiator Film di Torino, per produrre una serie a lei dedicata e diretta da Alfredo Masi, già regista dei film della Felsina Film (§XI.4). Anche il regista di *Povera piccola* Parsifal Bassi, in seguito a questo film si sposta a Roma dove fonda una propria casa di produzione, la Parsifal Bassi Film (nota anche come Parsifal Film o P.B. Roma)⁴⁹.

Un altro film bolognese d'origine incerta viene prodotto dalla Nettuno Film, una casa di produzione attestata esclusivamente grazie ad un frammento di pellicola girato a Bologna e arrivato fino ad oggi. Il film, nel quale si riconoscono luoghi caratteristici di Bologna, si intitola *La prova misteriosa* e viene attribuito ad Alfredo (o Franco?) Primitivi nel 1922⁵⁰. La pellicola passa in censura il 26 aprile 1922 (visto n. 16973), con una lunghezza di 473 m e la marca “Galli”, e non Nettuno Film (anche se Galli potrebbe essere solo la marca di distribuzione, oppure il visto potrebbe riferirsi a un altro film). Non si tratta quindi di un

⁴⁵ Scrive Reffe su «La vita cinematografica» nel 1922: «Povera Piccola, protagonista Lina Murari (Lavoro anonimo...; hanno paura, certe case, a mettere il loro nome?)» (recensione riportata da MARTINELLI 1980b, pp. 272-273).

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Il commento è relativo al visto di censura n. 15239 del 28 luglio 1920, 1385 m <<http://www.italiataglia.it/search/opera>>.

⁴⁸ *Lina Murari*, «La rivista cinematografica», a. I, n. 14, 25 luglio 1920, p. XII.

⁴⁹ Si tratta di Roma secondo «Contropelo», a. V, n. 26, 26 giugno 1920, p. 18.

⁵⁰ Il film è visibile in DVD presso la Fondazione Cineteca di Bologna, che ha compilato anche una scheda riguardante questa pellicola <http://www.cinetecadibologna.it/archivi/memoriaer/film_319>.

lungometraggio ma di un breve pellicola, forse comica a giudicare dai quadri superstiti. Il film, con protagonista Sandro Cervi (fratello del più famoso Gino Cervi, dedito al teatro dialettale bolognese), ha nel cartiglio delle didascalie la scritta “Nettuno Film – Bologna”⁵¹.

Questa esigua produzione di film per molti dei quali non è stato possibile reperire informazioni, colloca Bologna in una posizione di scarso rilievo nel panorama della produzione nazionale. Anche negli anni seguenti a quelli presi in esame, tentativi come quelli della Artisti Italiani Associati (AIA)⁵², confermano la posizione marginale della città. Le idee, anche se nuove, non riescono a incontrare i capitali, i film vengono realizzati in proprio risparmiando sulle scenografie e senza chiamare artisti professionisti, come dimostra anche il caso della scuola cinematografica collegata alla Felsina Film. Già nel 1918 su «Il Giornale del Mattino» si chiedevano perché a Bologna non fosse decollata l'industria cinematografica e la spiegazione di allora probabilmente vale la pena di essere riportata ancora oggi: «Forse perché Bologna non è una città di facili ardimenti...»⁵³.

XI.6 I registi

Come abbiamo già preannunciato (§ I.1), non prenderemo in esame in questo elaborato l'opera di quei registi bolognesi che hanno lavorato nell'industria cinematografica, ma i cui lavori non hanno avuto una ricaduta sulla città, come ad esempio Guglielmo Zorzi, Eleuterio Rodolfi, Giuseppe Sterni e Raimondo Scotti⁵⁴. A Bologna si sono formati dei

⁵¹ Di seguito la descrizione del frammento, composto da 17 quadri e 2 didascalie. Quadro 1: un gruppo di persone parla davanti a una porta; quadro 2: interno della medesima porta in controluce, degli uomini lasciano fiori ad una ragazza; didascalia: “Tutti i cavalieri si esercitano agli Sport per il giorno della “Prova Misteriosa”; quadro 3: su un ponticello al laghetto dei Giardini Margherita passa un uomo a cavallo, sotto al ponticello, una barca a remi; quadro 4: l'uomo a cavallo continua la cavalcata per un viale dei Giardini Margherita; quadro 5: alcuni borghesi con i pattini a rotelle vanno a sbattere contro ad un popolano con un cesto; quadro 6: un ginnasta si esercita agli anelli e al sollevamento pesi; quadri 7-8: bambini inseguono un uomo in pantaloni corti che cammina per i Giardini Margherita; quadri 9-11: un uomo esce da un cancello di una abitazione con una moto; quadro 12: l'uomo in moto sale per la salita di San Luca; quadro 13: una partita a calcio allo stadio; quadro 14: il pubblico che guarda la partita; didascalia: “Cervi prende lezione di Box”; quadro 15-16: due uomini colpiscono una palla da boxe, e uno è colpito al volto dal rimbalzo della palla; quadro 17: i due uomini si allontanano dalla palla e si colpiscono a vicenda.

⁵² Silvio Laurenti-Rosa gira alcuni film a Bologna fra il 1927 e il 1928, che non abbiamo qui preso in considerazione perché fuori dal periodo da noi preso in esame. Per alcune informazioni su Italia Film e sull'AIA rimandiamo all'articolo di Carlo Bassoli, *Raduno d'Arte dell'A.I.A. Film di Bologna*, «L'Eco del Cinema», a. VI, n. 50, gennaio 1928, [p. 9].

⁵³ *Un importante avvenimento*, «Il Giornale del Mattino», 11 febbraio 1918, p. 2.

⁵⁴ L'assenza di archivi personali in città di queste figure, ci ha spinto a procrastinare questa indagine, che andrebbe svolta a partire dalla stampa specializzata combinata a una ricerca anagrafica per verificare l'eventuale esistenza di eredi. Accenneremo brevemente a Raimondo Scotti nel § XII.4.

metteurs en scène cinematografici che hanno avuto carriere più o meno brillanti altrove, dove potevano trovare capitalisti interessati a produrre le loro idee. Ricordiamo di seguito alcuni registi che hanno pensato di produrre dei film a Bologna.

Lavora a Milano Armando Scagliarini (in arte Armando De Clara, Fig.), che prima insegna a una scuola di recitazione e nel 1916 fonda sempre a Milano una propria casa editrice la Armando Scagliarini-Films⁵⁵. Il primo e unico film prodotto e anche diretto da Scagliarini stesso *...e la civetta cantò* (Scagliarini-Films, 1917) viene presentato in visione privata a Milano e Bologna⁵⁶, e poi vietato dalla censura⁵⁷. Per il film erano state realizzate anche alcune riprese a Bologna, poi tagliate dallo stesso regista nel montaggio definitivo⁵⁸.

Parsifal Bassi (Bologna 15 dicembre 1892 – Ivi, 10 gennaio 1960, Fig.)⁵⁹, è stato un regista, sceneggiatore, attore italiano. Figlio del dott. Guglielmo Bassi (uno dei primi ad essersi occupato in Italia della diffusione della musica di Richard Wagner), gira il suo primo film *Povera piccola* (Parsifal Bassi, 1920, v.c. n. 15239 del 28 luglio 1920, 1385 m) mediante una piccola casa di produzione da lui fondata e che non ha lasciato traccia negli archivi bolognesi, chiamata Murari Film (v. Appendice 5.1, Murari Film). In seguito al successo di questa pellicola si sposta a Roma, dove fonda⁶⁰ una casa di produzione a suo nome, la Parsifal Bassi film (nota anche come P.B. Film e Parsifal Film), che produce diversi film tra il 1921-1922. Già nel 1923 probabilmente si sposta in Germania, dove grazie alle conoscenze paterne, diventa il direttore artistico di una non meglio precisata Casa Wagner, italo-tedesca, che ha intenzione di dare alla luce nel 1929 una sua prima opera proprio al Teatro di Bayreuth⁶¹. Sempre nel 1929 viene annunciato un accordo di co-produzione fra la Parsifal Film di Roma e la Nasch Film di Berlino per una serie di film muti sonorizzati, diretti da Parsifal Bassi⁶². La grande co-produzione italo-tedesca messa in piedi da Parsifal Bassi ha come obiettivo quello di commerciare in Italia niente meno che il primo film sonoro *Notti del Sud* tratto dalla novella *Santa Lucia* e diretto dallo stesso Parsifal Bassi in tre versioni, francese, tedesca e italiana⁶³ (Fig.). Il “colpo” non riesce e nel 1934 Parsifal Bassi è nuovamente in Italia dove gira quel film che Alfredo Testoni non è mai riuscito a girare, pur

⁵⁵ "Scagliarini-Films", «Film», a. III, n. 37, 7 dicembre 1916, p. 22.

⁵⁶ La prima bolognese avviene al Teatro Duse il 20 settembre 1917 («Il Resto del Carlino», 20 settembre 1917, p. 3).

⁵⁷ MARTINELLI 1991d, p. 108.

⁵⁸ A. Scagliarini, *Comunicati*, «Film», a. IV, n. 17, 4 giugno 1917, p. 15.

⁵⁹ POPPI 2002, p. 44.

⁶⁰ Si tratta di Roma secondo «Contropelo», a. V, n. 26, 26 giugno 1920, p. 18. Questa casa romana realizza i film *Match Nullo* (P. Bassi-F. Galim, 1920), *Un ospite pericoloso* (P. Bassi, 1921), *Nel mondo degli agguati* (P. Bassi, 1921), a altri film tutti compresi tra il 1921 e il 1922.

⁶¹ *Tra i Direttori Artistici Italiani*, «Kinema», a. I, n. 1, novembre 1929, p. 64.

⁶² *Accordi internazionali per la produzione di films*, «La vita cinematografica», a. XX, n. 8, agosto 1929, p. 31.

⁶³ «Kines», a. X, n. 5, 2 febbraio 1930, p. 6.

avendoci provato per tutta la sua avventura cinematografica: *Il Cardinal Lambertini* (P. Bassi, Elios Film, 1934) con interpreti Ermete Zacconi e Isa Miranda (v. Appendice 8.4 e cap. XIII). Testoni non riesce a vederlo, perché muore l'anno prima.

CAPITOLO XII.

NOTIZIE SULLA FELSINA FILM

L'unica casa di produzione bolognese del periodo muto degna di nota, è la Felsina Film, come già ha scritto chi precedentemente si è occupato delle origini della cinematografia a Bologna. Su questa casa di produzione, che ha lasciato una quantità di tracce veramente esigua dietro di sé, possiamo annoverare diversi scritti che hanno già fatto luce sulla sua produzione e sugli artisti coinvolti. Il primo ad occuparsene è stato il giornalista Alessandro Cervellati, che ha trattato l'argomento in due brevi articoli e un capitolo del suo libro *Bologna Divertita*¹, riportando i trafiletti tratti dalla stampa quotidiana e alcune informazioni difficilmente verificabili oggi, che però completano informazioni lacunose. Tali informazioni, probabilmente dovute ai ricordi personali di Cervellati e quindi particolarmente preziose, sono state riprese da chiunque abbia scritto in seguito della Felsina Film, come ad esempio Renzo Renzi². Anche Canziani dedica qualche riga del suo saggio ai quattro film prodotti dalla Felsina, riprendendo le informazioni già riportate da Cervellati e Renzi³.

A sistemare queste informazioni aneddotiche interviene, nell'ambito di una ricerca della Cineteca di Bologna, la tesi di laurea di Claudia Giordani, discussa presso l'Università di Bologna nell'anno accademico 1996-1997 e che ha il pregio di aver messo finalmente ordine, anche tramite la ricerca archivistica, ma soprattutto mediante uno spoglio sistematico della stampa specializzata di quegli anni, ad una serie di informazioni confuse, ma tramandate fino agli anni Novanta senza troppe verifiche⁴. L'esigua quantità di informazioni superstiti su questa casa di produzione non permette di ampliare molto quanto già fissato da Claudia Giordani e di fare luce su alcune questioni rimaste aperte da quest'ultimo lavoro di ricerca, ma intendiamo con questo breve capitolo fissare quanto è stato possibile accertare tramite le fonti consultate (ed è questo il motivo per il quale spesso informazioni già trattate da Claudia Giordani avranno invece un rimando alla fonte diretta), facendo emergere dubbi e divergenze, che non sempre siamo stati in grado di risolvere.

¹ CERVELLATI 1964a, pp. 55-62; CERVELLATI 1954 e 1974.

² RENZI 1990, p. 284.

³ CANZIANI 1980.

⁴ GIORDANI 1996-1997. Lo spoglio della stampa specializzata condotto da Claudia Giordani per la sua tesi di laurea ha riguardato diverse testate e a una verifica è risultato accurato e ben condotto. Non abbiamo quindi ritenuto necessario integrare tale spoglio o svolgerlo nuovamente. Una parte degli articoli citati in seguito avranno quindi il doppio riferimento all'articolo originale e alla tesi di Giordani.

La ricerca da noi condotta ha permesso di integrare le fonti già note con due documenti di rilievo, che consentono di far luce sul bilancio del primo anno di esercizio della Felsina Film⁵ e sull'avvio della “sezione produzione” della Felsina Film⁶, fino ad oggi avvolta in un alone di mistero. È a partire però dall'analisi degli altri aspetti della cinematografia nella città di Bologna, da noi studiati per questa ricerca, che è possibile assegnare il giusto ruolo storiografico agli sforzi di questa casa di produzione.

XII.1 Gli inizi come distributore

Nonostante la Felsina Film abbia in programma di produrre film fin da subito e abbia effettivamente realizzato un film già nel 1915 per la regia del commediografo Alfredo Testoni (*I Bimbi d'Italia son tutti Balilla*, v. Appendice 8.4 e al § XIV.5.2), inizialmente l'attività di questa ditta riguarda essenzialmente la distribuzione cinematografica. La Felsina Film diviene una casa di produzione a tutti gli effetti solo nell'aprile del 1917, quando il socio accomandatario Ugo Melloni crea assieme ad Alfredo Masi (che ne diviene direttore tecnico) e ad altri nove capitalisti investitori (già coinvolti in altre imprese cinematografiche cittadine, quali la Film Emilia e il Cinema Fulgor), una “associazione” omonima, controllata appunto dalla Felsina Film, ma con un nuovo capitale in parte versato dalla stessa Felsina e in parte dai nuovi soci succitati, finalizzata alla sola produzione dei film (§ XII.2).

Quando viene fondata quindi, nell'agosto del 1914⁷, la Felsina Film è società in accomandita semplice dedita alla distribuzione di film con sede in via Pietrafitta 3⁸. Il capitale è di L. 100.000 e le quote maggiori sono sottoscritte dal. cav. Ercole Sacerdoti (commerciante all'ingrosso di granaglie, consigliere della Soc. An. Edilizia Felsinea e socio della Ditta Ebano)⁹ e dalla moglie Bianca Ottolenghi (che investono complessivamente L. 20.000), dai

⁵ SACERDOTI 1914. Questo documento è conservato presso l'Ufficio Pubblicazioni Minori della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

⁶ Il documento ci è stato favorito dall'erede di uno dei soci d'epoca della Felsina Film, Michelangelo Coltelli, da noi contattato nel corso di questa ricerca e che qui ringraziamo per la cortesia dimostrataci e per averci fornito un documento prezioso, non registrato altrove.

⁷ Una inserzione della Felsina Film compare già nel giugno 1914 su «Film» (GIORDANI 1996-1997, p. 73).

⁸ La società viene costituita il 1° agosto 1914 con atto privato del dott. Luigi Pio Rossi, registrato a Bologna l'11 agosto 1914, al n. 5581 pubblicato sul «Foglio Annunzi legali», n. 15, 21 agosto 1914 (CCBO, ASRD, n. 1555, prot. 10094 del 29 settembre 1914 e ANB, Luigi Pio Rossi, matrici 394-431, 1914, II, matrice 396, repertorio 3117). Compare per la prima volta negli elenchi di noleggiatori e distributori nel giugno 1914, cfr. GIORDANI 1996-1997, p. 73.

⁹ Cfr. GIORDANI 1996-1997, p. 73. «L'altro nonno il nonno Sacerdoti si chiamava Ercole. Era di Ostiglia sul Po, provincia di Mantova, paese dell'editore Mondadori e di un romanzo del Bacchelli, paese bruciato d'estate dal sole e fradicio di nebbia d'inverno, malsano per gli uomini e le cose. Sua madre la bisnonna Linda era sorella

coniugi Beccadelli Eleonora e avv. Calandrelli Alfredo (anche loro investono L. 20.000), e dall'ing. Ugo Melloni che invece investe la stessa cifra da solo. Vi sono poi una serie di soci che investono quote minori come avv. Agnoli Giuseppe (L. 5.000), dott. Stagni Antonio (L. 10.000), cav. Landi Guido (L. 10.000), comm. avv. Carranti Antonio (L. 5.000), avv. Pedrazzi Agostino (L. 5.000), avv. Maddaleni Giuseppe (L. 5.000). Gli investitori sono capitalisti agrari, avvocati, ingegneri e possidenti¹⁰, compaiono cognomi ebraici (la coppia Sacerdoti e Ottolenghi) e personaggi collegati alla vita politica cittadina, come l'avv. Antonio Carranti che è stato sindaco di Imola dal 1898 al 1901, presidente del Monte di Pietà di Bologna, braccio destro di Arpinati e che nel 1929 diventa anche Podestà (v. Appendice 4.2, Fig.), Antonio Pedrazzi, Consigliere Comunale nelle file dei clerico-moderati dal 1914 e poi Assessore Anziano dal 1923¹¹ o Ugo Melloni:

quello di Melloni, ricco ingegnere, è un nome notissimo a Bologna, dove ha coperto importantissime cariche pubbliche: fra le altre, quella di Assessore Anziano del Comune e Presidente della Associazione Industriali e Commercianti, ma anche quelle di Segretario del Circolo della Caccia, economo della Società di Scherma e dell'Unione Cooperativa per Abitazioni Civili, presidente dell'Anonima Cooperativa per la Costruzione e il Risanamento di Case per gli operai e altro ancora¹².

Come già detto, nel 1914 la Felsina Film ha un capitale sociale di L. 100.000, non assolutamente paragonabile a quello di una grande casa di produzione italiana come la Cines, ma analogo a quello di altre case nuove o minori come potevano essere la nuova Helios Film o la Roma Film¹³. La Felsina Film ha però alle spalle un gruppo di professionisti e possidenti in grado di raddoppiare il capitale investito (come in effetti viene fatto nel giro di un anno), e in città vi sono altri soci pronti a farne parte (come dimostra il lancio del “ramo produzione”

del critico Tullio Massarani, ancora ora ricordato in qualche polveroso libro di letteratura. Il nonno era rimasto orfano molto giovane e dovette subito occuparsi di amministrare un piccolo frantoio ereditato dal padre in regime fallimentare. Subentrato al padre raddrizzò l'azienda e divenne un commerciante esperto a cui l'avvocato Ottolenghi di Torino concesse in sposa sua figlia Bianca, mia nonna, con una dote allora di parecchie centinaia di migliaia di lire. Divenne un grosso commerciante in granaglie e costruì con alcuni soci i primi Silos in Italia, a Mestre» (SACERDOTI 1983, p. 13).

¹⁰ Per una discussione della classe sociale che investe in questa e altre ditte di distribuzione della città rimandiamo al § X.2.4.

¹¹ <<http://informa.comune.bologna.it/storiaamministrativa/people/detail/36524>> (consultato il 30 dicembre 2013).

¹² GIORDANI 1996-1997, p. 81. Ugo Melloni è parte della Giunta Comunale quando viene commissariata nel 1905 <<http://informa.comune.bologna.it/storiaamministrativa/terms/detail/35739>> (consultato il 30 dicembre 2013).

¹³ Nel 1914 la Cines ha un capitale di L. 4.500.000, la Film d'Arte Italiana di L. 600.000, l'Etna Film di Catania di L. 200.000, la nuova Helios Film L. 100.000 nel 1915; la Roma Film (Roma) di L. 135.000 nel 1913; cfr. BERNARDINI 2012, pp. 63; 318-320.

della Felsina nel 1917 quando entrano una decina di soci non coinvolti nella azienda di distribuzione, ma in altre iniziative cinematografiche cittadine). Se la società dal punto di vista finanziario pare quindi solida, la situazione politica non lo è altrettanto e lo scoppio della guerra blocca fin da subito il commercio, come testimonia la prima relazione, tenuta da Ercole Sacerdoti di chiusura del primo anno sociale (da agosto al dicembre 1914) della Felsina Film, eccezionalmente ritrovata presso l'Ufficio delle Pubblicazioni Minori della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze¹⁴:

Malgrado che lo scoppio della guerra abbia annullato un importantissimo contratto di compravendita, per la intera produzione di 5 Case Francesi, Olandesi, Inglesi per un metraggio che nel periodo di 12 mesi avrebbe raggiunto i metri 500,000, e di cui era già assicurato con contratti il collocamento, con un beneficio fra il prezzo di costo e quello di rivendita, di L. 0,12 il metro, oltre ad altri utili accessori (contratto trattato precedentemente alla costituzione della Società alla quale veniva passato), si iniziarono coraggiosamente le operazioni, limitandosi al puro noleggio locale ed in alcune delle Regioni d'Italia del materiale esistente acquistato in precedenza¹⁵.

La relazione discute quindi i risultati di soli 135 giorni di lavoro, che comprendono però il periodo estivo, in genere poco significativo, sottratto il quale i giorni significativi sono solo 75, ma il bilancio si chiude comunque in attivo. Il magazzino è pieno di pellicole, dalle quali si sono già realizzate L. 26.792 e per esse sono in previsione ancora dei noleggi già concordati sulla piazza di Roma per altre L. 4.000, con l'obiettivo di sfruttarle anche in nuove regioni come Roma, Lazio, zona meridionale (con la quale i distributori indicavano il Sud e le isole), Piemonte, Liguria, Marche, Umbria e Abruzzo. Accanto a questo gruppo di film, al quale Sacerdoti si riferisce col termine “noleggi primari”, vi è un secondo gruppo di “noleggi secondari”, ovvero di film affidati alla Felsina da altri noleggiatori o per i quali bisogna pagare una commissione ingente a dei rappresentanti: da questi Sacerdoti ipotizza un ulteriore ricavo di L. 4.852¹⁶. Il magazzino oltre ai film contiene anche del materiale *réclame*, acquistato per L. 2.490 e dal quale all'epoca sono già state ricavate L. 1.432 e dal quale si prevede un ulteriore ricavo che si aggiri sulle tremila lire. Sacerdoti ricorda inoltre il commercio e il deposito di carboni ad arco per gli apparecchi da proiezione, iniziato tramite

¹⁴ Il fascicolo intitolato *Relazione Esercizio Sociale “Felsina Film”*. Dal 15 agosto al 31 dicembre 1914 mesi 4 e mezzo – pari a giorni 135, Bologna, Stabilimento Poligrafico Emiliano, 1914 (SACERDOTI 1914) è conservato nella sezione Bologna alla segnatura S.3429.

¹⁵ Ivi, p. [1].

¹⁶ Ivi, p. 2.

un contratto con la Società Siemens che prevede un margine di rivendita del 45%¹⁷. Sacerdoti ha inoltre in mente di intraprendere la produzione di film:

Sono però gettate le basi per aggiungere un nuovo indirizzo industriale colla combinazione fatta in via provvisoria (la cui attuazione definitiva sarà consigliata dal prudente periodo sperimentale ora già in corso avanzatissimo di esecuzione) per la produzione di Films, con artisti di grido mondiale, e questo con un compromesso provvisorio fatto colla Riviera-Films di Quinto a Mare a condizioni vantaggiosissime che potranno anche essere migliorate, la quale apporta oltre al contingente artistico anche un magnifico Stabilimento con Teatro, del costo di L. 140.000 – senza affitto né interessi – ma da ammortizzarsi solamente con la lieve percentuale degli utili, di modo che la Felsina-Film finirà col diventare comproprietaria senza alcun esborso¹⁸.

Per raggiungere questo obiettivo però servono ulteriori capitali e Sacerdoti rassicura di aver iniziato pratiche segretissime per la partecipazione di capitalisti all'iniziativa.

Le spese di amministrazione ammontano invece a L. 7.555, comprese le spese di impianto, e alle quali bisogna aggiungere L. 750 per l'affitto dei locali di rappresentanza del Sacerdoti (l'ufficio centrale in via Pietrafitta 3, provvisto di cassaforte e macchine da scrivere). A queste spese, che si presume siano minori per i mesi a venire, vengono aggiunte altre L. 1.735 per viaggi, anche queste più ingenti nel primo periodo per diffondere il nome della Felsina Film fuori da Bologna. Aggiunte alcune voci minori per poste e telegrafo (L. 578) e per il notaio (L. 450) vengono valutate complessivamente L. 9.169 contro le totali 29.251 di ricavi¹⁹.

XII.2 La nascita della casa di produzione

Discutendo questo bilancio annuale Sacerdoti lascia la Felsina Film con l'intento di fondare una propria casa di produzione, la Libertas Film (v. Appendice 5.1), lasciando così la gestione all'ing. cav. Ugo Melloni, che per l'occasione aumenta di L. 5.000 la sua quota e che con un nuovo atto del febbraio 1915²⁰ porta con sé il fratello l'avv. Alberto Melloni e il

¹⁷ Ivi, p. 4.

¹⁸ Ivi, p. 5.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Atto privato del 25 febbraio 1915 registrato a Bologna il 2 marzo 1915, vol. 439 n. 21428, mod. 2, diventa socio accomandante l'avv. Alberto Melloni (L. 10.000) e Mini Anselmo (L. 5.000). Ugo Melloni aumenta la sua quota di L. 5.000 (ANB, Luigi Pio Rossi, matrici 432-473, 1915, I, matrice 444, repertorio 3581).

colonnello Anselmo Mini. Fino al 1917 quindi l'attività della Felsina, fatta eccezione per il coinvolgimento nella produzione del film di Alfredo Testoni *I Bimbi d'Italia son tutti Balilla* avvenuta nel 1915 (v. Appendice 8.4 e *infra* al § XIV.5.2), rimane incentrata sulla distribuzione, nonostante già nel 1914 fossero stati sanciti precisi accordi per la realizzazione di film presso gli stabilimenti liguri della Riviera-Films²¹.

La specifica attività di produzione comincia il 20 aprile 1917²² con la costituzione di un “ramo” dell'azienda appositamente dedicato alla produzione dei film. Il gerente Melloni ne spiega gli intenti al periodico «La vita cinematografica»:

Scopo della “Felsina” è – pel momento – di mettere sul mercato della produzione *veramente buona, a prezzi ragionevoli*. Certo, che oggi non si può pretendere di acquistare delle buone films ai prezzi di alcuni anni or sono, ma è anche vero che oggi abbonda in mercato produzione *appena mediocre*, della quale si chiedono prezzi addirittura iperbolici, soltanto perché fra gl'interpreti vi è l'attrice X o l'attore Y, fortemente quotati nel mondo cinematografico. Ora tali prezzi eccessivi debbono forzatamente scomparire, e scompariranno, perché la serie degli ingenui e dei gonzi non è finita nemmeno nell'ambiente cinematografico; e si finirà col comprendere che una Casa cinematografica, purché sia rigorosamente amministrata e sappia evitare i troppo facili sperperi, può benissimo editare ottima produzione e procurarsi un onesto guadagno, senza bisogno di ricorrere ad eccessive montature di prezzi e di réclame. In altri termini, noi vogliamo allontanarci dal sistema generalmente fin qui seguito in cinematografia, di vendere cioè più fumo che arrosto e di far pagare più quello che questo. E se riusciremo – come speriamo – nel nostro intento, sviluppando e perfezionando la nostra azienda, la indirizzeremo poscia alla creazione di grandiosi lavori cinematografici musicati. Noi confidiamo, insomma, di riuscire a tenere alto il nome ed il prestigio di Bologna, anche in questa industria nuova per essa, ispirandoci sempre al glorioso suo motto: *Bononia docet!*²³

Nel medesimo articolo viene spiegato come la Felsina Film, con l'apertura della casa di produzione, arrivi a controllare tutti e tre i settori della filiera cinematografica (perché ricordiamo che la casa era connessa anche con la gestione del Cinema Fulgor, v. Appendice 3.2, Cine Fulgor) e in questo senso l'operazione della Felsina Film può essere letta anche come la proposta di un modello industriale ad integrazione verticale. Del resto, scorrendone

²¹ Per maggiori informazioni sull'attività di distribuzione rimandiamo alla scheda all'Appendice 4.2, Felsina Film e al cap. X.

²² Non è stato possibile rinvenire l'atto fra quelli depositati presso la Camera di Commercio e l'Ufficio Notarile di Bologna. Le informazioni qui riportate derivano dal documento favoritoci dagli eredi della famiglia Coltelli, citato alla nota 5.

²³ *Una visita del Gerente della “Felsina Film” ai nostri uffici*, «La vita cinematografica», a. VIII, n. 9-10, 7-15 marzo 1917, p. 73.

l'atto costitutivo, troviamo che nella Felsina Film “ramo produzione” entrano diversi capitalisti tra i quali i due esercenti del Fulgor Alberto Calzoni e Pietro Maranesi con due quote da L. 5.000 ciascuna (v. Appendice 3.2, Cine Fulgor), due soci della Film Emilia ovvero il gioielliere Michelangelo Coltelli (L. 5.000) e Guglielmo Gardi (L. 10.000) (v. Appendice 4.2, Film Emilia), l'avvocato Alberto Cugini (L. 5.000), il notaio Aristide Baravelli (L. 5.000), l'ingegnere Ubaldo Monari, fu Celestino (L. 10.000), il cav. Dott. Tito Francia, di Alfonso (L. 10.000), Pietro Maccaferri (L. 5.000)²⁴. Questi capitalisti investono una somma pari a L. 60.000, alle quali la Felsina Film “ramo distribuzione” aggiunge nella figura di Ugo Melloni e Alfredo Masi ulteriori L. 40.000, per un capitale sociale di L. 100.000 totali. Nel medesimo atto, si stabilisce che il “ramo produzione”²⁵ deve corrispondere L. 500 mensili al direttore tecnico Alfredo Masi e altrettanti alla Felsina Film “ramo distribuzione” per le prestazioni del gerente e del personale, l'uso degli uffici e il noleggio del cinematografo per la prova dei positivi²⁶. La ripartizione degli utili viene regolata dal punto 7°:

Gli utili netti dell'azienda accertati ad ogni singolo bilancio annuale saranno devoluti: alla Felsina Film, per sé e pel proprio accomandatario, per la gerenza, in ragione del 10% del loro ammontare fino ad una cifra d'utile di L. 100.000; dell'8% da cento a duecento mila lire e del 6% per cifre superiori al cav. Alfredo Masi, con obbligo di rendere partecipe degli utili l'operatore in ragione del 10%, ed al capitale destinato all'azienda, proporzionalmente alle quote di apporto, per il residuo. Però degli utili realizzati spettanti al capitale solo un venticinque per cento sarà distribuito tosto agli aventi ragione, il resto rimarrà come fondo di riserva a disposizione e sarà utilizzato per lo sviluppo dell'industria fino ad un impiego di capitale di L. 500.000²⁷.

Purtroppo non è stato possibile reperire i bilanci del 1917, quindi non sappiamo come sia andato economicamente questo ramo dell'azienda. L'estraneità della Felsina Film ai circuiti di produzione maggiori²⁸ e gli interventi della censura sui film ne hanno sicuramente ostacolato la vita. La produzione di film terminerà con la fine del 1917, e nonostante nel biennio²⁹ seguente compaiano alcune notizie sulla stampa periodica che annunciano

²⁴ Atto conservato presso gli eredi della famiglia Coltelli, citato alla nota 5 (p. 1).

²⁵ La natura giuridica di questa nuova società non è mai citata, ma è chiamata “associazione”. Al punto 5° dell'atto si legge: «L'Azienda di produzione Films sarà gestita dalla Felsina Films come un ente a sé stante e però avrà una contabilità, una cassa e un copialettere propri e formerà bilanci particolari» (ivi, p. 2).

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 3.

²⁸ Nel 1919 il periodico «Film» pubblica l'elenco delle manifatture di produzione estranee ai trust, e la Felsina Film vi compare («Film», a. VI, n. 5, 9 febbraio 1919, p. 4).

²⁹ «La vita cinematografica», a. X, n. 17-18, 7-15 maggio 1919, p. 143; *I lavori della “Felsina Film”*, «Film», a. V, n. 2, 22 gennaio 1918, p. 11.

l'intenzione di mettere in produzione nuovi cicli di film e di ampliare la società trasformandola in società anonima, questo non avverrà mai. Il “ramo distribuzione” della Felsina Film viene messo in liquidazione nel gennaio 1920³⁰. La liquidazione nel 1925 non risulta ancora terminata.

XII.3 La Scuola Artistica Cinematografica Italiana (SACI)

Il programma annunciato da Melloni sulle pagine de «La vita cinematografica» di realizzare film buoni, ma senza divi e quindi a poco prezzo (§ XII.2) viene attuato tramite l'allestimento di un teatro di posa a Bologna, il coinvolgimento di maestranze locali e l'istituzione di una scuola di recitazione cinematografica, in grado di sovvenzionare la società e di fornire manodopera a poco prezzo alla casa di produzione.

La notizia della fondazione della Scuola Artistica Cinematografica Italiana (SACI) e la pubblicità del primo corso vengono pubblicate sempre nell'aprile del 1917 (v. Appendice 5.2)³¹. La scuola è suddivisa in due sezioni, una gratuita maschile e femminile e una a pagamento (con sempre la divisione di genere)³²; i corsi durano tre mesi. Alla scuola si iscrivono molte persone, tanto che questa iscrizione “di massa” è oggetto di ironie da parte dei quotidiani, ma il primo corso termina con un buon esito il 31 luglio³³. Il direttore della scuola è lo stesso Alfredo Masi e alcuni degli allievi recitano anche nei film della Felsina Film. Le lezioni si tengono al Teatro Rappini e nell'insegnamento sono coinvolti anche Severo Pozzati per le scenografie, il pittore Alberto Giacomazzi per il trucco e Sebastiano Sani per la recitazione³⁴.

Il secondo corso ha avvio il 15 marzo 1918³⁵ e in questa occasione la scuola diventa una cooperativa per azioni con un capitale di L. 750 con sede in via Santo Stefano 49³⁶. Il

³⁰ La società è messa in liquidazione in data 12 gennaio 1920 con atto del dott. Luigi Pio Rossi, registrato a Bologna il 20 successivo al vol. 479, n. 10911, mod. 2 a datare dal gennaio 1920, con nomina a liquidatore dell'Ing. Ugo Melloni fu avv. Cav. Muzio (CCBO, ASRD, n. 1555, prot. 1586 dell'11 febbraio 1920; ANB, Luigi Pio Rossi, matrici 685-743, 1920, I, matrice 576, repertorio 4285, pp. 33-35).

³¹ Le inserzioni vengono pubblicate su tutti i quotidiani. Rimandiamo ad esempio a *Scuola cinematografica*, «Il Giornale del Mattino», 22 aprile 1917, p. 3.

³² Nel 1918 la sezione a pagamento costava L. 20 mensili. Quella gratuita invece «permettere l'iscrizione di persone di qualunque ceto sociale» (*Una nuova scuola cinematografica*, «Il Giornale del Mattino», 2 marzo 1918, p. 3).

³³ *Il successo del 1° corso di cinematografia*, «Il Resto del Carlino», 31 luglio 1917, p. 3.

³⁴ Queste maestranze sono citate da Cervellati (CERVELLATI 1954, p. 37).

³⁵ *Una nuova scuola cinematografica*, «Il Giornale del Mattino», 2 marzo 1918, p. 3.

³⁶ Viene costituita mediante atto del dott. Calandrelli Alfredo in data 9 marzo 1918, registrato a Bologna il 16 marzo 1918, vol. 336, n. 1966 (CCBO, ASRD, n. 19696). La data di costituzione è tardiva rispetto al reale

presidente della scuola è a questo punto curiosamente Sebastiano Sani (§ XV.1), il critico teatrale di formazione cattolica de «L'Avvenire d'Italia», le cui recensioni degli spettacoli teatrali cittadini hanno formato il gusto dello spettatore cattolico e borghese. Proprio aver per decenni visto recitare i migliori attori ed attrici italiani ed averli seguiti nella loro carriera lo spinge ad essere molto critico sulla recitazione cinematografica contemporanea, così in un articolo del 1915 scrive:

che per anni aveva portato avanti le più feroci polemiche contro la cinematografia sulle pagine de «L'Avvenire d'Italia», fino a decidere di cambiare partito. Sani scriveva ad esempio nel 1915 a proposito di quegli attori cinematografici che dopo pochi anni avrebbe invece formato:

Chi mi sembra ci fa la figura del complice è l'attore. Intendiamoci c'è modo e modo di offrire se stesso alla curiosità pagante degli altri, ma oltre un certo segno di decenza si precipita nel grottesco. Comici di bassa sfera, miserandi generici da cinque lire, hanno trovato la loro fortuna al cinematografo e la fama! Non ridete! Si diventa celebri anche facendo delle smorfie e dei gesti davanti all'operatore. Attore ed attrici che sul palcoscenico correvano il rischio di invecchiare ignorati a poco prezzo, fatto il salto in basso, hanno trovato il modo di arricchire e crearsi una popolarità in grazia delle pellicole. Dal che si deduce che il cinematografo è il rifugio comodissimo di tutti i mancati, delle oche ben vestite, dei generici senza avvenire. A posare non ci vuole ingegno. Bastano per riuscire bene alcune spiccate qualità scimmiesche, una bella figura, una faccia a linee marcate ed espressive. Il talento, la fantasia, il buon gusto ce li mette il fotografo direttore, l'arte è il segreto contenuto nella camera oscura. E là dentro a quel piccolo spazio passano tutte le più sfrenate imbecillità che all'ultimo o il primo degli scrittori piaccia di dettare per contrasto o per piacere personale³⁷.

In realtà Sani ha un alto concetto non solo del teatro, ma anche del ruolo degli attori, nell'articolo sopra citato e non a caso intitolato *Le trombe della fama* in altro passo rivendica la supremazia della recitazione teatrale rispetto a quella cinematografica che però offre una notorietà, oltre che guadagni, impensabili e forse anche spropositati. Così come aveva partecipato in quegli anni, sostenendolo, al tentativo di Testoni di creare un moderno teatro dialettale, pensiamo che questo suo coinvolgimento nella scuola per attori cinematografici rientri in una visione di personale fattiva partecipazione al progetto di formare nuovi attori, e

inizio dei corsi, che cominciano un anno prima.

³⁷ S. Sani, *Le trombe della fama*, «L'Avvenire d'Italia», 14 aprile 1915, p. 3.

perché no, un nuovo modo di esprimersi nella nuova arte. La sua attività nella scuola suscita una certa ilarità fra i colleghi giornalisti, che lo canzonano sulle pagine degli altri quotidiani, ma Sani dimostra con questa partecipazione non solo il desiderio di mettersi in gioco, ma probabilmente di aver teorizzato una tecnica recitativa adatta al mezzo filmico muto. Purtroppo la perdita dei film della Felsina nei quali si esibiscono alcuni degli attori usciti dalla scuola impedisce di valutarne le eventuali novità di recitazione. Non è chiaro chi siano gli altri nomi³⁸ coinvolti nella fondazione della cooperativa assieme a Sani, ma una ricerca anagrafica condotta da Claudia Giordani ha dimostrato che si tratta di persone molto modeste, probabilmente allievi della scuola³⁹.

XII.4 Attori, registi, scenografi

Alfredo Masi per realizzare questo suo programma così debitore all'arte figurativa, decide di avvalersi dell'esperienza di alcuni pittori, che diventano gli scenografi, truccatori e costumisti della Felsina Film: Anton Mario Mucchi, Alberto Giacomazzi e Severo Pozzati.

Anton Maria Mucchi (1871-1945) è un noto pittore originario di Parma, fonda una propria casa di produzione nel 1912 chiamata Ars-Film ad Albano Laziale⁴⁰ (che però non ha mai realizzato film), poi si sposta alla Volsca Film⁴¹ di Velletri e alla Etna Film di Catania⁴². Agli inizi della guerra si trasferisce a Bologna e il suo nome viene citato da Masi fra il personale tecnico e artistico della Felsina Film nel 1917⁴³.

Alberto Giacomazzi (1890-1969), pittore, burattinaio⁴⁴ e artista comico veneziano, trasferitosi a Bologna, vi sposa Jone Clerici, un'allieva della scuola cinematografica della Felsina Film⁴⁵. Alla Felsina Giacomazzi si occupa del trucco, insegnandone i segreti anche alla scuola di cinematografia.

Severo Pozzati detto Sepo (1895-1983) il famoso cartellonista italiano, è appena ventenne all'epoca del suo coinvolgimento nella Felsina Film e nella scuola di cinema

³⁸ Si tratta di Sani Sebastiano (presidente), Danielli Virgilio (vicepresidente), Sacchetti Arnaldo (cons. economo), Marchi Arturo (cons. cassiere), Tombesi Alfredo (cons. segretario), Parmeggiani Antonio (cons. vice segretario), Moscioni Cesarina (cons.), Bedosti Marcella (cons.), Scattolini Amedeo (cons.), D'Accunzo Giorgio (cons.) e Sangiorgi Giuseppe (cons., CCBO, ASRD, n. 19696).

³⁹ GIORDANI 1996-1997, p. 143.

⁴⁰ BERNARDINI 2012, p. 177.

⁴¹ Alla Volsca Film ha diretto *Frida* ovvero *È più forte l'amore* (1914), *Il fondo del calice* (1914) e *Il nemico dell'uomo* (1914).

⁴² All'Etna Film ha girato il film *La guerra* (1915) e *Pulcinella* (1915).

⁴³ **Inserire nota**

⁴⁴ Sull'attività di burattinaio di Giacomazzi rimandiamo a CERVELLATI 1964b, p. 264.

⁴⁵ GIORDANI 1996-1997, p. 139.

bolognese. Nonostante la giovane età già nel 1913-1914 Pozzati è in contatto con gli ambienti futuristi, e le sue opere vengono notate da Sani a una esposizione all'Hotel Baglioni di Bologna⁴⁶. Grazie a questo contatto con Sani, Pozzati rientra fra i docenti della scuola di cinema e realizza anche le scenografie di *Rebus*, e fra Masi e Pozzati nasce un sodalizio che in seguito li porterà a realizzare assieme il film *Fantasia Bianca*. In un'intervista pubblicata su «L'arte italiana» Pozzati parla della recitazione degli attori cinematografici che ha come momento essenziale a suo parere il controllo del corpo⁴⁷, aggiungendo così alle idee futuriste di Masi quel discorso sulla *performance* attoriale e sulla rappresentazione del corpo umano che mancavano al suo programma (§ XI.4), rendendolo così ancora più affine al futurismo.

L'operatore dei primi tre film e in seguito anche regista di *Marinella* (Felsina Film, 1918) è il bolognese Raimondo Scotti, che compare per la prima volta nelle vicende qui ricostruite nel 1906 come esercente del secondo cinematografo stabile aperto a Bologna, il Cinematografo del Sempione (v. Appendice 3.2). Nel 1914 viene assunto dalla Bonnard Film come commesso viaggiatore⁴⁸. Scrivono i giornali di lui nel 1918: «Lo Scotti è molto favorevolmente noto nello ambiente cinematografico, ed a lui si devono capolavori come *Gli ultimi giorni di Pompei*, *I promessi sposi*, *Salambò*»⁴⁹. All'altezza del suo coinvolgimento nella Felsina Film Scotti non sembra aver mai girato un film in qualità di *metteur en scène*, ma forte dell'esperienza accumulata presso la Felsina Film, si sposterà poi definitivamente a Torino dove lavorerà per la De Giglio e per la Rodolfi Film⁵⁰. Raimondo Scotti è amico di molti bolognesi coinvolti nel cinema, tra i quali Eleuterio Rodolfi e Alfredo Testoni, che si complimenta personalmente per il buon esito della sua opera prima *Marinella* (§ XII.6).

I primi tre film della Felsina vengono girati alla conclusione del primo corso della scuola di cinema, nell'estate del 1917, con un cast tecnico e artistico molto simile. La protagonista femminile di questi film è Lia Miari (o Lya Miari), una ex-allieva della scuola cinematografica⁵¹. Nel quarto *Marinella* debutta invece al fianco della protagonista Maria

⁴⁶ S. Sani, *Pittori d'avanguardia*, «L'Avvenire d'Italia», 23 marzo 1914, p. 5.

⁴⁷ G. Casanova, *Teatro e cinematografo. Interviste e considerazioni*, «L'arte italiana», a. I, n. 7, 6 ottobre 1917, p. 1 (citato da GIORDANI 1996-1997, p. 126).

⁴⁸ *Raimondo Scotti*, «La vita cinematografica», a. V, n. 14, dicembre 1914, p. 167.

⁴⁹ «*Marinella*» a Bologna, «Film», a. V, n. 5, 28 gennaio 1918, p. 3. Forse Scotti è stato aiuto-operatore.

⁵⁰ *L'atleta fantasma* (De Giglio, 1919), *Il mistero dello scafandro grigio* (De Giglio, 1920), *I morti ritornano* (De Giglio, 1920), *Ajax* (Rodolfi Film, 1921) e *Il più celebre ladro del mondo* (Rodolfi Film, 1921),

⁵¹ Esiste un equivoco su Lia Miari (che ha interpretato i primi tre film della Felsina Film), che viene confusa da Martinelli e da Giordani con Lina Murari (interprete invece di *Marinella*, poi lanciata da Parsifal Bassi con la Murari Film, che in seguito lavorerà proprio con Masi stesso a *Fantasia Bianca*). La stampa quotidiana storpiava spesso il nome di Lia Miari, ma in nessuna occasione questo diventa Lina Murari, mentre invece la chiama Murari nel film *Marinella*. Giordani ipotizza che l'attrice abbia cambiato nome, ma la carriera delle

Tommasini (un'altra ex-allieva), Lina Murari un'altra attrice poi lanciata tramite la formazione della casa di produzione bolognese Murari Film da Pasifal Bassi (§ XI.5).

Fra gli interpreti maschili ricordiamo prima di tutti Augusto Galli (1861-1949) un orefice bolognese⁵², ma anche famoso attore dialettale della compagnia di Testoni, molto amato e conosciuto in città. Gli attori Didaco Chellini e Roberto Villani hanno già partecipato ad altri film, mentre invece compare per la prima volta nel cinema in *Marinella* l'attore teatrale Nerio Bernardi. Secondo Cervellati⁵³ alla scuola di cinematografia aveva partecipato anche Carlo Aldini, che tenterà in seguito di aprire un'attività cinematografica a Bologna (v. Appendice 4.2).

XII.5 Il teatro di posa

Il teatro di posa della Felsina Film viene allestito nel maggio del 1917 in via Castellata, quando Ugo Melloni chiede al Comune di sostituire la scritta «Vendita di vino» che si trova sul portone dal quale si accede al recinto precedentemente adibito al gioco delle bocce con la scritta «Felsina Film»⁵⁴. Cervellati riferisce come prima del bocciodromo, chiuso nel 1904, fosse la sede dell'Arena della Fenice⁵⁵.

Un articolo su «Il Resto del Carlino» racconta il clima che si respirava all'interno di questo teatro:

Dopo la “presa” di numerose vedute in “esterni”, la macchina ha cominciato da alcuni giorni a funzionare nel teatro di posa. L'inizio di questi lavori non poteva compiersi sotto più lieti auspici, giacché ad essi si è degnato di assistere S.E. Il generale Escard accompagnato da numerosi ufficiali del suo Stato Maggiore. Lo spettacolo è davvero interessantissimo a ha del fantastico. Non è possibile descrivere quanto avviene in un teatro di posa durante il lavoro: pare il “caos”! Fra un ammasso confuso di scene, di mobili, di piante, di tele, di sete, di velluti, di oggetti di valore e di cianciafruscole, si agita febbrilmente una folla variopinta dai costumi e dagli atteggiamenti più strani ed inverosimili. Sono gli operai scamiciati che, armati degli arnesi del mestiere, montano rapidamente le scene; sono gli attori che si preparano a posare; dame in

due donne si svolge negli stessi anni senza confusione di nomi; inoltre abbiamo avuto occasione di confrontare le fotografie delle due attrici, e nonostante alcune somiglianze, siamo dell'idea che siano due attrici distinte.

⁵² Per alcuni cenni biografici di Galli rimandiamo a «L'Avvenire d'Italia», 7 Febbraio 1897 p. 3.

⁵³ CERVELLATI 1954, p. 37.

⁵⁴ ASCBO, C.A., 1917, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 14324 del 22 maggio 1917.

⁵⁵ CERVELLATI 1974, p. 18.

elegantissime “toilettes” da sera; signori in “frak” o “smokings” attillati; e, fra essi, vediamo: una dama del settecento, un cavaliere del medio-evo, un “mefistofele”, un “pierrot”, etc. Squilla il fischio del Direttore, ed ecco che, come al battere di una bacchetta magica dal “caos” nasce l'ordine più perfetto: la scena è pronta, gli attori corrono al loro posto, e l'operatore comincia a “girare”⁵⁶.

Gli esterni dei film sono stati girati in alcune ville, ai Giardini Margherita e quelli di *Rebus*, che prevedevano la raffigurazione di sabbie sahariane, pare siano stati girati alla chiusa di Casalecchio⁵⁷. Il film *Marinella* ha anche delle scene sul mare, forse girate sulla Riviera.

XII.6 I film prodotti

Tutti i film della Felsina Film sono andati purtroppo perduti, quindi quanto ricostruito deriva dalle pubblicità e dalle recensioni (raccolte nell'Appendice 6). I primi due film della Felsina Film *Come conclude amore* e *Bianco e Nero* vengono girati alla conclusione del primo corso di cinematografia della scuola di cinema, tanto che alla fine del luglio del 1917 sono quasi ultimati. Una prima presentazione a ingresso riservato viene organizzata nell'ottobre del 1917, mentre il film *Bianco e Nero* viene poi presentato in pubblico al Cine-Fulgor (v. Appendice 3.2) nel febbraio del 1918. Entrambi i film vengono modificati dalla censura e subiscono per questo motivo dei ritardi nell'uscita.

Bianco e Nero (A. Masi, 1917) ha come protagonista Lia (Lia Miari), una fanciulla di buon cuore, ma che conduce in città una vita ambigua nel lusso. Alla morte del nonno decide di tornare al suo paese di campagna d'origine, dove si lascia alle spalle il suo passato. Lì conosce un medico che si innamora di lei e Lia lo sposa, ma senza raccontargli del suo passato. Un giorno giunge in paese un visconte che conoscendo il passato della ragazza decide di ricattarla. Lia confessa tutto alla suocera che si persuade ad aiutarla parlando con il figlio, così il medico perdona la moglie e si giunge al lieto fine (v. Appendice 6). La censura stabilisce di «Sopprimere le scene indecenti e immorali riproducenti la vita libera della protagonista, specie quelle in cui si rappresentano luoghi di meretricio, nonché l'azione svolta dal ricattatore perché lunga e ripugnante»⁵⁸. Il film riceve inoltre buone critiche e sembra

⁵⁶ *La nuova industria Cinematografica bolognese*, «Il Resto del Carlino», 6 luglio 1917, p. 3.

⁵⁷ CERVELLATI 1954, p. 38.

⁵⁸ Film passato in censura con il visto n. 13111 del 19 ottobre 1917 / 1210 m
<<http://www.italiataglia.it/search/opera>>.

rispettare alcuni dei punti del programma di Masi come il ricorso a poche didascalie e le scene brevi, senza quei lunghi dialoghi che rendono la cinematografia subordinata al teatro⁵⁹. Vengono lodate la recitazione della protagonista Lia Miari e la fotografia di Raimondo Scotti (Fig.).

Dell'altro film *Come conclude amore* (A. Masi, 1917) rimangono minori testimonianze. Nel film il pittore Angelo Bruers (Chellini) è sposato con una fanciulla, ma viene sedotto dalla duchessa Lia (Lia Miari). Angelo dipinge un ritratto della duchessa, ma non è soddisfatto del risultato. La disillusione dovuta al dipinto e la nascita del figlio avuto con la moglie lo porta a ricredersi e ad abbandonare l'amante. L'amore nel film sembra essere impersonato da una figura allegorica, forse un putto, come sembra suggerire la raffigurazione sulla cartolina pubblicitaria superstite (Fig.). Il film viene presentato al Fulgor, dove rimane in programma tre giorni, senza riscuotere grande successo⁶⁰.

Nel giugno del 1918 al Fulgor viene presentato anche il terzo film di Masi, *Rebus* ovvero *Le mani nell'ombra*. Del film non conosciamo la trama, e non viene affatto apprezzato dalla critica che loda solo la fotografia di Scotti, giudicando la trama confusa e la recitazione di scarso valore. Dopo questo film la Felsina Film ha una battuta d'arresto, pare che il conte Grabinski Broglio della Silentium Film (§ XIII.4.4) intenda acquistare tutto il materiale della casa⁶¹, e il film seguente viene realizzato con un *cast* differente e per la regia di Raimondo Scotti stesso. Da un giudizio come quello di Bruno su «Film»⁶², si intuisce come con *Marinella* la Felsina si sia lasciata alle spalle i film “d'avanguardia” del cav. Masi e abbia deciso di realizzare un prodotto meno ambizioso di quelli precedenti, ma più coerente e commerciale.

Marinella (conosciuto anche come *La suonatrice ambulante* ovvero *Il capo degli Apaches*, R. Scotti, 1918, Fig.) è strutturato in un prologo e quattro episodi⁶³. La protagonista è una giovane fanciulla di buon cuore (Maria Tommasini) che abita in un paese di mare, che per guadagnarsi da vivere e mantenere anche il padre infermo si adatta a suonare il violino nelle taverne di basso porto. Dopo un serie di vicissitudini incontra un barone e i due si

⁵⁹ Bino Binazzi, *I primi lavori cinematografici della “Felsina Films”*, «Il Giornale del Mattino», 4 ottobre 1917, p. 3 (v. Appendice 6).

⁶⁰ Bruno, “*Film*” in giro, «Film», a. V, n. 16, 20 giugno 1918, p. 12.

⁶¹ Notizia riportata su «Contropelo» citata da GIORDANI 1996-1997, p. 161.

⁶² «Con *Marinella* la Felsina Film ha presentato il suo secondo lavoro. A differenza del primo, ci troviamo di fronte a qualche cosa di molto apprezzabile, poiché – senza direttori di discutibile capacità, senza tanti allievi di una pseudo scuola cinematografica – in *Marinella* tutto è stato fatto dal simpatico operatore Scotti, il quale, tenuto conto dei limitati mezzi posti a sua disposizione, ha compiuto dei veri miracoli allestendo questo film. I nostri rallegramenti» (Bruno, *Da Bologna*, «Film», a. V, n. 7, 22 marzo 1918, p. 10).

⁶³ «La vita cinematografica», a. VIII, numero speciale dicembre 1917, p. 164. In censura misura 1637 metri.

sposano⁶⁴. L'esperienza di Raimondo Scotti (che aveva lavorato sul set di diversi film importanti § XII.4) lo porta a realizzare con pochi mezzi un film godibile, che ottiene il plauso della critica in particolare per la qualità della fotografia e anche quello di Alfredo Testoni (Fig.). Il film passa in censura con l'indicazione di «Sopprimere nella parte 2^a la scena del sotterraneo che non si capisce bene se del cane o di un neonato»⁶⁵ e al contrario degli altri film, viene presentato anche a Torino nel luglio del 1919 e a Roma nel luglio del 1920⁶⁶.

La Felsina Film nel settembre del 1917 annuncia di voler dedicarsi a dei lavori “musicati”⁶⁷ e forse proprio in questo senso deve essere letta la ripresa con l'orchestra al Fulgor del film *Marinella*⁶⁸. Nel dicembre del 1917 un'inserzione⁶⁹ annuncia in preparazione il film *La pelle di Zigrino* tratto da un romanzo di Honoré de Balzac; invece nei primi mesi del 1918 Alfredo Testoni è nuovamente in contatto con la Felsina Film, mentre tenta di accordarsi con Grabinski Broglio per poter vendere anche ad altri i propri soggetti (§ XIII.4.4). Nel 1919 la Felsina Film annuncia nuovamente la ripresa della produzione⁷⁰, ma la società viene messa in liquidazione l'anno seguente.

⁶⁴ La trama è riportata da CERVELLATI 1964a, p. 60 (v. Appendice 6).

⁶⁵ Il film ha il visto n. 13293 del 29 gennaio 1918 / 1637 m <<http://www.italiataglia.it/search/opera>>..

⁶⁶ Cfr. MARTINELLI 1991e, p. 139. I film della Felsina vengono distribuiti in Italia nel 1918 dalla Gladiator Film di Torino (*La “Felsina Film” di Bologna*, «La vita cinematografica», a. IX, n. 29-30, 7-15 agosto 1918, p. 87).

⁶⁷ *Una visita del Gerente della “Felsina Film” al nostro ufficio*, «La vita cinematografica», a. VIII, n. 33-34, 7-15 settembre 1917, p. 73.

⁶⁸ «Il Resto del Carlino», 4 ottobre 1918, p. 3.

⁶⁹ «La vita cinematografica», a. VIII, numero speciale dicembre 1917, p. 164.

⁷⁰ Cino, *Dall'Emilia*, «La vita cinematografica», X, n. 17-18, 7-15 maggio 1919, p. 143.

BIBLIOGRAFIA TEMATICA DELLA PARTE II

IL CINEMA ITALIANO VERSO L'INDUSTRIALIZZAZIONE

- ALOVISIO S.-CASETTI F. 2006, *Il contributo della Chiesa alla moralizzazione degli spazi pubblici*, in EUGENI R.-VIGANÒ D.E. (a cura di) 2006, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. I, Roma, Eds, pp. 97-127.
- BERNARDINI A. 1979, *Naissance et évolution des structures du premier cinéma italien (1896-1912)*, in GILI J. (par), *Le cinéma muet italien*, «Les cahiers de la Cinémathèque», n. 26-27, pp. 9-64.
- BERNARDINI A. 1980, *Cinema muto italiano*, vol. I, *Ambiente, spettacoli e spettatori 1896-1904*, Bari, Laterza.
- BERNARDINI A. 1981, *Cinema muto italiano*, vol. II, *Industria e organizzazione dello spettacolo 1905-1909*, Bari, Laterza.
- BERNARDINI A. 1982, *Cinema muto italiano*, vol. III, *Arte, divismo e mercato 1910-1914*, Bari, Laterza.
- BERNARDINI A. 1985, *Appunti sul cinema comico muto italiano*, in CHERCHI USAI P., IACOB L., *I comici del cinema muto italiano*, «Griffithiana», a. VIII, n. 24-25, ottobre 1985, pp. 21-35.
- BERNARDINI A. 2000, *Cinema Italiano 1930-1995. Le imprese di produzione*, Roma, Anica Produzioni.
- BERNARDINI A. 2001a, *Cinema italiano delle origini: gli ambulanti*, Gemona, La Cineteca del Friuli.
- BERNARDINI A. 2002, *Cinema muto italiano. I film "dal vero" 1895-1914*, Gemona, La Cineteca del Friuli.
- BERNARDINI A. 2012, *Cinema muto italiano. Le imprese di produzione*, vol. I, *Il Centro-Sud*, Torino, Kaplan.
- BERTELLINI G. 2010, *Italy in Early American Cinema. Race, Landscape, and the Pictoresque*, Bloomington, Indiana University Press.
- BIZZARRI L.-SOLAROLI L. 1958, *L'industria cinematografica italiana*, Firenze, Parenti.
- BLOM I. 2003, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- BLOM I. 2007, *Infrastructure, open system and the take-off phase. Jean Desmet as a case for early distribution in the Netherlands*, in KESSLER F.-VERHOEFF N. (eds. by), *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915*, Eastleigh, John Libbey Publishing, pp. 137-144.

- BOSCHI M.-ZANELLI G. (a cura di) 2004, *Movimenti di masse. I funerali di Andrea Costa e il convegno dei Ciclisti rossi in due filmati di inizi Novecento*, Imola, Bacchilega Editore.
- BRUNETTA G.P. 1993a, *Storia del cinema italiano*, vol. I, *Il cinema muto 1895-1929*, II ed. rivista ed accresciuta, Roma, Editori Riuniti.
- CAMERINI C. 1984, *Histoire d'un Pierrot*, «Immagine. Note di storia del cinema», a. III, n. 1, gennaio-marzo, pp. 23-26.
- CANNISTRARO P.V. 1975, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Roma-Bari, Laterza.
- CANOSA M. (a cura di) 2006, *1905. La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*, Bologna-Recco, Cineteca di Bologna-Le Mani.
- CANOSA M. (a cura di) 2007, «Inferno», *Milano Films 1911*, «Cinegrafie», a. XIX, n. 20, 2007, pp. 313-345.
- CANOSA M. 2008, *Ombre corte*, in MARTINI G. (a cura di), *Fra cinema e teatro*, «Culture Teatrali», n. 19, pp. 28-32.
- CANOSA M. 2010, I solenni funerali dell'Onorevole Andrea Costa: *un film di Luca Comerio*, in DE MARIA S.-FORTUNATI V. (a cura di), *Monumento e memoria. Dall'antichità al contemporaneo*, atti del convegno di Bologna (Bologna, 11-13 ottobre 2006), Bologna, Bononia University Press, pp. 265-272.
- CARANTI C. 2013, *Disordered Traffic: Film Distribution in Italy (1905-1930)*, in BERTELLINI G. (ed. by), *Italian Silent Cinema. A Reader*, New Barnet, John Libbey, pp. 285-294.
- CARANTI C.-FRIEDEMANN A. (a cura di) 2006, *Dizionario dei brevetti di cinema e fotografia rilasciati in Italia, 1894-1945*, Torino, Fert.
- CHAPLAIN R. 2007, *La distribution dans la région Lyonnaise: entre spécificités locales et stratégies nationales (1908-1914)*, in KESSLER F.-VERHOEFF N. (a cura di), *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915*, Eastleigh, John Libbey Publishing, pp. 41-46.
- DALL'ASTA M. 2014, *La politica dei generi*, in ALOVISIO S.-CARLUCCIO G. (a cura di), *Introduzione al cinema muto italiano*, Torino, Utet, pp. 92-122.
- DE BERNARDIS E. 2013, *Il film e la riserva dei diritti d'autore: le prime registrazioni (1911-1912)*, «Immagine – Note di Storia del Cinema», n. 8, Associazione Italiana per le Ricerche di Cinema, pp. 85-113.
- DEL MONTE P. 1969, *Le teoriche del film sonoro in Italia dalle origini al sonoro, parte seconda*, «Bianco e Nero», a. XXX, n. 5-6, maggio-giugno 1969, pp. 21-35.
- ENGBERG M. 1986b, *I rappresentanti Nordisk in Italia (1906-1914)*, in CHERCHI USAI P. (a cura di), *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia (1896-1918)*, Catalogo della quinta edizione delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone (29 settembre-5

ottobre 1968), Pordenone, Studio Tesi, pp. 281-283.

FRIEDEMANN A. 2008a, *Dati economici relativi alla fondazione delle società cinematografiche torinesi. 1896-1929*, in CERESA C.-PESENTI CAMPAGNONI D. (a cura di), *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Milano, Il Castoro, pp. 38-61.

FRIEDEMANN A. 2008b, *Imprenditoria femminile nel cinema torinese*, in DALL'ASTA M. (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Atti del convegno internazionale (Bologna 14-16 dicembre 2007), Bologna, Cineteca di Bologna, pp. 195-228.

FRIEDEMANN A. 2014, *Luoghi e modi di produzione*, in ALOVISIO S.-CARLUCCIO G. (a cura di), *Introduzione al cinema muto italiano*, Torino, Utet, pp. 168-208.

GAMBACORTI I. 2003, *Storie di cinema e letteratura : Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.

GARCÍA ALONSO L. 2007, *Araignées et mouches: la Formation du «système cinéma» et les débuts de la distribution cinématographique en Espagne, 1906-1921*, in KESSLER F.-VERHOEFF N. (a cura di), *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915*, Eastleigh, John Libbey Publishing, pp. 68-76.

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

GERBALDO P. 1989-1990, *La Fert: un esempio di casa di produzione cinematografica nella Torino degli anni Venti*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia.

GHERARDI D.-LASI G. 2007, *L' "Inferno": Grandioso Film d'Arte della Milano Films*, in CANOSA M. (a cura di), *"Inferno", Milano Films 1911*, «Cinegrafie», a. XIX, n. 20, 2007, pp. 313-330.

GIOVANELLI P.D. 1984, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, voll. 1-3, Roma, Bulzoni.

GRIGNAFFINI G. 1989, *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, Bologna, Clueb.

GUERRA E. 2008, *Oltre i confini. Il movimento delle donne tra Otto e Novecento e l'affermazione di una nuova soggettività*, in DALL'ASTA (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Atti del convegno internazionale (Bologna 14-16 dicembre 2007), Bologna, Cineteca di Bologna, pp. 39-48.

HOBBSAWM E.J. 2003, *Il trionfo della borghesia (1848-1875)*, Roma-Bari, Editori Laterza (ed. or. *The Age of Capital. 1848-1875*, Weidenfeld and Nicolson, 1975).

IVERSEN G. 2007, *Local distribution: The case of Jens Christian Gundersen in Norway*, in KESSLER F.-LENK S. 2012, (eds. by) *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915*, eds by F. Kessler-N. Verhoeff, Eastleigh, John Libbey Publishing, pp. 131-136.

- JAQUES P.E. 2007, *Une diffusion "nationale"? De la circulation d'images locales ou nationales à Lausanne 1896-1914*, in KESSLER F.-VERHOEFF N. (eds by), *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915*, Eastleigh, John Libbey Publishing, pp. 47-56.
- KESSLER F.-VERHOEFF N. (eds by) 2007, *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915*, Eastleigh, John Libbey Publishing.
- KOSANOVIC D. 1995, *1896-1918 Trieste al cinema*, Gemona, La Cineteca del Friuli.
- LASI G. 2006, *La ripresa di Roma*, in CANOSA M. (a cura di) 2006, *1905. La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*, Bologna-Recco, Cineteca di Bologna-Le Mani, pp. 41-114.
- LISTA G. 2001, *Cinema e fotografia futurista*, Milano, Skira.
- LORUSSO L.-VANONE F.-VENTURINI S. 2012, *L'archivio e le sue tracce: la collezione Vincenzo Neri*, «Immagine – Note di Storia del cinema», n. 6, pp. 32-54.
- MANETTI D. 2012, *“Un'arma poderosissima”. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo, 1922-1943*, Milano, Franco Angeli.
- MARTINELLI V. 1980a, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra 1919*, «Bianco e Nero», a. XLI, n. 1-3, gennaio-giugno 1980.
- MARTINELLI V. 1980b, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra 1920*, «Bianco e Nero», a. XLI, n. 4-6, luglio-dicembre 1980.
- MARTINELLI V. 1991d, *Il cinema muto italiano. 1917*, «Bianco & Nero», Torino, Nuova Eri/Rai.
- MARTINELLI V. 1991e, *Il cinema muto italiano, 1918. I film della grande guerra*, «Bianco & Nero», Torino, Nuova Eri/Rai.
- MARTINELLI V. 1993, *Il cinema muto italiano, 1914. I film degli anni d'oro, 2 voll.*, «Bianco & Nero», Torino, Nuova Eri/Rai.
- MARTINELLI V. 2001, *Dal dott. Calligari a Lola-Lola. Il cinema tedesco degli anni Venti e la critica italiana*, Gemona, La Cineteca del Friuli.
- MOSCONI E. 2006c, *Transiti: cinema e varietà*, in CASETTI F.-MOSCONI E. (a cura di) 2006, *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Roma, Carocci, pp. 33-56.
- PERRONE G. 2011, *“Le nozze d'oro” dell'Ambrosio. Dal concorso cinematografico di Torino al restauro del 2011*, «Immagine – Note di storia del cinema», nuova serie, n. 3, pp. 135-151.
- PRETINI G. 1997, *Spettacolo leggero. Dal Music-Hall, al Varietà, alla Rivista, al Musical*, Udine, Trapezio Libri.
- PONCINO P. 1994-1995, *Torino e il cinema: 1900-1930. Le società del muto nei documenti*

d'archivio, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Economia e Commercio.

POPPI R. 2002, *Dizionario del cinema italiano*, vol. I, *I registi dal 1930 ai giorni nostri*, Roma, Gremese.

RAFFAELLI S. 1992b, *Sul primo scaffale del cinema italiano. Testi d'argomento educativo (1909-1916)*, «Immagine», nuova serie, n. 20, primavera.

RAYA G. 1984, *Verga e il cinema*, Facoltà di Magistero dell'Università di Messina, Quaderni dei nuovi annali, 1, Roma, Herder.

REDI R. 1986, *Ti parlerò... d'amor. Cinema italiano fra muto e sonoro*, Torino, Eri.

REDI R. 2003, *Film stranieri sugli schermi italiani 1896-1911*, vol. I, Napoli, Giannini Editore.

SADOUL G. 1967, *Storia generale del cinema. Il cinema diventa un'arte (1909-1920)*, Torino, Einaudi.

SANGUINETI T. (a cura di) 1998, *L'anonimo Pittaluga. Tracce carte miti*, Ancona Transeuropa Libri («Cinegrafie», numero speciale).

SOTO B. 2007, *Rethinking Boundaries. The first moving images between Spain and Portugal*, in KESSLER F.-VERHOEFF N. (eds. by), *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915*, eds by F. Eastleigh, John Libbey Publishing , pp. 7-15.

THOMPSON K. 1985, *Exporting Entertainment. America in The World Film Market 1907-34*, London, BFI Publishing.

TOSCHI D. 2009, *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*, Milano, Vita e Pensiero.

BOLOGNA E IL CINEMATOGRAFO FRA OTTOCENTO E NOVECENTO

BAROZZI G. (a cura di) 1993, *Francesco Zanardi. Storia di un socialista dall'Ottocento alla Repubblica*, atti del Convegno di studi, Mantova, 5 ottobre 1991, Mantova, Istituto mantovano di storia contemporanea.

BENATTI R. 2000-2001, *Il cinema in biblioteca*, «Cineteca», anno XVI, n°2, marzo-aprile, p.19; n°6, ottobre-novembre, pp.16-17; n°8, dicembre 2000-gennaio 2001, pp.20-21; anno XVII, n°2, marzo-aprile, pp. 20-21.

CANZIANI A. 1980, *Il cinema dalle origini al Neorealismo*, in BERSELLI A. (a cura di), *Storia dell'Emilia-Romagna*, vol. III, *Dalla repubblica cispadana alla repubblica italiana*, Bologna, Bononia University Press, pp. 1130-1141.

CERVELLATI A. 1950, *Bologna al microscopio, 2. Feste, Spettacoli, Divertimenti*, Bologna, Aldine.

CERVELLATI A. 1954, *Vita e morte della Felsina Film*, «La Mercanzia», nn. 11-12, novembre-dicembre, pp. 37-38.

CERVELLATI A. 1964a, *Bologna divertita*, Bologna, Tamari, (Piccole storie bolognesi, 2).

CERVELLATI A. 1974, *Quando Bologna tentò l'avventura del cinema. Storia breve della "Felsina Film"*, «Bologna Incontri», V, 12, pp. 18-19.

CRISTOFORI F. 1978, *Bologna, immagini di vita fra Ottocento e Novecento*, Bologna, Alfa.

DAMIANI D. 1978, *Fuori porta col vaporino 1877-1977. Cento anni di trasporti pubblici in provincia di Bologna*, Bologna, ATC Stampa.

DONDI M. 2012, *Il conflitto sociale. Dagli albori della sindacalizzazione alla trasformazione delle campagne*, Bologna, Clueb.

FORNASARI M. 1998, *Credito ed élites a Bologna dall'Ottocento al Novecento*, Bologna, Editrice Compositori.

FURLAN P. 1984, *L'amministrazione socialista Zanardi a Bologna*, in DEGL'INNOCENTI M. (a cura di), *Le sinistre e il governo locale in Europa. Dalla fine dell'800 alla seconda guerra mondiale*, Pisa, Nistri-Lischi, pp. 134-145.

GIORDANI C. 1996-1997, *Dal cine Fulgor alla Felsina film: i luoghi del cinema nella Bologna della Grande Guerra*, Università degli studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Dams Cinema, tesi di Laurea in Storia del Cinema, relatore prof. Antonio Costa.

GIORDANI C. 2001, *Sale di lusso, sale popolari. I luoghi dell'esercizio cinematografico bolognese fra il 1914 e il 1915*, «Immagine», n. 50, Inverno 2001, pp. 13-21.

GORI G.M. 1987, *Il cinema arriva in Romagna. Ambulanti, sale permanenti, spettacoli e spettatori tra Otto e Novecento*, Rimini, Maggioli.

LUPANO M.-DAL ZOPPO A. 2008, *Nascita di Bologna centrale delle correnti ferroviarie*, in DIRINDIN R.-PIRAZZOLI E. (a cura di), *Bologna Centrale. Città e ferrovia tra metà Ottocento e oggi*, Bologna, Clueb, pp. 11-48.

MALATESTA M. 2010, *La borghesia professionale*, in BERSELLI A.-VARNI A. (a cura di), *Storia di Bologna. Bologna in età contemporanea 1796-1914*, vol. 4, tomo I, Bologna, Bononia University Press.

MARALDI A. (a cura di) 1996, *Il cinema a Cesena. Storia luoghi personaggi e film*, 2° ed. aggiornata, Cesena, Il Ponte Vecchio.

MARCHI M. 1997, *La formazione della rete ferroviaria in Emilia-Romagna (1842-1934)*, Bologna, «Inarcos» (Estratto dalla Rivista «INARCOS-Ingegneri/Architetti/Costruttori», nn. 576-579).

MOCHI G.-PREDARI G. 2012, *La costruzione moderna a Bologna, 1875-1915. Ragione*

scientifica e sapere tecnico nella pratica del costruire in cemento armato, Milano, Bruno Mondadori.

MOLINARI PRADELLI A. 1994, *Bologna in vetrina. Dall'Unità d'Italia alla Belle Epoque*, Bologna, L'Inchiostroblu.

MONARI P.-TROMELLINI A. 1993-1994, *Bologna anni dieci*, «Il Carrobbio», XIX-XX, pp. 305-311.

NEPOTI E. 2008, *I cinematografi a Bologna nel 1911*, «Immagine - Note di Storia del Cinema», IV serie, n°1, pp. 60-84.

NEPOTI E. 2013b, *1911. Il Cinquantenario dell'Unità d'Italia nei cinematografi bolognesi*, «Strenna storica bolognese», LXIII, 2013, pp. 321-328.

ONOFRI N.S. 1966, *La grande guerra nella città rossa. Con una lettera autocritica di Pietro Nenni. Socialismo e reazione a Bologna dal '14 al '18*, Milano, Edizioni del Gallo.

PAGANELLI G. 2008, *Lasciateci sognare (ovvero del cinema perduto)*, Comune di Bologna, Centro ricreativo e Culturale Santa Viola.

PENZO P.P. 2008, *Per il raccordo stazione-città: episodi urbani e architetture intorno al piazzale XX Settembre (1859-1939)*, in DIRINDIN R.-PIRAZZOLI E. (a cura di), *Bologna Centrale. Città e ferrovia tra metà Ottocento e oggi*, Bologna, Clueb, pp. 49-92.

PENZO P.P. 2009, *L'urbanistica incompiuta. Bologna dall'età liberale al fascismo (1889-1929)*, Bologna, Clueb.

PRETI A. 2010, *Il governo della città dall'Unità alla Prima guerra mondiale*, in BERSELLI A.-VARNI A. (a cura di), *Storia di Bologna. Bologna in età contemporanea 1796-1914*, vol. 4, tomo I, a cura di Bologna, Bononia University Press, pp. 485-576.

PRONI E. 2006, *Bologna e la Nascita dell'Ordine degli Avvocati e Procuratori. Storia dell'Ordine degli Avvocati di Bologna 1874-1945*, Bologna, Grafiche A&B.

RENZI R. 1990, *Il cinema, una città*, in TEGA W. (a cura di), *Storia illustrata di Bologna*, vol. V, Repubblica di San Marino, AIEP, pp. 281-300.

RICCI G. 1980, *Le città nella storia d'Italia. Bologna*, Roma-Bari, Laterza.

SACERDOTI G. 1983, *Ricordi di un ebreo bolognese. Illusioni e delusioni 1929-1945*, Roma, Bonacci Editore.

TROMELLINI A. 1993-1994, *Di Bologna animata*, «Il Carrobbio», XIX-XX, pp. 312-315.

WEBER L. 2010, *I futuristi emiliano-romagnoli*, in PIERI P.-WEBER L. (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna, dall'Ottocento al Contemporaneo. I. Dall'Unità alla Grande guerra*, Bologna, Clueb, pp. 157-180.

ARCHITETTURA DELLE SALE CINEMATOGRAFICHE

ATWELL D. 1980, *Cathedrals of the Movies. History of British Cinemas and Their Audiences*, London, The Architectural Press.

BERNABEI G.-GRESLERI G.-ZAGNONI S. (a cura di) 1984, *Bologna Moderna*, Bologna, Pàtron.

BETTAZZI B. 2010, *Teatri, caffès chantant e cinematografi. Opere e scritti di Attilio Muggia*, in MOZZONI L.-SANTINI S. (a cura di) 2010, *Architettura dell'ecllettismo. Il teatro dell'Ottocento e del primo Novecento, Architettura tecniche teatrali e pubblico*, Napoli, Liguori, pp. 259-288.

BETTAZZI B.-LIPPARINI P. (a cura di) 2010, *Attilio Muggia. Una storia per gli ingegneri*, Bologna, Editrice Compositori.

BRUNETTA G.P. 1989, *Buio in sala. Cent'anni di passione dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio.

BUITONI A. 2013, *I Gandolfi e la famiglia Spada in S. Bartolomeo di Porta Ravennana con note su due restauratori-mercanti: Giuseppe Guizzardi e Mario Dagnini*, «Strenna storica bolognese», LXIII, 2013, pp. 51-85.

CACCIA S. (a cura di) 2010, *Luoghi e architetture del cinema in Italia*, Atti del convegno internazionale *I luoghi del cinema in Italia. Architettura del cinema e per il cinema* (Viareggio, 5 settembre 2007), Pisa, Edizioni ETS.

CACCIA S.-GIUSTI M.A. (a cura di) 2007, *Buio in sala. Architettura del cinema in Toscana*, catalogo della mostra di Viareggio, Firenze, Maschietto Editore.

CALZINI M. 1995, *Cent'anni di cinema al cinema. Storia dei cinematografi dalla saletta Lumière al Multiplex*, Roma, Gea.

COZZI M. 2007, *Il progetto delle sale cinematografiche. La Toscana dagli inizi del secolo agli anni Venti*, in CACCIA S.-GIUSTI M. (a cura di), *Buio in sala. Architettura del cinema in Toscana*, catalogo della mostra di Viareggio, Firenze, Maschietto Editore, pp. 67-79.

GIUSTI M.A. 2007, *Buio in sala e luci nella città: tutela e valorizzazione di un patrimonio vivente*, in CACCIA S.-GIUSTI M.A. (a cura di) 2007, *Buio in sala. Architettura del cinema in Toscana*, catalogo della mostra di Viareggio, Firenze, Maschietto Editore, pp. 15-34.

GRESLERI G.-MASSARETTI P.G. (a cura di) 2001, *Norma e Arbitrio. Architetti e Ingegneri a Bologna 1850 – 1950*, Catalogo della mostra tenuta a Bologna nel 2001, Venezia, Marsilio.

GIACOMELLI M. 2010, *Il contributo futurista all'architettura del cinema*, in CACCIA S. (a cura di), *Luoghi e architetture del cinema in Italia*, Atti del convegno internazionale *I luoghi del cinema in Italia. Architettura del cinema e per il cinema* (Viareggio, 5 settembre 2007), Pisa, Edizioni ETS, pp. 29-39.

IMARISIO M.G.-SURACE D. MARCELLINO M. (a cura di) 1996, *Una città al cinema. Cent'anni di sale cinematografiche a Torino, 1895-1995*, Torino, AGIS Neos.

LACLOCHE F. 1981, *Architecture de cinéma*, Paris, Éditions du Moniteur.

[Liberty 1988], *Liberty in Emilia*, Modena, Artioli Stampa, 1988.

LUCAT M. 2010, *Sviluppo tecnologico e architettura*, in CACCIA S. (a cura di), *Luoghi e architetture del cinema in Italia*, Atti del convegno internazionale *I luoghi del cinema in Italia. Architettura del cinema e per il cinema* (Viareggio, 5 settembre 2007), Pisa, Edizioni ETS, pp. 41-51.

MCGRATH K. 2012, "This Splendid Temple": *Watching Movies in the Wanamaker Department Store*, in BRAUN M.-KEIL C.-KING R. et al. (ed by) 2012, *Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*, New Barnet, John Libbey, pp. 281-287.

MELNICK R.-FUCHS A. 2004, *Cinema Treasures. A New Look at Classic Movie Theaters*, St. Paul (MN), MBI.

MEUSY J. 2009, *Cinemas de France 1894-1918*, Paris, Arcadia.

MOCHI G.-PREDARI G. 2010, *Attilio Muggia, professionista del cemento armato*, in BETTAZZI B.-LIPPARINI P. (a cura di), *Attilio Muggia. Una storia per gli ingegneri*, Bologna, Editrice Compositori, pp. 89-100.

MOCHI G.-PREDARI G. 2012, *La costruzione moderna a Bologna, 1875-1915. Ragione scientifica e sapere tecnico nella pratica del costruire in cemento armato*, Milano, Bruno Mondadori.

SALAMINO S. 2009, *Architetti e cinematografi. Tipologie, architetture, decorazioni della sala cinematografica delle origini 1896-1932*, Roma, Prospettive Edizioni.

SEAGRAVE K. 1992, *Drive-in Theaters. A History from Their Inception in 1933*, Jefferson (N.C.), McFarland & Co.

WILINSKY B. 2001, *Sure seaters. The emergence of art house cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

IL PUBBLICO CINEMATOGRAFICO

ALOVISIO S. 2008, *La spettatrice muta. Il pubblico cinematografico femminile nell'Italia del primo Novecento*, in DALL'ASTA M. (a cura di) 2008, *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Atti del convegno internazionale (Bologna 14-16 dicembre 2007), Bologna, Cineteca di Bologna, pp. 269-288.

ALOVISIO S.-CASETTI F. 2006, *Il contributo della Chiesa alla moralizzazione degli spazi pubblici*, in EUGENI R.-VIGANÒ D.E. (a cura di) 2006, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. I, Roma, Eds, pp. 97-127.

ALOVISIO S.-CASETTI F. 2014, *L'esperienza del pubblico cinematografico*, in ALOVISIO S.-CARLUCCIO G. (a cura di), *Introduzione al cinema muto italiano*, Torino, Utet, pp. 278-315.

BRAUN M.-KEIL C.-KING R. et al. (ed by) 2012, *Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*, New Barnet, John Libbey.

BRUNETTA G.P. 1989, *Buio in sala. Cent'anni di passione dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio.

CASETTI F. 2009, *Filmic experience*, «Screen», vol. L, n. 1, Spring, pp. 55-66.

CASETTI F.-MOSCONI E. (a cura di) 2006, *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Roma, Carocci.

FABBRI G. 1907, *Al Cinematografo*, Milano, P. Tonini Ed (ristamp. anas. A cura di S. Raffaelli, Airsc 2012).

GRIGNAFFINI G. 1989, *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, Bologna, Clueb.

KESSLER F.-LENK S. 2012, *Les images en mouvement au theatre de variétés: le cas de l'Apollo de Dusseldorf*, in BRAUN M.-KEIL C.-KING R.-MOORE P. (eds. by), *Beyond the screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*, London, John Libbey, pp. 247-254.

MAZZEI L. 2006, *Amor de terra loidana: appunti su metamorfosi e visione cinematografica nei racconti degli spettatori italiani 1906-1914*, in AUTELITANO A.-RE V. (a cura di), *Il racconto del film. La novellizzazione, dal catalogo al trailer*, Forum, Udine, pp. 427-438.

MCGRATH K. 2012, "This Splendid Temple": *Watching Movies in the Wanamaker Department Store*, in BRAUN M.-KEIL C.-KING R. et al. (ed by) 2012, *Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*, New Barnet, John Libbey, pp. 281-287.

MOSCONI E. 2006a, *Uno spazio composito: il politeama*, in CASETTI F.-MOSCONI E. (a cura di) 2006, *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Roma, Carocci, pp. 17-33.

MOSCONI E. 2006b, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Milano, Vita & Pensiero.

MOSCONI E. 2006c, *Transiti: cinema e varietà*, in CASETTI F.-MOSCONI E. (a cura di) 2006, *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Roma, Carocci, pp. 33-56.

MOSCONI E.-OSSANNA CAVADINI N. 2006, *La sala cinematografica fra le due guerre: spazio architettonico e spazio sociale*, in CASETTI F.-MOSCONI E. (a cura di) 2006, *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Roma, Carocci, pp. 60-80.

SOMAINI A. (a cura di) 2005, *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero.

SORLIN P. 2009, *Gli italiani al cinema. Immaginario e identità sociale di una nazione*, Mantova, Tre Lune.

TOSCHI D. 2006a, *Elementi per una genealogia del pubblico rurale*, in CASETTI F.-MOSCONI E. (a cura di) 2006, *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Roma, Carocci, pp. 90-112.

PARTE TERZA
APPROFONDIMENTI

CAPITOLO XIII.

IL COMMEDIOGRAFO BOLOGNESE ALFREDO TESTONI E IL CINEMATOGRAFO

Il Cinematografo è una calunnia eterna!

A. Testoni, 1919¹

XIII.1 Premessa

Per la città di Bologna, come per il resto d'Italia, il periodo immediatamente precedente allo scoppio della Prima guerra mondiale, è caratterizzato da grande entusiasmo verso la nuova industria cinematografica, quando il fiorire di idee e iniziative individuali incontra degli ingenti investimenti di capitali. Il commediografo bolognese Alfredo Testoni è senz'altro uno di questi propulsori di idee nuove, sia a livello locale, dove tenta di supplire al ritardo bolognese nel settore della produzione dando avvio a una ditta specializzata nella produzione a fini commerciali di soggetti cinematografici e girando addirittura in proprio un film a soggetto, sia a livello nazionale, entrando nel novero di quei nuovi intellettuali salariati che mettono la propria arte al servizio della moderna industria, lavorando così in maniera febbrile fra Bologna, Roma, Torino e Milano. Di questi aspetti diremo più avanti, analizzando, in questo capitolo la sua vicenda professionale all'interno dell'industria cinematografica, e nel capitolo seguente (cap. XIV) i suoi testi superstiti scritti appositamente per il cinematografo delle quali verranno presi in esame i temi, i modelli di scrittura, i suggerimenti per la messa in scena e le logiche di adattamento.

Alfredo Testoni lavora nel cinema in un momento circoscritto della sua carriera, ovvero quando ha superato la cinquantina d'anni ed è già un commediografo conosciuto ed apprezzato a livello nazionale e internazionale. La “nuova” arte lo attira sia per la possibilità di realizzare ingenti guadagni mediante la riduzione cinematografica delle sue opere di successo e la vendita dei diritti, sia per le possibilità innovative di scrittura e rappresentazione che questa arte permette quali ad esempio la rottura dell'unità di luogo, come Testoni stesso dichiarerà in uno suo brano teoretico (§ XIII.5.2). L'entusiasmo che egli manifesta in questa “avventura cinematografica”, trova riscontro nella grande quantità di contratti, collaborazioni e soggetti scritti e ideati, che lo porteranno a girare mezza Penisola, nonché a vedere i più importanti film della cinematografia coeva. Le difficoltà riscontrate nel gestire in maniera autonoma (senza l'aiuto del suo impresario) l'aspetto finanziario degli accordi, l'inerzia

¹ *Un nostro Referendum sulla Cinematografia*, «Sor Capanna», numero speciale, primavera 1919, p. [164]. Il periodico chiede ad alcuni intellettuali un motto riguardante il cinematografo.

nell'avvio delle iniziative causata dallo scoppio della guerra, nonché forse anche il fatto di rendersi conto che la cinematografia non gli permette di assumere un ruolo centrale nella messa in scena dei film, né di instaurare un rapporto col pubblico o di essere al centro dei lavori presso gli stabilimenti di produzione, lasciano presto spazio ad una grande disillusione che a partire dal 1921 porterà Testoni a non occuparsi mai più di cinema.

La vicenda cinematografica, circoscritta quindi ad alcuni anni della attività artistica di Testoni, è stata poco studiata (§ XIII.3.5), ma è invece di grande importanza per la ricostruzione delle dinamiche dell'impiego e dello sfruttamento del lavoro intellettuale dell'epoca da parte dell'industria cinematografica nazionale. A questo si aggiunge la rara possibilità di studiare un *corpus* di dieci soggetti e sceneggiature di un rinomato autore che si muove fra teatro e cinematografo in un periodo di cambiamento della cinematografia nazionale.

XIII.2 Alfredo Testoni: profilo biografico

Alfredo Testoni (Bologna 1856 – Bologna 1931) si avvicina al cinematografo quando è già un ricco e famoso cinquantenne, conosciuto anche all'estero per un repertorio di garbate e ironiche commedie. Il suo maggiore successo teatrale, la commedia *Il Cardinale Lambertini*, data in teatro per la prima volta nel 1905, è rappresentata alternativamente per più di un decennio dai due grandi attori Ermete Zacconi e Ermete Novelli, e raggiunge nel 1923 il traguardo delle mille repliche². La carriera di Testoni, prima di raggiungere la fama, è però lunga e articolata su più fronti, ed è solo uno di questi aspetti, ovvero la sua vicenda cinematografica, che qui desideriamo prendere in esame, accennando solo brevemente agli altri aspetti già studiati altrove da importanti contributi³.

Fin da giovanissimo e per tutta la sua vita è giornalista: alla fine del 1896 è chiamato a far parte stabilmente della redazione de «La Gazzetta dell'Emilia» (Bologna), ma collabora anche ad altre testate tra le quali ricordiamo il periodico teatrale «Il Piccolo Faust» (Bologna) e il quotidiano «Il Resto del Carlino» (Bologna); fonda inoltre assieme ad altri letterati, alcune testate come il periodico umoristico locale «Ehi! Ch'al scusa...» (Bologna, di cui diviene anche direttore nel 1891)⁴. Questa predilezione per la carta stampata, dove egli si firma spesso per mezzo degli anagrammi “Insetto” e “Tisento”, lo porta anche a diventare collaboratore anche di alcune riviste cinematografiche, come la torinese «La vita cinematografica» che fra il 1914 e il 1920 pubblica di frequente sue interviste o articoli (tutti i contributi sono rigorosamente retribuiti), o le riviste «In penombra» diretta da Tomaso Monicelli e «La decima musa» di Vittorio Malpassuti che lo annoverano fra i collaboratori della redazione. A queste riviste affida i racconti delle sue collaborazioni cinematografiche, ma anche alcune rilevanti riflessioni sul cinematografo, che analizzeremo più avanti (§ XIII.5.2).

Sulla stampa quotidiana Testoni si cimenta per la prima volta con la letteratura, con un *feuilleton* su «Il Resto del Carlino» intitolato *Ma... Romanzo intimo bolognese*, pubblicato nel

² *La Millesima del “Cardinale Lambertini”*, «Il Piccolo Faust», a. XLIX, n. 6, 6 giugno 1923, p. 3. È da ricordare anche il susseguirsi di titoli onorifici che gli vengono attribuiti: oltre che del titolo di commendatore, abbastanza diffuso nel mondo teatrale, viene insignito nel 1912 dal Ministero della Pubblica Istruzione del titolo di Professore *ad honorem* e nel 1923 dell'onorificenza di Ufficiale dell'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro («Il Piccolo Faust», a. XXXVIII, n. 18, 8 maggio 1912, p. 3; ivi, a. XLIX, n. 7, 4 luglio 1923, p. 3).

³ Si vedano fra tutti per un iniziale inquadramento cronologico della produzione artistica di Testoni CRISTOFORI 1981 e il più recente lavoro AMADEI-COEN 2003. Desideriamo qui ringraziare Davide Amadei per averci fornito alcuni appunti, riguardanti anche la vicenda cinematografica di Testoni, da lui elaborati in occasione della curatela di tale libro, edito dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna.

⁴ Per una più completa analisi dell'aspetto giornalistico della carriera di Testoni si rimanda a AMADEI-COEN 2003, pp. 15-22 e alla prima parte del libro di Cristofori (CRISTOFORI 1981).

1885 e interrotto bruscamente dall'amministratore del quotidiano Giulio Padovani. Testoni pubblicherà in seguito altri lavori in prosa come il libro *Ricordi di teatro* (pubblicato da Zanichelli di Bologna, il suo editore di riferimento, nel 1925) e che qui ricordiamo anche perché vi compaiono alcune annotazioni sul cinematografo (si veda *infra* § XIII.5.3), *Bologna che scompare* (1905) e diversi sonetti.

Più di rilievo è ovviamente la sua produzione di commediografo, iniziata dapprima come autore dialettale. Il primo grande successo è la commedia *Pisuneint*⁵ (*I pigionanti*), rappresentata al Teatro Contavalli di Bologna da una compagnia dialettale stabile che Testoni mette in piedi nella stagione 1888-1889 con i soldi della Esposizione Emiliana e con l'aiuto del capocomico Adriano Pagani. Il successo di questo lavoro dialettale viene eguagliato, dopo una parentesi di qualche anno durante la quale Testoni lavora a Modena con Goffredo Galliani, da *Tòrna in scena i pisuneint* (*Tornano in scena gli inquilini*) nel 1896. Testoni è profondamente convinto dell'importanza del teatro dialettale e per due decenni si impegna a creare un nuovo repertorio in dialetto bolognese, arrivando anche ad assumere nel dicembre del 1914 la direzione artistica della Società del Teatro Bolognese che si esibisce nel rinnovato Teatro Contavalli⁶.

Per quanto riguarda invece la produzione teatrale in lingua italiana, Amadei ricorda⁷ come il primo reale successo per Testoni sia avvenuto nel 1902 con *Quel non so che...*, una commedia scritta su commissione dell'attrice Virginia Reiter e la cui esecuzione, sul palcoscenico del teatro Sannazaro di Napoli, viene notata da Adolfo Re Riccardi⁸ che da lì in poi, per sedici anni, sarà l'impresario di Alfredo Testoni. Il successo di questo lavoro viene consolidato da *Duchessina* (commedia interpretata dalla Reiter al Teatro Nazionale di Firenze nel 1902) e nel 1905 da *Il Cardinal Lambertini*, rappresentato per la prima volta al Teatro

⁵ La grafia del dialetto bolognese è stato oggetto di diversi studi di linguisti, come ad esempio il prof. Alberto Menarini dell'Università di Bologna e Luigi Lepri e Daniele Vitali che hanno recentemente pubblicato con la collaborazione di altri autori un dizionario e una grammatica di tale dialetto, codificando le regole. Non è stato possibile per questo lavoro di ricerca approfondire tale aspetto, si riportano quindi le grafie così come scritte sui documenti dallo stesso Testoni o come riportate dalla bibliografia consultata sull'autore.

⁶ *Contavalli*, «Il Piccolo Faust», a. XL, n. 12, 31 marzo 1915, p. 1. L'esperimento dura una sola stagione, che annovera il debutto nella primavera del 1915 di una sua nuova produzione, la rivista *Ajir, incu e dman* (*Ieri, oggi, domani*). Spiacevoli strascichi giudiziari ed incomprensioni nell'ambiente teatrale locale ben delineate dal critico Sebastiano Sani in un articolo su «L'Avvenire d'Italia» (S. Sani, *In tema di teatro bolognese | Una brutta commedia*, «L'Avvenire d'Italia», 5 novembre 1915, p. 3), chiudono quasi definitivamente il suo impegno per il teatro dialettale.

⁷ AMADEI-COEN 2003, p. 18.

⁸ Adolfo Re Riccardi (Torino 1859 – Roma 1943) è stato un famoso impresario teatrale italiano, specializzato nell'importazione delle *pochades* francesi. Direttore di diversi teatri, succede a Lambertini alla direzione dell'agenzia teatrale bolognese Il Piccolo Faust e ha un ruolo di primo piano anche nel cinema muto italiano perché coinvolto nella fondazione della Film d'Arte Italiana (FAI) nel 1909. Per alcune notizie su Re Riccardi impresario teatrale rimandiamo a GIOVANELLI 1984, pp. 1487-1489; per il ruolo di Re Riccardi nella storia del cinema muto italiano e sulla FAI invece a BERNARDINI 1988 e 2012, pp. 95-112; GHERARDI 2009; LASI 2008; NAVANTIERI 2002.

Valle di Roma il 30 ottobre 1905 e interpretato da Ermete Zacconi. Con i proventi dei diritti d'autore di questo lavoro Testoni nel 1907 acquista un'automobile che chiama per l'occasione "Lambertina" e qualche anno dopo una bella villa a Casalecchio di Reno (una località di villeggiatura vicina a Bologna) dove si reca spesso assieme alla moglie Cesira Savini Testoni e al suo fedele cane.

Alfredo Testoni, quarto figlio di un impiegato della Prefettura di Bologna, raggiunge così gradualmente un buon successo che gli permette di vivere una vita serena nel *milieu* intellettuale bolognese, priva di preoccupazioni materiali, interamente dedicata al teatro e al giornalismo e che gli fornisce l'opportunità d'intrattenere rapporti epistolari e di conoscenza personale con gli letterati e i teatranti italiani della sua epoca. Grazie ad una collaborazione con il giornale romano «Capitan Fracassa» nel 1886 conosce Gabriele D'Annunzio (ma la relazione con lui attraverserà momenti burrascosi, come ad esempio quando il poeta vate lo invita a duello per aver divulgato in un articolo la trama, ancora segreta, di *Francesca da Rimini*). E grazie alla carriera teatrale Testoni conosce personalmente le attrici, gli attori e i drammaturghi che hanno segnato il teatro italiano degli inizi del Novecento.

Nell'ambito del teatro conosce anche Ugo Falena, Nino Oxilia, Francesca Bertini, Tina Di Lorenzo (nomi di rilievo anche per lo sviluppo dell'industria cinematografica in Italia); quando si reca per la prima volta nelle case di produzione cinematografiche sono questi i personaggi che lo introducono presso i più noti imprenditori cinematografici quali Fausto Ambrosio, Luigi Stame, Giuseppe Barattolo ed anche Stefano Pittaluga.

La documentazione superstite di Alfredo Testoni, ha permesso a Paola Daniela Giovanelli di ricostruire, in tre importanti volumi⁹, gli accordi che regolano la società teatrale italiana fra Otto e Novecento, in un momento di grandi cambiamenti, che Alfredo Testoni vive in pieno: l'autore si muove infatti fra due idee contrapposte di "diritto d'autore" simboleggiate dall'impresario torinese Re Riccardi (detentore dei diritti delle *pochades* francesi in Italia e favorevole a una sorta di libera concorrenza fra gli autori italiani e stranieri all'interno della quale essi si distinguono per bravura e impegno) e da Marco Praga (direttore e guida morale della Società degli Autori, favorevole alla creazione di una sorta di monopolio italiano con regole prestabilite che regolino il successo e il percorso degli autori)¹⁰. È stato il primo, il gentiluomo ottocentesco profondo conoscitore della scena francese ad apprezzare per la prima volta le commedie aggraziate del Testoni, acquistandone il repertorio; ma all'arresto di Re

⁹ GIOVANELLI 1984.

¹⁰ Ivi, pp. 10-11; su questo argomento rimandiamo anche a GHERARDI 2009.

Riccardi, avvenuto nel 1918 per spionaggio neutralista¹¹, Alfredo Testoni si iscrive alla Società degli Autori.

La vicenda di Alfredo Testoni, già riconosciuta come esemplare per le dinamiche teatrali dei primi venti anni del Novecento, riteniamo qui che sia esemplare anche per la storiografia del cinema muto italiano, perché permette di conoscere e approfondire un aspetto non molto studiato e difficilmente conoscibile, ovvero l'impiego degli intellettuali italiani nell'industria cinematografica negli anni Dieci del Novecento. Si auspica che la vicenda qui ricostruita in aggiunta a quella teatrale già indagata, permetta di sottrarre la figura di questo commediografo al solo ricordo locale che lo considera un emblematico rappresentante della “bonarietà petroniana”, dialettale e moderata, per collocarlo nella dimensione interstiziale ma strategica fra le arti, e permettendo di equipararlo a quei letterati quali, per esempio, Lucio D'Ambra e Arrigo Frusta, che negli stessi anni stanno compiendo percorsi per certi versi analoghi, in altre città d'Italia.

¹¹ L'arresto di Re Riccardi avviene il 6 febbraio 1918 per implicazioni con Paolo Bolo, Cavallini e Joseph Caillaux e per trattative con l'Austria avvenute in Svizzera nel 1915. La notizia viene seguita da tutta la stampa nazionale e il processo termina con il rilascio di Re Riccardi nel 1919 (si vedano ad esempio *Sulle piste degli amici di Bolo | Il comm. Re Riccardi arrestato*, «Il Giornale del Mattino», 6 febbraio 1918, p. 4; *Re Riccardi a Regina Coeli | Il clamoroso episodio a Livorno*, ivi, 7 febbraio 1918, p. 4).

XIII.3 Le fonti e l'archivio Testoni conservato presso le Collezioni di Arte e Storia della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna

La documentazione personale di Alfredo Testoni è conservata dal 1982 presso le Collezioni di Arte e Storia della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna e comprende i diari personali dell'autore, le lettere, i manoscritti originali dei romanzi e delle commedie teatrali, i testi delle conferenze, numerose fotografie, locandine e carte personali, nonché numerosi copioni¹². Tale documentazione, imprevedibilmente abbondante, è già stata oggetto di analisi da parte degli studiosi già citati precedentemente, ma non è mai stata presa in esame per ricostruire la vicenda cinematografica dell'autore. Questi documenti che costituiscono quindi la base per il presente lavoro sono stati poi integrati con alcuni materiali rintracciati presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma e con informazioni tratte da altre fonti che discuteremo in dettaglio.

A questa ricchezza documentaria, che come vedremo ha permesso di ricostruire grandi tratti della produzione artistica di Testoni, della sua poetica, delle sue idee sul cinema e dei film da lui realizzati, si contrappone una desolante mancanza di documenti filmici. Allo stato attuale delle ricerche non è stato infatti possibile reperire alcuna pellicola del periodo del cinema muto realizzata a partire dalle sceneggiature di Alfredo Testoni. Questo aspetto, purtroppo, non stupisce perché il patrimonio cinematografico italiano, com'è noto, è stato oggetto nel corso degli anni di una dispersione continua e le cineteche italiane sono riuscite a salvare solo una minima quantità di pellicole realizzate nel periodo del cinema muto. Alla rarità di tali materiali fa eco la difficoltà dell'identificazione dei frammenti e la loro difficile accessibilità. I sondaggi da noi condotti presso gli archivi filmici di tutte le cineteche italiane non hanno purtroppo dato risultati, e negativo è stato anche il riscontro dei singoli titoli nel catalogo informatico FIAF che dovrebbe mappare il patrimonio cinematografico mondiale esistente in pellicola¹³. Sarebbe necessario svolgere sondaggi più mirati presso gli archivi filmici delle cineteche estere, ma la difficoltà di tale operazione si scontra con due problemi principali, ovvero non avere la certezza dei Paesi dove il film è stato esportato e nemmeno del titolo utilizzato per il mercato estero (informazioni che allo stato attuale delle ricerche sono deducibili solo dagli archivi delle case di produzione o distribuzione dei film). Gli sporadici accenni della stampa specializzata sulla circolazione all'estero dei singoli film oggetto di

¹² Desideriamo ringraziare la dott.ssa Daniela Schiavina, direttrice delle Collezioni d'Arte e Storia della Fondazione Cassa di Risparmio per i suoi competenti e preziosi consigli e per la disponibilità mostrata nei confronti di questa ricerca.

¹³ Per i riferimenti alla banca dati si rimanda alla bibliografia finale della tesi.

questa sezione della ricerca, suggeriscono di muoversi verso alcuni paesi, dove questi film hanno certamente circolato, come l'America latina o la Francia, ma si tratta di un'operazione lunga e complessa, dagli esiti incerti che deve essere ancora avviata. Questa impossibilità di reperire fonti filmiche valorizza ancor di più l'importanza delle fonti non-filmiche per la ricostruzione delle vicende del cinema italiano nei primi anni del Novecento (Capitolo 1). Di qui alcune proposte di ricostruzione dei suoi film da noi realizzate a partire dalle fotografie di scena superstiti raccolte nelle Appendici 8.5-8.7.

XIII.3.1 I diari

Di particolare importanza fra tali fonti appare il *corpus* dei diari di Testoni che sono stati oggetto di spoglio per tutto il periodo compreso fra il 1911 e il 1923¹⁴. Si tratta di 14 diari¹⁵ di piccole dimensioni dove Testoni annotava come promemoria personale e con minuta calligrafia gli accadimenti della giornata: le commedie viste a teatro, i colloqui con gli amici, le lettere scritte per lavoro, le partite a carte in famiglia e i viaggi svolti. Questo gesto quotidiano, preciso, ma di gusto un po' "telegrafico" tradisce soprattutto la volontà di ricordare gli episodi salienti delle proprie giornate, lasciando solo di rado spazio ai malumori e a brevi considerazioni. Trattandosi di annotazioni molto brevi e personali, peraltro come accennato scritte in calligrafia molto piccola, spesso risultano poco articolate e di difficile comprensione e questo lascia aperti alcuni problemi di interpretazione anche relativi alla vicenda cinematografica di Testoni (spesso è difficile isolare i nomi propri delle persone incontrate, a volte chiamate col nome, a volte anche con diminutivi e ad alcuni dubbi rimasti irrisolti accenneremo più avanti). Nonostante queste difficoltà, la loro lettura restituisce pienamente l'esperienza di vita quotidiana del commediografo, il suo rapporto con la città di Bologna nei momenti di svago e il lavoro quotidiano di scrittura in casa integrato da lettere e telefonate a impresari e colleghi e dai frequenti viaggi. Le esigue considerazioni personali non lasciano spazio a commenti politici o agli avvenimenti della Grande Guerra, che invece egli vive in pieno, anche se è troppo anziano per andare al fronte (negli anni della guerra annota solo qualche sporadica "preoccupazione" per la situazione internazionale), ma i diari permettono comunque di ricostruire alcuni lati della sua personalità e del suo carattere, piuttosto mite, ma anche estremamente permaloso quando è costretto a trattare di "affari" e di

¹⁴ I diari coprono, con alcune lacune, il periodo 1877-1931 (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311).

¹⁵ Quella del 1912 non è una agenda, ma un calendario. Il 1916 è diviso invece in due agende.

lavoro (e questo tratto del suo carattere lo porterà a contrasti sia con Ambrosio che con Re Riccardi).

Per quanto riguarda la vicenda cinematografica di Testoni, la schedatura delle annotazioni quotidiane, ha permesso in primo luogo di ricreare la cronologia dei rapporti lavorativi dell'autore con le varie case di produzione cinematografiche, che (come vedremo più nel dettaglio nei paragrafi seguenti) proponiamo qui di dividere in quattro macroperiodi: quello torinese presso la S.A. Ambrosio (1914, § XIII.4.2), il ritorno a Bologna e il tentativo d'avvio di un'industria locale (1915, § XIII.4.3), quello milanese presso la Silentium Film (1916-1918, § XII.4.4) e infine quello romano presso la Tacita Film e la Nova Film (1919-1921, § XIII.4.5). Di questo aspetto Testoni annota le visite agli stabilimenti, la paga percepita, il lavoro svolto e gli imprenditori incontrati, nonché le numerose lettere inviate e alcuni problemi riscontrati nel suo lavoro. In seconda battuta le annotazioni permettono di appuntare i titoli delle circa quaranta sceneggiature e soggetti scritti da Testoni per il cinematografo (che coincidono solo parzialmente con quelli superstiti presso la Fondazione Carisbo) e di cui riportiamo l'elenco cronologico in Appendice (v. Appendice 8.1). Questo numero ingente di soggetti e sceneggiature testimonia quanto sia stata intensa l'attività di Testoni per il cinematografo, seppure circoscritta a pochi anni¹⁶. Infine i diari restituiscono un aspetto difficilmente conoscibile e di gran lunga il meno studiato della storiografia cinematografica, ovvero il profilo di uno spettatore cinematografico degli anni Dieci. Il commediografo si recava quotidianamente al cinema, e quando il cinematografo diviene per lui un lavoro stabile comincia ad appuntare con precisione i titoli dei film visti, in rari casi con brevi giudizi. La scelta dei film era tutt'altro che casuale e i film da lui visti nei cinematografi bolognesi, diventano una "filmoteca" dalla quale attingere per sviluppare i propri soggetti. Questo aspetto di Testoni del tutto sconosciuto, tradisce un interesse non occasionale per il mezzo cinematografico, mezzo che Testoni desidera conoscere e utilizzare al meglio delle sue potenzialità. La rarità di questa testimonianza ci ha indotto a presentare un elenco dettagliato dei film citati da Testoni (riportati e identificati nell'Appendice 8.3 e discussi in dettaglio nel § XIII.5.1), nel quale tenteremo di identificarne il *corpus* per capirne le influenze sul lavoro per il cinema di Testoni. Un'ultima eccezionale testimonianza restituita dai diari è il lavoro svolto dall'autore sul *set* del film, durante le riprese. Questa eccezionale collaborazione fra soggettista e *metteur en scène* è testimoniata in maniera più approfondita in due casi: per le riprese di un film non identificato girato in Liguria nell'estate del 1917 (si veda § XIII.4.4) e

¹⁶ Lucio D'Ambra viene considerato uno dei più prolifici autori di cinema nel periodo muto perché soggettista, sceneggiatore e regista di circa cinquanta film (GAMBACORTI 2003, p. 70). Su Lucio D'ambra rimandiamo a APRÀ-MAZZEI 2002).

per *Un bacio dato non è mai perduto...* girato in Trentino alla fine del 1920 (si veda § XIII.4.5). Quest'ultimo caso è di gran lunga il più interessante perché Testoni, in qualità di capo dell'ufficio soggetti della Nova Film di Roma, si reca in Trentino anche per un sopralluogo alle riprese, compiendo un itinerario da Verona verso il confine del Brennero, specularmente al viaggio dei protagonisti descritto dalla sceneggiatura (fortunatamente superstita, v. **Appendice 8.2.9**) e in un secondo viaggio compiuto da Testoni assieme alla *troupe* per le riprese del film (§ XIII.4.5). La pellicola, realizzata con lo scopo (anche se non dichiarato, ma chiaro dalla sceneggiatura) di una promozione turistica¹⁷ del territorio trentino (peraltro in voga in quegli anni, appena conclusa la Prima guerra mondiale), viene realizzato coinvolgendo in fase di riprese anche le amministrazioni locali, in particolare Luigi Credaro, all'epoca Commissario Generale Civile della Venezia Tridentina. Il tentativo di rintracciare le lettere inviate da Testoni a Credaro, testimoniate nei diari, per concordare la data delle riprese, presso il Fondo Credaro della Biblioteca Luigi Credaro di Sondrio, non ha dato purtroppo buoni risultati.

XIII.3.2 Le lettere

La cronologia dei rapporti col cinema desunta dai diari è stata integrata con la lettura delle lettere autografe inviate da Testoni a colleghi e ai propri impresari. Anche le lettere sono conservate¹⁸ presso l'Archivio Testoni della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna e una loro selezione è stata pubblicata e commentata nei citati tre volumi di Paola Daniela Giovanelli. Le lettere, che erano una pratica quotidiana per Testoni, perché per il loro tramite egli intratteneva i rapporti con il suo impresario Adolfo Re Riccardi (prima) e in seguito con la Società degli Autori permettono di integrare gli appunti dei diari e di conoscere per esteso la fase progettuale che anticipa la realizzazione dei film, dimensione altrimenti non conoscibile e che a volte rimane l'unica testimonianza di un progetto non realizzato. Ad esempio comincia fin dal 1912, ma per diversi anni rimane relegata al solo scambio epistolare, la discussione conseguente alla proposta di Ermete Zacconi di trarre un film da lui interpretato a partire da *Il Cardinal Lambertini* di Testoni, realizzato poi solo dopo la morte di Testoni, nel 1936 per la regia di Parsifal Bassi e con l'interpretazione di Zacconi. Le lettere sono quindi lo strumento essenziale per indagare il primo coinvolgimento del commediografo nell'industria cinematografica, tramite le proposte dell'attore Giuseppe Gray, di Re Riccardi

¹⁷ Sull'argomento rimandiamo a DE BERNARDIS-LASI 2014.

¹⁸ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XIII-XVII. Le lettere sono ordinate a partire dal cognome dell'autore dell'autografo e sono richiamabili tramite uno schedario.

(che all'epoca era coinvolto nella Cines e nella Film d'Arte Italiana) e del già ricordato Zacconi. Le lettere denunciano subito la volontà di Testoni di allontanarsi da Re Riccardi per gestire in proprio l'aspetto economico della vendita dei diritti e delle sceneggiature cinematografiche tratte dalle proprie commedie. Esse testimoniano inoltre di alcuni momenti di risentimento dovuti alla volontà dell'autore di annullare alcuni contratti per i diritti di adattamento dei soggetti già venduti, ma mai realizzati a distanza di anni dalle case di produzione. L'importanza di questa fonte per ricostruire questa dimensione progettuale, ci ha spinto a cercare ulteriori lettere di Alfredo Testoni presso la Biblioteca Museo Teatrale del Burcardo di Roma che conserva un Fondo Re Riccardi (l'impresario di Testoni) e l'Archivio Storico della Società Autori ed Editori¹⁹. È stato inoltre condotto un tentativo di rintracciare documenti sulla Silentium Film di Milano e eventuali lettere di Testoni destinate a Marco Praga (uno dei fondatori della Silentium e impresario di Testoni dopo la sua iscrizione alla SIA) presso il Fondo Marco Praga del Museo Teatrale della Scala di Milano, ma senza reperire documenti utili alla ricerca.

Oltre alle citate lettere scritte per motivi professionali, Testoni aveva la consuetudine di scriverne agli amici per congratularsi dei loro successi e delle loro interpretazioni. Fra queste ultime alcune riguardano il cinematografo, come ad esempio quella conservata a Torino spedita a Raimondo Scotti per complimentarsi del film *Marinella*²⁰, o quella scritta a Francesca Bertini per rallegrarsi della sua interpretazione nel film *Assunta Spina*²¹. Fra le lettere ricevute da Testoni ricordiamo quella con la quale l'artista Ferdinando Paolieri chiede a Testoni dei consigli cinematografici (§ XIII.5.2). Viene a delinearsi così una rete di scambi, idee e progetti che coinvolge una parte ben riconoscibile della scena intellettuale non solo bolognese, ma italiana, dell'epoca.

XIII.3.3 I soggetti e le sceneggiature per il cinematografo

Non avendo a disposizione le pellicole dei film realizzati, l'opera di Testoni per il cinematografo è conoscibile parzialmente solo attraverso i titoli dei suoi soggetti e delle sue

¹⁹ Il fondo Re Riccardi della Biblioteca Teatrale del Burcardo è il risultato di un acquisto presso una libreria antiquaria di Napoli. Al momento dell'acquisizione è stata fatta una scelta dei materiali, privilegiando quelli ad argomento teatrale, che sono stati poi divisi e smembrati in diverse collocazioni per tipologia documentaria, privilegiando l'autore dell'autografo. La ricerca in questo modo risulta complicata perché il fondo è mutilo e non consultabile nella sua interezza, se non tramite un database informatico. Ringraziamo qui la dott.ssa Daniela Montemagno della Biblioteca Teatrale del Burcardo per averci permesso di consultare anche gli autografi di Testoni non ancora inventariati.

²⁰ AMNCTO, A 326-36, datata 21 febbraio 1918.

²¹ Lettera citata nei diari in data 11/02/1916 (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311).

sceneggiature, che come già ricordato sono in totale circa una quarantina anche se non è sempre agevole la distinzione fra soggetti e sceneggiature (v. Appendice 8.1). Testoni inoltre ha venduto i diritti di riadattamento di alcuni film desunti da proprie opere, senza stendere però in proprio la sceneggiatura, ma lasciandola a terzi (come ad esempio avviene per *Il Cardinal Lambertini*). Completato il lavoro di stesura, che poteva durare solo qualche ora o anche più di una settimana²², Testoni inviava il testo alla casa di produzione, facendo riferimento solo ed esclusivamente agli amministratori delle Case con cui collaborava. Questi, dopo aver letto il soggetto scrivevano lettere di apprezzamento o rifiuto e potevano comprare direttamente l'opera oppure richiedere modifiche. Abbiamo diverse richieste di modifiche dei soggetti di Testoni da parte dell'impresario Grabinski Broglio della milanese Silentium Film, che li giudicava spesso troppo leggeri e delicati, non adatti al grande pubblico che amava le tinte forti e l'azione (§ XIII.4.4). A volte il soggetto veniva passato direttamente al *metteur en scène*, e in questo caso il tutto poteva andare perso (come avviene con un certo risentimento di Testoni nel caso del soggetto di *Sorella*, smarrito fra Nervi e Milano dal Ivo Illuminati, § XIII.4.5).

Per tutti questi motivi, i dieci testi superstiti e conservati presso la Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna²³, sono un numero esiguo se paragonati alla totale produzione di Testoni, ma comunque rilevante per la rarità di questa tipologia documentaria per il cinema muto italiano. Inoltre i testi, a volte rimasti in più versioni consecutive, hanno ovviamente problemi di datazione, non sono sempre trasposti in film (e comunque come già detto, mancano le pellicole con le quali confrontarli) e sono sia scritti a macchina che manoscritti. All'analisi anche stilistica di questi dieci testi è interamente dedicato il capitolo seguente (cap. XIV).

XIII.3.4 Altre fonti: le fotografie di scena, i programmi di sala e altri documenti

Fra le carte personali di Testoni sono conservati anche alcuni contratti cinematografici e un rendiconto economico in due copie del film *Felicità* (v. Appendice 8.4). La rarità di questo materiale non è sfuggita a Paola Daniela Giovanelli che ha correttamente inserito una loro trascrizione nei suoi volumi sulla vicenda teatrale di Testoni. Il primo contratto del 1917

²² I riferimenti temporali sono desunti dai diari. I tempi di scrittura variano molto da soggetto a soggetto e si accorciano nel biennio 1920-1921, quando Testoni collabora quotidianamente con le case di produzione romane. In alcuni casi il lavoro dura diversi giorni come nel caso di un non identificato «film gigante» che Testoni sceneggia nel periodo presso la Silentium Film per Grabinski Broglio (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1917, 25 luglio 1917).

²³ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XXI.

regola i rapporti di Testoni con la Silentium Film (§ XII.4.4), il secondo del 1920 quelli con la Tacita Film (§ XIII.4.5); il rendiconto economico risale al 1918 e riguarda il film *Felicità* realizzato dalla Silentium Film di cui si discuterà in dettaglio più avanti (§ XIII.10).

Testoni conservava i materiali pubblicitari dei film ai quali aveva collaborato, e rimangono quindi alcune *brochures* e delle fotografie di scena. Le fotografie di scena superstiti²⁴, che sono 86, sono riferite solo a tre film: *Felicità* (G. Zorzi, Silentium Film, 1917), *Sorella* (G.O. Vassallo, Tacita Film, 1920) e *Modella* (M. Caserini, Ulpia Film, 1920). Un'ulteriore fotografia di scena riferita al film *Felicità* è conservata presso la Cineteca di Bologna²⁵. Purtroppo nessuna di queste pellicole è sopravvissuta e nemmeno le relative sceneggiature. La grande quantità di fotografie superstiti per ogni titolo ha però permesso di presentare delle ipotesi di ricostruzione dei film realizzate a partire dalle sinossi e dalle recensioni tratte dalla stampa specializzata dell'epoca e da altri materiali pubblicitari non filmici, presentate qui in Appendice (Appendice 8.5-8.7).

Di notevole importanza per questo settore della ricerca è stata la stampa specializzata cinematografica dell'epoca, consultata principalmente a partire dalla banca dati messa a disposizione dal Museo Nazionale del Cinema²⁶. Essendo Alfredo Testoni un nome conosciuto della cultura italiana dell'epoca, il suo ingresso nella cinematografia è salutato con grande entusiasmo dalla stampa specializzata cinematografica, che ospita numerosi articoli e inserzioni delle case di produzione che ne hanno comprato i soggetti. Dalla stampa di settore è stato possibile, come di consueto, trarre le recensioni e le sinossi dei film, però con discrete disparità tra film e film: per alcuni film infatti il lancio pubblicitario è stato maggiore, altri passano invece sotto silenzio. Testoni in qualità di esperto di cinematografia, come abbiamo accennato, viene spesso intervistato, entra nella redazione delle riviste «In Penombra» e «La Decima Musa» e i suoi articoli sul cinema sono periodicamente pubblicati da «La vita cinematografica». Inoltre Testoni lascia anche alcune riflessioni sul cinema nel suo libro *Ricordi di teatro* e per un commento a queste idee rimandiamo al paragrafo 5 (§ XIII.5.2 e XIII.5.3). Altre informazioni sulla sua vita artistica di Testoni sono state ricavate dal periodico teatrale stampato a Bologna e di proprietà (per un periodo) di Re Riccardi «Il Piccolo Faust», spogliato interamente per il periodo 1896-1923.

²⁴ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni. 24 fotografie sono del film *Felicità*, 28 del film *Modella* e 45 del film *Sorella*.

²⁵ FCINBO, Archivio Fotografico, Fondo Martinelli, sc. 26, n. 00691.

²⁶ La banca dati raccoglie una delle maggiori collezioni di periodici del cinema muto italiano, esistenti (v. Bibliografia).

XIII.3.5 La bibliografia di riferimento

A conclusione di questa disamina delle fonti utilizzate per tracciare la vicenda cinematografica del commediografo desideriamo ricordare che l'apporto dei letterati e il ruolo della sceneggiatura nel cinema muto italiano sono due argomenti piuttosto trattati nell'ambito della storiografia del muto italiano²⁷. La rilevanza infatti di questo fenomeno è una delle caratteristiche della cinematografia italiana dell'epoca e anche uno dei motivi del suo successo e della riconoscibilità del prodotto italiano all'estero. Per questo motivo tale aspetto non è sfuggito agli studiosi, e il panorama bibliografico di riferimento nel quale inserire la figura di Testoni è piuttosto completo, anche se nessuno dei lavori editi ha preso in considerazione l'ampia avventura nella cinematografia di Testoni. In questo modo il lavoro svolto non solo ci permette di aggiungere definitivamente la figura di Testoni a quella degli altri intellettuali impiegati in quegli anni nell'industria cinematografica come Arrigo Frusta o Lucio D'Ambra, ma anche di comparare la sua opera superstita con sceneggiature coeve conosciute, sia per quanto riguarda i temi che per le pratiche di scrittura. Non desideriamo qui ricordare tutti i testi che affrontano questo argomento (e per i testi consultati per questa parte del lavoro rimandiamo alla sezione tematica corrispondente della bibliografia), ma mettere in rilievo quei contributi senza i quali esso non sarebbe stato possibile. Punto di riferimento essenziale per l'analisi delle sceneggiature di Testoni nel capitolo seguente (cap. XIV) è infatti il volume²⁸ di Silvio Alovisio *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, dedicato all'ambiente culturale nel quale si muovono questi nuovi soggettisti e più in particolare allo studio anche stilistico delle sceneggiature del cinema muto italiano conservate presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino. Molti degli ambiti di analisi dei tratti stilistici delle sceneggiature di Testoni sono infatti già individuati da Alovisio nel *corpus* di sceneggiature del cinema muto italiano conservate al Museo del Cinema di Torino: il lavoro di Alovisio ci ha quindi permesso di rilevare alcuni aspetti comuni fra le sceneggiature di quegli anni e dal confronto metterne in rilievo altri più sfuggenti. Di grande importanza per ricostruire la produzione artistica di Testoni sono i tre volumi *La società teatrale in Italia fra*

²⁷ Ricordiamo ABRUZZESE-PISANTI 1983; ANDREAZZA 2008; BRUNETTA 2004; CARDILLO 1987; COSTA 1991 e 1993; GAMBACORTI 2003; GHERARDI 2009; RAYA 1984; VERDONE 1967; ZAPPULLA MUSCARÀ-ZAPPULLA 1995.

²⁸ ALOVISIO 2005. Desideriamo ringraziare il dott. Silvio Alovisio per i suoi insegnamenti e per il suo incoraggiamento nei confronti di questa ricerca. Il periodo di studio e lavoro svolto prima dell'inizio di questa tesi e durante il primo anno di questa ricerca presso il Museo Nazionale del Cinema è stato di grande importanza per la formazione di chi scrive e desideriamo ringraziare tutto il personale della Biblioteca "Mario Gromo" del Museo Nazionale del Cinema di Torino e in particolare la dott.ssa Carla Ceresa per la sua disponibilità e il suo aiuto alle mie ricerche.

Otto e Novecento di Paola Daniela Giovanelli²⁹, nei quali la studiosa ricostruisce le vicende teatrali degli inizi del Novecento attraverso le lettere del fondo Alfredo Testoni. L'ampia pubblicazione integrale dei loro testi in ordine cronologico, alla quale ci atterremo per le citazioni nei capitoli seguenti, è però frutto di una selezione che privilegia le lettere con argomento teatrale. Nel Fondo Testoni della Fondazione Carisbo, sono conservate gran parte delle lettere trascritte dalla studiosa, ed anche le lettere ad argomento cinematografico scartate dall'autrice perché non inerenti alla sua ricostruzione delle vicende teatrali, e che invece sono parte integrante dei paragrafi che seguono. Il lavoro di Giovanelli, oltre ad aver alleggerito quello di trascrizione delle lettere, ha fornito informazioni essenziali per contestualizzare la vicenda cinematografica di Testoni, strettamente connessa – come vedremo – all'ambiente teatrale. Per quanto riguarda il periodo milanese di Testoni, durante il quale l'autore ha collaborato con la Silentium Film, una certa rilevanza ha avuto un confronto con le lettere ricevute da Giovanni Verga (che negli stessi anni collaborava con la Silentium), pubblicate da Gino Raya nel libro *Verga e il cinema*³⁰.

²⁹ GIOVANELLI 1984.

³⁰ RAYA 1984.

XIII.4 Cronologia dei rapporti col cinema di Testoni dai suoi diari

XIII.4.1 L'ingresso nel mondo del cinema: la Cines e la Mimografica

Il primo coinvolgimento di Alfredo Testoni nell'industria cinematografica italiana avviene in un anno rilevante per la cinematografia italiana, ma del tutto per caso: è l'ottobre del 1911³¹ quando l'attore teatrale Giuseppe Gray³² (che in quel periodo collaborava con l'Ambrosio di Torino) scrive una lettera a Testoni contenente una proposta per una collaborazione cinematografica. La proposta non ha seguito, ma rimane significativo che sia avvenuta proprio nel 1911, a pochi mesi dalla presentazione bolognese del primo lungometraggio italiano, *Inferno* della Milano Films, davanti a un pubblico di intellettuali e borghesi al Teatro Brunetti (§ *supra* IX.4) e in un momento nel quale anche a Bologna il cinema si affaccia più che altro negli ambiti della distribuzione e dell'esercizio.

Testoni fino a questa data, come ricordato precedentemente, è impegnato nel teatro e frequenta i cinematografi come spettatore (come annota nei suoi diari), ma senza reali interessi in questa industria. Del resto la proposta arriva non dal suo impresario (che in quegli anni era Re Riccardi, che peraltro faceva già parte del CdA della FAI), ma da un amico attore, allora impiegato a Torino. La lettera di Gray coinvolge senz'altro Testoni che nei mesi seguenti ha modo di discorrere di questa possibilità con diverse persone tra le quali Ermete Zacconi (a cui scrive una lettera per realizzare un film tratto da *Il Cardinal Lambertini*) e Re Riccardi (al quale chiede dei consigli sul cinematografo)³³. Nel marzo 1913 Testoni è a Torino per la prima teatrale di un suo lavoro³⁴ e cogliendo l'occasione incontra Leopoldo Fregoli che si esibiva in quei giorni al Politeama Chiarella, visita per la prima volta gli stabilimenti di Ambrosio e si reca anche a Milano, alla «casa di Films Fabbri»³⁵ alla Bovisa³⁶.

³¹ Annotazione in data 31 ottobre 1911, purtroppo non è rimasta alcuna lettera ad attestare l'oggetto di questa collaborazione (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1911).

³² Sulla carriera teatrale di Giuseppe Gray si veda GIOVANELLI 1984, pp. 1400-1401.

³³ In data 31 gennaio 1912 Testoni ha un primo incontro sul cinematografo (ma il nome dell'interlocutore non è chiaro, forse "Emanuele"). Il 25 aprile annota poi «Scrivo a Zacconi per film Cardinale» e ancora il 24 ottobre «da Adolfo per consiglio cinematografo» (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1912).

³⁴ Si tratta de *Il gallo della Checca* rappresentato da lunedì 10 marzo al Teatro Carignano dalla compagnia di Talli-Melato-Giovannini («La Stampa», 7 marzo 1913, p. 6).

³⁵ Diario 1913, 15 marzo 1913 (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1911). Lo scritto qui non è di facile lettura, non è inoltre possibile identificare la «casa di Films Fabbri» citata da Testoni.

³⁶ Secondo Cristofori è in questi giorni che scrive il suo primo film, infatti sul diario annota in data 18 marzo 1913 «Stasera lavoro cinema | Rossi-Beltrami», ma non essendo chiaro il riferimento questa notizia non è stata riportata nell'Appendice 8.1 (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op.

È Re Riccardi a questo punto a dare concretezza a questi primi contatti di Testoni vendendo alla Cines i diritti di due commedie teatrali dell'autore, *Il successo* e *La modella*³⁷: è l'agosto del 1913 e la Cines compra i diritti delle commedie di Testoni per la sua *Serie del Teatro moderno* pensata per filmare i lavori teatrali contemporanei (nello stesso periodo vengono comparti i diritti di tre lavori di Paolo Ferrari, di Victorien Sardou e Henry Bataille) inscenati da note compagnie, quali quella di Ruggero Ruggeri, la Galli-Guasti-Ciarli-Bracci e la Borelli-Piperno-Gandusio³⁸. *Il successo* e *Il duello* di Paolo Ferrari vengono accordate alla compagnia Ruggeri-Paradossi³⁹. Secondo Bernardini⁴⁰, dietro questa serie di film si nasconde l'esigenza di una maggiore professionalità, richiesta dall'avvento del lungometraggio⁴¹, e questo porta il barone Alberto Fassini, che presto sarebbe diventato l'amministratore delegato della Cines, a commissionare a Re Riccardi l'incarico di stipulare contratti in blocco con le compagnie teatrali. Testoni è senz'altro felice dell'affare che gli frutta L. 3.000 per entrambe le commedie⁴², ma fin da questo primo "affare" manifesta degli atteggiamenti che segneranno poi tutta la sua vicenda cinematografica: in primo luogo Testoni desidera che i soggetti siano realizzati in breve tempo e in seconda battuta desidera amministrare autonomamente i suoi ingaggi cinematografici, senza dover fare necessariamente riferimento al suo impresario. Questi aspetti traspaiono già da una lettera di Re Riccardi del settembre 1913, dove l'impresario, avendo finito le riprese di *La donna nuda* (C. Gallone, Cines, 1914, tratto da Bataille) con Lyda Borelli, pensa inizialmente di procedere con la medesima interprete per realizzare *Il successo*⁴³. Re Riccardi lascia quindi libero Testoni di amministrare

311, diario 1913; v. anche CRISTOFORI 1981, p. 200).

³⁷ Lo scambio epistolare viene annotato nei diari in data 14 luglio, 22 luglio (qui Testoni annota: «Lettera di Re Riccardi da Parigi annunciandomi ingresso in cinematografo») e il 2 agosto Re Riccardi ha concluso l'affare (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1913). Re Riccardi era in quel periodo al centro di polemiche che lo accusavano di agevolare maggiormente i capocomici nei contratti cinematografici con la Cines a discapito dei comici (*Lagnanze ingiustificate*, «Il Piccolo Faust», a. XL, n. 3, 21 gennaio 1914, p. 3).

³⁸ «La vita cinematografica», a. IV, n. 23-24, dicembre 1913, p. 12.

³⁹ «Il Maggese cinematografico», a. I, n. 10, 10 settembre 1913, p. 20.

⁴⁰ BERNARDINI 2012, pp. 40 e 62.

⁴¹ Bernardini imputa questo ricerca di figure professionali nuove all'avvento del lungometraggio, ma in realtà possiamo ritrovarvi anche una risposta commerciale della Cines al prodotto della FAI.

⁴² Lettera di Re Riccardi a Testoni datata 7 dicembre 1913. Anche questa lettera Testoni sollecita Re Riccardi perché realizzi i film pattuiti, ma lui ha appena finito di girare altri film e prevede di girare i film di Testoni a Carnevale, mentre la compagnia Borelli-Piperno-Gandusio è a Roma al Teatro Valle (GIOVANELLI 1984, p. 639).

⁴³ «Le prime due film che passeranno in film con la Borelli saranno *Madame Taillen* e il *Successo*. Non so quale prima e quale dopo: ma certo entrambe. Più tardi faremo la *Modella*. Stai tranquillo. Ho preso molti autori stranieri. Ma d'Italiani finora solamente Paolo Ferrari e Alfredo Testoni. Terzo. Del tuo progetto parlerò a Roma al Consiglio di Amministrazione. Però bada: senza complimenti: se tu trovi a collocare presso altre case dei tuoi lavori, fallo, fallo pure. Lascia solo a me *Modella* e *Successo*» (lettera da Re Riccardi a A. Testoni datata 24 settembre 1913, riportata in GIOVANELLI 1984, pp. 634-635).

autonomamente i suoi affari cinematografici, senza tralasciare però di presentare le idee del suo autore al Consiglio di Amministrazione della Cines⁴⁴.

Nel gennaio del 1914 Testoni passa subito dalle parole ai fatti, con un tentativo di avviare autonomamente un'impresa con lo scopo di commerciare film e soggetti cinematografici fornendo «alle ditte produttrici di films una produzione che non sia – come talvolta avviene – informe, grottesca, banale»⁴⁵: la Mimografica (v. Appendice 4.2, La Mimografica, Fausto Fantini & Cⁱ). Nel diario appunta i discorsi intrattenuti con la famiglia Fantini (nella ditta in nome collettivo sono coinvolti in qualità di capitalisti Fausto Fantini, il suo fratello minore Cino e il figlio di questi, Massimo), il gruppo si procura la carta intestata della società e Testoni firma il suo primo contratto come direttore artistico di una casa cinematografica⁴⁶. La prima mossa di Testoni è scrivere subito per conto della nuova ditta una proposta a Ermete Zacconi per interpretare *Il Cardinal Lambertini*. Nonostante i due ne avessero già parlato qualche tempo prima, la risposta di Zacconi è sprezzante per vecchi rancori e riserva un giudizio poco lusinghiero anche nei confronti del cinematografo:

La tua lettera mi ha data stupefazione! Se non hai creduto tuo stretto dovere verso di me di rifiutare al Signor Novelli il permesso di rappresentare il Cardinale, ciò vuol dire che non eri soddisfatto dei successi artistici e finanziari che questo ti ha procurato con la mia esecuzione, e speravi assai più dalla grande arte del sulodato Novelli. Non capisco perché ti rivolgi a me per un film del cardinale. Mi pare più logico che tu preghi il Novelli. Egli ha certo una maschera più comica della mia; e poiché già da qualche tempo egli si esercita alla Mimica, causa la

⁴⁴ Re Riccardi che a Bologna possedeva i teatri Duse e del Corso, il periodico «Il Piccolo Faust» e l'agenzia teatrale dello stesso nome; era fondatore della FAI di Roma e nell'aprile del 1914 è fra i fondatori della Società Anonima Teatri Cines, una branca della Cines dedita all'esercizio (cfr. BERNARDINI 2012, p. 31; v. cap. XIII, nota 8).

⁴⁵ Sono parole dello stesso Testoni tratte da un'intervista con Dante Manetti (D. Manetti, *Fra scene, platee... e cinematografi (conversando con Alfredo Testoni)*, «La vita cinematografica», a. V, n. 7, 22 febbraio 1914, p. 52).

⁴⁶ Gli incontri con la famiglia Fantini sono appuntati quotidianamente dal 20 al 24 gennaio, e il 29 Testoni firma il contratto con la Mimografica (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1913). Il coinvolgimento di Testoni nella Mimografica viene salutato con entusiasmo dalla stampa specializzata dell'epoca: «Cosicché l'ultimo passo a fare è appunto quello che doveva essere il primo. La formazione di un corpo di scrittori, di opere e di riduzioni cinematografiche. Il quale passo finora non era fatto - riconosciamolo – perché il Cinematografo finora non era stato preso sul serio [...] Ora siete voi, Società Mimografica di Bologna, ed è Ella, Alfredo Testoni, quelli che date il primo lodabile esempio di assidervi arbitri autorevoli tra i direttori che predispongono, gli attori che lavorano e la manovella che gira. Siate dunque i benvenuti così come all'opera concreta del genio effettuatore è benvenuta l'ispirazione e la visione del tema animatore di essa» (R. Radogna, *Lettera aperta al signor Alfredo Testoni della Società Mimografica di Bologna*, «La cine-fono», a. VIII, n. 286, 7 febbraio 1914, p. 12).

mancanza di voce, egli è certo un soggetto migliore di me per divertire i bambini e le serve del cinematografo⁴⁷.

Al fallimento di questo primo tentativo, si aggiunge un episodio oscuro, sul quale non è stato possibile fare ulteriore chiarezza: è il 30 gennaio 1914 quando Testoni annota «Dallamano mi avverte che questura ha proibito una film tratta dalla Modella della casa Vitagraph⁴⁸». Non è chiaro di che cosa si tratti, e soprattutto perché possa essere coinvolta la Vitagraph⁴⁹, ma Re Riccardi e Nicolai se ne interessano subito, scrivendo alla Vitagraph, a Roma, a Napoli e a Londra⁵⁰ e proprio da Napoli aspettano infine l'invio della pellicola incriminata.

Testoni a questo punto scrive una lettera all'attrice Francesca Bertini per chiederle di interpretare uno dei suoi soggetti, ma l'attrice chiede qualche mese di tempo, perché è appena passata dalla Celio Film alla Caesar Film e per quest'ultima deve già interpretare opere di Sardou, Quintero e Bracco⁵¹.

La crescente domanda di soggetti cinematografici e sceneggiature nel corso degli anni Dieci porta con sé una serie di iniziative come i concorsi per soggetti, nonché l'impianto di scuole e l'edizione di manuali per la realizzazione di tali scenari, con l'obiettivo di una generale industrializzazione dello "scenario"⁵². Alcuni pionieristici concorsi per soggetti cinematografici erano stati indetti da alcune riviste specializzate già negli anni 1907-1909, il primo vero grande concorso internazionale viene indetto dalla Cines nella primavera del 1913 con in palio un primo premio eccezionale di ben L. 25.000⁵³. Oltre ai prestigiosi premi (come

⁴⁷ Lettera di E. Zacconi a A. Testoni datata 27 gennaio 1914 (GIOVANELLI 1984, pp. 654-655). Zacconi è risentito verso Testoni perché l'autore aveva affidato a Novelli le rappresentazioni de *Il Cardinal Lambertini* nel 1913.

⁴⁸ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1914. Non siamo stati in grado di identificare il citato Dallamano.

⁴⁹ La Vitagraph è comunque una casa di produzione americana che propone film di qualità con una politica affine a quella della Film d'Art (cfr. URICCHIO-PEARSON 1993; CHERCHI USAI 1987).

⁵⁰ Si vedano gli appunti nelle giornate del 31 gennaio, 5, 12, 15, 17 febbraio 1914 (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1914) e una lettera di Amedeo Nicolai indirizzata a Testoni e datata 12 febbraio dove scrive: «Tu credi che noi ci disinteressiamo della Film della *Modella* fatta abusivamente dalla Vitagraph! Ma hai torto, hai torto, hai torto. Anzitutto tu parti da un punto falso: quello che la cosa interessi più te che noi mentre questo non è. Infatti tu hai ceduta la *Modella* alla Cines per fare una film. La Cines dunque è la prima danneggiata e puoi essere ben certo che il danno... sarà pagato. Intanto abbiamo fatta una inchiesta a Londra. A Londra la Film non è stata progettata. Abbiamo richiesta la Film a Milano e Napoli e da una delle due città arriverà. Abbiamo chiesto il programma che dovrebbe arrivare stasera. Lascia dunque a noi la cura di andare in fondo e vedrai che andremo più in fondo di quanto tu creda. Ti stringo la mano» (GIOVANELLI 1984, p. 657).

⁵¹ Lettera di Francesca Bertini a Testoni datata 22 febbraio 1914 (GIOVANELLI 1984, p. 662).

⁵² Sul fenomeno rimandiamo a ALOVISIO 2005, pp. 147-163.

⁵³ Ivi, pp. 148-149. Il concorso prevedeva anche un secondo premio di L. 5.000, un terzo di L. 2.500, un quarto di L. 1.000 e altri premi di L. 100 (v. *Regolamento concorso "Cines"*, [Roma], [1913]).

paragone ricordiamo che i primi due diritti di adattamento erano stati pagati complessivamente dalla Cines a Testoni L. 3.000) prestigiosa è anche la commissione, presieduta inizialmente da Ferdinando Martini, nella quale sono presenti personalità di spicco della politica come Vittorio Emanuele Orlando e dell'arte come il pittore Albert Besnard (direttore dell'Accadémie de France a Roma), entrambi vicepresidenti. Bisogna rilevare che la novità di questa tipologia di concorso induce la Cines a inserire nel regolamento come esempio la riduzione di Baldassarre Negroni di *Giovanna la pallida* di Balzac, con la rispettiva divisione in 1. Argomento, 2. Personaggi e 3. Descrizione dei quadri⁵⁴. A ridosso della scadenza del concorso, nel marzo 1914⁵⁵, Testoni decide di partecipare con un sceneggiatura originale scritta assieme all'autore dialettale Alberto Massone⁵⁶ sulla vita di Giuseppe Verdi, e intitolata *Giuseppe Verdi. La vita e l'opera*, eccezionalmente superstita e conservata presso la Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna (v. Appendice 8.2.1 e cap. XIV). Il soggetto viene presentato in occasione del centenario della nascita di Verdi, già celebrato del resto dalla cinematografia qualche mese prima dall'uscita del film *Giuseppe Verdi nella vita e nella gloria* (G. De Liguoro, Labor Films, 1913). Al concorso partecipano quasi un migliaio di soggetti e quello di Testoni e Massone viene iscritto al n. 377 col motto "Te-Ma" che sembra però più che un motto, l'iniziale dei due autori...⁵⁷ Oltre al grande numero di opere pervenute bisogna notare che il concorso alimentò non poche polemiche, perché molti autori (fra i quali anche Giovanni Verga), accusano la Cines di volersi procurare soggetti originali a poco prezzo⁵⁸. Vincono il premio *ex aequo* dei soggetti storici *Persée* di Maurice Magre e il *Tesoro di Rampsinite* di Carlo Mascaretti, dirigente della Biblioteca Nazionale di Roma; in occasione della premiazione la Cines gira un film "dal vero" *Risultati del concorso internazionale "Cines" - Primo premio L. 25.000* (Cines, 1914)⁵⁹.

Re Riccardi riesce inoltre a vendere per L. 1.000 alla Pasquali & Tempo di Torino i diritti di un'altra commedia di Testoni, *Duchessina*⁶⁰, che la Pasquali intende realizzare con gli

⁵⁴ *Regolamento concorso "Cines"*, [Roma], [1913], pp. 13-23.

⁵⁵ Si vedano le annotazioni nel diario il 13 e il 25 marzo 1914 (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1914).

⁵⁶ Alberto Massone (Bologna 1862-Imola 1935) collaborava a diversi giornali umoristici bolognesi (firmandosi con lo pseudonimo Marchese Cagnara) e organizzava spettacoli di burattini in dialetto bolognese. Per alcune informazioni su di lui si rimanda a CRISTOFORI 1973, p. 269 e LUCCHINI 2006, p. 72.

⁵⁷ *Elenco dei lavori ammessi al "Concorso Cines"*, Roma, Unione Editrice, 1914.

⁵⁸ ALOVISIO 2005, pp. 149.

⁵⁹ BERNARDINI 2002, pp. 348-349.

⁶⁰ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1914, 1 e 4 aprile 1914. Re Riccardi manda a Testoni un vaglia di L. 900 trattenendo per sé L. 100. La Pasquali aveva aperto nel 1913 una succursale a Roma in via Nomentana affidata a Enrico Vidali (FABRI 1997, p. 111), ed è con questo ramo della società che probabilmente tratta Re Riccardi.

attori Anna Petersen, Laura Darville, Maria Jacobini, Gustavo Serena, Camillo Tovagliari, Giovanni Cimara⁶¹ (Fig. X). Testoni, che vuole coinvolgere nella lavorazione la Mimografica, ma tutelarsi anche che la realizzazione filmica avvenga sotto la sua supervisione, scrive alla Pasquali per realizzare assieme la riduzione, ma con suo grande sconcerto non riceve nessun riscontro⁶².

XIII.4.2 Il periodo presso la S.A. Ambrosio di Torino (1914)

Testoni parte quindi per Torino e incontra gli imprenditori torinesi Giuseppe Navone (di lì a poco direttore artistico della Fotocelebre Film), Ambrosio (non specifica quale dei due) e l'esercente teatrale Achille Chiarella dai quali riceve «buone proposte per film» per riadattare i temi delle sue commedie⁶³. Il giorno seguente, con i medesimi propositi, incontra invece Alfredo Gandolfi della Photodrama Producing Company of Italy⁶⁴. Il commediografo inoltre combina in quei giorni per un non meglio precisato «film bolognese»⁶⁵ e riceve le prime proposte scritte da Ambrosio, per il quale elabora il soggetto *Dove mi attacco muoio*⁶⁶.

Questi due brani tratti da lettere indirizzate a Re Riccardi testimoniano le aspettative e i dubbi di quei giorni:

Come vedi anche io mi sono gettato nel *mare magno* della cinematografia e spero di trovarci dell'utile una volta entrato nell'*ingranaggio*. Tante volte volevo discorrerti di ciò e ti mandai una circolare e ti presentai un mio amico ma tu – forse per le molte cose a cui devi attendere – non

⁶¹ «La vita cinematografica», a. V, n. 13, 7 aprile 1914, pp. 42-43.

⁶² Testoni scrive dell'accaduto a Re Riccardi con una lettera datata 4 maggio 1914. Ne riportiamo qui il testo come testimonianza della sprovvedutezza dell'ambiente cinematografico dell'epoca, con il quale Testoni si scontrerà più volte nel corso della sua carriera: «Carissimo Adolfo, mi succede una cosa che non saprei come qualificare. Dopo concluso con te la cessione della *Duchessina* alla Pasquali, scrissi alla Casa per avere informazioni sulla inquadratura e offrendomi – in caso – di comporre lo scenario. Nessuna risposta. Attesi molti giorni e sollecitai un riscontro: niente! Seccato mandai l'altro ieri un telegramma in cui manifestavo la mia sorpresa – e mi pareva giusto – per quello strano silenzio e oggi – 4 maggio – nessuno si è fatto ancora vivo. Ma chi è alla testa di quella Casa? Ma è questo il modo di corrispondere a una giustificata richiesta? È semplicemente enorme! Mi vuoi dire tu qualche cosa? Non ti nascondo che tutto ciò mi sa di scortesia senza limite e tu e io abbiamo tutta le sante ragioni di risentircene! Oggi stesso scrivo al sig. Pasquali o a chi per lui manifestando il mio sentimento. Con che razza di gente abbiamo a che fare? Ti saluto caramente, Alfredo Testoni» (BTBR, Fondo Re Riccardi, autografo non catalogato di Testoni).

⁶³ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1914, 26 marzo 1914.

⁶⁴ Ivi, 27 marzo 1914.

⁶⁵ Ivi, 29 marzo 1914. Testoni combina un incontro con un certo “Gergi” (forse Zorzi, la grafia del diario non è perfettamente leggibile).

⁶⁶ Ivi, 8 aprile 1914.

hai *rilevato* questo mio – come dire? – nuovo *atteggiamento*, per il quale tu potevi e puoi essermi molto utile⁶⁷.

Ho visto la Borelli, la quale mi ha parlato delle films mie. Disse solo che “le cose comiche in cinematografia non avevano ragione di essere”. Io rimasi zitto, ma non nascondo che quelle parole mi fecero effetto! E dire che ho visto fare da lei l'altra sera *La modella* deliziosamente. E se *Il successo* non lo fa lei chi deve farlo?⁶⁸

Nel mese di aprile 1914 Testoni si reca più volte a Milano dall'attore Giuseppe Sichel per sottoporgli per conto della Mimografica dei soggetti, che ricevono giudizi positivi⁶⁹. Contestualmente a questi lavori per la Mimografica, Testoni si reca nuovamente a Torino per coltivare i suoi contatti cinematografici personali e in questa occasione firma un contratto con la Fotocelere per 12 soggetti, si reca in visita alla Film artistica Gloria per incontrare il regista Mario Caserini al quale propone un'idea per realizzare soggetti di carattere regionale, per promuovere il territorio italiano (v. anche § XIII.5.2), riceve da Ambrosio il primo compenso di L. 2.300 (probabilmente per il soggetto *Dove mi attacco muoio*) e una prima proposta per l'adattamento cinematografico della commedia *La scintilla* (rappresentata nel 1906) e infine si reca con Sichel alla Leonardo Film⁷⁰. Sempre con Ambrosio Testoni è in trattative per l'adattamento delle commedie *Quel non so che...* (1902), *Fra due guanciali* (1902) e *Il quieto vivere* (1905) da realizzarsi sotto la direzione di Eleuterio Rodolfi⁷¹.

Rientrato a Bologna, Testoni si mette subito al lavoro per la Fotocelere e scrive i soggetti *Maestrine di campagna* e *Il marito dell'attrice*⁷², ma un telegramma del regista Eleuterio Rodolfi annuncia la decisione di Fausto Ambrosio di acquistare *La scintilla* e lo stesso Ambrosio nei giorni seguenti domanda a Testoni dei chiarimenti sul soggetto⁷³. Dopo

⁶⁷ BTBR, Fondo Re Riccardi, lettera autografa di Testoni datata 27 maggio 1914. I corsivi rendono parole sottolineate dall'autore.

⁶⁸ BTBR, Fondo Re Riccardi, lettera autografa di Testoni datata 10 maggio 1914.

⁶⁹ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1914, 14 aprile 1914; 27 aprile e 11 maggio. Giuseppe Sichel (1849-1924) lavora in questo periodo alla Leonardo Film di Torino su di lui si rimanda alla scheda biografica in GIOVANELLI 1984, pp. 1515-1516. Una lettera di Fantini della Mimografica su la «Cine-fono» specifica il ruolo della Mimografica nella trattativa (F. Fantini, *A proposito di "Sichel al Cinematografo"*, «La Cine-fono», a. VIII, n. 284, 13 giugno 1914, pp. 71-72). La notizia è riportata anche da «Il Piccolo Faust», che cita il coinvolgimento di Giovannino Chiarella in qualità di direttore della casa torinese (*Sichel al cinematografo*, «Il Piccolo Faust», a. XL, n. 19, 27 maggio 1914, p. 3).

⁷⁰ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1914, 23 maggio; 29-30 maggio 1914. Il 23 maggio punta «Vedo Re Riccardi alla Cines. Assisto ai lavori», ma non è chiaro a cosa si riferisca e non è nota una filiale Cines a Torino.

⁷¹ BTBR, lettera di Testoni a Re Riccardi datata 4 aprile 1914.

⁷² FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1914, 14; 16 e 17 giugno 1914. Cristofori ritiene che il film *Maestrine di Campagna* sia un adattamento della sua commedia dialettale *Mestreini* del 1892 (CRISTOFORI 1981, p. 200).

⁷³ Ivi, 13; 18-19 giugno 1914.

questa buona notizia Testoni torna a Torino per recarsi sia alla Fotocelere, che all'Ambrosio dove incontra Fausto Ambrosio che gli propone di lavorare per lui trasferendosi a Torino per un compenso di L. 12.000 annuali (corrisposti in rate mensili): è il 3 luglio 1914 e il commediografo sta per firmare il suo terzo contratto nell'industria cinematografica⁷⁴. Testoni torna a casa e si reca nella sua villa di campagna, la Lubbia, assieme alla moglie Cesira, la mattina si alza presto per discutere con lei della «grande proposta Ambrosio». Decide di accettare trascorrendo cinque giorni alla settimana a Torino e i fine settimana a Bologna. Manda subito la lettera di risposta, ma passerà qualche giorno di apprensione, perché il telegramma di Ambrosio rimane tre giorni in giacenza all'ufficio postale.

Concluso l'accordo, Testoni il 14 luglio parte per Torino. Legge di persona il soggetto di *La scintilla* a Fausto Ambrosio, i due ne discutono assieme, Testoni nei diari appunta «Leggo la *Scintilla* ad Ambrosio. Discussioni. La trova bella e ciò mi rallegra»⁷⁵, e così decidono di "inquadrarla". Il 22 e il 23 luglio avranno luogo le riprese del film *La scintilla*, effettuate da Eleuterio Rodolfi con gli attori Tina di Lorenzo, Armando Falconi, Oreste Bilancia (tutti e tre per la prima volta sullo schermo) e Annetta Ripamonti: Testoni partecipa attivamente al *set* e aiuta a "inquadrare" il film con discorsi e indicazioni, rimanendo infine soddisfatto dell'esito del film⁷⁶ (per una scheda del film si rimanda all'Appendice 8.4).

Appena terminate le riprese de *La scintilla* Testoni comincia subito a scrivere un altro soggetto intitolato *Mio bimbo*: anche in questo caso il commediografo lo legge ad Ambrosio e riceve da lui giudizi molto lusinghieri⁷⁷. Testoni lavora a un nuovo soggetto *Il vinto* e nello stabilimento Ambrosio si comincia a girare *Mio bimbo*, nel frattempo Testoni discute animatamente con De Sperati e Navone della Fotocelere⁷⁸. Sono giorni un po' concitati: l'Ambrosio nell'agosto decide di chiudere temporaneamente per i mesi estivi a causa dello scompiglio causato dallo scoppio della guerra (come si legge sulle riviste specializzate in quei giorni mancano i negativi, i mezzi di trasporto e alcuni lavori vengono sospesi perché il personale straniero è stato richiamato in patria) e contemporaneamente la Fotocelere recede

⁷⁴ Ivi, 3 luglio 1914. Le cifre corrisposte da Ambrosio a Testoni sono considerevoli se paragonate alle L. 4.000 offerte nel 1911 da Ambrosio a D'Annunzio per la riduzione di sei soggetti (GAMBACORTI 2003, p. 32). La società Ambrosio aveva già coinvolto negli anni precedenti diversi letterati fra i quali Guido Gozzano e Gabriele D'Annunzio.

⁷⁵ Ivi, 17 luglio 1914.

⁷⁶ Ivi, 23 luglio 1914. In questi giorni Testoni incontra anche Mariano De Sperati della Fotocelere.

⁷⁷ Ivi, 24-25 luglio 1914. Il film è tratto dalla sua commedia *Mamma Geltrude* del 1885 (CRISTOFORI 1981, p. 200).

⁷⁸ Ivi, 29 luglio 1914 e 1° agosto 1914.

dal contratto perché Testoni non ha rispettato una delle clausole, ovvero quella di lavorare per un anno esclusivamente per la Fotocelere⁷⁹.

Agli inizi d'agosto quindi Testoni, senza più un solo contratto, saluta Fausto e Arturo Ambrosio e torna a Bologna, dove riprende i contatti con Fantini per i lavori della Mimografica. Presto apprende però dalla stampa che la S.A. Ambrosio risulta ancora in attività e scrive indispettito per avere delle spiegazioni ad Ambrosio: i due continuano a discutere per diverso tempo e di questo scambio epistolare rimane una lettera nella quale Ambrosio lamenta a sua volta la collaborazione di Testoni con la Fotocelere e lo invita ad andare a Torino per trovare un accordo per acquistare i soggetti che Testoni aveva scritto per la Fotocelere⁸⁰. In autunno la situazione di stallo rimane immutata perché le due case continuano a fare proposte al commediografo. Prima Testoni si accorda con l'Ambrosio per L. 500 come compenso della sua opera e L. 700 per *La Scintilla*, più L. 50 per le spese di viaggio, poi per altre L. 200 per *Il vinto*⁸¹. La Fotocelere, a sua volta, si propone per acquistare il soggetto e consegna a Testoni un vecchio pagamento di L. 1.000 e nuove proposte⁸². Testoni investe i soldi ricavati immediatamente nella Mimografica (alla quale versa L. 140), e progetta la realizzazione di una casa cinematografica con un certo Maranesi (potrebbe trattarsi di Pietro Maranesi esercente del Cinema Fulgor, v. Appendice 3.2, Cinema Fulgor), poi non realizzata⁸³.

⁷⁹ La Fotocelere rinuncia a fare causa a Testoni. Come si legge in una intervista a Giuseppe Navone: «Ho voluto interrogare il signor Navone a proposito del comm. Testoni poiché al riguardo correvano varie voci opposte, ed ho saputo che le cose stanno precisamente come già le comunicai nell'ultimo numero. Al Testoni, era permessa la riduzione dei suoi lavori già pubblicati precedentemente impegnandosi però per un anno intero di scrivere soggetti nuovi esclusivamente per la Fotocelere: tuttavia la cosa si accomoderà facilmente dato che la Fotocelere non intende iniziare una causa che nel solo caso vi sia forzata; e si accontenterà che il Testoni o scriva esclusivamente per essa o sciolga il contratto, e pare che una decisione si avrà in settimana». (*La Cronaca*, «La Cine-fono», a. VIII, n. 288, 8 agosto 1914, p. 47).

⁸⁰ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, Cont. XIII, op. 210, n. 1, lettera di Ambrosio a Testoni datata 4 settembre 1914. Nella lettera Ambrosio spiega che la sua casa di produzione è aperta, ma che lavora solo per finire vecchi progetti che se non portati a termine arrecherebbero danno alla società (stanno ultimando le riprese de *La Gorgona* di Mario Caserini). Per quanto riguarda i soggetti Ambrosio specifica che *Mio bimbo* e *La Scintilla* sono gli unici effettivamente di proprietà dell'Ambrosio, perché *Il vinto* sembra non essere mai stato consegnato. Testoni invece è convinto di averlo consegnato e la ricerca del copione dura diversi mesi, Ambrosio ipotizza che l'abbia Rodolfi (GIOVANELLI 1984, pp. 701-702, lettera di Ambrosio a Testoni datata 25 febbraio 1915).

⁸¹ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1914, 14 e 20 settembre 1914.

⁸² Ivi, 22 e 26 settembre 1914; 7 novembre 1914.

⁸³ Ivi, 15 e 18 settembre 1914; 22 e 24 ottobre 1914.

XIII.4.3 Il ritorno a Bologna: Testoni regista cinematografico (1915)

Nell'ottobre del 1914 Testoni assume la direzione artistica del Teatro Contavalli di Bologna per il quale mette in piedi una serie di spettacoli dialettali⁸⁴, e questa attività, combinata allo scoppio della guerra, lo porta a fermarsi a Bologna per diverso tempo. Del resto, il bilancio dell'anno appena concluso per Testoni è per lui abbastanza contraddittorio perché al discreto numero di soggetti venduti, corrisponde l'interruzione di tutti i contratti e un numero esiguo di film editati: nell'agosto del 1914 ottiene il visto di censura il film *Sichel il cerimonioso* (che viene mostrato certamente in Veneto e Piemonte⁸⁵), nel gennaio 1915 ottiene il visto il film *La scintilla* e nel marzo del 1915 *Mio bimbo* (per i film si rimanda all'Appendice 8.4). Anche la ricezione del film *La scintilla* è contraddittoria, come dimostrano le recensioni della stampa specializzata (v. Appendice 8.4). Del film vengono apprezzati la fotografia, la messa in scena e la recitazione degli attori⁸⁶, ma la trama viene giudicata in genere "troppo leggera" e peggiore rispetto all'opera teatrale, perché risultato di un adattamento cinematografico di un'opera preesistente⁸⁷. Anche Ambrosio giudica in maniera analoga la trama e scrive a Testoni chiedendo un soggetto d'avventura perché i due film editati non sono andati come sperava in quanto si tratta «di un genere troppo fine, troppo letterario che ho voluto tentare ma che purtroppo il nostro pubblico cinematografico nazionale non capisce»⁸⁸. Al contrario Testoni si reca a vedere il film alla prima proiezione bolognese al Cinema Centrale (v. Appendice 3.2) e ne rimane soddisfatto tanto che nel diario quel giorno appunta «Sono stato a veder la *Scintilla* al Centrale: molto bello»⁸⁹.

Mentre seguitano ad arrivarli proposte per scrivere soggetti⁹⁰, Alfredo Testoni continua ad investire nella Mimografica⁹¹ e decide di dedicarsi per la prima volta ad un suo

⁸⁴ GIOVANELLI 1984, pp. 650-651.

⁸⁵ La proiezione a Torino avviene il 2 novembre al Cinema Royal (*Il cav. Giuseppe Sichel oggi al Cinema Royal*, «La Stampa», 2 novembre 1914, p. 5) e nel dicembre al Teatro Goldoni a Venezia (*Cronaca veneta*, «La Cine-fono», a. VIII, n. 296, 12-30 dicembre 1914, p. 43).

⁸⁶ Le recensioni sulle riviste specializzate sono unanimi nell'apprezzare la recitazione degli attori. Testoni riceve però nel gennaio 1915 una lettera da Edvige Guglielmetti Reinach (la moglie dell'attore Enrico Reinach) che esprime un parere negativo sull'interpretazione di Tina Di Lorenzo nel film (GIOVANELLI 1984, p. 700).

⁸⁷ MARTINELLI 1992a, vol. II, pp. 179-180 (riportata nell'Appendice 8.4).

⁸⁸ GIOVANELLI 1984, pp. 701-702, lettera di Ambrosio a Testoni datata 25 febbraio 1915.

⁸⁹ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1915, 24 marzo 1915.

⁹⁰ Testoni viene contattato dall'attore Arturo Falconi che gli propone di scrivere un soggetto per un film, ma Testoni dopo uno scambio epistolare rifiuta (Ivi, 21; 23-24 marzo 1915 e 8; 13; 15 aprile 1915). Una seconda proposta arriva da Roma in settembre da parte (forse) del sig. Lavina (il cognome è di difficile lettura; Ivi, diario 1915, 2 settembre 1915).

⁹¹ Nel febbraio 1915 Testoni paga a Fantini L. 250 e nel marzo L. 1.000 per la Mimografica (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1915, 1° febbraio 1915; 15 marzo 1915).

progetto cinematografico personale. L'Italia è da poco entrata in guerra, quando il 29 agosto 1915 a Casalecchio Testoni mette in scena nel parco dell'Albergo Reno una *matinée* di beneficenza per le famiglie dei richiamati di Casalecchio, ovvero una “fantasia allegorica patriottica” dal titolo *In alto! I bimbi d'Italia son tutti balilla* (chiamata anche *In alto! I bimbi d'Italia si chiaman balilla*), con musiche di Ettore Martinelli dirette da Ugo Dallanoce, scenografie di Carlo Gardenghi, un manifesto disegnato appositamente da Augusto Majani (conosciuto con lo pseudonimo di Nasica, Fig. X) e la partecipazione di qualche centinaio di bambini ivi residenti o villeggianti. Lo spettacolo ha un enorme successo: vengono organizzate corse tramviarie straordinarie per Casalecchio per trasportare gli oltre tremila spettatori e anche l'attrice Emma Gramatica assiste alle prove, rimanendone entusiasta⁹². Nello spettacolo i bambini interpretano dei simboli patriottici e alle musiche di Giuseppe Verdi si mescolano quelle dell'inno di Mameli (di cui il titolo dello spettacolo riprende un verso). La Libertà vestita con il tricolore (Fig. X) chiama a raccolta le sue forze militari (bersaglieri, alpini, marinai e garibaldini) alle quali si aggiungono le regioni italiane vestite coi costumi tradizionali e fra queste compaiono anche Trento e Trieste, per combattere contro il Genio del male (rappresentato con i colori austriaci). Ecco le parole di un quotidiano dell'epoca:

Il genio del male esce trionfante dalla sua tana con aria di trionfatore. È il tiranno che domina tutta la terra che calpesta e segna i confini del suo regno. Invano la libertà lo invita a lasciare libero l'avvilto popolo che geme nella schiavitù: il genio malefico non cede né alle preghiere né alle minacce e atteggiando il volto a un riso beffardo ritorna alla sua spelonca. La libertà è in preda al più vivo dolore, né sa trovare parole di conforto alle povere pastorelle che invocano da lei lo sperato aiuto. Due di esse più delle altre sono sconsolate e mostrano alla buona Dea le catene che stringono i loro polsi. La libertà a un tratto alza il capo e ascolta con viva attenzione un suono che giunge di lontano. È il suono delle trombe che annunziano i liberatori! Ed ecco che irrompono i baldi alpini, i fieri marinai, gli indomiti bersaglieri. Le addolorate pastorelle non devono più temere: è giunta l'ora della liberazione simboleggiata dalla bandiera tricolore da tanto tempo attesa! Tutti levano le mani al cielo e pregano e ringraziano: Le barriere sono infrante: il popolo d'Italia si desta e si avvanza ad abbracciare le due sorelle: si scoprono le tombe e si levano i morti avvolti nelle gloriose camicie rosse: la Patria, la Grande Patria appare. Viva l'Italia! Viva l'Italia! E la voce del Liberatore si unisce al grido di giubilo del popolo redento e benedice al trionfo della Libertà⁹³.

⁹² *Per le famiglie dei richiamati a Casalecchio*, «L'avvenire d'Italia», 25 agosto 1915, p. 5. La notizia dello spettacolo è riportata da tutti i quotidiani locali per circa una settimana.

⁹³ *La grande mattinata a Casalecchio*, «L'avvenire d'Italia», 29 agosto 1915, p. 5.

Il successo di pubblico, come abbiamo detto, è tale che ne viene organizzata una replica l'8 settembre e il 13 settembre Testoni si reca assieme a Ugo Melloni (direttore della Felsina Film) dall'avv. Alfredo Calandrelli (socio della Felsina Film, v. Appendice 4.2, Felsina Film) per discutere la ripresa cinematografica dello spettacolo⁹⁴. Il film viene girato con i soldi della Felsina Film dall'operatore Romeo Waschke⁹⁵ con riprese pressoché giornaliere svoltesi a Casalecchio fra il 18 settembre e il 3 ottobre 1915, con alcuni ritardi dovuti al tempo nuvoloso⁹⁶. A giudicare dalle sue annotazioni nel diario Testoni sembra interpretare di persona una presentazione del film, assiste alle riprese, “riordina i quadri” e scrive le didascalie (che chiama nelle sue note “titoli” o “intestazioni”). Il 15 ottobre si svolge al Fulgor (il cinematografo collegato alla Felsina Film, v. Appendice 3.2, Cinema Fulgor) una prima proiezione del film alla presenza di alcuni invitati⁹⁷, mentre il film viene mostrato al pubblico nel medesimo cinematografo il 3 dicembre⁹⁸.

Sembra corretto inoltre far risalire ai giorni delle riprese a Casalecchio anche la recitazione da parte di Testoni davanti alla macchina da presa di alcuni sonetti⁹⁹ della *Sgnera Cattareina* per il film per il Prestito Nazionale realizzato da Ugo Falena e intitolato *Per la patria!* (U. Falena, Film d'Arte Italiana FAI, 1915 v. Appendice 8.4) e presentato a Roma il 19 gennaio 1916 al Salone Margherita¹⁰⁰.

XIII.4.4 Il lavoro per la Silentium Film di Milano (1916-1918)

I film di Testoni, fin qui, compresa l'opera da regista ricevono sempre lo stesso tipo di giudizi dalla critica, che li ritiene “leggeri”, “cosettine da collegi”, edulcorati e privi di “tinte forti”. Ormai il conflitto mondiale si sta aggravando, Bologna è una delle retrovie del conflitto

⁹⁴ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1915, 13 settembre 1915.

⁹⁵ Sergio Ermineo Romeo Waschke era un operatore attivo a Milano. Prima del 1909 era operatore di Comerio, poi era passato alla ditta Adolfo Croce & Co. per poi tornare nuovamente alla Comerio (*E.R. Waschke*, «La cinematografia italiana», a. II, n. 55-56, 15-31 luglio 1909, p. 322). Nel 1913 apre a Milano un proprio laboratorio specializzato nella produzione e nella stampa di titoli (BERNARDINI 2007, p. 97).

⁹⁶ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1915, 18-21; 23-30 settembre 1915 e 1-2; 4 ottobre 1915. Nei diari sono citati alcuni quadri: uno con “masse di pastori”, una nel fienile e una nel bosco. Da queste note si deduce che non si tratta della semplice ripresa dello spettacolo avvenuta sul palco, ma di un vero e proprio film girato in vari spazi del parco di Villa Gregorini e della Villa Talon a Casalecchio.

⁹⁷ Ivi, 15 ottobre 1915.

⁹⁸ *I bimbi d'Italia son tutti Balilla*, «Il Resto del Carlino», 3 dicembre 1915, p. 4.

⁹⁹ Il riferimento alla recitazione di alcuni sonetti è nel diario il 28 settembre 1915, ma non è certo che si tratti del film *Per la patria!* (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1915). Nel film recitavano sonetti tra gli altri anche Ermete Novelli e Trilussa. Il film ad oggi risulta perduto.

¹⁰⁰ *Il 19 a Roma*, «Il Giornale del Mattino», 20 gennaio 1916, p. 2.

e comincia una contrazione delle attività cinematografiche dei settori della distribuzione, e dell'esercizio (si rimanda ai cap. § XVII). Nonostante, con un ritardo considerevole rispetto ai luoghi di produzione nazionali, la Felsina Film avesse dato il via con il film *I bimbi d'Italia son tutti balilla* a una produzione cinematografica locale, bisognerà aspettare ancora un paio d'anni perché la casa riesca a ricreare le condizioni per avviare effettivamente una produzione cinematografica (v. *supra* § XII).

Testoni agli inizi del 1916 è in contatto con l'avv. Sacerdoti di Milano a proposito della realizzazione di alcuni film della costituenda Silentium Film e con Umberto Coen, rappresentante viaggiatore della Savoia Film di Torino¹⁰¹ ugualmente per la realizzazione di alcuni film. Probabilmente per un progetto collegato proprio alla Savoia Film, Testoni scrive a Re Riccardi e a Amedeo Nicolai per recidere i diritti della Cines su *La modella* (di cui Testoni aveva venduto i diritti alla casa nel 1913, ma che non era mai stato realizzato)¹⁰². Secondo Cristofori¹⁰³, Testoni, sempre nel maggio del 1916 propone alla Felsina dei soggetti, fra i quali *Dagli amici mi guardi Dio!*, tratto dalla sua commedia dialettale *I pisuneint* (v. Appendice 8.2.8).

Nonostante questi progetti e anche un pagamento di L. 5 ricevuto da Coen, i due non hanno più contatti, forse anche perché il 13 aprile Testoni riceve una proposta definitiva del conte Luigi Grabinski Broglio, che sta per aprire a Milano la casa di produzione Silentium Film¹⁰⁴, nell'ambito della Società degli Autori. La Silentium Film è una casa di produzione, con la direzione artistica di Marco Praga¹⁰⁵, che ambisce a raccogliere attorno a sé i maggiori

¹⁰¹ Il ruolo di Coen nel 1916 presso la Savoia Film è attestato dalla stampa specializzata (*L'impronta rivelatrice*, «Film», a. III, n. 30, 10 ottobre 1916, p. 20; *Savoia-Film*, «La Cinematografia Italiana ed Estera», a. X, n. 5, 15 marzo 1916, p. 85). Gli incontri con Coen sono citati nel diario in data 15 febbraio; 7 marzo 1916 e 15 aprile (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1916).

¹⁰² Re Riccardi scrive a Testoni in una lettera datata 16 marzo 1916: «Appena rientrato in Roma ho preso in esame il tuo desiderio di avere indietro dalla Cines il diritto di fare una cinematografia della *Modella*. E siccome l'unica cosa che mi sta a cuore è quella di vederti contento, ho ottenuto dalla Cines, lo scioglimento desiderato. Tu sei libero di far fare la *Modella* da chi vuoi mentre alla Cines rimane il diritto sul *Successo*» (GIOVANELLI 1984, pp. 635-636). Lo scambio epistolare è confermato anche dal diario il 7; 10; 17 marzo 1916 (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1916).

¹⁰³ Non è stato possibile verificare le affermazioni di Cristofori (CRISTOFORI 1981, p. 200 e 305), ma nemmeno datare diversamente la sceneggiatura superstite; con Cristofori, riteniamo possibile farle risalire al maggio 1916.

¹⁰⁴ Luigi Grabinski Broglio (Corfù 1863 – Milano 1927) era stato un agente teatrale, giornalista e scrittore, all'epoca direttore del Teatro Manzoni di Milano (si veda la scheda GIOVANELLI 1984, p. 1393), quest'ultimo incarico lasciato proprio nel 1916 per gli impegni richiesti dalla gestione della Silentium Film («Il Piccolo Faust», a. XLII, n. 28, 4 ottobre 1916, p. 3). Per alcune notizie sulla Silentium Film si rimanda a MAIETTI 1996, pp. 51-54; GAMBACORTI 2003, p. 68; ALOVISIO 2005, pp. 42-43. Grabinski Broglio contatta per lo stesso motivo Giovanni Verga il 29 aprile 1916 (RAYA 1984, p. 69). In una fase preliminare del progetto vengono interpellati anche D'Annunzio e Sabatino Lopez («Il Piccolo Faust», a. XLII, n. 16, 10 maggio 1916, p. 2).

¹⁰⁵ In realtà nonostante i contributi bibliografici citati, uno studio sulla Silentium Film rimane ancora da compiere, e sarebbe auspicabile per tracciare i rapporti fra la società e La Società degli Autori, o quantomeno per svolgere una breve indagine sui soci investitori, in mancanza della possibilità di analizzare l'opera

autori del teatro italiano per impiegarli nella realizzazione di soggetti cinematografici; in pochi mesi coinvolge diversi autori, gira nell'arco della sua attività circa 25 film, spesso canzonati dalla critica perché noiosi ed esasperanti, ricolmi di luoghi comuni e atmosfere pesanti¹⁰⁶. Testoni e Grabinski s'incontrano più volte, trovano un accordo e Testoni sottoscrive una quota di L. 10.000 della società in accomandita¹⁰⁷, assieme ad altri letterati come Marco Praga, Dario Niccodemi, Giuseppe Adami, Renato Simoni, Giovanni Verga e Salvatore di Giacomo, e tutti si assumono l'impegno di scrivere almeno due soggetti l'anno. Come si legge nel contratto, all'autore spetta anche il 50% sull'utile netto prodotto dalla pellicola:

I Sottoscritti si impegnano nel modo più assoluto a concedere, come concedono, al Signor Conte Luigi Grabinski Broglio per una costituenda Società, la esclusività di fare films Cinematografiche, sia tratte da loro lavori drammatici, sia con argomenti originali di ciascuno di essi sottoscritti, alle seguenti condizioni: La esclusività è concessa per tutta la durata della costituenda Società e per eventuali proroghe. A ciascuno dei sottoscrittori verrà riconosciuta una cifra di capitale di £. 25.000, in corrispettivo e quale apporto della concessa esclusività. Il rimanente capitale verrà portato in Società del Conte Broglio o di chi per esso, nella misura che egli riterrà necessaria per il regolare sviluppo dell'azienda. Ciascheduno dei sottoscritti si impegna di fornire almeno due soggetti all'anno. Per ciascuna film sarà tenuta una contabilità speciale, ed all'autore di essa spetterà il 50% sull'utile netto prodotto dalla film, detratte tutte le spese necessarie per la sua formazione e messa in commercio, nessuna eccettuata, e comprese

cinematografica, che sembra in gran parte perduta. La prima società in accomandita è costituita a Milano in via Silvio Pellico 8 il 17 luglio con il rogito del notaio Roncati (ma più probabilmente il notaio si chiama Rosnati) viene istituita la Grabinski Broglio & C., accomandita semplice, capitale 250 mila lire. Accomandatario il Conte Broglio, accomandanti: Luigi De La Torre, conte Giuseppe Visconti di Modrone, Senatore Boretti, comm. Emilio Paoletti, cav. Pier Luigi Caldiroli, avv. Carlo Biancoli, avv. Gino Urangia Tazzoli, cav. Andrea Fasoli, maestro Wando Aldrovandi, dott. Carlo de Marchi, dott. Guido Artom, comm. Marco Praga, Dario Nicodemi, cav. Giuseppe Adami, Renato Simoni, comm. Giovanni Verga, comm. Alfredo Testoni, comm. Salvatore di Giacomo (*Luigi Grabinski Broglio & C.*, «Il Tirso», a. XIII, n. 30, 29 luglio 1916, p. 5). Nell'atto conservato da Giovanni Verga la data di costituzione della società è il 17 giugno 1916 con il rogito dell'avv. Tito Rosnati (RAYA 1984, p. 83). Bisogna notare che Andrea Fasoli, Giuseppe Visconti di Modrone, Guido Artom non erano solo consiglieri della Milano Films, ma alcuni di loro erano pure coinvolti nella precedente SAFFI-Comerio (cfr. LASI 2011-2012). Nel fascicolo della società rimasto presso la Camera di Commercio di Milano è conservata la notizia della trasformazione della società in accomandita in società anonima nel 1920. La nuova società datata 20 luglio 1920 ha un capitale di ben L. 1.000.000 e come amministratore delegato conte Luigi Grabinski Broglio, come presidente un bolognese cav. Alfonso Giovannini (che non sembra avere legami con l'avv. Giovannini socio della Film Emilia cfr. Appendice 4.2) e come consigliere il fiorentino cav. Galileo Gasparri (accreditato anche come attore in alcuni film Silentium). Le azioni vengono sottoscritte da altri soci fondatori ovvero da Ruggero Gasparri, dal conte Carlo Biancoli e Aldrovandi Angelo detto Wando (CCMI, Archivio Storico del Registro delle Ditte, n. 75225).

¹⁰⁶ Una delle riviste più critiche nei confronti della Silentium Film è «Il Contropelo» (MAIETTI 1996, pp. 56-57).

¹⁰⁷ Gli incontri sono citati nei diari il 20 aprile, il 9 e il 15 maggio 1916 (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1916). La ricevuta inviata a Testoni da Grabinski per una quota sociale di L. 10.000 è datata 17 giugno 1916 (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XIII, op. 210, n. 3). Inizialmente la quota stabilita era di L. 25.000, poi ridotta a L. 10.000 (cfr. anche il carteggio Grabinski-Verga in RAYA 1984, p. 80).

quindi le spese di réclame ed una quota per spese generali. Qualora nel momento di costituire la Società si constatasse che tale percentuale non lascierebbe un margine sufficiente ad un regolare e redditizio svolgimento della Società, le parti si metteranno d'accordo per fissare una percentuale che si riterrà da essi tale da corrispondere ai giusti interessi di tutti. Appena costituita la Società, a ciascuno dei sottoscrittori sarà versato un acconto di £. 3.000 da deontarsi sugli utili futuri a ciascuno di essi spettanti. Direttore artistico della società sarà Marco Praga.

Firmato Giuseppe Adami, Renato Simoni, Dario Niccodemi, Marco Praga, Alfredo Testoni, Giovanni Verga, Salvatore di Giacomo¹⁰⁸.

Testoni si occupa subito del suo primo film che vuole intitolare *I sette peccati* (si tratta di un soggetto originale, come richiesto espressamente dalla Silentium Film), scrive il soggetto e lo invia a Grabinski Broglio che gli manda in cambio L. 3.000¹⁰⁹. Testoni in questi giorni si occupa in prima persona della Silentium: si reca a fare visita ad una attrice che Grabinski Broglio vuole assumere¹¹⁰ e consiglia agli esercenti bolognesi i film della Silentium Film¹¹¹. Esprime anche il desiderio di andare a Milano, ma Grabinski risponde che in questi primi mesi la sua presenza non è necessaria. Scrive quindi un secondo film intitolato *Dov'è la felicità*¹¹², e lo sottopone al giudizio di Grabinski Broglio:

Ho letto: *Dov'è la felicità?*, e a me è piaciuta. Ma come ti ho detto per il nostro commercio occorrono delle cose molto ma molto forti e impressionanti, ché, diversamente la vendita riesce difficilissima. In ogni modo non preoccuparti, perché qualunque sia il soggetto che tu presenterai, io ho già venduto la tua prima film per: Piemonte, Liguria, Emilia, Toscana, Lombardia, Veneto, Lazio, Marche in Italia; e per Grecia, Egitto, Brasile, Francia, Belgio,

¹⁰⁸ Il contratto datato 18 aprile 1917 è riportato da Giovanelli (GIOVANELLI 1984, pp. 1155-1156). La quota sociale è più alta di quella corrisposta inizialmente da Testoni, ma il contratto qui riportato risale all'anno seguente, quando probabilmente è avvenuto un aumento di capitale. Nella copia di Giovanni Verga, sostanzialmente identica, ma datata 18 aprile 1916, prima delle firme degli autori vi è la seguente aggiunta «Il sottoscritto Renato Simoni dichiara che l'esclusività da lui concessa col presente atto non comprende i lavori cinematografici per ragazzi, per i quali egli ha già assunto impegni con altra società» (RAYA 1984, p. 72).

¹⁰⁹ Testoni prima pensa al titolo (20 giugno 1916), poi al soggetto (27 giugno) e infine scrive e invia la sceneggiatura (1° luglio, FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1916). Le L. 3.000 sono un acconto sugli utili futuri previsto dal contratto (v. *supra*).

¹¹⁰ Grabinski in una lettera del 24 luglio 1916 chiede a Testoni di andare a incontrare un'attrice: «Mi hanno raccomandato Gina Pederzani, che sta a Bologna, in via lame 46. Prima però di scritturarla, desidererei sapere se è bella, giovane, bionda, bruna» (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XIII, op. 210, n. 4).

¹¹¹ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1916, 31 ottobre 1916.

¹¹² Ivi, 27-28 luglio 1916.

Scandinavia, Romania e Olanda. Come vedi è bastato il tuo solo nome, e la vendita è stata anche fatta a buone condizioni¹¹³.

Bisogna notare che pure Verga (che vede anche rifiutarsi diversi soggetti, fra i quali proprio i primi presentati) riceve da Grabinski Broglio lettere analoghe con la richiesta di drammi a tinte forti¹¹⁴. Testoni non si lascia intimidire e nei primi mesi del 1917 passa diverso tempo a Milano¹¹⁵ dove consegna altri soggetti, visita gli stabilimenti della Milano Films alla Bovisa con Grabinski Broglio e Stefano Pittaluga, e incontra diverse volte il regista Guglielmo Zorzi per indicazioni sulle riprese del suo primo film con la Silentium, *La felicità* (tratto dal copione *Dov'è la felicità?*) che cominciano il 4 marzo 1917 e durano 11 giorni (sul film si vedano le Appendice 8.4 e 8.5). Testoni non sembra prendere parte alle riprese vere e proprie e vedrà il film per la prima volta al cinema assieme al regista Zorzi e l'attrice Linda Pini¹¹⁶, e poi ancora una volta più avanti con la moglie Cesira al cinematografo Fulgor di Bologna, per l'occasione pieno di gente¹¹⁷. *La felicità* ha una buona accoglienza da parte della critica, che ne elogia l'esecuzione e la trama (che diverte e commuove a un tempo) ad eccezione del finale (v. Appendice 8.4); il film ha inoltre successo a Roma alla prima rappresentazione¹¹⁸ e Testoni riceve inoltre in privato diversi pareri favorevoli, tra i quali quello dell'attore e regista francese André Antoine:

¹¹³ Lettera datata 13 dicembre 1916 (GIOVANELLI 1984, pp. 753-754). Per spiegare a Testoni cosa intendesse per “cose molto ma molto forti e impressionanti” Grabinski gli invia un articolo del «Corriere della Sera» (riportato sempre da Giovanelli, la lettera conservata nel Fondo Testoni non ha allegati) con una recensione dello spettacolo *Histoire d'un momie*, una vicenda di equivoci attorno ad una mummia riportata a Fontainebleau ai tempi delle spedizioni di Bonaparte in Egitto.

¹¹⁴ «Caro Verga, abbiamo esaminato i due soggetti di Films che ài mandati: *Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe*. *Caccia alla volpe* non è cinematografabile. È un argomento troppo tenue, dal significato troppo riposto e la cinematografia non riuscirebbe a renderlo evidente. *Caccia al lupo* può diventare una buonissima film, alla condizione di darle uno sviluppo quale la cinematografia (che è un'arte – se arte vogliamo chiamarla – assolutamente speciale) richiede. È necessario, per esempio, una grande varietà di ambienti. Ora tu, nella *Caccia al lupo*, riproducendo l'azione che è nel dramma, svolgi una lunga scena nella capanna. In cinematografia diventa monotona, priva di quella varietà che soddisfa e interessa l'occhio dello spettatore. Lunga scena che, d'altra parte, bisognerebbe ridurre ai minimi termini. E la *Caccia al lupo* come tu l'hai ideata per il cinematografo, si ridurrebbe a una film di 100 metri, e uno spettacolo di un quarto d'ora. Occorre dunque, per così dire, narrare una storia. Antefatto, rappresentazione dei personaggi, episodi, ecc. ecc. E riprodurre delle scene siciliane, fra le meno sfruttate. Ti senti di rifare uno schema in questo senso? Basterebbe uno schema. Il nostro *metteur en scène*, il Conte Zorzi, ch'è un uomo di ingegno e di buon gusto, penserebbe lui a fare le sceneggiature, a dividere i quadri, ecc. ecc.» (lettera da Praga a Verga datata 21 luglio 1916 riportata da RAYA 1984, pp. 87-88). Una volta girato, il film *Caccia al lupo* avrà molti problemi con la censura.

¹¹⁵ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1917, febbraio 1917.

¹¹⁶ Ivi, 9 maggio 1917.

¹¹⁷ Ivi, 1; 3; 7 ottobre 1917.

¹¹⁸ Ivi, 26 agosto 1917.

La signora Darsenne, che era a Torino col celebre attore francese Antoine, ha scritto a Praga: Antoine che è disgustatissimo dal cinematografo si è entusiasmato alla *Felicità* di Testoni: dice che è altra cosa, che si sente l'autore, che il film è *perfetto*. Ha scritto a Parigi segnalandola, e dicendo che la *Silentium* è la cola [sic] marca artistica d'Italia. Che cosa ne dici?¹¹⁹.

Nel 1918 Testoni riceve due rendiconti spese sulla realizzazione del film (eccezionalmente superstiti e riportati per intero nell'Appendice 8.4) dai quali si deduce che il film, costato L. 42.254,65, era stato prodotto con una partecipazione della Milano Films (che paga un terzo delle spese, anche perché come già ricordato alcuni imprenditori comparivano in entrambi i CdA) e dalla Silentium Film (che sostiene i restanti due terzi della cifra). I due rendiconti (il primo del febbraio e il secondo del giugno 1918) differiscono solamente nelle spese di distribuzione e negli incassi: nel primo documento le cifre sono leggermente più alte che nel documento di giugno (all'epoca del primo rendiconto Grabinski Broglio ha in programma di sfruttare la pellicola a Londra e in Russia¹²⁰), dove però si aggiunge un'ulteriore voce “provvigioni ai mediatori” che indica come la fase di distribuzione all'epoca del primo rendiconto fosse ancora in corso. La rarità di questo tipo di documento ci induce a indugiare sulle cifre riportate. Innanzitutto la spesa complessiva è di oltre 42 mila lire, cifra piuttosto alta, se consideriamo che solo nel 1917 la Silentium Film produce almeno altri cinque film. Ad un anno dall'uscita del film infatti il rendiconto risulta ancora in passività di L. 9.419,98, poiché il film ha incassato L. 32.834,67. Il rendiconto spese non è dettagliato per quanto riguarda la cifra sostenuta dalla Milano Films, quindi non possiamo sapere cosa abbia pagato quest'ultima ditta (anche se possiamo presumere che si tratti di spese relative al personale tecnico della Bovisa, lo stabilimento della Milano Films dove è stato girato il film). Fra le voci di spesa sostenute dalla Silentium Film (che comprendono sia la produzione che la distribuzione) le più alte sono quelle destinate agli attori: la compagnia prende L. 11.756,00, Guglielmo Zorzi il direttore di scena L. 5.915,00 e le comparse e il noleggio delle automobili, rispettivamente L. 2.688,50 e L. 1.164,12. Per quanto riguarda la distribuzione del film, la

¹¹⁹ Lettera di Grabinski Broglio a Testoni datata 30 ottobre 1918 (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XIII, op. 210, n. 16a). La vicenda è appuntata da Testoni anche nel diario (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1918, 31 ottobre 1918). Julie Darsenne, traduceva in francese le opere teatrali italiane e si occupava anche della loro circolazione a Parigi (GIOVANELLI, p. 601).

¹²⁰ Nella lettera datata 10 marzo 1918 che accompagna l'invio del rendiconto Grabinski Broglio spiega a Testoni di non aver ancora realizzato degli utili, ma di avere ancora molte zone da sfruttare tra le quali Londra e aggiunge «Il vero guaio nostro è che molti paesi sono disgraziatamente chiusi al mercato Italiano, e specialmente la Russia, che dava uno sfogo grande ed un grandissimo guadagno, perché in Russia si vendevano dalle sette alle quindici copie! Dobbiamo anche di ciò ringraziare i massimalisti!» (GIOVANELLI 1984, pp. 807-808).

voce di spesa più alta riguarda la réclame (L. 976,86), seguita dai “nulla osta e visti governativi” (L. 390,44) e dalla spedizione e la stampa delle copie (L. 109,09). Dalle voci di spesa apprendiamo che le didascalie sono state tradotte in altre lingue per la distribuzione all'estero, ma non è possibile sapere con esattezza in quali Paesi il film abbia effettivamente circolato.

Questi rendiconti¹²¹ possono essere confrontati a quelli sempre dei film *Caccia al lupo* (G. Sterni, Siletium Film, 1917) e *Storia di una capinera* (G. Sterni, Siletium Film, 1917) tratti dai soggetti di Giovanni Verga, ed entrambi prodotti con la stessa modalità: un terzo delle spese sostenute dalla Milano Films e il restante dalla Silentium Film. I *budget* dei film tratti dai soggetti di Verga sono minori di *Felicità* (che era costato, come detto, L. 42.254,65), perché ammontano rispettivamente a L. 24.372,50 (*Caccia al lupo*) e L. 31.455,80 (*Storia di una capinera*). Il compenso del Conte Zorzi per la messinscena è circa il doppio di quello accordato a Sterni per gli altri film. Le altre voci di spesa rimangono simili, fatta eccezione per *Caccia al lupo* che ha spese alte nei viaggi (il film è girato in Sicilia) e per il nulla osta della censura (il film è stato censurato più volte, procurando moltissime “noie” a Grabinski Broglio, che si adopera per mesi per farlo passare). Anche per quanto riguarda gli incassi, il film di Testoni realizza inizialmente i maggiori guadagni rispetto ai due film tratti da Verga¹²², ma se di Verga conosciamo i rendiconti successivi e sappiamo che i film alla fine sono stati ripagati con gli incassi del 1919, di quello di Testoni non abbiamo altri rendiconti dopo il giugno 1918.

Nonostante il tentativo del 1914 di coinvolgere Zacconi per conto della Mimografica non avesse dato un buon esito (§ XIII.4.1), nel marzo del 1917 per iniziativa di Re Riccardi viene riaperta la trattativa per realizzare il film da *Il Cardinale Lambertini*, con interprete sempre Ermete Zacconi il quale vorrebbe realizzare il film autonomamente con una propria macchina da presa e senza appoggiarsi a una casa di produzione. Dopo essersi consultato con Testoni, Re Riccardi decide di chiedere a Zacconi ben L. 10.000 per i diritti dell'opera, concessi purché lo scenario sia curato da Testoni stesso:

¹²¹ Altri rendiconti di altri film della Silentium Film sono conservati presso la Biblioteca Universitaria di Catania nel Fondo Verga e pubblicati in RAYA 1984, pp. 130-131.

¹²² *Caccia al lupo* costa L. 24.372,50 e al 30 giugno 1918 ha incassato L. 17.793 e al 31 dicembre 1919 L. 30.460,94,10; *Storia di una capinera* costa L. 31.455,80 e al 30 giugno 1918 incassa L. 18.925,65, al 31 dicembre 1919 invece L. 34.477,36 (RAYA 1984, pp. 130-131 e 146-147). Il film di Testoni costa L. 42.254,65 e incassa L. 32.834,67 (v. Appendice 8.4).

Io, dunque, faccio la sparata e chiedo a Zacconi, per il *Cardinale Lambertini*, lire 10 mila. Ma bada bene di non guastarmi le uova nel paniere. Zacconi, molto probabilmente verrà da te e ti chiederà una diminuzione e tu, se non sarai messo sull'avviso, sei capace di vendere per 500 lire o per un piatto di lenticchie! Bada che io ho venduto giorni or sono alla Cines *La Femme et le Pantin* per 25 mila franchi! E sento chiedere le 10 le 15 e le 20 mila per lavori che non hanno la fama del tuo. Tieni dunque duro, se interpellato direttamente, e non farmi fare brutta figura con Zacconi¹²³.

Zacconi chiede comunque di poter leggere lo scenario realizzato da Testoni prima di deciderne l'acquisto¹²⁴, ma anche questa volta la trattativa s'interrompe e del progetto i due ne ripareranno nuovamente l'anno seguente (§ XIII.4.5).

Con il mese di maggio del 1917 la Silentium Film considera ultimati i primi sette film dei suoi sei autori/soci e chiede a ciascuno nuovi soggetti¹²⁵. Testoni invia subito un suo nuovo soggetto, che Praga e Grabinski Broglio trovano «veramente buono»¹²⁶.

A questo punto, nel maggio 1917, comincia una seconda esperienza di Testoni su un set cinematografico, vicenda però che rimane abbastanza oscura e difficilmente inquadrabile, anche perché con ogni probabilità il film non è mai stato portato a termine e le persone coinvolte nella vicenda non sono state identificate¹²⁷. Testoni, nel pieno della guerra, per un paio di mesi, si trasferisce¹²⁸ a Rapallo per organizzare assieme alla contessa Tilly (o forse Tiley, la grafia dei diari non è chiara e il personaggio rimane comunque ignoto) e a Montesano (anche lui non identificato) le riprese di un film dal titolo *Sacrificio di un'anima*. Leggendo le annotazioni dei diari sembra che Testoni sia stato coinvolto dalla contessa Tilly e da Montesano per realizzare principalmente con i capitali della contessa Tilly un film ideato da

¹²³ Lettera datata 22 marzo 1917, riportata da Giovanelli (GIOVANELLI 1984, p. 775).

¹²⁴ GIOVANELLI 1984, p. 777. La trattativa viene sospesa il 16 aprile 1917 (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1917). Zacconi collaborava con l'industria cinematografica fin dal 1912 e giova notare come il progetto di un film tratto da *Il Cardinal Lambertini* cominci fin dal 1912 (sulla carriera cinematografica di Zacconi si rimanda a GHERARDI 2009, pp. 308-341).

¹²⁵ Lettera datata 4 aprile 1917 (GIOVANELLI 1984, p. 778).

¹²⁶ Lettera di Grabinski Broglio a Testoni datata 26 aprile 1917 (Ivi, pp. 778-779). Il titolo dell'opera non è conosciuto.

¹²⁷ La rivista cinematografica «Motofilm» nel luglio 1917 indica Testoni come il nuovo direttore artistico di una nuova casa genovese, ma non vi sono altri riferimenti alla vicenda (GIORDANI 1996-1997, p. 105). Abbiamo cercato invano notizie di questo film sul quotidiano di Rapallo «Il mare» (v. Bibliografia – Sezione B) e sulle storie del cinema in Liguria (BERTIERI-SALOTTI 1985; BERTIERI-DE MIRO D'AJETA-GIUSTI-SALOTTI 1983; EZECHIELLI 2011).

¹²⁸ I viaggi a Rapallo cominciano il 7 maggio e si concludono con il rientro a Bologna l'8 luglio 1917 (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1917). Secondo Cristofori le riprese avvengono nel giugno 1916 (CRISTOFORI 1981, p. 200), ma la sua affermazione risulta inesatta se confrontata con i diari.

Montesano¹²⁹ e probabilmente sceneggiato da Testoni. Il commediografo viene retribuito per il suo lavoro e amministra autonomamente i soldi investiti dalla contessa (in totale circa L. 10.600)¹³⁰, procura all'operatore la pellicola comprandola per L. 1.725¹³¹ dalla casa di produzione e distribuzione bolognese Felsina Film (v. Appendice 4.2; § XII) e indica i teatri di Quinto, Nervi, Sestri (ovvero le stesse località dove vi erano i teatri di posa della Riviera Film, di Ubaldo Maria del Colle, una marca qualche anno prima di esclusività Felsina Film) per le riprese in interni. Nonostante Testoni fin dai primi colloqui si dimostri un po' dubbioso sulla riuscita del progetto¹³², i lavori cominciano l'11 giugno, con la lettura del soggetto agli attori in teatro (qualche giorno prima Testoni e Montesano avevano incontrato gli attori della compagnia Caimmi che stava recitando a Genova la commedia di Testoni *Il successo*). Le riprese vere e proprie cominciano il 14 giugno: «Preparativi, Dopo colazione prime scene girate. Mi è parso bene¹³³». Alcune scene vengono girate in esterni sul mare presso degli scogli e altre in teatro di posa (viene citata una scena con lo studio di un pittore e un'altra con un incendio). Testoni ogni giorno si reca a teatro, ma Montesano spesso non si fa vedere, inoltre il segretario del teatro di Rapallo viene arrestato perché triestino e la pellicola si esaurisce sul più bello, così Testoni è costretto a scrivere a Melloni della Felsina Film per averne dell'altra. Testoni in preda al malumore per questi contrattempi e per le lunghe attese di Montesano, decide di rientrare a Bologna e di «lasciar fare a Montesano»¹³⁴. A Bologna Testoni riesce ad avere da Melloni dell'altra pellicola così torna a Rapallo e le riprese si concludono il 7 luglio¹³⁵. Da questo momento non vi sono più accenni nei diari a questa vicenda e il film non sembra edito.

Alfredo Testoni, proprio come era già avvenuto all'epoca della collaborazione con la S.A. Ambrosio (§ XIII.4.2), desidera poter vendere i propri soggetti ad altre case di produzione senza essere vincolato ad un'unica casa che indugia a realizzare i suoi lavori, e proprio mentre sta girando questo film sulla riviera ligure, riceve una lettera da Marco Praga¹³⁶ che risponde alle sue richieste, ricordando a Testoni i vincoli contrattuali che lo obbligano a

¹²⁹ La paternità dell'opera si deduce dal diario (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1917, 24 maggio 1917).

¹³⁰ Tilly consegna a Testoni questa cifra a più riprese, e il commediografo vi paga la pellicola, Montesano e altre commissioni. Si reca anche in banca per ritirare i soldi a nome della contessa «Al Credito Italiano ritiro per Tilly 5.000 lire. Elogi del banchiere. Passeggiata con Tilly e Margherita, alla sera fatti i conti risulta che ho speso molto. Tilly mi da altre 500 lire per me» (Ivi, 28 giugno 1917).

¹³¹ Ivi, 6 giugno 1917.

¹³² Ivi, 25 maggio 1917.

¹³³ Ivi, 14 giugno 1917.

¹³⁴ Ivi, 22 giugno 1917.

¹³⁵ Ivi, 7 luglio 1917.

¹³⁶ Lettera datata 7 luglio 1917 (GIOVANELLI 1984, pp. 781-782).

fornire soggetti cinematografici esclusivamente alla Silentium Film. Dalla lettera apprendiamo inoltre che lo stesso problema era sorto per Niccodemi, che voleva vendere ad altri il suo soggetto *Fior d'amore*, mai realizzato dalla Silentium; ma questioni analoghe si erano poste per Giovanni Verga, anche lui desideroso di vendere anche ad altri i propri soggetti. Per spiegare a Testoni lo stallo nel trasporre sullo schermo i suoi soggetti *La maestrina* e *La stirpe dei duchi di Sant'Elpidio* (per entrambi si rimanda alle Appendici 8.1 e 8.2) Marco Praga gli ricorda i problemi che potrebbe riscontrare in censura *La maestrina*, per la quale sarebbe necessario richiedere la censura preventiva, di come la sceneggiatura da lui ritenuta più originale ovvero *La stirpe dei duchi* necessiti di essere interpretato da un ragazzo (come ad esempio Ermanno Roveri del film *La felicità*), mentre la Silentium ha appena scritturato due attrici (Linda Pini e Margot Pellegrinetti), concludendo «Tutto sommato e tutto considerato, caro Alfredo, bisogna che tu ti armi di pazienza, e che ti convinca che le films non si improvvisano»¹³⁷. Testoni, su suggerimento di Grabinski Broglio decide di sottoporre la questione alla riunione del CdA¹³⁸. I mesi che seguono sono abbastanza tranquilli: Testoni scrive quello che lui stesso definisce «un film gigante»¹³⁹, torna a trovare Ambrosio, legge sui giornali che Novelli desidera realizzare a sua volta un film da *Il Cardinale Lambertini*¹⁴⁰ e riceve molti giudizi lusinghieri sul film *La felicità* che sta circolando proprio in quei mesi.

Alla fine dell'anno (è il novembre del 1917), finalmente alla Silentium Film decide di realizzare un secondo soggetto di Testoni e una lettera di Grabinski Broglio ci testimonia di un coinvolgimento del distributore sulla scelta del soggetto realizzato dalla casa di produzione, una pratica poco documentata per il cinema dell'epoca. Scrive Grabinski Broglio:

Fra una ventina di giorni avremo terminato il film che stiamo facendo, e dovremo iniziarne uno nuovo. Avrei pensato a uno dei tuoi due, o quello col bambino, o meglio ancora quello della maestrina. Siccome la nostra produzione è venduta tutta al Marchese Rappini che trovasi a Roma, via del Tritone 210, giacché tu sei a Roma, dovresti andarlo a trovare e metterti d'accordo con lui sulla scelta del soggetto tanto più che egli ha preso con sé i tuoi due soggetti suaccennati, che prima di eseguire hanno bisogno della di lui approvazione¹⁴¹.

¹³⁷ Ivi, p. 782.

¹³⁸ Lettera da Grabinski Broglio a Testoni datata 17 luglio 1917 (GIOVANELLI 1984, pp. 783-784).

¹³⁹ Non è chiaro a quale film si riferisca nel diario (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1917, 25 luglio 1917).

¹⁴⁰ Testoni scrive a Re Riccardi che smentisce di aver ricevuto proposte da parte di Novelli e consiglia a Testoni di non scrivere all'attore (lettera di Re Riccardi a Testoni datata 24 luglio 1917, riportata da GIOVANELLI 1984, pp. 784-785).

¹⁴¹ Lettera datata 22 novembre 1917 (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XIII, op. 210, n. 9). Nella lettera Grabinski Broglio chiede a Testoni di scrivere un articolo di fine anno a tema

Dalla lettera quindi apprendiamo che i due soggetti di Testoni si trovano a Roma dal marchese Enrico Rappini, che qualche anno prima era già stato regista di un paio di film per la Parioli Film, lo stabilimento romano della Milano Films, creato da Guglielmo Zorzi nel 1914¹⁴², e nel 1917 distributore dei film della casa Do.Re.Mi di Roma e della Silentium Film.

Il primo dei due soggetti è *La maestrina* (tratto dalla commedia in tre atti *Mestreini* del 1892), ambientato in una piccola comunità di campagna con protagonista la giovane e virtuosa maestra della scuola elementare Giulia, vittima delle maldicenze della comunità perché abita con la madre e un bambino, in realtà figlio di un idillio fra la defunta sorella della ragazza ed il segretario comunale. Giulia accudisce il piccolo come fosse suo figlio e quando la nuova amante del segretario comunale tenta di adottare il bambino per sottrarglielo, Giulia rinuncia alla sua reputazione facendo credere a tutti, compresa l'anziana madre, che sia figlio suo, lasciando così intatto l'onore della sorella scomparsa. Grabinski preferirebbe questo soggetto, e Testoni e Praga si scambiano alcune lettere riguardanti la trama; anche in questo caso Praga ricorda a Testoni l'importanza di adattare la storia al *cast* già scritturato dalla Silentium:

Sia come tu vuoi. Io però mi permetto di farti osservare che la grande protagonista della film è la ragazza e non la madre. La è anzitutto perché la stessa storia da te immaginata la porta ad esserla: in secondo luogo perché è una necessità per noi che in una film nella quale ha parte la nostra prima attrice, la Pini, sia essa la protagonista. Tutta l'attenzione del pubblico e tutte le sue simpatie vanno naturalmente e necessariamente alla protagonista: e la soluzione che porti ad un matrimonio di lei, con il seduttore della sorella defunta, mi pare che le alienerebbe ad un tratto tali simpatie e sarebbe per il pubblico una delusione. Far sì che la madre — come tu scrivi — possa avere sempre della figlia morta l'illusione di una onestà a prova di bomba, mi pare sarebbe ugualmente ottenuto quando alla madre fosse fatto credere che il bimbo fu messo alla luce dalla figlia viva, che il seduttore è scomparso, e che un bravo uomo, innamorato della ragazza, si piglia la ragazza in moglie e insieme il figlio che ella ha avuto da un altro. Ciò che del resto non è impossibile ed è avvenuto milioni di volte.

Del resto io non insisto. Fai tu, e lascia pure la storia com'è, se proprio ti pare che così debba essere.

Mi domandi se mi andrebbe l'inscenatura che tu avevi preparato. Non posso dirtelo se non me la mandi da vedere, e se io non la discuto insieme col *metteur en scène*. Se dunque conservi quel

cinematografico sul periodico «La vita cinematografica» per L. 50. L'articolo verrà pubblicato sul numero speciale del 1917 con il titolo *L'avvenire del cinematografo* (§ XIII.5.2).

¹⁴² La notizia è riportata da Bernardini (BERNARDINI 2012, p. 169).

manoscritto, mandamelo, e se non lo hai più vedi se non ti convenga di buttarne giù un altro. Non ti chiedo una vera e propria sceneggiatura dettagliata quadro per quadro; ma vorrei che tu almeno mi riscrivessi il soggetto, sviluppandolo un poco di più e accennando ai vari quadri ed ambienti nei quali dovrebbe svolgersi. E ciò per le ragioni che ti ho dette nella mia precedente¹⁴³.

Alfredo Testoni incontra poi il Marchese Rappini, che decide invece per il secondo soggetto *La stirpe dei duchi di Sant'Elpidio*, pensato apposta per il cinematografo e dall'ambientazione più cupa e melodrammatica (per il soggetto, eccezionalmente superstita si rimanda all'Appendice 8.2). A questo punto bisogna notare come Testoni scriva la sceneggiatura direttamente a Roma, presso l'ufficio di Rappini¹⁴⁴.

Nei primi mesi del 1918 arrivano al cinema i primi film prodotti dalla casa cinematografica bolognese Felsina Film (che proprio in questi mesi Testoni riprende a frequentare), e Testoni si congratula con il regista Raimondo Scotti: «Bravo Scotti! La simpatica *Marinella* dà prova certo del suo ingegno e del suo buon gusto. Da un soggetto sebbene non nuovo, ha saputo trarre effetti nuovi e dettagli di interesse, di efficacia, di commozione. Questo il maggior merito in una cinematografia»¹⁴⁵ (§ XII.4-XII.6). Testoni tenta di incassare i profitti del film *La felicità*, ma il film non è ancora in utile (si vedano i già discussi rendiconti riportati anche nell'Appendice 8.4) come gli ricorda Praga: «Pare che con gli introiti fin qui non vi siano ancora degli utili disponibili. Devi notare che la crisi si fa molto sentire anche nell'industria cinematografica, e che gli acquirenti pagano non più a contanti ma a cambiali; e bisogna accettare pur di vendere»¹⁴⁶. Consegna quindi il soggetto *Sorella* al regista Ivo Illuminati (v. Appendice 8.1), che da lì a poco avrebbe cominciato le riprese del film *La stirpe* per la Silentium Film¹⁴⁷. L'insoddisfazione del commediografo per la collaborazione con la Silentium Film è però sempre più intensa, e non riguarda solo l'assenza di utili dovuti alla lentezza nella realizzazione dei soggetti presentati dall'autore e il vincolo stretto alla casa di produzione che non permette di vendere ad altri i soggetti, ma a anche certi modi autoritari di Marco Praga di valutare i lavori sottoposti alla Silentium di fatto escludendo il comitato artistico. Testoni, come già aveva in animo l'anno precedente, decide di ritirare la

¹⁴³ Lettera datata 20 dicembre 1917 (riportata da GIOVANELLI 1984, p. 794).

¹⁴⁴ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1918, 7 e 18 gennaio 1918.

¹⁴⁵ Lettera di Testoni a Raimondo Scotti datata 21 febbraio 1918 (AMNCTO, A326-36). Il riferimento è al film *Marinella* della Felsina Film (§ XII.6).

¹⁴⁶ Lettera datata 12 marzo 1918 (riportata da GIOVANELLI 1984, p. 809).

¹⁴⁷ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1918, 28 febbraio e 2 marzo 1918. Ivo Illuminati smarrirà poi il soggetto.

sua quota dalla casa di produzione, continuando la collaborazione come autore non socio. A questo proposito rimane una lunga lettera con la risposta di Praga, che giustifica la concentrazione nelle sue mani dei compiti del comitato artistico per motivi collegati alla guerra, che impedisce di riunire tutti (Niccodemi, Simoni e Adami sono sotto le armi) e spiega che le sue analisi dei soggetti non sono degli “esami” (come accusa Testoni), ma semplici discussioni fra colleghi e ricorda di non aver mai rifiutato un soggetto a Testoni, come invece ha fatto con Verga e Di Giacomo, e conclude:

Ti osservo per quanto riguarda l'accettazione di soggetti di Autori non Soci, che l'accettazione stessa è fatta solo in casi assolutamente eccezionali. Sono acquisti che costano somme ridicole. Per darti degli esempi: fu acquistato il diritto di filmare un romanzo di Alessandro Varaldo, e fu pagato trecento lire a forfait. Beltramelli ha dato un soggetto che fu accolto, e fu pagato cinquecento a forfait, di cui furono versate trecento in acconto. Al Giorgieri Contri per il suo soggetto, furono versate trecento lire, come anticipo sul 10% degli utili netti futuri. Tu vedi che c'è una bella distanza dalle nostre duemila di anticipo sul 50% degli utili netti. Aggiungo che fin'ora fu eseguito solo il soggetto del Giorgieri, e proprio perché in quel momento non avevamo disponibile nessun soggetto di autore socio. In caso diverso il soggetto del Giorgieri sarebbe ancora in cassetto, dov'era già da diciotto mesi, insieme con quelli del Varaldo e del Beltramelli¹⁴⁸.

Certamente la lettera ha lo scopo di dissuadere Testoni dal ritirare la sua quota sociale, ma le cifre accordate alle opere sopra citate da Praga sono comunque indicative perché confermano quelle medie note per il periodo, che si aggiravano fra le 50 e le 400 lire¹⁴⁹, molto inferiori a quelle corrisposte al commediografo bolognese. Una prima proposta di riforma dello statuto della Silentium prevede il ritiro degli autori dalle quote sociali della ditta (ricordiamo che gli autori erano soci accomandanti ed avevano versato L. 10.000 ciascuno), rimanendo ad essa vincolati per la fornitura esclusiva della loro opera cinematografica, ma percependo solo il 50% degli utili e L. 2.000 per ogni opera, pagate anticipatamente alla consegna della “traccia”¹⁵⁰. Testoni insiste per non dover essere vincolato alla Silentium e Grabinski Broglio lo accontenta con una nuova proposta che sostituisce l'esclusiva della produzione con un “diritto di priorità” della casa sui soggetti, in cambio della restituzione della quota sociale, e di un compenso di L. 2.000 per soggetto, senza percepire alcun utile sui

¹⁴⁸ La lettera di Praga è datata 20 marzo 1918 (GIOVANELLI 1984, p. 819). Giovanelli riporta anche delle schede sugli autori (Ivi, pp. 1298, 1389-1390, 1530).

¹⁴⁹ Cfr. ALOVISIO 2005, pp. 176-180.

¹⁵⁰ Lettera di Praga a Testoni datata 14 aprile 1918 (GIOVANELLI 1984, pp. 825-826).

ricavi del film¹⁵¹. Testoni accetta, ma pochi mesi dopo, in autunno, Grabinski Broglio negherà a Testoni la cifra pattuita, concedendo al film *La stirpe dei duchi* solo L. 1.500: «Non mi è assolutamente possibile accordarti più delle 1500 lire offerte. Le condizioni del mercato cinematografico sono assai peggiorate e gravi: vedi dunque di facilitare il buon esito della nostra film e non insistere sulle duemila lire»¹⁵². Il film viene realizzato senza coinvolgere Testoni nelle riprese, che risentito per l'accaduto, viene rassicurato da Grabinski stesso:

Il film è stato fatto secondo il tuo scenario, ed è riuscito bellissima cosa. Sono certo che, quando lo vedrai, rimarrai pienamente soddisfatto. Oggi ti dico le cose come veramente sono, e avresti pienamente ragione di lamentarti ripeto, se avessimo fatto cosa che potesse urtare la tua suscettibilità artistica, il che non può essere. Ho la certezza invece che avremo le tue lodi¹⁵³.

La critica ha ritenuto *La stirpe* un film un po' noioso, con una fotografia talvolta poco curata e figure poco azzeccate (v. Appendice 8.4); Testoni vede il film al Cinema Fulgor, il 6 ottobre e appunta nel diario «Al Fulgor a vedere il film “La Stirpe”. Mi piace e telegrafo a Broglio, annullando la lettera irata che avevo scritto»¹⁵⁴. Grabinski Broglio aveva chiesto a Testoni anche degli adattamenti delle sue commedie *La modella* e *Il successo*¹⁵⁵, e con questo ultimo invio si chiude la collaborazione del commediografo (e anche degli altri autori che avevano sottoscritto il contratto del 1916) con la Silentium Film¹⁵⁶.

XIII.4.5 Sotto l'influenza dell'Unione Cinematografica Italiana e il periodo presso la Nova Film di Roma (1919-1921)

Testoni è così nuovamente libero dai contratti cinematografici e non ha nemmeno più un agente teatrale, perché Re Riccardi è stato arrestato all'inizio del 1918 per spionaggio, con l'accusa di essere coinvolto nell'affare Caillaux¹⁵⁷. Il repertorio francese di proprietà di Re Riccardi e contestualmente quello di Testoni erano passati agli inizi del 1918 alla Società

¹⁵¹ Lettera di Grabinski a Testoni datata 20 giugno 1918 (GIOVANELLI 1984, pp. 831-832).

¹⁵² Lettera di Grabinski a Testoni datata 20 settembre 1918 (GIOVANELLI 1984, pp. 836-837). *La stirpe dei duchi* risulta così acquistato per L. 1.500 (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1918, 6 ottobre 1918).

¹⁵³ Lettera datata 30 ottobre 1918 (GIOVANELLI 1984, p. 837).

¹⁵⁴ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1919, 6 ottobre 1919.

¹⁵⁵ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1918, 7 e 10 maggio 1918. Testoni invia solo *La modella*.

¹⁵⁶ La lettera con la quale Grabinski Broglio restituisce a Testoni la quota sociale è del 30 gennaio 1919 (riportata in GIOVANELLI 1984, p. 857).

¹⁵⁷ Per chiarimenti rimandiamo alla nota 11 del presente capitolo.

Italiana degli Autori (SIA)¹⁵⁸, diretta inizialmente sempre dall'amico Marco Praga, che Testoni conosceva bene perché direttore artistico come si è visto della Silentium Film. Nel 1919 avviene una sorta di lotta intestina alla SIA, che vede come agente principale la neonata Società Italiana del Teatro Drammatico (SITEDRAMA) diretta da Paolo Giordani, che aveva come obiettivo la tutela degli autori italiani che si sentivano poco tutelati dalla SIA. Nel giro di qualche mese Paolo Giordani riesce a conquistare gran parte del consiglio direttivo della SIA, creando inoltre un monopolio, mediante un'alleanza con Re Riccardi (nel frattempo assolto dalle accuse di spionaggio), sulla rappresentazione della produzione straniera in Italia¹⁵⁹. Testoni nel marzo 1919 aderisce alla SITEDRAMA (Fig. X), con un contratto che prevede al punto n. 2 anche i diritti di riduzione cinematografica del repertorio:

2) Ella si impegna di offrire sempre a noi (riservandoci la precedenza a parità di condizioni) il diritto di riduzione per il cinematografo dei lavori affidati alla nostra tutela amministrativa. Su tutte le riduzioni cinematografiche procurate per il nostro tramite, ella ci dovrà una commissione fissa del 10% sul prezzo totale di acquisto che Le sarà corrisposto per le riduzioni in parola¹⁶⁰.

Dai diari di Testoni sembra che il primo incontro con la Tespi Film, sia avvenuto però tramite la bolognese Felsina Film, per la quale Testoni incontra Arturo Giordani (operatore della Tespi, si tratta di un secondo Giordani, forse parente di Paolo?) e Mario Corsi (regista del celebre film *Frate sole*)¹⁶¹, per parlare della realizzazione di alcuni film, tra i quali un adattamento della commedia teatrale che stava scrivendo chiamata *Leonello Spada*¹⁶². Le riviste cinematografiche a metà dell'anno riportano la notizia della imminente realizzazione da parte della Tespi Film di un ciclo di film realizzati dall'attrice Diana Karenne con l'aiuto di Memmo Genua, tra i quali compare un adattamento della commedia di Testoni *La spada di Damocle*¹⁶³ (Fig. X). (Dalle figure X e X notiamo inoltre che la sede della Tespi Film — via Palermo 36, Roma — è comune alla SITEDRAMA.) La vendita dei diritti viene comunque

¹⁵⁸ La vicenda è ricostruita da Giovanelli (cfr. GIOVANELLI 1984, pp. 797-800).

¹⁵⁹ Sulla vicenda si rimanda a SCARPELLINI 1989, p. 5.

¹⁶⁰ Il contratto è datato 3 marzo 1919 (riportato per intero in GIOVANELLI 1984, p. 859).

¹⁶¹ La Tespi Film, fondata già nel 1914 sempre dall'avvocato Eugenio Sacerdoti, fra 1920 e il 1921 conoscerà il suo periodo migliore (BERNARDINI 2012, pp. 184-186).

¹⁶² FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1919, 28 febbraio; 7 e 10 marzo 1919. La commedia ambientata a Bologna nel Seicento ha come protagonista Leonello Spada, il garzone della scuola di pittura dei Carracci, in contrasto con la scuola di pittura idealista dei fiamminghi di Dionigi Calvaert (cfr. CRISTOFORI 1981, p. 280).

¹⁶³ *The "Tespi Film"*, «Cinemundus», a. II, n. 5, maggio 1919, pp. 27-28. *La Spada di Damocle* era stata rappresentata nel 1916 ed è una commedia sentimentale che ha come protagonista una sartina, che vuole vendicarsi di un avvenente signore che ha promesso di sposarla, ma che ella ha scoperto essere già sposato (cfr. CRISTOFORI 1981, p. 279 e § XIII.5.4).

mediata da Paolo Giordani per L. 3.000¹⁶⁴. Giordani invia a due case di produzione¹⁶⁵ anche le commedie *La modella* e *Duchessina*, per ricavarne dei film, ma è costretto a ritirare *Duchessina*, perché i diritti di riduzione erano stati acquistati dalla Pasquali nel 1914 (§ XIII.4.2).

Mentre Grabinski Broglio (a ridosso della ristrutturazione della Silentium Film, che diventa nel 1920 società anonima) propone a Testoni un nuovo contratto cinematografico per realizzare un nuovo film con Margot Pellegrinetti¹⁶⁶, il commediografo scrive un film per Giordani, *Ninnola* (v. Appendice 8.1) e riceve da Roma una proposta per la direzione di una casa cinematografica. La proposta viene accolta con grande felicità sia da Testoni, che dalla moglie Cesira, e i coniugi cominciano a fare progetti per il futuro per spostarsi a vivere a Roma, dove effettivamente da lì a poco prenderanno in affitto una casa¹⁶⁷. Si tratta di un contratto probabilmente della Cito-Cinema di Roma, firmato da Testoni a Roma alla presenza di un certo Garosi (la grafia dei diari non è chiara e non è stato possibile reperire altre informazioni) il 28 ottobre 1919¹⁶⁸ (Fig. X). Appena sancita la nuova collaborazione Testoni riprende subito il suo vecchio progetto di realizzare il film da *Il Cardinale Lambertini* e scrive nuovamente a Zacconi (con il quale aveva già parlato diverse volte, nell'ultima delle quali Re Riccardi aveva tentato di vedere i diritti per la ingente cifra di L. 10.000, cfr. § XIII.4.1; §XIII.4.4). Zacconi avrebbe voluto realizzare autonomamente il film con una macchina da presa di sua proprietà, comprata appositamente, ma aveva abbandonato l'idea per le troppe spese da sostenere:

Non è mai però dimessa l'idea e presto ti avrei scritto di nuovo su questo proposito. Disgustato dei modi delle case cinematografiche è già comperata una magnifica macchina da presa per fare delle film da me solo. Ora con te, non avrei difficoltà a rinunciare al Cardinale per mio conto ed

¹⁶⁴ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1919, 26 maggio; 3 luglio 1919. Giordani, come previsto dal contratto, trattiene 300 lire come commissione.

¹⁶⁵ Lettera di Giordani a Testoni datata 10 luglio 1919 (riportata da GIOVANELLI 1984, p. 868). Giordani non contatta Nicolai (il vecchio assistente di Re Riccardi), come suggerisce Testoni, per capire se le commedie fossero ancora libere, ma direttamente la Pasquali «Quanto alle cinematografie, per i lavori ceduti non c'è nulla da fare, anche se in effetti i soggetti attendono ancora la riduzione cinematografica. Tenteremo per quelli non ceduti e — spero — con fortuna» (lettere datate 8 agosto e 5 settembre 1919 (citata), GIOVANELLI 1984, p. 869).

¹⁶⁶ Testoni smarrisce il contratto (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1919, 20 e 21 ottobre 1919).

¹⁶⁷ Ivi, 23 ottobre 1919.

¹⁶⁸ Ivi, 28 ottobre 1919. Il fatto che il contratto sia stipulato dalla Cito-Cinema è desumibile da un'inserzione della stessa pubblicata pochi giorni dopo («Contropelo», a. IV, n. 45, 8 novembre 1919, p. 13; fig. X). Giovanelli suggerisce che si tratti ancora una volta di una collaborazione con la Silentium (GIOVANELLI 1984, p. 877), ma nel diario il contratto viene firmato a Roma alla presenza di una persona non coinvolta nella Silentium Film.

eeguirlo per conto della casa che tu sei chiamato a dirigere. Ma hai pensato alle difficoltà. Io ò una compagnia da pagare, i mesi del riposo ò bisogno di riposare e una film grandiosa porta via molto tempo. La quaresima sono impegnato a Torino poi sarei libero fino al Giugno che farò a Roma (libero intendo di piazze ma non d'impegni di Compagnia). Converrebbe che io pagassi la compagnia e la lasciassi riposare, oppure che la casa facesse ai miei artisti una offerta maggiore della paga e facesse lavorare nella film tutta la Compagnia. E per me, quale sarebbe l'offerta? So io pure, caro Alfredo che dal Cardinale si puo [sic] trarre una film meravigliosa per comicità e drammaticità [sic] e potrei credo molto aiutarti: ò già fatta un poco di pratica e la film — Forza della coscienza — è stata diretta quasi tutta da me. Vedi tu, pensa bene e fammi una proposta concreta ora che sai quali impegni mi corrono¹⁶⁹.

Testoni chiede indicazioni più precise e le trattative continuano; in un'altra lettera Zacconi aggiunge:

Io riposerò poi Agosto e Settembre. Si potrebbe nel Maggio fare qualche interno in un teatro cinematografico di Torino, poi subito passare a Bologna per fare esterni, quindi proseguire [sic] per Roma dove tra Giugno e Luglio si potrà portare a compimento la film. La paga della compagnia del nuovo anno si aggirerà sulle 700 lire; a queste bisogna aggiungere ciò che io perderei di incassi nel Maggio e Luglio che non dovrei recitare per filmeggiare, più quello che gli attori vorranno in più della paga ordinaria e quello che dovrebbe essere il mio compenso. Si va, come vedi su una cifra grossa. Accetterei una cifra fissa o, se a interessenza, con garanzia di una cifra di utile netto. La prima film da me fatta, senza nessun incomodo, mi fruttò 72.000 lire¹⁷⁰.

Il discorso si interrompe nuovamente, Testoni va a Torino dove incontra Alfonso Cavallaro (direttore di «La vita cinematografica») e l'attore Armando Falconi, e dove visita e gli stabilimenti dell'Itala Film mentre Genina sta girando il film *I due crocifissi*¹⁷¹. Dopo la visita a Torino ritorna a Roma, per il suo nuovo lavoro, qui legge la sceneggiatura di *La modella* all'operatore, che ne ricava una «buona impressione» concludendo con delle prove in ufficio, vede dei provini presso la Nova Film, finisce l'«inscenatura» di *La signorina* (v.

¹⁶⁹ Lettera di Zacconi datata 8 novembre 1919 (riportata da GIOVANELLI 1984, p. 876). Il film *Forza della coscienza* è attribuito a R. Borgnetto (Itala Film, 1918).

¹⁷⁰ Lettera datata 16 novembre 1919 (riportata da GIOVANELLI 1984, pp. 877-878).

¹⁷¹ «A Grugliasco da Genina con Casalini e Sterni, visita allo stabilimento magnifico film *I due crocifissi*. Ritorno in camion con artisti. Discorsi con Genina. Poter combinare con Dall'Oppio» (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1919, 24 novembre 1919). Dall'Oppio era un azionista della Cines, mentre il regista Giuseppe Sterni collaborava in questi anni con l'Olympus Film di Roma, assieme a Zorzi (MARTINELLI 2012, p. 192).

Appendice 8.1) e riceve il suo primo compenso romano di L. 140¹⁷². I film *La modella* e *Ninnola*, vengono effettivamente realizzati (v. Appendice 8.4) da due case di produzione romane entrambe aderenti al circuito UCI, rispettivamente la Tacita Film e l'Ulpia Film. La Cito-Cinema, per la quale sembra lavorare Testoni, aveva fatto un accordo nell'estate del 1919 per acquistare e distribuire in blocco sui mercati considerati “difficili” tutta la produzione UCI per tre anni¹⁷³. Tramite Giovanni Battista Dall'Oppio (incontrato a Torino), Testoni tenta di introdursi anche alla Cines, prima cercando un colloquio con Giuseppe Barattolo, poi preparando per lui una lettera di presentazione (dobbiamo ricordare che la Cines, proprio attraverso Barattolo, è in questi anni ormai sotto il controllo dell'UCI)¹⁷⁴.

Cominciano quindi negli stabilimenti della Cines i preparativi per le riprese di *La modella* (girato però dall'Ulpia Film, una piccola casa di produzione romana appena nata e di cui non vi sono molte notizie, se non la chiara adesione all'UCI); viene stabilito il *cast* con Vera Vergani, Ida Carloni-Talli e Camillo De Riso, la direzione artistica di Mario Caserini, e Testoni li incontra ricavandone una «buonissima impressione»¹⁷⁵. Quando stanno per cominciare le riprese Testoni prende un appuntamento con Stame alla Nova Film, una casa di produzione romana presieduta da Francesco Stame e che coinvolge l'avvocato Gino Stame e il regista Giulio Antamoro¹⁷⁶, e appunta: «Dopo colazione prendo appuntamento con Stame Nova Film. Accoglienza simpatica. Buonissima proposta. Dopo vado da Garosi il quale acconsente a sciogliermi contratto, restando inalterati i diritti verso i terzi...»¹⁷⁷. Lo stesso giorno incontra pure un dirigente della Tiber Film (anche quest'ultima controllata da Barattolo).

Il contratto, eccezionalmente superstite, stipulato fra Stame e Testoni, ci permette di conoscere la “buonissima proposta” fatta a Testoni, che lo pone a capo degli uffici soggetti

¹⁷² FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1919, 3; 5; 11, 31 dicembre 1919.

¹⁷³ BERNARDINI 2012, p. 196; REDI 1987, p. 7.

¹⁷⁴ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1920, 5 e 6 gennaio 1920. Sulle complesse vicende che riguardano la Cines, l'UCI e la Banca Italiana di Sconto si rimanda a BERNARDINI 2012, pp. 68-70; BRUNETTA 1993, pp. 238-259.

¹⁷⁵ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1920, 12-14 gennaio 1920.

¹⁷⁶ La Nova Film era stata costituita nell'estate 1919 (BERNARDINI 2012, p. 202). Gino e Francesco Stame, assieme a Ugo Falena, sono già azionisti della Bernini Film, una società anonima romana fondata nel 1919 che aveva esordito con il film di Falena *Giuliano l'Apostata* (BERNARDINI 2012, pp. 194-195). Le case di produzione Nova Film, Bernini Film e Tacita Film sono quindi strettamente collegate fra loro e inoltre comproprietarie degli stabilimenti di sviluppo e stampa Filmgraf (P.A. Sparina, *I lavori della "Bernini" dall'Apostata al Piccolo... Santo*, «La decima musa», a. I, n. 1, aprile 1920, pp. 12-13).

¹⁷⁷ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1920, 22 gennaio 1920.

della Nova e della Tacita Film, e la Tacita Film (una società anonima dal capitale sociale nel 1920 di L. 600.000) lo assume anche in qualità di direttore artistico. Riportiamo qui una parte del contratto:

Con la presente privata scrittura da valere quanto un pubblico istromento e redatta in doppio originale, tra le due Società Anonime "Tacita Film" e "Nova Film" in persona del loro Presidente del Consiglio di Amministrazione Dottor Francesco Stame, ed il Sig. Comm. Alfredo Testoni si conviene e si stipula quanto segue: 1°) Le due Società Anonime "Tacita Film" e "Nova Film", assumono in qualità di Direttore letterario dei loro rispettivi Uffici soggetti il Sig. Comm. Alfredo Testoni che accetta di espletare a vantaggio delle medesime le seguenti attribuzioni: a) Esame e studio dei soggetti e scenari proposti da terzi, ed eventuali modifiche di quelli che saranno accettati dalle due Società; b) Riduzione e relativa sceneggiatura per films dei soggetti eventualmente acquistati dalle Società, e ciò fino ad un massimo di quattro soggetti all'anno. 2°) La Società Anonima "Tacita Film" assume poi in qualità di Direttore Generale artistico lo stesso Sig. Comm. Alfredo Testoni, che accetta e si obbliga di espletare le seguenti attribuzioni: a) Consulenza artistica, controllo ed assistenza al Direttore di scena nella preparazione e messa in iscena di ogni singolo film; b) Scelta del personale artistico e relative proposte per la sua assunzione; c) Direzione sulle spese di produzione dei singoli films. 3°) La durata del presente contratto viene concordemente fissata in anni uno, che avrà principio con decorrenza dal 15 Febbraio 1920 ed avrà termine col giorno 14 Febbraio 1921, e s'intenderà tacitamente rinnovato di anno in anno, qualora una delle due parti, tre mesi prima del termine di ciascun anno, non abbia dato disdetta all'altra parte a mezzo di lettera raccomandata con ricevuta di ritorno. 4°) Il corrispettivo dovuto al Sig. Comm. Alfredo Testoni per le prestazioni d'opera di cui sopra viene d'accordo complessivamente fra le parti stabilito in ragione di lire Tremila mensili, — nonché di Lire Mille (L. 1.000) h) per ciascuna delle riduzioni, compresa la relativa sceneggiatura, previste alla lettera b) del N° 1, e da pagarsi a sceneggiatura ultimata e approvata. I pagamenti invece delle dette L. 3.000 verranno eseguiti a quindicine posticipate. 5°) Il Comm. Alfredo Testoni si obbliga di presentare complessivamente alle Società "Tacita Film" e "Nova Film" da quattro a sei soggetti all'anno di propria composizione, e le due società si obbligano ad acquistarne un minimo di quattro, sempre che essi rispondano alle esigenze del mercato cinematografico e della censura. I detti soggetti verranno pagati al prezzo di L. 4.000 ciascuno, pagabile dopo l'approvazione della censura preventiva. Rimane ad ogni modo vietato al Sig. Comm. Alfredo Testoni di prestare l'opera sua per conto di altre persone o Case Cinematografiche durante lo svolgimento del presente contratto, nonché di cedere i soggetti di

propria composizione ad altri, se prima non sieno stati offerti alle due Società "Tacita Film" e "Nova Film"¹⁷⁸.

Per contratto quindi Testoni percepisce uno stipendio fisso di L. 3.000 al quale si aggiungono L. 1.000 per ogni riduzione effettuata. A queste si aggiungono L. 4.000 per ciascuno dei soggetti originali (le società devono acquistarne come minimo 4 all'anno), dei rimborsi per i soggiorni fuori Roma, con un corrispettivo giornaliero addizionale proporzionato allo stipendio di L. 3.000 mensili. In questo modo il corrispettivo mensile annuale, senza contare le riduzioni e le trasferte, supera le 50.000 lire annue. In cambio Testoni non doveva però solamente scrivere i suoi soggetti, ma anche ridurre quelli di terzi per entrambe le case, nonché aiutare sul *set*, gestire le spese di produzione e suggerire l'assunzione del personale per i film prodotti dalla Tacita Film. Anche questo contratto vincola Testoni a lavorare esclusivamente per le case di produzione in questione. La Tacita Film è collegata quindi tramite i fratelli Stame alla Bernini Film e alla Nova Film e inoltre rileva il più antico stabilimento di stampa Filmgraf (che si trovava appunto in via Flaminia 187 ed era stato aperto nel 1916), e per la distribuzione della sua produzione si affida alla Cito Cinema¹⁷⁹. Nell'organigramma della Tacita Film, oltre a Testoni in qualità di direttore artistico figura anche il regista Gian Orlando Vassallo (Fig. X07).

Testoni ha quindi un nuovo contratto, vive in pianta stabile a Roma e i giorni che seguono li passa destreggiandosi fra la Cines e la Nova Film, aiutando a girare¹⁸⁰ *La modella* e scrivendo un nuovo film, *Duchessina* (v. Appendice 8.1); il tempo libero lo passa sempre con gli amici dell'ambiente teatrale e cinematografico (Fig. X06), con alcuni nobili e aspiranti attrici per il grande schermo. Stame lo coinvolge nella scelta dei terreni sui quali fabbricare gli stabilimenti, lo accompagna in giro per Roma in auto e insiste per realizzare il prima possibile il film da *Il Cardinale Lambertini* sotto la direzione di Ugo Falena¹⁸¹ (Figg. X07 e 08). Zacconi è ancora disposto a collaborare al film e scrive chiedendo circa L. 120.000:

¹⁷⁸ Contratto datato 23 marzo 1920 (riportato per intero in GIOVANELLI 1984, pp. 1190-1191).

¹⁷⁹ Sul ruolo della Cito-Cinema e sulla Filmgraf rimandiamo a BERNARDINI 2012, pp. 196 e 190, il cav. Umberto Paradisi rimarrà il direttore generale della Tacita per tutto il 1920, per poi fondare una propria casa di produzione («La coltura cinematografica», a. III, n. 7, 30 ottobre-15 novembre 1920, p. [218]). Molte notizie di queste società si trovano sul periodico «La decima musa» fondato proprio nel 1920.

¹⁸⁰ Le riprese cominciano il 23 gennaio 1920. Testoni è spesso sul *set*, partecipa alle riprese in esterni.

¹⁸¹ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1920, 4-9 febbraio 1920. Testoni in questi giorni lavora alla sceneggiatura del film e incontra più volte Falena per discuterne.

Io pure sono convinto che una bella e onesta Film del Cardinale potrà avere enorme successo e per mia parte sono disposto a collaborarvi. Potrò anche, se lo crederai utile, darti qualche idea sia pel libretto che per la esecuzione. Bisogna dunque precisare prima di tutto quanto tempo ti occorrerà l'opera mia e se si à o no bisogno della mia Compagnia. Io potrei mettere a disposizione me e tutti i miei artisti dal 1° Aprile a tutto Maggio. Resta inteso che ai miei attori bisogna offrire un compenso in più della paga per farli lavorare o la paga intera per farli riposare se di loro non si à bisogno. Il Giugno poi devo essere a Roma all'Adriano e li, mentre svolgo le mie recite si potrebbero fare gli ultimi quadri. Riassumiamo. Per l'aprile e il Maggio io posso venire a posare dove si vorrà, con la mia compagnia o senza. Nel primo caso bisognerà aggiungere alle 650 lire che costa al giorno la compagnia una buona percentuale in più per gli artisti. Nel 2° caso (cioè io solo) si dovrà ugualmente rimborsare a me la paga della Compagnia perché io dovrò pur sempre pagarla. Nel seguente Giugno la tua società potrà solo dare un adeguato compenso ai miei attori i quali recitando saranno da me pagati. Bisogna considerare che io per mettermi a vostra disposizione perdo la stagione di primavera (che è una delle più redditizie per i teatri) perdo gli incassi dell'Aprile e Maggio. Fate queste considerazioni e basatevi sulle disponibilità di tempo da me indicate, decidete se volete o no i miei attori e fatemi una proposta concreta precisando il tempo che io devo dedicarvi e offrite voi la somma che stimerete equa a ricompensare la mia fatica, il mio nome, la perdita del guadagno e le molte schiavitù che fan coda alle pose cinematografiche¹⁸².

La cifra viene giudicata esagerata dalla casa di produzione, ma Testoni continua a scrivere il film (v. Appendice 8.1). Il 14 febbraio Testoni si reca per la prima volta nei vecchi locali della Filmgraf e sceglie il suo ufficio, conosce inoltre Gian Orlando Vassallo ricavandone una «buona impressione»¹⁸³. Per la Nova Film scrive *Ninnola e Immagine*, che legge probabilmente allo stesso Antamoro¹⁸⁴ (v. Appendice 8.1 e per *Immagine* v. anche Appendice 8.2). Alla Filmgraf fra febbraio e marzo Testoni lavora a un nuovo copione di *La sorella* letto da Falena (v. Appendice 8.1) e a un secondo soggetto per la Karenne forse intitolato *La spola*, anche questo molto apprezzato dall'attrice stessa (v. Appendice 8.1). Testoni visiona i provini degli attori e sistema le didascalie di film per la Nova Film. Discute poi con Falena il preventivo del film *Il Cardinale Lambertini* e si reca a delle proiezioni presso la direzione generale della Cito Cinema, nel diario appunta «Si lavora sempre adagio nelle films»¹⁸⁵. Sono giorni pieni di impegni e le notizie cinematografiche riportate nei diari

¹⁸² Lettera di Zacconi a Testoni datata 13 febbraio 1920 (GIOVANELLI 1984, pp. 955-956).

¹⁸³ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1920, 14 febbraio 1920.

¹⁸⁴ La grafia del diario non è chiarissima, ma sembra possa trattarsi proprio di Antamoro che, come abbiamo detto, era il direttore artistico della società. Antamoro ha di *Immagine* una “buona impressione” (Ivi, 15 febbraio 1920).

¹⁸⁵ Ivi, 20 aprile 1920.

sono talmente numerose che è difficile in questa sede citarle tutte. Testoni assieme a Roberto Bracco, Lucio D'Ambra, Ugo Falena, Fausto Salvatori, Francesco Stame e il barone Giuseppe Zezza è nella commissione di un concorso per un soggetto cinematografico organizzato dal periodico diretto da Vittorio Malpassuti «La decima musa»¹⁸⁶.

Nel frattempo finiscono (è il maggio 1920) le riprese del film *La sorella* un adattamento della commedia dialettale del 1892 *Mestreini*¹⁸⁷; Testoni lavora all'ultimo quadro, e assieme al regista Gian Orlando Vassallo sistema il finale dopo aver presentato il film alla censura¹⁸⁸. Il 31 maggio il film viene proiettato alla presenza di Stame e dei rappresentanti della Cito Cinema: Testoni appunta «Contentissimo buona impressione»¹⁸⁹ (per una proposta di ricostruzione del film attraverso le fotografie superstiti rimandiamo all'Appendice 8.6).

Nello stesso momento presso la Tacita Film va avanti la lavorazione del film *Ninnola*, che agli inizi sembra coinvolgere in qualità di regista Umberto Paradisi, che ritiene necessario apportare dei cambiamenti allo scenario di Testoni. Per questo motivo e per altri atteggiamenti non meglio specificati di Paradisi, il commediografo, piccato, coinvolge, d'accordo con Stame, il regista Gian Orlando Vassallo, sospendendo la collaborazione con Paradisi. Lo scenario finisce così nelle mani di Stame, che dopo alcuni giorni di silenzio lo rimanda a Testoni con altre modifiche. Testoni annota nel diario di essere molto avvilito per la situazione, di non sentirsi bene e desidera delle modifiche al contratto. Sono giorni di stasi, Testoni riallaccia i rapporti con Stame solo alla fine di giugno, porta via delle cose dal suo ufficio alla Filmgraf e scrive altri due soggetti, *Il pomo della discordia* e *Il real fu dolore* (v. Appendice 8.1 e 8.2).

Ad agosto Testoni si reca assieme alla moglie Cesira in Trentino, compiendo un viaggio fino al Brennero che sarà di ispirazione per la sceneggiatura del film *Un bacio dato...* (un film patriottico dove una coppia di innamorati fugge per i territori trentini appena annessi al Regno d'Italia e di cui diremo meglio più avanti § *infra* XVI.5). La prima stesura della sceneggiatura del film viene ultimata in settembre (v. Appendici 8.1 e 8.2), quando alla Tacita Film i “malumori” fra Stame e Paradisi diventano tali, che Paradisi decide di lasciare la casa di produzione per fondare la propria Paradisi Films (Genova). A ottobre Testoni comincia

¹⁸⁶ Il concorso ha come data di consegna il 10 luglio 1920, un primo premio di L. 10.000 e un secondo premio di L. 5.000 («La decima musa», a. I, n. 2, maggio 1920, p. 27).

¹⁸⁷ La commedia era già stata riadattata da Testoni in precedenza col titolo *Maestrine di campagna* per la Fotocelere (§ XIII.4.2), e nuovamente col titolo *La Maestrina* per la Silentium Film (§ XIII.4.4), ma in entrambi i casi non era stata realizzata.

¹⁸⁸ Il 14 maggio Testoni appunta nel diario «La sorella approvato dalla censura», ma nei giorni seguenti vengono fatti dei cambiamenti al finale, non è chiaro se per indicazione della censura (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1920, 17, 25, 26 e 30 maggio 1920).

¹⁸⁹ Ivi, 31 maggio 1920.

assieme a Stame e Vassallo i lavori per le riprese del film *Un bacio dato...*, Testoni modifica la sceneggiatura, aggiungendo dei quadri e scrive a Luigi Credaro¹⁹⁰ (che dal 1919 era il Commissario Generale Civile per la Venezia Tridentina) per annunciare l'arrivo. La *troupe* composta dal regista Gian Orlando Vassallo, dall'operatore Giulio Perino, dalla prima attrice Elena Lunda e dagli attori Pietro Pezzullo, Eugenio Musso, Raffaello Mariani parte per Verona con il treno la mattina del 25 ottobre 1920. Molte delle riprese, che cominciano già il giorno seguente, sono in esterni con l'obiettivo di mostrare le bellezze trentine e i luoghi del turismo, quali l'Hotel Trento dell'omonima città, l'Hotel Bristol di Bolzano, l'Hotel Accademia di Verona, l'Hotel Excelsior di Merano (specificatamente indicati anche nella sceneggiatura)¹⁹¹. I diari del commediografo permettono di ricostruire gli spostamenti della *troupe* che da Verona (25-26 ottobre), si sposta a Bussolengo (27 ottobre), poi a Trento (28-29 ottobre), a Bolzano (30-31 ottobre), Merano (1-4 novembre), Vipiteno (6 novembre), per arrivare infine a Gossensass e al Brennero (6-7 novembre), scendendo poi per Bressanone (8-9 novembre) e con il rientro a Roma fra il 10 e il 12 novembre. Sono giorni divertenti per Testoni, i soggiorni in hotel lussuosi e le colazioni e festeggiamenti con *champagne* si alternano alle giornate di riprese sulle montagne, con frequenti giri in auto e visite ad *atelier* di artisti come ad esempio quello dello scultore ligneo Hermann Steiner (1878-1963). Il gran freddo e il cattivo tempo (c'è molta neve) ostacolano più volte le riprese e l'operatore è spesso scontento della luce, ma alla fine il giudizio di Testoni e della *troupe* è lusinghiero e il lavoro risulta «ben fatto»¹⁹².

Rientrato a Roma, Testoni lavora ancora a *Un bacio dato...*, che alle proiezioni di prova alla fine di dicembre, risulta «troppo lungo»¹⁹³. Sempre alla Nova Film scrive le didascalie per un film non meglio identificato dal titolo *Le fontane di Roma* (v. Appendice 8.1, forse potrebbe trattarsi di un titolo provvisorio di lavorazione o di un film “dal vero” dato che

¹⁹⁰ Ivi, 12 ottobre 1920. Come accennato in precedenza (§XIII.3.1), un sondaggio presso il Fondo Credaro della Biblioteca Luigi Credaro di Sondrio (fondo che però risulta ad oggi ancora in corso di catalogazione), non ha prodotto buoni risultati per quanto riguarda la ricerca di notizie su questo film. Testoni scrive anche a un non identificato commendatore Rossi.

¹⁹¹ Occorre notare come in questi anni subito dopo la conclusione del conflitto mondiale, i territori trentini siano una meta turistica estremamente pubblicizzata. A Bologna ad esempio vi erano agenzie turistiche specializzate, così ricordiamo nel 1921 il cartello, con numerose fotografie del luogo, esposto in via Indipendenza, angolo via Marsala «Visitate l'Alto Adige | Soggiornate a Merano Hotel Excelsior | Aperto tutto l'anno – Cucina di prim'ordine | 10.000 metri di giardino e parco – Vicino alla stazione – Proprietario italiano» (ASCBO, C.A., Tit. XII.4.4., 1921, n. 729). Per quanto riguarda la cinematografia questo fenomeno ha prodotto molti film "dal vero", ma anche a soggetto (come dimostra questo film di Testoni) con l'obiettivo di promuovere il territorio.

¹⁹² Le riprese del film sono ricostruibili dal diario del 1920 di Testoni facendo riferimento al periodo indicato (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1920).

¹⁹³ Ivi, 28-29 dicembre 1920.

dai diari sembra che alcune scene siano state girate al Campidoglio), e l'anno si chiude con il consueto articolo sul numero speciale de «La vita cinematografica» (§ XIII.5.2).

Il 1920 è stato un anno importante per l'attività cinematografica di Testoni: si è trasferito nella capitale in qualità di capo degli uffici soggetti di due case di produzione, una affermata e la seconda appena nata, afferenti al circuito Cito Cinema. Fin da subito riprende in mano il vecchio progetto de *Il Cardinal Lambertini* con Zacconi, ma scrive anche dei soggetti per Diane Karenne. Nell'ultima parte dell'anno ha ideato, ha organizzato le riprese e realizzato il film *Un bacio dato...* ; sempre nel corso del 1920 sono usciti ben tre dei suoi film: a giugno *La Sorella* (Testoni lo aveva scritto a febbraio e ad aprile Ugo Falena lo riteneva «ben fatto»¹⁹⁴), a ottobre *Ninnola* (che ha procurato diverse noie a Testoni per delle divergenze con l'iniziale regista del film Paradisi, che aveva apportato delle modifiche al soggetto) e *Modella* (Testoni sembra aver partecipato solo in minima parte alle riprese di quest'ultimo avvenute negli stabilimenti Cines nel corso di diversi mesi).

Nel 1921 Testoni è ancora a Roma, alla Nova e alla Tacita Film, anche se fin dai primi di gennaio egli parla con Stame per la chiusura del contratto¹⁹⁵ e forse, probabilmente con questo intento, consegna nel giro di pochi giorni numerosi soggetti e sceneggiature. Ultima infatti le sceneggiature di *Un vecchio proverbio* (v. Appendice 8.1 e 8.6), *Ti aspetto!* (v. Appendice 8.1 e 8.9), e scrive la commedia teatrale *Galeotto Film*¹⁹⁶. In quei giorni le vie di Roma sono piene di avvisi pubblicitari del film di Testoni *La modella* girato da Mario Caserini (v. Appendice 8.4 e 8.7) e il commediografo si reca con la moglie Cesira al Cinema Regina a vedere la pellicola, ricavandone «un'impressione modesta»¹⁹⁷. Chiude quindi la sceneggiatura di *Roma di notte* (v. Appendice 8.1) e con la consegna di quest'ultima ritira dalla Nova le ultime L. 1.500: è il 16 febbraio 1921. Da questa data non vi sono più accenni a dei lavori cinematografici, se non ai numerosi film visti al cinema (v. Appendice 8.3). Nel corso del 1921 escono i suoi due ultimi film *La Duchessina* (riadattato però non da Testoni, ma da Carlo Merlini della Tiziano Film di Torino) e *Un bacio dato...*, ma non vi sono altri accenni al cinematografo nei diari.

¹⁹⁴ Ivi, 3 aprile 1920.

¹⁹⁵ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1921, 19 gennaio 1921.

¹⁹⁶ Consegnata alla compagnia La Lombarda diretta da Alberto Colantuoni per un concorso, e riadattamento della commedia inedita del 1917 intitolata *Arte Nova* (GIOVANELLI 1984, pp. 962-963 e 785 e «Il Piccolo Faust», a. XLVII, n.1, 26 gennaio 1921 p. 3).

¹⁹⁷ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1921, 4 febbraio 1921.

Difficile dire cosa abbia spinto di preciso Testoni ad abbandonare il cinema, con ogni probabilità si tratta di una serie di cause connesse fra loro: Testoni ha ormai 65 anni, e probabilmente, da “vero” petroniano, si è stancato di vivere lontano dalla sua città. Inoltre dai diari sembra chiaro come i dissapori con Stame dovuti alle modifiche al copione di Ninnola apportate da Paradisi, nonostante i due si fossero poi riappacificati, abbiano cambiato notevolmente la posizione di Testoni all'interno delle due ditte. Tali dissapori sono un po' la cifra di tutta questa avventura di Testoni nel campo del cinema (com'era avvenuto con Ambrosio prima e ancora – anche se in maniera minore – con Grabinski), e all'entusiasmo iniziale segue sempre per Testoni un momento di sconforto, dovuto sia ai tempi lenti di lavorazione nella cinematografia, che ai progetti non realizzati per decisione delle manifatture cinematografiche. Bisogna poi aggiungere la delusione di Testoni nel vedere il film *La modella*, che certamente ha influito sulla scelta di concludere in fretta i contratti e di non occuparsi mai più di cinema. Del resto nel 1922 la situazione dell'industria cinematografica in Italia è cambiata radicalmente, e al collasso dell'UCI dovuto alla liquidazione della Banca Italiana di Sconto, e all'ascesa del colosso SASP, corrisponde una crisi della produzione italiana (sia quantitativa che qualitativa) che si aggraverà ulteriormente a partire dal 1924. Testoni decide quindi di allontanarsi definitivamente dall'industria cinematografica in un periodo di stagnazione della stessa, dal quale non si risolleverà più. La crisi che attraversa l'Italia del dopoguerra, si ripercuote anche sul teatro, che a partire dal 1920 ha sempre più bisogno di tutele sindacali (i continui scioperi paralizzano la vita teatrale) e di finanziamenti statali (nel 1921 ad esempio il Ministero delle Finanze si accorda con la SIA per degli sgravi fiscali). Testoni torna alla sua vita precedente, collabora con diverse testate giornalistiche e ritorna a occuparsi di teatro dialettale e forma una nuova compagnia bolognese con l'amico Angelo Gandolfi. A partire dal 1922 Testoni è anche uno degli animatori del Teatro Sperimentale di Dario Niccodemi¹⁹⁸.

XIII.4.6 Le opere postume

In realtà alcuni dei film tratti dalle opere di Testoni, e in particolare il famoso film in cantiere dal 1912 dove Ermete Zacconi interpreta il cardinal Lambertini, vengono alla luce solamente dopo la morte di Testoni, che ricordiamo, avviene nel 1933. A trattare per i diritti dei suoi lavori in questo caso è la moglie Cesira Testoni, coadiuvata da vecchie amicizie di

¹⁹⁸ *Inaugurazione del Teatro Sperimentale*, «Il Piccolo Faust», a. XLVIII, n. 6, 7 giugno 1922, p. 1.

Testoni. Di questo periodo rimangono alcune lettere sia presso l'Archivio della Fondazione Carisbo, che presso la Biblioteca del Burcardo; inoltre la moglie non vende i diritti solo per degli adattamenti cinematografici, ma anche per adattamenti musicali, e nel biennio 1934-1935 escono diversi libretti a stampa di musica come ad esempio *La spada di Damocle* edizione musicale di Edoardo Nulli (1935), o *Il successo* per l'editrice Felice Chiappo di Torino (1936). Sempre nel biennio 1935-1936 Cesira viene contattata da Ferdiando Poggioli, regista e sceneggiatore bolognese impiegato a Roma dalla B. Negroni & C. Films, che per conto di Baldassarre Negroni la interpella per realizzare un film tratto dalla commedia *Leonello Spada*. Mentre valutano la possibilità di realizzare il film Poggioli chiede di poter leggere «gli appunti dei soggetti tratti dalle vite di Verdi e di Rossini» o di poter realizzare un film da *La spada di Damocle*:

[...] Il soggetto [*Leonello Spada*] piace molto ai miei amici e capitalisti e prima di fare uno sforzo finanziario non indifferente ci vogliono pensare bene. Senza contare le difficoltà degli attori. Insomma se io devo fare un film di quella portata e su cose inerenti la mia sempre cara Bologna (e ne ho tanto desiderio) voglio essere ben sicuro di arrivare in un porto ben sicuro. La ringrazio del gentile atto di fiducia del quale mi ha voluto onorare per quanto riguarda i suoi diritti che io tutelerò come casa mia. Ho visto jeri sera un'altra commedia del povero Testoni che non conoscevo e dalla quale si potrebbe trarre un buon film comico e sentimentale. *La spada di Damocle*¹⁹⁹.

La trattativa non ha seguito e la casa di produzione di Negroni non sembra aver mai prodotto un film tratto da un'opera di Testoni. Un altro gruppo di lettere indirizzate a Cesira da un altro commediografo bolognese, Lorenzo Ruggi nel 1942 riguardano i diritti per la realizzazione di un nuovo film da *Il cardinal Lambertini*. Lorenzo Ruggi si sta occupando di dissipare una questione sull'appartenenza dei diritti della riduzione cinematografica alla casa Elios Film di Roma, che nel 1934 aveva realizzato il film con Zacconi (v. Appendice 8.4), pare non registrando correttamente il contratto stipulato con Testoni stesso per i diritti²⁰⁰. Il contratto risulta nullo e il nuovo film dovrebbe essere realizzato da Pavanelli, che però ha delle perplessità sul farlo interpretare ancora una volta a Zacconi, perché l'attore ormai è anziano e Pavanelli non è convinto della sua «efficienza interpretativa» perché già avevano

¹⁹⁹ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XIII, op. 210, n. 23 (50283), 24 marzo XIV [1935-1936]. La lettera cita questo soggetto su Rossini che però è andato perduto.

²⁰⁰ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 307, n. 8, nn. 136-140. Le lettere sono tutte di Lorenzo Ruggi e datate fra il luglio e il settembre 1942.

avuto con lui dei problemi durante le riprese del film *Il romanzo di un giovane povero* (G. Brignone, SAFA, 1942)²⁰¹.

Queste lettere testimoniano di nuove imprese e nuovi progetti cinematografici tratti dalle opere di Testoni anche dopo la sua morte, per volontà di amici e commediografi bolognesi coinvolti nell'industria nazionale. Dopo il passaggio al sonoro vengono realizzati diversi film a partire dalle commedie di Testoni (v. Appendice 8.4), e anche degli sceneggiati televisivi. Ricordiamo di queste opere i due film tratti da *Il cardinal Lambertini*. Il primo, oggi perduto, è diretto dal regista bolognese Parsifal Bassi per la Elios Film nel 1934 e viene interpretato da Zacconi e Isa Miranda (al suo debutto cinematografico), che porta così a compimento un desiderio comune di Testoni e Zacconi, che come abbiamo visto era già stato discusso a più riprese ben dal 1912. Il secondo film, omonimo, risale al 1954 ed è diretto da Pastina con l'interpretazione di un altro grande attore bolognese, Gino Cervi.

²⁰¹ Ivi, n. 140. Lettera datata 21 settembre 1942. Livio Pavanelli è uno dei dirigenti della SAFA (BERNARDINI 2000, p. 377).

XIII.5 Il discorso teorico sul cinema

XIII.5.1 Da spettatore ad autore in prima persona

Negli ultimi anni sono usciti diversi contributi finalizzati a ricostruire l'esperienza del pubblico cinematografico nel cinema muto italiano²⁰². Questi studi sulla “spettatorialità” hanno indagato diversi aspetti della “fruizione spettatoriale”, come i luoghi di visione (al chiuso e all'aperto, gli spazi “compositi” come i politeama), le regole connesse alla coesistenza in sale di spettacolo per la prima volta interclassiste, affollate e buie, fino ad arrivare alla raccolta delle costruzioni discorsive sulla visione da parte del pubblico femminile o del pubblico rurale attraverso l'analisi della stampa e altro. I diari di Alfredo Testoni, sono una fonte, che se interrogata correttamente, può arricchire questo approccio con un'ulteriore prospettiva, com'è risaputo, molto complicata da indagare attraverso le fonti dell'epoca: ricostruire i gusti di uno spettatore cinematografico, colto e intellettuale, degli anni Dieci del Novecento. In altre parole come agiscono i fattori che contraddistinguono “il gusto” delle classi più istruite nei confronti del cinema? Come sappiamo, il cinematografo negli anni Dieci del Novecento non era certamente ancora parte di quello che potremmo definire con Pierre Bourdieu, l'universo della “cultura legittima”²⁰³, ovvero quella più antica della musica sinfonica, operistica, del teatro e della letteratura. Grandi passi però si stavano compiendo nella nobilitazione del cinema rispetto alle arti tradizionali, e l'avvento del lungometraggio e la partecipazione dei letterati come Testoni alle vicende produttive, avevano certamente modificato diametralmente l'opinione comune nei confronti di questa arte, anche se, come emerge chiaramente dalla lettura di tutti gli articoli scritti da Testoni sul cinema (e analizzati nel paragrafo seguente v. § *infra* XIII.5.2), il dibattito non si era mai del tutto placato. Cosa significava dunque essere impiegato nel cinema per un intellettuale di una media città italiana d'inizio Novecento e qual era il suo rapporto con la sala cinematografica, quali opere prediligeva? Come faceva poi a scegliere i film che andava a vedere e avevano essi un'influenza sui suoi soggetti?

Per rispondere a queste domande dobbiamo innanzitutto partire da un punto preciso: Testoni, come ha professato per tutta la sua vicenda cinematografica attraverso articoli e

²⁰² Fra questi ricordiamo in Italia BRUNETTA 1989; CASETTI-MOSCONI 2006; ALOVISIO 2008; MAZZEI 2006; ALOVISIO-CASETTI 2014 e rimandiamo alla rispettiva sezione bibliografica di quest'ultimo volume.

²⁰³ BOURDIEU 2007, pp. 20-23.

interviste (§ XIII.5.2), credeva sinceramente che il cinema potesse essere un'arte con moltissime potenzialità, che dovevano però essere sviluppate accrescendo i punti di contatto che essa aveva con il teatro (e questa ottica è senz'altro derivata dalla sua formazione teatrale, ricordiamo che Testoni si è affacciato al cinema all'età di oltre cinquant'anni). Inoltre il suo interesse e la sua partecipazione in prima persona, deriva – e questo è un fatto nuovo, curioso – da una vera e propria passione per il cinema, che lo porta ad un'assidua frequentazione dei cinematografi di Bologna: prima di essere un autore di soggetti e sceneggiature cinematografiche Testoni è quindi un assiduo spettatore cinematografico, con un gusto, che per certi versi oggi definiremmo “cinefilo”. Il suo gusto, non paragonabile ovviamente a quello dello spettatore popolare o a quello del pubblico rurale per una questione di “capitale culturale” (Testoni non era laureato, ma aveva sempre lavorato nella redazione dei giornali e a contatto con attori e autori teatrali), si era quindi formato attraverso la visione di un gran numero di film. Questa propensione alla frequentazione dei cinematografi è riscontrabile fino da prima degli anni Dieci, infatti Testoni in *Ricordi di teatro* annota:

E che il cinematografo abbia progredito e molto, non ci vuole grande ingegno per constatarlo. Ti ricordi i primi trattenimenti cinematografici in locali angusti, senz'aria, con certi odori da toglierti il fiato? Vedevi ballare davanti agli occhi giardini, boschi, dirupi, piazze, case, con certe figure che correvano, correvano a rotta di collo tremando come di paura in una perfetta confusione, e si fermavano regolarmente tutt'a un tratto per rottura del meccanismo? Poi – anche questo non è un ricordo molto lontano – apparvero le prime “films” delle case di Norvegia. Le figure si muovevano adagio, adagio, e la gioia e il dolore su quelle fisionomie dagli occhi chiari e lucenti venivano impressi con una naturalezza e con una vigoria impressionanti. Quelle “films” – io ne ho la convinzione – fecero rivoluzionare tutto quello che si era fatto fino allora dalle modeste case italiane. E poi la produzione francese impresso nelle “films” un'eleganza di ambienti e una grazia fino allora sconosciuta alle attrici, e in Italia si cominciò a fare altrettanto. Dopo è venuta la produzione americana che, ribellandosi a tutti i metodi adoperati fino allora, si è servita della luce, dei tipi, delle scene nelle forme più strane con effetti veramente prodigiosi, e gli italiani, da persone intelligenti come sono, videro, studiarono e progredirono²⁰⁴.

L'autore ricorda quindi in primo luogo l'avvento in Italia dei film nordici fra il 1909-1910, che ha cambiato innanzitutto il ritmo dei film, rallentandolo, riconoscendo in quelle opere (come del resto hanno fatto gli storici del cinema) quella spinta decisiva che ha portato

²⁰⁴ TESTONI 1925, pp. 104-105 (si veda anche § XIII.5.3).

il cinema italiano all'allungamento dei metraggi e ad una istituzionalizzazione del linguaggio cinematografico. La sua riflessione però non si ferma qui: egli in questo passo riconosce inoltre al cinema francese (Testoni allude qui senz'altro ai film Pathé della Film D'Art) un'influenza decisiva sulla recitazione attoriale italiana, che porterà all'affermazione del fenomeno del divismo cinematografico a metà degli anni Dieci. Nonostante gli storici del cinema siano concordi nel ritrovare le radici del divismo cinematografico in una «contaminazione di elementi sparsi nella cultura figurativa, letteraria, teatrale e musicale a cavallo del Novecento»²⁰⁵, questo aspetto al quale allude Testoni, e secondo lui centrale, rimane un po' defilato nella storiografia sul divismo²⁰⁶, nonostante il nuovo metodo di recitazione all'epoca sia stato sconvolgente per lo stesso cinema francese. La recitazione del “capostipite” fra i Film d'Art *L'assassinat du duc de Guise* (C. Le Bargy, A. Calmettes, Film d'Art, 1908) aveva ovviamente “colpito” i registi francesi dell'epoca, come scrive ad esempio il regista Victorin Jasset:

Il film d'arte si trovò a cozzare contro le difficoltà d'interpretazione, di mestiere, di esperienza. Finalmente le pellicole furono presentate, e fu senza dubbio una sorpresa generale. Il grosso pubblico rimase freddo e non capì. Ma la gente del mestiere si rese conto che tutte le regole osservate fino a quel momento erano ormai vane. Gli artisti recitavano senza correre, stando immobili, e ottenevano così l'intensità crescente dell'effetto. Era uno stupore generale²⁰⁷.

Le ambientazioni, le storie e la messa in scena di questi film influenzano notevolmente tutto il cinema italiano dell'epoca²⁰⁸, e bisogna inoltre ricordare come sia proprio la Film d'Arte Italiana (con Re Riccardi) a impiegare nel cinema per la prima volta i grandi attori del teatro italiano.

Anche l'ultima riflessione di Testoni sul cinema americano, ha una sua rilevanza, perché è il giudizio di un intellettuale che, recatosi nel 1918 all'Arena del Sole (v. Appendice 3.2) a vedere *Intolerance* (David Wark Griffith, Wark Producing Comp., 1916), annota sui diari «all'Arena del Sole bellissima film» (v. Appendice 8.3).

²⁰⁵ BRUNETTA 1997-1998, p. 27, si veda anche JANDELLI 2006, p. 20. Un ruolo importante nella diffusione del divismo in Italia viene solitamente individuato nell'importazione dei film danesi con l'attrice Asta Nielsen.

²⁰⁶ Anche se comunque ovviamente ricordato, ad esempio, nella sterminata quantità di contributi sul divismo rimandiamo a CAMERINI [1991], p. 48.

²⁰⁷ L'influenza del film di Le Bargy su Griffith è ricordata nel libro della moglie di Griffith e riportato da Sadoul, dove sono citate anche le parole di Jasset (SADOUL 1965, p. 684).

²⁰⁸ Per una discussione sui temi "recuperati" da questo cinema francese rimandiamo a CANOSA 1997-1998, pp. 10-11; per una ricostruzione della ricezione di questi film in Italia invece a GHERARDI 2009, pp. 45-65. Sulla Film d'Arte Italiana rimandiamo a BERNARDINI 1988; CANOSA M. 1997-1998; LASI 2008; NAVANTIERI 2002; REDI 2000.

Questi giudizi di Testoni sono quindi il risultato di un'abitudine a recarsi al cinematografo, una frequentazione che gli ha permesso di acquisire delle competenze specifiche nel riconoscere un valore a precise opere cinematografiche. E in questo senso i suoi diari sono una fonte particolarissima per capire il “gusto” che egli ha sviluppato nei confronti delle opere cinematografiche, e per ricreare una “filmoteca” ideale dell'autore (autore che non bisogna dimenticarlo ai fini di questa ricerca, è anche uno spettatore modello dei cinematografi bolognesi dell'epoca). Purtroppo, nonostante i titoli visti da Testoni siano appuntati per questa ricerca con precisione in un elenco in appendice (v. Appendice 8.3), la “filmoteca” in questione rimane “ideale” per la dispersione e la mancanza di questi film (sia quelli realizzati da Testoni, che quelli da lui visti al cinema); è difficile quindi determinare quali di questi film abbiano realmente influenzato la sua opera cinematografica di Testoni, anche se tenteremo di fornire dei suggerimenti in questo senso (v. *infra* § XIV.2). Non bisogna però dimenticare che, come abbiamo visto, il cinema per Testoni negli anni presi in esame era un vero e proprio lavoro a tempo pieno, e i titoli riportati nei diari servono probabilmente anche a ricordare determinate opere. Questo aspetto ha senz'altro influenzato la scelta da parte di Testoni dei film da vedere, spesso privilegiati, come vedremo in base alla presenza nel *cast* di autori e amici. Speriamo che questo breve paragrafo possa aiutare a dare maggiore concretezza al volto “fantomatico” dello spettatore cinematografico, sotteso a molti contributi sulla “spettatorialità” nel cinema muto italiano.

Innanzitutto l'esperienza di spettatore per Testoni è molto importante ed è ricordata anche in un suo articolo del 1917 intitolato *L'Avvenire del Cinematografo*, dove per ricordare il prestigio del prodotto cinematografico italiano nei confronti di quello di importazione, cita due film della stagione appena visti al cinema e secondo lui degni di nota, ovvero *Il presagio* (Monopol Film, A. Genina, 1916) con Vera Vergani e Tullio Carminati e *La storia dei 13* (Cines, C. Gallone, 1917) riduzione di H. de Balzac ad opera di Lucio D'Ambra con Lyda Borelli²⁰⁹. Questi titoli danno già un'idea dei film prediletti da Testoni, ovvero i film di manifattura italiana, con interpreti del teatro e il riadattamento di un collega letterato. Nonostante si rechi spesso al cinematografo, anche prima di questa data, il primo film ricordato nei diari è il lungometraggio *Quo Vadis?* (Cines, E. Guazzoni, 1913) visto in un cinematografo bolognese nell'aprile del 1913. Si tratta di uno dei film di maggior prestigio realizzati nel 1913, con una circolazione internazionale e il romanzo di Henryk Sienkiewicz

²⁰⁹ TESTONI 1917, p. 142.

era stato in quegli anni più volte adattato per il cinema (uno dei film era stato realizzato in Francia proprio dalla già citata Film d'Art nel 1910) e ne era stata fatta una versione anche per il teatro. I titoli dei film non vengono più citati nei diari fino al 1916, anno nel quale ricorda (per quello che è stato possibile riconoscere) solamente film italiani. Tra questi vi è *Assunta Spina* (Caesar Film, Roma, G. Serena, 1915) dal dramma di Salvatore di Giacomo, in seguito alla visione del quale Testoni scrive a Francesca Bertini rallegrandosi della buona riuscita del film²¹⁰. Vede poi il film di Lucio D'Ambra *Signorina ciclone* (Medusa Film, A. Genina, 1916), e alcuni film con le dive Hesperia (*La Signora dalle Camelie*, Tiber Film, B. Negroni, 1915) e Pina Menichelli (*Tigre reale*, Itala Film, G. Pastrone, 1916), quest'ultimo da un soggetto di Giovanni Verga. Nonostante questi titoli siano tutti appuntati perché probabilmente apprezzati, Testoni commenta però solo un film visto al Cinema Borsa (v. Appendice 3.2) un po' meno noto *Il circo della morte* ovvero *L'ultima rappresentazione di gala del circo Wolfson* (Vay Film, Milano, Alfred Lind, 1916) per il quale annota «Bella film con scimmia»²¹¹. Il film viene recensito dalla stampa locale e nella sala d'aspetto del Borsa si poteva ammirare lo scimmione vivo accompagnato dal suo domatore²¹². Si tratta di un film girato dal regista danese Alfred Lind durante il suo soggiorno in Italia, che ha come protagonista una giovane fanciulla, sedotta da un principe della famiglia reale e poi abbandonata con un figlio. Disonorata viene allontanata da casa, il bambino muore in fasce e la ragazza viene accompagnata da una scimmia ammaestrata. Dopo diverse peripezie il film ha un lieto fine con la riunione dei due amanti e viene accolto dalla stampa dell'epoca con grande entusiasmo sia per il ritmo incalzante dell'azione, sia per le spettacolari acrobazie, che per le «didascalie veramente artistiche»²¹³. Tutto sommato, un film d'avventura. Dobbiamo però notare che Testoni non cita in quell'anno il “colossal” religioso *Christus* (Cines, G. Anamoro, 1916), mancano anche altri titoli notevoli dell'annata come *La falena* (Cines, C. Gallone, 1916), *Maciste Alpino* (Itala Film, L. Maggi, 1916), mentre altri film li vede l'anno seguente, come *Fedora* (Caesar, G. De Liguoro, G. Serena, 1916), *Piccola fonte* (Caesar, R. Roberti, 1916), *Il presagio* (Monopol Film, A. Genina, 1916) e *Il birichino di Parigi* (Tespri Film, U. Falena, 1916).

²¹⁰ «Scrivo a Francesca Bertini rallegrandomi *Assunta Spina*» (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1916, 11 febbraio 1916).

²¹¹ Ivi, 9 marzo 1916.

²¹² *Un bambino rapito da uno chimpanzè*, «Il Giornale del Mattino», 5 marzo 1916, p. 5; *Il trionfo dell'inverosimile al Cinema Borsa*, ivi, 8 marzo 1916, p. 5; *Nel vortice dell'emozione | Il circo della morte al Cine Borsa*, 8 marzo 1916, p. 4; *La fanciulla dal mondo sconosciuta*, ivi, 10 marzo 1916, p. 3.

²¹³ Riportato da MARTINELLI 1992b, pp. 225-226.

Nel 1918 il numero di film annotati è cresciuto considerevolmente e fra questi compaiono anche dei film non italiani. Il film più apprezzato dell'anno da Testoni è senz'altro il già citato *Intolerance* che egli giudica una «bellissima film»²¹⁴ (*Intolerance*, David Wark Griffith, Wark Producing Comp., D.W. Griffith, 1916). Fra le pellicole straniere compaiono poi alcuni film francesi e sono citati inoltre i film girati a Bologna dagli amici della Felsina Film (*Marinella e Bianco e Nero* v. § XII.5), nonché il film della Silentium Film (della quale era direttore artistico) tratto da Verga *Corri al lupo* (*Caccia al lupo*, Silentium Film, G. Sterni, 1917). Vede poi *Carnevalesca* con Lyda Borelli (Cines, A. Palermi, 1918) e *Le mogli e le arance* (Do.Re.Mi, L. Serventi, 1917) scritto da Lucio D'Ambra, diversi film del regista Giulio Antamoro (che qualche anno dopo conoscerà di persona) girati presso la Polifilms di Napoli come *Il rifugio* (1918, tratto da D. Niccodemi da *Le refuge*), *Ursus* (1917) e *Il lupo* (1917). Vede poi il film di Diane Karenne *Dama di porcellana* (*La damina di porcellana*, Novissima Film, Roma, D. Karenne, 1918), un film a episodi *Due Orfanelle* (2 episodi, Caesar Film, Roma, E. Bencivenga, Roma, 1918), *Frate sole* (Tespi-Film, Roma, U. Falena e M. Corsi, 1918). Testoni vede inoltre nel novembre del 1918 un film “dal vero” del Ministero della Marina *Trieste e il Re* (*Re a Trieste*, Ministero della Marina, 1918), che celebra l'annessione informale della città di Trieste al Regno d'Italia.

Nel 1919 il numero di film visti cala nuovamente. Vede un film americano che non apprezza affatto, tanto da appuntare «brutta»²¹⁵ *Ventimila leghe sotto i mari* (US, *20,000 Leagues Under The Sea*, d. Universal, S. Paton, 1916), mentre apprezza molto invece *La cicala* (Olympus Film, G. Zorzi, 1919) con Linda Pini, una commedia che a giudicare dai giudizi della stampa dell'epoca doveva essere molto nelle corde di Testoni perché basata su una storia semplice, animata da trovate vivaci e sfumature, in realtà massicciamente censurate²¹⁶. Vede inoltre il malinconico *Addio Giovinezza* (Itala Film, A. Genina, 1918), due film con i “forzuti” *Sansone* (*Sansone contro i filistei*, Pasquali Film, D. Gaido, 1918) e *Maciste* (*Maciste atleta*, Itala Film, V. Denizot, 1918). Vede inoltre, ormai nel 1920 *Contessa Sara* (Caesar, Roma, R. Leone Roberti, 1919) e *Fiamma simbolica* (*Fiamma simbolica / Arde una lampada*, Film d'Arte Italiana, Roma, E. Perego, 1919).

Anche nel 1920 cita diversi film importanti come *Giuliano l'apostata* (Bernini Film, U. Falena, 1919) e il film “a serie” *Atlas* (2 parti, De Giglio, M. Guaita-Ausonia, 1920).

²¹⁴ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1918, 24 novembre 1918.

²¹⁵ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1919, 28 novembre 1919.

²¹⁶ MARTINELLI 1980a, pp. 60-61. Testoni nella suo diario al proposito annota «molto bella» (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1919, 14 novembre 1919).

Sempre in quest'anno annota per la prima volta titoli di film tedeschi *Contessa Doddy* (*Komtesse Dolly*, Projektions-AG Union, G. Jacoby, 1919) e *Anime del deserto* (*Die Tochter des Mehemed*, Messter Film, A. Halm, 1919).

Nel 1921 apprezza molto il film *Gli zingari* (Fert, Roma, M. Almirante, 1920) e appunta «bellissima cinematografia»²¹⁷, mentre non apprezza il film dai toni daunanziani *Supremo Convegno* (Secessione, G. Forti, 1920) che definisce una «bruttissima cinematografia»²¹⁸. Vede inoltre sullo schermo Mary Pickford *Papà Gambalunga* (*Daddy-Long-Legs*, Mary Pickford Co., M. A. Neilan, 1919), e apprezza il film *Gloria* per il quale scrive «mi è piaciuto, emozionante»²¹⁹. Finita la sua avventura nel cinema, Testoni continua ad andare al cinema e ad appuntare i titoli dei film visti, ma lo spoglio dei diari è stato ultimato, come abbiamo già detto, con il 1923. Gli ultimi film apprezzati sono *La grande passione* (Fert, Roma, M. Almirante, 1922 da Varaldo) e *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, Metro Pictures Corp., R. Ingram, 1921).

È difficile commentare i film visti da Testoni. Si tratta certamente di film famosi, ma non necessariamente i più famosi perché, come abbiamo detto, alcuni film importanti non compaiono. Certamente notiamo una predilezione per i titoli italiani, mentre i film stranieri sono un numero esiguo, soprattutto americani e francesi. Testoni lascia giudizi positivi ai primi, e mai ai secondi. I film italiani invece vengono scelti sicuramente seguendo diversi criteri. Innanzitutto Testoni vede i film dei suoi amici, quelli realizzati dalle case di produzione per le quali collabora e dagli attori o dai registi che conosce personalmente. Predilige poi i film tratti da opere letterarie (come lui stesso lascia intuire nei suoi articoli e nelle interviste § XIII.5.2) e opere dei suoi colleghi letterati (compaiono ad esempio diversi titoli di Lucio D'Ambra). Apprezza molto inoltre i film con le dive come Menichelli, Bertini e Borelli (Testoni infatti a volte nel diario precisa al fianco al titolo del film il nome dell'attrice che vi recita) e segue anche le attrici come Mary Pickford (il film *Papà Gambalunga* dagli appunti sembra scelto proprio per l'attrice). In definitiva possiamo dire che Testoni senz'altro apprezza quel prodotto di solida fattura che sapeva offrire la manifattura italiana degli anni

²¹⁷ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1921, 4 gennaio 1921.

²¹⁸ Ivi, diario 1921, 11 febbraio 1921. Il film raccoglie dei pareri pessimi anche da parte della critica, spassosa a questo proposito la recensione riportata da MARTINELLI 1980b, pp. 354-357).

²¹⁹ Non è chiaro quale sia il film visto da Testoni, potrebbe trattarsi del film F.A.C.I. revisionato il 21 novembre 1921 (http://www.italiataglia.it/search/1913_1943), oppure potrebbe trattarsi di una delle parti del film *Il capolavoro*, di A. Orsi, Filmissima, 1920. Il film è citato da Testoni il 25 novembre 1921 (FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1921).

Dieci, un prodotto con buoni attori del teatro e tratto da fonti letterarie note, magari con un buon regista, prodotti quindi “di gusto” Film d'Arte Italiana.

Infine possiamo aggiungere alcune note sulla esperienza di spettatore di Testoni. Egli si recava al cinema in quegli anni molto più spesso di quanto non andasse al teatro; in genere si trattava del primo pomeriggio o delle ore serali, con gli amici o più raramente con la moglie Cesira. I cinematografi più frequentati sono essenzialmente il Bios e il Borsa che si trovavano in una posizione più centrale della città, meno frequentemente al Fulgor e all'Apollo (per tutti questi cinematografi rimandiamo all'Appendice 3.2). Non cita mai cinematografi fuori dalla cerchia muraria, e non si reca in altri luoghi di spettacolo (teatri o altri ritrovi) così di frequente, quanto al cinema. Appena uscito dal cinematografo va spesso con gli amici al caffè, in genere il Caffè San Pietro (in via Indipendenza, ricordiamo che il gerente Cleto Burzi entra anche nel CdA della Film Emilia, v. Appendice 4.2) e il Caffè Medica (anche questo luogo non è estraneo a cinema e al teatro, v. Cesare Medica nell'Appendice 3.2).

XIII.5.2 Le idee sul cinema nel carteggio con altri intellettuali, nelle interviste e in “Ricordi di teatro”

Fin dalla fondazione della Mimografica Testoni dimostra di avere delle idee originali sul cinema, quantomeno controcorrente, rispetto a molti degli altri intellettuali coinvolti in questo “fenomeno di migrazione” fra le diverse forme artistiche. Uno dei primi punti che distinguono il suo pensiero è un sincero apprezzamento per l'industria cinematografica, al contrario degli altri scrittori italiani che mostrano un senso di vergogna e addirittura di colpa nei confronti del loro coinvolgimento in essa²²⁰. In una delle prime interviste sul cinema, rilasciata al quotidiano bolognese «Il giornale del mattino» e riportata anche da «La vita cinematografica» Testoni spiega che un maggior coinvolgimento dei letterati nell'industria cinematografica responsabilizzerebbe il prodotto italiano, conferendogli maggior artisticità²²¹. Allo scetticismo dell'intervistatore Dante Manetti che obietta che un intellettuale raramente firmerebbe i propri lavori per il cinematografo Testoni risponde prendendo come esempio il

²²⁰ Brunetta definisce questo fenomeno di passaggio degli intellettuali dal teatro e dalla letteratura al cinema come una "migrazione intellettuale" dove, riprendendo un termine di Umberto Barbaro i nuovi “cinerasti” offrono scandalose prestazioni a pagamento della propria opera alla neonata industria (cfr. cap. 4 e in particolare paragrafo 4.2 *Le relazioni pericolose* (BRUNETTA 2004, pp. 54-56).

²²¹ D. Manetti, *Fra scene, platee... e cinematografi (conversando con Alfredo Testoni)*, «La vita cinematografica», a. V, n. 7, 22 febbraio 1914, p. 52.

recente sviluppo della cromolitografia e degli artistici risultati raggiunti dai pittori che hanno prestato la propria arte a questa nuova forma di *réclame*:

Pensi: se solo dieci anni fa un editore si fosse rivolto ad un pittore conosciuto per un manifesto murale, il meno che gli sarebbe potuto capitare era di essere messo gentilmente alla porta; oggi, invece, non c'è alcun pittore di valore che non trovi un campo aperto all'estrinsecazione della sua arte anche in un manifesto. E quanti capolavori in questo genere di arte!

– Un'ultima domanda: e non teme che il mimografo distrugga il commediografo, già abbastanza oppresso dall'invasione dell'operetta?

– Il teatro è cosa ben distinta dal cinematografo; anzi giungerei ad affermare che il teatro si avvantaggerà appunto perché l'autore ricorrerà ad esso soltanto per le produzioni che sono scrupolosamente ed esclusivamente per il teatro, lasciando al cinematografo quanto ora s'industria e s'ostina a voler dare sulla scena con qual risultato...²²²

Nel giugno 1914 Testoni riceve una lettera dal poeta e pittore fiorentino Ferdinando Paolieri²²³, che gli chiede consigli sull'ambiente cinematografico. La lettera diventa l'occasione per discutere di un progetto proposto da Testoni qualche mese prima alla Film artistica Gloria di Torino dove aveva incontrato il regista Mario Caserini (XIII.4.2) per dei film con soggetti regionali, progetto che ovviamente riscuote l'interesse di un poeta come Paolieri, cantore della Maremma e pittore dei paesaggi toscani. Paolieri scrive:

Ho capito benone di che cosa si tratta e sono entusiasta del progetto dei soggetti regionali. Farebbe male la Gloria a non accettare perché potrebbero farsi delle cinematografie magnifiche, che, divertendo con una trama movimentata e romanzesca, farebbero passare davanti agli occhi degli spettatori usi e costumi di questa nostra ancora... inesplorata Italia. Sa come sarebbe bello il ritrarre le scene pittoresche e selvagge della magraremme dove accanto a un misticismo esaltato sono ancora i fuorusciti generosi e implacabili che si tramandano la vendetta per sette generazioni e la esercitano sulle rovine Etrusche, fra pascoli sterminati e foreste impenetrabili? Inoltre il fare dei soggetti per le films esercita quella facoltà che la commedia e il romanzo psicologici e la mania teorizzante avevano estinta in noi, intendo la fantasia, perché se creare dei personaggi fantastici e aggrovigliare la trama d'un racconto pieno di peripezie e

²²² *Ibidem*. In un'altra intervista pressoché coeva Testoni afferma: «Io pure non ho mai creduto che il cinematografo possa essere di danno al teatro, sono due cose ben distinte tra loro, come non ho creduto mai che commediografi, poeti, romanzieri, novellieri, artisti di ogni specie debbano arrossire quasi di vergogna se prestano il loro ingegno e l'opera loro suggerendo o scrivendo soggetti per il cinematografo» (*La Mimografica*, «La Cine-fono», a. VIII, n. 268, 7 febbraio 1914, p. 21 riportata da GAMBACORTI 2003, pp. 56-57).

²²³ Per una nota biografica e una bibliografia su Ferdinando Paolieri (1878-1928) rimandiamo a GIOVANELLI 1984, pp. 1459-1460. Il testo della lettera si rimanda sempre a GIOVANELLI 1984, pp. 673-674.

sgrovigliarla dando un significato alla conclusione si chiama romanticismo... allora io son romantico fino alla midolla dell'ossa. In ogni modo, in mezzo alla corsa furibonda di autori che sbucano da tutte le parti, se per lavorare ci sarà un giorno un posticino anche per l'umile sottoscritto che lotta per vivere in mezzo a questo caos, io gliene sarò immensamente grato²²⁴.

Nel 1916 Testoni scrive un articolo sul numero speciale di fine anno della rivista «La vita cinematografica» dove, nonostante la cinematografia sia diventata ormai un'arte complessa, capace di produrre film a lungometraggio sviluppati attraverso un linguaggio e delle soluzioni tecniche comprovati, sente il bisogno di schierarsi ancora una volta in favore dell'artisticità e della nobiltà del cinematografo in confronto con le arti tradizionali (e in particolare con il teatro), riprendendo una vecchia polemica, che il coinvolgimento in prima persona dei letterati come Testoni sembrava aver di fatto già quietato. Fra le argomentazioni dell'articolo, due spunti sembrano più interessanti, laddove Testoni riflette sull'assenza del sonoro che il cinematografo supplisce attraverso un linguaggio che permette ugualmente di “sentire”, ma in un'altra maniera, attraverso combinazioni di immagini e situazioni e laddove elegge il cinematografo a “teatro di tutti”, superando la distinzione di censo del teatro tradizionale. Riportiamo brevemente i passi dell'articolo:

Quando in una commedia, scrivo una scena d'amore, mi dilungo in un dialogo fiorito di immagini sentimentali o voluttuose, che si riassume sempre in poche parole: «Mi ami!? Ti amo!»». E sullo *schermo* un bravo direttore mi fa vedere una progressiva varietà d'ambienti, di pose, di effetti pieni di luci, di incanti, in mezzo ai quali pone i due attori-amanti, e io *sento* le loro parole quali immagino, quali le desidero, quali le voglio. Se in una commedia ho bisogno di far provare il terrore o lo spasimo di una situazione drammatica, mi devo servire del racconto: sullo *schermo* il racconto è sostituito dalla visione esatta di ciò che il personaggio dovrebbe raccontare²²⁵.

Il cinematografo quindi diviene un nuovo modo di percepire le emozioni di un racconto, instaurando un processo comunicativo specifico con lo spettatore, chiamato a sua volta a “completare” con la sua immaginazione e la sua volontà. Testoni continua il paragone con il teatro ricordando che per ottenere le emozioni sopra citate con la nuova arte è possibile sfruttare una varietà di ambienti e una loro alternanza, impensabile in teatro. Inoltre le belle opere cinematografiche (e Testoni riconosce un primato artistico all'industria italiana, citando

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ A. Testoni, *L'avvenire del cinematografo*, «La vita cinematografica», a. VIII, numero speciale, dicembre 1917, p. 141.

film come *Il presagio* di A. Genina e *La storia dei 13* di C. Gallone, v. Appendice 8.3) possono essere fruite da tutti senza distinzione di censo o istruzione:

Il cinematografo è il teatro di tutti.

E dite poco?

Una volta il teatro, a seconda delle gradinate e delle gallerie, delle poltrone e delle panche, segnava il grado economico ed intellettuale degli spettatori. Ora, se questa differenza esiste ancora dal lato economico, è soppressa totalmente dal lato intellettuale, giacché una bella cinematografia — bella nel significato esatto della parola — è compresa e sentita tanto dallo spettatore che si sdraia in poltrona, quanto da quello che modestamente siede e nei posti a dieci, venti centesimi....²²⁶

Le riflessioni dell'anno seguente, pubblicate nel numero speciale di «La vita cinematografica» del dicembre 1918, hanno come oggetto la cinematografia del dopoguerra. Testoni spiega come agli inizi la guerra sia stata salutata positivamente dai direttori delle case di produzione che vi intravedevano potenzialità spettacolari, ma presto il pubblico si è stancato di vedere riprodotte quelle scene spaventose che già doveva vivere con “l'immane sciagura” che ha colpito il mondo intero, magari interpretate da un attore comico.

Ecco; fra soggetti di guerra e soggetti dopo guerra corre una grande differenza. Soggetto di guerra è sempre un episodio militare, mentre invece i soggetti del dopo guerra possono essere variatissimi sui nuovi problemi e sulle situazioni nuove create da un mondo che esce da una iperbolica convulsione. Certo è che il *dopo guerra* — secondo me — molto si presterà a dare argomenti interessanti anche alle opere cinematografiche. I nuovi sviluppi commerciali, l'evoluzione delle diverse classi sociali, i nuovi ordinamenti democratici degli Stati, la partecipazione del sesso femminile alla vita pubblica, tutto questo po' po' di roba suggerirà certo agli scrittori nuove situazioni e nuovi ambienti nei quali poter muovere i loro personaggi²²⁷.

Il commediografo riprende poi la sua idea di cinematografo come “teatro del popolo”, spiegando come gli autori non si debbano piegare al gusto del pubblico, anzi abbiano il compito di dare al popolo film non educativi o morali, ma semplicemente “sani”:

²²⁶ Ivi, p. 142.

²²⁷ A. Testoni, *Il Cinematografo dopo Guerra*, «La vita cinematografica», a. IX, numero speciale, dicembre 1918, p. 110.

Non è vero che per noi che scriviamo, sia legge seguire il gusto del pubblico, prima di tutto bisognerebbe domandarci quale è questo gusto! Dobbiamo cercare semplicemente di non turlupinare questo buon pubblico con una grottesca produzione delle films così dette *commerciali*, che sono per lo più le cose più sconclusionate e banali di questo mondo. E dire che questo epiteto di *commerciale* lascia supporre che il pubblico accorra di preferenza alle brutte produzioni! Un benservito di cretino in piena regola! Ebbene, io non lo credo. Il pubblico va al cinematografo tanto che gli date del bello e del brutto. Avvezzatelo adunque di preferenza a spettacoli che abbiano buon senso e un po' di logica, a spettacoli ne' quali siano messe in vista le buone qualità di quell'animale che si chiama uomo, e vedrete che il pubblico — la grande bestia, a sentire qualcuno! — si interesserà, si commuoverà, si diventerà e si muterà senza quasi accorgersene. Io credo *a priori* che a teatro si debba andare per divertirsi. Semplicemente. Non comprendo il teatro così detto educativo-morale. Per l'insegnamento dell'educazione e della morale, vi sono apposta la famiglia, le scuole, i libri, le prediche. Ma con questo non vorrei che si credesse che io voglia il teatro *immorale*. No: che esso diverta con una giusta concezione del bello e del buono: un teatro sano. Ecco²²⁸.

Testoni conclude affermando che dopo la fine della guerra, potranno sì cambiare gli ambienti o le idee, ma la trama sarà sempre una, la storia d'amore.

Nell'articolo pubblicato l'anno seguente su «La vita cinematografica», Testoni si sbilancia completamente in favore del cinema, fin a partire dal titolo *Cicero pro domo mea. Intervista con me stesso*²²⁹, difendendo a spada tratta la necessità del coinvolgimento del letterato per trasporre i soggetti cinematografici in film, anche in fase di ripresa. Fin per troppo tempo infatti l'industria cinematografica ha impiegato persone qualsiasi in particolare nel ruolo di revisore dei soggetti, adesso deve impiegare i letterati, che non devono arrossire a essere riconosciuto per il loro ruolo: «Valentino Soldani, sorridendo, mi salutò l'altro giorno così: “Cinematografajo!”». E non ne ebbi dispiacere. Mi trovo in così buona compagnia!»²³⁰. Così Testoni, nell'ambito della sua intervista immaginaria a se stesso, sulla falsa riga della celebre orazione ciceroniana si esprime con queste parole:

– E tutto questo per dire che è necessario affidare l'incarico [di scrivere soggetti] agli autori drammatici. Cicero!...

²²⁸ Ivi, p. 111.

²²⁹ A. Testoni, *Cicero pro domo mea. Intervista con me stesso*, «La vita cinematografica», a. IX, numero speciale, dicembre 1919, pp. 126-127 (TESTONI 1919a).

²³⁰ Ivi, p. 127.

- Per l'amor di Dio! Nessuno è necessario a questo mondo. Voglio dire solo che gli autori non saranno i peggiori collaboratori cinematografici...
- Per scrivere soggetti?
- E anche per dirigerli. Io ho la fisima – e la pratica mi ha dato ragione – che la difficoltà maggiore di un inscenatore (chiamiamolo così) sia quella di interpretare esattamente il concetto del soggetto. E invece adesso è in uso la massima libertà di sceneggiatura! Guarda: ti porto per esempio me. Ho avuto inscenato un mio soggetto in modo tale da... non riconoscerlo. Ammetto, magari, che sia riuscito migliore del mio, ma io nego, nego il diritto ad uno che ha un compito preciso, stabilito, di fare di sua testa per ciò ch'è stato scritto da un'altra testa... Testa d'ingegno o testa di rapa, poco conta!
- Ma, caro mio, tante volte, per esigenze sceniche, per stramberie di attori, per circostanze di forza maggiore, è giuocoforza che il soggetto sia modificato...
- E va bene. E sia l'autore a modificarlo! Non può esserci che lui! Ciò è onesto. Se non altro avrò la coscienza di rispettare... me stesso!²³¹

La difesa della artisticità di un certo cinema colto e della reputazione che questa nuova forma d'arte dovrebbe avere presso il pubblico e in particolare presso il pubblico colto, è il filo conduttore anche dell'articolo *Cinematografo irriverente*, pubblicato da Testoni sempre su «La vita cinematografica»²³². Testoni ricorda un aneddoto collegato alle riprese del suo film *Un bacio dato...* (§ XIII.4.5). Durante le riprese Testoni incontra il giornalista Ottone Brentari al caffè dell'hotel di Trento nel quale soggiornava e gli racconta in via confidenziale la trama del film che sta girando. Brentari dopo l'incontro scrive un articolo sul suo periodico «La libertà» citando il film e in particolare la scena con l'omaggio floreale dei due innamorati al cippo marmoreo dedicato al martire Cesare Battisti nel Castello del Buonconsiglio. Qualche giorno dopo scrive in risposta la vedova di Battisti che accusa Testoni di «istrionico omaggio» con una lettera dai toni che Testoni stesso definisce “feroci”.

E, adesso, quel ricordo mi dà campo a riflettere – e a riflettere a malincuore! – che il cinematografo è ancora considerato da molti come l'espressione di una *cosa* banale, semplicemente bottegaia, senza alcuna serietà, a cui non sia permesso il più piccolo tentativo per elevarla, per farla apparire, oltre che divertente, istruttiva e – perché no? – educativa. Ma confessiamolo, molta è colpa nostra. È nostra, perché abbiamo per tanto tempo lasciato fare a quelli che non abbiano badato ad altro, nel ramo cinematografico, che a mettere in vista brutture

²³¹ *Ibidem*.

²³² A. Testoni, *Cinematografo irriverente*, «La vita cinematografica», a. XI, numero speciale, dicembre 1920, pp. 74-75 (TESTONI 1920a).

e scempiaggini, e che a cuor leggero, per l'accondiscendenza di chi era a capo dell'azienda, per le imposizioni dei compratori, e per la facile contentatura del pubblico, hanno *girato* migliaia, migliaia e migliaia di metri di pellicola illustrando tutto ciò che c'è di cattivo – artisticamente e moralmente – su questo basso mondo. E così in tanti è ancora vivo il dubbio, e in molti la certezza, che il cinematografo sia irriverente per tutto ciò che può essere bello, buono e sacro da illustrare²³³.

Come abbiamo detto nel paragrafo precedente, dopo la conclusione dei contratti con le manifatture romane nel 1921, Testoni abbandona repentinamente il settore cinematografico, mutando anche alcune delle sue opinioni precedenti (come vedremo nel paragrafo § XIII.5.3). I tempi sono ormai cambiati, e Testoni fa parte di un'età d'oro dell'industria cinematografica italiana, che negli anni Venti, quando gli schermi nazionali sono invasi dalla produzione americana e tedesca, si ricordano con affetto e stima. Ad esempio citiamo un passo di un articolo comparso nel 1926 sul «Cine-gazzettino», dove l'autore ricorda il contributo di Testoni, aspirante “divo” del cinema:

L'autore di *Ricordi di teatro* — molti lo sapranno — è anche brillante papà di non pochi «copioni», i quali — svolti mimicamente ed impressionati su la negativa — girarono il mondo pieni zeppi di salute e naturalezza. Floridi rampolli spirituali, furono i suoi, e benché ora anzianotti, anch'essi, potrebbero spalancare il coperchio della scatola di zinco e ripassare attraverso il riflettore ad arco voltaico senza punto sfigurare. Il buon sangue resiste molto meglio alla caducità del tempo, di quello così così. Un esempio pratico: scommetto che nessuno ritornerebbe, putacaso, a vedere le strabilianti avventure di un *Fatty sceriffo*, mentre l'ottanta per cento dei buoni spettatori rivedrebbe — a relativo distacco di tempo con uguale, se non crescente interesse, *Cabiria* e *Malombra*. Ma del nostalgico quanto arguto rievocatore di un Bologna che passa lentamente per prendere un aspetto nuovo, più moderno, più nevrastenico, diciamo pure, io vorrei rammentare due tipi da lui creati, o meglio, tratti dalla realtà e presentati con quella finezza e quella profondità d'esame, propria degli artisti veri [...] ²³⁴.

Testoni verrà dunque chiamato in causa anche da chi si è maggiormente occupato di più di promuovere la cinematografia italiana negli anni Venti, ovvero dalla Società Anonima Stefano Pittaluga, che chiede ai vecchi autori di schierarsi a favore dell'artisticità del film *La*

²³³ *Ibidem*. In questa fase della ricerca non è stato possibile rintracciare l'articolo su «La Libertà».

²³⁴ *La Sgnèra Catareina, la Gaitena e il "divismo" cinematografico*, «Cine-gazzettino», a. I, n. 3, 25 dicembre 1926, p. 4.

canzone dell'amore (G. Righelli, Cines-Pittaluga, Vandal-Delac, 1930) per sancire la rinascita della produzione italiana, per la prima volta sonora:

Finalmente, non più tardi dell'altro giorno, ho assistito alla rappresentazione di un'opera che ha destato l'unanime ammirazione. Un industriale italiano, Stefano Pittaluga, forte, coraggioso, che non conosce difficoltà – con il primo film parlato – si dice al 100 per % – *La canzone dell'amore*, ha elevato il cinematografo a un'altezza che non credevo – lo confesso, così sollecita. È opera che fa onore a noi e della quale dobbiamo altamente rallegrarci. Vedo – e questa è la mia opinione – che il cinematografo si è ormai rassodato, imposto, tenuto in alto valore anche fra noi e io pure ne sono lieto, e sottoscrivo la frase che si dice sia stata pronunciata dalla più alta nostra autorità: “Avanti così e anche gli americani dovranno avere paura della produzione cinematografica italiana”²³⁵.

Testoni con i suoi articoli si inserisce quindi nel dibattito teorico sul cinema ospitato sulle riviste italiane negli anni Dieci, che tende verso la legittimazione estetica del cinematografo. Questo dibattito che aveva già accolto le istanze precedenti a favore della funzione scientifica e educativa del cinema (portate avanti fra tutti dal movimento cattolico), come ricorda Giovanna Grignaffini, era animato sia dai singoli intellettuali favorevoli alla nuova arte, sia dall'industria cinematografica in quanto “soggetto collettivo”, che metteva in risalto la funzione del film come “libro del popolo”²³⁶. La legittimazione in questo senso passa sia attraverso il dibattito sul diritto d'autore agli inizi degli anni Dieci, sia attraverso una “maturazione terminologica” messa in atto dalla stampa di quegli anni che per la prima volta usa un lessico idoneo a designare le nuove opere cinematografiche²³⁷. Questa nuova terminologia trova ampiamente riscontro nel discorso di Testoni, che in uno dei suoi articoli chiama in causa proprio un vocabolario di italiano per dimostrare al lettore il valore “artistico” del cinema²³⁸. Il commediografo, da garbato e pragmatico autore teatrale quale è sempre stato, anche nel cinema apprezza quei film che lui stesso definisce non “moralì”, ma “sani” cioè capaci di educare e divertire a un tempo, e che riguardino i temi universali, come la storia d'amore. La sua teoresi non si allontana mai però dal paragone con il teatro, il suo primo interesse, dal quale il cinema deve trarre alcune caratteristiche, come i temi delle opere e le maestranze (dagli attori ai soggettisti). Da questo scambio le due arti trarranno, secondo

²³⁵ TESTONI 1930, p. 47.

²³⁶ GRIGNAFFINI 1989, pp. 28-29.

²³⁷ RAFFAELLI 2001, p. 902.

²³⁸ TESTONI 1917, p. 141.

Testoni, i maggiori risultati, il cinema nobilitandosi, e il teatro sganciandosi da una certa produzione “più commerciale” più adatta alla circolazione cinematografica. È solo a partire dal riconoscimento della specificità delle due forme artistiche che entrambe avranno un futuro.

XIII.5.3 I passi sul cinema contenuti in “Ricordi di teatro”

Nel giugno del 1925 esce per l'editore Zanichelli un libro di Testoni intitolato *Ricordi di teatro*. Si tratta di una autobiografia romanzata che raccoglie gli episodi e ricordi della vita teatrale del Nostro, dove rievoca con affetto le persone conosciute e l'ambiente dove “ha vissuto”²³⁹. Ricorda dunque l'accoglienza infelice delle sue prime commedie, gli scherzi e le burle fra comici, le rocambolesche prove teatrali con quei giovani attori e quei registi che poi aveva ritrovato qualche anno dopo sui *set* cinematografici, fino a ricordare l'importanza del ruolo dei cani di proprietà dei comici e altri aneddoti divertenti. Uno dei capitoli è intitolato *Un po' di cinematografo* e ha come argomento l'improvvisa “mania” degli artisti drammatici per la cinematografia, attraverso la quale tutti, «generici, parti secondarie, parti ultime, trovarobe, suggeritori, tutti erano saliti agli onori – e più che agli onori alle paghe – dei più celebri attori»²⁴⁰. A questo punto del libro dobbiamo rilevare come i toni della narrazione cambino rispetto alle prime pagine, diventando meno scherzosi e divertenti, lasciando anche trasparire una certa amarezza e un cambio di rotta nel suo pensiero sul cinema.

Dopo essersi abbandonato a considerazioni sul futuro della cinematografia e del teatro (alcune discusse nel paragrafo § XIII.5.1), con riflessioni analoghe a quelle già esposte negli articoli e nelle interviste (§ XIII.5.3), ricorda per la prima volta di essersi trovato in imbarazzo per aver partecipato a un film. Riportiamo il passo per intero, perché si tratta di un raro esempio di riflessione sulla pubblicità cinematografica.

Conveniamone pure: ci sono delle “films” di fabbrica italiana che non hanno niente da invidiare alle bellissime straniere, ma – ecco il “ma”, purtroppo! – ne abbiamo una zavorra di così false, di così grottesche, di così misere per non dire miserabili, da domandarci come mai il pubblico le sopporti in santa pace e come mai una casa anche rispettabile le... confezioni! E il bello è questo: più sono scadenti e più la réclame è mirabolante, oso dire fantastica, e sui giornali ogni giorno tu leggi articoli di colonne intere che si occupano di “films”. Mi dirai: “È la pubblicità

²³⁹ TESTONI 1925, p. 4. Nell'incipit del libro Testoni mette in risalto come il suo ricordo sia frutto di un'esperienza, di un “aver vissuto molto”.

²⁴⁰ Ivi, p. [103].

pagata a un tanto la riga”. Peggio, dico io, perché se si spende tanto denaro, vuol dire che quella réclame frutta e prova che i gonzi che ci cascano, sono molti. Gli aggettivi di grande, favoloso, immenso, meraviglioso, sbalorditivo sono diventati i più comuni. Tutte le immagini più strambe e più bislacche sono messe al servizio del cinematografo. Il soggetto è sempre sensazionale, portentoso e tale da superare tutto quanto l'ingegno umano ha potuto creare fino ad oggi; le attrici sono tutte belle, affascinanti, “Veneri” addirittura, e il successo è sempre un “successo mondiale”. Nella cronaca di un giornale si stampò che due signore erano svenute per aver visto uccidere un bambino. Non si trattava di una “film” che doveva mettere i brividi addosso a quanti la vedevano; un'altra volta guardie e carabinieri erano rimasti feriti per trattenere la gente ad entrare in un cinematografo in cui un domatore di belve era stato ucciso da un leone “al naturale!”. Io, io pure, sono stata vittima di questa pazzesca “réclame” in modo che ancor m'offende. Si doveva rappresentare a Bologna una mia modesta “film” eseguita da Tina di Lorenzo e Armando Falconi. Ebbene: un bel giorno sui muri della città, mi vedo incollato un manifesto che pareva un lenzuolo, su cui a grandi lettere era annunciata una cinematografia “ideata ed eseguita da tre *divi!*». Di Lorenzo, Falconi e... io!». Parola d'onore, in tutto quel giorno scelsi le vie giù di mano perché la gente non mi vedesse rosso di vergogna²⁴¹.

Oltre ad ammettere per la prima volta questo imbarazzo che lo accomuna a molti altri intellettuali impiegati nell'industria del cinema, ma che aveva negato fino a questo momento, si dimostra anche più cauto sulla necessità di impiegare gli scrittori di teatro nel cinema: i due processi di scrittura sono meno simili di quanto si possa pensare, e la trama del film deve sempre sottostare alle modifiche del regista, della casa di produzione e persino delle attrici. Anche qui riportiamo per intero il brano con una divertente “ricetta” per il soggetto di un film, perché sono qui citati diversi elementi in effetti connessi ancor oggi alla cinematografia di quegli anni e anche perché dall'ultima frase traspare quell'amarezza che Testoni ha sviluppato nei confronti del cinema, e che probabilmente, fra le altre cose, l'ha portato ad allontanarsene.

Immaginare una cinematografia, è tutt'altra cosa, dirò anzi è l'opposto che scrivere una commedia. L'autore drammatico deve contenere l'azione in un ristrettissimo numero di ambienti e sviluppare il soggetto per mezzo del dialogo. Sono queste le due principali e necessarie regole per una commedia, regole che addirittura non abbisognano affatto all'ideatore di un “film”. Per molto tempo si è andati avanti con questa ricetta: Prendi una bella ragazza povera che diventi una ricca signora e un imbianchino che a un tratto sia proclamato un celebre pittore: cucinali per bene in varie scene d'amore, aggiungi un po' di mare per isfondo, qualche casa che brucia per contorno, molte sigarette da far fumare agli artisti muti; dividi tutto in un rubamento con scasso

²⁴¹ Ivi, pp. 105-106.

a lume di luna e in un ballo di “apaches” all'osteria, poi mescola ben bene tutto e servi caldo caldo il pasticcio al pubblico. Avrei mille esempî da portare. Trovai scritto a un dato punto di una mia sceneggiatura: *La pazzia della contessa*. Io osservai:

– Ma quella contessa non ho nessuna voglia di diventare matta, tanto è vero che finisce tra le braccia del suo innamorato. Mi rispose il “metteur en scène”:

– È per l'effetto. L'attrice scelta fa da pazza in modo insuperabile, ed essa ci tiene molto. Poi vuole andare in convalescenza in una città di mare - così c'entra anche il mare – poi in alta montagna con qualche bella vista di rocce, e finalmente si sposa come... ha scritto lei. E la film ebbe un bellissimo successo. Aveva ragione lui ed io ero semplicemente un cretino²⁴².

XIII.5.4 I lavori teatrali di argomento cinematografico

Nella sterminata produzione del commediografo, compaiono anche alcune commedie teatrali di ambiente cinematografico, alcune edite o rappresentate in teatro, altre invece (più brevi) pubblicate solamente sulla stampa cinematografica specializzata.

Di questi lavori, il più antico risale al 1916, cioè al periodo della collaborazione con la Silentium Film di Milano e si intitola *La spada di Damocle*, una commedia in tre atti andata in scena per la prima volta al Teatro Diana di Milano con la compagnia Di Lorenzo-Falconi nel luglio 1916²⁴³. L'intreccio è quello prediletto da Testoni della commedia comico-sentimentale, e prende l'avvio con una scena che anche se di fantasia, per certi versi richiama apertamente quella che è stato un aspetto dell'esperienza cinematografica di Testoni. La commedia inizia infatti in un elegante salotto di campagna nel piemontese, dove i protagonisti stanno girando un film per divertimento, con la supervisione di Tepozzi, un celebre artista cinematografico che giunge alla villa per dirigere gli aspiranti attori (scena VII), e che viene descritto come «un giovanotto elegante, compassato, sostenuto»²⁴⁴. Il film è stato ideato da due giovani fanciulle, Giulia e Angiola, per mostrarlo alla festa di compleanno del padre di Giulia, il Generale Torre, e in un secondo momento eventualmente anche a uno spettacolo di beneficenza. L'amica Angiola, figlia della contessa Adele Berri, entusiasta dell'idea chiede alla madre il permesso di girare il film nella villa e nei giardini della loro residenza di campagna:

²⁴² Ivi, pp. 107-108.

²⁴³ Il testo è stato pubblicato da Zanichelli (Bologna) ed è fra i testi consultabili *online* per celebrare i 150 anni dell'editore (TESTONI 1919b, cfr. <<http://www.catalogo.zanichelli.it/Pages/Ricerca/Risultato?siteLang=IT&searchAuthor=testoni&searchTitle=>>>).

²⁴⁴ Ivi, p. 7.

BORSARI — (*a Adele*) E adesso che è andato via suo marito, dica lei...

ADELE — Ma sa che è curioso! È, stata Giulia che ha parlato con mia figlia di fare un piccolo *film*... Può immaginare l'entusiasmo di Angiola...

GIULIA — E la signora contessa, sempre buona, ha permesso che nel suo giardino e nei dintorni della villa, si metta insieme questa cinematografia.

ADELE — Dari conosceva il signor Tepozzi, il celebre artista, e lo ha pregato a venire qui per dirigere...

GIULIA — Siamo così poco pratici noi...

ADELE — Ed egli gentilmente ci fa questo grande onore. E lo aspettiamo oggi.

GIULIA — E così, insieme a vari altri amici, si è combinato tutto.

BORSARI — In segreto? E perché non deve saperlo il generale ?

GIULIA — Ma è molto seccante, sa! Perché fra una quindicina di giorni è la festa del babbo! Tutti gli anni, e lei lo sa, si fa una festiciuola in casa. Quest'anno egli è stato richiamato in servizio ; è carico di lavoro, affaticato, e per distrarlo si è pensato di presentargli un *film* che lo diventerà certamente, al quale prendo parte io e altri nostri conoscenti... Non è una buona idea?²⁴⁵

La cinematografia è dunque un passatempo dei nobili, che girano il film in una delle loro ville di campagna per mostrarlo a una festa o a allo spettacolo di beneficenza (la contessa Adele afferma che i consueti tè e i balli non divertono più), con la complicità di un amico artista, perché loro sono «così poco pratici» di cinema. Fra le comparse del film ci sono ovviamente il conte (Cesare) e la contessina (Angiola), la figlia di un generale dell'esercito (Giulia), un avvocato timido di nome Dari e pretendente di Giulia, che non si è mai azzardato a presentarsi in pubblico, ma che per l'occasione si fa coraggio perché il pubblico nel cinema non si incontra²⁴⁶ (Dari), e tutti arrivano alla villa con il loro costume di scena per girare un film con un rapimento dove Cesare interpreta un vecchio tiranno. Questo prologo lascia presto spazio all'intreccio. Nella villa c'è anche infatti la modista Rosetta, che scopre per un equivoco che l'uomo che ha promesso di sposarla, l'ingegnere Silvio Tosi, è già sposato con la sorella maggiore di Giulia, Elena. Mentre si sta girando il quadro del rapimento, Rosetta ricorda e racconta alla contessa Adele, come fra i luoghi prediletti dal manigoldo Silvio Tosi, vi fosse il buio del cinematografo, dove lui la portava per farle finte promesse:

²⁴⁵ Ivi, p. 4.

²⁴⁶ «DARI – Infatti ho la laurea di avvocato, ma non mi sono mai azzardato a presentarmi al pubblico. Però in un *film*, mi faccio coraggio, perchè mi presento al pubblico... senza di me» (Ivi, p. 2).

CESARE — *(entra e si avvia verso il fondo)* E tu, Adele, non vieni? Si fa il quadro del rapimento. Sudo! Non è mica facile la cinematografia! Quel povero Tepozzi si affanna a insegnare... Vieni...

ADELE — Ho altro per la testa... Va, va...

CESARE — Allora... *(via in fretta dal fondo)*.

ROSETTA — *(si asciuga gli occhi)*.

ADELE — Piange ?

ROSETTA — Mi viene in mente che ci siamo trovati molte volte al cinematografo.

ADELE — È una sua passione... Almeno lo dice lui!

ROSETTA — Sì, eh ?

ADELE — Con quel buio!

ROSETTA — Sì è meno in vista!

ADELE — Le parole dette piano, si ascoltano più volentieri!

ROSETTA — Lo dica a me ! Mi aveva fatto fare una passione anche per il cinematografo... Quello è un uomo che approfitta di ogni innovazione!²⁴⁷

Per vendicarsi dell'offesa subita Rosetta, complice la contessa Adele, si fa scrivere delle ottime referenze per trovare impiego come cameriera presso la casa di Elena, mentre Tosi è fuori città per affari. Sullo sfondo continuano le riprese del film:

(A poco a poco, mentre Adele scrive, appaiono in fondo al giardino, di là dalla vetrata, i vari personaggi che prendono parte alla cinematografia).

TEPOZZI — *(sudato, affannato, parla forte, circondato da tutti)* La macchina là, ferma. Adesso facciamo una prova. Signorina avanti *(a Giulia)* Ella è qui che raccoglie fiori. Così. Non vede i due *(segna Adolfo e Cesare)* appostati dietro la siepe. Le altre pastorelle da quest' altra parte pronte ad intervenire alle grida della fanciulla. Io adesso farò la parte di lei, signor conte. Piano piano mi avvicino alla fanciulla. Essa grida come le ho insegnato... Si facciano in là... Così, e mi raccomando che l' azione si svolga dentro il campo segnato... Attenti! *(tutti si sono un po' allontanati)*²⁴⁸.

Il primo atto si conclude con un equivoco. Filippo, l'attendente del generale, esce dalla villa per consegnare la lettera di Rosetta e attraversando il giardino finisce nel bel mezzo della scena cinematografica e credendola reale, vuole comportarsi da eroe:

²⁴⁷ Ivi, p. 29.

²⁴⁸ Ivi, pp. 31-32.

TEPOZZI — *(dal fondo con tutta forza)* Vieni! Non mi sfuggi!

GIULIA — Non mi avrai, assassino!

TEPOZZI — Ti voglio!

GIULIA — Aiuto! Aiuto!

TEPOZZI — Ti uccido!

FILIPPO — *(che ha preso la lettera, si ferma a quelle grida)* Che cos' è ? *(lascia andare berretto e lettera e si slancia fuori contro Tepozzi).*

ADELE — Filippo! No... *(correndogli dietro).*

FILIPPO — *(ha stretto per le braccia Tepozzi e lo trascina verso la scena)* Ma lasci stare quella ragazza, mascalzone !

TUTTI — *(seguono Filippo con grida)* Ma no ! Si fa per burla!...

FILIPPO — *(che è ancora eccitatissimo)* Contro una donna!

TEPOZZI — Ma mi meraviglio *(si accomoda il colletto).*

GIULIA — Filippo! Era una scena del cinematografo!

FILIPPO — *(si guarda attorno, si calma, sorride vergognandosi)* Ah! scusino... Adesso capisco... Il cinematografo! Se me lo avessero detto! A vedere mettere le mani addosso a una donna... Io sono fatto così !

ROSETTA — Non siete mica fatto male ! *(ride di gusto mentre gli altri si stringono attorno a Tepozzi compiangendolo).*

FILIPPO — *(la guarda e s' indispettisce. Ha un gesto d'ira e dice con voce piena di stizza)* Eh! Chi sa mai! C'è bisogno di canzonarmi così? *(se ne va immusito)*²⁴⁹.

Al suo rientro a casa Tosi trova così sia la moglie che l'esuberante Rosetta, la fanciulla che ha illuso, ma che finge di non conoscerlo. Per liberarsi della scomoda presenza Tosi, prima tenta di convincere Filippo a farle la corte dietro compenso, poi tenta di far intendere al Generale, che Rosetta sia una spia. Il terzo atto comincia con i preparativi della festa di compleanno del Generale, quando tutto è pronto per proiettare il film *Il ratto di Giulia!*, che nel frattempo è riuscito benissimo: nel film c'è anche la scena in cui Filippo tenta di salvare Giulia da Tepozzi

GIULIA — [...] Alle undici in punto gli invitati si troveranno nel salotto, accomodato per la circostanza, per assistere alla proiezione del film: *Il ratto di Giulia!* Se vedeste come è riuscito bene! Io ci faccio una figura! *(ridendo)* Ma la parte più interessante per il babbo sarà quella di Filippo!

SILVIO — Come c'entra Filippo ?

²⁴⁹ Ivi, pp. 32-33.

GIULIA — Altro che! L'operatore che era a cognizione del perché era fatto il film, cinematografò anche Filippo quando si scagliò contro il Tepozzi, credendo che mi rapisse sul serio. E capirete, vogliamo che sia proiettata anche quella scenetta, perchè il babbo si diverta di più. Sarà un effetto superlativo!

SILVIO — Molti invitati?

GIULIA — No, no. I soliti intimi. Quelli che si fermeranno poi a colazione. Vogliamo festeggiare il babbone con tutto l'entusiasmo! Ma scappo, perchè ho tante cose da fare, (*via dal fondo*)²⁵⁰.

Nel frattempo il generale e Borsari vogliono licenziare Rosetta per spionaggio, ma la fanciulla capisce che deve essere stato Silvio ad architettare il suo licenziamento e confessa ai due uomini di essere stata la sua amante. I due sulle prime pensano che sia un sotterfugio della ragazza per non farsi licenziare, ma alla fine il Generale comincia a credere alle sue parole e a disperarsi per il cattivo esempio che avrà il suo futuro nipote, con un padre del genere. La ragazza apprendendo così che Elena aspetta un bambino, per il bene del nascituro decide di non rivelare nulla e di andarsene. Quando escono dalla stanza la rappresentazione cinematografica ha inizio, Giulia invita tutti gli spettatori nell'altra stanza, con delle parole che ricordano quelle di un imbonitore del cinematografo:

GIULIA — (*sulla seconda porta a sinistra, forte*) Avanti, avanti, signori. Questo è il vero momento per entrare. Si va a dar principio alla grande rappresentazione del film di fabbrica italiana: *Il ratto di Giulia* ovvero «Il soldato Filippo che salva la sua padroncina!».

FILIPPO — (*sorpreso facendosi avanti*) Come? Che c'entro io?

GIULIA — (*ridendo*) Oh! C'entrate benissimo quando afferrate il signor Tepozzi...

FILIPPO — (*mortificato e quasi adirato*) Oh, potevano fare a meno! È troppo ridicola quella balordaggine.

GIULIA — No... è divertentissima. Vedrete. Venite anche voi.

FILIPPO — Grazie, ma ho da fare di là...

GIULIA — È uno dei primi quadri...

FILIPPO — No... Se permettono, non vengo!

GIULIA — Andiamo, via... (*insistendo*).

GENERALE — Se non vuol venire! Fate come volete. Filippo!

(*Tutti vanno via dal secondo uscio a sinistra ciarlano e ridendo. — Rimangono in scena Rosetta e Filippo*)²⁵¹.

²⁵⁰ Ivi, pp. 75-76.

²⁵¹ Ivi, pp.

L'ultima scena della commedia è ovviamente una scena d'amore, ovvero l'addio fra Filippo e Rosetta, e si svolge con "in sottofondo" le risate provenienti dalla rappresentazione cinematografica nella stanza adiacente, mentre Filippo dichiara il suo amore a Rosina, e la fanciulla ricambia felice. Il raffinato rimando finale chiude il gioco cominciato con il primo atto: i medesimi personaggi mettono in scena tutti assieme un film per divertimento, ma il film è solo un contrappunto alla vera storia d'amore, che avviene nella realtà finzionale e che la macchina da presa coglie casualmente, nell'episodio di Filippo. Nella scena finale i personaggi divengono gli spettatori del loro stesso film e sembra quasi che la scena sia osservata allo stesso tempo da due gruppi di spettatori diversi: i personaggi che si divertono alla rappresentazione sullo sfondo e il lettore/spettatore che vede finalmente venire a compimento lo spettacolo.

Dietro all'intreccio romantico/sentimentale si cela quindi un'allusione allo statuto di spettatore, e all'essenza stessa della cinematografia, dove i sentimenti vengono colti dalla macchina da presa all'insaputa del regista. La vicenda rimanda per alcuni aspetti al *Si gira...* di Pirandello, uscito a puntate su «La nuova antologia» nel giugno-agosto del 1915²⁵²: innanzitutto la macchina da presa e la messa in scena del film è un modo per celebrare i tempi moderni e i nuovi divertimenti (i nuovi passatempi della aristocrazia); inoltre la macchina da presa coglie, come nel caso dell'operatore Serafino Gubbio nella novella di Pirandello (o più avanti ancora nel film di Buster Keaton *The Cameraman* del 1928), qualcosa che va oltre la volontà del *metteur en scène* o dell'operatore.

La spada di Damocle, viene adattato ovviamente anche in soggetto cinematografico. Come ricordato in precedenza (§ XIII.4.5), la Tespi Film nel 1919 annuncia un film (poi mai realizzato) con Diana Karenne tratto dalla commedia, e contestualmente compare sul periodico cinematografico «In Penombra» la trama della stessa²⁵³.

Nell'agosto del 1917 il periodico teatrale «Il Piccolo Faust» annuncia le nuove commedie di Testoni, tra le quali compare *Arte Nuova* (a volte chiamata anche *Arte Nova*), poi conclusa in ottobre e mai rappresentata²⁵⁴. In dicembre il periodico cinematografico «In

²⁵² Per le date di pubblicazione e una disamina dei temi della novella rimandiamo a GRIGNAFFINI 1989, pp. 35-38 e 98.

²⁵³ Hec, *Le quinte, lo schermo e la buca del suggeritore*, «In Penombra», a. II, n. 3, marzo 1919, p. 45.

²⁵⁴ «Ma in questo periodo di sosta il Testoni non è stato con le mani in mano e tutto soddisfatto ci ha detto di essere alla fine di due commedie che saranno entrambe rappresentate nel prossimo autunno. Tutte e due di genere comico: l'una è intitolata *Arte nuova* una commedia in tre atti, di un'onestà a tutta prova che farà andare in visibilio qualunque madre da ragazze da marito, ha molti personaggi un "tipo" principale e molte macchiette» (*Alfredo Testoni ha lavorato*, «Il Piccolo Faust», 22 agosto 1917, p. 3). Secondo Giovanelli

Penombra» pubblica²⁵⁵ una scene dal primo atto della commedia, anche questa d'ambiente cinematografico. Il rappresentate di una casa cinematografica, tale Arnaldo Beato della Casa Beato e Compagni (un uomo dall'età incerta con vestiti eleganti, ma sciupati e i guanti gialli) si presenta nel giardino della villa della fanciulla Nadia (con l'istitutrice Anita) per chiederle il permesso di girarvi una scena cinematografica:

NADIA — S'accomodi. Lei desidera?

BEATO — Ecco. So che in questa magnifica villa ci sta un bellissimo prato. Chiedo umilmente il permesso di usufruirne per un duello.

ANITA — Un duello?

BEATO — Mi spiego. Un duello cinematografico. È l'affare di dieci minuti, tanto più che appena in posizione, uno dei duellanti scappa, gli altri lo inseguono, tutti escono di campo e basta.

NADIA (*che si diverte*) — E, scusi, lei sarebbe quello che scappa?

BEATO (*con aria di sconforto*) — Appena appena uno dei testimoni, tanto per risparmiare un *cachet...*²⁵⁶

Beato ha infatti “creato” le dive dello schermo come la Borelli, e come prova esibisce una collezione di cartoline autografate, ma le dive presto se ne andarono e la casa versava in cattive acque e Beato è costretto «a fare il galoppino, cercare i mobili, gli attori, i *cachet...*»²⁵⁷, visto che un brutto tic nervoso gli impedisce di fare l'attore. Nadia quindi si informa sulla possibilità di diventare a sua volta attrice del cinematografo e Beato risponde che sarebbe un'impresa facilissima e che procura i maggiori onori, inoltre

NADIA — Scusi... È una cosa disonorevole posare per il cinematografo?

BEATO — Disonorevole? (*con un gesto dignitoso*) Se si hanno i maggiori onori!

ANITA — Questo è vero.

BEATO — E si guadagnano quattrini a cappellate, posando in case cinematografiche o anche... fuori casa.

NADIA — Come fuori?

esiste un copione autografo di 87 pagine, non reperito fra i materiali della Fondo Testoni (GIOVANELLI 1984, p. 785). Secondo Cristofori il copione è stato inviato a Armando Falconi e Luigi Carini (CRISTOFORI 1981, p. 279).

²⁵⁵ A. Testoni, *Arte nuova. Commedia in tre atti di là da venire*, «In penombra», a. I, n. 7, dicembre 1918, pp. 274-275 (TESTONI 1918b).

²⁵⁶ *Ivi*, p. 274.

²⁵⁷ *Ibidem*.

BEATO (*subito*) — Eseguendo films per conto proprio... un esempio. Il suo papà è ricco, ma così per passatempo vuol guadagnare cinquanta, centomila lire? Semplicissimo. Fa eseguire un film da un uomo pratico, coscienzioso, intelligentissimo...

NADIA — Come lei....

BEATO — Come me, ed è un affar d'oro! La signorina Anita come attrice, io scritturo altri artisti a cottimo...

NADIA — Ci vogliono altri artisti?

BEATO — Uno per lo meno, maschio... Eh! Bisogna pure che la prima donna faccia l'amore con qualcuno!

NADIA — Già, già...²⁵⁸

Così lo scapestrato Beato convince Nadia a divenire artista cinematografica (nel secondo atto), ma non viene più spiegato altro. Nel 1921 Testoni lavora ad un riadattamento di questa commedia intitolato *Galeotto Film*, e consegnato alla compagnia Lombarda di Alberto Colantuoni in gennaio²⁵⁹. Il primo atto della commedia, dattiloscritto, è conservato presso il Fondo Testoni.

Il testo pubblicato sul periodico «In penombra» finisce con Nadia che decide assieme a Beato di convincere il babbo a girare il film. Il primo atto della commedia *Galeotto Film* è conservato nel Fondo Testoni presso la Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna²⁶⁰, e qui la vicenda continua con il tentativo di convincere il conte a sovvenzionare il film. L'impresario Arnaldo Beato spiega con enfasi le speculazioni alle quali è abituato:

Beato – [...] Un film di mille duecento, mille trecento metri con incendi di case, caduta di ponti, scontro di treni, ospedali di pazzi, balli e coltellate d'apaches non può costare meno di duecento, trecento mila lire. Aspetti. Ma con tutti i vantaggi, di cui dispongo io, non trecento, non duecento, non cento, non cinquanta, non quaranta... Dieci mila lire! E lo si vende a mezzo milione. Guadagno 490 mila lire!²⁶¹

²⁵⁸ Ivi, p. 275.

²⁵⁹ «Continua ad accrescersi il numero degli autori che scriveranno per la nuova compagnia milanese "La Lombarda" Alfredo Testoni ha già consegnata una sua nuova commedia *Galeotto Film*. Inoltre manderanno lavori anche Salvatore Gotta, Giuseppe Adami, e Tommaso Monicelli. La Lombarda come è noto inizierà la sua vita a Milano a quel teatro Filodrammatico debuttando con una nuova commedia di Sabatino Lopez Jeanna e la sua reggia, commedia che il Lopez già ha ultimato e consegnato». («Il Piccolo Faust», a. XXVII, n. 1, 26 gennaio 1921, p. 3). Citato anche in GIOVANELLI 1984, pp. 961-962 e CRISTOFORI 1981, p. 280. La commedia viene chiamata sia *Galeotta Film*, che *Galeotto film*: sul documento originale il titolo è *Galeotto Film* (CARISBO, Fondo Testoni, cont. IV, op. 53).

²⁶⁰ CARISBO, Fondo Testoni, cont. IV, op. 53, *Galeotto Film*.

²⁶¹ Ivi, scena 12.

Il conte è incredulo e sentendo il prezzo, accetta l'affare. Beato ne è contentissimo, e come è abitudine nell'ambiente cinematografico vorrebbe che il conte in qualità di capitalista del film scegliesse l'attrice protagonista da un gruppo di fotografie di dive estratto dalle sue stesse tasche. L'impresario Beato è chiaramente una caricatura: vestito elegantemente, ma con abiti sciupati ed eccentrici (ha la redingote sciupata e i guanti gialli), con modi di fare eccessivamente distinti, ma con l'accento dell'Italia meridionale, si muove fra gli ambienti aristocratici con l'aria di un rappresentante "porta a porta", con il campionario usurato di fotografie di dive nella valigia. Anche la situazione è una parodia dell'ambiente cinematografico giudicato nelle intenzioni eccessivamente sensazionale (nei film compaiono situazioni assurde come esplosioni, crolli, ospedali di pazzi, ecc...), ma l'impresario finisce nella realtà per realizzare film da pochi soldi nel giardino della villa del conte, con protagonista le donne della casa, e la promessa di vendere la pellicola a mezzo milione di lire.

Nell'aprile del 1920 sul periodico cinematografico «La decima musa» viene pubblicata *La terribile visione*, una «commedia moderna in tre parti, da eseguirsi con le norme volute dal *Teatro di tutti i colori*»²⁶². Il "Teatro di tutti i colori" è una compagnia fondata a Roma dall'Ars Italica nel gennaio del 1920 attorno al Teatro dell'Argentina, comprendente attori, artisti cinematografici e ballerini con lo scopo di fondare un nuovo teatro²⁶³. I responsabili di questo progetto sono Franco Liberati e Giuseppe Paradossi e l'uso del colore suggerito dal testo di Testoni, con un'alternanza forte fra buio e luci colorate fa senz'altro riferimento (con una certa irriverenza) al teatro simbolista. La scena è sempre la stessa: nella penombra vi è un divano, uno strappo nella tela sul fondale indica la porta e c'è una finestra dalla quale traspare una tenue luce, mentre un'ombra si muove ritmicamente. All'inizio una luce grigia illumina i due personaggi, un uomo e una donna, seduti sul divano. La donna vorrebbe fare del cinematografo, e l'uomo le mostra una scena cinematografica tipica:

LA VOCE DELLA FEMMINA

— Oh! Come vorrei provare una scena d'amore!

LA VOCE DEL MASCHIO

— Facilissimo. Guardate. Figuriamo che voi vi troviate in un bosco. È una notte senza luna
Anche il barlume di luce della finestra sparisce. Buio perfetto.

— Io che sono un bel pastore, metto avanti le mani per evitare gli ostacoli e la tocco così.

²⁶² A. Testoni, *La terribile visione*, «La decima musa», a. I, n. 1, aprile 1920, pp. 8-9 (TESTONI 1920b).

²⁶³ L'Ars Italica riuniva i concessionari dei teatri romani Valle, Nazionale e Quirino («Il Piccolo Faust», a. XLVI, n. 2, 28 gennaio 1920, p. 2 e ivi, a. XLVI, n. 5-6, 10 marzo 1920, p. 2).

Non si vede naturalmente dove la tocca.

— Voi date un piccolo grido. Io mi avvicino sempre di più, così... Voi sentite che avete accanto un uomo, vi commovete e tremate un poco. La mia bocca si appoggia sulla vostra, così, ed ecco il lieve rumore di un bacio, lungo tre secondi e mezzo per non andare incontro al taglio della censura²⁶⁴.

Il buio viene interrotto dalla fiammella di un fiammifero e dalla tenda compare il marito della donna, inneggiando al tradimento.

IL MARITO

— Ah! Il tradimento infame!

IL MASCHIO

— Accidenti alla luce a colori! (scappa)

IL MARITO

— Un bacio! Mia moglie si fa baciare! Scoppio dalla bile!

*Un fascio di luce verde lo illumina*²⁶⁵.

Una luce color piombo illumina l'ombra che si muoveva ritmicamente, e si vede una vecchia che fa la calza, la suocera, che prende le parti della fanciulla a discapito del marito geloso, la scena ora è gialla. Nel secondo atto, l'uomo, la donna e la suocera sono seduti a un tavolo: tutte e due le signore vogliono diventare attrici. La luce da gialla diventa color rame. L'atto terzo comincia al buio

— Ma stia fermo!

— Come si sta bene all'oscuro, o mio amore!

— Un'invenzione fatta per gli innamorati!

— Tenga a posto le mani, le dico!

Ad un tratto lo sfondo si illumina di luce bianca. Sullo schermo un uomo e una donna avvicinano le bocche e si baciano²⁶⁶.

Sullo schermo compaiono, la donna, la suocera e il marito in sala le riconosce entrambe e comincia a urlare, fino ad uscire dalla sala irato, illuminato da una luce color cacao.

²⁶⁴ Ivi, p. 8.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ Ivi, p. 9.

Si tratta senz'altro di lavori leggeri, pubblicati un po' per scherzo²⁶⁷ e che approfittano del cinema per creare degli equivoci nei quali far agire i personaggi prediletti da Testoni: servette, modiste, uomini traditi dalle mogli, vecchie suocere. Il buio del cinema diventa il pretesto per celare un tradimento, le fanciulle tradiscono i mariti per diventare dive, eccentrici gentiluomini in disgrazia approfittano del cinema per andare sottrarre i soldi ai nobili per fare film, i nobili ne approfittano solamente per divertirsi. Difficile non ritrovare in queste situazioni una satira dell'ambiente cinematografico italiano conosciuto e frequentato da Testoni, mescolato ai personaggi delle sue commedie, tratti a loro volta dalla commedia dell'arte italiana. Tutta questa produzione sembra commentare una frase, citata in apertura di questo capitolo, che Testoni manda al periodico cinematografico «Sor Capanna» nella primavera del 1919: «Il Cinematografo è una calunnia eterna!»²⁶⁸.

²⁶⁷ Ma quest'ultimo potrebbe anche adombrare una satira delle rappresentazioni teatrali futuriste.

²⁶⁸ Si veda Cap. XIII, nota 1.

CAPITOLO XIV.

ALFREDO TESTONI: LE SCENEGGIATURE PER IL CINEMA E I FILM REALIZZATI

XIV.1 I soggetti e le sceneggiature superstiti

Degli oltre quaranta soggetti e sceneggiature scritti da Alfredo Testoni per il cinematografo, dieci (tutti compresi fra il 1914 e il 1921) sono oggi superstiti e conservati presso il Fondo Testoni (v. *supra* § XIII.4.3). Non tutti i testi sono stati trasposti in un film, e in parte rimangono solo un progetto scritto, ma si tratta di materiali interamente inediti, fatta eccezione per *Stirpe dei duchi* che è stato trascritto e pubblicato da Giovanelli nell'appendice documentaria al suo lavoro¹. Tali testi non sono stati presi in esame dai recenti studi sulla sceneggiatura nel cinema muto italiano, né da quelli sul ruolo dei letterati nell'industria cinematografica nazionale² e una loro analisi non figura nemmeno nei libri scritti su Alfredo Testoni. Abbiamo dunque ritenuto necessario studiare partitamente queste opere nel presente capitolo, nel quale formuleremo anche alcune considerazioni sui film effettivamente realizzati da Testoni, oggi purtroppo perduti. Verranno in particolare individuati i temi della produzione cinematografica del commediografo comparati a quelli della cinematografia nazionale coeva; verranno prese in esame le citazioni, i “rimandi” e le fonti utilizzate per la creazione delle opere, che dialogano fortemente con l'ambiente culturale nel quale viveva Testoni. Più nel dettaglio vedremo poi le scelte adottate dal commediografo nella trasposizioni dal teatro al cinema, limitatamente a quei film riadattati da un testo teatrale e dei quali siamo in possesso anche della sceneggiatura cinematografica: *Dagli amici mi guardi Dio!* (§ XIV.3.1), *L'amica del cuore* (§ XIV.3.2) e *Il pomo della discordia* (§ XIV.3.3). Seguendo il modello di studio proposto da Silvio Alovio nel terzo capitolo³ del suo libro *Voci del silenzio*, tenteremo un'analisi stilistica dei testi, prendendo in esame i modi di scrittura, gli ambienti, la costruzione dei personaggi ricorrenti e due versioni diverse della stessa sceneggiatura, corrispondenti a diverse fasi di lavorazione, con l'obiettivo di comprendere cosa significasse per un autore abituato a produrre per il teatro cimentarsi nella scrittura cinematografica, per certi versi ben differente (§ XIV.4).

L'assenza di pellicole superstiti rende molto difficile formulare delle considerazioni sui film realizzati dalle sue sceneggiature, ma è comunque necessario soffermarsi su due: ovvero

¹ GIOVANELLI 1984, pp. 1156-1161.

² Il passaggio dei letterati italiani dalla letteratura e dal teatro all'industria cinematografica è un fenomeno molto ampio che annovera molteplici contributi citati alla nota 27 del cap. XIII.

³ ALOVISIO 2005, cap. III (pp. 216-338).

l'unico film girato da Testoni stesso *I bimbi d'Italia son tutti balilla* (§ XIV.5.2) e *Un bacio dato...* (§ XIV.5.3), per il quale il commediografo aiuta a dirigere le riprese in Trentino. Infine verranno fatte alcune considerazioni sulla messinscena dei film di Testoni a partire dalle ipotesi di ricostruzione presentate nelle Appendici 8.5-8.7.

XIV.1.1 L'importanza delle opere superstiti

Come abbiamo già ricordato nel capitolo precedente, le opere per il cinema di Alfredo Testoni si collocano in un momento di qualificazione culturale del prodotto cinematografico italiano. L'acquisto “in blocco” dei diritti di riadattamento cinematografico di opere del teatro contemporaneo gestito da Re Riccardi nell'agosto del 1913 per la manifattura Cines, fra le quali comparivano anche *Il successo* e *La modella* di Testoni (v. *supra* § XIII.4.1) è emblematico di un nuovo modello di sviluppo di questa industria, derivato dall'esperienza francese della Film d'Art, affermatosi anche in Italia con la Film d'Arte Italiana e le “serie d'arte” di varie case. Le commedie di Testoni in questo momento vengono scelte assieme ai lavori di Paolo Ferrari, e di Victorien Sardou e Henry Bataille, e sono comunque rappresentative di un gusto dell'epoca, nonché il punto di riferimento culturale per la nobilitazione del prodotto cinematografico italiano in quegli anni nei quali i film sono pubblicizzati al pubblico come opera dell'autore della sceneggiatura lasciando in ombra il ruolo del *metteur en scène* (come *Cabiria* è di D'Annunzio, così *Caccia al lupo* è di Verga, *Felicità* è di Testoni, *l'Ignoto* è di Salvatore di Giacomo e gli esempi potrebbero continuare)⁴. La vendita della firma dell'autore diviene un aspetto preponderante della promozione del film (si vedano le **Fig.**) e uno degli elementi da inserire nel *budget* del film, per un prodotto di qualità. Le opere per il cinema di Testoni sono quindi da un lato la testimonianza della qualità ricercata dalle manifatture, dall'altro la definizione di quello che Testoni riteneva dovesse essere il prodotto al quale doveva ambire l'industria italiana: un prodotto, per dirlo con le sue parole, “sano” (non morale o bigotto), ma divertente e fine che potesse essere fruito “da tutti a un tempo”, borghesia e popolo, cioè sia da chi è adagiato nelle poltrone, e da chi è seduto sulle panche lignee dei cinematografo⁵.

⁴ Il conte Grabinski nel dicembre del 1916 scrive a Testoni «io ho già venduto la tua prima film per: Piemonte, Liguria, Emilia, Toscana, Lombardia, Veneto, Lazio, Marche in Italia; e per Grecia, Egitto, Brasile, Francia, Belgio, Scandinavia, Romania e Olanda. Come vedi è bastato il tuo solo nome, e la vendita è stata anche fatta a buone condizioni» (Lettera di Grabinski a Testoni datata 13 dicembre 1916 in GIOVANELLI 1984, pp. 753-754).

⁵ TESTONI 1917a, p. 142 (§ XIII.5.2).

Nella desolante mancanza di opere cinematografiche dell'epoca superstiti, giova d'altra parte sottolineare l'importanza dei documenti non filmici per la ricostruzione delle vicende del cinema muto italiano, spesso le uniche fonti per conoscere opere perdute. Anche le sceneggiature dell'epoca sono però un documento raro, e queste dieci opere sono l'unico documento del genere così antico noto (allo stato attuale delle ricerche) conservato nella città di Bologna. L'importanza di queste dieci soggetti e sceneggiature è quindi straordinario a livello locale e di rilievo notevole per documentare i suaccennati aspetti della cinematografia nazionale, nonché per confermare gli studi esistenti su altri materiali coevi conservati presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino.

XIV.1.2 La trascrizione dei manoscritti e dei dattiloscritti

Oltre a uno studio degli aspetti già indicati, con questo lavoro di tesi abbiamo realizzato anche una trascrizione integrale dei soggetti e delle sceneggiature di Testoni (v. sommari in Appendice 8.2). I soggetti e le sceneggiature sono sia manoscritti che dattiloscritti, inoltre di alcuni di essi sono presenti più varianti corrispondenti a fasi diverse della lavorazione; una sceneggiatura è solo un frammento. La trascrizione dei testi ha messo in campo alcuni problemi che vengono qui brevemente esposti.

Il primo fra tutti è stato la datazione delle opere, perché essa non è riportata direttamente sulle carte. Abbiamo visto come la vicenda cinematografica di Testoni sia compresa fra il 1911 e il 1921, quindi possiamo presumere che tutti i testi siano compresi in questo arco di tempo. Un secondo criterio di datazione è stata la lettura dei diari, nelle quali Testoni in genere appuntava i titoli delle sceneggiature scritte, e questa ha permesso di datare quasi tutte le opere superstiti che risultano essere rappresentative soprattutto dell'ultimo periodo della sua carriera cinematografica, quello romano (§ XIII.4.5). Si sottraggono però a una datazione certa due testi: *Dagli amici mi guardi Dio!* e il frammento dal titolo attribuito dagli archivisti perché anepigrafo *Le gite istruttive continuano*. Per il primo adottiamo la datazione accordata da Cristofori⁶, che nel corso di questa ricerca non abbiamo avuto modo né di confermare, né di confutare, e che sembra comunque plausibile. Il frammento invece rimane senza una data certa.

Si sono inoltre presentati problemi diversi di trascrizione a partire dalle diverse tipologie di scrittura riportate dai testi. Fra questi, quelli dattiloscritti sono meno problematici;

⁶ CRISTOFORI 1981, p. 305; v. anche § XIII.4.4.

sappiamo dai diari che Testoni generalmente “portava a copiare” i suoi manoscritti alla dattilografa e in questo caso sono stesure ultime dei testi, senza ripensamenti, ma a volte con errori di battitura, comunque riportati anche nella trascrizione con un’indicazione tra parentesi quadre. I testi dattiloscritti in certi casi presentano oltre a caratteri tondi e maiuscoli anche delle colorazioni differenti per i dialoghi (scritti in rosso). Queste colorazioni sono indicate nella descrizione dei testi, ma sono state rese diversamente (Appendice 8.2). La maggior parte dei testi manoscritti presenta una elegante calligrafia corsiva di tipo umanistico, probabilmente opera di copisti di professione. Anche questi testi sono definitivi e hanno qualche refuso dovuto alla copia (in questi casi lasciato o corretto tra quadre). I maggiori problemi di trascrizione si sono presentati però quando i testi rimasti presentano una scrittura personale, calligrafica, probabilmente autografa, con numerosi passi depennati e ripensamenti, perché si pongono come una fase preliminare della lavorazione della sceneggiatura. In questi casi alcuni dubbi di trascrizione sono risolti da un secondo testo, che accoglie le correzioni di quello precedente (è il caso ad esempio di *Giuseppe Verdi. La vita e l'opera*). In altri, come ad esempio per *Un bacio dato...*, i testi rimasti sono solamente di quest'ultimo tipo pieni di cancellature e cambiamenti. La prima questione in quest'ultimo caso è stata quindi stabilire quale dei due fosse il testo corrispondente alla fase più avanzata del lavoro, per trascriverlo: il primo testo infatti (che chiameremo A) sembra corrispondere a una prima stesura senza la suddivisione in quadri, la cui indicazione è stata aggiunta in lapis blu in un secondo momento, assieme ad altre correzioni. Il testo B, quindi trascritto, sembra esemplato sul primo, ma le divergenze sono piuttosto ampie e sono state discusse aggiungendo delle note al testo (§ XIV.4.6).

Per quanto riguarda invece la descrizione esteriore delle carte, si rimanda alle singole schede in Appendice 8.2, ma possiamo in generale dire che si tratta generalmente di fogli formato A4 non legati e bianchi (se dattiloscritti) o di tipo protocollo a righe (se manoscritti). Le sceneggiature scritte a mano con scrittura personale sono su una sola colonna del foglio protocollo con le correzioni riportate nella colonna libera.

XIV.2 I temi e i riferimenti culturali dei lavori cinematografici

Alfredo Testoni era un assiduo spettatore cinematografico, e le sue annotazioni sui diari divengono più precise quando assume l'incarico di lavoro nell'industria cinematografica (v. *supra* § XIII.5.1). I film più ammirati e conosciuti sono quelli italiani “di gusto Film d'Art” con attori di teatro e tratti da un'opera letteraria nota. Abbiamo visto poi la passione per i film d'avventura e per i film a episodi, e tutti probabilmente hanno delle ripercussioni più o meno dirette sui suoi lavori per il cinema. In primo luogo egli trae dai film visti il modo di raccontare, l'uso dei *flashback* e di *flashforward* e la pratica di rendere i pensieri dei personaggi mediante degli “effetti speciali” in sovrimpressioni, sicuramente visti in film di altri autori perché caratteristica del cinema muto italiano⁷ (discuteremo questi “effetti speciali” nel dettaglio nel § XIV.4.1); questo anche perché tali indicazioni sono presenti già nella prima sceneggiatura cinematografica redatta da Testoni, ovvero *Giuseppe Verdi*. I film visti sono stati senz'altro un complesso riferimento di emozioni e linguaggi importante per prevenire il ritmo dell'azione, il concatenarsi degli ambienti e per tradurre in immagini ciò che stava scrivendo.

Testoni non inserisce mai fonti iconografiche o letterarie esplicite nei suoi testi, pratica invece occasionale fra i soggettisti dell'epoca⁸, che le utilizzavano per fornire indicazioni ai *metteur en scène*. Dalle sceneggiature superstiti possiamo però affermare con certezza che dietro ognuna di queste opere c'è un lavoro di ricerca, citato anche da Testoni stesso in uno dei suoi diari nel settembre 1920 quando scrive: «Leggo *Lucca e il suo ducato* per argomento film», poi «Finito di leggere *Il ducato di Lucca* scritto prime linee della commedia» e ancora «Prendo appunti *Ducato di Lucca*»⁹. Non è chiaro a quale film Testoni stia lavorando, ma il libro potrebbe essere quello uscito nel 1912 di Cesare Sardi edito a Firenze dall'Ufficio della “Rassegna Nazionale” intitolato *Lucca e il suo ducato dal 1814 al 1849*, che però non è stato possibile consultare. Anche se non sappiamo quale storia stesse scrivendo, il libro viene letto e consultato e il commediografo prende appunti e scrive la trama a partire da suggestioni suggerite dal libro.

⁷ Cfr. SALT 1991, pp. 56-57 e 1992, pp. 101-102;

⁸ Queste indicazioni potevano essere sfruttate anche per il lancio pubblicitario del film (cfr. ALOVISIO 2005, p. 241-244).

⁹ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1920, 14-17 settembre 1920.

All'interno delle sceneggiature vi sono inoltre spesso citazioni di melodrammi, è il caso certamente del film biografico *Giuseppe Verdi. La vita e l'opera* (v. Appendice 8.2.1, che è stato pensato nel 1914, subito dopo le celebrazioni del primo centenario della nascita di Giuseppe Verdi)¹⁰. Testoni ricostruisce il profilo di un personaggio che dimostra di conoscere bene, sia nella sua vicenda biografica, che nella sua opere, delle quali cita oltre ai titoli anche i brani più celebri¹¹. Verdi ritorna anche nella sceneggiatura *Ti aspetto!*, dove il *Rigoletto* è ricordato di sfuggita, come riferimento culturale comune, in un dialogo fra due attori¹². Inoltre è da sottolineare che il titolo della sceneggiatura *Il Real fu dolore...* rimanda direttamente all'epilogo del *Mefistofele* di Arrigo Boito, amato da Testoni e come lui stesso ricorda¹³, facente parte del repertorio del Teatro Comunale di Bologna dal 1875. Un altro riferimento al melodramma si trova nella medesima sceneggiatura quando il protagonista dipinge nella cappella l'angelo con il volto della fanciulla amata, così come Cavaradossi nella *Tosca* di Puccini dipinge la Madonna con l'aspetto di una donna che ha visto in chiesa e che è la sorella del patriota fuggito da Castel Sant'Angelo¹⁴.

Frequenti sono inoltre i riferimenti ai proverbi italiani, massime di saggezza popolare che Testoni “illustra cinematograficamente” (termine da lui stesso utilizzato). Nel 1916 intitola *Dagli amici mi guardi Dio!* la sceneggiatura tratta dal secondo atto di *Tòurna in scena i pisuneint*; commedia dialettale in tre atti del 1896, citando la massima popolare che dice “Dagli amici mi guardi Iddio, ché dai nemici mi guardo io”, che diventa anche l'ultima didascalia della sceneggiatura (prima del quadro n. 17, v. Appendice 8.2.2). Altri proverbi sono citati nel finale di *Vecchio proverbio*, “Dio li fa... e poi li accompagna” (v. Appendice 8.2.6) e in *Un bacio dato non è mai perduto*, che è anche il titolo di un testo teatrale di

¹⁰ Per le celebrazioni del primo centenario vengono messe in piedi moltissime iniziative e divulgate diverse biografie del compositore. Ricordiamo inoltre il film uscito nel 1913 *Giuseppe Verdi nella vita e nella gloria* (G. De Liguoro, Labor Films, 1913).

¹¹ Testoni sceglie con precisione i momenti delle opere da mettere in scena e ne cita dei brani, come ad esempio «Tutto nel mondo è burla» di *Falstaff* (CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 345, n. 51417, quadro 64).

¹² CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 350, n. 51522, parte prima: «Alberto balla con Giorgina che stanca si getta a sedere facendosi vento. Alberto le porta con grande premura una bibita. Essa lo guarda con occhi scrutatori. Gli domanda: “È vero signor Alberto che lei è marchese?” | Alberto rimane un po' sorpreso, poi con fare disinvoltato risponde: | “Ma che! Sono studente e... povero!” | La ragazza ridendo: | “Come nel Rigoletto?!...” | Dopo poco Giorgina si alza e vuol togliersi da quell'ambiente dove si soffoca. Ed insieme ad Alberto se ne va».

¹³ TESTONI A. 1933, pp. 76-81. Le parole sono pronunciate da Faust: «Ogni mortal mister gustai, | Il Real, l'Ideale, | L'Amore della vergine, | L'Amore della Dea . . . sì. | Ma il Real fu dolore | E l'Ideale fu sogno . . . | Giunto sul passo estremo | Della più estrema, età, | In un sogno supremo | Sì bea l'anima già, | In un sogno supremo, ecc. | Re d'un placido mondo, | D'una landa infinita, | A un popola fecondo | Voglio donar la vita» (<http://opera.stanford.edu/Boito/Mefistofele/libretto.html>).

¹⁴ La gelosia di Tosca, che riconosce la somiglianza, innesca la vicenda drammatica. Il libretto deriva da Sardou, e la *Tosca* di Puccini viene rappresentata per la prima volta nel 1900.

Francesco De Renzis, messo in scena da Eleonora Duse nel 1883 (testo probabilmente conosciuto da Testoni). Bisogna notare che questa trovata di utilizzare i proverbi, non era solo sua, così ad esempio Giovanni Verga utilizza nella sceneggiatura di *Caccia alla volpe*, intitola il quadro IX intitolato «Fortunato in amore non giochi a carte»¹⁵.

Non sono citazioni di un proverbio, ma ne hanno la stessa funzione “moralista” i quattro quadri rappresentanti un albero con il tronco progressivamente ricoperto dall'edera (all'alba, al pomeriggio, al tramonto e di notte), che scandiscono le quattro parti di *Ti aspetto!* che inizia con la didascalia “Come l'edera all'albero s'avvinghia....” (v. Appendice 8.2.7).

Esiste realmente la villa pensata da Testoni per il film *Stirpe*, una storia tenebrosa ambientata nel castello dei duchi di Sant'Elpidio, nelle Marche, è una abitazione nobiliare degli inizi dell'Ottocento fatta costruire dai conti Sinibaldi-Errighi e infine negli anni Trenta venduta alla vedova di Tullio Murri, il figlio di Augusto Murri (il famoso medico bolognese), condannato per l'omicidio che suscitò scalpore nelle cronache bolognesi nel 1902. Il passaggio della villa alla famiglia Murri è posteriore alla sceneggiatura di Testoni, ma ricordiamo che Augusto Murri era originario di Fermo e una delle donne coinvolte nel delitto viene mandata poco lontano da Sant'Elpidio, a Porto San Giorgio, uno dei luoghi di villeggiatura abituale della famiglia Murri. Testoni forse potrebbe aver tratto l'idea dell'ambientazione del soggetto dal famoso fatto di cronaca, ancor oggi ricordato dai bolognesi. L'altro riferimento della sceneggiatura, la chiesa della Madonna del Ponte Rosso, sembra più casuale, ma ricordiamo comunque che esiste una chiesa cinquecentesca così chiamata a Figline Valdarno (non troppo lontano da Sant'Elpidio), dove è conservato un famoso affresco della *Madonna col bambino in trono* della scuola del Perugino, venerato nei secoli come miracoloso.

In ultimo dobbiamo qui ricordare brevemente (ma rimandiamo ai § XIV.5.3 e Appendice 8.2.9) la genesi della sceneggiatura del film *Un bacio dato...* pensato per mostrare i luoghi trentini appena annessi al territorio italiano e oggetto di un viaggio estivo di Testoni con la moglie Cesira nell'agosto del 1920, al quale poi segue la stesura della sceneggiatura. Non possiamo ora sapere se il viaggio fosse proprio preparatorio a questa sceneggiatura (in quegli anni egli in effetti lavorava per delle case di produzione che avrebbero potuto “inviarlo” a fare un sopralluogo), o se sia stato invece la fonte d'ispirazione della sceneggiatura; questo non toglie però che esso sia il riferimento del testo scritto a noi rimasto, per analogia dei luoghi, degli hotel citati e dei monumenti mostrati, ecc.

¹⁵ RAYA 1984, p. 162.

Venendo invece alle tematiche dei lavori cinematografici di Testoni, qui proponiamo tre grandi suddivisioni: la commedia brillante, tratta dalla sua opera teatrale (§ XIV.2), il romanzo gotico (§ XIV.3) e il film patriottico (§ XIV.4), che analizzeremo nel dettaglio nei prossimi paragrafi.

XIV.2.1 La commedia brillante e il cinema in “frac”

La maggior parte della produzione cinematografica di Testoni, è ascrivibile ad un genere specifico, non troppo frequentato nel cinema muto italiano: la commedia brillante. I personaggi (conti, contesse, generali, giovani fanciulle e giovani avvocati che aspirano alla loro mano), privi di qualsivoglia preoccupazione materiale, partecipano a un piacevole e innocuo gioco di società in un ambiente ricco ed elegante (solitamente una bella villa di campagna con giardino). Vi saranno gelosie, tradimenti, e riappacificazioni e l'inserimento di personaggi di genere quali l'anziano servo saggio o la “modistina” esuberante e vivace, capaci di condurre e animare l'azione. È il caso di film quali *La scintilla*, *Ninnola*, *Il pomo della discordia*, *La modella*, *Duchessina* (v. Appendice 8.4), tutti tratti dalle commedie teatrali di Testoni.

Nell'ambito dei generi del cinema muto italiano¹⁶, questo è un genere non troppo rappresentato, perché si allontana dal genere comico in quanto tale, per avvicinarsi maggiormente al cosiddetto cinema in “frac”. Nonostante Testoni fosse autore anche di un certo teatro comico dialettale che utilizza tipi codificati, non dissimili da quelli conosciuti dal grande pubblico tramite le comiche, esso viene da lui proposto in una sceneggiatura cinematografica solo per *Dagli amici mi guardi Dio!* (tra l'altro mai trasposta in film v. Appendice 8.2.2). Testoni propone quindi un altro genere, più vicino al *mélo* e al film “divistico”, ma che non si esaurisce nelle sfumature più comuni di quest'ultimo¹⁷. La leggerezza dei personaggi (non necessariamente dive), capricciosi e esuberanti trova riscontro nel ritmo dell'azione, che Testoni mantiene incalzante tramite la successione dei quadri e traducendo in scene comiche i dialoghi brillanti delle sue commedie (vedremo più avanti alcuni esempi e alcune strategie di adattamento, § XIV.3). Questa commedia che chiamiamo qui “brillante” ha la sua origine nel teatro francese dell'Ottocento (quello che importava in Italia Re Riccardi) e come genere cinematografico ha il suo massimo sviluppo con il cinema sonoro, negli Stati Uniti, con l'etichetta di “commedia sofisticata”. Leggendo la sceneggiatura

¹⁶ Per la commedia nel cinema muto italiano rimandiamo a DALL'ASTA 2014 e MANZOLI 1999.

¹⁷ Per una disamina delle fonti di ispirazione di questi film si veda sempre DALL'ASTA 2014, pp. 111-112.

di questi film viene alla mente per analogia proprio questa commedia americana, ambientata però nel nostro caso nei palazzi nobiliari, nei giardini e nelle ville italiane d'inizio Novecento, già *set* di molti altri film coevi di manifattura italiana; le stesse ville dove Testoni svolge l'azione delle sue commedie teatrali d'ambiente cinematografico come *La spada di Damocle* e *L'arte nuova* (§ XIII.5.4).

La commedia brillante viene però affiancata al melodramma, con film come *Felicità*, *Sorella* e *Ti aspetto!* (v. Appendice 8.4 e Appendice 8.2.7). Questi film sono sia di ambiente aristocratico (come nel caso di *Felicità*, che però ha una parte svolta in un teatro, proprio per sottolineare il contrasto della protagonista che da attrice teatrale cambia la sua condizione sociale diventando moglie di un conte), che di ambiente più popolare: *Sorella* è ambientato in un paese di campagna, e la protagonista è una giovane maestra, mentre *Ti aspetto!* è ambientato fra i giovani universitari e narra la storia di una umile modista e di uno di questi ricchi studenti (questa commedia ricorda vagamente *Addio Giovinezza!* di Oxilia del 1911 e trasposto in film in quegli anni diverse volte). In questi film c'è sempre il contrasto fra “alto” e “basso” della società perché narrano l'amore non possibile fra personaggi di classi sociali diverse: la modista di *Ti aspetto!* attenderà fino sul letto di morte il ritorno dell'amato, ricco studente, che nel frattempo per volontà della famiglia ha dovuto impegnarsi con una ricca fanciulla borghese; l'attrice protagonista di *Felicità*, non riesce ad ambientarsi nella casa del conte che l'ha sposata, così lascia il marito e il figlio per tornare a recitare, senza il lieto fine, perché il marito si ucciderà tra le quinte del teatro nel momento del maggiore successo teatrale della donna. Non mancano in questi film interpreti femminili di nome come Linda Pini, non proprio una “diva”, ma comunque molto nota.

XIV.2.2 Il melodramma d'ambiente gotico

Fra i soggetti scritti per il cinematografo, quindi non tratti dalle commedie teatrali, ma pensati appositamente come sceneggiatura in risposta alle richieste – che abbiamo visto – di Grabinski per avere dei drammi “a tinte forti” (v. *supra* § XIII.4.4). Testoni propone dei drammi dall'ambientazione cupa e decadente, dove personaggi tormentati (sempre e comunque nobili) hanno un comportamento misterioso e dove il *clou* dell'azione avviene durante una notte “buia e tempestosa”. È il caso di *Il Real fu dolore...*, *Vecchio Proverbio* e *Stirpe* (v. Appendice 8.2.3, 8.2.5, 8.2.6 e Appendice 8.4). Non sono melodrammi perché in essi i personaggi sono tormentati dalla loro coscienza, come nel caso di *Stirpe*, dove il debosciato padre Carlo, dopo aver scambiato la figlia alla nascita con il figlio maschio del

contadino per entrare in possesso della propria eredità (che per motivi testamentali richiedeva un erede maschio per essere percepita), diviene sempre più tormentato per l'accaduto fino ad odiare il bambino e nel delirio della febbre sul letto di morte, mentre fuori infuria il temporale in una notte buia urla fra gli spasmi della febbre: «“Non è nostro figlio... la mia bambina!” e muore» (v. Appendice 8.2.3). Cattiveria e pazzia contraddistinguono anche Anna, la protagonista di *Vecchio proverbio*, che si aggira per i decadenti saloni veneziani del Palazzo Ordorigo rifiutando i pretendenti e nascondendo a se stessa l'amore per il figlio del barcaiolo con il quale è cresciuta: «Ma l'immagine di quel giovane, del bel marinaio, a poco a poco diventa suo incubo. Essa crede perfino di odiarlo, ma non può cacciarlo dalla memoria. Ricorda i più minuti particolari di quando era bambina, ricorda la propria frase altera: “Quando mi sposerò, obbligherò te, povero barcaiuolo, a condurmi in gondola alla chiesa!”» (v. Appendice 8.2.6). Nonostante *Vecchio proverbio* abbia un lieto fine avvicinandolo maggiormente ai melodrammi più tradizionali, anche in questo caso l'ambientazione cupa influisce sulla psicologia di Anna. *Il Real fu dolore...* è però la *summa* di questi lavori: tutto ha avvio in un castello tenebroso pieno di armature e antichi quadri e dove un giovane pittore vive come in una prigione. Una visione di fanciulla nel giardino del castello lo porta ad abbandonare l'abitazione per recarsi in città, come aveva fatto tempo addietro suo padre, che vi era poi tornato per morire suicida con un colpo di rivoltella. Scopre così la vera storia del padre, morto per essersi innamorato di una fanciulla (la stessa della quale si è innamorato il giovane), che non ricambiava il suo amore.

In queste sceneggiature si ritrova l'influenza di una certa letteratura romantica, dove il tema della morte e della pazzia si rispecchia nell'ambientazione cupa e tenebrosa. Il gusto di questi lavori è senz'altro derivato dai romanzi gotici, che Testoni conosceva perché esponente di quella classe borghese che tradizionalmente se ne nutriva, e che aveva comunque visto trasposti nei romanzi di appendice o nei film. Pur tralasciando gli elementi orrorifici, è l'ambientazione unita alla psicologia dei personaggi a richiamare il genere, peraltro già frequentato dal cinema muto americano e danese che già da anni trasponeva i capolavori della letteratura d'orrore, e con tentativi anche italiani come *La torre dei vampiri* (G. Zaccaria, S.A. Ambrosio, 1913) o *Nei labirinti di un'anima* (G. Brignone, Volsca Film, 1917).

XIV.2.3 Il racconto patriottico

Alcuni film di Testoni hanno dei riferimenti patriottici. Numerosi sono i film realizzati con questo intento nel periodo del cinema muto italiano, in particolare in concomitanza con le

celebrazioni dell'Unità d'Italia o durante le guerre nelle quali l'Italia combatte. Anche Testoni partecipa a questo sentimento nazionale, senza essere particolarmente schierato politicamente o attivo nella vita politica nazionale, fin dal primo film da lui scritto: *Giuseppe Verdi. La vita e l'opera* (v. Appendice 8.2.1). Il film che racconta la vicenda del compositore, da sempre simbolo dell'unità italiana, è farcito di elementi patriottici, come la parte iniziale con gli austriaci, o la “statuetta del genio italiano” che Verdi ammira sul suo pianoforte. Anche il film che Testoni gira personalmente *I bimbi d'Italia son tutti balilla* (§ XIV.5.2), è una allegoria patriottica derivata da uno spettacolo di beneficenza teatrale da lui stesso messo in scena (che richiama fin dal titolo l'attuale inno nazionale), dove i bambini interpretano le regioni d'Italia che combattono contro il Genio del male (rappresentato con i colori austriaci). L'ultimo film patriottico di Testoni è *Un bacio dato...* (§ XIV.5.3) dove una coppia di giovani amanti fugge verso il confine passando attraverso i nuovi territori italiani e visita il Castello dei Buonconsiglio di Trento: «I due giovani entrano in quel palazzo che racchiude ora tante memorie dolorose e gloriose per l'Italia redenta. E Gina commossa getta fiori sulla pietra che indica il luogo del supplizio di Cesare Battisti, dopo essersi fermata davanti al carcere dove il martire fu rinchiuso e alla sala del tribunale dove esso fu giudicato» (v. Appendice 8.2.9). Il film è un pretesto per mostrare i nuovi luoghi e il viaggio dei ragazzi avviene in una terra idilliaca, dove sono morte migliaia di persone, ma non vi è traccia di un loro ricordo nella sceneggiatura di Testoni.

Anche se il commediografo vi compare solo in qualità di *testimonial*, dobbiamo qui ricordare anche *Per la patria!* un film di propaganda girato dalla Film d'Arte Italiana e diretto da Ugo Falena dove assieme a Trilussa, Ermete Novelli e altri, compare anche Testoni che recita poesie patriottiche per il prestito nazionale (v. Appendice 8.4).

XIV.3 Dal commedia al film: le trasposizioni per il cinematografo

Prenderemo qui in esame le sceneggiature superstiti tratte dalle commedie teatrali di Alfredo Testoni per capire come il commediografo riesca a tradurre nel cinema la centralità della parola tipica del suo teatro. Desideriamo in questa sede solo individuare i meccanismi di trasposizione adoperati da Testoni al fine di adattare le sue commedie, per capire come lavorasse in maniera differente nel cinema rispetto al teatro. Poiché i film realizzati a partire dalle opere di Testoni non sono sopravvissuti, l'analisi verterà quindi sul raffronto di due testi scritti (la commedia teatrale edita e la sceneggiatura manoscritta o dattiloscritta), e non è possibile sapere se le soluzioni (anche complesse) immaginate dall'autore abbiano trovato poi un reale posto nel film effettivamente realizzato.

Adattamento, trasposizione sono termini che ricorrono nella traduzione intertestuale¹⁸, ma con sfumature differenti: «Mentre il termine adattamento richiama una forma necessaria, una riduzione inevitabile, parlare di trasposizione porta con sé l'idea di una struttura ordinata, certo flessibile, che regge il passaggio trasformativo da un testo all'altro rispettando le differenze e le coerenze interne»¹⁹. Certamente l'operazione messa in atto da Testoni sulle proprie opere teatrali ha l'obiettivo di “andare al di là” del testo di partenza, moltiplicandone le potenzialità semantiche. André Helbo invece, ha definito la questione terminologica del passaggio dal teatro al cinema, tramite il termine francese “*adaptation*”:

Somme toute, entendue au sens étroit, aristotélicien, l'adaptation suppose une ressemblance avec l'œuvre adaptée ne s'identifie pas l'original. Les opérations supposées par l'adaptation impliquent: 1. La sélection d'éléments essentiels du texte à adapter (c'est le cas aussi de la réplique, du résumé, de la notation, ou de la traduction) 2. L'ajout/ le retrait/ l'altération/ l'amalgame d'éléments dans le texte sélectionné, ce qui constitue la spécificité du processus²⁰.

Seguendo il ragionamento di Helbo, possiamo quindi interrogare i testi presi in esame a partire dalle seguenti domande: quali sono gli elementi del testo prescelti da Testoni per la trasposizione? Quali di essi sono trasformati e arricchiti nel processo in questione? Questi aspetti richiedono un'ulteriore riflessione, non a livello del testo, ma delle differenze tecniche

¹⁸ Ma si parla anche “trasmutazione”, “trasformazione”, “trasduzione”, “riduzione” e in generale di “traduzione intersemiotica” (DUSI 2003, pp. 3 e 6).

¹⁹ DUSI 2003, p. 16.

²⁰ HELBO 1997, p. 30.

e dei vincoli estetici specifici delle due forme artistiche²¹: i film sono slegati dalla fruizione unica collegata all'evento recitativo, ma possono essere proiettati numerose volte senza danneggiarsi, raggiungendo così un pubblico più ampio rispetto a quello teatrale, un pubblico che (secondo le stesse intenzioni di Testoni) va educato, guidato nella fruizione, perché probabilmente non abituato a frequentare testi complessi o pieni di citazioni. La differente conformazione del pubblico di riferimento richiede una semplificazione anche del linguaggio, degli intrecci e dei temi, che vedremo nel dettaglio.

XIV.3.1 “Dagli amici mi guardi Dio!”

La sceneggiatura presa qui in esame è più breve delle altre pervenuteci fino ad oggi, e sembra pensata per diventare una comica, e anche il titolo è seguito dalla precisazione «scena comica»²². Anche in questo caso ci troviamo però davanti a un adattamento di un'opera teatrale, segnatamente alla trasposizione in un film del secondo atto della commedia dialettale di Testoni *Tòurna in scena pisuneint*, rappresentata per la prima volta al Teatro Contavalli di Bologna dalla compagnia di Alfredo Galliani l'8 gennaio 1892²³. La sceneggiatura riprende la scena del pozzo, che si trova nel secondo atto di tale commedia dialettale, e la articola in soli 17 quadri (ricordiamo che le altre sceneggiature superstiti contano oltre un centinaio di quadri). Si tratta quindi di una vasta semplificazione voluta dall'autore e ispirata da questo testo teatrale, dove al contrario agiscono 17 personaggi con una trama complessa, anche perché è il seguito di una commedia teatrale di successo di Testoni intitolata *I pisuneint* e rappresentata per la prima volta nel 1883²⁴.

La sceneggiatura riduce i personaggi a due coppie (i coniugi Calzucci e i coniugi Frabetti). Come nella sceneggiatura teatrale, i Frabetti sono gli inquilini dei Calzucci, e gli uni e gli altri abitano due alloggi di un caseggiato popolare, comunicanti tramite un cortile con un pozzo. I Frabetti ospitano un loro amico, Gaetano, proveniente da un'altra città (nella commedia teatrale proviene da Castelfranco Emilia, ma nella sceneggiatura non è specificato). Ben presto Gaetano scopre l'*affaire* fra la signora Calzucci e il signor Frabetti: i due amanti si

²¹ Si vedano a questo proposito le riflessioni di Helbo (HELBO 1997, pp. 32-34). Il passaggio dalla scena allo schermo comporta dei cambiamenti riguardo sia l'espressione (il differente ruolo dell'immagine, del suono, del movimento, dello spazio-tempo), che i contenuti (che spesso devono adattarsi all'orizzonte dello spettatore, e che in alcuni casi, come in quello del riadattamento di un testo proprio di una cultura a un'altra, possono subire un «réaménagement idéologique» (p. 34).

²² CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 343, n. 51513 (Appendice 8.2).

²³ TESTONI 1933b, p. [1].

²⁴ Per la trama di entrambe le commedie dialettali rimandiamo a Cristofori (CRISTOFORI 1981, pp. 284 e 291).

scambiano biglietti d'amore dalla finestra, ma il marito della Calzucci sorprende la moglie a scrivere, così ella lascia cadere il biglietto dalla finestra e questo si infila nel pozzo. Il marito vuole recuperarlo quindi Frabetti scrive un secondo biglietto che discolpa l'amante, lo bagna con l'acqua di una bottiglia e cala l'ospite nel pozzo per recuperare il biglietto compromettente e scambiarlo. Gaetano riesce nell'impresa, anche se questo lo porta a cadere nel pozzo, e la situazione si risolve felicemente, anche se Gaetano decide di darsela a gambe levate, indispettito dall'ospitalità ricevuta.

La sceneggiatura è una delle più particolari di Testoni, perché ha una divisione precisa fra le didascalie e le scene (analizzata nel § XIV.4.3) e appunto sembra al contrario delle altre destinata a una comica. Infatti non è pensata nei soliti ambienti prediletti da Testoni per le sue sceneggiature (§ XIV.4.4), ma mantiene la connotazione popolare della commedia teatrale (anche se essa non è esplicitamente citata, ma senz'altro suggerita dalla vicenda, ed anzi è opportuno ricorrervi per rendere la comica più verosimile). L'unità di luogo della commedia teatrale è qui in qualche modo mantenuta, senza l'aggiunta di nuovi ambienti, anche se nella sceneggiatura le camere interne, le scale e il cortile con il pozzo dell'abitazione sono luoghi separati utilizzati in maniera alternata nei 17 quadri. Nella sceneggiatura Testoni aggiunge nel quadro finale una citazione del detto popolare “Dagli amici mi guardi Iddio, che dai nemici mi guardo io”, che diventa l'ultima didascalia della sceneggiatura «Dagli amici mi guardi Dio»²⁵ che precede il quadro finale con Gaetano che torna precipitosamente a casa sua in vestaglia. Nel testo teatrale questo motto non è presente, ma Gaetano ripete più volte, con funzione simile «Me a scapp a Castèlfranch!» «A voj andar a Castèlfranch!..», frase con la quale si chiude anche il primo atto²⁶.

Testoni tratta questo adattamento quindi in maniera differente dagli altri a noi pervenuti. Probabilmente tenendo presente la comica cinematografica (del resto sembra che Testoni²⁷ abbia proposto la realizzazione di questo film alla casa bolognese Felsina Film, che in quegli anni non aveva probabilmente ancora i capitali necessari per sostenere la realizzazione di un lungometraggio, § XII), Testoni non moltiplica qui gli ambienti e preleva dal testo teatrale semplicemente la situazione divertente del lazzo del pozzo. Per concludere la vicenda e dare più carattere al film aggiunge un motto popolare, che riprende l'atmosfera della commedia teatrale e aggiunge una battuta divertente al finale del film.

²⁵ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 343, n. 51513 (Appendice 8.2), quadro 17.

²⁶ TESTONI 1933b, pp. 58 e 66.

²⁷ Sull'argomento si rimanda al § XIII.4.4 e § XIV.1.2.

XIV.3.2 “L'amica del cuore” o “Ninnola”

La commedia teatrale *L'Amica del cuore* viene rappresentata per la prima volta al teatro Nuovo di Verona nell'ottobre del 1914 dalla compagnia di Emma Gramatica e pubblicata da Zanichelli di Bologna nel 1915²⁸. La prima sceneggiatura per il cinematografo tratta da questa commedia è di cinque anni dopo, ed è citata nei suoi diari durante il “periodo romano” nell'ottobre del 1919 (Appendice 8.1), un secondo adattamento invece viene realizzato l'anno seguente nel febbraio del 1920, ed è proprio questa sceneggiatura che gli causa dei litigi con il regista Umberto Paradisi che desidera apportare delle modifiche (§ XIII.4.5). Il film, intitolato *Ninnola*, viene prodotto dalla Tacita Film, riceve il visto di censura nell'ottobre del 1920 (Appendice 8.4), e ad oggi risulta perduto.

La commedia teatrale è articolata in tre atti, mentre il copione cinematografico ne conta uno in più, per un totale di 124 quadri. Le differenze fra i due testi sono sostanziali, sia per quanto riguarda l'intreccio, che per la complessità dei personaggi, degli ambienti e dei temi trattati.

Lo spazio-tempo

La maggiore differenza è riscontrabile nell'ambientazione della vicenda. La commedia teatrale si svolge interamente in due ambienti, ovvero il salotto elegante della villa della protagonista (con una vetrata sullo sfondo) e il salotto del cugino della protagonista, abbellito di fiori per un tè. Gli unici oggetti di scena sono delle sedie e un telefono, attorno al quale si snodano gli avvenimenti e i discorsi dei tre atti. La sceneggiatura cinematografica invece prevede una grande varietà di ambienti, che si alternano fra loro (solo nel primo atto, all'unico ambiente della commedia, se ne contrappongono oltre una decina, differenti fra loro, utilizzati in maniera alternata nella sceneggiatura). Alcuni degli ambienti aggiunti richiamano aspetti della modernità non presenti nell'opera teatrale, come un magazzino di mode con dei *mannequins* (quadro 32) e il tribunale, dove si svolge gran parte della quarta parte. La sceneggiatura cinematografica rispetta l'eleganza degli ambienti proposti nella commedia, alternandovi però anche esterni, come il giardino della villa, una terrazza, una strada di campagna e un bosco. Il susseguirsi dei diversi ambienti mantiene serrato il ritmo dell'azione, che nella commedia è molto veloce, ma esclusivamente per la struttura del dialogo. Tale

²⁸ TESTONI 1915.

velocità viene mantenuta nel film tramite l'aggiunta ad esempio di inseguimenti in automobile da un ambiente all'altro, resi attraverso un montaggio alternato già suggerito nella sceneggiatura (quadri 14-26). Anche la quantità degli avvenimenti che compongono la vicenda cambia significativamente, proprio per sostenere il ritmo del film: la sceneggiatura diventa così più articolata, con l'aggiunta di alcuni avvenimenti che nella commedia teatrale vengono solo accennati e nella sceneggiatura invece messi in scena in un ambiente pensato appositamente per quell'avvenimento.

La costruzione dei personaggi

Una modifica sostanziale avviene sia a livello della psicologia dei personaggi, sia per il loro ruolo nella vicenda. Nella commedia l'ingenua protagonista chiamata Paola Gastaldi, scopre il terribile tradimento del marito con la migliore amica Marianna Nessi, per la quale ha sempre provato una grande ammirazione, e alla quale ha sempre permesso di consigliarla anche nel suo rapporto con il marito. Paola è quindi molto ingenua, al contrario dell'amica che è molto più esperta di lei e sa condurre le faccende della vita, e la commedia teatrale è incentrata su un suo percorso di cambiamento. Nel primo atto della commedia Paola è presentata come una donna virtuosa, che resiste infatti al corteggiamento del cugino Carlo Alberto e che rifiuta di intuire il tradimento al quale è soggetta, nonostante questo le venga suggerito da tutti i personaggi. Appena si trova davanti al fatto inequivocabile, Paola acquista una nuova consapevolezza di sé e rivolta al marito dice:

Paola – Che diritti hai ormai su di me? D'ora in avanti posso fare quello che mi pare, andare dove mi piace, voler bene a chi voglio! Dio, come mi vendicherò di te, di lei... La mia amica che mi copriva di premure, che mi faceva le prediche, che mi dava dei buoni consigli, lei!²⁹

Il secondo atto è invece incentrato sulla sua educazione da parte della anziana madre, che ha sempre subito i tradimenti del marito e che spiega alla figlia che questi non l'ha tradita solo con Marianna, ma anche con un'altra sua amica Vincenza. A questo punto Paola è stizzita (pronuncia una battuta riportata anche nella sceneggiatura «Ma quell'uomo non è mio marito, quello è il gran Sultano!»³⁰), mette in discussione anche il ruolo avuto della madre, a sua volta tradita dal marito:

²⁹ TESTONI 1915, p. 38.

³⁰ Ivi, p. 70 e FCARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 348, n. 51520 (v. Appendice 8.2.4), quadro 117.

Paola – E vedrai, mamma, quante altre sciocchezze farò per essere presa sul serio! Che cosa è valso a te, povera donna, essere una moglie come va, eh? Dillo!

Marcella – Mi è valsa la consolazione di poter dire forte a mia figlia, che ho fatto il mio dovere.

Paola – Io non ho figli, per cui posso fare a meno di questa consolazione!³¹

Paola però capisce la lezione e acquista una nuova cognizione di sé, una consapevolezza che la rende simile all'amica Marianna: accetta l'invito a prendere il tè da parte del cugino che la corteggia e decide di lasciare il marito. Marianna riconosce così che ella non ha più bisogno dei suoi consigli, perché ha conquistato la sua vera posizione al fianco del marito, consapevole, ma accondiscendente.

Marianna – No, no... vedrai! Egli sentirà a poco a poco di non avere più vicino a sé la donnina leggera, la bambina ingenua... Acquisterai allora presso tuo marito la tua vera posizione, e tu cerca allora di conservarla...³²

Lungi comunque dall'essere una commedia sulla emancipazione della donna, è comunque la messa in scena dell'evoluzione di una figura femminile, da fanciulla ingenua e inconsapevole, incapace di scendere a compromessi, a donna matura, capace di accettare con mansuetudine determinati atteggiamenti del marito e eventualmente... a replicarli, anche se il lieto fine della commedia teatrale dissipa questa possibilità.

La marchesa Luciana (soprannominata Ninnola), la protagonista del film, è molto distante dalla Paola della commedia teatrale. È giovane, capricciosa, viziata, e la sua moralità non è così integra (accetta infatti divertita fin da subito l'invito del cugino a prendere il tè, e per l'avvenimento sceglie pure il suo miglior cappello). Intuisce fin da subito (dalla scena 19) il tradimento del marito con l'amica Grazia, e la sua reazione è indispettita, ma ferma: fugge dal padre in automobile, ma egli sta tenendo un ricevimento e la accoglie come se si trattasse dell'ennesimo capriccio senza importanza della ragazza. Luciana perdona praticamente subito il marito e non sembra dare particolare peso al tradimento. Anche quando cerca poi conforto in una seconda amica, Vera, e la scopre essere anche lei una amante del marito, non si perde d'animo, e decide di incolpare lei in tribunale per salvare l'amica Grazia, sotto processo da parte del marito che le vuole portare via il bambino sempre a causa del tradimento. Anche il

³¹ Ivi, pp. 70-71.

³² Ivi, p. 88.

processo è originato da Luciana, perché è lei stessa a fare intuire al marito dell'amica il tradimento al quale sono stati soggetti, poi subito pentendosene.

La protagonista della sceneggiatura è insomma una sorta di “superamento” di quella della commedia teatrale, e ha già assimilato e introiettato la lezione appresa dall'altra protagonista Paola durante il suo percorso: per Luciana la vita è un gioco, fatto di cappelli alla moda, ricevimenti, corteggiatori e bei vestiti, dove il tradimento e le azioni che ne conseguono non hanno importanza. Luciana però non è una donna senza scrupoli, ha solo un sistema di valori differente dalla vecchia Paola, infatti è lei stessa che sceglie a cosa dare importanza, salvando l'amica e il bambino, e l'amica la ringrazia con riconoscenza prima di andarsene:

123 – Quadro – *Una parte di strada in un parco poco frequentato.*

Grazia ha per la [sic] mani Mario. Luciana è dall'altra parte della strada. Mario si accorge di Luciana e senz'altro, staccandosi dalla madre, le corre incontro

“Ninnola! Ninnola!”

Le due donne si fermano l'una in faccia all'altra. Si guardano [sic]. Grazia che non può contenere la commozione dice con voce rotta da tremito;

“Grazie, Luciana! Tu mi hai ridato il mio bambino. Riparo al male che ti ho fatto. Parto lontano, lontano con mio marito e Mario. Forse non ci rivedremo mai più.”

E Luciana, ancora una volta, dimostra tutta la sua sensibilità di carattere; guarda senz'ira Grazia e si lascia prendere la mano da lei. Poi si china a baciare Mario.

“Addio, Ninnola!”

dice Mario nell'allontanarsi con Grazia.

E Luciana ferma, guarda i due, saluta ancora con la mano e scuote dolcemente la testina³³.

Al contrario di Paola che si lascia guidare e consigliare, nella sceneggiatura è Luciana a condurre l'azione, a scegliere e a provocare le vicende agli altri personaggi. Le sue reazioni volubili e spensierate (la fanciulla batte i piedi quando è arrabbiata, si nasconde sotto il lenzuolo quando è capricciosa, prima sorride e poi tiene il broncio) fanno pensare ad attrici americane degli anni Venti come Colleen Moore, più che ai movimenti lenti e drammatici delle dive italiane dell'inizio degli anni Dieci. Anche la lezione femminista diventa più

³³ FCARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 348, n. 51520 (v. Appendice 8.2.4), quadro 123.

convincente nel film: in entrambi i testi sono le donne, con la loro alleanza, a risolvere i problemi; ma nel primo caso Paola accoglie l'ordine simbolico offerto dalla madre, nel film invece la fanciulla non ha una madre, ma un padre scapestrato, e viene consigliata invece dalla furba e anziana serva Giovanna, e così lei sceglie l'universo femminile, sceglie di salvare l'amica e il bambino, quasi noncurante degli uomini della vicenda. La scelta è corretta, infatti si riappacifica col marito e l'amica incolpata in tribunale, Vera, furiosa, raggira a sua volta con un *escamotage* il proprio marito, giungendo al lieto fine.

Gli altri personaggi sono più o meno gli stessi, sia per numero, che per la loro funzione. Nella sceneggiatura il ruolo dei servitori risulta più rilevante, la serva Giovanna ha, come sopra ricordato, il ruolo di confidente, ed è lei stessa a consegnare le lettere che provano i tradimenti alla padroncina. Viene inoltre completamente aggiunto il ruolo del bambino Mario, vero è proprio motore dell'azione della sceneggiatura, protagonista della pantomima del terzo atto della sceneggiatura e vero motivo della riappacificazione delle due amiche. I ruoli maschili invece perdono un po' importanza e sono meno rilevanti per lo svolgimento dell'azione. I personaggi della sceneggiatura al contrario di quelli teatrali quindi non evolvono e hanno anche degli aspetti caratteriali differenti. Grazia, che nella sceneggiatura è l'amica fidata, è in realtà molto leale verso Luciana, ne ammira i comportamenti e ne desidera ogni bene, disapprovando certe condotte un po' disinvolute della ragazza³⁴. Il tradimento sembra il risultato di un amore profondo da parte di Grazia per il marito dell'amica ed ella stessa ne accetta le conseguenze con umiltà e rassegnazione. Per questo motivo essa al processo è pronta ad assumersi le sue colpe davanti al marito, e una volta scagionata è riconoscente verso Luciana, tanto da decidere autonomamente di andarsene con il bambino, per non essere più di intralcio alla relazione. La psicologia dell'amica Vera nella sceneggiatura rimane più o meno invariata, anche se il suo ruolo diventa più importante. Viene completamente eliminata, come detto la figura della madre della ragazza, che è sostituita dalla serva, e che in effetti non ha più utilità perché portatrice di valori ormai superati e già introiettati dalla protagonista.

I significati

Abbiamo quindi visto una sostanziale differenza nel messaggio dell'opera, che nel caso della sceneggiatura cinematografica diviene più moderno, suggerendo un ruolo differente

³⁴ Luciana nel film pronuncia infatti queste parole «Se non avessi te, amica mia sarei una donna.. sperduta!» (Ivi, quadro 3).

della donna nei confronti del marito e dei valori di riferimento. Possiamo supporre che questo superamento dei primi valori fosse necessario per un pubblico che nel frattempo, fra un'opera e l'altra, era significativamente cambiato: fra le signore che hanno assistito alla prima rappresentazione dell'opera al Teatro Nuovo di Verona nell'ottobre del 1914 e le fanciulle che si sono recate al cinema nel 1920 a vedere il film della Tacita Film, c'era in mezzo la guerra mondiale, che ha cambiato significativamente il ruolo delle donne nella società, e ne ha modificato l'orizzonte d'attesa. C'è da chiedersi infatti se il film non sia risultato persino inadeguato per queste “donne nuove”, perché comunque la protagonista ha una vita troppo spensierata per un Paese appena uscito dalla guerra mondiale, ma è forse questa funzione d'evasione che ne costituisce l'attrattiva. Il film effettivamente realizzato aveva inoltre un'ulteriore sfumatura, che accentua il carattere drammatico della vicenda. Infatti come si apprende dalla sinossi del film scritta probabilmente dallo stesso Testoni e diffusa come *réclame* del film³⁵, Grazia è in realtà innocente e la protagonista sbaglia nel pensare che l'amica e il marito siano amanti.

La commedia teatrale aveva delle tematiche e dei riferimenti che sono andati perduti nella sceneggiatura. In primo luogo vi era una velata satira sulla modernità, simboleggiata dall'apparecchio telefonico, vero e proprio motore dell'azione teatrale, ma senza importanza nella sceneggiatura. Inoltre nella commedia teatrale vi sono dei riferimenti colti, alla storia dell'arte, con la citazione del ceramista Luca della Robbia³⁶, a all'attualità musicale, con un riferimento al celebre musicista Mieczysław Horszowski³⁷, entrambi tralasciati nella sceneggiatura. Nella sceneggiatura al contrario viene introdotto uno spettacolo teatrale di bambini (un vero *leitmotiv* del Testoni cinematografista fin dai tempi dei *Bimbi d'Italia son tutti balilla*) rappresentante quattro “quadri viventi” ovvero *La primavera* (quadro 71), *La serenata di Pierrot* (quadro 73), *Il duello di D'Artagnan* (quadro 75), e *Il trionfo di Bacco* (quadro 79). Nello spettacolo il piccolo Mario interpreta Pierrot. Testoni appunta tra parentesi sotto il quadro 73 «I quadri possono essere cambiati, purché si prestino ad essere eseguiti da bambini»³⁸.

Raccontare e far ridere attraverso le immagini

Come risaputo, uno degli elementi fondamentale del teatro di Testoni, è la comicità, ottenuta attraverso il dialogo tramite giochi di parole, fraintendimenti e battute di spirito, tutti

³⁵ *Ninnola*, «Lux», a. II, n. 10, ottobre 1920, pp. 69-72 (riportata nell'Appendice 8.4).

³⁶ TESTONI 1915, p. 8.

³⁷ *Ivi*, p. 20.

³⁸ FCARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 348, nn. 51520 (v. Appendice 8.2.4), quadro 73.

aspetti non utilizzabili nella sceneggiatura cinematografica. Testoni però non rinuncia a tradurre questa comicità nella sceneggiatura e lo fa attraverso l'utilizzo di "scenette" comiche, che aggiunge alla trama. Ad esempio, il cugino della fanciulla esprime il suo disappunto per non essere riuscito a rimanere solo con lei nel salotto appositamente abbellito per un tè "romantico", buttando all'aria i fiori (quadro 7). Anche tutta la scena dei servi del secondo atto della commedia teatrale viene tradotta nella sceneggiatura, ambientandola fra il salotto e le cucine, accentuando la costernazione dei servitori che si agitano disperati per la variazione continua del numero dei coperti a tavola ordinata dai padroni (atto secondo della sceneggiatura). Inoltre Testoni inserisce in due momenti, sempre con un effetto comico, i pensieri della protagonista, che nel primo caso immagina un duello fra i mariti (quadro 57) e nel secondo caso il tradimento del marito suggeritole da Vera (quadro 103). In entrambi i casi le visioni sono accompagnate dalla scritta "apparizione", probabilmente indicante un effetto di sovrimpressionazione.

Come gran parte del cinema dell'epoca Testoni ricorre al rinvenimento di lettere e biglietti per permettere ai personaggi di scoprire i tradimenti. Nella sceneggiatura è una lettera inviata fermo posta intercettata per caso da Luciana a provarle l'effettivo amore di Grazia per il marito; ed è un plico di lettere di Vera ritrovate dalla serva nascoste nello scrittoio del marito a darle la prova dell'ennesimo tradimento e a suggerirle un modo per scagionare l'amica Grazia. Nel film alla lettera si aggiunge anche un pettine con l'iniziale "G"³⁹.

Questi pochi esempi, testimoniano però di un ruolo completamente differente dell'immagine nei confronti del testo di partenza, che invece era interamente sviluppato attraverso il dialogo, con rarissime azioni non significative da parte dei protagonisti. Testoni adegua i significati al suo pubblico di riferimento, pur mantenendo le impronte distintive del suo teatro, cioè comicità e ritmo incalzante, ricreate attraverso diversi stratagemmi, ovvero l'introduzione di "scenette comiche" e il continuo cambio di ambienti e le continue azioni dei personaggi che si muovono da un ambiente all'altro. Tradurre per il cinema la sua commedia teatrale ha quindi significato non solo un adeguamento dei contenuti morali, una ridefinizione dei personaggi, un'aggiunta di una parte della vicenda, ma anche l'immissione di nuovi punti di vista laddove serviva guidare l'interpretazione dello spettatore attraverso dei luoghi non espliciti del testo.

³⁹ *Ninnola*, «Lux», a. II, n. 10, ottobre 1920, pp. 69-72 (Appendice 8.4).

XIV.3.3 “Il pomo della discordia”

Questa commedia in tre atti di Testoni viene rappresentata per la prima volta nel 1915 al Teatro Olimpia di Milano, dalla compagnia Gramatica-Piperno-Gandusio-Corini, ed edita da Zanichelli nel 1917⁴⁰. La sceneggiatura, citata nei suoi diari nel luglio 1920 (v. Appendice 8.1), non è mai stata trasformata in un film. Il testo superstite è diviso in quattro parti (per un totale di 105 quadri) e il finale è mancante. Rispetto a *L'amica del cuore* (§ XIV.3.2), questo adattamento è più fedele nella sua struttura generale (anche se ricco di episodi e situazioni presenti solo nella sceneggiatura), e la forma della sceneggiatura, scritta seguendo “il dialogo” dei personaggi, non si discosta molto in questo testo, da quello della commedia teatrale.

L'aspetto più di rilievo è la presentazione della vicenda della commedia, che viene semplificata per lo spettatore cinematografico attraverso una specie di introduzione, del tutto mancante nel testo teatrale. La commedia mette in scena la vita di una giovane ed esuberante fanciulla, Luciana, figlia di una coppia di genitori legalmente separati, i cui dissapori derivano anche dalle scelte sull'educazione della figlia: il padre avrebbe voluto un figlio maschio e ha educato la figlia a comportarsi da “maschiaccio”, mentre la moglie vorrebbe farne una tenue fanciulla “educanda”. Così la ragazza passa una parte dell'anno presso il castello del padre partecipando a cacce e organizzando scherzi, e una parte dalla madre, dove prende il tè ben vestita conversando amabilmente nei salotti. La ragazza trova marito e contestualmente decide di riappacificare i due genitori, con un *escamotage* da lei architettato (e mancante nella sceneggiatura cinematografica). Mentre il primo atto della commedia teatrale comincia direttamente con le avventure a casa del padre, e solo nel secondo atto si scopre la diversa educazione materna, nell'incipit della sceneggiatura cinematografica Testoni spiega subito la situazione. Una breve sinossi, non è chiaro se pensata per il film, oppure solo per chi doveva leggere la sceneggiatura, spiega tutta la vicenda. Preceduta da quella che probabilmente sarebbe diventata una didascalia «I coniugi conti Foschi vivono separati legalmente»⁴¹, il 1° quadro mostra la madre della fanciulla nel suo salotto intenta ad ascoltare assieme alle altre signore sue ospiti una vecchia con gli occhiali d'oro leggere enfaticamente; il 2° quadro invece mostra il padre nel suo salotto, mentre gioca a scacchi con gli amici. In questo modo le due situazioni vengono presentate fin dall'inizio del film.

⁴⁰ TESTONI 1917b.

⁴¹ FCARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 351, n. 51523.

Anche in questo caso gli ambienti utilizzati nella sceneggiatura sono un numero notevole in confronto ai tre della commedia teatrale e vengono alternati sia interni (le stanze del castello del padre e alcune camere della residenza della madre) che esterni (un paesaggio di campagna, un giardino con lago, una terrazza). La protagonista, anche in questo caso una giovane fanciulla, è simile alla protagonista di Ninnola, giovane, esuberante, senza troppi pensieri. Anche qui Testoni smussa leggermente i toni della protagonista della commedia teatrale, che al contrario di quella cinematografica ad un certo punto prende coscienza di non aver mai avuto una casa, perché sempre in sospeso fra le due abitazioni dei genitori

Luciana – [...] E stanotte ho riflettuto a tutta la mia vita strana, frivola, stupida; ho pensato a voi due disuniti, malcircondati, infelici, e ho compreso che dovevo essere io, io a rifare la mia vecchia casa e a entrare nella mia famiglia, nella mia, perché finora non ho sentito di averla⁴².

Anche se non si tratta di un vero e proprio percorso, ma di una osservazione estemporanea della protagonista, la fanciulla che agisce nella sceneggiatura cinematografica non sembra fare di questi pensieri, la sua azione è lineare, basata su un susseguirsi di gag, non presenti nella commedia teatrale. Queste gag esemplificano bene la traduzione della comicità di Testoni, come già detto essenzialmente basata sul dialogo e sui giochi di parole e fraintendimenti, in “scenette visive” comiche, che ne ricreano il gusto nell'opera cinematografica. Ricordiamo ad esempio la gag architettata da Marcella per vendicarsi di non aver ricevuto un invito a cena da Tosi, che nonostante le insistenze della ragazza non può invitarla perché si tratta di una cena dove i invitati sono unicamente uomini (quadri 23-39). Marcella si confonde alle inservienti nelle cucine, dove si sta preparando il banchetto e mescola del sale alle pietanze, rovinando il banchetto. Questa gag non è presente nella commedia teatrale e bensì viene pensata apposta per il cinema, dove bisogna appunto “mostrare” la gag, che non può essere solo verbale. La fine della scenetta è probabilmente quella che sarebbe diventata una didascalia con le parole di Marcella «Ve l'ho fatta pagar.....salata!» (quadro 39). Un altro esempio è la scena del laghetto dove Marcella si diverte con il suo pretendente Stefani (quadri 58-62). La ragazza attira l'uomo al tramonto ad un laghetto, tramite un biglietto con un motto latino «Usque dum vivam et ultra» e con all'interno scritta la frase «Perché le nostre anime si comprendano, mi punge | desio di parlarvi. Vi attendo domani nell'ora che | intenerisce il cuore, vicino al laghetto del mio | giardino. Ave. | Marcella» (quadro 59). Stefani non comprendendo il biglietto chiama la sua

⁴² TESTONI 1917b, p. 76.

segretaria chiedendo quale sia quest'ora che “intenerisce il cuore” e la fanciulla gli risponde sospirando. Al laghetto Marcella si comporta come una grande diva: trema, sviene, è in estasi. I due sentono il verso di un uccello, un “augelletto” (quadro 60), decidono di trascorrere “tutta la vita in poesia” e Marcella manda Stefani a travestirsi da menestrello, per poi andare via a braccetto con il sig. Celli, che nel frattempo è sopraggiunto sul luogo dell'appuntamento. La situazione è una presa in giro umoristica di certe situazioni divistiche del cinema italiano precedente, nonché della poesia italiana d'inizio Novecento di autori quali Pascoli, D'Annunzio e Fogazzaro. Bisogna notare inoltre l'aggiunta della scena di una rappresentazione teatrale intitolata *Gli amori di Arlecchino*, che Marcella, la protagonista mette in scena per divertimento, nei panni della celebre maschera. Questa scena (quadri 63 e 73), per quanto breve, è simile a quella aggiunta a *L'amica del cuore*, dove il piccolo Mario recita i quadri viventi interpretando Pierrot, e si tratta di una situazione in qualche modo prediletta da Testoni, perché come vedremo, si ripresenta anche in altre sceneggiature e soggetti.

La sceneggiatura, segue quindi un ritmo simile a quello della commedia, e anche le situazioni comiche presentate, cambiano per adattarsi al nuovo linguaggio, la vicenda generale rimane invariata, e anche il finale della sceneggiatura (purtroppo mancante) sembra avviarsi verso la medesima conclusione della commedia teatrale.

XIV.3.4 Considerazioni sulle logiche di adattamento

Le sceneggiature prese qui in esame tratte da opere teatrali, rappresentano un gruppo di testi con caratteristiche particolari e simili fra loro e non del tutto rappresentativa delle sceneggiature cinematografiche dell'autore. Questo perché tali sceneggiature sono stese tutte e tre in forma “dialogica” con un impianto che non si allontana particolarmente da quello della commedia teatrale. Questa estensione delle parti dialogiche non stupisce particolarmente, perché riscontrabile anche in altre sceneggiature del cinema muto italiano, tanto da diventare una caratteristica intrinseca di queste, che le differenzia da quelle più recenti⁴³. Tuttavia in questo gruppo di sceneggiature, Testoni ricorre ai dialoghi in maniera “generalizzata”⁴⁴, probabilmente perché appunto adattamento di un testo preesistente così strutturato (infatti

⁴³ Anche Alovisio si interroga sull'estensione delle scene dialogate nelle sceneggiature del cinema muto italiano, che imputa a motivi di ispirazione del soggetto, all'abitudine per una recitazione attoriale che comprendeva la mimica labiale, e ad una «volontà di irruzione» nella sceneggiatura da parte dello scrittore (ALOVISIO 2005, p. 277).

⁴⁴ Il riferimento qui è sempre alle osservazioni di Alovisio (Ivi, p. 279).

sono solo questi testi, risultato di un adattamento, che hanno un ricorso al dialogo così abbondante, probabilmente tradendo così ancora la loro subalternità nei confronti del teatro) e forse anche perché si tratta di testi più “liberi” perché scritti per l'ufficio soggetti, diretto dall'autore stesso, durante il suo soggiorno a Roma (§ XIII.4.5), e dove poteva quindi intervenire di persona nelle fasi di ripresa e direzione degli attori. Il ricorso così preponderante ai dialoghi comprende inoltre precise indicazioni mimico-gestuali alla recitazione attoriale, che tratteggia il carattere dei personaggi protagonisti.

Gli adattamenti presi in esame instaurano con gli ipotesti di partenza un rapporto generale di buona fedeltà, mantenendo il senso generale del testo (anche se come abbiamo visto semplificato in alcuni significati) e il ritmo dell'azione reso però attraverso l'alternanza degli ambienti, e l'introduzione di scenette comiche appositamente pensate per la visione cinematografica. Vengono spesso citate e mantenute alcune delle battute del testo teatrale⁴⁵, ma è chiaro che l'operazione messa in pratica da Testoni non sia una semplice riduzione del testo di partenza, ma una sua rielaborazione, o meglio, come dicevamo all'inizio una “trasposizione” nel senso già ricordato da Dusi e citato nel primo paragrafo di questo capitolo (§ XIV.3). Testoni rielabora le sue commedie tenendo presente il pubblico di riferimento (con il rinnovamento di certi personaggi e la perdita di alcuni significati morali) e probabilmente anche in funzione degli attori che avrebbero preso parte al film (come dimostra la sostituzione di alcuni personaggi). Per questo “nuovo pubblico” però sente il bisogno di recuperare alcuni aspetti teatrali che aggiunge deliberatamente in questi testi, quali la citazione esplicita di ruoli della commedia dell'arte (simboleggiate dall'aggiunta dei servitori, fedeli confidenti delle protagoniste e capaci di condurre l'azione al posto dei personaggi borghesi, come vedremo meglio più avanti, § XIV.4.4) e l'aggiunta di spettacoli teatrali all'interno della vicenda, omaggio esplicito a una forma di spettacolo alla quale Testoni ha dedicato tutta la sua carriera e che ha tenuto sempre come punto di riferimento nelle sue opere cinematografiche e nelle sue riflessioni sullo statuto dell’“arte nuova” (§ XIII.5).

È da sottolineare poi, a completamento di quest'aspetto della ricerca è l'impossibilità di prendere in esame i film effettivamente girati dai testi teatrali di Testoni, come ad esempio *Duchessina* o *La Modella*, dei quali non sono sopravvissuti né le sceneggiature, né le pellicole.

⁴⁵ Osservazioni analoghe sono state fatte da Silvio Alovio sulla adattamento da parte di Frusta di una commedia teatrale di Sem Benelli (Ivi, pp. 318-327).

XIV.4 La scrittura per il cinema

In questo paragrafo analizziamo i codici e lo stile di scrittura del campione delle sceneggiature superstiti nel loro insieme, per trovarvi analogie e differenze rispetto alle sceneggiature coeve conosciute. Testoni fin dalla sua prima sceneggiatura cinematografica, che risale al 1914, ed è eccezionalmente superstite, mostra di padroneggiare le regole della sintassi cinematografica, suggerendo nelle sceneggiature *flashback*, *flashforward*, effetti di luce e inquadrature, per sviluppare l'azione. Certamente Testoni per la prima sceneggiatura ha consultato il modello proposto dal *Regolamento concorso "Cines*, al quale stava inviando il proprio testo (v. *supra* § XIII.4.1). Ma anche se da questo modello probabilmente ha tratto il modo di descrivere le scene della sua prima sceneggiatura, ad esso aggiunge degli spunti e degli effetti visti nei film, dovuti alla sua esperienza cinematografica di spettatore (v. *infra* § XIII.5.1). Dobbiamo notare che questi accorgimenti si trovano in numero ancora maggiore nelle sceneggiature scritte per le case di produzione per le quali non era previsto un suo coinvolgimento in fase di ripresa, mentre per le case di produzione che lo coinvolgevano nel lavoro sul *set* (come ad esempio è avvenuto nel periodo della collaborazione con le case di produzione romane), le notazioni relative alla ripresa sono più scarse. Aggiungiamo che questi espedienti volti ad accompagnare la fase delle riprese si trovano come è ovvio in numero maggiore nelle sceneggiature, rispetto ai soggetti.

Nel complesso Testoni dimostra quindi una buona padronanza dello stile cinematografico che andava in quegli anni consolidandosi, e nelle sue sceneggiature non mancano indicazioni dei piani di ripresa, riferimenti all'illuminazione delle scene, alla concatenazione delle scene tra loro e alla presentazione delle vicende suggerendo un movimento di transizione dal campo lungo di una scena di gruppo all'inquadratura particolare di due figure all'interno del gruppo, tutti accorgimenti limitati ovviamente solo ed esclusivamente alle opere cinematografiche dell'autore.

XIV.4.1 I riferimenti alla "sintassi cinematografica" e i suggerimenti per la messa in scena

La scala dei piani

La scrittura per il cinema permette quindi a Testoni di immaginare "scene d'ambiente", difficilmente realizzabili in teatro (e comunque non caratteristiche delle sue commedie teatrali

di Testoni). L'autore sembra divertirsi molto a dilungarsi a descrivere queste scene d'insieme (del resto tipiche della composizione del quadro del cinema delle origini), affidando spesso ad alcuni dei personaggi ruoli comici e azioni divertenti. Riportiamo come esempio di “quadro di insieme” una scena di *Giuseppe Verdi. La vita e l'opera* dove si descrive l'accampamento dei soldati austriaci davanti alla chiesa di Roncole:

È il sagrato della Chiesetta. Riappare la truppa col solito capo. Bivacca. Il capo scrive avendo per tavolo il tamburo. Altri dormono avendo per guanciaie lo zaino, chi gioca, chi discorre, chi fuma. – Varietà di gruppi⁴⁶.

Anche se Testoni suggerisce più spesso l'uso dei campi lunghi, non mancano nelle sceneggiature superstiti indicazioni di primi piani. Riportiamo due esempi da *Ti aspetto!* e dal finale di *Un bacio dato...*:

In Primo piano di Giorgin[a] una fra le belle sartine, allegra più di tutte, sta ciarlando con la sua amica Teresa⁴⁷.

E così anche questa volta il proverbio | Un bacio dato... | Ripetizione del quadro 22 | Non è mai perduto! | In primo piano Gina e Carlo [sic] si baciano teneramente. | Fine⁴⁸.

La dissolvenza incrociata

L'inizio del soggetto del 1920 intitolato *Il Real fu dolore* dove la vicenda viene introdotta mostrando prima una mano scrivente (un'immagine che rimanda a tante “aperture” di film del cinema classico americano, con libri che si aprono o sipari che si schiudono mostrando orchestre o quinte teatrali), poi una dissolvenza al nero permette di fare apparire l'immagine lontana del castello nel quale è ambientata la vicenda (in realtà l'ambiente è il vero protagonista di questa sceneggiatura dai toni un po' “gotici”), e infine attraverso una dissolvenza incrociata appare la stanza interna del castello dove si trova il protagonista:

Sulla pagina d'un vecchio libro, una mano scrive:

Il real fu dolore

⁴⁶ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 345, n. 51417 (Appendice 8.2), quadro 7.

⁴⁷ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 350, n. 51522 (Appendice 8.2), parte prima.

⁴⁸ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 344, nn. 51514 (Appendice 8.2, la citazione proviene dal testo A), finale.

e poi lo schermo si oscura per illuminarsi poco dopo nella visione di un castello grandioso e severo.

Il castello dei Duchi Serpieri

Per sovrapposizione al castello subentra una sala, in tutta la sua maestosa grandezza, che ha le pareti coperte di quadri incorniciati nel muro, e di trofei d'armi. Si nasconde nello sfondo, l'ampio corridoio che mette nella sala⁴⁹.

L'introduzione alla vicenda quindi viene pensata attraverso un artificio, un'immagine emblema, che troverà largo uso nel cinema classico. A questa segue un movimento di avvicinamento al luogo della vicenda, scandito dalle dissolvenze, con una dialettica grande/piccolo che per certi versi, anche se con minore complessità, ricorda vagamente l'inizio di *Quarto potere* di Orson Welles (*Citizen Kane*, 1941). Tralasciando le suggestioni, la scena immaginata da Testoni dimostra senz'altro la sua buona padronanza del linguaggio cinematografico e un suo utilizzo originale, personale.

Le luci di scena

Il medesimo soggetto di *Il Real fu dolore* ci consegna alcuni buoni esempi di utilizzo di luci nelle inquadrature. Testoni immagina in certi casi, probabilmente pensando al teatro, un'alternanza di ambienti scuri e luminosi, e l'illuminazione di precisi personaggi. Alcuni "effetti di luce" potrebbero tradire la conoscenza da parte dell'autore di certi effetti speciali del cinema muto italiano, come ad esempio l'apparizione di Beatrice nel film *Inferno* della Milano Films (Bertolini, Padovan, De Liguoro, 1911), nel quale la fanciulla vestita di bianco si presenta su uno sfondo scuro con un bosco, attorniata da raggi semoventi che creano l'effetto di un'aureola. Vediamo ad esempio la seguente scena:

Ritorna poi nella buia e severa biblioteca torna a tracciare qualche cosa, poi getta ancora lontano pennelli e tavolozza... e, preso da un forte bisogno di muoversi e di respirare apre un finestrone urlando: Aria... Luce!...

E il giardino si travede dalla larga finestra inondato di sole. - E Giorgio corre fuori all'aperto, nel giardino. -

A passi lenti va pei viali fioriti. A un tratto si ferma! - In mezzo alle aiuole in fiore, si aggira una bellissima figura di donna, un'apparizione quasi soprannaturale. È inondata di luce nella leggera veste che pare una nuvola che tutta l'avvinghia⁵⁰.

⁴⁹ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 342, n. 51511 (Appendice 8.2), inizio.

⁵⁰ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 342, n. 51511 (Appendice 8.2). Sulle luci nel cinema muto italiano rimandiamo a SALT 1991, pp. 49-50.

Qui l'autore mette in scena l'evento scatenante che porta il malinconico protagonista della vicenda ad abbandonare il tenebroso e soffocante castello per vedere il mondo: la visione "luminosa" della fanciulla amata, intenta a raccogliere i fiori nel giardino del suo castello (la ragazza si è fermata per caso nel giardino durante una gita in automobile) è immersa nella luce e viene intravista prima dalla penombra della stanza del castello attraverso una finestra illuminata.

Una predilezione romantica per i riflessi lunari si riscontra in tutte le sceneggiature di Testoni, anche se non è chiaro come questa potesse essere resa attraverso l'illuminazione della scena. Citiamo un altro esempio tratto sempre da *Il Real fu dolore*:

Poi si alza. Come un'ombra attraversa quelle sale piene d'armi e d'armature che proiettano ombre paurose illuminate dalla luna. Ed egli pure è dominato da un senso quasi di terrore. Un'ombra bianca si delinea su di una finestra. S'accosta, quasi in preda a un delirio. È una pianta che proietta la sua ombra nella vetriata⁵¹.

Nelle sceneggiature dell'autore superstiti però non vi è un ricorso frequente a questi effetti di luce, che invece abbondano nelle sceneggiature del cinema muto italiano fin dall'inizio degli anni Dieci, raggiungendo la maggiore frequenza proprio fra il 1919-1920⁵² (biennio al quale risalgono gran parte dei testi superstiti).

I suoni suggeriti attraverso la visione

L'autore riesce inoltre ad oltrepassare alcuni limiti della rappresentazione cinematografica del periodo muto, ad esempio suggerendo, attraverso le immagini, dei suoni. Riportiamo ad esempio la scena della festa delle matricole in *Ti aspetto!*:

La festa delle matricol[e].

Una via di Roma. Una lunga fila di studenti con i berretti goliardici in capo si avvanza cantando e saltando. Chi sventola bandiere, chi reca bastoni con cartelli:

“W le belle ragazze!” W le sartine!” Abbasso gli esami!” Quando incontrano donne crescono i battimani. I passeggeri si fermano e applaudono.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Cfr. ALOVISIO 2005, pp. 310-318.

Il laboratorio. Le ragazze che sono intente al lavoro, ad un tratto alzano il capo e si mettono in ascolto. Poi prese da subitaneo entusiasmo corrono alla finestra a prendola⁵³.

Le ragazze sentono dall'interno della sartoria gli schiamazzi degli studenti in strada e alzano il capo, mettendosi così in ascolto. Lo spettatore in questo modo è portato a immaginare i suoni della festa, suggeriti attraverso la visione.

Il montaggio alternato

Come è stato già osservato nell'analisi di *L'amica del cuore* (§ XIV.3.2) Testoni per ricreare il ritmo serrato dell'azione, che nelle commedie è affidato ai dialoghi, suggerisce spesso dei movimenti da un ambiente all'altro, che sono però scritti sottolineando l'impiego di un montaggio alternato. L'esempio per eccellenza di questo espediente è l'abbondante ricorso di inseguimenti e corse in automobile dei protagonisti, tale procedimento diviene ancor più palese nella sceneggiatura di *Un bacio dato...* (§ XIV.5.3) il cui impianto è interamente basato su questa pratica⁵⁴.

Riportiamo come esempio i quadri 13-22 della sceneggiatura *L'amica del cuore*, ovvero il momento in cui Luciana, scoperto il tradimento del marito, decide di andare dal padre, accompagnata dalla fedele serva Giovanna:

13 – Quadro – *Camera di Luciana.*

Entra Luciana. Chiama nuovamente Giovanna. Batte i piedi. Si morde le labbra poi è presa da un'idea. Vuol partire ad ogni costo, subito.

Anderò [sic] da mio padre!

E non ascolta le ragioni di Giovanna; è nervosa, agitata e comincia subito i preparativi di viaggio. Giovanna andrà con lei.

14 – Quadro – *Strada di campagna.*

Un'automobile [sic] va, va per la strada polverosa.

15 – Quadro – *L'interno dell'automobile.*

Luciana piega la testina addolorata sulla spalla della sua vecchietta che le liscia dolcemente i capelli, sospirando e scuotendo il capo.

16 – Quadro – *Sala da pranzo in casa del padre di Luciana.*

⁵³ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 350, n. 51522 (Appendice 8.2), inizio.

⁵⁴ Secondo Burch il montaggio alternato proviene dai "film a inseguimento" (BURCH 1983).

Il signor Cressi, il padre di Luciana, è un uomo ancora ben portante, e sta seduto allegramente a tavola con vari signori e signore.

17 – Quadro – *Strada di campagna con in vista la villa dei Cressi.*

L'autumobile [sic] corre.

18 – Quadro – *Sala da pranzo di casa Cressi.*

Il pranzo è finito e tutti si dispongono a passare in un'altra sala o terrazza.

19 – Quadro – *L'ingresso della villa.*

Discendono dall'autumobile [sic] Luciana e Giovanna.

20 – Quadro – *La terrazza.*

Si prende il caffè, si fuma.

21 – *Ingresso dell'appartamento.*

Luciana chiede del padre. Il servo dice che andrà ad avvisarlo. Luciana nervosa non aspetta e segue il servo.

22 – Quadro – *La terrazza.*

Entra il servo e dà al Cressi l'annuncio dell'arrivo della figlia. Egli ne è sorpreso come ne sono sorpresi tutti e s'incammina per uscire, ma Luciana è già entrata e si butta nelle braccia del padre. Seguita la meraviglia di tutti.

“Mio marito mi tradisce!”⁵⁵

Nella commedia teatrale questa vicenda non è presente perché, come abbiamo già detto, è la madre nel secondo atto ad arrivare nel salotto della figlia direttamente da Baden-Baden per risolvere la situazione. Testoni quindi aggiunge questo movimento in automobile, che suggerisce l'utilizzo di un montaggio alternato fra il viaggio della ragazza nelle strade di campagna e la villa dove il padre è intento a ricevere degli amici.

Le annotazioni ai testi

Quanto detto fino ad ora dimostra senz'altro una competenza di Testoni nell'affrontare il nuovo linguaggio, fin dagli inizi della sua carriera nel cinema. Gli accorgimenti adoperati non sono quindi casuali, come dimostrano anche le annotazioni ai testi ad opera dell'autore. Non è raro infatti che Testoni inserisca delle annotazioni alle sceneggiature, come ad esempio,

⁵⁵ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 348, nn. 51520 (Appendice 8.2), quadri 13-22.

il fatto che una scena debba creare un contrasto con quelle precedenti⁵⁶, oppure rivela di aver pensato una parte della trama in funzione del numero degli attori da portare in viaggio in Trentino, come per la sceneggiatura *Un bacio dato...*⁵⁷.

I problemi di censura e le difficoltà di trovare un accordo fra le varie persone coinvolte nella produzione (come abbiamo visto nel capitolo precedente, persino il distributore della pellicola era coinvolto nelle decisioni da prendere sulla trama del film) portano inoltre Testoni, nella sceneggiatura *Ti aspetto!* a proporre lui stesso due finali alternativi alla sceneggiatura, il primo più amaro e il secondo più edulcorato:

La camera di Giorgina.

Marco e Teresa tengono sollevata la testa a Giorgina la quale chiede a gesti il suo vestito bianco. Teresa l'accontenta e Giorgina vuole ad ogni costo indossarlo. Poi guarda la porta e tende le mani con un grido di gioia.

Alberto vieni!... Ti o [sic] aspettato a morire!

Ma l'uscio non si apre. Essa prende di sotto il cuscino il ritratto e se lo appoggia al seno coprendolo con la veste bianca che ha cercato di tirarsi addosso, poi stende le braccia e come si fosse fortemente attaccata a qualcuno china il capo lentamente, dolcemente.

Fine.

Varianti nella quarta parte.

Il dramma può essere così modificato.

Camera d'Alberto.

Alberto fa preparativi di viaggio. Entra Marco concitato. Si comprende che ha notizie tristi da dare. Esclama:

“Giorgina muore!”

⁵⁶ Ad esempio nella sceneggiatura di *Il Real fu dolore* scrive: «Quadro La scena sparisce per lasciar vedere con vivo contrasto dalle scene prime, Stefania sorridente, affascinante, tenera, quasi appassionata col Duca» (CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 342, n. 51511, v. anche Appendice 8.2).

⁵⁷ Sotto al titolo Testoni scrive: «N.B. Ho fatto in modo che la presenza dei soli tre personaggi principali sia necessaria per cinematografare tutta la parte riguardante la terra liberata | L'autore» (CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 344, n. 51515, v. anche Appendice 8.2).

L'ultimo quadro:

Giorgina è morente. Tende le braccia verso l'uscio con grido di gioia. Alberto entra e corre a lei.

Essa lo guarda; lo abbraccia:

“Vedi, Alberto, ti ho aspettato a morire!”

E attaccandosi direttamente a lui china il capo dolcemente, lentamente...

Fine⁵⁸.

XIV.4.2 Altri effetti “speciali”

Altre indicazioni dell'autore riguardano il modo di mettere in scena l'analessi e la prolessi narrativa, entrambe molto utilizzati dall'autore, attraverso degli “effetti” precisi. Vediamo ad esempio l'inizio (quadro 3) e la fine (quadro 32) del flashback in *Giuseppe Verdi. La vita e l'opera*:

[Quadro 3] Guarda sorridendo il suo bel gatto che si trova adagiato in poltrona. Piglia la bestia fra le braccia; lo accarezza contemplandolo. Pian piano il Maestro si assopisce in poltrona. La scena poco a poco si annerisce fino a sparire totalmente. Appare allora la scritta: | “Il sogno del passato | Anno 1820 – A Roncole”.

[Quadro 32] La scena si annerisce, poi si ricompone lo studio di Verdi (come in principio del suo sogno). Verdi è in poltrona col gatto sulle ginocchia. Si risveglia con un sussulto. Si guarda attorno e nasconde la testa fra le mani singhiozzando⁵⁹.

In questo caso quindi Testoni mette in scena i ricordi di Verdi quindi attraverso un sogno del protagonista. La scena mostra il musicista che si addormenta sulla poltrona nel suo studio, poi una dissolvenza al nero e la comparsa della didascalia che spiega l'ambientazione del sogno. Con una dissolvenza “simmetrica” alla prima, alla fine del flashback ricompare Verdi nel suo studio. Assieme all'espressione “la scena si annerisce”, Testoni usa anche per indicare la dissolvenza “e la scena scompare”⁶⁰.

⁵⁸ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 350, n. 51522 (Appendice 8.2), quarta parte.

⁵⁹ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 345, n. 51417 (Appendice 8.2), quadri 3 e 32.

⁶⁰ Ad esempio nel soggetto Il Real fu dolore (CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 342, n. 51511, v. anche Appendice 8.2, circa a metà del testo).

Ancora in *Giuseppe Verdi. La vita e l'opera* Testoni vuole rappresentare il successo che avrà l'opera nel momento in cui Verdi la compone, dando così delle anticipazioni dell'intreccio:

[...] L'impresario lo lascia sul tavolo e se ne va. Verdi dopo aver tentennato, guarda il libretto.

Dicitura: *Il Nabucco*.

Verdi scorre il libretto; un punto lo colpisce. Corre al piano e suona ispirato.

Quadro 34°

Nello sfondo del quadro appare a poco a poco la grande scena del Nabucco nel quale è il coro: «Va pensiero su l'ali» in un trionfo abbagliante di luce e di colore.

Quadro 36°

Grande entusiasmo per il *Nabucco*.

Passano davanti agli occhi degli spettatori varie vie di Milano. Si legge sulla vetrina di un caffè:

“Cognac – Menta – vermouth alla “Verdi”.

In una pasticceria: *Panettoni alla “Verdi”*.

Nella vetrina d'un ombrellaio. *Bastoni alla “Verdi”*.

Nella vetrina di un merciaio: *Colletti – cravatte alla “Verdi”*

Cartello attaccato a un Ristorante: *Cotolette alla “Verdi”*

Formaggio di Busseto

Frutta di Roncole

Vino Nabucco spumante

Molti sono i venditori di ritratti di Verdi e molti i compratori. Uno di questi più degli altri esaltato col ritratto del Maestro in mano batte la musica e dà uno schiaffo al vicino.⁶¹

Questo flashforward appare dunque sullo sfondo della scena in cui Verdi suona il pianoforte componendo *Nabucco*, con un procedimento simile a quello utilizzato per metter in scena i sogni dei protagonisti dei film, come ad esempio avviene nel film *Il piccolo garibaldino* (Cines, 1909), quando il ragazzino si addormenta sul banco e il muro sullo sfondo lascia comparire Garibaldi a cavallo (ricordiamo che la sceneggiatura *Giuseppe Verdi. La vita e l'opera* risale al 1914). Lo stesso schema si ripete per *Il Rigoletto*:

⁶¹ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 345, n. 51417 (Appendice 8.2), quadri 33-36.

Quadro 46°

Il Rigoletto. Lo studio di Verdi.

Sul piano spicca la bianca statuetta il Genio Italiano. Il Maestro entra insieme alla moglie e si assiede al piano. – Sullo sfondo del quadro appare la grande scena del celebre *Quartetto*.

Quadro 47°

1851 – A Venezia.

È la facciata della Fenice. Le gondole si urtano per avvicinarsi al Teatro. Negli avvisi è annunciato «*Il Rigoletto*» Verdi a braccetto della moglie attraversa il ponte per entrare in teatro. È riconosciuto. I gondolieri agitano i berretti. Tutti si levano sulle barche ad applaudire⁶².

La sceneggiatura si chiude con un ultimo flashforward, dove Verdi sogna la casa di riposo per musicisti da lui fondata a Milano. Anche in questo caso troviamo sempre la dissolvenza seguita dalla didascalia:

Quadro 69°

Lo studio di Verdi.

Il Maestro è mesto: un pensiero lo rattrista, china il capo, chiude gli occhi. La scena si annebbia
Il sogno dell'avvenire.

Appare la casa di riposo dei vecchi artisti.

Entrano i ricoverati, calmi e sorridenti, e, fra gli altri quel vecchio di cui quadro 68°.

A poco a poco ritorna la scena allo studio del Maestro.

Verdi si desta. Ha un sorriso di soddisfazione. Guarda la statuetta. Chiude il piano e si adagia calmo e tranquillo nella poltrona.

Fine⁶³.

Così come i flashback e i flashforward sono resi attraverso dei sogni, procedimenti analoghi vengono utilizzati da Testoni anche per mostrare i desideri dei personaggi e i loro pensieri. Ad esempio la protagonista di *Vecchio proverbio* si ferma ad immaginare il suo matrimonio:

E vede se stessa vestita di bianco salire sulla gondola a braccio del figlio del conte Varchi passando davanti Angiolo barcaiuolo, umile e pensoso. Ma ricorda ancora la fase di lui: “Ti condurrò anche al cimitero, se vorrai!” E la scena cambia⁶⁴.

⁶² Ivi, quadri 46-47.

⁶³ Ivi, quadro 69.

⁶⁴ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 347, n. 51519 (Appendice 8.2).

In *Un bacio dato...* la serva Gioconda immagina di sposarsi con il conte, e riportiamo la scena come descritta in quella che probabilmente è la prima stesura della sceneggiatura, dove Testoni aveva inizialmente pensato a un'apparizione nello specchio, poi eliminata successivamente:

[Testo A, quadro 14, nella stanza di Gioconda] L'attempatella cameriera è in sollucchero per la decisione del conte. | Sorride con una dolce speranza. Sospira e guarda nello specchio e dentro il cristallo appare a poco a poco la cuffia che è solita portare, si muta in un velo di fiori d'arancio e il grembiule in un abito bianco vaporoso. Ne è lieta⁶⁵.

All'immaginazione di Gioconda si contrappone quella del conte Giacomo, che guardandosi a sua volta allo specchio si interroga se sia meglio sposare una vedova, una sartina o una giovane fanciulla ricca e a tutte le possibilità corrisponde una scenetta:

15 Quadro *Ma il conte Giacomo ha delle idee un po' diverse.*

Gabinetto in casa di Giacomo. Aiutato dal servo, Giacomo cura la toletta in modo perfetto, Azzimato, profumato, sembra un figurino della moda ed esce dopo essersi anche una volta guardato nello specchio

Chi sceglierà? Una ricca signorina uscita di collegio?

16 *Un giardino.* Un'auto si ferma con il giovane meccanico al volante. Dalla villa vicina il conte Giacomo è in mezzo a una signora anziana e a una bella signorina. Egli si mostra estremamente gentile, le due donne sono tenerissime con lui. Si avviano verso l'auto. Giacomo aiuta la signora mentre la ragazzine allunga di nascosto un biglietto al meccanico che la guarda sospirando e le stringe calorosamente la mano. Il conte si volta e vede la scenetta. Fa i saluti in fretta scusandosi di non potere fermarsi e se ne va....

Alla larga!

17 Quadro *Strada.* Il conte Giacomo medita.

Sposerà una modistina?

Quadro 18

Un magazzino di mode.

Una fila di belle ragazze lavorano ridendo, cantando. Giacomo insieme alla direttrice osserva vari cappelli adocchiando le ragazze. Una più delle altre lo colpisce. Egli sorride, essa sorride guardandolo lungamente. E' lusingato e se ne va.

⁶⁵ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 344, nn. 51514 (nota 45 dell'Appendice 8.2), quadro 14.

Quadro 19

La strada con uscita del magazzino.

Giacomo guarda l'orologio. Le ragazze escono. Egli scorge la sua prescelta e le si avvicina. Nuovi sorrisi. Fa per accompagnarsi a lei, quando un bel bersagliere si mette in mezzo squadrandolo dall'alto in basso e poi prendendo allegramente sotto il braccio la ragazza, se ne va. Giacomo rimane fermo, impalato.

Quadro 20

Una vedova?

Salotto elegante.

Giacomo è teneramente a colloquio con una signora piacente, la quale accoglie cortesemente le dichiarazioni del conte, ma poi a un tratto si rannuvola, si asciuga le lagrime e accompagna Giacomo davanti un grande ritratto d'uomo.

- *"Il mio povero marito era perfetto moralmente e fisicamente. Ricordatevelo, conte!"*

Il conte Giacomo rimane di ghiaccio⁶⁶.

Ancora in *Un bacio dato...* "le visioni" sono utilizzate anche da parte dell'autore implicito, per svelare allo spettatore le reali intenzioni del personaggio. Ad esempio quando il giovane Giorgio tenta di farsi lasciare l'eredità dallo zio, egli cerca di convincerlo, raccontandogli di aver cambiato vita:

Giorgio scrive allo zio:

“Hai visto la nuova legge sull'ereditarietà? È un delitto! Ti segno gli articoli riguardanti zio e nipote. Fra tasse e diritti di successione a me non rimane più niente!”

E lo zio riceve una lettera accompagnata da un opuscolo e poco dopo la visita del nipote, il quale entra subito in argomento.

“Zio mio! Mi sono dato agli affari

E gli affari – si vede sullo schermo – sono eleganti donnine in allegri ritrovi

“... e a speculazioni non bene riuscite.

E le speculazioni sono perdite al gioco in aristocratici circoli o alla carte...

E propone allegramente allo zio:

“*Consegnami da vivo l'importo dell'eredità, per evitare le enormi tasse di successione!*⁶⁷”

⁶⁶ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 344, nn. 51514 (nota 45 dell'Appendice 8.2), quadri 15-20.

⁶⁷ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 344, nn. 51515 (Appendice 8.2). In questo caso abbiamo citato il testo B.

Testoni quindi “utilizza” autonomamente sovrimpressioni, dissolvenze e effetti ottici attribuendo ad essi un significato complesso per mostrare analessi, prolessi, i pensieri dei personaggi o per comunicare direttamente con lo spettatore. Anche questi accorgimenti sono insoliti per un autore, ad esempio Giovanni Verga nelle sue sceneggiature non utilizzava affatto questo tipo di strumenti.

XIV.4.3 Intertitoli e dialoghi

In maniera analoga a come avviene nelle altre sceneggiature coeve, l'uso dei dialoghi è molto ampio, tanto che i tre testi analizzati, frutto di un adattamento delle commedie teatrali, hanno un impianto interamente dialogico. Anche nelle altre sceneggiature superstiti però i dialoghi sono frequenti, ed essi sono utilizzati (anche se in quantità minore) persino nei soggetti.

Ai dialoghi Testoni affida il compito di spiegare la psicologia dell'azione (motivo per il quale li inseriva anche Giovanni Verga⁶⁸) e guidare la recitazione degli attori. Ad esempio a certe battute sono associati dei gesti:

[*Dagli amici mi guardi Dio!*] Quadro 9

Camera in casa Calzucci

La signora è disperata. Entra il marito: «A chi scrivevi?» «Era un pezzetto di carta bianca...»

«Ah sì! – La vedremo!..»

e corre di là⁶⁹.

[*Il Real fu dolore*] Ma il conte Di Firmia, col suo sorriso mefistofelico urla: «Ma non voglio io, dice, con un sogghigno... tanto più che vostra figlia è troppo onesta, per diventare l'amante del Duca!...»⁷⁰.

Il dialogo è utilizzato nei soggetti ad esempio nel *clou* dell'azione, e in questi casi probabilmente nelle intenzioni dell'autore doveva essere trasposto in un intertitolo:

⁶⁸ Si vedano le note di Verga alla sua sceneggiatura *Caccia alla volpe* dove scrive «N.B. A guida di bravi interpreti accenno anche le parole più significative della scambievole situazione psicologica» (sceneggiatura pubblicata in RAYA 1984, p. 160).

⁶⁹ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 343, n. 51513 (Appendice 8.2), quadro 9.

⁷⁰ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 342, n. 51511 (Appendice 8.2).

[*La stirpe dei duchi*]: Carlo si desta di soprassalto, con un nodo alla gola, chiama Marcella ed assalito da una febbre violenta, negli spasimi del delirio ripete, ripete delle sconnesse terribili parole:

«Non è nostro figlio... la mia bambina!» e muore⁷¹.

Non sempre gli intertitoli sono indicati nelle sceneggiature, anche se sembra chiaro che alcune battute, alcuni ambienti dovevano diventare, nelle intenzioni dell'autore, dei cartelli. Nei punti nei quali invece sono collocate esplicitamente le didascalie Testoni utilizza scritte in corsivo sotto la definizione dell'ambiente dell'azione, oppure la dicitura “proiezione”. L'importanza delle didascalie è chiara fin dalla sceneggiatura (probabilmente risalente al 1916) *Dagli amici mi guardi Dio!*, dove agli intertitoli (chiamati appunto “proiezioni”) e alla descrizione dei quadri, vengono destinate due colonne diverse del foglio. Vediamo ad esempio la didascalia finale della sceneggiatura, dove, nella colonna sinistra è riportata la didascalia che ha il compito di spiegare la “morale” della vicenda, a destra invece è riportato il numero del quadro, l'indicazione dell'ambiente e la descrizione dell'azione:

Proiezione
Dagli amici mi guardi Dio

Quadro 17°/
Le scale (o la porta)
*Esce Gaetano ancora in veste da camera e pantofole, con valigia, cappello e paletôt e scappa via*⁷².

A completamento di queste didascalie indicate o semplicemente suggerite si trovano anche dei titoli e dei quadri emblematici, come ad esempio avviene in *La stirpe dei duchi*, dove le parti della vicenda sono scandite dai titoli «Il delitto di due padri» e «L'amore di due madri»⁷³; oppure come avviene per il già ricordato quadro di introduzione in *Il Real fu dolore* raffigurante una mano scrivente (§ XIV.4.1), o per dividere le quattro parti di *Ti aspetto!* dove Testoni pone (anticipati da un cartello con il verso «Come l'edera all'albero s'avvinghia....») quattro quadri raffiguranti un albero con il tronco progressivamente invaso dall'edera, ripreso in quattro momenti diversi del giorno (alba, pomeriggio, tramonto, notte)⁷⁴.

In maniera analoga a come avviene per le altre sceneggiature coeve, Testoni fa ricorso frequentemente all'utilizzo di biglietti, lettere e telegrammi, in modo da poterne trasformare il

⁷¹ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 346, n. 51518 (Appendice 8.2), parte II.

⁷² CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 343, n. 51513 (Appendice 8.2), quadro 17.

⁷³ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 346, n. 51518 (Appendice 8.2).

⁷⁴ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 350, n. 51522 (Appendice 8.2).

contenuto in un cartello. Anche se non è indicato tramite la dicitura “proiezione” l'intento di Testoni in questi casi è chiaro, anche perché suggerito dallo stesso *layout* del testo, come si può vedere ad esempio in *Ti aspetto!*:

La vecchia portinaia reca una lettera. Giorgina l'apre sorridendo e legge alla madre:

Comitato fra gli studenti universitari

È invitata la signorina Giorgina Carletti insieme alla sua gentile genitrice ad intervenire alla festa in onore delle matricole che si terrà nel salone dell'Hôtel Nuovo la sera di domenica 19

Febbraio 1910 alle ore 21

Il Comitato⁷⁵

Questo espediente è uno dei motivi conduttori della sceneggiatura *Un bacio dato...*, dove all'inseguimento da parte del conte Giacomo dei due protagonisti per le terre trentine, corrispondono una serie di telegrammi divertenti, che hanno il compito di scandire il ritmo dell'azione e di introdurre anche i luoghi e le città visitati dai protagonisti.

XIV.4.4 Osservazioni sui personaggi ricorrenti

È nella costruzione dei personaggi della vicenda però che Testoni lascia trasparire maggiormente le sue origini di comico teatrale. Infatti Testoni ama inserire “scenette” comiche o intere sequenze divertenti, oppure personaggi che richiamano quelli fissati dalla commedia dell'arte italiana, anche laddove questo non è strettamente richiesto dall'azione. In questo modo la già ricordata protagonista di *L'amica del cuore*, è in tutto e per tutto (nella recitazione, nei desideri e nella psicologia) un'attrice degli anni Venti, ma viene seguita nelle sue peripezie da una vecchia serva astuta, che ne controlla le azioni (§ XIV.3.2). Riteniamo che queste figure richiamino esplicitamente la vecchia commedia dell'arte italiana, spesso evocata dall'intrusione nell'azione di maschere (quali Arlecchino, Pierrot, Stenterello), ma anche attraverso le situazioni inscenate. Ad esempio il motore dell'azione della sceneggiatura *Un bacio dato...*, nonostante il moderno inseguimento automobilistico, espediente per mostrare le terre trentine, in realtà è una vecchia situazione: il giovane innamorato, contrastato nel suo amore da un personaggio più anziano (in genere il padre, ma qui lo zio). Le coppie di innamorati e i servitori, ovvero i personaggi prediletti da Testoni soggettista, sono anche il

⁷⁵ *Ibidem.*

nucleo dei “canovacci” delle compagnie della Commedia dell'Arte⁷⁶. Quando Testoni si avvicina alla scrittura per il cinema e all'adattamento per esso delle sue commedie quindi riprende per il pubblico cinematografico questi aspetti “popolari”, e li declina anche nella costruzione di personaggi come Giuseppe Verdi, del quale, come vedremo, viene mostrato il lato più umano della vita del genio.

Le scene “corali”

Nelle sceneggiature cinematografiche Testoni ricorre a grandi scene “corali”, in genere non presenti nei suoi lavori teatrali. La grande quantità dei personaggi ideati e messi in scena rende più realistico l'ambiente dell'azione tramite una serie di azioni pensate appositamente per ciascun personaggio. Ad esempio riportiamo l'episodio dell'infanzia di Giuseppe Verdi con il suonatore ambulante:

Il piccolo Verdi e un suonatore ambulante.

Un gruppo di case a Roncole. Sul limitare della porta una vecchia fila, più in là un fanciullo gira la masola a un uomo che fa la corda. Fuori da un'altra porta, una donna al mastello, lava. Un vecchio con la barba bianca suona il violino avanzando lentamente nel cammino. Il fanciullo Giuseppe gli è alle costole ascoltandolo attento. Qualcuno si affaccia alla finestra per gettare una moneta che il fanciullo sollecito (prevenendo il vecchio) raccatta da terra e la consegna al suonatore. Il vecchio sorridendogli ricompensa il ragazzo affidandogli il violino perché lo ammiri. Il fanciullo è contento!⁷⁷

Quando l'autore utilizza queste scene, spesso affida ai singoli personaggi delle vere e proprie scenette divertenti, che modificano il tono dell'azione. Riportiamo un esempio di questo espediente in questo lungo brano tratto dalla sceneggiatura *Giuseppe Verdi. La vita e l'opera*, dove Testoni utilizza anche un altro accorgimento spesso associato alla descrizione di queste scene “corali”, ovvero quello di condurre l'attenzione dello spettatore dalla scena generale, d'insieme, fino ad arrivare all'azione particolare di due personaggi dei quali si racconta in questo modo l'azione. Anche quest'ultimo espediente per raccontare l'azione attraverso il punto di vista di alcuni personaggi, attesta l'uso da parte di Testoni di un linguaggio cinematografico già moderno, che possiamo ritrovare ad esempio nel racconto della sequenza della battaglia di un grande film come *Aleksandr Nevskij* di S. Ejzenštejn

⁷⁶ BROCKETT 2005, pp. 167-170.

⁷⁷ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 345, n. 51417, quadro 9.

(Mosfilm, 1938, anche se ovviamente in quel caso l'espedito è supportato da un uso del montaggio, molto lontano da quello visto nel cinema italiano degli anni di Testoni). Nella scena qui riportata, mette in scena la prima rappresentazione de *Il Trovatore* a Roma, effettivamente avvenuta nel gennaio del 1853 al Teatro Apollo, durante una delle grandi piene del fiume Tevere.

Quadro 49° Verdi

1853 – A Roma.

Si vede il Tevere minaccioso. È già straripato in vari punti. Passano travolte dalle acque casse di legno, botti, grosse travi. Sulle sponde vi sono uomini con ramponi che danno la caccia a ciò che passa. –

Quadro 50°

Il Trovatore. Una parte dell'edificio del Teatro Apollo (Roma). Il Tevere ne ha allagato tutti i dintorni. Il cartellone annuncia il Trovatore.

Dalla porta del Loggione vi sono delle tavole di legno, panche in forma di ponti improvvisati perché la gente non stazioni coi piedi nell'acqua.

Una coppia di giovani sposi arriva in fretta. La moglie è impaziente. Il marito sbuffa e si adira. Vuole trattenerla. La donna si svincola con uno strappo che le torce il cappellino. Scena di litigio viva. La donna si getta fra la gente. Il marito è costretto a seguirla. Minaccia di bastonarla al ritorno a casa.

Quadro 51°

Davanti al teatro

Nell'aspettativa si mangia e beve allegramente. – Dei ragazzetti scamiciati s'infiltrano fra la gente e chiedono l'elemosina. Uno mangia con le mani degli spaghetti e nel favorirne a un suo collega allampanato perde l'equilibrio e cade nell'acqua.

Disperazione e risa.

A un altro giovanetto cade una fetta di prosciutto nell'acqua. La raccatta, la pulisce anche coi gomiti e se la mangia. – Un tizio che parla con un altro, ha appoggiato dietro di se [sic], una bottiglia di vino dopo averne assaggiato un sorso. Un vicino gliela vuota quasi completamente poi si china colla bottiglia e la riempie coll'acqua del Tevere. Tizio ribeve e trova che il vino ha perduto il suo sapore.

In questo mentre altra gente è arrivata. Chi in carrozza e chi a piedi. Un giovanetto e una matrona restano perplessi. Il giovanetto intende di retrocedere.. La matrona ha già comprato i biglietti. Il giovanetto si leva le scarpe che sostiene con la bocca a mezzo dei legacci; si rimbocca i pantaloni e prende in braccio la matrona, traballando. Altra gente sta per retrocedere. Arrivano gli inservienti i quali mettono in opera varie passerelle.

Quadro 52°

La rappresentazione del Trovatore è finita –

I due sposini che prima erano in litigio escono a braccetto sorridenti fra gli altri spettatori. Egli zuffola e batte il tempo animatissimo indugiando. Vuole abbracciare la sposina felice mentre lo trascina con dolcezza.

Quadro 53°

Appartamento dei due coniugi.

Entrano i due sposini. Ora è la donna che canta con trasporto. Il marito ascolta e va correggendo la consorte. Sono in estasi e, rievocando le impressioni dell'opera rivedono la grande scena del 2° atto nell'antro della zingara⁷⁸.

Le maschere

L'omaggio alle maschere della Commedia dell'Arte italiana è palese in diverse sceneggiature, come in *Giuseppe Verdi. La vita e l'opera* quando durante una rappresentazione teatrale Stenterello (qui Testoni cita proprio l'attore fiorentino Alceste Corsini, famoso nella seconda metà dell'Ottocento per questo ruolo) porge omaggio a Verdi salendo a stringergli la mano nel suo palco teatrale nel corso di una rappresentazione⁷⁹. Oppure le maschere sono introdotte con il pretesto di piccole recite casalinghe come ne *L'amica del cuore*, dove il piccolo Mario interpreta Pierrot nei *tableaux vivants*⁸⁰ e in *Il pomo della discordia*, dove la protagonista interpreta Arlecchino nella messa in scena della pantomima *Gli amori di Arlecchino*⁸¹.

Ispirati a questi ruoli fissi della Commedia dell'Arte sono senz'altro i vari servitori che agiscono nelle sceneggiature con lazzi, battute e gesti a volte mimici. Nella Commedia dell'Arte tradizionalmente i servi (zanni) potevano essere sia furbi e manipolatori oppure

⁷⁸ Ivi, quadri 49-53.

⁷⁹ Ivi, quadri 66-67.

⁸⁰ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 348, n. 51520, quadro 73.

⁸¹ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 351, n. 51523, quadri 63 e 73.

sempliciotti e pasticcioni, inoltre si trovavano quasi sempre delle servette furbe al servizio dell'innamorata. I servi delle sceneggiature di Testoni sono più che altro del primo tipo, intenti a ordire intrighi e a condurre l'azione. Questo avviene come già ricordato in *L'amica del cuore*, dove è la serva a trovare i biglietti del marito per la padrona e a trovare così una soluzione per la situazione (§ XIV.3.2). Abbiamo inoltre già citato la serva del conte Giacomo, Gioconda, in *Un bacio dato...*, che fantastica di sposarsi e il cui ruolo in quella che si presume essere la prima stesura della sceneggiatura è molto rilevante, ma nella seconda stesura viene espunta da diversi quadri mentre in altri le sue reazioni vengono omesse (ad esempio le sue reazioni felici, i suoi sogni nello specchio, il suo sdegno, v. *infra* § XIV.4.5).

Altri protagonisti

Uno dei personaggi più interessanti costruiti da Testoni nelle sue sceneggiature è Giuseppe Verdi⁸², che l'autore racconta dall'infanzia fino all'età adulta, ricordandone i maggiori successi e gli episodi conosciuti della vita, l'infanzia a Roncole durante l'assedio austriaco, l'incoraggiamento a dedicarsi alla musica da parte di Antonio Barezzi, suo benefattore, l'esame al conservatorio, il matrimonio prima con la figlia di Barezzi e poi con il soprano Giuseppina Strepponi. Oltre agli episodi della vita, Testoni ricorda gli atti principali delle opere di maggiore successo (mettendoli in scena tramite “effetti di luce”), con una conoscenza, che tradisce una vera e propria passione di Testoni per il musicista, nonché probabilmente la lettura di diversi opuscoli e memorie edite per le celebrazioni del centenario della nascita. Viene ricordato inoltre l'incarico politico del musicista, e l'impegno personale di Cavour perché Verdi accetti il posto nel primo parlamento italiano (quadro 59). L'autore però non inserisce nella sceneggiatura solo la ricostruzione del lato “geniale” e umano dell'artista, tramite i suoi successi e la sua vita, ma vi aggiunge un aspetto forse immaginato, o comunque poco tramandato dalle biografie ufficiali. Testoni aggiunge cioè una dimensione “intima” di Verdi: il musicista che zappa l'orto (quadro 60), la visita al mercato di Parma, dove il maestro sceglie personalmente un capo di bestiame con la diligenza del «conoscitore di vacche» (quadro 40) e Verdi in abiti da falegname che sega un pezzo di legno (quadro 45). In questo modo la figura di Giuseppe Verdi sembra essere più vicina a quel pubblico popolare che frequentava il cinematografo in Italia in quegli anni. Osserviamo inoltre che il film *Giuseppe Verdi nella vita e nella gloria*, uscito nel 1913 (G. De Liguoro,

⁸² *Giuseppe Verdi. La vita e l'opera* (CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 345, n. 51417 e Appendice 8.2).

Labor Film), simile per impianto e per il ricordo dei passi noti della vita di Verdi, non riporta (almeno negli spezzoni sopravvissuti fino a noi), delle scene di questo tipo, che possiamo qui considerare frutto della sensibilità di Testoni e di Alberto Massone, che lo aiuta a scrivere la sceneggiatura da inviare al concorso Cines del 1914 (v. *supra* § XIII.4.1).

Altri personaggi prediletti da Testoni sono le giovani fanciulle, alle quali in genere è affidato il ruolo di protagoniste. Vi sono due “tipi” maggiormente rappresentati, ovvero la fanciulla aristocratica, spiritosa e esuberante, che compie peripezie nei salotti borghesi (si vedano sceneggiature quali *L'amica del cuore*, *Il pomo della discordia* e film quali *Duchessina*) e la candida giovane fanciulla di umili origini, che si innamora di un uomo appartenente a una differente classe sociale (come nella sceneggiatura *Ti aspetto!* e nel film *La felicità*) o che è disposta a sacrificare il proprio onore per quello della sorella (come nel film *Sorella*). Anche i bambini hanno un ruolo importante in diversi film, perché spesso “salvano” la protagonista dal commettere delle colpe, riportandola sulla retta via (come nel film *La scintilla* o nella sceneggiatura *L'amica del cuore*). Anche nel film *Sorella*, la protagonista sacrifica il suo onore per difendere quello della sorella, madre di un bambino illegittimo, vero protagonista del film (come possiamo ipotizzare dalla ricostruzione del film in Appendice 8.6). I bambini sono inoltre i protagonisti dell'unico film che Testoni firma in qualità di regista, ovvero *I bimbi d'Italia sono tutti balilla*.

Un'ultima considerazione è sulla descrizione dei personaggi. Nelle sceneggiature in genere Testoni annota l'elenco dei personaggi nella prima pagina, come faceva nelle commedie teatrali, ma aggiungendo anche una loro descrizione e di tutte le comparse. Nella sceneggiatura *Un bacio dato...* annota i personaggi divisi in “principali” e “secondari” e infine le comparse:

I principali | *Il conte Giorgio Dardi* – Giovane, elegante, disinvolto, il vero e proprio *attore giovane brillante*; *Il conte Giacomo Dardi* – Più che cinquantenne, arzillo, di modi distinti, simpatico, elegante. | *Gina Panzetti* – Giovanetta bella, dagli occhi furbi, intelligente, di buon gusto. | *Ignazio Panzetti* – Il tipo del caratterista. Affabile, bonario dai capelli bianchi. | *Matilde Panzetti* – Signora dai capelli brizzolati dalla fisionomia dolcissima. | *Gröbner* – Il puro tipo tirolese di modi asciutti, dallo sguardo fiero | I secondari | Una coppia, maschio e femmina, due tipi espansivi | *Gioconda* – Tipo arcigno di guardarobiera attempata. | *Andrea* – È un vecchio servo affezionato, di fisionomia bonaria. | Una carrozzina [?] | 5 belle ragazze modiste | Una

modistina bella e furba | Un tipino grazioso di giovinetta | Una signora aristocratica di mezza età. | Uno chauffeur giovane elegante | Un soldato bersagliere | Una signora ben vestita, piacente. (per la vedova) | Due coppie d'invitati a un pranzo un po' caratterizzati. | Altri due invitati. | Uno *chauffeur* (di Giorgio) | Uno chauffeur attempato. Tipo caratterizzato (di Giacomo) | Un portinajo dei Panzetti. | Il direttore dell'Albergo "Accademia" | Camerieri e facchini | Il portiere dell'Albergo "Trento" | Il portiere dell'Hotel "Bristol" | Impiegato dell'ufficio telegrafico di Merano. | Il soldato doganiere al confine. | Invitati, camerieri, suonatori | ballerini tirolesi | Una sarta | Una modista | Un calzolajo | Camerieri dei Panzetti | Cameriere di Giacomo | Cameriere di caffè⁸³.

Questo elenco tradisce un ulteriore aspetto tecnico delle sceneggiature di Testoni, ovvero il fatto che l'autore presentasse fin da subito alla produzione, tutti i personaggi necessari allo svolgimento dell'azione per dare immediatamente un'idea precisa sulla quantità di protagonisti da impiegare nelle riprese, di attori secondari e comparse. Inoltre ne indica a grandi linee l'età anagrafica e il carattere. Testoni non era certo solo uno scrittore a servizio dell'industria cinematografica, ma un mestierante che ne aveva appreso con precisione gli scopi e i meccanismi.

XIV.4.5 Gli ambienti

Una delle differenze principali fra le opere teatrali e le sceneggiature cinematografiche dell'autore si trova, come abbiamo già notato, nella quantità e nella descrizione degli ambienti. Nelle opere teatrali gli ambienti erano un numero limitato e Testoni non destinava molte parole alla loro presentazione, soffermandosi piuttosto sulla presenza di oggetti di scena utili all'azione dei protagonisti. Nelle sceneggiature cinematografiche la situazione cambia diametralmente perché Testoni utilizza alternativamente un gran numero di ambienti interni ed esterni, tanto che nella maggior parte dei casi è costretto solo ad alluderne la presenza nell'incipit del quadro. In certi casi però l'autore si dilunga nella descrizione di questi ambienti, accordando ad essi delle caratteristiche precise, che qualificano lo svolgimento dell'azione.

Il castello e il palazzo nobiliare sono gli ambienti prediletti del genere che abbiamo definito "melodramma d'ambiente gotico" (v. *supra* § XIV.2.2) e una loro descrizione è in questi casi, come dai romanzi di riferimento, funzionale alla storia. Vediamo ad esempio la

⁸³ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 344, n. 51514 (note Appendice 8.2).

descrizione del castello “grandioso” e “severo” di *Il Real fu dolore*, contrapposta alla cappella nel giardino del castello:

Per sovrapposizione al castello subentra una sala, in tutta la sua maestosa grandezza, che ha le pareti coperte di quadri incorniciati nel muro, e di trofei d’armi. Si nasconde nello sfondo, l’ampio corridoio che mette nella sala. Immense armature d’acciaio si allineano ai lati come lucenti sentinelle immobili⁸⁴.

Più volte viene suggerito come il castello sia buio e soffocante (l’unica luce filtra dalle finestre chiuse), e i personaggi che vi agiscono sono vestiti di nero, in contrapposizione al giardino del castello, luminoso, dove si sente il profumo dei fiori e alla cappella mortuaria con i vetri e i marmi bianchi, e dove la contessa madre vuole che il protagonista dipinga un angelo bianco, simbolo della pace che regna in quel luogo.

La cappella mortuaria è in forma semicircolare. Delle colonne di marmo bianco e vetri ornati di fregi dorati. Dentro alla nicchia principale è posta artisticamente una tomba. Niente di tetro in tutto l’edificio. I vetri sono colorati in celeste, vi piove una luce dolcissima. Lampade dorate girano tutto attorno e si rispecchiano sui marmi delle pareti⁸⁵.

Anche gli ambienti più umili delle altre sceneggiature però vengono delineati, come avviene ad esempio per la sartoria dove lavora la protagonista di *Ti aspetto!*. Anche in questo caso Testoni descrive con precisione l’ambiente, che deve avere una finestra per permettere l’entrata dei suoni (l’azione che comprende la finestra è già stata descritta nel § XIV.4.1). Riportiamo per intero la scena perché anche in questo caso ritroviamo quel movimento dalla scena di insieme al particolare della protagonista, già osservato in *Giuseppe Verdi. La vita e l’opera* (§ XIV.4.4).

Il laboratorio della signora Boldrini

È un grande laboratorio di sartoria [sic] per signore dalle grandi e ampie vetrate che occupano tutto un fianco. In fondo il tavolo di lavoro della direttrice, una donna di età. Molti altri tavoli dove stanno varie ragazze a cucire vestiti a tagliare modelli mentre alcune sono sedute davanti alla macchina da cucire cantando, ciarlano, ridendo. In Primo piano di Giorgin[a] una fra le

⁸⁴ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 342, n. 51511 (Appendice 8.2).

⁸⁵ Ibidem.

belle sartine, allegra più di tutte, sta ciarlando con la sua amica Teresa. Lascia cadere le mani sul lavoro dice che è stanca, poi riprende lena, canta; le due ragazze si gettano rochetti [sic] di filo ridendo. Arriva una maestra che redarguisce Giorgina⁸⁶.

XIV.4.6 La traduzione della comicità

Per caratterizzare le sceneggiature cinematografiche Testoni, come abbiamo visto dalle analisi dettagliate dei paragrafi precedenti, introduce spesso “macchiette” o vere e proprie sequenze divertenti pensate per ricreare nel cinema quell'effetto comico che l'autore nelle opere teatrali affidava ai dialoghi, attraverso battute, fraintendimenti e giochi di parole. Queste intermezzi comici sono una caratteristica di moltissime delle sceneggiature superstiti, fatta eccezione per quelle ascrivibili al genere “melodramma d'ambiente gotico” (§ XIV.2.2), dai toni più seri e drammatici. Questi intermezzi però sono pensati in tutti gli altri “generi” di film e non è chiaro se trovassero poi una trasposizione anche nelle pellicole, o se durante l'effettiva messa in scena del film venissero tagliati. Nella sceneggiatura *Giuseppe Verdi. La vita e l'opera* più volte ricorre a queste scene comiche, abbiamo già citato quelle fuori dal teatro romano durante la piena del Tevere (v. *supra* § XIV.4.4), ma questo avviene anche per i soldati austriaci che sono messi in ridicolo nei primi quadri della sceneggiatura, anche per sottolineare il significato patriottico del film:

I soldati sono attentissimi meno uno che ha tirato il collo a una gallina e la spennaccia. Assapora le delizie dell'arrosto, mentre gli altri compagni s'allontanano. È rimasto solo ignaro degli ordini. Il capo lo osserva irato poi gli assesta un calcio. Il giovanotto mette in fretta la gallina nel tascapane e, nella posizione di «attenti!» ascolta i rimbrotti del superiore. In questo mentre un soldato furbo gli porta via la gallina, nascondendola in una siepe. Da un gruppo di curiosi si scosta cautamente un ragazzo il quale, allungando una mano fra la siepe invola il bipede⁸⁷.

Il soldato che ha riposto la gallina dietro la siepe, va per riprenderla. Disillusione! I curiosi lo beffeggiano dall'altra parte della siepe. Il soldato impotente a reagire minaccia tutti con i pugni tesi⁸⁸.

⁸⁶ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 350, n. 51522 (Appendice 8.2).

⁸⁷ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 345, n. 51417 (Appendice 8.2), quadro 3.

⁸⁸ Ivi, quadro 7.

Speculari a queste prime scene sono i quadri 54-56 dove i poliziotti non capiscono il reale significato degli slogan “W Verdi” che il popolo scrive sui muri di Milano.

Oltre a queste “scenette” comiche si trovano anche delle vere e proprie sequenze umoristiche, come la sequenza del bagno in *Un bacio dato...* dove il nipote, che è inseguito dallo zio, decide di andare a parlargli mentre egli sta facendo il bagno nella vasca della sua stanza d'hotel. Giorgio vorrebbe patteggiare con lo zio una “tregua” dall'inseguimento, ma il conte Giacomo non ne vuole sapere, così Giorgio gli impedisce di uscire dalla vasca portandogli via l'accappatoio, e fugge ancora una volta in automobile:

Giorgio non ascolta altro. È dominato da un'idea. Sale al numero 19. Bussa. Attende. Entra. Non c'è nessuno. Guarda dal buco di un uscio vicino.

Il conte Giacomo è in bagno. Giorgio spalanca l'uscio e si presenta sulla porta del gabinetto.

Stupore di Giacomo. Vorrebbe alzarsi, ma la situazione è talmente anormale che indignatissimo fa al nipote un imperioso gesto d'uscire.

Giorgio calmo si avvanza e tranquillamente si mette a sedere su una sedia vicino la tinozza, dicendo:

– *“Ragioniamo!”*

Ma lo zio urla:

– *“Ragioniamo un corno!”*

E dà un colpo della mano nell'acqua che spruzza tutto attorno. Il meccanico di Giorgio intanto trasporta nell'auto i bagagli, mentre Gina fa i conti coll'albergatore..

E la scenetta nel gabinetto del bagno continua.

Lo zio Giacomo è sempre più irritato:

– *“Aspettate che sia vestito e vedrete il bel gioco che faccio. Vi denunzio alla polizia!”*

Il giovane nipote prega lo zio a mani giunte di calmarsi e di far pace. Tenta di fargli comprendere che è meglio fare buon viso a cattiva Fortuna.

Lo zio è irremovibile.

Allora Giorgio, alzandosi, prorompe:

– *“Dunque volete la guerra? E guerra sia.”*

E portandosi con sé l'accappatoio che ha preso in mano per aiutare lo zio ad asciugarsi, se ne va chiudendo l'uscio dietro di sé. Poi passando nell'altra stanza, esce nel corridoio che mette nelle varie camere, scende le scale e depone l'accappatoio al *bureau* dicendo:

– "Questo da consegnare al N. 19

Poi infila la porta d'ingresso. Gina aspetta nell'auto Giorgio vi sale. L'auto si mette in cammino⁸⁹.

XIV.4.7 Le diverse fasi della stesura della sceneggiatura

I testi superstiti sono spesso in doppia copia, a testimonianza delle diverse fasi del lavoro sulla sceneggiatura durante il processo di scrittura. In alcuni casi le due copie sono molto simili e differiscono solo di qualche quadro o qualche battuta, ed in questi casi è chiaro il rapporto cronologico fra i testi. In altri casi vi sono delle differenze difficilmente sintetizzabili nella trascrizione, che richiedono un raffronto specifico e che danno indicazioni sulle varie fasi della scrittura. Questo avviene ad esempio con la sceneggiatura del film *Un bacio dato...* a noi sopravvissuta in due esemplari risalenti al 1921⁹⁰, il primo che chiameremo "A" (n. 51515, fig. X) è un manoscritto a inchiostro nero su fogli protocollo non numerati a righe di cm 21x29, con 47 pagine recto/verso dove il testo occupa la colonna destra, con l'aggiunta a sinistra in lapis blu del numero progressivo dei quadri indicato. Il secondo testo ("B", n. 51514, fig. X) è sempre un manoscritto autografo a inchiostro nero su fogli protocollo numerati a quadretti cm 21x29, 34 pagine recto/verso impaginate. Si tratta quindi di due testi manoscritti piuttosto differenti fra loro, e ipotizziamo che B possa derivare da A per le seguenti ragioni:

- Il testo A è lungo 47 pagine, mentre B conta solo 34 pagine. Le due copie differiscono in diverse scene, molte delle quali cancellate nel testo A nel momento in cui è stata aggiunta anche la numerazione progressiva dei quadri con il medesimo lapis blu;
- La calligrafia del testo B è più curata e vengono accolte gran parte delle modifiche cancellate nel testo A, inoltre sono tolti diversi quadri, riassunta l'azione e semplificati i personaggi;

⁸⁹ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 344, n. 51515 (Appendice 8.2).

⁹⁰ CARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 344, nn. 51514-51515 (v. Appendice 8.2).

- Il testo B contiene delle annotazioni sugli attori, che sembrano essere destinate al personale tecnico della casa di produzione, ma non presenta il numero dei quadri e diverse indicazioni per la messinscena (come l'uso dei primi piani e il montaggio del film), che invece sono stati aggiunti nella revisione del testo A.

Quest'ultimo punto lascia aperta la strada che possa trattarsi invece di due testi destinati a due figure professionali differenti della *troupe* (ipotizziamo ad esempio un attore e il *metteur en scène*), perché ricordiamo nuovamente che si tratta del film nel quale Testoni ha partecipato attivamente alle riprese e per il quale ha compiuto in precedenza anche un viaggio come sopralluogo delle riprese. Inoltre sono ipotizzabili dei finanziamenti a livello territoriale conferiti alla casa di produzione per aver mostrato i luoghi turistici dei territori nei quali si svolge la vicenda, sia per il coinvolgimento di Credaro nelle riprese, sia per la precisione nell'indicare gli hotel e i monumenti (v. *supra* § XIII.4.5 e *infra* § XIV.5.3). Allora possiamo supporre una differente stesura del testo (più semplice e ridotta), finalizzata alla circolazione fuori dall'ambiente della casa di produzione, per la ricerca di finanziamenti o per la promozione del progetto. Questa possibilità potrebbe “ribaltare” il rapporto di dipendenza fra i due testi, il secondo dei quali potrebbe essere volutamente semplificato, rendendo il primo il vero testo di riferimento per la lavorazione. La revisione del testo A, tramite l'aggiunta dei quadri e la riduzione delle indicazioni sulla messa in scena, infatti mancanti nel testo B, suggerisce che le modifiche siano state apportate assieme al regista (per questo film Gian Orlando Vassallo), che ha ritenuto opportuno eliminare dal testo le indicazioni dell'autore, per una divisione funzionale dei compiti.

A livello di contenuti la “semplificazione” del testo B riguarda diversi aspetti. In primo luogo viene diminuito il numero dei personaggi, e in particolare viene ridotta la parte della serva Gioconda e tolto il secondo servitore (Andrea). Questa soppressione proprio dei personaggi prediletti da Testoni, confermerebbe l'ipotesi che la revisione del testo A sia stata fatta assieme al regista Vassallo. Un altro personaggio semplificato è quello della sposa, Gina, che nella prima sceneggiatura (il testo A) è turbata per aver mandato all'aria il suo matrimonio con il conte Giacomo, ed essere scappata alla vigilia delle nozze con Giorgio, il giovane nipote del conte, senza avere il benestare nemmeno dei suoi genitori. Giorgio vorrebbe farla subito sua moglie, ma lei desidera aspettare la benedizione dei suoi cari. Nella sceneggiatura A, Giorgio è più insistente⁹¹, e Gina ad un certo punto si rifugia persino in chiesa per chiedere

⁹¹ Si veda nota 74 dell'Appendice 8.2.9.

alla Vergine quel perdono che non le hanno accordato i suoi genitori⁹². Queste scene vengono eliminate nel testo B e inoltre viene eliminato dai telegrammi il ricorso delle parole “Niente benedizione” che rafforzano la colpa dell'azione dei due giovani⁹³. Tale modifica potrebbe essere stata apportata per prevenire rilievi da parte della censura e probabilmente per lo stesso motivo viene leggermente ridimensionato il significato allegorico e patriottico del film tramite l'eliminazione di alcuni monumenti e riferimenti. Ad esempio viene soppressa la scena dove un bambino e una fioraia danno a Gina i fiori da deporre sulla tombe⁹⁴, e l'omaggio ad alcuni monumenti quali la lapide a Goethe al confine del Brennero, il cortile coi leoni al Castello de Buonconsiglio a Trento, viene accorciata la scena con l'arrivo a Merano. La sceneggiatura però viene privata essenzialmente di diverse soluzioni registiche immaginate da Testoni, come il suggerimento di sequenze rese attraverso il montaggio alternato, o il rapporto speculare tra loro di alcune inquadrature, come quella che contrappone il matrimonio immaginato dalla serva Gioconda e quello immaginato dal conte Giacomo (§ XIV.4.2). Il finale del testo B è più semplice: Giacomo si arrende senza ripensamenti (mentre nel testo A, c'è un piccolo colpo di scena⁹⁵) e viene eliminato dall'ultimo quadro il proverbio finale, e anche questo possiamo supporre fosse particolarmente voluto da Testoni, quindi la revisione sembrerebbe concordata con il regista o qualche altra figura professionale.

Se accogliamo quindi l'ipotesi che le modifiche al primo testo siano state apportate dall'autore assieme al regista (come sembrerebbe suggerire quanto abbiamo fino qui detto), ricaviamo da questo esempio a noi pervenuto come i testi dell'autore venissero in genere rivisti, semplificati e ridotti per togliervi ciò che il *metteur en scène* avrebbe “pensato” autonomamente. Il testo B, sembra più un canovaccio, una traccia da seguire durante le riprese e a questo proposito ricordiamo come più volte Testoni abbia dovuto modificare i propri lavori in base alle indicazioni del regista (pensiamo alla vicenda con Paradisi v. *supra* § XIII.4.5), o del segretario della casa di produzione (pensiamo alla lettera di Praga che pretende delle modifiche a *La maestrina* chiedendo a Testoni proprio di semplificare il testo per adattarlo al cast già scritturato dalla Silentium v. *supra* § XIII.4.4) e infine all'influenza del distributore Rappini sulla scelta del soggetto (§ XIII.4.4). Come si evince dalla lettura dai suoi diari e da quanto ricostruito per la sua collaborazione cinematografica, Testoni non era certo una persona accondiscendente, e possiamo supporre che non abbia affatto gradito queste modifiche. L'accettazione di questi cambiamenti da parte dell'autore suggerisce d'altra parte

⁹² Si veda nota 84 dell'Appendice 8.2.9.

⁹³ Si veda note 78 e 81 dell'Appendice 8.2.9.

⁹⁴ Si veda nota 69 dell'Appendice 8.2.9 riportante il quadro 77 bis del testo A.

⁹⁵ Si vedano le note 87-88 dell'Appendice 8.2.9.

come il lavoro per l'industria cinematografica in quegli anni fosse estremamente segmentato, e allo stesso tempo il risultato di una negoziazione con altre figure coinvolte nella produzione. Non essendo disponibili le pellicole tratte da questi film è impossibile un giudizio sulla fedeltà al testo nel passaggio dalla sceneggiatura al film vero e proprio, ma possiamo supporre che gran parte della messinscena fosse affidata al regista e all'operatore: molte delle recensioni dell'epoca dei film di Testoni oltretutto tengono presente questa divisione dei compiti fra le diverse figure professionali, e spesso destinano lodi alla sceneggiatura dell'autore e critiche alla fotografia e alla messinscena dei vari registi (v. Appendice 8.4).

XIV.5 Alcuni film realizzati

XIV.5.1 I film superstiti presso le cineteche italiane

Una ricerca presso gli archivi delle cineteche italiane e sul catalogo FIAF di eventuali film superstiti di Testoni purtroppo non ha avuto buon esito. Allo stato attuale delle conoscenze i film risultano infatti tutti perduti, e anche i tentativi di reperire materiali extrafilmici non hanno dato i risultati auspicati. Rimane da estendere tale ricerca alle cineteche estere per verificare i dati immessi nel database *Treasures from the Film Archives*, ma le attese da questa inchiesta non sono migliori, perché nella maggior parte dei casi non siamo a conoscenza dei Paesi nei quali i film hanno circolato, né del loro titolo straniero.

Desideriamo qui commentare brevemente le difficoltà riscontrate nel corso di questi tentativi di reperimento delle pellicole cinematografiche, difficoltà che ci portano ad affermare come “allo stato attuale delle ricerche” i film risultino perduti. Auspichiamo infatti che nei prossimi decenni qualcosa possa comparire in seguito alla messa in pratica di politiche serie di accessibilità alle collezioni da parte delle cineteche italiane. Attualmente, anche se l'istituzione da parte della FIAF del database a pagamento *Treasures From The Film Archives* a partire dal 2002 ha sicuramente consegnato uno strumento essenziale alla ricerca in questo settore di conoscenze, la situazione non è molto cambiata rispetto a quella riscontrata dallo storico del cinema Brunetta diversi anni fa durante le sue ricerche⁹⁶. Infatti l'unica cineteca italiana che abbia reso in gran parte accessibile il catalogo delle proprie collezioni di documenti filmici ed extrafilmici è il Museo Nazionale del Cinema di Torino, che da anni si è mosso in questa direzione con la pubblicazione dei cataloghi *Nero su bianco* e *Tracce*, nonché tramite la pubblicazione sul sito dei database con i propri inventari⁹⁷. A parte questa eccezione, che si profila come l'eccellenza italiana a livello della catalogazione cinetecaria, le altre istituzioni, per quanto alcune persino finanziate interamente con soldi pubblici, non permettono agli studiosi di consultare autonomamente gli inventari e i cataloghi. La ricerca nelle collezioni è possibile solo contattando personalmente i responsabili dei vari settori

⁹⁶ Brunetta nel corso delle sue ricerche si è scontrato con problemi di consultazione ancora maggiori rispetto a quelli ai quali si trova davanti il ricercatore del 2014, e ha raccolto le testimonianze in un libro significativamente intitolato *Avventure nei mari del cinema* (BRUNETTA 2001a).

⁹⁷ CERESA-PESENTI CAMPAGNONI, 1997; CERESA-PESENTI CAMPAGNONI, 2007; ricordiamo anche l'importante progetto di digitalizzazione dei periodici del cinema muto conservati dalla biblioteca del Museo Nazionale del Cinema di Torino (<http://www.museocinema.it/collezioni/PeriodiciMonografie.aspx>).

(spesso i nomi non sono nemmeno resi noti sui siti delle cineteche) e fornendo loro un elenco dei film e degli argomenti di interesse. In questo modo l'accessibilità alle collezioni dipende in gran parte dalla disponibilità degli archivisti, che a volte hanno delle vere e proprie difficoltà a rispondere alle richieste pervenute e in molti casi nel corso di questa ricerca siamo dovuti ricorrere a canali non ufficiali e alla rete di conoscenze sviluppate lavorando da anni nel settore. Queste amare note solo per ricordare come sia possibile escludere la presenza delle pellicole oggetto della ricerca solo dalle cineteche da noi personalmente frequentate per motivi di lavoro (ovvero la Fondazione Cineteca di Bologna e il Museo Nazionale del Cinema di Torino), mentre per le altre consultate rimangono dei margini di dubbio dovuti a una ricerca archivistica che non è stato possibile condurre autonomamente, ma solo ed esclusivamente mediata dai responsabili dei vari settori. Questa ci pare un'anomalia da mettere in risalto. Come non esistono Archivi di Stato o Archivi Storici Comunali senza un titolare accessibile all'utente o biblioteche senza un catalogo *online*, così non dovrebbero esserci delle cineteche senza un catalogo, anche solo di massima, accessibile agli utenti e ai ricercatori.

Senza poter quindi fare riferimento a pellicole esistenti, discutiamo qui brevemente un paio di film realizzati da Testoni esponendo le notizie trovate, perché si tratta di lavori effettivamente eseguiti e di particolare rilievo per le vicende qui trattate. Per la filmografia dei film di sicuro realizzati a partire dalle opere di Testoni rimandiamo all'Appendice 8.4, dove sono state trascritte anche le recensioni reperite. Qui prenderemo in esame invece il film *I bimbi d'Italia son tutti balilla*, firmato da Testoni in qualità di regista nel 1915 e *Un bacio dato...* per il quale Testoni ha lavorato in particolar modo alle riprese nel 1920. Verranno inoltre commentate le ipotesi di ricostruzione dei film *La sorella*, *La modella* e *Felicità* presentate nelle Appendici 8.5-8.7.

XIV.5.2 “*I bimbi d'Italia son tutti balilla*”

Si tratta dell'unico film ideato, scritto e girato da Alfredo Testoni stesso. Il film è derivato da uno spettacolo patriottico intitolato *In alto! “I bimbi d'Italia son tutti balilla”* a beneficio delle famiglie dei richiamati svoltosi nel parco dell'Albergo Reno a Casalecchio (una località vicino a Bologna) il 29 agosto 1915 (v. *supra* § XIII.4.3). Testoni aveva coinvolto nell'allestimento dello spettacolo il maestro Ugo Dallanoce che dirigeva musiche

composte da Ettore Martinelli alcune delle quali tratte da Verdi, lo scenografo Carlo Gardenghi, e il cartellonista Augusto Majani (conosciuto con lo pseudonimo di Nasica), che aveva disegnato appositamente il manifesto (cap. XIII, Fig. X). Il successo dello spettacolo fu tale da richiamare moltissimo pubblico e per questo motivo seguirono due repliche l'8 e il 12 settembre, con un incasso netto per le tre rappresentazioni di L. 2.635,62⁹⁸.

Il successo ottenuto suggerisce a Testoni di farne un film e per questo chiede aiuto alla Felsina Film che gli fornisce la pellicola e un operatore, Romeo Waschke⁹⁹. Testoni segue di persona le riprese che durano dal 18 settembre al 3 ottobre 1915, con alcuni ritardi dovuti al tempo nuvoloso¹⁰⁰. Nei diari di Alfredo Testoni sono citati alcuni quadri: uno con “masse di pastori”, uno nel fienile e uno nel bosco e da queste note si deduce che non si trattava della semplice ripresa dello spettacolo sul palco, ma di un vero e proprio film girato all'aperto, nei parchi di Villa Gregorini e della Villa Talon a Casalecchio. A giudicare sempre dalle sue note nei diari Testoni sembra interpretare di persona una presentazione del film, assiste alle riprese, “riordina i quadri” e scrive le didascalie (che chiama nei diari “titoli” o “intestazioni”).

Lo spettacolo, traccia del film, era interpretato da 300 bambini della colonia estiva della località, ed era così descritto:

Il genio del male esce trionfante dalla sua tana con aria di trionfatore. È il tiranno che domina tutta la terra che calpesta e segna i confini del suo regno. Invano la libertà lo invita a lasciare libero l'avvilto popolo che geme nella schiavitù: il genio malefico non cede né alle preghiere né alle minacce e atteggiando il volto a un riso beffardo ritorna alla sua spelonca. La libertà è in preda al più vivo dolore, né sa trovare parole di conforto alle povere pastorelle che invocano da lei lo sperato aiuto. Due di esse più delle altre sono sconsolate e mostrano alla buona Dea le catene che stringono i loro polsi. La libertà a un tratto alza il capo e ascolta con viva attenzione un suono che giunge di lontano. È il suono delle trombe che annunziano i liberatori! Ed ecco che irrompono i baldi alpini, i fieri marinai, gli indomiti bersaglieri. Le addolorate pastorelle non devono più temere: è giunta l'ora della liberazione simboleggiata dalla bandiera tricolore da tanto tempo attesa! Tutti levano le mani al cielo e pregano e ringraziano: Le barriere sono infrante: il popolo d'Italia si desta e si avvanza ad abbracciare le due sorelle: si scoprono le tombe e si levano i morti avvolti nelle gloriose camicie rosse: la Patria, la Grande Patria appare. Viva l'Italia! Viva l'Italia! E la voce del Liberatore si unisce al grido di giubilo del popolo redento e

⁹⁸ *I bimbi d'Italia son tutti Balilla*, «Giornale de Mattino», 21 settembre 1915, p. 3. L'ingresso era compreso fra L. 0,50 e L. 3.

⁹⁹ Per Romeo Waschke rimandiamo alla nota 95 del capitolo XIII.

¹⁰⁰ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1915, 18-21; 23-30 settembre 1915 e 1-2; 4 ottobre 1915.

benedice al trionfo della Libertà | Personaggi: *La Voce del Liberatore* [...] Stracciari – *Le voci del Popolo* [...]: Pasquali, Loris, Battaini – *Italia*: Alma Corsini – *La Bandiera*: Maria Serra – *La Libertà*: Albertina Magli – *Il Genio del Male*: Mario Piazzì – *Pastorella Triestina*: Clara Magli – *Pastorella Trentina*: Giorgia Borsari – *Il Diritto*: Giorgio Tassi – *La Storia*: Pia Bergonzoni – *La Fame*: Nera Gatti, Luisa Cantalamessa – *La Vittoria*: Iole Monari – *Altre Vittorie* [... 6] – *Gli Araldi* [... 6] – *Fiore delle Alpi*: conte Guido Zucchini Solimei [... 5] – *Le Bersagliere*: [... 24] – *I Marinai*: [... 25] – *Gli Alpini*: [... 22] – *I Garibaldini*: [... 7] – *Le Regioni d'Italia*: [...] – *Le Pastorine*: [...] – *I Pastori*: [...] – *Popolane* [...] *Popolani* [...] ¹⁰¹.

Questa la grande quantità di personaggi allegorici che coadiuva nell'azione la Libertà (Fig. X), che dopo essersi ribellata al Genio del Male (rappresentato con i colori austriaci ¹⁰²), chiama a sé i bersaglieri (Fig. X), i marinai, i garibaldini e le regioni nei loro costumi tradizionali (cuciti dalle signore villeggianti nella località) che danzano la tarantella e fra le quali compaiono le città di Trento e Trieste. Lo spettacolo teatrale si chiudeva con il baritono Riccardo Stracciari che cantava “O sommo Carlo...” ¹⁰³. Altri brani intonati durante lo spettacolo sono la sinfonia dell'*Aroldo* e il coro del *Nabucco* di Verdi, *L'Inno a Trieste*, *La Marcia Reale* e ovviamente *Fratelli d'Italia* (ripreso anche dal titolo) ¹⁰⁴.

Il 15 ottobre si svolge al Fulgor (il cinematografo collegato alla Felsina Film, v. Appendice 3.2, Cinema Fulgor) una prima proiezione alla presenza di alcuni invitati ¹⁰⁵, mentre il film viene mostrato al pubblico nel medesimo cinematografo dal 3 e al 5 dicembre ¹⁰⁶. L'anno seguente (dal 3 al 10 settembre 1916) Testoni nel medesimo parco ripete l'esperimento mettendo in scena una versione patriottica della favola di Cenerentola intitolata *Cenerentola* sempre interpretata da bambini ¹⁰⁷, ma ad essa non segue l'adattamento in film. Il film realizzato non riceve buone critiche e vengono messe in discussione sia la fotografia che l'idea, che viene giudicata poco adatta a un film ¹⁰⁸. Un giudizio sul film è qui impossibile, visto che appunto la pellicola non è sopravvissuta fino ad oggi, ma giova rilevare come esso si

¹⁰¹ *Il grande spettacolo di beneficenza a Casalecchio di Reno*, «Giornale del Mattino», 28 agosto 1915, p. 4. Riportato anche in *La grande mattinata a Casalecchio*, «L'avvenire d'Italia», 29 agosto 1915, p. 5.

¹⁰² *La mattinata a Casalecchio*, «Il Resto del Carlino», 30 agosto 1915, p. 4.

¹⁰³ *Ibidem*. Riccardo Stracciari (Casalecchio di Reno 1875-Roma 1955) canta quindi un'aria tratta dal terzo atto dell'*Ernani* di Verdi, composta nel 1844. Alla rappresentazione partecipavano anche un tenore, due soprani e una banda.

¹⁰⁴ *L'esito trionfale della "mattinata" di beneficenza a Casalecchio di Reno*, «Giornale del Mattino», 30 agosto 1915, p. 4. Nella terza replica si aggiungono altri brani lirici (*Le "mattinate" entusiastiche a Casalecchio di Reno "I bimbi d'Italia son tutti balilla"*, «Giornale del Mattino», 12 settembre 1915, p. 5).

¹⁰⁵ Ivi, 15 ottobre 1915.

¹⁰⁶ *I bimbi d'Italia son tutti Balilla*, «Il Resto del Carlino», 3 dicembre 1915, p. 4.

¹⁰⁷ *L'ultimo successo della "Cenerentola" a Casalecchio di Reno*, «Giornale del Mattino», 4 settembre 1916, p. 3.

¹⁰⁸ Bruno, «Film» Napoli, 15 dicembre 1915 (riportata da MARTINELLI 1992a, I, p. 81, v. Appendice 8.2).

collochi molto presto (l'Italia è appena entrata in guerra, e il primo film di propaganda prodotto in Italia è, secondo Martinelli, *Sempre nel cor di Patria!* di Carmine Gallone, realizzato dalla Cines nel mese di settembre¹⁰⁹) in un vero e proprio filone di film patriottici prodotti dall'industria italiana con protagonisti i bambini e che riprendono lo spirito o riducono direttamente i racconti di De Amicis, come il ciclo di film tratti dal libro *Cuore* dalla Gloria Film fra il 1915 e il 1916¹¹⁰. Anche in questo caso quindi Testoni ci vede lungo: il film *I bimbi d'Italia son tutti balilla*, non è solo l'idea di una trasposizione di uno spettacolo teatrale in seguito ad un successo locale, ma è in primo luogo uno dei primi film a soggetto patriottico prodotti dall'Italia in guerra, dove l'autore riprende una tradizione di film «pedagogici edificanti»¹¹¹ e irredentisti d'argomento risorgimentale già esistente in Italia dal 1909 (come i film Cines *Il piccolo garibaldino* del 1909 e *Eroico Pastorello* del 1910), per adattarla alle nuove circostanze politiche. Il fanciullo genovese simbolo dei moti antiaustriaci del 1746, dopo il film di Testoni viene anche ricordato nella sua nuova veste bellica da Luigi Bertelli (Vamba) in un libretto per ragazzi dato alle stampe dall'editore Bemporad & figlio di Firenze nel novembre 1915 dal titolo *I bimbi d'Italia si chiaman Balilla*, per poi declinarsi ancora una volta negli anni Venti divenendo il prototipo del “buon fanciullo” fascista (comunemente detto appunto “balilla” dall'Opera Nazionale Balilla istituita nel 1926).

XIV.5.3 “Un bacio dato...”

Quando, nell'agosto del 1920, Testoni intraprende con la moglie Cesira il viaggio da Verona al confine del Brennero, è in una pausa estiva del suo lavoro a Roma, dove è a capo dell'ufficio soggetti congiunto delle case di produzione Nova Film e Tacita Film, e dove è anche direttore artistico di quest'ultima (§ XIII.4.5). La guerra è finita da poco più di un anno e mezzo e i territori del Tirolo sono diventati parte del Regno d'Italia dal 10 settembre 1919, con la stipula del Trattato di Saint-Germain. Non è possibile sapere se il viaggio sia l'ispirazione per scrivere il film, o se si tratti di un vero e proprio sopralluogo alle riprese per conto della Nova Film, ma al rientro da questo viaggio Testoni scrive la sceneggiatura *Un bacio dato...* (v. Appendice 8.2.9). Le riprese cominciano il 25 ottobre dello stesso anno e il film ottiene il visto di censura il 12 aprile del 1921 (v. Appendice 8.4). Diamo in questo paragrafo conto dei suoi spostamenti, per ricostruire le persone incontrate e i luoghi visti, poi

¹⁰⁹ MARTINELLI 1991, pp. 130-131.

¹¹⁰ LASI 2011, p. 25. Sul fenomeno nel cinema di quegli anni si vedano inoltre BRUNETTA 2001b; MARTINELLI 1991a-c; ALONGE 1997.

¹¹¹ LASI 2011, pp. 24-26.

confluiti nella sceneggiatura e poi probabilmente nel film (anche in questo caso – ribadiamo – non sopravvissuto fino ad oggi). Questo film, dai risvolti patriottici, risulta fortemente legato al film del paragrafo precedente e in qualche modo speculare ad esso: laddove *I bimbi d'Italia son tutti balilla* in qualche modo è l'inizio del lavoro di Testoni nel cinema, come autore e come regista, in quanto un'opera interamente realizzata da lui, *Un bacio dato...* invece ne è il compimento, infatti l'anno seguente l'autore abbandonerà per sempre l'industria cinematografica. Inoltre, entrambi sono film “militanti”.

Testoni parte in treno la mattina del 3 agosto e nel primo pomeriggio è a Verona all'Albergo Accademia¹¹². Il 5 agosto riparte alla volta di Trento e poi di Bolzano, il 7 è a Collabo, dove si ferma anche il giorno seguente e prende la funivia, esperienza che ritiene «emozionante» e partecipa a un concerto degli alpini al Kursaal¹¹³. La mattina del 9 parte per Gossensass e vi arriva nel tardo pomeriggio¹¹⁴, il 12 agosto è al Brennero: vede la stanga di confine con la lampada, simbolo patriottico e la lapide che ricorda il passaggio di Goethe¹¹⁵. Il 14 agosto ritorna a Trento, dove visita il Duomo, il Castello del Buonconsiglio e Piazza Dante, soggiornando all'Albergo Trento¹¹⁶. Il 14 torna poi verso Bologna, per concludere le sue vacanze con qualche giorno al Lido di Venezia, il viaggio è costato L. 16.600¹¹⁷.

La fuga dei due fidanzati nella sceneggiatura del film *Un bacio dato...* segue un percorso simile a quello del viaggio di Testoni: dall'albergo Accademia di Verona, partono per Trento dove alloggiano presso l'hotel omonimo e vedono il Castello del Buonconsiglio, poi per Bolzano dove alloggiano all'Hotel Bristol, da lì ancora a Nord per Collabo, dove prendono la cremagliera (nel testo *A la cremagliera sale a Oberbozen*), poi Mules e Vipiteno, Merano e infine il Brennero, con la stanga di confine, che il conte Giacomo non può oltrepassare per inseguire i due fidanzati¹¹⁸. Le stanze d'hotel sono luoghi di ambientazione della sceneggiatura e i nomi dei vari hotel sono esplicitamente citati al suo interno.

Testoni parte nuovamente per Verona, il 25 ottobre 1920¹¹⁹ e appena arrivato telegrafa alla moglie Cesira, rimasta a Roma, e a Luigi Credaro, il Commissario Generale Civile della Venezia Tridentina, che ha probabilmente patrocinato le riprese e forse anche fornito un contributo economico per la realizzazione del film. Il giorno seguente lo raggiunge la *troupe* presso l'Hotel Accademia; Testoni pranza con il regista Gian Orlando Vassallo e con l'attrice

¹¹² FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1920, 3-4 agosto 1920.

¹¹³ Ivi, 8 agosto 1920.

¹¹⁴ Ivi, 9 agosto 1920.

¹¹⁵ Ivi, 12 agosto 1920.

¹¹⁶ Ivi, 14 agosto 1920.

¹¹⁷ Ivi, 17 agosto 1920.

¹¹⁸ FCARISBO, Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 344, n. 51515 (Appendice 8.2.9).

¹¹⁹ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311, diario 1920, 25 ottobre 1920.

Elena Lunda e nel pomeriggio partono con l'auto per girare alcuni esterni¹²⁰. Il giorno seguente ne girano altri dell'albergo e vanno a Bussolengo, ma Testoni passa la gran parte della giornata a leggere e a scrivere (forse sta modificando la sceneggiatura?)¹²¹. Il 28 ottobre partono tutti per Trento, dove alloggiano all'hotel omonimo. Testoni cerca Credaro, ma non è in ufficio, quindi incontra il vicequestore, parla con lui di una lettera di raccomandazione¹²². Il 29 la *troupe* si sposta a Trento, dove le riprese sono interrotte dal brutto tempo e Testoni incontra il giornalista Brentari; quando il cielo si schiarisce vedono (e forse riprendono, non è specificato) piazza Dante piena di soldati e il castello¹²³. Il giorno seguente fa freddo e c'è la nebbia, ma la *troupe* parte in auto per Bolzano, e all'albergo Bristol Testoni soggiorna in una camera bellissima, la mattina dopo si alzano presto per girare le scene in hotel e all'esterno. Il bel tempo permette di riprendere una vicina vallata con la brina e dei begli effetti di luce e Credaro li raggiunge sul *set*¹²⁴. Il primo di novembre arrivano a Bolzano sotto una fitta nevicata. Alloggiano all'hotel Bristol dove Testoni lavora fino al tardo pomeriggio e poi scende nella sala dove partecipa a una cena elegante rallegrata da canti e cori; rientrato in camera alla sera lavora ancora¹²⁵. I giorni seguenti sembrano giorni di stasi a causa del brutto tempo e della neve alta. Testoni visita l'*atelier* dello scultore ligneo Hermann Steiner (v. *supra* § XIII.5.2), un castello che un certo Rossi vuole acquistare, la filovia e alla sera vede un'operetta tedesca dal titolo *Anna va a ballare*¹²⁶. Il 4 novembre provano ancora a girare delle riprese in esterno, ma il tempo si rannuvola, il 5 Testoni annota nel diario: «Un sole di primavera. In giro in macchina per Merano. Conti all'albergo. Cinemat. Lungo la strada. A Bolzano colazione al Bolognese [...] A Sterzing al bivio dopo essere stati fermati da soldati che ci avevano preso per fuoriusciti»¹²⁷. Il 6 novembre girano alcune scene in esterno a Vipiteno, Gossensass e infine la scena presso la stanga del confine del Brennero, alla presenza di alcuni soldati¹²⁸. Il giorno seguente girano delle scene con una banda musicale e dei balletti (probabilmente si tratta della scena che si svolge presso la casa dello zio tirolese della coppia, v. Appendice 8.2), ma l'operatore non è soddisfatto del risultato a causa del tempo nuvoloso,

¹²⁰ Ivi, 26 ottobre 1920.

¹²¹ Ivi, 27 ottobre 1920.

¹²² Ivi, 28 ottobre 1920.

¹²³ Ivi, 29 ottobre 1920. Ottone Brentari in seguito all'incontro scriverà un articolo sul periodico «La libertà» citando il film, e in particolare la scena con l'omaggio degli innamorati a ceppo marmoreo dedicato al martire Cesare Battisti nel Castello del Buonconsiglio. Qualche giorno dopo scrive in risposta la vedova di Battisti che accusa Testoni di «istrionico omaggio» con una lettera dai toni che Testoni stesso definisce “feroci” (§ XIII.5.2).

¹²⁴ Ivi, 30-31 ottobre 1920.

¹²⁵ Ivi, 1 novembre 1920.

¹²⁶ Ivi, 2-3 novembre 1920.

¹²⁷ Ivi, 5 novembre 1920.

¹²⁸ Ivi, 6 novembre 1920.

così il giorno dopo ripetono la scena¹²⁹. Il 9 le riprese sono finite, e Testoni torna a Trento¹³⁰. Incontra nuovamente Brentari e parla con lui del lavoro svolto, poi nei giorni seguenti Testoni rientra a Roma, con una sosta a Firenze.

L'autore quindi passa circa due settimane in Trentino con la *troupe* per le riprese. È speso dalla Nova Film (è Vassallo a dargli i soldi dei rimborsi¹³¹) e nonostante il freddo e il brutto tempo, riescono in breve tempo a girare tutte le scene, con una successione simile a quella della sceneggiatura superstita e nei luoghi citati dalla stessa. I brevi incontri con i soldati che evidentemente ancora pattugliavano i territori appena acquisiti, sono mitigati dai soggiorni in hotel di lusso, spettacoli, cene con *champagne* e incontri con attori, giornalisti e personalità importanti del posto.

Il viaggio di Testoni, si sovrappone così al viaggio immaginato dei due protagonisti della sceneggiatura per i nuovi territori. Il terzo viaggio, quello della *troupe* che riprende il film, ricalca fedelmente l'impronta di quelli precedenti e il film *Un bacio dato...*, anche se non è rimasto fino a noi, possiamo considerarlo, come dicevamo, speculare a *I bimbi d'Italia son tutti balilla*, e punto di arrivo della carriera di Testoni nel cinema. Come la festosa *féerie* patriottica girata nel 1915 con i bambini, non metteva in scena che una leggera allegoria dei principi di una guerra che stava cominciando, ignorando così completamente gli effetti di una guerra che in breve tempo avrebbe turbato anche la vita di una città come Bologna, fin da subito dichiarata zona di guerra e oggetto di oscuramento notturno; così *Un bacio dato...* è una lieve vicenda con un pretesto futile, per mostrare i nuovi territori e perché no, anche la loro attrattiva turistica, attraverso le strutture alberghiere e i paesaggi. In quei luoghi una manciata di mesi prima erano morte migliaia e migliaia di persone (solo i soldati trentini caduti furono 11.400 su un totale di 55.000 soldati coinvolti per quella regione¹³², molti di loro sepolti in loco), in una guerra lenta e sanguinosa combattuta al freddo in mezzo alla neve. Di questi morti non vi è traccia né nella sceneggiatura, né nella memoria di Testoni e della *troupe* che vi si reca in viaggio. Non sappiamo se Testoni fosse conservatore o progressista: leggeva però i giornali e in alcuni punti dei suoi diari si abbandona a delle preoccupazioni sulla guerra (guerra che non vive in prima persona, perché troppo anziano per essere richiamato), ma certamente questi due film sono la cifra del suo impegno politico in quegli anni. Il giudizio

¹²⁹ Ivi, 7-8 novembre 1920.

¹³⁰ Ivi, 9 novembre 1920.

¹³¹ Ivi, 1 novembre 1920.

¹³² Il censimento è stato compiuto solo ultimamente in occasione del centenario della Prima guerra mondiale dal Museo Storico Italiano della Guerra (<http://www1.trentinocultura.net/portal/server.pt/community/tcu_caduti_-_home/310>).

sulla guerra viene evitato, rimandato e i nuovi territori trentini sono zeppi di monumenti, ma vuoti delle persone e del ricordo dei combattimenti lì avvenuti. Questo è senz'altro un effetto secondario della censura, che in quegli anni aveva sostenuto la guerra attraverso il controllo serrato dei mezzi di informazione per mantenere alto il consenso della popolazione civile verso l'impresa, ma è improbabile che Testoni, uomo di cultura e intelligente, non avesse compreso cosa fosse realmente accaduto in quei territori pochi anni prima. Possiamo quindi considerare l'omissione volontaria, e essa ci consegna quindi un ulteriore profilo dell'autore, da aggiungere alle vicende qui ricostruite.

XIV.5.4 Le ipotesi di ricostruzione dei film "Sorella", "Modella", "Felicità"

Pur mancando le pellicole dei film, fortunatamente sono sopravvissuti fino a noi tre gruppi di fotografie di scena provenienti dai tre diversi film di Testoni. Il gran numero di fotografie pervenute, ci ha permesso di proporre delle ipotesi di ricostruzione dei film che si trovano nelle Appendici 8.5-8.7¹³³. Anche se non sono sufficienti a ricostruire senza dubbi la trama del film, esse ci permettono di dare un volto agli attori, di vedere gli ambienti e di capire quali degli accorgimenti ideati da Testoni passassero effettivamente dalla carta al film.

Abbiamo accennato alla pratica di Testoni di utilizzare nelle sceneggiature degli spettacoli teatrali messi in scena dai protagonisti, come nel film *I bimbi d'Italia son tutti balilla*, nella sceneggiatura *L'amica del cuore* e in quella *Il pomo della discordia*, ecc., così nel film *Sorella* ritroviamo una recita dei bambini della scuola (Appendice 8.6, nn. 143 e 148¹³⁴). Il teatrino è inoltre uno dei giochi del bambino protagonista del film *Sorella* (Appendice 8.6, n. 141) e sempre in teatro è ambientato anche il film *Felicità*. Anzi in quest'ultimo l'ambientazione teatrale è così importante che la produzione affitta appositamente un teatro (secondo Amadei si tratta del teatro Quirino di Roma, § XIII.4.4). Il marito della protagonista muore fra le quinte teatrali (Appendice 8.5, n. 207¹³⁵) e alcune fotografie ritraggono i diversi ambienti del teatro, come i camerini (nn. 210 e 222), il palco (n. 225), il pubblico in platea (nn. 208, 219) e le quinte (nn. 207, 214, 216). La predilezione di Testoni per la rappresentazione di ambienti artistici è presente anche nel terzo film, dove non vi è un teatro, ma lo studio del pittore e quello di una scultrice (*La modella*, Appendice 8.6). Questo

¹³³ Ricordiamo che un'operazione di questo tipo a partire dalle fotografie di scena di Testoni è stata già presentata da Davide Amadei in occasione di una serata al Teatro Comunale di Bologna.

¹³⁴ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, sezione fotografie, nn. 143-148.

¹³⁵ Ivi, nn. 207, 208, 210, 214, 216, 219, 222, 225.

riferimento al lavoro di artisti e scultori, come nota Ivo Blom¹³⁶, è tipico del cinema italiano di quegli anni, citiamo ad esempio film come *Il quadro di Osvaldo Mars* (G. Brignone, Rodolfi Film, 1921) o *Il fuoco* (Piero Fosco, Itala Film, 1915) e lo ritroviamo anche nella sceneggiatura di Testoni *Il Real fu dolore* (Appendice 8.2.5). Tali riferimenti nel cinema italiano completano le ambientazioni aristocratiche dei film del cosiddetto “cinema in frac”, ma nel caso di Testoni sembrano avere un significato in più, e diventare un momento di riflessione sullo statuto della rappresentazione.

I flashback e i flashforward attraverso i sogni pensati da Testoni nella sceneggiatura *Giuseppe Verdi. La vita e l'opera* si ritrovano nel film *Sorella*, del quale rimangono le fotografie di due sogni, quello di Giacomo, che immagina la famiglia riunita in una posa che richiama l'iconografia della natività (Appendice 8.6, n. 155) e quello del bambino Mario, che sogna una madre-fata attorniata da bambini (nn. 168, 185)¹³⁷.

Gli ambienti e i costumi ripresi nelle fotografie superstiti confermano un prodotto in linea con quello delle altre manifatture italiane, con bei costumi, ambienti curati e ben illuminati. Al contrario però di quello che avviene nelle sceneggiature di Testoni, quasi tutte le fotografie superstiti ritraggono ambienti interni, mentre abbiamo visto come Testoni facesse spesso grande ricorso ad ambientazioni esterne. Possiamo ipotizzare che in fase di ripresa queste venissero ridotte, perché comportavano i costi di trasferta della *troupe* come nel caso di *Un bacio dato...* (§ XIV.5.3).

¹³⁶ BLOM 2013, p. 98.

¹³⁷ FCARISBO, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, sezione fotografie, nn. 155, 168, 185.

XIV.6 Testoni e il cinema: conclusioni e nuove prospettive di ricerca

Quando Alfredo Testoni nel 1914 intraprende il suo percorso nell'industria cinematografica, non è il primo intellettuale a trovarvi un impiego, anzi egli va ad aggiungersi ad un vero e proprio gruppo di giornalisti, letterati, attori e uomini di teatro di vario livello che si prestano alla nuova forma artistica. L'impegno di questi intellettuali nell'industria cinematografica italiana degli anni Dieci, modifica stabilmente i temi, le ambientazioni dei film, la recitazione degli attori e permette di creare un prodotto italiano molto caratterizzato e riconoscibile, che sarà conosciuto e venduto anche all'estero, almeno fino ai primi anni Venti. Fin da subito Testoni comprende come le flebili iniziative locali di produzione non abbiano un futuro e si sposta nei centri dell'industria cinematografica dell'epoca, ovvero Roma, Torino e Milano, finendo però, almeno a Milano e a Roma, fra i suoi colleghi di teatro, passati momentaneamente anche al cinema. Gli impresari che Testoni raggiunge e che gli conferiscono gli incarichi nel cinema sono infatti le personalità di primo piano del teatro e i gestori delle agenzie drammatiche più importanti, delle quali la Silentium Film, la Tespi Film sono emanazioni nel settore cinematografico. Non sono quindi persone qualsiasi o quelle che più in genere si occupano di produzione nel cinema italiano di quegli anni (come industriali, banchieri, vecchi distributori passati alla produzione, fra tutti ricordiamo Pittaluga) e nobili: sono un gruppo ben specifico di uomini di teatro che per alcuni anni hanno tentato di promuovere una propria idea di cinema, caratterizzata da ambienti eleganti, attori famosi e storie di grande livello tratte dalle opere più celebri della cultura europea dell'Ottocento. Riteniamo quindi che quanto qui ricostruito evidenzia una lacuna nelle nostre conoscenze della storia del cinema italiano di quegli anni, che non prende sufficientemente in esame il ruolo e gli sforzi delle agenzie teatrali di inizio Novecento nella produzione cinematografica. Le produzioni invece ad esse collegate hanno un carattere preciso e contribuiscono alla formazione di un prodotto cinematografico che si discosta da quello pensato dagli imprenditori e dagli industriali dell'epoca, continuando invece la tradizione inaugurata della Film d'Arte Italiana, dove infatti era coinvolto proprio Re Riccardi, il primo impresario di Testoni. Purtroppo possiamo qui solo segnalare questo campo di ricerca, ma i pochi tentativi da noi operati per delimitare maggiormente i confini si sono scontrati con la dispersione dei documenti, soprattutto presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma, che non sembra poter offrire un supporto adeguato a questa ipotesi di ricerca. I luoghi, gli impresari e le case di produzione frequentati da Testoni però sono il punto

di partenza per un'analisi che potrebbe permetterci di vedere in un'ottica differente le strategie produttive dell'industria italiana dell'epoca.

Alfredo Testoni si avvicina certamente al cinema anche per una questione economica, perché i guadagni ricavabili dal settore erano senz'altro notevoli (come abbiamo visto), ma quanto ricostruito ci porta a pensare che questo aspetto non fosse quello preponderante. Per il commediografo il cinema è una passione (prima di essere soggettista, egli è spettatore § XIII.5.1) e anche una sfida che gli permette di viaggiare, conoscere un nuovo ambiente e soprattutto cimentarsi con una nuova forma di scrittura e di messa in scena. Al contrario di quanto fatto ad esempio da uno scrittore come Verga, anche egli coinvolto nella realizzazione di soggetti tratti dai suoi romanzi, ma che invia per posta i suoi testi senza spostarsi da Catania, proponendo delle sceneggiature molto letterarie, senza stravolgere particolarmente la forma delle sue opere, Testoni si sporca invece le mani, lavora in prima persona sui *set* e presso le case di produzione, prova a “riplasmare” le sue opere teatrali dando loro una forma differente che egli ritiene più adatta al cinematografo. Non sappiamo se queste proposte di Testoni siano poi state accolte dai *metteurs en scène* dei suoi film, ma a partire da quanto detto riteniamo che gli intellettuali salariati impiegati nell'industria del cinema non siano considerabili tutti alla stessa maniera. Giornalisti, letterati e uomini di teatro hanno tentato di innovare in maniera diversa il linguaggio cinematografico dell'epoca, così come sembra chiaro anche dall'aspetto delle varie sceneggiature da loro prodotte. I bozzetti contenuti nelle sceneggiature di Arrigo Frusta non hanno nulla a che vedere con le sceneggiature scritte dall'uomo di teatro Testoni, che a loro volta si distanziano da quelle dello scrittore Verga. Certamente queste differenze venivano poi appianate una volta che il testo finiva nelle mani delle case di produzione, però quella che qui rivendichiamo, è un'autonomia delle soluzioni proposte da Testoni “uomo da palcoscenico” per il cinema, che ci sembrano comunque differenti da quelle di altri intellettuali coinvolti nella medesima industria in quegli anni. Ci sembra quindi opportuna una riflessione in questo senso, volta a studiare il fenomeno non nel suo insieme, ma a partire dalle diverse professionalità degli autori coinvolti nell'industria cinematografica. Questo permetterebbe di caratterizzare maggiormente la già articolata discussione sull'importanza dell'intervento degli intellettuali nel cinema di quegli anni, proprio perché il coinvolgimento di tali intellettuali non è solo strumentale o occasionale (come del resto avviene anche per Lucio D'Ambra): essi intervengono per poter elaborare delle forme di rinnovamento della tradizione preesistente, in vista di una nuova idea di

formalizzazione del linguaggio cinematografico, che non avrà seguito, perché le ragioni degli industriali hanno poi sempre prevalso nella definizione dei prodotti cinematografici di punta del periodo seguente.

Un'ultima riflessione riguarda l'opera stessa di Testoni. È possibile da quanto analizzato nelle sceneggiature superstiti, o a partire dalle foto di scena e dai suoi scritti teorici individuare uno “stile” proprio di Testoni, che ne caratterizzi l'opera cinematografica? La risposta ci sembra possa essere affermativa, pur mancando tutti i film tratti dalle sue opere. Testoni infatti non solo si colloca in questo filone di film prodotti con una differente idea di cinema da impresari teatrali e da imprenditori colti e capaci (come poteva essere di certo un Ambrosio), ma propone anche una sua idea di cinema “sano” (come lui stesso lo definisce), che trae alcuni fondamenti dal teatro per consegnare allo spettatore (popolare, ma non solo) un prodotto divertente, leggero, ma allo stesso tempo complesso, con riferimenti al teatro, ai proverbi popolari, alla musica classica e alla tradizione operistica, che sappia intrattenere fornendo allo stesso tempo leggere indicazioni morali alla società degli inizi del Novecento. Con questo obiettivo Testoni calca la mano nella rappresentazione dell'innocenza dei fanciulli, non così centrale nella sua opera teatrale, ma ricorrente invece nei suoi film, che sono invece rivolti a un pubblico non più ottocentesco, i cui costumi stanno rapidamente mutando in questi primi decenni del Novecento. L'atteggiamento scherzoso che Testoni assume nei confronti dell'adulterio (vero e proprio motore comico delle sue commedie teatrali), si raffredda quando l'adulterio è al cinema, dove i costumi sono più liberi e le attrici hanno comportamenti più “spregiudicati”; ed è qui che Testoni inserisce il “fanciullino”, l'innocente a causa del quale le donne devono comportarsi con virtù e che ha il ruolo di salvare l'unione familiare. Anche il riferimento alla Prima guerra mondiale e l'appoggio al conflitto, nei film di Testoni risulta “garbato”. Per quanto ignorare la devastazione del territorio e le migliaia di morti caduti nell'attuale Trentino per celebrare i nuovi territori con un film all'inizio degli anni Venti, o girare una *féerie* patriottica nel settembre del 1915, pochi mesi dopo l'entrata in guerra dell'Italia, possano sembrare agli occhi di un contemporaneo precise prese di posizione di tipo politico, riteniamo che queste operazioni vadano valutate con occhi differenti. Anche in questo caso l'appoggio ideologico di Testoni all'impresa rimane circoscritto ai territori annessi a compimento del percorso cominciato nel Risorgimento per l'unione dei territori italiani. Ogni giudizio sulle operazioni, le sofferenze e la distruzione è sospeso, tenendo sempre come

riferimento questo orizzonte di “medietà” e di “perbenismo”. Uno dei pochi riferimenti di Testoni alla guerra si trova in una lettera indirizzata a Re Riccardi dove Testoni scrive:

Sono quassù alla Lubbia dove le notizie del mondo giungono in ritardo. Non so se sia bene, se sia male! Vivo col desiderio ardente di sapere ogni ora notizie dei nostri bravi soldati, dell'Italia, del mondo scombussolato, e nello stesso tempo benedico questo silenzio, che mi risparmia tante bombe, tante pallottole, tanti allarmi che scoppiano in città in ogni momento¹³⁸.

Non offrire il supporto alla patria in quegli anni era impossibile (ricordiamo che l'ingresso dell'Italia in guerra è accompagnato dal consenso unanime di tutti gli schieramenti politici e persino della Chiesa, fatta eccezione per una minoranza del Partito Socialista), ma l'intervento di Testoni si esaurisce girando un paio di film, leggendo sonetti in un film di Falena e mettendo in scena qualche spettacolo con i figli dei richiamati a Casalecchio. Testoni era una delle personalità più in vista della città di Bologna agli inizi del Novecento e i giornali non riportano un particolare impegno da parte dell'autore nelle raccolte di beneficenza, nelle conferenze e nel supporto alle famiglie dei soldati o altro. Questo lato più accondiscendente del carattere di Testoni, sembra in qualche modo confermare il giudizio di Oreste Trebbi che lo descrive come «né un moralista, né un osservatore pensoso e profondo», che «non ha mai avuto alcuna pretesa di dire parole nuove, o di scoprire inesplorati orizzonti, ma ha cercato solo e unicamente di divertire»¹³⁹. Anche se i temi dei film confermano questo quadro, possiamo però aggiungere che questa è stata per Testoni una scelta ben precisa, che gli ha permesso di lavorare in vari ambienti, e per quanto gli era possibile contribuirvi attivamente, rimanendo pur sempre nei limiti del suo ruolo. Per questo motivo la sua opera si presta bene al cinema dove i film sono il prodotto di un lavoro di *équipe*, e l'industria cinematografica italiana anche per questo motivo lo accoglie e si fregia del suo nome come in passato si era fregiata di quello di D'Annunzio. Sarà Testoni stesso ad allontanarsene, anche questa volta, per sua scelta.

¹³⁸ BTBR, Cartellina lettere Alfredo Testoni, 15, lettera di Testoni a Re Riccardi datata 11 giugno 1915. Testoni scrive dalla sua villa a Casalecchio di Reno (vicino a Bologna) denominata appunto "Lubbia".

¹³⁹ TREBBI 1926, pp. 35-36.

CAPITOLO XV. IL CINEMA “EDUCATIVO” A BOLOGNA

La modernità che si diffonde con l'ingresso nel Novecento (come abbiamo già discusso nel II capitolo di questo lavoro) porta con sé anche un nuovo interesse per luoghi lontani e per popolazioni poco conosciute, per gli avvenimenti storici e per la politica. La contestuale diffusione del tempo libero permette all'iniziativa commerciale privata di raccogliere questo interesse, declinandolo in una proliferazione d'immagini, di spettacoli e dei luoghi di spettacolo, tanto che questo “bisogno di spettacolarizzazione” investe anche ambiti non sospetti, come la scienza, lo sport e altre attività che diventano in questi anni per la prima volta esse stesse uno “spettacolo”. Si diffonde in tutti i campi una “curiosità visiva”¹, alimentata anche dallo sviluppo in campo editoriale di giornali settimanali nei quali l'illustrazione fotografica accompagna in maniera massiccia le informazioni. Pensiamo in particolare alla notevole qualità delle immagini de «L'Illustrazione Italiana», la rivista settimanale che nei primi anni del secolo con le fotografie spesso a piena pagina, di grande formato, stampate su carta patinata, offre al pubblico borghese immagini da tutto il mondo e di ogni argomento. Ma la “curiosità visiva” decreta anche la nascita, lo sviluppo ed il grande successo dell'industria prima inesistente delle cartoline illustrate.

Le grandi case editoriali italiane e citiamo alla rinfusa Bemporad, i fratelli Treves, Sonzogno, Vallardi utilizzano sempre più l'illustrazione per i libri delle loro collane abbandonando progressivamente la litografia per la fotografia. Cresce a grandi passi fra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento l'editoria del libro per ragazzi, nel quale le illustrazioni sono parte integrante della storia narrata e sviluppano la fantasia dei piccoli lettori. Si sta creando il pubblico infantile (e non solo) per le storie disegnate dei fumetti tanto che presto mentre gli adulti la domenica scorrono «La Domenica del Corriere» (con foto di qualità inferiore rispetto a quelle de «L'Illustrazione Italiana»), ma con le tavole disegnate da Beltrame, i figli potranno divertirsi con le storie dei personaggi de «Il Corrierino dei Piccoli».

Anche la pedagogia comincia a ragionare su come accrescere il patrimonio di idee per mezzo della visione², abbandonando così un'istruzione puramente astratta in favore di un

¹ Pio Foà che è il consigliere per il Piemonte dell'Istituto Minerva di Milano, in un suo discorso del 1911 dice al proposito: «Una delle note più caratteristiche del nostro tempo è l'importanza crescente, della rappresentazione ottica e la molteplicità di mezzi per soddisfare la curiosità visiva. La quale costituisce la precipua fonte di divertimento, e ormai acquista una parte preponderante anche nell'istruzione» (P. Foà, *Sulle proiezioni luminose a scopo didattico*, «La Cultura Popolare», a. I, n. 11-12, 1911, p. 476, v. anche cap. II).

² Ricordiamo che negli stessi anni stavano avendo un incredibile sviluppo anche altre discipline come la

metodo di insegnamento più “oggettivo” e didascalico, capace di impressionare maggiormente la mente degli allievi, e per farlo guarda con attenzione a queste nuove forme di spettacolo: l'apporto che la diffusione della fotografia e poi della cinematografia poteva dare in questo campo non sfugge alle figure preposte all'educazione dei fanciulli³.

I risultati di maggiore rilievo nell'applicazione di queste nuove idee pedagogiche ci sembrano raggiunti da due grandi ambienti di pensiero: i laici socialisti e i religiosi cattolici. Inserendosi in dibattiti più ampi e prendendo come riferimento iniziative sviluppatesi in altri paesi, sia i socialisti che i cattolici elaborano dei progetti educativi comprendenti l'uso della cinematografia, arricchendo con nuove idee i dibattiti già esistenti e in un'epoca piuttosto precoce rispetto allo sviluppo del linguaggio cinematografico e del suo riconoscimento artistico, tanto che gli studiosi che se ne sono occupati hanno messo in relazione questi precoci modelli educativi con lo sviluppo nascente delle teorie del cinema⁴.

L'attenzione che socialisti e cattolici ripongono nella possibilità di educare le classi sociali più disagiate e in generale i fanciulli riteniamo però non sia circoscrivibile al mero discorso pedagogico, e questo è particolarmente chiaro per la città di Bologna. Il dibattito sulla moralità del cinema e sui modelli educativi rivolti ai fanciulli si sviluppa infatti fra i primi anni del Novecento e la Prima guerra mondiale, anni nei quali entrambe le ideologie stavano lottando per un riconoscimento politico. Il consenso che le idee socialiste avevano nella campagne e tra gli operai porta a dei risultati significativi alle elezioni del 1913 (le prime con l'introduzione del suffragio universale maschile) e all'insediamento di alcune giunte socialiste⁵ in Italia, come quella di Zanardi a Bologna e quella di Caldara a Milano; mentre i cattolici, che avevano avuto un primo riconoscimento politico nel 1912 con il Patto Gentiloni, nel 1919 fonderanno il Partito Popolare Italiano⁶.

Le idee di educatori cattolici e socialisti in questi anni non hanno solo una valenza non solo sociale e culturale, ma soprattutto politica e partono dal presupposto di “formare” culturalmente l'elettore di domani. Come insinua “Il socialista Minorenne” che firma alcuni articoli su «Il Giornale del Mattino», che vedremo nel paragrafo seguente, il suffragio universale maschile ha cambiato per i socialisti le carte in tavola, ma cosa accadrebbe nel caso

sociologia, la psicologia, la psichiatria e la neurologia.

³ Sul cinema educativo e sulle iniziative in ambito cattolico in questi primi anni del Novecento, rimandiamo a CONVENTS 2001; EUGENI-VIGANÒ 2006; MAZZEI 2011 e 2013; PIREDDA 2012; RAFFAELLI 1992b; SPINOSA 2010; VIGANÒ 1996.

⁴ Questo è l'approccio con il quale vengono ad esempio analizzate le figure di alcune pionieristiche pedagogiste che si sono occupate anche di cinema, agli inizi del Novecento in Italia (MAZZEI 2011; SPINOSA 2010).

⁵ Sulle giunte socialiste in Italia in questo periodo storico rimandiamo a DEGL'INNOCENTI 1984.

⁶ Sull'ingresso dei cattolici nella politica italiana rimandiamo a TORNIELLI 2011.

del suffragio femminile? L'educazione dei fanciulli non diventa solo un modo per “formare l'elettore di domani”, ma anche un modo per arrivare alle madri, all'epoca in gran parte cattoliche. La cinematografia che diverte ed emoziona, parlando una lingua comprensibile a tutti, anche ai bambini, diventa quindi strategica per la realizzazione di un'idea politica, e l'efficacia con la quale la cinematografia può raggiungere questi obiettivi diviene chiara durante la Prima guerra mondiale, quando il cinema viene censurato in una maniera mai conosciuta fino ad allora (cap. XVII).

A Bologna sia i socialisti, sia soprattutto i cattolici, perfezionano velocemente l'esperienza già acquisita nell'ambito delle proiezioni luminose fisse, aggiungendovi in breve tempo la cinematografia. Avvertono la necessità di avere luoghi di proiezione adatti ai propri scopi e separati dai cinematografi commerciali, nonché dei cataloghi di pellicole selezionate, che devono arrivare ai singoli luoghi di proiezione mediante un'organizzazione distributiva *ad hoc*. Anche se queste iniziative, per la città di Bologna, non sembrano raggiungere lo sviluppo auspicato dai loro ideatori, rimane comunque importante fissarne gli intenti animatori, nell'ottica di un approccio epistemologico⁷ alla ricostruzione della storia del cinema muto italiano.

XV.1 Il dibattito per la moralità della stampa cattolica e una prospettiva pedagogica

Con l'avvento del cinema, il dibattito sulla moralità degli spettacoli pubblici condotto dalla Chiesa cattolica sul quotidiano clericale di estrazione colta «L'Avvenire d'Italia» (stampato a Bologna, ma con diffusione nazionale) si sposta presto dai *café-chantant*⁸ a quello delle proiezioni cinematografiche⁹, e diviene più acceso nel periodo della prima grande

⁷ ALOVISIO 2013, pp. 9-10.

⁸ Questo ancora avveniva nei primi anni della diffusione del cinema, ricordiamo ad esempio alcuni articoli apparsi su «L'Avvenire d'Italia» riguardanti i *café-chantant*: Fran, *I café chantants a Bologna*, «L'Avvenire d'Italia», 21 novembre 1896, p. 1; *Sempre i café-chantants*, ivi, 29 gennaio 1897, p. 3; *Uno sconcio*, ivi, 4 aprile 1897, p. 3. Assieme a questi locali venivano criticati anche alcuni teatri (come il Teatro del Corso di Bologna) e la diffusione delle cartoline pornografiche.

⁹ Già nel 1900 il cinematografo viene associato ad una scarsa moralità: «Le numerose funeste pubblicazioni immorali che deploriamo esposte nelle vetrine, in cinematografi, mutoscopi ecc. oltre ad eccitare quei bassi istinti dell'essere animale ai quali nell'uomo la ragione deve essere di freno, corrompono il cuore, snervano le intelligenze e quel che è peggio le abitano ad un certo scetticismo, che conduce direttamente all'eliminazione di quell'abisso profondo che tutti sentiamo nella coscienza nostra linea di separazione tra vizi e virtù. E tutti passano in quei luoghi poiché l'ingorda speculazione ha scelto naturalmente i più frequentati e abbiamo molte persone di vario e disparato sentire proclamare unanimi l'offesa alla pubblica moralità: di quella moralità che è la prima base della retta coscienza dell'individuo e quindi di tutta la società collettiva poiché la società è composta di individui. Non facciamo nomi di località, di mostre e di entrate a pagamento,

diffusione a Bologna dei cinematografi stabili, cioè fra il 1908 e il 1913 (v. *supra* § VII.2.3). Mentre i quotidiani più liberali, come «Il Resto del Carlino», riferiscono con ironia nel 1902 delle proiezioni cinematografiche organizzate da pastori norvegesi (che mostrano scene di *café-chantant* per discuterne l'immoralità¹⁰) e pubblicano articoli in difesa dei baracconi minimizzando l'immoralità degli spettacoli per soli adulti¹¹, la stampa cattolica invece si interroga fin da subito e largamente sulla “moralità” del cinema, del quale riconosce immediatamente il valore educativo, criticandone però in gran parte i contenuti.

Dopo una prima fase di sporadiche critiche e di generale apprezzamento e curiosità per l'invenzione – complice un più ampio dibattito che le “leghe della moralità”¹² conducevano a livello nazionale (tanto da indurre Giolitti ad intervenire con le circolari che regolano la moralità dei luoghi e dei contenuti dei film¹³, e che nel 1913 porta all'istituzione della censura cinematografica v. *supra* § VII.3.2) – anche su «L'Avvenire d'Italia» comincia una vera e propria battaglia per la moralizzazione dei luoghi e dei contenuti dei film¹⁴. Genitori preoccupati per la composizione degli spettacoli¹⁵ cominciano a scrivere lettere al quotidiano denunciando i risvolti nefasti che i nuovi spettacoli cinematografici “a soggetto”, in particolare di produzione francese, possono avere sui propri figli¹⁶, e alcune firme illustri

paghi per ora di attirarne l'attenzione dell'autorità per ovviare a questo sconcio che è disdoro, offesa e danno al pubblico sentimento...» (*Immoralità*, «L'Avvenire d'Italia», 3 settembre 1900, p. 3).

¹⁰ *Concorrenza*, «Il Resto del Carlino», 16 giugno 1902, p. 2. La medesima ironia era destinata anche alle proiezioni fisse, come quelle che avvengono nel 1900 ad opera dei Gesuiti nella chiesa di S. Exupère di Tolosa (*Un nuovo metodo di predicazione*, «Il Resto del Carlino», 20 marzo 1900, p. 2). Oltre a questi esempi, in questi anni si trovano diversi articoli ironici nei confronti della reazione dei religiosi all'immoralità dei film.

¹¹ *Pruderie inglese*, «Il Resto del Carlino», 28 marzo 1899, p. 2; *In difesa dei “baracconi”*, ivi, 12 luglio 1900, p. 2; *Gabinetti per soli adulti*, ivi, 15 luglio 1901, p. 2.

¹² Tale campagna condotta a livello nazionale da quelle che Bernardini definisce “leghe della moralità”, ha un ruolo fondamentale, ma non ancora completamente indagato, nella fondazione della censura cinematografica (RAFFAELLI 1992b, p. 168; BERNARDINI 1982, pp. 212-215; ALOVISIO-CASETTI 2006; sull'argomento rimandiamo anche al § VII.3.2).

¹³ La circolare di Giolitti del 15 maggio 1907 viene seguita a Bologna da un episodio rilevante, avvenuto nel luglio 1907, nel quale la Questura di Bologna chiude il Cinematografo del Sempione e denuncia i proprietari e l'operatore per “offese al pudore”, sequestrando le pellicole (BERNARDINI 1981, p. 207 nota 77 e v. *supra* § VII.3.1). Una seconda circolare Giolitti, n. 13.500 datata 31 marzo 1908, oltre che della moralità dei film si preoccupa anche della sicurezza dei locali, e quest'ultima viene seguita nell'estate del 1908 dall'emanazione di due regolamenti specifici per gli spettacoli cinematografici a Torino e a Milano.

¹⁴ L'avvio del dibattito su «L'Avvenire d'Italia» avviene nel 1908 con la pubblicazione dell'articolo di A. Gippi, *Divagazioni cinematografiche*, «L'Avvenire d'Italia», 30 marzo 1908, p. 3. Nell'articolo Gippi lamenta il contenuto dei film, pieni di assassini, suicidi e altri avvenimenti morbosi, indicando invece la bontà dei film “dal vero” e delle comiche, che sono al contrario istruttivi e divertenti.

¹⁵ Sono questi anni di profonda trasformazione della programmazione dei cinematografi, a causa dell'istituzionalizzazione del linguaggio cinematografico e dell'avvio di un'industria italiana. Per una analisi di questi cambiamenti nelle programmazioni dei cinematografi della città di Bologna rimandiamo al § VII.4.4.

¹⁶ L'aumentare di queste lettere è testimoniato da: *Il pericolo dei cinematografi*, «L'Avvenire d'Italia», 20 marzo 1909, p. 2. Secondo l'articolo, i genitori, per i quali portare i figli al cinematografo è diventata ormai un'abitudine (perché i bambini vi si divertono e contemporaneamente si istruiscono), temono che le proiezioni dei drammi violenti e sanguinari, possano lasciare «impressioni profonde nel loro sistema nervoso».

come l'educatrice Silvia Albertoni Tagliavini¹⁷ e il critico Sebastiano Sani (§ XII.3, v. Appendice 5.2, Scuola Artistica Cinematografica Italiana, SACI), portano avanti queste istanze, chiedendo “cinematografi morali” degni di fare concorrenza anche tramite il decoro degli ambienti ai cinematografi commerciali (queste richieste trovano compimento a Bologna nel 1912 con l'inaugurazione del Cinematografo dei Sordomuti, che nel 1914 viene abbellito per diventare una valida alternativa, anche nel decoro dell'ambiente, ai cinematografi commerciali, v. Cap. XVI).

I contenuti violenti di questi nuovi drammi che vanno a comporre i programmi dei cinematografi vengono giudicati dagli animatori del dibattito poco appropriati soprattutto prima dell'approvazione della censura:

Caro “Avvenire”

L'anno scorso se non erro scrissi un articolo su certi spettacoli indecorosi dei cinematografi, articolo che l'Avvenire di buon grado pubblicava.

Volle il caso che dopo circa 15 giorni dalla pubblicazione una circolare dell'onorevole Giolitti richiamasse l'attenzione dei Prefetti su tale argomento e l'autorità prefettizia di Bologna dovette certamente occuparsene giacché per lunghi mesi cessarono le morbide rappresentazioni.

Giorni or sono di ritorno dalla campagna capito col mio bimbo ad uno dei cinematografi che va per la maggiore ed ecco il graziosissimo spettacolo che mi si offre.

Quadro 1 Un ragazzetto accoltellato, strozzato ed impiccato.

Quadro 2 Una revolverata nella testa al supposto assassino

Quadro 3 Altra micidiale revolverata ad uno dei due giustizieri e l'altro di maggior grado legato ad una sedia con un lungo chiodo piantato nel petto, che maggiormente conficcandolo produceva (lo credo) delle spiacevoli smorfie nel viso del paziente. E siccome, per eccessiva pietà forse, le smorfie non riuscivano gradite a chi si procurava la dolcezza di tale martirio, veniva otturata la bocca con un tovagliuolo, soffocando infine (ed era proprio ora) la povera vittima.

Quadro 4 Fucilazione di un prete all'altare mentre diceva messa e proprio quando innalzava l'ostensorio¹⁸.

¹⁷ Silvia Albertoni Tagliavini (Teramo 1866 - Bologna 1933) è stata una scrittrice ed educatrice, ha collaborato con i periodici «L'Almanacco di Cordelia», «Roma letteraria» e «L'Alfa e l'Omega» e col quotidiano «L'Avvenire d'Italia». Dopo aver frequentato l'Istituto Superiore di Studi Femminili di Firenze, nell'estate del 1888 si trasferisce a Bologna dove diviene insegnante di italiano, inglese e storia dell'arte presso il Magistero femminile. Nel 1898-1900 ha seguito come libera uditrice i corsi di pedagogia del prof. Francesco Acri dell'Università di Bologna. Per alcune note biografiche della scrittrice e per il suo carteggio con Antonio Fogazzaro rimandiamo a ALESÌ 2005.

¹⁸ *Il cinematografo*, «L'Avvenire d'Italia», 22 novembre 1909, p. 2.

Anche con l'entrata in vigore della censura cinematografica le polemiche non si placano, perché essa viene accusata di essere un organo burocratico che ha il compito principale di applicare una tassazione, senza applicare i rigorosi criteri morali auspicati dai cattolici, accantonati invece per favorire commercialmente l'industria cinematografica italiana, tant'è che – denunciano – il numero di pellicole censurate è esiguo rispetto a quelle presentate alla commissione:

Ho voluto studiare da vicino il funzionamento di questa revisione cinematografica: ho interrogato dei funzionari, ho notato dei casi interessanti che mi sono stati denunciati ed ho constatato che materialmente la censura o meglio la revisione avviene ma, come il pubblico stesso ha potuto constatare non ha che una relativa efficacia. Si riuniscono tutti i giorni in una specie di gabinetto tecnico dei funzionari dello Stato per assistere alla proiezione delle nuove films che le Case sono obbligate a depositare presso la commissione di revisione, prima di lanciarle sul mercato, ma è pure vero, a giudicare dai risultati, che i revisori non sempre s'ispirano a quei criteri di doverosa rigidità a cui pure il regolamento s'ispira nelle poche parole che ho prima citate.

La verità è però che questo regolamento, nel suo complesso, corrisponde più a criteri fiscali che a criteri morali: la prima e la seconda revisione, l'appello in prima e in seconda istanza, appaiono in sostanza, dei buoni espedienti per far consumare molta carta bollata e per giungere, ad ogni costo, forzatamente all'approvazione di quella film che frutterà all'erario 10 centesimi per ogni metro di pellicola e alle Case produttrici centinaia di migliaia di lire. E sotto questo aspetto dobbiamo convenire che la revisione di Stato per le pellicole cinematografiche ha funzionato finora benissimo, specie quando apprendiamo che in un anno dal maggio 1913 all'aprile 1914 la commissione di revisione su 3079 pellicole che ha rivedute ne ha passate per la rappresentazione ben 2905, ne ha modificate 128 appena e ne ha vietate solamente 46. La quale ultima cifra, veramente irrisoria, ci spiega benissimo perché malgrado la censura, tutti i cinematografi d'Italia siano stati negli ultimi mesi invasi da tutta la produzione criminaloide verso la quale il pubblico ha delle tendenze, che però dovevano venire più energicamente contrastate dal controllo moderatore delle pubbliche autorità.¹⁹

I contenuti violenti quindi passano tra le maglie della censura per favorire un preciso disegno economico dell'industria cinematografica italiana che vuole fornire al pubblico i contenuti più richiesti e appassionanti, e in particolare proprio quei film con i banditi

¹⁹ G. Seganti, *Cinematografo per delinquenti. Fantomas ed il censore*, «L'Avvenire d'Italia», 31 gennaio 1915, p. 3.

mascherati, come Raffles o Fantômas, che (dicono i cattolici) vengono emulati dai giovani e dai ladri nella realtà, come il gruppo di ragazzini che, affascinato dal film *Il giglio nero* (Cines, 1913), crea l'associazione "La violetta nera" che terrorizza le campagne ispirandosi al film:

Rammentiamolo e vergognamocene un pochino: quando la speculazione ha proiettato in film interminabili le gesta spaventose di quel terribile Fantomas che riesce sempre a vincerla sul poliziotto siamo tutti accorsi in folla; per molti si trattava di passare due ore in un riposo in verità poco lieto, molti andavano a rivedere in azione il libro che li aveva sbalorditi qualche tempo prima, non pochi – facce torve che ogni frequentatore di cinematografo ricorda di avere veduto vicino alla sua poltrona – andavano per imparare.

Ed hanno imparato. Nella cronaca vera dei giornali ci capita spesso di leggere la narrazione di delitti specie contro la proprietà, raffinati, pieni di astuzie, complicati e nei quali i delitti passati mettono in azione sistemi poco comuni, ma che a noi stessi non riescono nuovi perché li avevamo precedentemente veduti proiettati sullo schermo bianco. E mai più di allora possiamo dire che "ci sembra di essere al cinematografo". È proprio così difatti: la nostra ingenua constatazione sta a dimostrare che il delitto che abbiamo veduto nella pellicola, malgrado la sua assurdità è divenuto una triste realtà. Qualche tempo addietro in una città dell'Italia meridionale si presentava una pellicola nella quale dei giovani mascherati compievano delle imprese audaci e terrorizzanti. Rubavano, uccidevano animali, lasciavano sulle soglie delle case lettere piene di minacce e di annunci delittuosi.

La film si intitolava il Giglio nero e il giglio nero altro non era che il simbolo, il segno di riconoscimento dei membri dell'associazione a delinquere. Ebbene dopo qualche giorno parecchi alunni di una scolaresca, che avevano assistito a quella proiezione, si univano in un'associazione dal titolo La violetta nera, e cominciarono a girare per la campagna col volto regolarmente coperto da maschere, a rubacchiare nelle fattorie e a inviare a destra e a sinistra lettere minatorie sulle quali il simbolo dell'associazione La violetta nera s'alternava con pugnali incrociati, teste di morto ecc.

Grande terrore in quei tranquilli campagnoli, vive preoccupazioni da parte della pubblica sicurezza, che solo dopo molte attente ricerche riuscì a mettere le mani sui piccoli delinquenti, i quali, dopo aver avuto una pioggia di scapaccioni dai loro genitori, confessarono che essi non avevano avuto intenzione di fare alcunché di male, ma solo di riprodurre quanto avevano veduto al cinematografo²⁰.

²⁰ *Ibidem*.

Secondo l'educatrice Silvia Albertoni Tagliavini la restrizione alla libertà è necessaria come una vaccinazione nei periodi di epidemia, per salvare i fanciulli e il popolo dal “veleno a buon mercato” del cinematografo:

[...] i manifestini dati *brevi-manu* con profusione..... americana riproducono il manifestone del muro e il lettore impara sia pur per sommi capi in che consista il dramma sensazionale, anche se la madre non gli ha dato i soldi e il permesso che gli consentano di andare a gustarselo coi propri occhi!

E i ragazzi più grandi! Ormai un po' emancipati e le operaie, i soldati, il popolo tutto che attratto dal cartellone, dal titolo mirabolante entra e beve a larghi sorsi il veleno fino ad esserne saturo? Per carità pensiamoci finché siamo in tempo, salviamo il fanciullo, salviamo il nostro buon popolo tutto dalla suggestione del vizio e del male!

Non mi si parli di *restrizione della libertà*: quando la salute pubblica lo esige sono benvenute anche quelle; lo provano le leggi sull'istruzione obbligatoria, sulla non meno obbligatoria vaccinazione e tutte quelle disposizioni che si prendono in casi di epidemie e di contagi. So che alcune signore qui nella nostra Bologna fanno girare certe schede per ottenere colla forza del numero e la bontà della causa qualche provvedimento: si riempiano di firme! Se ne faccia propaganda!²¹

Le donne cattoliche organizzano raccolte di firme, scrivono ai quotidiani sostenendo i “cinematografi morali”, organizzano conferenze contro la cinematografia; il Comitato di Bologna della Unione fra le Donne Cattoliche Italiane scrive nel 1913²² persino al Prefetto di Bologna proponendo comitati per una censura preventiva sui soggetti, in modo che le Case non mettano proprio in produzione i film incriminati, visto che la censura per gli interessi economici, una volta fabbricati può difficilmente bloccarli (v. *supra* § VII.3.2).

Dal punto di vista dei contenuti, i cattolici sono contrari ai drammi violenti che non ritengono adatti ai fanciulli e agli analfabeti, ma reputano che il cinematografo possa essere un mezzo istruttivo e divertente, nel caso in cui la programmazione venga scelta correttamente. Ad esempio possono essere mostrati i film “dal vero” e d'attualità:

²¹ S. Albertoni Tagliavini, *Il pericolo cinematografico (lettera aperta alle educatrici in genere, alle mamme in particolare)*, «L'Avvenire d'Italia», 3 novembre 1912, p. 4. Il testo della lettera è ripreso dall'autrice anche nella conferenza nel 1913: S. Albertoni Tagliavini, *Veleno a buon mercato*, Bologna, Tip. Lit. dei Sordomuti, 1913.

²² ASBO, Gabinetto di Prefettura, Busta 1206 (1913, cat. 13, fasc. 1), lettera del Prefetto al Ministero dell'Interno datata 16 aprile 1913.

Dunque davanti agli occhi degli spettatori dovrebbero passare non assassini, né suicidi, né drammaci né altre porcherie del genere, ma tutti gli immensi spettacoli che infine offre la natura e la nobilissima laboriosità dell'umano genere.

E in testa a ogni quadro, ogni qualvolta la veduta si cambia esservi inciso il nome e la spiegazione di ciò che si vede.

Quante volte assistendo ad una splendida proiezione riflettente un treno che percorre una magnifica via fiancheggiata da meravigliosi panorami si vedono spuntare graziosi villaggi, boschi foltissimi, cime maestose, ampi specchi d'acqua, città piene di monumenti, ma se l'occhio ammira la mente ignara si domanda: come si chiamerà quel villaggio, quel monte, quel fiume, quel lago, quella città ecc.²³

Sono apprezzate anche le riduzioni cinematografiche di romanzi classici e storici, come ad esempio quelli che intende realizzare con la sua casa Luca Comerio:

Vorrei ancora vedere e già una casa milanese di films cui è a capo il notissimo e giovane fotografo Comerio ha incominciato, cinematografati i punti più salienti dei romanzi storici e classici, quei famosi romanzi che venduti a buon mercato appunto per il popolo o non sono letti o se lo sono è in età disadatta a comprenderli e gustarli.

Il cav. Comerio appunto col quale ebbi occasione di trattenermi in proposito, ha dato il buon esempio e non ismentendo il suo buon gusto ed anche un po' la sua legittimità orgogliosa di buon ambrosiano ha cominciato dai Promessi Sposi del suo Manzoni. Più ancora. Questo fotografo giovane e solerte che si è fatto strada con l'assiduità perseverante e quasi cocciuta del lavoro, vuol fare molto ed io son certo farà anche bene²⁴.

Il giudizio è positivo anche per le comiche e per i film religiosi, che a volte vengono giudicati poco rispettosi nella messa in scena e nella scelta delle attrici, ma in generale sono molto apprezzati, come possiamo vedere anche dalle programmazioni del Cinematografo dei Sordomuti, tanto che ad un certo punto ne inizia persino la distribuzione (v. *infra* § XVI.4 e XVI.6).

Di gran lunga meno organizzati dei cattolici bolognesi, anche liberali e socialisti concittadini ritengono che il cinematografo possa essere un mezzo "educativo" e già nel 1906 ipotizzano l'apertura di un cinematografo stabile destinato alle scuole elementari del Comune,

²³ A. Gippi, *Divagazioni cinematografiche*, «L'Avvenire d'Italia», 30 marzo 1908, p. 3.

²⁴ Princivalle Lampugnani, *Cinematografi*, «L'Avvenire d'Italia», 29 luglio 1909, p. 3.

come era già stato pensato a Milano, come risulta dalle considerazioni espresse in una lettera dal maestro Bonetto a «Il Resto del Carlino»:

Tuttavia se questa partecipazione di scolari [ai cinematografi] può apparirci come una innovazione lodevole, a noi pare pure una cosa manchevole. Essa può dare ai fanciulli un godimento estetico innegabile; può avere un lieve valore educativo ed insegnativo, in quanto diverse proiezioni che abbiamo visto riescono effettivamente a dare un'idea chiara di diversi elementi, (il mare ad es.) che solo così cadono sotto il senso visivo e fecondano la fertile immaginazione infantile; possono anche concorrere a rendere più geniale, più moderna e più amata la scuola, dissipando un po' di quella atmosfera grigia e pesante che ancora l'avvolge; ma non possono avere, né per l'opera insegnativa dei maestri, né per l'intelligenza dei discenti, un'efficacia grande e duratura. Noi vorremmo che questa novità scientifica del cinematografo fosse sfruttata convenientemente come potente mezzo d'insegnamento, coll'istituzione di un cinematografo stabile, destinato esclusivamente alle scuole elementari del Comune. La stessa formazione delle seste classi e la creazione conseguente del corso popolare, sul quale le scienze naturali sono tanta parte dell'insegnamento, se non la esigono addirittura, raccomandano certo caldamente questa, o qualche simile, innovazione²⁵.

Il presidente della commissione incaricata di compilare i programmi didattici delle scuole di Bologna legge questo articolo e, reputando buona l'idea, scrive di aver fatto una richiesta formale al Municipio per l'introduzione della lanterna magica e della cinematografia nelle scuole²⁶. L'articolo viene letto anche da Guglielmo Cattaneo (v. cap. VI), gestore del primo cinematografo stabile di Bologna, la Sala Marconi (v. Appendice 3.2, Sala Marconi), che grazie alle sue idee liberali apprezza moltissimo la proposta e rilancia pubblicando sulle pagine dello stesso periodico un articolo che ipotizza che la cinematografia per le scuole divenga una istituzione governativa, in modo che dei film possano essere prodotti appositamente:

Infatti Perry ex Ministro dell'Istruzione Pubblica in Francia, ebbe a dire: che la visita [sic] alle cose costituisce il miglior modo d'istruirsi: ora nessun mezzo si presta meglio del Cinematografo, ma avvi un ma; la mia esperienza in materia mi prova che questo sarà solo possibile quando il Cinematografo diventerà istituzione governativa perché è verissimo che l'acquisto di un apparecchio cinematografico non può disestare le finanze di un Comune, ma sta anche il fatto: che l'apparecchio cinematografico sta in relazione come la frusta ad un attacco

²⁵ *Il cinematografo per le scuole*, «Il Resto del Carlino», 7 gennaio 1906, p. 4. Lettera di F. Bonatto.

²⁶ *Il cinematografo per le scuole*, «Il Resto del Carlino», 8 gennaio 1906, p. 3.

completo. Istituire la fabbricazione di Films, per le scuole di una sola città, è troppo dispendiosa, quando invece fatte dal Governo, le pellicole faranno il giro di molte scuole e allora solo sarà possibile l'attuazione di questo nuovo coefficiente all'istruzione moderna²⁷.

Ad un anno di distanza, sempre il medesimo maestro Bonatto, scrive nuovamente al quotidiano lamentando che la proposta non è stata realizzata, ma la sua lettera è seguita dall'annuncio che la Giunta comunale anche se con grande ritardo ha dato incarico al suo Ufficio Tecnico di studiare la possibilità di un impianto per le proiezioni all'interno della scuola di via Foscherari²⁸:

Certo la spesa è qualche cosa, ma non la rovina di un Comune che ha un bilancio scolastico rilevante: e d'altra parte noi crediamo che per le proiezioni di carattere permanente, cioè di cose piccole e grandi, di animali, di monumenti, di paesaggi, di ingrandimenti ecc., a corredo delle cognizioni generali impartite nella scuola non occorra un impianto gigantesco, che in capo a breve tempo, coi progressi della tecnica sarebbe già vecchio. Basterebbe un apparecchio buono e solido; per le novità e le meraviglie spettacolose serve l'industria privata dei baracconi e degli impianti maggiori in appositi locali e nei teatri, ai quali si possono fare accedere qualche volta i ragazzi, mercè accordi coi proprietari e impresari. Con una spesa relativamente modesta si potrebbe quindi dare pratica attuazione ad una utile iniziativa, seguendo l'esempio di altre città, che adottarono il sistema delle proiezioni nelle scuole²⁹.

L'impianto viene realizzato, ma la questione si riaccende quasi dieci anni dopo, quando su «Il Giornale del Mattino» compaiono diverse lettere provocatorie che sottolineano la mancata realizzazione di tre cinematografi educativi³⁰, mentre i clericali hanno il Cinematografo dei Sordomuti (v. cap. XVI). “Il socialista minorene”, che firma le lettere mette in ridicolo la gestione dell'Università Popolare dopo che ne è stato preso il controllo dai socialisti “ufficiali” e propone di aprire al più presto i tre cinematografi socialisti “Engels”, “Bebel” e “Liebknecht” e di cambiare il nome dell'Università Popolare G. Garibaldi nel più attuale “Carlo Marx”. Secondo “Il socialista minorene” inoltre la cura dei fanciulli è un settore strategico per arrivare alle madri, perché se il suffragio si allargasse anche alle donne, queste non voterebbero socialista:

²⁷ G. Cattaneo, *I cinematografi nelle scuole*, «L'Aurora», a. VI, n. 19, 1° febbraio 1906, p. 5. L'articolo viene pubblicato su «Il Resto del Carlino» il 21-22 gennaio 1906.

²⁸ Ricordiamo che probabilmente nel cortile della medesima scuola nel giugno 1899 era stato girato il film ideato da Alarico Lambertini *L'incontro di due compagnie comiche* (v. Appendice 7 e § XI.3).

²⁹ *Le proiezioni nelle scuole*, «Il Resto del Carlino», 18 febbraio 1907, p. 5. L'impianto viene ultimato in aprile.

³⁰ La prima di queste lettere, firmate “Il socialista minorene”, è *Università Popolare | Vita nuova*, «Il Giornale del Mattino», 3 gennaio 1917, p. 2.

Credo che sia necessario intervenire subito coi nostri tre cinematografi educativi. Quando si inaugureranno prossimamente, bisogna anzi cogliere l'occasione per ribattezzare la nostra Università Popolare, scartando il nome ormai sorpassato di Garibaldi, per adottare quello di Carlo Marx. I cinematografi debbono pure intitolarsi a nomi cari al partito, a es. il più grande ad August Bebel, l'altro a Federico Engels ed il terzo a Laebkneht [sic]. Scarterei, per ora, i socialisti latini, inglesi e russi per affermare le nostre tendenze. I locali si trovano facilmente, uno ne metterei al Rappini, un altro al "Principe Amedeo" in via Riva Reno, ed il terzo alla "Bolognina" che è nostro buon centro elettorale. Questi cinematografi educativi vinceranno ben presto tutte le altre porcherie. Altro che censura! [...] Ho avuto l'annuncio dei corsi di puericoltura [...] ma non ci vado. [...] A noi ha giovato molto l'allargamento del suffragio. Abbiamo avuto tutti i voti di quelli che non capiscono niente. Ma se saltasse fuori il voto alle donne! Le donne sono in mano della borghesia e potrebbero costituire un serio pericolo. Colla scusa della puericoltura io comincerei a catechizzarle, a convertirle al socialismo³¹.

Secondo il dibattito qui ricostruito solo parzialmente a partire dai quotidiani locali (e che continua dopo il 1918), "catechizzare" e "convertire" sono esigenze comuni a laici e cattolici, e l'educazione del fanciullo diventa in questo senso strategica. Il cinema permette di indottrinare i fanciulli allo stesso tempo divertendoli, e dal successo di questa operazione dipende la formazione del nuovo elettore e del fedele di domani. In questo senso l'uso del cinematografo nell'educazione diventa un argomento politico, certo sviluppato da una *élite* istruita, ma solo scarsamente collegabile invece allo sviluppo delle teorie del cinema in Italia e alla cosiddetta "spettatorialità"³². Il dibattito, già nella consapevolezza dei suoi animatori, non è solo uno scambio di opinioni, ma una vera e propria «campagna che si combatte per la restaurazione della moralità e della decenza nel vivere civile»³³. Tale campagna porterà a dei provvedimenti specifici, che sono per i laici la fondazione dell'Istituto Minerva di Roma nel 1912³⁴ e per i cattolici diverse società, che a nostro parere culminano nella costituzione nel 1907 della SIC (poi SIC-Unitas)³⁵ e nell'attività della S.A. Moretto di Brescia (v. Appendice 4.2, S.A. Moretto).

³¹ *Università popolare | Le opinioni del "minorenne"*, «Il Giornale del Mattino», 15 gennaio 1917, p. 3. Per i possibili locali citati nell'articolo rimandiamo all'Appendice 3.2; i corsi di puericoltura avvengono al Cinematografo della Crocetta (v. Appendice 3.2, Cinematografo della Crocetta).

³² Per il dibattito riguardante il "cinema educativo" rimandiamo anche a SPINOSA 2010, p. 80 e MAZZEI 2013.

³³ R. Grassi, *Un aspetto della lotta per la moralità. Il cinematografo*, «L'Avvenire d'Italia», 11 novembre 1915, p. 4.

³⁴ *Il battesimo dell'Istituto "Minerva"*, «La Coltura Popolare», a. III, n. 2, 1913, pp. 86-92. Su tale periodico si trovano in particolare le iniziative cinematografiche dell'Istituto Minerva rimandiamo a TOSCHI 2009, pp. 57-65.

³⁵ Sull'argomento rimandiamo a FRIEDEMANN 2006.

XV.2 L'Università Popolare G. Garibaldi di Bologna

La diffusione delle Università Popolari in Italia avviene a cavallo tra il 1900 e il 1901, sull'esempio di idee ottocentesche che venivano dal Nord Europa (Danimarca e Svezia) e in particolare dall'Inghilterra. A differenza però di quello che avviene in Inghilterra, dove l'iniziativa era animata da una alta *élite* intellettuale in favore dell'ampio pubblico, in Italia essa deriva da un moto popolare democratico sviluppatosi fra i socialisti e le associazioni operaie³⁶. Le società organizzavano corsi, conferenze, concerti e visite d'istruzione destinate ai soci o a volte anche al grande pubblico ed erano in genere frequentate dagli operai e dai piccolo-borghesi, come maestri, impiegati, commessi, studenti e piccoli professionisti³⁷. L'Università Popolare G. Garibaldi di Bologna, diretta dal professore Francesco Lorenzo Pullè, viene fondata nel 1901 in via Cavaliera 22 (attuale via Oberdan) e conta nel 1915-1916 oltre duemila soci con una discreta componente operaia³⁸. Rielaborando anche teoricamente una tradizione precedente che utilizzava le proiezioni luminose fisse a scopo didattico³⁹, le Università Popolari non di rado utilizzano la cinematografia a supporto dell'insegnamento, e alcune di esse aprono anche dei veri e propri cinematografi, ma questo non avviene a Bologna.

L'Università Popolare di Bologna organizza conferenze con proiezioni cinematografiche solo sporadicamente, la prima di esse sembra essere avvenuta al Liceo Musicale nel 1913⁴⁰ e da questa data in poi più di frequente soprattutto negli anni della guerra, quando ospita le conferenze del dott. Vittorio Putti sul trattamento dei mutilati (v. *infra* § XVII.2). L'attenzione verso la cinematografia diviene più forte dopo gli articoli polemici su «Il Giornale del Mattino» citati nel paragrafo precedente, che esortano i socialisti ad aprire i tre cinematografi educativi in programma da anni, così nel maggio 1917⁴¹ l'Università Popolare promuove l'ingresso gratuito ai figli dei soci ai due cinematografi acquistati dal

³⁶ S. Varazzani, *Che cosa sono le Università Popolari | In Italia*, «La Cultura Popolare», a. I, n. 1, 1911, pp. 29-36. Sull'Università Popolare G. Garibaldi rimandiamo a ARBIZZANI 1954.

³⁷ Ivi, p. 34.

³⁸ I soci sono 2240, ovvero 706 operai e commessi, 330 impiegati, 178 professionisti, 241 industriali e commercianti, 123 studenti, 596 donne e 66 diversi (PULLÈ 1917).

³⁹ Sulle pagine del periodico «La Cultura Popolare» fondato nel 1911 come organo dell'Unione Italiana dell'Educazione Popolare, già nel 1911 compaiono numerosi articoli sull'utilizzo delle proiezioni luminose nell'insegnamento.

⁴⁰ Le proiezioni al Liceo Musicale sono come supporto ad una conferenza sull'educazione fisica (*Il Cinematografo*, «Bollettino dell'Università popolare G. Garibaldi in Bologna», a. I, n. 7-8-9, ottobre-dicembre 1919, p. 146).

⁴¹ *Università Popolare*, «Il Giornale del Mattino», 11 maggio 1917, p. 2 e seguenti.

Comune per uso delle scuole elementari e inaugurati il 21 aprile (all'Arcoveggio e alla Crocetta, v. il paragrafo seguente).

Altri accordi, stipulati con Armando Nobili del Cinematografo dell'Arcoveggio (v. Appendice 3.2, Cinematografo Edison) permettono ai soci di entrare gratuitamente alle proiezioni dei film *Sangue romagnolo* (L. Carlucci, Gloria, 1917), *L'infermiere di Tata* (L. Carlucci, Gloria, 1917), *Dagli Appennini alle Ande* (U. Paradisi, Gloria, 1916), *Come si fa un deputato* (non id.), *Darwin non ha torto* (non id.)⁴². Nel marzo del 1918 al Cinematografo Edison l'Università Popolare organizza⁴³ una conferenza del dott. Mario Casalini sull'istruzione agraria dei contadini, con la proiezione dei tre film *La coltivazione razionale del grano* (v.c. n. 13349 del 22 febbraio 1918), *La lavorazione meccanica dei terreni* (n. 13348 del 22 febbraio 1918), *Coltivazioni delle piante da frutto* (v.c. n. 13347 del 22 febbraio 1918) prodotti dalla Edera Film e distribuiti dalla Cooperativa "La Cinegraria" di Roma del conte Gastone Di Mirafiori.

Complice probabilmente la mancanza di fondi, i tre cinematografi educativi auspicati non vengono mai inaugurati e l'assenza di un cinematografo dell'Università Popolare è ancora sentita nel 1922, quando si pensa di introdurlo nel programma didattico dell'anno seguente⁴⁴.

XV.3 I cinematografi comunali

Il primo impianto cinematografico in una scuola bolognese viene inaugurato dopo alcune lettere del maestro Bonatto, pubblicate su «Il Giornale del Mattino» e in seguito alle quali il Comune realizza un impianto per proiezioni luminose anche cinematografiche nella scuola di via Foscherari nell'aprile del 1907⁴⁵ (v. *supra* § XV.1). Questo primo esperimento rimane però un caso isolato e probabilmente limitato all'iniziativa del maestro succitato, e nonostante proiezioni dedicate esclusivamente ai bambini si svolgessero abitualmente nei cinematografi commerciali bolognesi (nel 1914 viene inaugurato un cinematografo a loro

⁴² *Università Popolare*, «Il Giornale del Mattino», 29 maggio 1917, p. 3; *Università Popolare*, ivi, 1 giugno 1917, p. 3.

⁴³ *Università Popolare*, «Il Giornale del Mattino», 10 marzo 1918, p. 3. Su questi film rimandiamo anche a *Una nuova forma di propaganda agricola | La "Cinagraria"*, ivi, 23 febbraio 1918, p. 2; *La "Cinagraria"*, «Film», a. V, n. 6, 10 marzo 1918, p. 4.

⁴⁴ *Il Cinema Istruttivo*, «Bollettino dell'Università popolare G. Garibaldi in Bologna», a. IV, n. 1-12, gennaio-dicembre 1922, p. 38.

⁴⁵ «Ora sappiamo che finalmente nella scuola di via Foscherari è ultimato l'impianto della corrente elettrica e del diaframma destinato appunto alle proiezioni luminose. / Ieri [...] si è proceduto ad un primo esperimento [...] con un apparecchio che non è però ancora l'apparecchio definitivo. / [...] Ad assistere alle lezioni col sussidio delle proiezioni saranno raccolti nella scuola di via Foscherari, con opportuno avvicendamento, anche gli alunni delle cantonali più prossime. Ma poiché queste lezioni non devono essere privilegio delle scuole migliori, è evidente che il comune dovrà [...] dotare di un apparecchio consimile ciascuno degli altri tre rioni in cui sono divise le scuole comunali [...]» («Il Resto del Carlino», 12 aprile 1907, p. 3).

dedicato, il “Principe Amedeo”, v. Appendice 3.2, Principe Amedeo) e sporadicamente anche nelle scuole e negli orfanotrofi (come quello di San Leonardo⁴⁶), il Comune acquista due cinematografi per destinarli alle scuole solo nel 1916. Si tratta dei due cinematografi aperti prima dello scoppio della Prima guerra mondiale dai fratelli Casanova in due località fuori dalle mura e cioè alla Bolognina, il nuovo grande quartiere operaio a Nord della stazione ferroviaria (il Cinematografo Edison, v. Appendice 3.2, Cinematografo Edison) e alla Crocetta, fuori porta S. Isaia (il Galvani, v. Appendice 3.2, Cinematografo Galvani), entrambi in prossimità di due scuole elementari comunali. Il Comune acquista i locali assieme alle apparecchiature cinematografiche⁴⁷, e apre i cinematografi “alla Crocetta” e “all'Arcoveggio” ai bambini solo nell'aprile del 1917⁴⁸. Le proiezioni a partire da questa data avvengono al pomeriggio dalle 14 alle 18 alla presenza dei bambini di diverse scuole cittadine; i programmi cambiano settimanalmente e vengono scelti dall'Ufficio Istruzione del Comune di Bologna.

Ricordiamo che questa iniziativa viene realizzata dopo essere rimasta in cantiere per diversi anni, dalla Giunta socialista Zanardi, eletta nel 1914, e in particolare dall'Assessore all'Istruzione, Mario Longhena (1876-1967)⁴⁹, che si è impegnato profondamente per la diffusione dell'alfabetismo, tanto che il programma elettorale aveva come parole chiave “Pane e Alfabeto”⁵⁰.

XV.4 Lo sviluppo della rete cinematografica cattolica a Bologna

I cattolici sono animati dalle stesse istanze dei socialisti, ma al contrario di questi ultimi, che riescono a raggiungere a Bologna un primo risultato tangibile solo nel 1917 con l'apertura dei due cinematografi comunali destinati ai bambini delle scuole, cominciano a lavorare per l'istruzione mediante le proiezioni molto prima, partendo dalla propria comprovata esperienza nell'insegnamento catechistico con le proiezioni fisse, risalente all'Ottocento⁵¹. L'atteggiamento della Chiesa nei confronti della cinematografia è fin da subito

⁴⁶ *All'Orfanotrofio di San Leonardo*, «L'Avvenire d'Italia», 12 febbraio 1915, p. 4. Si tratta di una conferenza sulle Alpi e gli Appennini, tenuta per i bambini e le maestre.

⁴⁷ GIORDANI 1996-1997, pp. 35 e 65. La documentazione dell'acquisto secondo Giordani si trova all'Archivio storico del Comune di Bologna, nel Tit. XIV – Istruzione. Un sondaggio da noi condotto per l'anno 1916 nel Tit. XIV, Rub. 3 (scuole), Sez. 2 (scuole elementari) non ha però dato risultati.

⁴⁸ *I cinematografi comunali per gli alunni delle scuole elementari*, «Il Giornale del Mattino», 22 aprile 1917, p. 3.

⁴⁹ Per un profilo biografico del politico rimandiamo a <<http://www.comune.bologna.it/storiaamministrativa/people/detail/37983>>.

⁵⁰ Sulla Giunta Zanardi rimandiamo a ONOFRI 1966; FURLAN 1984; BAROZZI 1993.

⁵¹ Ricordiamo a Brescia il catechista e insegnante Don Angelo Zammarchi, fra i fondatori nel 1904 della Società Editrice “La Scuola”, che dal 1910 comincia anche la produzione regolare di diapositive (REAMI 2006, p. 216).

positivo (basti pensare alle numerose riprese in Vaticano con Leone XIII, che fanno il giro del mondo nel 1898)⁵². Nel periodo 1896-1908 le case di produzione francesi mettono sul mercato numerosi film religiosi, e la costituzione di veri e propri circuiti cinematografici cattolici permette la stabilità di iniziative di distribuzione dedicate, come quella della Maison de la Bonne Presse, che apre nel 1911 i propri uffici anche a Roma.

Il biennio attorno al quale prendono avvio in Italia queste iniziative cinematografiche cattoliche è il 1908-1909⁵³ quando vengono fondate ovunque società per la diffusione dell'insegnamento mediante le proiezioni luminose: nel 1908 il Comitato Cattolico Italiano si riunisce a Venezia presso la Basilica di San Marco; nel novembre dello stesso anno a Torino il prof. Vincenzo Musso fonda la Società delle Proiezioni⁵⁴; infine a Milano alla fine del 1909 viene fondata la Federazione cinematografica diocesana da Mons. Antonio Merisi⁵⁵. Le iniziative cattoliche bolognesi, dovute al pioniere Don Romano Costetti, si collocano contemporaneamente a quella di Venezia e fungono dichiaratamente da modello per quella torinese e milanese⁵⁶. A Bologna don Romano Costetti (v. §XV.5), fonda il 16 maggio 1908 la Società Emiliana per la Propaganda Religiosa con Proiezioni, nella quale si occupa in particolare di proiezioni cinematografiche, diventando un pioniere delle esperienze cattoliche italiane. Tali esperienze si sviluppano però seguendo un modello francese, e vengono infatti salutate con entusiasmo dal periodico «Le Fascinateur» della Maison de la Bonne Presse e dal suo animatore Michel Coissac⁵⁷.

Come per altri settori della cinematografia bolognese, anche questa iniziativa pionieristica sembra legata alla volontà di un singolo individuo, don Romano Costetti, e alla sua morte, avvenuta nel 1913, la società sopravvive col suo nome rientrando però in un ambito più tradizionale e occupandosi essenzialmente di proiezioni fisse.

Nel 1912 compare un altro personaggio di grande rilievo, Padre Raffaele Grassi (v. *infra* § XVI.1), che apre a Bologna il primo cinematografo cattolico stabile, il Cinematografo dei Sordomuti (v. Appendice 3.2 e cap. XVI), che funge per la prima volta da alternativa

⁵² L'atteggiamento dei cattolici nei confronti del cinema muto è studiato da diversi contributi, ricordiamo qui CONVENTS 2001; EUGENI-VIGANÒ 2006; VIGANÒ 1996.

⁵³ La data è fissata a livello nazionale anche da Convents (CONVENTS 2001, p. 488). Qualche anno dopo, nel triennio 1909-1911 giunge alla sua massima espansione anche la produzione della Sic-Unitas (FRIEDEMANN 2006, p. 194).

⁵⁴ *Rivista delle opere diocesane di proiezione*, «Luce et Verbo», a. I, n. 1, giugno 1909, p. 11. Sfogliando il primo anno del periodico «Luce et Verbo» troviamo la notizia della fondazione di società analoghe nel corso del 1909 a Cuneo, Verona, Fano; nel 1910 a Albenga, Vicenza; nel 1911 a Pisa, Udine.

⁵⁵ VIGANÒ 1996, p. 131.

⁵⁶ «A Torino seguendo l'esempio del M.R. Canonico Costetti di Bologna e di Mons. Cerutti di Venezia, il Prof. Teol. Dott. Musso istituì la Società delle proiezioni di Torino, via scuole 5» (*Rivista delle opere diocesane di proiezione*, «Luce et Verbo», a. I, n. 1, giugno 1909, p. 11).

⁵⁷ *La nostra Società giudicata all'estero*, «Luce et Verbo», a. I, n. 2-3, luglio-agosto 1909, pp. 17-19.

“morale” con un'offerta più continuativa ai cinematografi commerciali. Non abbiamo trovato documenti che attestino una conoscenza fra Padre Grassi e Don Costetti, ma Padre Grassi sembra in qualche modo continuare l'opera di Costetti, provando a diventare anche lui distributore delle pellicole cinematografiche ad oratori e circoli cattolici e diventando referente sul territorio bolognese della casa di distribuzione cattolica bresciana S.A. Moretto (v. Appendice 4.2, S.A. Moretto).

Nel 1921 si aggiunge al Cinematografo dei Sordomuti un secondo grande cinematografo stabile, aperto nel Circolo Leone XIII e gestito dall'Azione Cattolica, fino ad anni recenti. L'entusiasmo verso la cinematografia però attorno al 1918-1919 trova sempre maggiori difficoltà nel reperimento delle pellicole “moralì”, e le programmazioni del Circolo Leone XIII, almeno a partire dal 1925, non sembrano più scelte autonomamente (come faceva Padre Grassi per il Cinematografo dei Sordomuti), ma sembrano fornite “a pacchetto” dalla S.A. Pittaluga, o ancora più probabilmente dalla sua controllata per i circuiti di seconda visione, la L'IC (v. Appendice 3.2, Circolo Leone XIII).

XV.5 La Società Emiliana per la Propaganda Religiosa con Proiezioni di don Romano Costetti

Don Romano Costetti (Roma 1852-Bologna 1913)⁵⁸, che appartiene all'ordine dei Canonici Regolari Lateranensi, arriva a Bologna nel 1903 e vi diventa l'abate della Chiesa di S. Salvatore. Il 16 maggio 1908⁵⁹ fonda presso S. Salvatore, la Società Emiliana per la Propaganda Religiosa con Proiezioni. Alla prima adunanza Costetti accenna diffusamente alla necessità di un «ingente bisogno della propaganda religiosa e all'opportunità di renderla più attraente ed efficace col sussidio delle proiezioni»⁶⁰ e ricorda le conferenze con proiezioni da lui organizzate fin dal 1907 presso l'Oratorio dei Fiorentini (v. Appendice 3.2, Oratorio dei Fiorentini). La società ottiene un contributo iniziale di L. 50 ricevuto dall'abate Giovanni

⁵⁸ Don Romano Costetti nasce a Roma da genitori bolognesi nel 1852. Viene educato nel Collegio dei Canonici Lateranensi di S. Pietro in Vincoli a Roma. Ordinato sacerdote professa prima a Lucca e dal 1903 a Bologna. Nel necrologio ricordano: «fu egli che per primo lanciò in Italia l'idea di servirsi delle proiezioni come mezzo di propaganda religiosa, egli fondò la Società Emiliana di Proiezioni» («Bollettino della diocesi di Bologna», a. III, n. 7, 1° aprile 1913, p. 282). Per questa ricerca abbiamo condotto un sondaggio presso l'Archivio di San Pietro in Vincoli, Roma, Fondo SS. Salvatore, dov'è conservato del materiale di Don Romano Costetti, ma non abbiamo trovato nulla d'argomento cinematografico.

⁵⁹ *Società Emiliana per la propaganda religiosa con proiezioni*, «L'Avvenire d'Italia», 16 maggio 1908, p. 3. Questo articolo ricorda come questa sia la prima iniziativa italiana del genere; anche il periodico francese «Le Fascinateur» scrive nel 1909 a proposito della Società Emiliana: «Vicino a lei sorgeranno forse altre Società più forti di numero e più ricche di risorse, ma essa avrà sempre il vanto di essere stata in Italia l'iniziatrice del movimento proiezionistico applicato alla religione» (SOCIETÀ EMILIANA PER LA PROPAGANDA RELIGIOSA CON PROIEZIONI 1909, p. 4).

⁶⁰ *Società Emiliana per la propaganda religiosa con proiezioni*, «L'Avvenire d'Italia», 17 maggio 1908, p. 3.

Strozzi generale del Convento dei Canonici Regolari Lateranensi e quello di L. 1.000 di Monsignor Ugo Maccolini di Rimini (che ne diviene anche il presidente)⁶¹. Nell'autunno tale società ha già pubblicato un catalogo (non sopravvissuto) delle sue diapositive e il 29 aprile del 1909 sempre nell'Oratorio dei Fiorentini tiene la sua prima assemblea annuale dei soci⁶². Ad un anno dalla fondazione conta 8 soci benefattori (tra i quali Mons. Maccolini) e 86 soci attivi, per lo più sparsi nelle campagne della regione e dei quali solo 6 fuori dai confini regionali (51 della Diocesi di Bologna, 22 in Romagna e 7 in Emilia)⁶³. Il catalogo conta invece 50 serie religiose e 20 ricreative, per un totale di 250 noli a partire dal giugno 1908 adoperati in circa 600 conferenze⁶⁴, e Costetti ne è soddisfatto:

In questo periodo di profanità imperante e di profonda ignoranza in materia di religione essa ha versato un torrente di luce rincalzando la parola viva che colpisce lo spirito col mezzo dell'immagine che colpisce i sensi e la fantasia. Dite quello che volete ma questo risultato mi sembra così consolante da meritare alla nostra Società un posto onorifico fra le associazioni promotrici del bene e il diritto di qualificarsi altamente benemerita della religione e della civiltà cristiana⁶⁵.

Assieme alle serie la società fornisce anche gli apparecchi, in genere della Bonne Presse, e tra questi il più diffuso tra i soci è il Bayard della Bonne Presse di Parigi⁶⁶, ma dopo un anno solo uno dei soci ha anche il cinematografo. Il pomeriggio viene trascorso a provare le differenti luci per proiezione⁶⁷, e fra le voci del bilancio troviamo: «Premio d'incoraggiamento della Bonne Presse... L. 246,45»⁶⁸, il che porta a pensare che il ruolo della

⁶¹ *Ibidem*. Presidente della società è Ugo Maccolini parroco alla Chiesa dei Servi di Rimini, vice-presidente prof. Alfonso Maranesi, del Seminario Arcivescovile, cassiere Augusto Lanzerini, parroco alla Chiesa dei Celestini di Bologna, segretario don Romano Costetti, della Chiesa di San Salvatore di Bologna (*Statuto della Soc. Emiliana per la propaganda religiosa con proiezioni*, «Luce et Verbo», a. I, n. 2-3, luglio-agosto 1909, pp. 25-28).

⁶² Il resoconto a stampa di questa assemblea è sopravvissuto fin ad oggi: Società Emiliana per la Propaganda Religiosa con Proiezioni, *Assemblea generale tenuta nella Sala dei Fiorentini il 29 Aprile 1909*, Bologna, Tip. Garagnani, 1909 (SOCIETÀ EMILIANA PER LA PROPAGANDA RELIGIOSA CON PROIEZIONI 1909, conservato presso la Biblioteca Capitolare della Collegiata di S. Giovanni in Persiceto; ringraziamo la dott.ssa Chiara Reatti per averci messo a disposizione questo e altro materiale ed aver agevolato la nostra ricerca).

⁶³ *Ivi*, pp. 4-5.

⁶⁴ *Ivi*, p. 6.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 6-7.

⁶⁶ *Ivi*, p. 5.

⁶⁷ L'opuscolo riporta le opinioni sulle differenti luci perché i soci spesso si sono lamentati della scarsa luminosità delle proiezioni ottenute, quindi vengono provate le luci ad alcool, acetilene, ossi-acetilenica, ossi-essenza, ossidrica, elettrica con lampada da 3 ampères e mezzo, elettrica con lampada Nerst e elettrica con lampada da 15 ampères (*Ivi*, pp. 13-16).

⁶⁸ *Ivi*, p. 11. I profitti dell'anno ammontano a L. 1.620, ricavati essenzialmente dalle quote annue e dai noli.

Bonne Presse non sia solo un “patrocinio”, ma che la società sia una sorta di concessionario della ditta francese, come avviene in quegli anni anche per le case Gaumont e Pathé (§ X.2.1).

Don Romano Costetti diviene collaboratore del periodico «Luce et Verbo» di Torino diretto da Arturo Bardesono, e nel settembre 1910 vi pubblica un articolo nel quale riassume le sue idee sull'insegnamento religioso con proiezioni, in contrasto con le posizioni sull'argomento del Congresso Catechistico di Bologna (dove l'intervento di Costetti finisce nella sezione “mezzi per ottenere la frequenza” al catechismo) e con quelle del Congresso Catechistico di Milano (invece esageratamente a favore dell'insegnamento con proiezioni)⁶⁹. Don Costetti nell'articolo ritiene che il “metodo meccanico” dove il bambino ripete “a pappagallo” l'insegnamento catechistico, debba essere integrato con un “metodo positivo” che prevede l'utilizzo di metafore e similitudini⁷⁰ per far comprendere ai ragazzini più facilmente il messaggio. Un ulteriore passo è l'utilizzo in aggiunta del “metodo intuitivo”, del quale le proiezioni luminose sono l'ausilio per eccellenza, perché permettono di offrire «al fanciullo la rappresentazione reale o simbolica della verità», ed il fanciullo la fissa nella mente, completandola con i suoi ricordi e le sue sensazioni⁷¹. Secondo don Costetti bisogna quindi recuperare la centralità del senso della vista, disciplinato dalla chiesa cattolica fino dai tempi del Concilio di Trento⁷², e in questo senso le immagini proiettate prendono il posto degli affreschi medievali nelle chiese e diventano una *Biblia pauperum*⁷³.

Don Costetti mette in atto queste idee per un insegnamento finalmente “efficace” organizzando conferenze nell'Oratorio dei Fiorentini già dal 1907⁷⁴, e dal 1910 queste comprendono anche proiezioni cinematografiche, sempre commentate dall'oratore. Vediamo ad esempio il programma per la festività della Epifania del 1910:

⁶⁹ D. R. Costetti, *Le proiezioni e il metodo dell'insegnamento religioso*, «Luce et Verbo», a. II, n. 16, settembre 1910, pp. 191-192.

⁷⁰ «Quindi ci serviremo di simboli, d'immagini e di similitudini, insomma richiameremo alla mente del fanciullo cose già note, di cui ha avuto o può avere l'esperienza sensibile. Per esempio, per dare un'idea dell'immensità di Dio, io parlerei del sole che trovandosi in un punto dello spazio, è presente in tutto l'emisfero da esso illuminato e, meglio ancora, dell'aria che occupa tutti gli spazi e penetra perfino negli interstizi dei corpi» (Ivi, p. 91).

⁷¹ Ivi, p. 92.

⁷² Queste posizioni di Costetti vengono ricordate anche da ALOVISIO-CASETTI 2006, p. 105.

⁷³ D. R. Costetti, *Il metodo intuitivo nell'insegnamento religioso*, «Luce et Verbo», a. III, n. 25-26, giugno-luglio 1911, pp. 271-275.

⁷⁴ L'Oratorio dei Fiorentini ospitava occasionalmente conferenze religiose nei periodi festivi già alla fine dell'Ottocento, ma è a partire da questa data che diventano abituali, con l'installazione di un apparecchio della Bonne Presse per proiezioni fisse (*Conferenza con proiezioni luminose*, «L'Avvenire d'Italia», 28 febbraio 1907, p. 2). Tra le prime conferenze organizzate troviamo quella del predicatore Padre Roberto da Nove dei Minori Cappuccini, che nel 1915 pubblica un volume di 644 pagine con esempi di conferenze religiose con proiezioni (DA NOVE 1915).

Giovedì sera festa dell'Epifania alle ore 20 nella Sala dei Fiorentini in Corte Galluzzi, verrà dato a cura della Società Emiliana per la Propaganda Religiosa con Proiezioni un trattenimento col seguente programma:

1 Il Natale illustrato da splendide proiezioni a colori

2 Veglia di Natale Proiezioni con musica

3 Proiezioni cinematografiche

I biglietti si ritirano al negozio Malaguti in Via Altabella, nella sagrestia di San Salvatore e dei Celestini e all'ingresso della sala⁷⁵.

Nel febbraio dello stesso anno alla Sala dei Fiorentini viene perfezionato l'impianto per accrescere l'intensità della luce⁷⁶, e le proiezioni cinematografiche divengono uno spettacolo domenicale fisso nei mesi invernali: una prima proiezione alle 16, destinata «esclusivamente ai fanciulli dei Catechismi parrocchiali, agli alunni dei Seminari e Collegi, alle alunne degli Educandati ed ai membri dei circoli giovanili», e un'altra alle 20,30 per tutti⁷⁷. Il programma proposto è “multiplo”, simile a quello dei cinematografi, mostra anche qualche film a soggetto, ma privilegia film “dal vero” e di attualità, con in chiusura una comica.

All'assemblea annuale del 1910 viene eletto nuovo vice-presidente il canonico Giuseppe Baviera⁷⁸ e si aggiungono tre nuovi consiglieri, don Giovanni Scarabelli parroco di S. Sigismondo a Bologna, don Luigi Alvisi arciprete di Castel San Pietro e don Davogli arciprete di San Rufillo (due località vicine a Bologna)⁷⁹. Nel 1912 la società chiude ancora in attivo, con 113 soci e 532 noli per un totale di 18.600 vedute⁸⁰. È la fine del 1912 quando don Costetti si dimette per motivi di salute e la sede della società viene spostata nel Palazzo Arcivescovile presso la Società per la Difesa del Clero ed amministrata da Pietro Matteuzzi, cerimoniere della Basilica di San Petronio di Bologna⁸¹. Don Costetti muore nel marzo del 1913 e alla sua morte la Società emiliana prende il suo nome⁸².

⁷⁵ *Un trattenimento nella Sala dei Fiorentini*, «L'Avvenire d'Italia», 3 gennaio 1910, p. 3.

⁷⁶ *Nella sala dei Fiorentini*, «L'Avvenire d'Italia», 13 febbraio 1910, p. 3.

⁷⁷ *Nella Sala dei Fiorentini*, «L'Avvenire d'Italia», 10 febbraio 1910, p. 2.

⁷⁸ Sul ruolo di Giuseppe Baviera rimandiamo a SCOTTÀ 2002.

⁷⁹ *Adunanza generale della Società Emiliana per le proiezioni*, «Luce et Verbo», a. II, n. 12, maggio 1910, pp. 150-151.

⁸⁰ *Società Emiliana di Proiezioni*, «Bollettino della Diocesi di Bologna», a. III, n. 8, 1° maggio 1912, p. 318. L'avanzo dalla gestione sociale è di L. 2.404; nella sessione pomeridiana dell'adunanza si proiettano dei film.

⁸¹ «Bollettino della Diocesi di Bologna», a. III, n. 3, 1° dicembre 1912, p. 77. Abbiamo tentato un sondaggio in cerca di documenti di questa società all'Archivio Arcivescovile di Bologna, ma non è stato possibile rintracciare una serie dedicata a questa società, ma solo qualche documento sparso.

⁸² I nuovi segretari diventano il canonico Widlöcher e don Pietro Matteuzzi, cambiano anche i revisori dei conti (*Società Emiliana di Proiezione "Romano Costetti". Palazzo Arcivescovile – Bologna*, «Bollettino della Diocesi di Bologna», a. III, n. 9, 1° giugno 1913, p. 378).

Riteniamo che con la morte di don Costetti la società abbia perso il suo carattere pionieristico⁸³, abbandonando la distribuzione delle pellicole cinematografiche, per abbracciare le direttive che la Chiesa istituzionale aveva dato nei confronti della cinematografia, che proibivano al clero di frequentare i cinematografi pubblici di Roma⁸⁴. Anche le proiezioni cinematografiche all'Oratorio dei Fiorentini cessano progressivamente, e questo avviene anche per gli altri oratori e circoli cattolici di Bologna in prossimità dello scoppio della guerra (§ XV.6). Stupisce inoltre che fra la documentazione d'epoca conservata presso la Fondazione Gualandi, che gestisce il più importante cinematografo “morale” a partire dal 1912, non si trovi nemmeno un accenno a questa società (cap. XVI). Nonostante le posizioni contrarie della Chiesa nei confronti della cinematografia, e questa assenza di controllo sul territorio, dopo la registrata dalla morte di don Costetti, la Società Emiliana “Romano Costetti” nel 1921 tenta di riorganizzarsi, aprendosi nuovamente alla distribuzione di pellicole cinematografiche, perché molti soci hanno apparecchi cinematografici inutilizzati per l'esosità dei prezzi di noleggio delle pellicole e la difficoltà di trovare sul mercato pellicole “moralì”⁸⁵. Il Consiglio della società propone quindi una nuova sottoscrizione di azioni da L. 50 l'una⁸⁶, ma sul «Bollettino della Diocesi di Bologna» cominciano a comparire annunci della vendita degli apparecchi cinematografici inutilizzati da parte delle parrocchie del circondario di Bologna⁸⁷. Ricordiamo che nel 1921 a Bologna esistono due cinematografi “moralì”, quello dei Sordomuti (v. Appendice 3.2, Cinematografo dei Sordomuti e cap. XVI) e quello del Circolo Leone XIII inaugurato nel maggio del 1921 (v. Appendice 3.2, Circolo Leone XIII), che si servono dei circuiti di distribuzione commerciali.

XV.6 La rete degli oratori cattolici e dei circoli

Una società come quella ideata da Costetti serviva quella che possiamo definire come una vera e propria “rete” di oratori e circoli, dove avvenivano prima conferenze con

⁸³ Don Costetti più volte si era scontrato con chi riteneva che le proiezioni non fossero adatte ad un luogo sacro (*Le proiezioni in chiesa*, «L'Avvenire d'Italia», 31 maggio 1912, p. 3).

⁸⁴ ALOVISIO-CASETTI 2006, p. 109. Questi provvedimenti del 1909 vengono rafforzati nel 1918, con l'introduzione di multe (*Circa gli spettacoli cinematografici nuovamente proibiti al Clero secolare e regolare*, «Bollettino della Diocesi di Bologna», a. IX, n. 8, agosto 1918, pp. 145-146).

⁸⁵ *Società Emiliana di proiezioni "Romano Costetti"*, «Bollettino della Diocesi di Bologna», a. XII, n. 6, giugno 1921, p. 89.

⁸⁶ AAB, Società per la Difesa del Clero, II, lettera del Consiglio della Società Emiliana di Proiezioni "Romano Costetti" firmata dal presidente Giuseppe Baviera e datata 18 aprile 1921. La società possiede 160 serie per conferenze, per un totale di 4.000 diapositive, ma nessuna pellicola cinematografica.

⁸⁷ «Cinematografo Marca Pathé usato ma in ottimo stato di funzionamento. L. 1700. Rivolgersi all'Arciprete di Budrio» («Bollettino della Diocesi di Bologna», a. XIII, n. 6, giugno 1922, p. 120).

proiezioni fisse e, a partire dalla massiccia diffusione della cinematografia a Bologna, anche cinematografiche. È complicato stabilire quando questi ritrovi abbiano cominciato a dare anche trattenimenti cinematografici, ma il fenomeno è compreso tra il 1909-1910 e lo scoppio della Prima guerra mondiale.

Il ritrovo cattolico Luigi Galvani in via del Carro 1 a Bologna (v. Appendice 3.2, Cinematografo Morale Luigi Galvani) ad esempio organizza conferenze con proiezioni fisse già dal 1906⁸⁸, ma le proiezioni cinematografiche cominciano nel 1909 con l'inaugurazione del Cinematografo Morale⁸⁹, che programma nel periodo invernale trattenimenti domenicali con proiezioni di film. Sempre a Bologna nel 1910 oltre all'Oratorio dei Fiorentini (v. il paragrafo precedente e Appendice 3.2, Oratorio dei Fiorentini), si comincia ad organizzare proiezioni cinematografiche domenicali anche all'Oratorio San Rocco di via Calari 1 (v. Appendice 3.2, Oratorio San Rocco). Nel 1912 aprono invece il cinematografo del Ricreatorio San Luigi di via Mascarella 44 (v. Appendice 3.2, Ricreatorio San Luigi) e il Cinematografo dei Sordomuti, che come abbiamo detto diventerà il cinematografo “morale” per eccellenza degli anni a seguire (v. cap. XVI).

La scomparsa di questi trattenimenti fissi coincide in gran parte con lo scoppio della guerra, quando gli sforzi dei cattolici si concentrano sull'assistenza ai feriti e sull'assistenza morale ai soldati, e supponiamo che anche la morte di don Romano Costetti, abbia dato un nuovo indirizzo all'uso delle proiezioni cinematografiche negli oratori e nelle parrocchie, che diventano più “osservanti” dei dettami della Chiesa ufficiale.

XV.7 La rete di distribuzione cattolica

Nel biennio 1909-1910, quando vengono installati questi apparecchi cinematografici negli oratori, abbiamo visto, c'è la spinta propulsiva della nuova società di don Costetti e dal 1909 esiste anche in via Santo Stefano 81 a Bologna un negozio gestito da Francesco De' Franceschi, di rappresentanze di diapositive e proiettori per proiezioni luminose. Dal catalogo superstite datato 1909 di questo negozio, dal titolo *Le proiezioni luminose | Loro utilità | Il materiale inerente*⁹⁰, apprendiamo come il negozio fosse il rappresentante per Bologna delle

⁸⁸ Ritrovo cattolico L. Galvani, «L'Avvenire d'Italia», 13 marzo 1906, p. 2.

⁸⁹ La richiesta di apertura è in ASBO, G.P., Busta 1133 (1909, cat. 13, fasc. 1), la prima notizia è l'articolo *Il cinematografo al Galvani*, «L'Avvenire d'Italia», 30 dicembre 1909, p. 2.

⁹⁰ DE' FRANCESCHI 1909. Le proiezioni fisse sono: Serie A, Anatomia umana, B. Astronomia, C. Zoologia, D. Fenomeni naturali, E. La lana (dalla pecora, fino allo speditore), F. La fabbricazione della tela di lino, G. Fabbricazione delle terraglie comuni e artistiche, H. Lavorazioni nelle miniere di carbon fossile, I. La

diapositive e degli apparecchi di proiezione (anche cinematografica) realizzati dalle case Mario Ganzini di Milano, Braun Clément di Parigi, Maison de la Bonne Presse di Parigi, E. Mazo di Parigi e Newton & C. di Londra e come fra i clienti vi fosse già all'epoca l'Istituto Gualandi, prima dell'apertura del cinematografo. Questo negoziante è stato senz'altro il primo ad aprire un commercio del genere a Bologna e nel 1909 aveva in catalogo anche l'apparecchio “Cinema Volta III” per proiezioni sia fisse che cinematografiche al prezzo di L. 398 (§ X.4.1).

Certamente il cambio di rotta di una società come quella di don Costetti deve aver influito sulla progressiva diminuzione delle proiezioni nella “rete” cattolica che si registra dal 1913, mentre l'apertura nel 1912 del Cinematografo dei Sordomuti, che accoglie ai suoi spettacoli i ragazzini degli oratori di tutta la città, offre alle famiglie cattoliche quei film “moralì” che esse chiedevano per i propri bambini. La gestione di un cinematografo di questo tipo, in assenza di distributori sul territorio in grado di offrire programmazioni idonee, è anche in questo caso affidata alla lungimiranza del suo responsabile (e “tagliatore” di pellicole) padre Raffaele Grassi, che sente senz'altro la mancanza di un distributore cattolico, tanto da organizzarsi di persona per diventarlo (v. *infra* § XVI.6).

telegrafia senza fili, L. La “Terra Santa”, M. San Pietro in Roma ed il Vaticano, N. Viaggio in Giappone, O. L'alcool e le conseguenze dell'alcoolismo, P. Pesci ed anfibi, Q. Uccelli (Ivi, pp. 17-30). Nel fascicolo sono riportati l'elenco dei quadri e le regole di noleggio.

CAPITOLO XVI. L'ISTITUTO GUALANDI PER SORDOMUTI E SORDOMUTE

Il progetto più interessante nell'ambito del cinema educativo a Bologna, e anche uno dei più antichi e longevi, è quello del Cinematografo dei Sordomuti, aperto nel 1912 all'interno dell'Istituto Gualandi, e rimasto in attività fino agli anni Ottanta del Novecento. Di ambiente cattolico, e fortemente voluto dal fondatore dell'Istituto, Padre Raffaele Grassi, il Cinematografo dei Sordomuti è stato il luogo di visione per eccellenza per i bambini dei ricreatori della città, nonché il cinematografo dove è stato effettivamente messo in pratica un pionieristico progetto educativo elaborato dal suo fondatore. Se indugiamo sulla ricostruzione della storia di questo cinematografo è perché esso ha lasciato una documentazione eccezionale sulla sua attività che ci permette di ricostruirne diversi aspetti. La Fondazione Gualandi infatti, ancora attiva in via Nosadella 47, conserva¹ fra i suoi documenti amministrativi le antiche carte riguardanti la gestione del cinematografo nei suoi primi cinque anni di vita, ovvero il periodo compreso fra il 1912 e il 1917. Tale documentazione comprende essenzialmente le fatture per il noleggio delle pellicole dai distributori bolognesi e una documentazione dettagliata delle altre spese sostenute per la gestione del cinematografo e delle entrate, in quanto vi poteva accedere a pagamento altro pubblico. I rendiconti mensili permettono anche di ricostruire gli incassi e la quantità di persone intervenute alle proiezioni, aspetto mancante per qualsiasi altra attività coeva di carattere commerciale. La gestione economica e le programmazioni sono anche confluite in un opuscolo a stampa di Padre Grassi, intitolato *I primi cinque anni di vita del Cinematografo dei sordomuti in Bologna* edito nel 1917². La ricostruzione delle programmazioni e degli aspetti educativi del Cinematografo dei Sordomuti è stata possibile in seguito a partire dagli articoli pubblicati da «Èffeta»³, il periodico edito dall'Istituto Gualandi.

¹ Ringraziamo la dott.ssa Adele Messieri Selleri, presidente della Fondazione fino al 2014, per averci permesso di consultare la documentazione superstite. Le ricerche da noi condotte hanno coinciso con il periodo di progettazione della nuova scuola di infanzia chiamata "Al Cinema!" inaugurata nel 2014, e che per volontà della presidenza ha ripreso fin dal nome, l'antica vocazione dell'Istituto. Questo periodo di progettazione ha coinvolto chi scrive e la dott.ssa Elena Ezechielli in una lezione sul cinema muto rivolta agli educatori della scuola, tenutasi il 16 marzo 2013 presso la Fondazione Gualandi di Bologna. Precedentemente era stata ideata ed organizzata da chi scrive, assieme al gruppo universitario torinese "Brigate Irma Vep", una serata presso la Biblioteca Mario Gromo del Museo Nazionale del Cinema di Torino intitolata *Silenzio: si guarda! Cinema muto e i sordi* che si è svolta il 14 novembre 2012 in collaborazione con l'Istituto dei Sordi di Torino e la Fondazione Gualandi di Bologna, che ha previsto tra l'altro la ricostruzione, curata da chi scrive, e relativa proiezione di un programma cinematografico mostrato al Cinematografo dei Sordomuti cent'anni prima, nel 1912.

² GRASSI 1917.

³ Spogliato dal 1905 al 1923.

Quanto è qui discusso ci sembra un caso esemplare a livello nazionale, sia per l'ambizioso progetto educativo, sia per la possibilità di ricostruire in maniera dettagliata così numerosi aspetti di attività difficilmente conoscibili altrimenti, perché di carattere non commerciale e quindi scarsamente delineabili, attraverso le notizie sui quotidiani locali o da altre fonti documentarie. Quella dell'Istituto Gualandi è inoltre un'iniziativa molto particolare nel panorama del cinema muto bolognese, animata certamente da sentimenti cattolici, ma sviluppata in autonomia dalla Chiesa istituzionale (infatti prima di Padre Grassi a Bologna, solo don Costetti, fondatore della Società Emiliana per la Propaganda Religiosa con Proiezioni, aveva intuito e messo in pratica iniziative che sfruttassero il potenziale educativo del cinema, ma queste finiscono con la sua morte v. *supra* § XV.5).

L'esperienza del Cinematografo dei Sordomuti, come abbiamo già detto, è stata affiancata inoltre dal 1921 da un secondo longevo cinematografo cattolico, che però si trovava dalla parte opposta della città, il Cinematografo del Circolo Cattolico Leone XIII gestito dall'Azione Cattolica e da Giovanni Moruzzi (v. Appendice 3.2, Cinematografo Cattolico Leone XIII). L'iniziativa cattolica a Bologna annovera anche altre iniziative minori (v. § XV.5 e Appendice 3.2, Sezione C), ma possiamo affermare con certezza che quelle maggiori siano interamente attribuibili a questi tre personaggi.

XVI.1 L'Istituto e Padre Raffaele Grassi

L'Istituto Gualandi per sordomuti e sordomute viene fondato nel 1850 a Bologna da Giuseppe e don Cesare Gualandi. Gli intenti pedagogici si sommano all'effettiva assistenza del sordomuto, al quale, iniziativa non certo scontata, veniva insegnato a parlare. In pochi anni l'Istituto diviene Ente Morale (è il 1858) e nel 1896 viene riconosciuto dal nuovo Regno d'Italia. Aprono inoltre diverse nuove sedi a Roma (1884), a Firenze (1885) e a Teramo (1903), e Giuseppe Gualandi, sopravvissuto al fratello Cesare, è eletto Superiore della istituzione che viene a chiamarsi Piccola Missione per i sordomuti. In particolare l'istituto di Bologna diviene anche sede di alcune piccole attività commerciali gestite dai sordi, come la tipografia. In questi anni entra a far parte della sede di Roma un giovane prete, Padre Raffaele Grassi (Medicina, 1879 – Bologna 1961, Fig.) che, a partire dal 1903, si trasferisce alla sede di Bologna. Qui egli fonda innanzitutto il periodico «Èffeta»⁴, che ha il compito di informare

⁴ Inizialmente chiamato «Ephphtha», riprende la parola che Gesù pronuncia guarendo un sordomuto nel *Vangelo secondo Marco* (cap. 7, 31-37), che significa "apriti". Il periodico è ancora attivo dal 1905.

gli altri istituti delle attività svolte dalle varie sedi e che riporta inizialmente notizie e curiosità di vario genere da tutto il mondo. Padre Grassi fonda nel 1908 un secondo periodico «La domenica del sordomuto», è promotore sempre dal 1908 del patronato Pro Mutis, dal 1909 segue la associazione “Forza e Parola” che si occupa di far praticare ai sordi gli esercizi ginnici, portandoli anche a gare e concorsi nel resto d'Italia e organizza numerosi pellegrinaggi a Lourdes⁵. Già promotore di queste numerose attività e per questo figura di primo piano dell'istituto, nel 1912 decide di aprire anche il Cinematografo dei Sordomuti, un cinematografo educativo per i ragazzini dell'istituto, ma che fosse anche un luogo di incontro fra gli alunni e i loro benefattori e un ritrovo morale per famiglie.

Il Cinematografo dei Sordomuti ha un buon successo e oltre a luogo di educazione per gli allievi dell'istituto diventa anche ritrovo della comunità cattolica locale. Fin da subito gode del sostegno del quotidiano cattolico «L'Avvenire d'Italia» e di note personalità cittadine, e non solo, basti pensare che il rinnovo della sala avvenuto nel 1916 viene sostenuto economicamente dal Papa Benedetto XV, che invia anche un messaggio in occasione della riapertura della sala ammodernata. Nel corso degli anni, le raccolte di fondi per comprare il pianoforte, le poltrone, uno specchio per la lettura delle didascalie, non rimangono mai inascoltate, e le somme anticipate dall'istituto vengono sempre rifuse in breve tempo dai benefattori. Inoltre l'ammodernamento della sala avvenuto nel 1916 dà una nuova dignità a questo luogo di spettacolo per un preciso volere della comunità che lo frequenta⁶, rendendolo in questo modo non inferiore agli altri locali commerciali esistenti sia per la bellezza del luogo, che per la capienza (nel 1916 vi sono oltre trecento posti, v. Appendice 3.2, Cinematografo dei Sordomuti). Seguendo i programmi del cinematografo nel periodico «Èffeta», sembra che esso attraversi un periodo di crisi nel dopoguerra, ed in particolare nei primi anni Venti, quando Padre Grassi lamenta una sempre maggiore difficoltà nel trovare film “moralì” e adatti alla “riservatezza cristiana”, tanto che dal 1919 deve eliminare gli annunci dei film, perché spesso è costretto a cambiarli all'ultimo momento, provocando le lamentele del pubblico⁷. A rafforzare l'idea di questo cambio di tendenza troviamo anche il fatto che il Cinematografo dei Sordomuti a partire dal 1921 divenga un cinema-teatro, che ospita le recite delle associazioni e di altri istituti scolastici⁸.

⁵ P. Buoni, *Giubileo di vocazione*, «Èffeta», a. XIII, n. 43, 27 ottobre 1918, p. 337.

⁶ *Offerenti per l'impianto delle poltroncine nel cinematografo dell'istituto*, «Èffeta», a. XI, n. 33, 13 agosto 1916, p. 281.

⁷ *I programmi settimanali al nostro cinematografo*, «Èffeta», a. XIV, n. 43, 26 ottobre 1919, pp. 348-349. Sulla difficoltà di trovare film morali rimandiamo anche a: *La riapertura del cinematografo*, «Èffeta», a. XVI, n. 19, 1 ottobre 1921, p. 151; *Si riapre il cinematografo*, «Èffeta», a. XVII, n. 39, 24 settembre 1922, p. 312.

⁸ *Cinema-teatro dei sordomuti*, «Èffeta», a. XVI, n. 2, 15 gennaio 1921, pp. 12-13.

Comunque sia il Cinematografo dei Sordomuti passa indenne entrambe le guerre mondiali, rimanendo aperto fino ad anni recenti. Questo avviene perché, come già ricordato, si trova ad essere il luogo di incontro di una comunità, nonché espressione di un precoce progetto educativo, portato avanti in parte ancora oggi.

XVI.2 L'avvio del Cinematografo dei Sordomuti: un precoce progetto educativo

Tramite la donazione di 1.500 lire ricevuta da un ignoto benefattore vengono comprati nel maggio del 1912, presso la ditta Marzetto, Baronetto e C., il macchinario e gli accessori cinematografici (il trasformatore, l'obbiettivo e il motore elicoidale) e la sera di sabato 11 maggio, alla presenza delle due sezioni dell'istituto e dei benefattori viene inaugurato il cinematografo con il seguente programma: *Arti e industrie cinesi, Gli ascari a Tripoli, Il sarto vuole essere pagato, I calzoni di Tontolini*⁹. Il Cinematografo funziona qualche giorno nel mese di maggio e viene poi riaperto in ottobre, con la ripresa dell'anno scolastico, con spettacoli solamente nei giorni festivi dalle 14 alle 18 (alla prima rappresentazione assistono le alunne, alla seconda i fanciulli) e qualche rappresentazione serale, tutte accompagnate dal pianoforte.

I programmi del cinematografo vengono scelti da Padre Raffaele Grassi e da Alfredo Borelli, aiutati da due operatori e “tagliatori”, che sono gli insegnanti Riccardo Arpaia e Raffaele Ravaglia¹⁰. Nel dicembre del 1912 il periodico «Èffeta» ospita un lungo articolo dove l'insegnante Raffaele Ravaglia (Fig.) elenca i motivi di interesse dell'istituto per il cinema, mostrando di conoscere anche il dibattito pedagogico in corso¹¹. Dopo un'iniziale constatazione di come il cinema sembri essere adatto a degli «esseri mimici per eccellenza»¹², come sono appunto i sordomuti e di quanto piacere comporti a questi bambini osservare le immagini verosimili della realtà e che potere «fascinatore sulla psiche infantile» esse abbiano¹³, Ravaglia si addentra nella questione didattica, che articola in cinque punti:

⁹ GRASSI 1917, pp. 10-11.

¹⁰ Ivi, p. 18.

¹¹ R. Ravaglia, *Il Cinematografo per le scuole dei Sordomuti*, «Èffeta», a. VII, n. 10, dicembre 1912, pp. 185-194.

¹² Ivi, p. 185.

¹³ Ivi, p. 186.

1. *Il cinematografo e l'articolazione*¹⁴, dove rispondendo ad un altro professore che ritiene che il cinema sia importante alla stregua dei cartelli per insegnare ai bambini ad associare alla pronuncia labiale un'immagine o un gesto, Ravaglia obietta che tali accorgimenti non rendono allegri i ragazzi, mentre invece il cinematografo riesce a insegnare le medesime cose, contemporaneamente divertendoli;

2. *Il cinematografo come sussidio linguistico*¹⁵: il cinematografo permette di insegnare ai bambini idee e cognizioni, ad esempio cosa sia il mare ad un bambino sempre vissuto in pianura e aggiunge «so però di certa esperienza che i sordomuti imparano con quell'aiuto [del cinema] molte cose che non si pensava nemmeno di insegnarle. Queste cose non lasceranno gran traccia; ma con la ripetizione a voce e per iscritto, qualche cognizione rimarrà»¹⁶. L'abilità dell'insegnante risiede nel fare ricordare ai bambini le immagini che hanno visto, mostrando vedute, film storici, religiosi, comici e infine parlandone;

3. *Il cinematografo e le materie*¹⁷: il cinema permette di insegnare ai ragazzi la geografia, la storia e la religione e anche la storia naturale, «per cui bisogna concludere che le idee e le cognizioni nuove, fatte acquistare con le proiezioni animate, non si contano; e per chi non ha un museo scolastico propriamente detto, pare che il cinematografo sia fatto apposta»¹⁸;

4. *Il cinematografo e la vita pratica*¹⁹: il cinematografo è utile per conoscere la società e il mondo che ai sordomuti è precluso e per trasmettere loro il senso di “vertigine” collegato alla vita. «I sordomuti (e non solo essi) per natura non sanno pensare più in là delle quattro mura della scuola o dell'officina; è bene invece che si avezzino a conoscere ed apprezzare almeno in parte quel che c'è o si fa fuori dell'Istituto, nelle città popolate come nei più umili villaggi»²⁰;

5. *Il cinematografo e l'educazione*²¹: attraverso il cinematografo si possono facilmente veicolare degli insegnamenti morali, quali un comportamento corretto o sbagliato, capire i motivi di una premiazione o di una punizione.

A questi pregi Ravaglia contrappone le difficoltà riscontrate dall'insegnamento attraverso il cinema, che sono di ordine tecnico (il cinema non può essere introdotto in strutture scolastiche fatiscenti, deve avvalersi di operatori pratici e di apparecchi costosi per

¹⁴ Ivi, pp. 186-187 (Questo punto risponde all'articolo del prof. I. Kindlmann, *Il cinematografo applicato all'insegnamento*, «Effeta», a. IV, n. 5, febbraio 1909, pp. 69-70).

¹⁵ Ivi, pp. 187-188. Riportiamo in corsivo i titoli delle sezioni dell'articolo che di seguito riassumiamo.

¹⁶ Ivi, p. 187.

¹⁷ Ivi, pp. 188-189.

¹⁸ Ivi, p. 189.

¹⁹ Ivi, pp. 189-190.

²⁰ Ivi, p. 189.

²¹ Ivi, p. 190.

ovviare il rischio di incendi e infine di film “buone” moralmente) e pedagogico, infatti per imparare bisogna non vedere, ma osservare²².

Ravaglia con questo articolo mostra come l'apertura dell'Istituto Gualandi nei confronti del cinema sia frutto di un'articolata idea didattica, sviluppata a partire da un dibattito da loro già avviato sull'uso del cinema nell'insegnamento scolastico. Vengono inoltre riportate nelle pagine di «Èffeta» anche esperienze estere sull'uso del cinema per l'educazione dei sordi, come quella divertente di una scuola londinese dove il cinema viene utilizzato per insegnare la lettura labiale:

La direttrice di una scuola londinese per sordo-muti ha constatato che il cinematografo può essere un ottimo ausiliare per insegnare ai ragazzi ed alle ragazze ricoverati nel proprio istituto ad imparare a leggere, dal movimento delle labbra, le parole e le frasi che vengono pronunciate nella conversazione ordinaria. Essa conduce i suoi allievi ad un cinematografo, coll'intesa che questi debbono scrivere a matita, su di un libriccino di note, le frasi che riescono ad indovinare dalle labbra degli artisti che rappresentano una scena cinematografica. Dopo pochissimo tempo molti di questi ragazzi diventano così abili nel leggere le frasi che si scambiano gli artisti, che per essi il cinematografo non è più soltanto uno spettacolo visivo, ma si potrebbe anche dire uditivo. Dagli esperimenti fatti è pure risultato che molte volte gli artisti, mentre agiscono innanzi all'apparecchio fotografico, non pronunciano frasi corrispondenti al soggetto che stanno svolgendo, ma accade loro di scambiarsi le proprie impressioni sull'effetto della scena, sul modo col quale l'uno o l'altro rappresenta la propria parte, e magari intercalano frasi riferentesi a soggetti privati. In un caso recentissimo gli allievi sordomuti hanno scoperto che una films, la quale doveva presentare una scena algerina e le avventure di un soldato francese con una tribù araba, non era stata ritratta in Algeria, ma bensì in Egitto, mentre i supposti soldati francesi parlavano in inglese, come inglese parlavano i supposti arabi!²³

Il progetto educativo è stato qui sintetizzato attraverso l'ausilio dell'articolo di Ravaglia, ma potrebbe essere senz'altro maggiormente indagato, a partire dalle posizioni degli altri educatori citati negli articoli su «Èffeta». L'esperienza del Cinematografo dei Sordomuti infatti in questi anni si colloca all'interno di un più ampio dibattito sulla moralità del cinema portato avanti in diverse sedi (v. *supra* § XV.4) e la posizione dell'Istituto Gualandi, grazie a figure come Padre Grassi, è di grande apertura e entusiasmo. Tale atteggiamento sembra perdersi in concomitanza con le difficoltà del dopoguerra, quando la sala smette di essere un luogo di aggregazione essenziale della comunità cattolica cittadina, e quando si fanno più

²² Ivi, pp. 190-192.

²³ *Il cinematografo e la lettura labiale*, «Èffeta», a. VIII, n. 1, gennaio 1913, p.6.

aspre le polemiche sulla moralità degli spettacoli cinematografici. Inoltre anche il cinema in quegli anni è completamente cambiato rispetto ai primi anni Dieci, sia a livello di generi e argomenti, sia per la sua organizzazione: le piccole imprese hanno lasciato spazio alle grandi società di gestione di cinematografi e di distribuzione di pellicole, e anche la rete di distribuzione cinematografica cattolica crea i suoi colossi, come la S.A. Moretto di Brescia (per la quale lavora proprio Padre Grassi, v. Appendice 4.2 e § XVI.6) e la SPE (Società Proiezioni Educative, v. Appendice 4.2).

XVI.3 I primi cinque anni del Cinematografo dei Sordomuti (1912-1917)

La grande quantità di documentazione superstite permette di ricostruire vari aspetti relativi alla gestione economica del cinematografo nei suoi primi cinque anni di attività, e ricordiamo che al termine di questo quinquennio l'Istituto decide di ammodernare la sala, espandere l'orario di spettacolo e alzare il prezzo dei biglietti, sintomi insomma di una buona partecipazione e di un vivo interesse da parte della comunità cattolica cittadina.

Il pubblico

Questo interesse è testimoniato anche dai dati sull'affluenza del pubblico nel quinquennio, pubblicati da Padre Grassi, che evidenziano un raddoppio del numero dei biglietti staccati tra il 1912 ed il 1916: 15.499 persone nel I° anno scolastico, 18.025 nel II° anno, 22.475 nel III° anno, 28.462 nel IV° anno e 40.623 nel V° anno²⁴. È possibile distinguere nel dettaglio come è composto il pubblico di una rappresentazione di questo cinematografo, come quella del 24 febbraio 1914, giorno nel quale vengono venduti 71 biglietti per i primi posti (50 primi posti a 0,35 + 21 a 0,25 per un totale di L. 22,75), 179 biglietti per i secondi posti (118 a 0,25 + 61 a 0,20 per un totale di L. 41,7) e in più L. 159,35 vengono ricavate dagli ingressi dei ragazzini dell'Istituto e di altri (che non è chiaro quanto pagassero). I sordomuti erano solo una parte degli allievi che si recavano a questo cinematografo, perché assieme ad essi vi erano quelli del Collegio Ungarelli, del Collegio S. Giuseppe, delle parrocchie come Baraccano, Sterlino, San Rufillo, S. Pellegrino e anche di istituti femminili come il S. Elisabetta, il Giovanna D'Arco e le Canossiane²⁵. Notiamo quindi

²⁴ GRASSI 1917, p. 115 (i dati escludono i ragazzini degli istituti). Il totale nei cinque anni è 125.034 persone, con un'affluenza giornaliera media calcolata in 546 persone (*Ibidem*). Ricordiamo che il Comune di Bologna nel 1911 contava 172.806 abitanti (MALATESTA 2010, p. 254 citato nel § X.2.4).

²⁵ Questi dati sono tutti ricavati dai documenti non inventariati conservati presso la Fondazione Gualandi. Per un elenco degli istituti e dei convitti esistenti a Bologna rimandiamo all'«Indicatore della diocesi di

che più della metà dell'incasso della giornata è ricavata dagli alunni delle scuole e del catechismo. Escludendo dai dati i bambini degli istituti, il pubblico pagante aumenta nei mesi invernali e durante le festività, con un picco in dicembre nel periodo di Natale e a febbraio-marzo fra il Carnevale e la Pasqua (v. Appendice 9, Grafico 1).

Le spese di gestione

La gestione del Cinematografo dei Sordomuti non era a fini di lucro, quindi alternava mesi in perdita (in particolare il mese di dicembre, che richiedeva maggiori spese di noleggio dei programmi, per aggiudicarsi un film adatto alle festività) a mesi che si concludono con un bilancio in attivo. Ad esempio nel corso del secondo anno di attività vediamo come ai mesi di maggior afflusso di pubblico corrispondano anche le maggiori spese di gestione (v. Appendice 9, Grafico 2).

Nel corso del quinquennio preso in esame, tutti gli anni chiudono in attivo, e al termine dei cinque anni viene calcolato un utile netto di L. 7.224 dalla gestione del cinematografo²⁶. Vediamo nel dettaglio quali risultano essere le spese di gestione più ingenti con le quali doveva scontrarsi un cinematografo di questo tipo, comunque gestito in gran parte su base volontaria. Come evidenziato dal Grafico 3 (Appendice 9), la spesa maggiore sostenuta consiste nel noleggio dei film, seguita da un canone d'affitto annuale di L. 500 pagato all'Istituto Gualandi. Altre spese importanti sono il pagamento dell'energia elettrica e le spese di pubblicità e altre *réclame*, che però sono limitate quasi esclusivamente ai periodi festivi, perché altrimenti scarsamente sostenibili. Le spese che riguardano l'operatore, il pianista, il bigliettaio, l'orchestra e la tassa comunale invece si configurano come minori e non sembrano incidere molto sul bilancio annuale, forse anche perché venivano impiegati dei volontari o delle persone dell'ambiente cattolico e che quindi prestavano a minor prezzo la propria opera. Inoltre una parte dell'incasso veniva sempre devoluta in beneficenza. Sul primo anno di attività ha senz'altro gravato largamente l'acquisto della macchina da proiezione, mentre invece sul secondo anno gravano i primi lavori di adeguamento della sala.

Il noleggio dei film

La maggiore spesa riguardava quindi il noleggio delle pellicole, che Padre Grassi prende esclusivamente presso i distributori bolognesi²⁷. Quest'ultima è una caratteristica

Bologna», Tipografia Arcivescovile, 1922, p. 58.

²⁶ GRASSI 1917, p. 127. L'utile ricavato segue questo andamento: L. 1.1023 per il I anno, L. 1.148 nel II anno, L. 782 per il III, L. 1.608 per il IV e 2.660 per il V.

²⁷ Le ricevute d'epoca dei distributori bolognesi conservate dalla Fondazione Gualandi hanno fornito moltissime informazioni su queste attività commerciali, sintetizzate nell'Appendice 4.2, alla quale sono state

particolare di questo cinematografo, che pur essendo di ambiente cattolico, non si rivolge ai canali ad esso riservati, ma al libero commercio. Non è chiaro quanto questa sia una scelta consapevole di autonomia o se invece sia solamente dovuta alla lontananza di queste ditte che nel 1912 non avevano filiali a Bologna; resta da precisare che quando nel dicembre del 1912 Padre Grassi si rivolge con delle richieste alla Unitas, essa risponde di avere il materiale richiesto, ma di destinarlo prioritariamente ai propri clienti²⁸. A questa lettera non seguiranno più ulteriori contatti con la Unitas.

Anche se il numero dei distributori bolognesi coinvolti nel corso degli anni cambia con il modificarsi delle ditte aperte in città, vediamo nel dettaglio la provenienza dei film proiettati nel corso del secondo anno di attività (Grafico 4, Appendice 9). La maggior parte dei film vengono noleggiati dai concessionari delle case francesi, quindi Pathé ovvero Ugo Bassi (Appendice 4.2, Ugo Bassi) e Gaumont ovvero Armando Monti (v. Appendice 4.2, A. Monti). Questa predilezione per le pellicole francesi trova riscontro anche nelle altre programmazioni dei cinematografi bolognesi di quegli anni (§ VII.4.4). Una grande quantità di pellicole sono inoltre noleggiate dagli esercenti e noleggiatori Galli e Grazia (v. Appendice 4.2, Galli & Grazia), la cui attività di noleggio, non molto documentata, trova qui una delle conferme più rilevanti.

I responsabili del Cinematografo dei Sordomuti sceglievano di persona le pellicole da proiettare, e in alcuni casi le cercavano anche tra i vari distributori, come testimoniano due lettere ricevute dal consorzio Pathé in risposta alla richiesta delle pellicole *Il Natale del commediante* (non id.) e *Il Natale del vagabondo* (*Le Noël du chemineau*, C. De Morlhon, Modern, 1911) e alcune pellicole di argomento religioso²⁹. L'impossibilità di reperire dai distributori nazionali queste pellicole ritenute interessanti, comporta negli anni seguenti un ripiego verso l'offerta locale, che ovviamente rende più agevole anche la revisione delle pellicole. Nel marzo del 1913 Padre Grassi stipula un contratto con il rag. Ugo Bassi, della durata di un mese, per avere 1500 metri di pellicola del consorzio Pathé al prezzo fisso di L. 0,015 al metro e di L. 0,02³⁰ per i film superiori ai 500 metri (definiti “grandi films”) e per

anche aggiunte le fotografie dei documenti più importanti. Molte di queste ricevute infatti sono su belle carte intestate, che spesso rimangono l'unica testimonianza dell'esistenza di una ditta di distribuzione.

²⁸ «A pregiata sua di ieri devo risponderle che abbiamo infatti tutto quello che lei chiede, ma il diritto di prelazione lo riserviamo ai nostri clienti abituali, che avendo preso da noi il macchinario e servendosi da noi tutto l'anno hanno ben diritto che si usino loro dei riguardi, non le pare?» (Lettera su carta intestata Società Italiana Unitas, ricevuta da Milano il 10 dicembre 1912 e firmata forse Mantalini, conservata presso la Fondazione Gualandi).

²⁹ Lettere su carta intestata del Consorzio Pathé, ricevute da Milano e datate 4 e 11 dicembre 1912 (conservate presso la Fondazione Gualandi).

³⁰ Il documento riporta queste cifre, ma sembra più plausibile che si trattasse piuttosto di 0,15 e 0,20 centesimi al giorno e metro.

quelli di attualità³¹. Nonostante che manomettere le pellicole e tagliarle fosse severamente vietato dai contratti di noleggio, questa era una pratica largamente utilizzata da questo cinematografo, tanto che fra le lettere rinvenute presso la Fondazione Gualandi sono conservate diverse lettere di disappunto dei distributori che lamentano “pellicole forzate”, nonché qualche ritardo nei pagamenti.

XVI.4 Il programma di film "moralì"

Raffaele Grassi nel suo opuscolo spiega come il compito più difficile della gestione di un cinematografo “morale” sia sempre la composizione dei programmi, non solo per i ritardi nelle consegne o il cattivo stato delle pellicole (soprattutto di quelle “dal vero”, che a volte «cadevano addirittura dalla macchina»)³², ma soprattutto per la scelta di film “moralì”. Grassi si esprime ad esempio negativamente sui lungometraggi, drammi «svolti secondo principi troppo difforni da ciò che costituisce la base del vivere cristiano» e rivendica l' «arte di saper tagliare», necessaria per rendere presentabili i film³³. Dagli articoli pubblicati su «Èffeta», ma anche proprio da quello già citato di Ravaglia, possiamo ricavare i generi prediletti da questo cinematografo, che sono i film “dal vero” per la loro capacità di mostrare il mondo fuori dalla scuola, la natura e l'industria, i film comici perché insegnano divertendo i ragazzini e i film a soggetto ben selezionati o d'argomento storico e religioso. L'impegno riposto nella scelta di questi film spinge Padre Grassi a pubblicare nell'opuscolo da lui edito i 579 titoli proiettati nel corso del quinquennio 1912-1917 dal Cinematografo dei Sordomuti, chiamandoli “collezione”³⁴. Un'analisi di questi titoli da noi condotta (v. Tabella 1, Appendice 9) mette in rilievo come la gran parte dei film sia a soggetto (215, senza variazioni significative nel corso degli anni), seguita dalle pellicole “dal vero” (193, queste diminuiscono drasticamente fra il I e il II anno, per accrescere durante la guerra, nel V anno di attività) e infine le comiche (171, queste ultime si dimezzano fra I e II anno).

Il programma non era così lontano da quello offerto dai cinematografi commerciali, e non disdegnava nemmeno le pellicole di attualità, ma possiamo dire che al contrario dei

³¹ Contratto datato 20 marzo 1913 e firmato da Padre Grassi (conservato presso la Fondazione Gualandi). Il documento riporta le condizioni di noleggio del materiale discusse nel dettaglio nel § X.4.5.

³² GRASSI 1917, p. 79.

³³ «L'arte di saper *tagliare* la abbiamo acquistata con una esperienza che cresceva ad ogni necessità di rendere presentabili delle films nel loro intreccio essenziale buone e moralì. E l'esperienza ci insegnò poi anche l'ingegnosità di questi tagli, per cui lo spettacolo mai perdeva del nesso logico atto a comprenderlo, né di certi dettagli illustranti il complesso della trama» (Ivi, p. 80).

³⁴ Ivi, pp. 82-109.

cinematografi commerciali non sembra abbracciare in pieno il passaggio al lungometraggio, tentando di mantenere sempre la forma riconoscibile che questi programmi avevano prima della guerra con in apertura un film a soggetto, a seguire due film “dal vero” e una comica. Quando il film a soggetto era troppo lungo, seguiva solitamente una comica, come negli altri cinematografi.

I programmi più ricercati, come abbiamo detto, sono quelli composti nel periodo natalizio e in quello pasquale, nei quali l'afflusso del pubblico è maggiore e più forte anche l'attenzione della cittadinanza ai temi religiosi; ad esempio per Natale vengono in genere proiettati film sulla passione di Cristo (Fig.). I grandi film di soggetto cristiano sono di gran lunga quelli prediletti da questo cinematografo, che infatti proietta a più riprese *Christus* (Cines, 1916), *Fabiola* (E. Guazzoni, Palatino Film, 1918), *Frate Sole* (Corsi-Falena, Tespi, 1918), ecc. Dobbiamo però notare che, contrariamente a quello che avviene negli altri cinematografi cittadini, negli anni della guerra il Sordomuti proietta molti film patriottici e “dal vero” di guerra che non si arrestano nemmeno nel biennio 1917-1918 (§ XVII.5-6). Il sostegno di questo cinematografo (così come della comunità cattolica cittadina) alla guerra è incondizionato, e questo traspare anche dalle pagine del periodico «Èffeta». Padre Grassi inoltre allo scoppio del conflitto scrive diversi articoli su «L'Avvenire d'Italia» sul trattamento dei soldati rimasti sordi durante l'azione ed «Èffeta» riporta costantemente la notizia dei soldati sordi caduti e delle loro gesta in guerra.

XVI.5 La ricettività dei film da parte del pubblico

Un periodico come «Èffeta» permette di ricostruire anche la reazione del pubblico nei confronti di alcune pellicole. Sappiamo in generale da diversi resoconti che i bambini intervenuti alle proiezioni si divertivano moltissimo, e spesso con i loro schiamazzi e applausi turbavano la quiete della pacifica via Nosadella³⁵. Resoconti dettagliati però vengono riportati anche su «L'Avvenire d'Italia», spesso a firma di Silvia Albertoni Tagliavini, nei casi dei film di soggetto religioso più apprezzati, come appunto *Christus*, considerato la summa estetica ed educativa dei film lì proiettati. Vediamo ad esempio un estratto della relazione in «Èffeta» sulla proiezione di questo film:

³⁵ *Cinema educativo*, «Èffeta», a. XVI, n. 19, 15 giugno 1921, p. 95.

Prima dello spettacolo

Il pubblico affollato bisbiglia, sussurra, si agita nell'attesa, pur conservando un contegno simpatico e corretto, come di chi aspetta un evento solenne, che ha in sé qualche cosa di sacro; si scambiano parole fra i vicini, s'intrecciano conversazioni quasi amichevoli. Chi vi è già stato parla dello spettacolo con un senso di ammirazione affettuosa, come se il conoscerlo gli accordi una certa *superiorità* in mezzo agli altri, ed esclama:

– Vedrà, vedrà in tal punto!... Sentirà la musica nel tal'altro!...

– E le carovane? e il tempio? E le scene della Passione?... interrompono altri, che pur conoscono già la meravigliosa iconografia...

Si *prepara lo spirito*, per così dire, e quando i primi accordi della musica vibrano nella sala, quando il *segnale* è dato e la luce si spegne, tutte le anime convergono in un punto solo, tutte armonizzano in un'aspettazione comune, che *si sente* quasi per forza magnetica.

Durante lo spettacolo

Le magnifiche scene passano una dopo l'altra sullo schermo, nitide, suggestive, la musica le accompagna mirabilmente. Tornano in tutti i cuori, a ondate, le reminiscenze evangeliche: ci si commuove, ci si esalta, si freme, si palpita, si piange... Sì, anche si piange, ma sono lagrime sante e soavi, quali forse non si versavano da anni: lagrime che sembrano sollevare il cuore purificandolo, lagrime che nessuno pensa di nascondere quando nella sala torna improvvisa la luce... lagrime che certo l'angelo di Dio segna nel libro del bene... lagrime che sono preghiera!³⁶

Tale è l'estasi nei confronti del *Christus* che gli spettatori del Cinematografo dei Sordomuti provano, che una di queste, tale Lya Piazza, scrive persino un breve componimento dedicato al film³⁷ (Fig.).

Altrettanto curioso è l'episodio dell'arrivo di un piccolo divo fra il pubblico del Cinematografo dei Sordomuti: il tredicenne Ermanno Roveri, protagonista assieme ai genitori di alcune pellicole patriottiche tratte da *Cuore*, quale *Valor Civile* (U. Paradisi, Gloria Film, 1916). Appena entra nella sala del cinema tutti i bambini lo riconoscono:

Tutti dicono “Com'è carino!”. I bambini più piccoli volevano toccarlo: Il più piccino – sei anni – ci sente un poco, ed ha questo particolare, che dice sempre: Ohé! Ebbene, appena lo vide, lo riconobbe immediatamente, gli si accostò e gli disse forte un bell'Ohé schietto, e poi fece due gestini che volevano dire: tu sei quello là! – e indicava lo schermo. Anche il buon Ermanno aveva gli occhi rossi, e mi disse poi: – Io non ci penso mica quando faccio quelle cose, ma a vederle mi commuovo anch'io!³⁸

³⁶ *Le rappresentazioni del Christus*, «Èffeta», a. XIII, n. 19, 12 maggio 1918, pp. 149-150.

³⁷ L. Piazza, *Christus*, «Èffeta», a. XIII, n. 20, 19 maggio 1918, p. 155.

³⁸ *Il piccolo artista Ermanno Roveri al Cinematografo dei Sordomuti*, «Èffeta», a. XII, n. 17, 29 aprile 1917,

XVI.6 Padre Grassi diventa distributore

Il limite fra la vocazione commerciale del Cinematografo dei Sordomuti e la sua missione educativa viene varcato proprio in occasione di questi film “religiosi” che tanto hanno entusiasmato la comunità cattolica locale, al punto da indurre Padre Grassi a diventare il concessionario di alcuni di questi film per l'Emilia. L'idea ha avvio proprio dopo la visione di *Christus*, nel dicembre del 1918, quando l'Istituto Gualandi dirama una circolare ai cinematografi emiliani dove dice di avere in esclusiva *Fabiola*, *Frate Sole* e *Gerusalemme Liberata* (E. Guazzoni, Guazzoni Film, 1918), che definisce “i tre capolavori della cinematografia”³⁹. La diffusione di questi film si configura non solo come una «propaganda di bene», ma anche come un aiuto all'istituto in difficoltà economiche alla fine della guerra. Nel marzo del 1919 l'Istituto Gualandi distribuisce in aggiunta anche *Christus*⁴⁰, in aprile *Redenzione* (C. Gallone, Medusa Film, 1919)⁴¹ e altri film religiosi. Anche se nel materiale reperito presso la Fondazione Gualandi non vi sono documenti che attestino questa operazione di distribuzione di pellicole religiose, nel 1922 Padre Grassi risulta rappresentante della sede bolognese del distributore cattolico S.A. Moretto di Brescia (v. Appendice 4.2, S.A. Moretto) e anche un altro distributore cattolico, la Società Proiezione Educative sembra aprire nel 1920 un concessionario nei locali dell'Istituto Gualandi al n. 53 di via Nosadella, anche se il nome di Padre Grassi non compare (v. Appendice 4.2, Società Proiezioni Educative). Non sappiamo se l'attività di distribuzione di pellicole cinematografiche di Padre Grassi sia continuata anche nel periodo sonoro, ma questo non stupirebbe perché l'interesse di questa istituzione nei confronti del cinema è ben radicato da lungo tempo.

XVI.7 La pedagogia e il cinema su «Èffeta»

Uno spoglio del periodico «Èffeta» è senz'altro essenziale per chiunque si occupi dei rapporti fra pedagogia e cinema agli inizi del Novecento. Questo complesso e inesplorato ambito trascende l'oggetto delle nostre ricerche, ma sottolineiamo qui che il dibattito sull'argomento presente su questo periodico è molto ampio e degno di nota. Fra i contributi

pp. 133-134.

³⁹ *Una nuova propaganda di bene e di aiuto per l'Istituto*, «Èffeta», a. XIII, n. 49, 8 dicembre 1918, pp. 393-394. L'istituto possiede anche gli affissi e le fotografie, nonché «una copia nuovissima e completa» di *Quo vadis?* (E. Guazzoni, Cines, 1913).

⁴⁰ *Nel mondo delle nostre films*, «Èffeta», a. XIV, n. 10, 9 marzo 1919, p. 78.

⁴¹ *Nel mondo delle nostre films*, «Èffeta», a. XIV, n. 16-17, 20-27 aprile 1919, pp. 127-128.

segnaliamo in particolare alcuni articoli della pedagogista Iolanda Cervellati apparsi ripetutamente su «Èffeta» fra il dicembre 1918 e il maggio 1919 e riguardanti l'esposizione del fanciullo agli spettacoli cinematografici. Tali articoli, sono probabilmente ricavati da una tesi di laurea discussa⁴² da Iolanda Cervellati l'anno precedente presso l'Università di Bologna e intitolata *Il fanciullo attore e spettatore nel teatro e nel cinematografo*. Gli articoli che seguono, dei quali riportiamo i temi, e le relative citazioni bibliografiche, uniti alla tesi di laurea, ci inducono ad aggiungere Iolanda Cervellati alle figure di pedagogiste di inizio secolo, recentemente riscoperte per essersi occupate dell'apporto del cinema all'educazione, come Angelina Buracci⁴³ e Amalia Campetti⁴⁴.

Gli articoli di Iolanda Cervellati hanno una prospettiva molto moralistica e si inseriscono anche in un momento di cambiamento dell'intera testata «Èffeta», che nel dopoguerra perde quasi totalmente il suo aspetto più laico, per diventare un periodico religioso a tutti gli effetti. L'autrice comincia il suo discorso partendo dalle origini della cinematografia, di come i suoi padri l'avessero pensata istruttiva⁴⁵, ma come invece sia diventata un pericolo (un veleno) sia per il popolo che per i fanciulli che vi assistono non riuscendo a distinguere le proprie emozioni dalla realtà⁴⁶. In particolare, secondo Iolanda Cervellati, i fanciulli nella sala cinematografica abbandonano momentaneamente la propria vita per vivere quella dello schermo, quando finito lo spettacolo rientrano nella propria vita la giudicano per confronto banale e vuota, così in loro cresce il malcontento, che li spinge a commettere atti assurdi e a rivivere ciò che hanno visto sullo schermo⁴⁷. Segue un elenco delle gesta riprovevoli veicolate dai cinematografi, dalla ribellione romantica che può indurre alla ribellione anarchica, al frequente uso degli stupefacenti (etere, morfina, cocaina...), alle toilettes delle dive, giudicate troppo leziose e che invece vengono copiate dalle modiste⁴⁸. Conclude infine citando i pregi estetici del cinema e l'apporto che esso può dare alle scuole e in particolare all'educazione dei sordomuti discutendo anche le varie posizioni prese da alcuni educatori sulla stampa coeva⁴⁹.

⁴² Il fascicolo dello studente è il n. 2593, la data dell'esame di laurea è il 18 aprile 1918 (<<http://www.archivistorico.unibo.it/it/struttura-organizzativa/sezione-archivio-storico/fascicoli-degli-studenti/iolanda-cervellati.asp?IDFolder=143&ID Oggetto=101954&LN=IT&mCJ=&mCO=!%24Dphopnf%24!-%24Opnf%24!&mCW=&NElemento=12676>>, consultato il 30 novembre 2014).

⁴³ Su Angelina Buracci rimandiamo a MAZZEI 2011 e 2013.

⁴⁴ Su Amalia Campetti rimandiamo a SPINOSA 2010.

⁴⁵ I. Cervellati, *Cinematografo* | *Sue origini e sviluppo*, «Èffeta», a. XIII, n. 52, 29 dicembre 1918, pp. 417-418.

⁴⁶ I. Cervellati, *Cinematografo* | *Inadeguatezza degli spettacoli*, «Èffeta», a. XIV, n. 1, 5 gennaio 1919, pp. 2-4.

⁴⁷ I. Cervellati, *Cinematografo* | *Il fanciullo al Cinema*, «Èffeta», a. XIV, n. 2, 12 gennaio 1919, pp. 13-14; I. Cervellati, *Cinematografo* | *Delinquenza infantile*, ivi, n. 3, 19 gennaio 1919, pp. 18-20.

⁴⁸ I. Cervellati, *Come il cinematografo rispetta l'autorità giuridica, civile, morale!*, «Èffeta», a. XIV, n. 4, 26 gennaio 1919, pp. 26-28; I. Cervellati, *Cinematografo* | *Ultime ombre*, ivi, n. 5, 2 febbraio 1919, pp. 36-37; I. Cervellati, *Cinematografo* | *Ultime ombre*, ivi, n. 6, 9 febbraio 1919, p. 44.

⁴⁹ I. Cervellati, *Cinematografo* | *Il rovescio della medaglia*, «Èffeta», a. XIV, n. 7, 16 febbraio 1919, p. 52; I.

Sembra di poter concludere che l'esperienza cinematografica del Gualandi è quindi pienamente inserita in un dibattito pedagogico sia interno all'istituto sia esterno nell'ambito degli intellettuali cattolici che si occupano dell'educazione, a dimostrazione di come le esperienze educative laiche e cattoliche cittadine che danno spazio alla cinematografia nei loro programmi siano frutto non di una isolata sperimentazione personale locale, ma di un più vasto e vivace confronto culturale.

Cervellati, *Cinematografo* | *L'estetica del cinema*, ivi, n. 8, 23 febbraio 1919, p. 61; I. Cervellati, *Cinematografo* | *Buoni elementi ausiliari*, ivi, n. 9, 2 marzo 1919, pp. 368-69; I. Cervellati, *Cinematografo* | *Per cominciare*, ivi, n. 12, 23 marzo 1919, pp. 93-94; I. Cervellati, *Cinematografo* | *Per continuare...*, ivi, n. 18, 4 maggio 1919, p. 137; I. Cervellati, *Cinematografo* | *Giusto riconoscimento*, ivi, n. 19, 11 marzo 1919, pp. 145-146; I. Cervellati, *Cinematografo* | *La parola significativa*, ivi, n. 20, 18 maggio 1919, pp. 153-154.

CAPITOLO XVII. IL PERIODO DELLA PRIMA GUERRA MONDIALE

Attribuire all'inizio della Prima guerra mondiale la mancanza di uno sviluppo di una vera e propria industria cinematografica nella città di Bologna potrebbe sembrare riduttivo e semplicistico, ma è sicuramente stata la guerra a stroncare quelle iniziative che si stavano sviluppando all'alba del conflitto (certamente con del ritardo rispetto ad altri capoluoghi italiani) e che avrebbero potuto modificare il ruolo della città nel panorama produttivo di questa industria. Il 1914 infatti, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, è un anno fondamentale, nel quale la timidezza e la diffidenza dei possidenti e dei capitalisti bolognesi (più legati al tradizionale capitalismo agrario, che al moderno sistema industriale) nei confronti del cinema sembrava finalmente accantonata. In quell'anno aprono molti cinematografi rivolti a diversi tipi di pubblico, Bologna, in virtù dei suoi buoni collegamenti ferroviari, ha un ruolo strategico per la distribuzione delle pellicole fra Nord e Sud Italia, testimoniato anche dalla presenza di importanti distributori come Marzetto, inoltre intellettuali come Testoni pensano di aprire in prima persona delle attività cinematografiche.

La crescita di questa industria si arresta drasticamente negli anni del conflitto, soprattutto per quanto riguarda il settore dell'esercizio (sul quale grava una difficile congiuntura dovuta alla concorrenza, alle tassazioni e alle limitazioni imposte dallo stato di guerra) e quello della produzione, che era ancora in fase di avvio. La distribuzione, il settore trainante dell'industria cinematografica bolognese, continua lentamente a crescere, ma molte delle ditte aperte poco prima dello scoppio della guerra non trovano le condizioni per procedere nel commercio e altre ditte, come appunto quella di Marzetto, si spostano altrove (v. *infra* § XVII.1).

Per la sua posizione geografica Bologna risente immediatamente dell'inizio delle operazioni belliche, e dopo soli quattro giorni dall'entrata in guerra dell'Italia la provincia di Bologna, assieme a quelle di Ferrara, Ravenna e Rovigo, viene dichiarata parte della zona di guerra e oggetto di limitazioni alla circolazione delle persone, riduzione del numero dei treni e oscuramento notturno (tram e portici vengono muniti di lampade violette)¹. A ottobre la zona di guerra viene modificata e per la provincia di Bologna sono tolte diverse restrizioni alla

¹ La zona di guerra era divisa in due parti (la zona delle operazioni e quella delle retrovie), con differenti regolamentazioni. «Il Giornale del Mattino», 28 maggio 1915, p. 2.

circolazione delle persone in ferrovia², ma altre conseguenze del conflitto si fanno sentire fin dai primi momenti sulle infrastrutture cittadine, per esempio la requisizione delle scuole da parte dei militari mette in crisi il sistema scolastico agli inizi di settembre³. L'arrivo massiccio ed immediato dal fronte dei feriti, che dovevano essere accolti dagli ospedali della città, comporta il potenziamento dei finanziamenti comunali all'Istituto Ortopedico Rizzoli, già importante centro ortopedico, che nel corso della guerra diviene il centro per eccellenza a livello nazionale specializzato nella fabbricazione di protesi per i mutilati⁴. Le restrizioni alla circolazione ferroviaria e le operazioni di concentrazione delle truppe devono aver avuto un immediato impatto sul commercio delle pellicole (ostacolando in particolare i commerci col Veneto)⁵. A partire dal 1916 alcuni decreti colpiscono anche l'esercizio cinematografico: viene introdotta una nuova tassa sulla pubblicità in seguito alla quale i manifesti degli spettacoli diventano di dimensioni più ridotte, anche per andare incontro ad una necessità generale di risparmio di carta⁶ e nel dicembre del 1916 un decreto impone ai cinema, varietà e caffè di chiudere alle 22,30⁷. I bombardamenti aerei su Milano, Bergamo, Brescia, Monza, Rimini, Codigoro e Ravenna avvenuti nel febbraio del 1916⁸, impongono una maggiore attenzione alla possibilità di bombardamenti aerei anche a Bologna, quindi in città si istituiscono allarmi con sirene riconoscibili per avvertire la popolazione, e si ricavano appositi rifugi. L'ampliamento della zona di guerra, il gran numero di morti, feriti e richiamati, le restrizioni alimentari e l'aumento dei prezzi causano un diffuso malcontento e si moltiplicano dopo Caporetto le iniziative contro i disertori o anche contro coloro che solo dissentono dalla guerra. L'aumento dei prezzi dei generi alimentari di prima necessità in particolare si inasprisce fra il 1917 e il 1918⁹, e nel marzo 1917 viene vietata persino la produzione e la

² Ivi, 13 ottobre 1915, p. 2.

³ Nel settembre del 1915 delle 380 aule esistenti a Bologna destinate alle scuole elementari, 236 erano adibite ad usi militari (PRETI-VENTUROLI 2013, p. 27). Cfr. anche «Il Giornale del Mattino», 10 settembre 1915, p. 3.

⁴ PRETI-VENTUROLI 2013, p. 28; vedremo più avanti le iniziative cinematografiche dedicate ai feriti negli ospedali e le conferenze del dott. Putti (§ XVII.4).

⁵ Veneto e Romagna avevano diversi problemi con la circolazione ferroviaria dei viaggiatori, anche per il continuo transito delle truppe e dei materiali bellici, cfr. «Il Giornale del Mattino», 3 ottobre 1915, p. 3 e ivi, 17 dicembre 1915, p. 4.

⁶ Questa nuova imposta favorisce gli annunci sui giornali (che infatti aumentano a partire dal gennaio del 1916) e rende inutilizzabili gli striscioni teatrali («Il Giornale del Mattino», 4 gennaio 1916, p. 3); dalla fine di febbraio il giornale diventa con un numero minore di pagine per risparmiare carta, secondo una periodicità imposta.

⁷ Nell'ottobre 1916 un primo decreto aveva imposto la chiusura di tutti i pubblici esercizi ad eccezione di cinema e teatri alle 22,30 («Il Giornale del Mattino», 22 ottobre 1916, p.4); a questo seguono un secondo decreto che impone la chiusura dei cinema alle 23 e dei teatri alle 24 (ivi, 15 dicembre 1916, p. 3) e un terzo che impone la chiusura dei cinema alle 22,30, in vigore dal 1° gennaio 1917 (ivi, 22 dicembre 1916, p. 4). Anche in Francia erano state adottate misure analoghe per la chiusura dei cinema, con aperture tre volte a settimana (ivi, 8 febbraio 1917, p. 2).

⁸ «Il Giornale del Mattino», 17 febbraio 1916, p. 3.

⁹ Fra il gennaio 1915 e il novembre 1918 il prezzo della farina di frumento passa da 0,55 a 0,72, del riso da 0,50 a 1 lira, le patate da 0,20 a 0,80, il caffè tostato da 4,50 a 17, il vino da 0,60 a 1,70 (i dati sono tratti da

vendita di dolci¹⁰. Dopo la disfatta di Caporetto la città è invasa da un gran numero di feriti e di profughi che abbandonano precipitosamente i territori appena conquistati, vengono reintrodotte tutte le restrizioni alla circolazione precedentemente tolte, e sono requisiti dei teatri come il Teatro Eden e il Politeama Garibaldi e anche dei cinematografi per ricoverarvi soldati e feriti¹¹. Nel frattempo l'industria bolognese, fin dal 1915, era stata in gran parte convertita in industria bellica sotto il diretto controllo del Comitato Regionale di Mobilitazione Industriale (CRMI: fino a Caporetto era controllata dal CRMI-Veneto, dopo da quello dell'Emilia¹²), e questo aveva fatto aumentare i bisogni di energia elettrica costringendo le centrali a ricorrere, per alimentare le centrali alla generazione termica, ben presto difficile da ottenere a causa della strutturale penuria nazionale di carbone. Nell'interesse della produzione bellica avviene l'introduzione di provvedimenti per il risparmio dell'energia elettrica, tra i quali la riduzione dei turni settimanali degli orari dei negozi e della circolazione tramviaria¹³. I cinematografi, già piegati da una nuova tassa sui biglietti introdotta nel 1917 (§ VII.3.3) e dalle citate riduzioni d'orario, devono limitare ulteriormente i tempi di spettacolo e nel febbraio del 1918 gli spettacoli cinematografici, che richiedono uso di energia elettrica, vengono vietati al di fuori dell'orario compreso fra le 18,30 e le 22,30, tranne nei festivi¹⁴. Il medesimo provvedimento vieta di giorno e di notte ai negozi e ai cinematografi qualsiasi illuminazione esterna, fissa o intermittente, salvo una lampada da dieci candele all'ingresso.

La guerra quindi ha un impatto piuttosto forte oltre che sulla qualità della vita anche sul tessuto produttivo bolognese, come abbiamo detto poco strutturato perché composto soprattutto da piccole e medie industrie; inoltre la situazione degli approvvigionamenti, già complicata a partire dal 1915, in seguito alla disfatta di Caporetto diventa disastrosa. Questa situazione ha un contraccolpo negativo sul cinema inteso come industria, come vedremo meglio di seguito, mentre ne potenzia il ruolo fondamentale come mezzo artistico e di divulgazione. Il cinema assume infatti in questo momento significativi aspetti di mezzo di informazione e propaganda oltre che di svago: consente ai cittadini bolognesi di vedere gli avvenimenti principali o presentati o costruiti come tali della guerra (come era già avvenuto

una tabella dei prezzi al chilo e al litro dei generi alimentari pubblicata da DEGLI ESPOSTI 2013, p. 106).

¹⁰ «Il Giornale del Mattino», 15 marzo 1917, p. 2.

¹¹ «Il Giornale del Mattino», 10 novembre 1917, p. 3.

¹² DEGLI ESPOSTI 2013, p. 46.

¹³ Ivi, p. 58. Il Comune di Bologna acquista nel 1915 il piroscavo "Andrea Costa" per rifornirsi di carbone per l'officina di gas, ma la sua gestione, con viaggi in Inghilterra e a Baltimora, è oggetto di critiche («Il Giornale del Mattino», 29 luglio 1916, p. 3).

¹⁴ «Il Giornale del Mattino», 21 febbraio 1918, p. 3 e ivi, 23 febbraio 1918, p. 3. Una prima regolamentazione limitava gli orari dei cinematografi dalle 16 alle 19 e dalle 20,30 alle 22,30.

su scala minore per la Guerra Italo-Turca nel 1911, tramite le conferenze e i filmati d'attualità e i cinegiornali proiettati nei cinematografi § XVII.2 e XVII.5), esalta il patriottismo e fomenta mediante certe pellicole a soggetto lo spirito guerriero (§ XVII.6) costruendo un conformismo di comportamento esteriore nei cittadini e da ultimo intrattiene i feriti negli ospedali e le famiglie dei richiamati al fronte (§ XVII.3 e XVII.4).

Gran parte di questo capitolo sarà perciò dedicata ad indagare i risvolti in ambito cittadino di questa “funzione propagandistica” del cinema, che è la vera novità apportata dalla guerra all'industria cinematografica, nonché anche la cifra della sua maturità e del riconoscimento del suo ruolo strategico¹⁵. Inoltre, come nota Brunetta, la frequenza con la quale sono proiettati questi filmati di guerra rende più reale il conflitto, in questi anni «agli occhi del pubblico di tutto il mondo la guerra diventa un vero e proprio “luogo visivo” frequentato periodicamente, uno spazio verso cui sono orientati e polarizzati milioni di sguardi»¹⁶. Bologna diventa quindi terreno privilegiato per analizzare le ricadute sul pubblico di questo sistema di propaganda nazionale, tenendo anche conto che essa si trova in una posizione strategica, non troppo lontana dal fronte, crocevia di truppe e snodo ferroviario, attraverso il quale sono passate tutte le pellicole girate dalla Sezione Cinematografica dell'Esercito, alle dipendenze dell'Ufficio Stampa del Comando Supremo, che dal fronte sono state inviate al Ministero dell'Interno per il visto di censura e alla Cines per la produzione tecnica¹⁷.

La fonte fondamentale per la scrittura di queste pagine è stata il sistematico spoglio della stampa periodica locale per il periodo 1915-1918, delle testate «Il Giornale del Mattino», «Il Resto del Carlino» e «L'Avvenire d'Italia»¹⁸. Ulteriori informazioni riguardanti la città di Bologna sono state poi reperite nella Raccolta Bibliografica della Guerra delle Nazioni, una delle più rilevanti collezioni nazionali di materiale relativo alla Prima guerra mondiale conservata presso la Biblioteca Universitaria di Bologna¹⁹ e presso l'Archivio della Guerra della Biblioteca del Museo del Risorgimento.

¹⁵ BRUNETTA 2001b, p. 251.

¹⁶ Ivi, p. 255.

¹⁷ PESENTI CAMPAGNONI S. 2013, p. 171.

¹⁸ «Il Giornale del Mattino» è stato consultato dal 1914 al 1918, «Il Resto del Carlino» dal 1915 al 1918 e de «L'Avvenire d'Italia» solamente il 1915 (v. Bibliografia, Sezione B).

¹⁹ Ringraziamo il dott. Michele Catarinella della Biblioteca Universitaria di Bologna per la disponibilità e il cortese aiuto alle nostre ricerche. Sulla raccolta e sulle varie tipologie dei materiali conservati rimandiamo a LODOVICI 1986-1987.

XVII.1 Lo sconvolgimento del mercato cinematografico locale

Lo scoppio della guerra arresta i vari settori dell'industria cinematografica locale, a partire da quello dell'esercizio, che più risente dell'austerità che contraddistingue il tempo di guerra. Il *boom* di aperture dei cinematografi che caratterizza il triennio compreso tra il 1912 e il 1914 porta Bologna ad avere, a ridosso dell'entrata in guerra, 27 cinematografi attivi (compresi i ritrovi cattolici), ma nel 1920 quelli attestati saranno solamente 15 (v. Appendice 3.1, Tabella 1). In particolare nei primi anni della guerra chiudono tutti quei cinematografi minori che avevano aperto in posizione più decentrata, come il Marconi di Piazza Aldrovandi, il Roma di via Repubblica, il Max di via Paglietta e quelli in località esterne al perimetro della antica cinta muraria, in località come Beverara, Borgo Panigale, fuori porta Galliera, ecc. (v. Appendice 3.2, Cinematografi Aldrovandi, Roma, Max, ecc. e Appendice 3.1, Tabella 1). Questo avviene per diversi motivi, non tutti collegabili allo scoppio del conflitto, come ad esempio l'introduzione nel 1914 della già citata tassa sui biglietti d'ingresso, che ha creato molte difficoltà ai cinematografi minori, spesso multati per tentativi di evasione fiscale (v. *supra* § VII.3.3). Possiamo inoltre ipotizzare che il già citato aumento dei prezzi dei generi di prima necessità abbia portato ad una contrazione dei consumi e in particolare una diminuzione significativa delle spese per lo svago e il tempo libero e quindi anche di quelle per gli spettacoli cinematografici, soprattutto per le classi meno abbienti. Per quanto riguarda gli spettatori, la riduzione della popolazione maschile mobilitata era compensata dai soldati in transito o convalescenza, ma le limitazioni dell'orario di spettacolo per il risparmio energetico accennate nel paragrafo precedente e le difficoltà nell'approvvigionamento delle pellicole che viaggiavano sulle linee ferroviarie, fortemente rallentate dal conflitto nei collegamenti inter-regionali per la costituzione della zona di guerra, hanno modificato l'offerta cinematografica, imponendo un minor numero di spettacoli e un maggiore utilizzo di pellicole in seconda visione. Non sembra sbagliato inoltre attribuire a tali difficoltà anche la contaminazione che avviene in quegli anni fra cinematografi e teatri di varietà, che cambia la destinazione d'uso a diversi cinematografi e anche la contrazione delle iniziative cattoliche riguardanti il cinema "educativo", abbandonate in favore delle più impellenti iniziative dedicate al sostegno morale ai soldati e all'assistenza medica dei feriti. A partire dal 1916, quando diventa concreto il pericolo di bombardamenti aerei viene inoltre sgomberata in via precauzionale dalla Questura di Bologna la zona di piazza VIII Agosto²⁰, luogo di sosta consuetudinario delle baracche

²⁰ ASC, C.A., Tit. X Rub. 4 Sez. 1, prot. 4610 del 14 marzo 1916.

fieristiche dei divertimenti nel periodo invernale e del Carnevale, che aveva potentemente contribuito alla diffusione del cinema fra le classi più popolari (v. *supra* § V.3). Inoltre a partire dal 1917, quando la situazione dei feriti e dei profughi giunti a Bologna in seguito alla disfatta di Caporetto diventa critica, vengono requisiti dal Genio Militare oltre al Teatro Eden e al Politeama Garibaldi²¹, anche il Cine-Saffi²², l'Irnerio²³, e il Cinematografo Dei Fiori²⁴, fuori porta Galliera (v. Appendice 3.2, Cinematografi Saffi, Irnerio e Dei Fiori). Gli unici che riescono a resistere indenni a questo periodo difficile sono quei cinematografi stabili delle vie più centrali, ovvero il Fulgor, il Bios, il Centrale, il Borsa e il Modernissimo, dove vengono anche presentati i filmati patriottici e d'attualità citati nei paragrafi seguenti. La difficile situazione dell'esercizio in questi anni è sottolineata dal fatto che nel periodo compreso fra il 1915 e il 1920 aprano due soli nuovi cinematografi, il Modernissimo (una grande opera già in costruzione da diversi anni, ma inaugurato solo nel 1915) e il Cinema-Teatro dei Piccoli in via Riva Reno, che abbandona prestissimo gli spettacoli cinematografici in favore del varietà. I programmi di questi cinematografi costituiscono quindi il *corpus* dei film mostrati al pubblico nel periodo della guerra a Bologna, e questo rafforza maggiormente i risultati dell'analisi esposta nei paragrafi seguenti. Iniziative di altri nuovi esercizi ricominciano a partire dal 1920, ma è solo dal 1923 che possiamo notare una vera e propria ripresa delle aperture, e questo ulteriore periodo di stallo dopo la guerra è un altro segnale delle conseguenze drammatiche che il conflitto ha avuto su questo settore commerciale (v. Appendice 3.1, Tabella 1).

L'analisi dei settori distribuzione e produzione evidenzia analoghe difficoltà del mercato. La contrazione nella domanda di pellicole dovuta alla chiusura dei cinematografi minori di periferia e alle riconversioni in locali di varietà determina la scomparsa dei distributori minori, come Giannantony e la Reno Film (forse d'ambito cattolico, v. Appendice 4.2, Giannantony e Reno Film) e la guerra, iniziata prima negli altri paesi europei, comporta la chiusura definitiva delle filiali delle ditte francesi, come la Gaumont e l'Eclair, che non riapriranno più nel periodo seguente alla guerra (v. Appendice 4.1, Tabella 1). Un importante distributore come Ettore Marzetto, che aveva fatto di Bologna il centro del suo commercio nazionale (v. *supra* § X.4.2 e Appendice 4.2, Marzetto, Baronetto & C.), a partire dal 1916²⁵ si

²¹ «Il Giornale del Mattino», 10 novembre 1917, p. 3.

²² ASBO, G.P., Busta 1309 (1919, cat. 13, fasc. 1, N. 392). Le richieste di apertura degli esercenti qui contenute e datate 1919, parlano di locali requisiti da tre anni.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ La denuncia dello scioglimento della società il 16 giugno 1916 ha il n. 5255 a seguito del rogito del dott. Cappelli Corrado del 27 maggio 1916 che nomina a liquidatore il cav. Franzoni Luigi. Atto depositato alla Cancelleria del Tribunale di Bologna il 31 maggio 1916, annotato al n. 12778, d'ordine al n. 7014,

sposta, come abbiamo già detto, a Torino, dichiarata solo in seguito zona di guerra; inoltre fallisce la filiale veneziana dell'ex-ambulante Roatto²⁶, che si ritira da Bologna per diventare operatore del Comando Supremo dell'Esercito, lasciando la sua ditta locale al proprio dipendente Pegan (v. cap. IV e Appendice 4.2, Enrico Pegan). Anche in questo caso resistono i distributori più antichi ed affermati, che avevano impiantato un commercio su base regionale, come la Film Emilia e Ugo Bassi. L'andamento delle aperture di ditte di distribuzione negli anni della guerra però restituisce un panorama meno desolante di quello dell'esercizio, perché tre attività aprono anche negli anni del conflitto (Giannoni e Zocchi, Bassi e Cuccoli e Fiorenzo Minuti, v. Appendice 4.2), e la ripresa arriva prima, già a partire dal 1919 (v. Appendice 4.1, Tabella 1). L'arresto non totale negli anni del conflitto e la più rapida ripresa di questo settore conferma il ruolo trainante del medesimo per la città di Bologna, ma la ripresa del dopoguerra mostrerà un cambiamento essenziale dell'intera industria italiana, ovvero l'avvento delle grandi ditte di distribuzione come l'Unione Cinematografica Italiana e la Società Anonima Stefano Pittaluga, nonché la fine dell'influenza dal mercato francese, che lascia spazio a una vera e propria dipendenza degli schermi italiani dal mercato americano.

Per quanto riguarda la produzione, non essendoci una vera e propria industria locale le influenze della guerra sulle poche case di produzione esistenti non sembrano rilevanti. Notiamo solo che lo scoppio del conflitto, come già detto, arresta quelle idee e quell'iniziativa che stava invece facendo intravedere all'orizzonte un tardivo sviluppo della produzione locale, con la chiusura della Mimografica (la casa di produzione di soggetti cinematografici che coinvolgeva Testoni, v. *supra* § XII.4.3), l'arresto per qualche anno delle iniziative di produzione della Felsina Film (cap. XII) e il mancato avvio della Libertas Film, un progetto che Sacerdoti appena fuoriuscito dalla Felsina Film, non ha mai portato a termine²⁷. Va infine sottolineata l'iniziativa, non commerciale ma di rilievo sociale, della giunta socialista, con l'acquisto da parte del Comune di due cinematografi, alla Crocetta e all'Arcoveggio, per destinarli all'uso delle scuole elementari, inaugurati il 21 aprile 1917 (v. § XV.3).

trascrizioni al n. 2374 società, vol. 5010, Cancelliere Piertosi («Foglio di annunci legali della Prefettura di Bologna», n. 99 del 9 giugno, p. 973).

²⁶ MONTANARO 1986, p. 201.

²⁷ «La cinematografia italiana ed estera», a. IX, n. 1-2, 31 gennaio 1915, p. 109. Non si trova traccia di questa ditta, né di altre ditte cinematografiche di Sacerdoti presso l'Archivio Storico del Registro Ditte della Camera di Commercio di Bologna. Le inserzioni sulla stampa specializzata dei mesi seguenti dimostrano come la Felsina Film si sia spostata in seguito a questo avvenimento al civico 1. La Libertas ha in programma di girare alcuni film ispirati a soggetti storici e alla cultura "alta", quali *Bethoven* (sic), *Chopin*, *Leonardo Da Vinci*, *Benvenuto Cellini*, *Beatrice Cenci*, ecc., ma nulla viene effettivamente girato (v. Appendice 5.2).

XVII.2 Conferenze e raccolte di fondi con proiezioni

La mobilitazione dei civili negli anni della Prima guerra mondiale è uno dei tratti distintivi di questa prima guerra “moderna”²⁸, che ha avuto conseguenze non trascurabili sulla popolazione civile con il contingentamento dei beni alimentari, la conversione delle fabbriche e dei lavoratori in sostegno allo sforzo bellico, l'impiego massiccio del lavoro femminile. La mobilitazione dei cittadini bolognesi in sostegno alla guerra si esplica in varie forme, in alcuni casi collegate anche allo spettacolo con iniziative, come le proiezioni cinematografiche di beneficenza per raccolta di fondi, per i soldati e per i feriti, che combinano patriottismo e propaganda con l'intrattenimento. Queste iniziative si moltiplicano nei primi tempi del conflitto, fra 1915 e il 1916, ma diminuiscono progressivamente con il suo aggravarsi. Il diffuso entusiasmo che aveva caratterizzato l'entrata del Paese nel conflitto, lascia presto spazio all'amara realtà, che rivela una guerra molto diversa dalle gloriose battaglie risorgimentali citate dalla propaganda, ovvero una guerra nuova, “di trincea”, dove il nemico, in genere poco visibile, causa ingentissime perdite con l'utilizzo di artiglieria, armi automatiche, gas tossici, bombardamenti aerei piuttosto che con i corpo a corpo. Le iniziative pacifiste si moltiplicano in tutta Italia nel corso del 1917 in occasione di contemporanei episodi di ammutinamento dei soldati francesi, e hanno il loro culmine nell'agosto del 1917 con le sanguinose manifestazioni di Torino quando l'esercito uccide nelle strade della città 41 civili e ne ferisce altri 193 che manifestavano contro l'aumento dei prezzi del pane e contro le conseguenze della guerra²⁹. Il 1917 inoltre segna un cambiamento della regolamentazione delle immagini del conflitto, con l'istituzione della Sezione Cinematografica dell'Esercito, alle dipendenze dell'Ufficio Stampa del Comando Supremo e con il progressivo abbandono dell'esaltazione di alcuni “eroi” immortalati dalla propaganda, come lo stereotipo del soldato mutilato, che viene nascosto agli occhi del pubblico con l'aggravarsi del conflitto³⁰.

Tornando alle iniziative bolognesi di mobilitazione, a metà strada fra propaganda, informazione ed educazione troviamo il cinema impiegato in una serie di conferenze accompagnate da proiezioni fisse e animate illustranti la guerra. Le conferenze-spettacolo con proiezioni fisse e animate, erano già diffuse in un periodo precedente alla Prima guerra

²⁸ Sulla "modernità" come chiave di lettura attraverso la quale intuire i cambiamenti apportati dalla Grande Guerra sulla cultura occidentale rimandiamo a ALONGE 2001.

²⁹ La notizia delle manifestazioni dell'agosto passa sotto silenzio sulle colonne dei quotidiani bolognesi «Il Resto del Carlino» e «Il Giornale del Mattino», fatta eccezione per il processo da parte del Tribunale di guerra di Torino, avvenuto quasi un anno dopo e nel quale è coinvolto anche il direttore dell'«Avanti!» («Il Giornale del Mattino», 8 maggio 1918, p. 2; ivi, 31 luglio 1918, p. 2; ivi, 3 agosto 1918, p. 1).

³⁰ PESENTI CAMPAGNONI S. 2013, p. 153.

mondiale, pensiamo ad esempio alle famose conferenze di Luigi Barzini in giro per i teatri d'Italia nel 1907 con 188 fotografie fisse e anche filmati della guerra Russo-Giapponese³¹. Riprendendo quindi una tradizione precedente, queste conferenze d'argomento bellico, tenute sia da oratori italiani che stranieri, si moltiplicano nel periodo della guerra per far conoscere l'impegno italiano nel conflitto, sia alla popolazione civile italiana, che ai paesi alleati (come Francia, Inghilterra, Russia e Stati Uniti). I quotidiani locali danno sempre notizia delle pellicole italiane sulla guerra proiettate o censurate all'estero, e in particolare di queste conferenze con i filmati del fronte italiano. Per la città di Bologna ricordiamo il ciclo di conferenze sulla guerra organizzate dall'Università Popolare con oratori italiani e stranieri illustranti ad esempio la guerra in Belgio³² o l'assistenza ai mutilati di guerra (v. *supra* § XV.2).

Un ciclo di conferenze di particolare importanza, perché anche testimonianza di un utilizzo scientifico del cinematografo a Bologna, è quello tenuto dal prof. Vittorio Putti, un rinomato chirurgo direttore fra il 1912 e il 1940 dell'Ospedale Ortopedico Rizzoli di Bologna, specializzato nell'impianto delle protesi ai mutilati di guerra³³. Le benemerenze sanitarie del prof. Putti, lo hanno reso uno dei personaggi più noti e di rilievo della Bologna della Grande Guerra e nell'aprile del 1916 viene anche promosso al grado di Maggiore, ricevendo durante una festa militare la pergamena *Surge et ambula* dai due moncherini di un soldato mutilato³⁴. Le sue conferenze a pagamento con un'offerta libera a beneficio dei mutilati sono numerose nel corso del 1916³⁵, e illustrano con proiezioni fisse e cinematografiche la cura e la riabilitazione dei soldati presso l'ospedale, come si evince anche dall'argomento di una di esse *Cura e assistenza dei mutilati di guerra*. Ai partecipanti veniva assegnato un ricordo, come la lirica *Mutilati* composta da Ostilio Lucarini e illustrata da Majani donata il 22 aprile agli intervenuti a quest'ultima conferenza, organizzata dall'Università Popolare presso l'Istituto Commerciale di Piazza Calderini 2 (Fig.)³⁶. Altre conferenze avevano un carattere più tecnico, come le tre lezioni tenute per volontà dell'Ufficio Infermiere e Visitatrici a infermiere e volontarie fra il 1° e il 15 luglio 1916 dove Putti affrontava i metodi di intervento sugli arti

³¹ NEPOTI 2013a.

³² La conferenza con proiezioni fisse viene tenuta al Palazzo dei Notai il 22 marzo 1915 (*Università Popolare G. Garibaldi | La guerra nel Belgio*, «Il Giornale del Mattino», 22 marzo 1915, p. 4).

³³ Sulla vita di Vittorio Putti (Bologna 1880-1940) rimandiamo a ANZOLETTI 1954 e per il suo impegno durante la guerra a TAROZZI-GAVELLI 2010.

³⁴ *L'omaggio dei mutilati di S. Michele in Bosco a Vittorio Putti*, «Il Giornale del Mattino», 12 aprile 1916, p. 3.

³⁵ Ad esempio tiene una conferenza presso l'Università Popolare il 22 aprile 1916 (*La conferenza del prof. Putti*, «Il Giornale del Mattino», 23 aprile 1916, p. 4).

³⁶ *La conferenza di Putti*, «Il Giornale del Mattino», 19 aprile 1916, p. 3. Un opuscolo con la poesia è conservato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna, Raccolta Bibliografica della Guerra delle Nazioni, cap. 14, n. 94).

danneggiati, le cure post-operatorie, la riabilitazione dell'arto con protesi e l'assistenza morale del paziente per permetterne il reinserimento nella società, sempre con l'ausilio di proiezioni cinematografiche³⁷. I film mostrati in queste conferenze sono eccezionalmente superstiti e attualmente conservati presso la Fondazione Cineteca di Bologna³⁸, che li ha restaurati nel 1993 e fatti confluire in un film dal titolo attribuito *Mutilati di guerra*³⁹ (v. Appendice 7.2). In esso fra i vari filmati illustranti la medicazione dei feriti e le vedute dell'ospedale, che si trova in una bella zona collinare, con ambienti antichi e altri appositamente costruiti in occasione della guerra, un'ultima parte del filmato introdotta dal cartello *Cura e rieducazione dei mutilati di guerra* sembra direttamente riconducibile alle omonime conferenze di Putti e suggerisce una retrodatazione rispetto alla data attribuita (il 1918) di un paio d'anni⁴⁰, anche se nel maggio 1918 Putti fu il protagonista italiano, con relazioni e filmati alla conferenza interalleata sugli invalidi di guerra tenuta a Londra (e anche il 1° giugno alla Conferenza scientifica della Royal Society of Medicine). Bologna è all'avanguardia nella cura di queste patologie di guerra grazie all'azione di tre enti gestiti dalla “borghesia illuminata cittadina”⁴¹ e coordinati tra loro: le Officine ortopediche dell'ospedale Rizzoli presiedute dal Putti, il Comitato per l'Assistenza agli Invalidi di Guerra, animato da Giuseppe Tanari e la Casa di Rieducazione Professionale di Dino Zucchini. Queste conferenze di carattere divulgativo sottendono comunque un utilizzo del cinema come mezzo scientifico, come già aveva fatto anche un altro medico attivo a Bologna, il prof. Vincenzo Neri, che utilizzava il cinematografo già dal 1908 nella pratica della sua Clinica delle Malattie Nervose a Villa Baruzziana⁴².

Questa idea della conferenza sulla guerra con proiezioni fisse e cinematografiche non viene abbandonata nemmeno alla fine del conflitto, e nel 1920 ancora troviamo conferenze

³⁷ *Le conferenze del prof. Putti sull'assistenza ai mutilati*, «Il Giornale del Mattino», 7 luglio 1916, p. 3; *Azione civile e mutilati | Le lezioni del prof. Putti*, ivi, 12 luglio 1916, p. 3.

³⁸ Fondazione Cineteca di Bologna, Archivio Film, Fondo cinematografico dell'Istituto Ortopedico Rizzoli.

³⁹ Il film (originariamente in 35 mm) è visibile a questo indirizzo:

<<http://cinestore.cinetecadibologna.it/video/dettaglio/3453>> (consultato il 14 novembre 2014).

⁴⁰ Riportiamo di seguito l'elenco delle didascalie: *L'Istituto Ortopedico Rizzoli e la Casa di rieducazione dei mutilati in Bologna, I soldati mutilati vi giungono in camion attraversando il magnifico parco, Una loggetta trecentesca invita all'ingresso, I mutilati scendono aiutati dai serventi..., ...e passano attraverso deliziosi cancelli di ferro battuto, I più malconci sono trasportati in barella nel loro speciale padiglione, Veduta generale del padiglione costruito in occasione della guerra, Sala operatoria, L'atto operativo. La preparazione chirurgica dei monconi, In attesa della guarigione del moncone, i mutilati passano il loro tempo: nelle camerate del padiglione, nella sala di medicazione, in quella delle cure elettriche, o in quella del massaggio* (v. Appendice 7.2). Per le conferenze a Londra si veda «Il Giornale del Mattino», 28 maggio 1918, p. 3 e 1 giugno 1918, p. 3.

⁴¹ TAROZZI-GAVELLI 2010, pp. 287-289.

⁴² Sulla collezione di film di Neri, anche questa ritrovata a Bologna nel 2008 e mostrata alle Giornate del Cinema Muto di Pordenone nel 2010 rimandiamo a LORUSSO-VANONE-VENTURINI 2012.

sulla guerra⁴³, come quella sull'operato della Marina Italiana intitolata *L'Italia e il suo mare* tenuta il 10 marzo 1920 da Carlo Carnevale della Lega Navale Italiana presso la nuova Casa del Soldato (Fig.).

Il carattere spettacolare di alcune di queste conferenze permetteva di tenerle nei teatri, come avviene ad esempio al Teatro Duse dove, per volontà dell'Opera di Assistenza ai Mutilati e Storpi di guerra di Bologna, si tiene una conferenza sulla guerra franco-tedesca illustrata da Ernesto di Thoran della "Liegi Artistica", a beneficio dell'Ospedale del Soldato Francese⁴⁴. La conferenza, tenutasi la sera dell'8 giugno 1916 (ma già avvenuta in precedenza in Francia, Svizzera, Algeria, Tunisia e a Roma) era corredata da pellicole riproducenti i danni della guerra e gli effetti dei bombardamenti sulle città belghe, l'incendio di Anversa e le barricate fatte con i carri ferroviari per impedire l'avanzata dei tedeschi⁴⁵.

La mobilitazione civile coinvolge dunque gli impresari teatrali, che concedono i teatri per spettacoli di beneficenza come quello della *troupe* di Max Linder al Verdi in favore della Croce Rossa francese e italiana⁴⁶ o anche per dei film di guerra, come il primo film dell'Ufficio Cinematografico della Marina *La flotta e gli eserciti degli alleati a Salonicco* o *Le Marine e gli Eserciti alleati a Salonicco* (r. G. Genoese Zerbi, m. 847, v.c. n. 12103 del 7 ottobre 1916) mostrato al Teatro Duse il 1° dicembre 1916⁴⁷ con agevolazioni per i soci della Lega Navale Italiana (Fig.). Con l'avvento del lungometraggio i teatri di Bologna tornano ad essere sporadicamente anche un luogo di proiezione cinematografica per la presentazione di alcuni film importanti (come ad esempio *l'Inferno* o *Christus*, v. cap. IX), oltre che per la visione di questi film "dal vero" sulla guerra, proiettati per iniziativa delle medesime associazioni civili, come la Dante Alighieri, coinvolte anche nella presentazione di quelli citati. Ad esempio al Teatro Apollo la Società Dante Alighieri assieme all'Istituto Commerciale di piazza Calderini organizza due mattinate a beneficio dei soldati in accordo con l'Ufficio Doni e Propaganda il 17 e il 18 aprile 1918, con filmati della Regia Marina e del Comando Supremo e la lettura di sonetti di Carducci e D'Annunzio⁴⁸.

⁴³ L'argomento bellico si deduce dalla lettera di accompagnamento del biglietto nella fig. (ASBO, Prefettura, Affari Generali, Busta 1327, 7 marzo 1920).

⁴⁴ *Opera di assistenza ai mutilati e storpi di guerra*, «Il Giornale del Mattino», 7 giugno 1916, p. 3.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Il celebre attore teatrale e cinematografico era stato al fronte, ma in seguito ad una malattia lì contratta viene esonerato e può tornare sulle scene. Lo spettacolo si tiene il 25 maggio 1915 (il primo giorno di guerra per l'Italia) al Teatro Verdi (*Max Linder a Bologna*, «Il Giornale del Mattino», 19 maggio 1915, p. 4).

⁴⁷ *Teatro Duse*, «Il Giornale del Mattino», 1° dicembre 1916, p. 3.

⁴⁸ Lo spettacolo costava L. 3 per le poltrone, L. 2 per poltroncine e L. 1 per i posti distinti e comprendeva diversi film (*L'attività della "Dante" | Cinematografie di guerra*, «Il Giornale del Mattino», 7 aprile 1918, p. 3 e *Società Dante Alighieri | Cinematografie di guerra*, ivi, 9 aprile 1918, p. 3). «Una delle films di maggiore interesse sarà quella che rappresenta le maggiori prodezze notturne degli aviatori austro-tedeschi contro le città aperte del Veneto. Il 27 dicembre 1917 gli aviatori austro-tedeschi assalirono un nostro campo di aviazione. I nostri veivoli coadiuvati da due veivoli inglesi li posero in fuga. Due aeroplani austro-tedeschi si

Gli esercenti dei cinematografi più importanti sono soliti, oltre ad allestire proiezioni negli ospedali e presso la Casa del Soldato (§ XVII.4-5), concedere spettacoli per beneficenza per i mutilati⁴⁹ e vendono anche cartelle con ingressi omaggio per il Prestito Nazionale⁵⁰. Il Borsa ad esempio il 16 dicembre 1915 organizza un pomeriggio di beneficenza pro-scaldarancio⁵¹, con la proiezione dei film *Il piccolo scrivano fiorentino* tratto da *Cuore* (L. Carlucci, Gloria, 1915), *Il nostro eroico esercito e la nostra gloriosa marina* (non identificato) e una comica, più un concerto di una piccola orchestra e fiori e giocattoli in vendita per i bambini, mentre nella sala d'aspetto del cinematografo una squadra di giovani esploratori bolognesi si esibisce nel confezionamento degli scaldarancio accompagnati dalla musica dell'orchestra diretta dal maestro Ivo Cavalli⁵².

XVII.3 Le proiezioni cinematografiche presso la Casa del Soldato

Il 20 giugno del 1915 viene inaugurata a Bologna (presso la Casa Martinetti in via S. Vitale 40) la Casa del Soldato, un luogo di riposo e svago per i soldati contraddistinto da un bel parco all'inglese⁵³. Questa iniziativa era la prima di una rete di ritrovi omonimi creati nella zona di guerra, e controllati dal cappellano del Comando Supremo dell'Esercito, Don Giovanni Minozzi, e frutto dell'iniziativa cattolica a sostegno della guerra delle varie città. La Casa del Soldato di Bologna è fondata per iniziativa di Antonio Bottoni e viene subito frequentata da volontari appartenenti alla buona borghesia bolognese, che si prestano ad

vendicarono bombardando di notte le città aperte del Veneto, massacrando gli inermi, le donne, i fanciulli. Con particolare accanimento i pirati dell'aria ricercarono il centro monumentale e più popolato di Padova» (*Le prodezze aviatorie austro-tedesche*, ivi, 11 aprile 1918, p. 3).

⁴⁹ Ad esempio i mutilati della Casa di Rieducazione Professionale vengono invitati al Bios a vedere *Maciste Alpino* (Borgnetto-Maggi, Itala, 1916; *Ieri i mutilati*, «Il Giornale del Mattino», 10 febbraio 1917, p. 3).

⁵⁰ Nel gennaio 1918 a chi compra le cartelle da L. 100 del V Prestito di guerra viene donato un libretto di biglietti per posti distinti (*Per il prestito della rivincita*, «Il Giornale del Mattino», 27 gennaio 1918, p. 3).

⁵¹ Si tratta di rotoli di carta ricavati da giornali e riviste e trattati con paraffina e naftalina, che venivano utilizzati per scaldare la gavetta perché non producevano fumo e anche le fiamme erano poco luminose. Sembra che il primo utilizzo sia stato da parte dell'esercito Giapponese durante la guerra Russo-Giapponese e poi lo scaldarancio viene fornito nel 1914 agli eserciti franco-inglesi («Il Giornale del Mattino», 11 dicembre 1915, p. 4). In Italia viene fondata l'Opera Nazionale dello Scaldarancio che organizzava iniziative e opuscoli sull'oggetto (sullo scaldarancio rimandiamo anche ai materiali raccolti in <http://www.europeana1914-1918.eu/it/europeana/record/9200203/BibliographicResource_3000005844989_source#prettyPhoto>; consultato il 15 novembre 2014).

⁵² *Lo scaldarancio*, «Il Giornale del Mattino», 16 dicembre 1915, p. 3.

⁵³ *La casa del soldato*, «Il Resto del Carlino», 20 giugno 1915, p. 5. Sulla Casa del Soldato di Bologna rimandiamo a BOTTONI 1922 e a <<http://memoriadibologna.comune.bologna.it/casa-del-soldato-1680-luogo>> (consultato il 15 novembre 2014). La Casa del Soldato nei mesi invernali utilizzava anche i locali del Circolo Galvani (già cinematografo cattolico, v. Appendice 3.2, Cinematografo Morale Luigi Galvani) e dal 1916 il Teatro Contavalli. Una nuova Casa del Soldato, dotata di un ampio teatro, sarà aperta nel 1925 in via Castelfidardo (GARAGNANI 1927).

assistere i soldati analfabeti nel mantenimento dei contatti epistolari con la famiglia, nonché dai numerosi soldati che, come accennato, transitano da Bologna che agisce come zona di collegamento e smistamento fra il fronte e il resto del Paese. La Casa del Soldato diviene anche subito un luogo con spettacoli di burattini, concerti, conferenze e numerose elargizioni di sigarette da parte delle signore volontarie, ma anche centro di assistenza morale ed educazione, per combattere l'analfabetismo diffuso fra i soldati, con una piccola biblioteca e in un secondo tempo anche un cinematografo.

La prima proiezione cinematografica presso la Casa del Soldato risale al 10 dicembre 1915, con l'apparecchiatura e il programma offerto dal distributore Ettore Marzetto (v. Appendice 4.2, Marzetto, Baronetto & C.) e presenta tre filmati: *Difendete la patria* (non id.), *L'artiglieria italiana* (non id.) e *Il pescatore e il ciclista* (IT, v.c. n. 7264 del 1° marzo 1915)⁵⁴. Le proiezioni continuano nel mese di dicembre offerte di volta in volta da diverse persone, come il prof. Consolini, Galli e Grazia e la Ditta Film Emilia, e ancora Marzetto⁵⁵. Viene affidato al cinematografo anche lo spettacolo di fine anno, grazie al contributo della ditta Film Emilia, dell'agenzia bolognese della Pathé e della Felsina Film⁵⁶. Gli spettacoli cinematografici dopo il mese di febbraio 1916 continuano sporadicamente, fino a quando il 4 giugno⁵⁷ non viene inaugurato il cinematografo in un padiglione all'aperto costruito dal prof. Gandolfi (lo stesso professionista che aveva realizzato la copertura invernale dell'Arena del Sole) collocato nello spazio del parco. Nel biennio 1916 e 1917 le proiezioni continuano sporadicamente⁵⁸, e sembrano cessare nel 1918, quando la Casa del Soldato viene spostata presso il Teatro Contavalli, dove vi erano altre iniziative come il Teatro del Popolo con commedie di Testoni⁵⁹.

Le proiezioni presso la Casa del Soldato (per quanto difficilmente inquadrabili poiché solo raramente i quotidiani riportano i titoli dei film), ci sembrano innanzitutto una continuazione dell'impegno cattolico nel cinema che sembrava essersi esaurito con l'entrata in guerra, e questo ci sembra comprovato dalla ricorrenza talvolta di luoghi di proiezione

⁵⁴ *Casa del Soldato*, «Il Giornale del Mattino», 11 dicembre 1915, p. 3.

⁵⁵ *Casa del Soldato*, «Il Giornale del Mattino», 12 dicembre 1915, p. 4; *Casa del Soldato*, ivi, 16 dicembre 1915; *Casa del Soldato*, ivi, 21 dicembre 1915, p. 4.

⁵⁶ *Casa del Soldato*, «Il Giornale del Mattino», 2 gennaio 1916, p. 4.

⁵⁷ *Casa del Soldato*, «Il Giornale del Mattino», 2 giugno 1916, p. 3.

⁵⁸ L'opuscolo di Bottoni ricorda delle proiezioni cinematografiche limitatamente al biennio 1915-1916, per un totale di 728 spettacoli organizzati settimanalmente dalle ditte Pegan, Galli e Grazia, Modernissimo, Film Emilia, Felsina Film, Pathé, Marzetto e Spinadini (tutte ditte riportate nell'Appendice 4.2 della tesi) e dal "Bureau Cinema" della Fratellanza Universale Americana (BOTTONI 1922, p. 57). Il rendiconto spese alla fine dell'opuscolo riporta un'entrata per la vendita dell'apparecchio da proiezione e del pianoforte e delle uscite per l'organizzazione degli spettacoli cinematografici (Ivi, pp. 96-97).

⁵⁹ La prima rappresentazione del Teatro del Popolo viene organizzata il 16 aprile 1918 al Contavalli dalle Opere Federate di Propaganda e Assistenza Civile, con la rappresentazioni delle commedie di Testoni *El parol de Papà* e *A l'ultim pian* («Il Giornale del Mattino», 15 aprile 1918, p. 2).

utilizzati dai cattolici anche nel periodo precedente, come il Circolo Galvani⁶⁰ (v. Appendice 3.2, Cinematografo Morale Galvani). Comunque queste proiezioni sono il risultato della mobilitazione cittadina, che in questo caso coinvolge le ditte di distribuzione cinematografica bolognesi, che cedono gratuitamente apparecchiature e pellicole.

XVII.4 Le proiezioni per i feriti negli ospedali

L'esercente Francesco Carletti, che negli anni della guerra gestisce il Cinematografo della Borsa (v. Appendice 3.2, Cinematografo della Borsa), è senz'altro un protagonista delle iniziative cinematografiche bolognesi a sostegno della guerra, con le già citate giornate pro-scaldarancio, e con una serie di proiezioni organizzate nelle sezioni chirurgiche degli ospedali su iniziativa del Comitato Pro Patria. Una prima rappresentazione avviene nell'agosto del 1915⁶¹ alla sezione Chirurgica dell'Ospedale S. Orsola, alla quale Carletti fornisce il proiettore e le pellicole, mentre la Società Bolognese dell'Elettricità mette a disposizione l'energia elettrica e il materiale elettrico necessario. Negli intermezzi dello spettacolo, al quale assistono feriti, infermiere, dame della Croce Rossa e medici, il comitato Pro Patria distribuisce sigari, sigarette, ventagli, caramelle e cartoline illustrate:

Alla fine dello spettacolo prolungatosi per circa un'ora e mezzo i soldati proruppero in applausi e grida di “Viva l'Italia” vedendo nell'ultima film spiegarsi la bandiera nazionale, e ringraziarono commossi il Comitato, il sig. Carletti e quanti altri cooperarono alla riuscita della simpatica festiccioola. Le rappresentazioni si ripeteranno anche negli altri ospedali che ricoverano i soldati⁶².

Non sono in realtà citate altre effettive proiezioni in quei giorni, e non è chiaro se il comitato Pro Patria sia riuscito ad organizzarne altre, ma l'estate del 1915 ospita moltissime iniziative a sostegno della guerra, basti pensare che sono gli stessi giorni nei quali a Casalecchio sta andando in scena lo spettacolo di Testoni *I bimbi d'Italia son tutti Balilla!*, uno spettacolo organizzato dal Comitato d'Azione Civile di Casalecchio⁶³, alla cui prima presentazione assiste anche un gruppo di oltre cento reduci di guerra che erano in quel

⁶⁰ *Casa del Soldato*, «Il Giornale del Mattino», 20 febbraio 1916, p. 5.

⁶¹ *Le rappresentazioni cinematografiche negli ospedali*, «Il Giornale del Mattino», 24 agosto 1915, p. 5.

⁶² *Ibidem*. Carletti dona anche 100 cartoline illustrate da L. 1 (*Cinematografo*, «Il Resto del Carlino», 24 agosto 1915, p. 4).

⁶³ *Una festa di beneficenza a Casalecchio di Reno*, «L'Avvenire d'Italia», 23 agosto 1915, p. 3.

momento ricoverati in un ospedale allestito alla Bastia di Casalecchio⁶⁴ (v. *supra* § XIV.5.2). Un altro spettacolo viene organizzato il 18 luglio 1916 da Carletti⁶⁵ nell'Ospedale Militare Pascoli, ricavato in una scuola elementare requisita e trasformata in ospedale. Non è escluso che questo tipo di manifestazioni avvenisse di frequente, ma che sempre più raramente durante il lunghissimo periodo della guerra facesse notizia sui quotidiani, tant'è che nel 1918 troviamo citato dalle pagine de «Il Giornale del Mattino» un Comitato per trattenimenti negli ospedali militari che organizza rappresentazioni di burattini e spettacoli cinematografici in vari ospedali della città, presieduto da Giuseppe Lipparini⁶⁶. Si può quindi ipotizzare che dopo i primi tempi di azione volontaria e non coordinata, affidata quindi alla disponibilità dei privati quali Carletti, si siano creati degli organismi più strutturati il cui ruolo nella gestione del divertimento ricreativo negli ospedali militari è però ancora tutto da indagare.

XVII.5 I film “dal vero” della Grande Guerra nei cinematografi bolognesi

Le celebrazioni del centenario della Grande Guerra, che avvengono proprio in questi anni, hanno portato a una riscoperta dell'abbondante materiale “dal vero” girato durante il periodo bellico, che è stato in molti casi per l'occasione ritrovato, restaurato, digitalizzato e reso così disponibile *online* in portali con materiali miscelanei provenienti dai vari paesi europei, o rimontato e commercializzato sotto forma di documentari⁶⁷. La grande quantità di filmati girati allora e la loro fruizione da parte delle popolazioni nei due schieramenti avversari rende questo tragico avvenimento particolarmente interessante oggi per una lettura che tenga conto della portata innovativa e dell'ampliamento dell'orizzonte dell'immaginario degli spettatori⁶⁸ che tali filmati hanno apportato alla società italiana (e non solo) con le immagini dei prigionieri, delle armi al fronte e dell'Europa distrutta vista dall'alto. Ciò non è sfuggito ai diversi studiosi che negli ultimi tempi si sono confrontati con questi filmati, e che li hanno riconosciuti come un momento di “cesura”, rispetto alle immagini cinematografiche

⁶⁴ *La festa patriottica a Casalecchio*, «L'Avvenire d'Italia», 30 agosto 1915, p. 5.

⁶⁵ *Il cinematografo all'Ospedale "Pascoli"*, «Il Giornale del Mattino», 18 luglio 1916, p. 3.

⁶⁶ «Il Giornale del Mattino», 14 maggio 1918, p. 4.

⁶⁷ Solo per citare alcune delle più recenti iniziative che più raccolgono anche materiali filmici sulla guerra ricordiamo il progetto "Europeana" <<http://www.europeana1914-1918.eu/it>> (consultato il 16 novembre 2014); o la collezione dei film di guerra del Museo del Cinema di Torino visibili al sito del progetto "European Film Gateway" <<http://www.europeanfilmgateway.eu/it>> (consultato il 16 novembre 2014). Per quanto riguarda libri con allegati raccolte di filmati ricordiamo FOLISI 2005 e FABI 2006. Ci sembra importante citare anche i film della *Trilogia sulla Grande Guerra* (1995-2004) dei due artisti Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi che attingono a materiali d'archivio rarissimi.

⁶⁸ Per l'impatto sull'immaginario europeo e sulla rappresentazione dei film di guerra del periodo seguente rimandiamo a ALONGE 2001 e 2006; BRUNETTA 2001b; SORLIN 2001.

del periodo precedente, nonché di avanzamento tecnologico dell'industria cinematografica italiana, che ha dovuto mettere a servizio degli operatori al fronte nuove apparecchiature più piccole e maneggevoli. Il gruppo di film “dal vero” di guerra arrivato così fino ai giorni nostri, è stato fin da subito riconosciuto come una fonte storica⁶⁹ ed è stato in questo modo fortunatamente analizzato e studiato, pur riconoscendone la dispersione e frammentarietà, che in alcuni casi ne ha alterato anche i significati originali⁷⁰.

A partire da questi studi proponiamo qui un'analisi dei titoli visti al cinematografo, associati salvo casi particolari a film a soggetto, dai cittadini bolognesi nel corso della Prima guerra mondiale, per capire quale sia stata la reale copertura mediatica dell'evento da parte del cinema e quanto abbia influito sull'immaginario dei bolognesi. I titoli dei film sono stati trascritti in ordine cronologico a partire da uno spoglio dalla stampa quotidiana locale, sono stati poi identificati tramite i dati dei repertori e della censura cinematografica e sono confluiti con le possibili attribuzioni nell'Appendice 10.1. Certo non è possibile oggi vedere tutti questi film, ma già i loro titoli e la loro provenienza ci sembrano fissare un quadro utile a capirne gli effetti, e soprattutto come sia cambiata la “copertura” mediatica dell'evento nel corso degli anni di guerra. Inoltre quanto detto sui cinematografi rimasti attivi nel corso della guerra (§ XVII.1) ci sembra possa dissipare eventuali dubbi di una mancata citazione nella stampa locale delle programmazioni di tutti i cinematografi cittadini: durante la guerra sono in attività principalmente i cinematografi stabili delle vie più centrali, ovvero esattamente quelli che pubblicano le proprie inserzioni sui quotidiani. L'analisi delle programmazioni ci sembra restituire quindi con pretesa di esaustività quanto visto sulla guerra al cinematografo sulla guerra dai cittadini bolognesi e il loro catalogo si configura come un vero e proprio *corpus* disponibile per un confronto con le altre principali città italiane e per restituire il formarsi e il rendere stabile nei lunghi anni della guerra il fronte interno, sotto l'influenza delle apposite istituzioni per la propaganda che decidevano cosa far vedere.

XVII.5.1 Quantità e provenienza dei film mostrati

L'andamento dei film “dal vero” di carattere bellico in proiezione nei cinematografi della città di Bologna salta all'occhio anche solamente scorrendo le tabelle annuali riportate

⁶⁹ ORTOLEVA 1991.

⁷⁰ Per uno dei contributi più recenti sui film “dal vero” prodotti dal Comando Supremo e dalla Marina rimandiamo a PESENTI CAMPAGNONI S. 2013, che mette in evidenza anche le lacune e la frammentarietà dei film arrivati fino a noi. Inoltre su questo argomento ricordiamo l'intervento di Faccioli (FACCIOLI 2010b) e il convegno sulla Prima guerra mondiale tenutosi fra Verona e Padova il 21-22 marzo 2013 (FACCIOLI-SCANDOLA 2014).

nell'Appendice 10.1, dopo la notevole quantità programmata nel 1915, negli anni successivi se ne nota una drastica diminuzione. Il cambiamento nella programmazione è evidente già nel corso del 1916 e nel 1917 poi la situazione è completamente mutata rispetto agli anni precedenti.

L'entrata in guerra dell'Italia il 24 maggio 1915 è anticipata a Bologna dalla visione di pochi film “dal vero” che riguardano il nostro esercito, già preceduti da pochi altri programmati dalla fine del 1914, e ciò forse è spiegabile con le discordanti posizioni, dei partiti politici italiani e dell'opinione pubblica sulla guerra già in atto e sul ruolo italiano. Tra i primi è un film di Comerio riprodotto «le più brillanti manovre del nostro esercito», mostrato l'11 gennaio del 1915 all'Apollo con il titolo *Esercito Italiano* ovvero *Come si prepara il soldato italiano alla difesa della Patria* (v.c. n. 40125, 12/04/1914, Comerio, IT), in chiusura della proiezione del film patriottico *Nozze d'oro* (L. Maggi, Ambrosio, 1911)⁷¹. In realtà, dalle parole dei cronisti dell'epoca, il film oggi perduto, doveva essere un montaggio di immagini di esercitazioni militari riprese all'epoca della Guerra Italo-Turca da Comerio, precedute da «pomposi sottotitoli»⁷². Seguono poi due film probabilmente stranieri (anche se uno dei due, dai dati di censura, sembra essere italiano) con manovre navali negli oceani e nei mari nordici, ovvero *Sopra i campi di battaglia dell'Oceano: le navi da guerra, fortezze fluttuanti* (v.c. nn. 6164-6165, 26/12/1914, Pathé, FR) e *Le manovre della flotta inglese nel Mare del Nord* (v.c. n. 7545, 1/03/1915, Superfilm, che passa in censura per italiano, ma è probabilmente inglese). Vengono poi mostrati due eventi d'attualità collegati ai preparativi anche psicologici all'entrata in guerra italiana, ovvero la consegna della bandiera di battaglia alla nave della Regia Marina “Conte di Cavour” (*La consegna della bandiera di combattimento alla “Conte di Cavour”*, al Bios, l'11 aprile e non identificabile perché l'evento è stato ripreso sia dalla Cines che dalla Pathé) e *L'inaugurazione del monumento dei Mille a Quarto* (mostrato al Fulgor il 9 maggio 1915 e anche questo ripreso sia dalla Eclair che dall'Ambrosio). L'inaugurazione del monumento (per il quale fa da modello curiosamente Bartolomeo Pagano, l'attore che impersona Maciste⁷³), eretto nel punto in cui era partito Garibaldi con la Spedizione dei Mille nel 1860, ha un carattere fortemente interventista ed era avvenuta pochi giorni prima, il 5 maggio, alla presenza di Gabriele D'Annunzio che aveva tenuto un discorso commemorativo. Accompagnano l'evento in tutta Italia manifestazioni

⁷¹ “Nozze d'Oro” al Teatro Apollo, «Il Giornale del Mattino», 11 gennaio 1915, p. 4. Il film *Nozze d'oro* viene mostrato nuovamente per la prima volta dopo diversi anni di proibizione.

⁷² Reffe, *Dalla Lombardia*, «La vita cinematografica», a. VI, n. 5, 7 febbraio 1915, p. 75.

⁷³ LOTTI 2014, p. 44

patriottiche, che a Bologna terminano con alcuni tafferugli e l'assalto a un tram, dovuti alla presenza di alcuni neutralisti che vorrebbero sottrarre alla festa il suo carattere interventista⁷⁴.

L'entrata in guerra, a Bologna come altrove, è salutata dalla proiezione del film di Comerio *La grande giornata storica dell'Italia, 20 maggio 1915* (v.c. n. 9999, 01/07/1915, Comerio, IT) un film composto da 38 quadri (210 metri), che riprende il Palazzo del Quirinale, il discorso di Salandra, l'orologio che segna le 17,20 «l'heure fatidique pour les destins de l'Italie», il Re e la folla⁷⁵. Al Centrale il 27 maggio il film di Comerio viene seguito dalla 485ª edizione del *Pathé Journal*, e anche gli altri cinematografi proiettano film “dal vero” patriottici come *I nostri soldati Alpini* (al Bios) e *Colla Triplice Intesa* (al Fulgor)⁷⁶. A partire da questa data tutti i cinematografi principali proiettano i “dal vero” di guerra. In un primo momento vengono mostrate le serie, in gran parte francesi, come *Cronistoria della guerra europea* (dal 10 giugno, ne vengono proiettate 14 serie, v. Appendice 10.1⁷⁷) e *La guerra europea 1914-1915*, probabilmente francese perché riporta principalmente immagini dal Belgio. Affiancano poi queste serie molti “dal vero” francesi, di produzione Pathé, Eclair ed Eclipse illustranti essenzialmente le manovre in Belgio e le battaglie come quella della Marna (il 16 luglio al Modernissimo, *La grande Battaglia della Marna*, v.c. n. 9924, 1/07/1915, Eclair), dell'Artois (al Centrale il 30 luglio, *La grande battaglia dell'Artois del 25 maggio 1915*, v.c. n. 10001, 1/07/1915, Eclair e *Dopo la battaglia dell'Artois*, v.c. n. 10105, 1/08/1915, Eclair il 17 agosto al Bios), di Ypres (al Centrale il 9 agosto, *Il bombardamento di Ypres*, v.c. n. 10125, 1/08/1915, Eclair) e di Reichackerkopf (*La presa di Reichackerkopf*, al Centrale il 18 ottobre, v.c. n. 10445, 1/10/1915, Eclair). Il 23 luglio al Centrale viene mostrato anche un film probabilmente danese, *Il Lusitania* (v.c. n. 9892, 1/07/1915, Nordisk), con riprese del celebre affondamento transatlantico.

Durante il 1915 affiancano questi film illustranti episodi e avvenimenti ben circostanziati altri filmati di carattere più generico, ovvero i numerosi film, quasi tutti francesi, che mostrano la potenza militare degli armamenti, come *La guerra aerea* (al Bios il 23 agosto v.c. n. 10216, 1/09/1915, Eclair), *L'azione combinata dell'artiglieria pesante e dei palloni frenati* (al Centrale il 29 ottobre, non id.), *Fabbricazione degli obici di grosso calibro*

⁷⁴ *La Sagra dei Mille a Bologna*, «Il Resto del Carlino», 6 maggio 1915, p. 5.

⁷⁵ Il film è conservato presso la Cineteca del Friuli ed è disponibile nel dvd in allegato al volume FABI 2006. Si veda anche la scheda in DAGRADA-MOSCONI-PAOLI 2007, pp. 198-99.

⁷⁶ «Il Giornale del Mattino», 27 maggio 1915, p. 4.

⁷⁷ Per tutti i film citati in seguito rimandiamo all'Appendice 10.1 e al quotidiano e alla data citati vicino al titolo nelle tabelle. Quando possibile, sono stati aggiunti i dati della censura italiana, e riteniamo che quelli non identificati in censura siano in realtà titoli pubblicizzati diversamente dagli esercenti, ma facenti parte delle già citate serie, per ovviare la monotonia dei titoli di queste ultime, che non permettono oltretutto di cogliere il contenuto spettacolare dei film.

(al Modernissimo il 2 dicembre, v.c. n. 10612, 23/10/1915, Pathé), *Come si fabbricano i proiettili da 75* (al Bios il 18 ottobre, v.c. n. 10443, 1/10/1915, Eclair), *Gli auto-cannoni sul fronte di battaglia* (al Modernissimo il 25 novembre, non identificato), *Cannoni ed artiglieria francesi nella guerra europea* (al Centrale il 30 giugno, v.c. n. 10005, 1/07/1915, Eclair); il pericolo dovuto alla prossimità del nemico come *A cento metri dal nemico* (al Modernissimo il 26 luglio, non id.) e *Verso la linea del fuoco* (al Bios il 3 settembre, v.c. n. 10154, 1/08/1915, Eclipse); la vita quotidiana al fronte, quali ad esempio *Come i feriti vengono curati al fronte* (al Modernissimo il 15 novembre, Pathé), *Come si nutrono i soldati al fronte* (al Modernissimo l'11 novembre, non id.), *Come si curano i feriti coi raggi X* (al Bios il 15 ottobre, v.c. n. 10444, 1/10/1915, Eclair), *Ammaestramento di cani cerca feriti* (al Centrale il 30 settembre, non id.), *Come sono costruite le trincee* (al Modernissimo il 15 ottobre, v.c. n. 10306, 1/09/1915, Pathé), *Ginnastica dell'esercito francese* (al Borsa il 13 dicembre, v.c. n. 8537, 01/05/1915, Pathé) e *Il morale del soldato francese al fronte dopo 305 giorni di guerra* (al Modernissimo il 29 luglio, non id.). Un gruppo di film mostra, con l'intento di sottolinearne l'esoticità, l'apporto delle più varie popolazioni alla guerra, come *Arrivo degli indiani sul campo di battaglia* (al Bios il 30 agosto, v.c. n. 10262, 1/09/1915, Eclair), *Un attacco alla baionetta dei soldati algerini* (al Modernissimo il 24 settembre, non id.), *I zuavi d'Africa nelle Fiandre* (al Modernissimo il 7 ottobre, v.c. n. 10218, 1/07/1915, Pathé), e *Le armate russe fra i ghiacci e le nevi* (al Modernissimo il 30 dicembre, Pathé).

Questi film francesi quindi, dopo l'entrata in guerra dell'Italia contro le potenze centrali hanno permesso ai bolognesi di vedere, seppure con un po' di ritardo le battaglie e le manovre sul fronte occidentale, le nuove armi e le battaglie aeree, nonché la vita quotidiana al fronte con la cura dei feriti e la vita nelle trincee. I pochi film che sembrano essere di provenienza italiana hanno soprattutto un carattere retorico e auto-celebrativo, come *La nostra Marina da guerra* (al Modernissimo il 6 giugno), lanciata dal quotidiano come una «interessantissima cinematografia di grande attualità riprodotte le grandi unità italiane, che nell'immenso mare, vigilano quali sentinelle avanzate, sui destini della Patria»⁷⁸. Gli altri film, scarsamente identificabili, pur partecipando al medesimo spirito di costruzione di un'epopea, ma sembrano limitarsi ad illustrare le terre irredente, gli avvenimenti lontani dal fronte e la partenza dei soldati: come *Gabriele D'Annunzio si reca ad indossare la divisa di soldato* (il 15 luglio al Centrale non id.), *Colle truppe anglo-francesi* (al Fulgor il 21 settembre, v.c. n. 10278, 1/10/1915, Felsina), *I granatieri al fronte* e *Gli alpini al fronte* (al Modernissimo rispettivamente il 5 e l'8 novembre, non id.), *Roma ai caduti per una più grande Italia* (al

⁷⁸ «Il Resto del Carlino», 7 giugno 1915, p. 6.

Centrale il 15 novembre, v.c. n. 10697, 3/11/1915, Alba), *Il nostro vittorioso esercito – La nostra gloriosa marina* (al Borsa il 17 dicembre, non id.) e *Le terre ancora irredenti* (al Modernissimo il 5 luglio, non id.).

A partire dall'entrata in guerra e per tutto il 1915 quindi vi è una diffusa domanda di film d'attualità, infatti gli avvenimenti bellici vengono seguiti da tutti i cinematografi cittadini, ma la produzione italiana non riesce a fornire questi filmati perché le case di produzione necessitavano di specifici permessi da parte dello Stato Maggiore dell'Esercito per mandare gli operatori e giornalisti al fronte, quasi mai concessi, almeno in un primo periodo, mentre mancava ancora una Sezione cinematografica militare, che invece era già stata creata in Francia⁷⁹. Questa situazione cambia nel corso del 1916, a partire dal gennaio, quando viene istituito l'Ufficio Stampa del Comando Supremo, che prende sotto il suo controllo il Reparto fotografico, che si occupa anche della cinematografia, fino all'istituzione di una sezione separata ed apposita nei primi mesi del 1917⁸⁰. Il numero dei film francesi mostrati comincia allora a diminuire in favore di quelli italiani e anche la copertura da parte dei cinematografi cambia, perché risultano programmare i “dal vero” della guerra principalmente il Centrale e il Modernissimo e alla fine dell'anno quasi esclusivamente il Centrale (v. Appendice 10.1).

Il 28 febbraio e il 4 marzo 1916 al Teatro del Corso e al Fulgor si proietta *La guerra sull'Isonzo e sulla Carnia* (v.c. n. 10618, 25/10/1915, Barone), lo “scomodo” film del colonnello Enrico Maria Barone, che era stato uno dei pochi ad avere il permesso di girare pellicole al fronte, il che causa una nutrita rete di polemiche che obbligheranno in seguito l'esercito ad autorizzare dei lasciapassare verso il fronte per altri operatori cinematografici⁸¹. Il film in 100 quadri, viene presentato al Teatro del Corso il 28 febbraio con una conferenza del col. Barone, in seguito alle proiezioni già avvenute a Milano e Roma (a quest'ultima aveva assistito anche la famiglia reale) e il ricavato viene in parte devoluto alla Croce Rossa⁸². Barone sottolinea come solo i suoi film siano “veri”, e come si differenzino dalle attualità truccate che avevano invaso gli schermi italiani fino a quel momento:

Non è il caso che ha determinato la scelta dei nostri soggetti: ogni scena è stata premeditata. Premeditata, ma non artificiosa. Purtroppo abbiamo visto sugli schermi passare delle immagini

⁷⁹ PESENTI CAMPAGNONI S. 2013, p. 158.

⁸⁰ Ivi, pp. 135-137 e p. 165; DAGRADA 2007, p. 17.

⁸¹ Ivi, p. 161 e sull'argomento rimandiamo anche a GENOVESE 1985.

⁸² *La guerra sull'Isonzo e sulla Carnia | Una conferenza del colonnello Barone*, «Il Giornale del Mattino», 23 febbraio 1916, p. 3. L'altra parte dell'incasso rimaneva a Barone, il quale, secondo le polemiche dell'industria cinematografica si era così arricchito tramite questo suo privilegio di aver potuto da solo girare al fronte.

di guerra. Delle immagini? Delle vere grottesche immaginazioni! Cannoni che tirano senza rinculare; falsi ufficiali dai gesti istrioncelli; falsi soldati falciati dalla più risibile falce, combattimenti da clowns, insomma con tutto il ciarpame di un guardaroba comico. Per reazione a codesta profanatrice esibizione, al romanzaccio di appendice, ho voluto contrapporre la novella episodica disegnata con sobri e discreti ritocchi⁸³.

I “discreti ritocchi” apportati da Barone a questo primo film al fronte italiano sembrano già celare quella verità sulla guerra che gli italiani dovevano ancora scoprire, ovvero la sua “modernità”, che la rendeva davvero poco cinematografica⁸⁴. Se riportiamo di seguito per intero un lungo brano della conferenza di Barone è perché esso svela perfettamente l'orrore di questa realtà vista con gli occhi di chi per primo si è recato al fronte italiano per realizzare delle riprese cinematografiche:

Intanto, gli episodi di grande emozione – quelli che anche nella realtà sono estremamente patetici – mal si prestavano a cadere sotto la pupilla pacifica della macchina. Ci vorrebbe invero una buona dose di cinismo per fissare lo spasimo e l'orrore sotto gli occhi stessi dei moribondi! In secondo luogo, i furiosi attacchi alla baionetta così largamente rappresentati nelle films emozionantissime, non avvengono di solito che di notte, quando la luce delle stelle e della luna non è proprio in grado di scrivere i suoi racconti. Ma – a parte tutto questo – una films basata quasi esclusivamente su codesta “pittura d'eccezione” non potrebbe che falsare il carattere della guerra moderna. E se io ho insistito sulle gamme fredde e sui toni minori l'ho fatto di proposito, per segnare il carattere principale di questa guerra lenta, senza colore, neutra, meccanica. Quando il pubblico ha assistito, per un'ora, ad una serie di assalti addirittura garibaldini, non so a capacitarsi poi come, essendo così, la guerra non si risolveva in pochi giorni con una dozzina di in simili sbaionettate su più vasta scala. Il cinematografo va alla baionetta: ma le fortezze non cadono come pere mature. E allora? Ahimè che nessuna immagine, per studiata che sia potrà con esattezza rendere il carattere di questa vasta marea che sale invece di scendere e che rode, corrode, sgretola, squamma, su su, gli orli della rocca armata: armata a nostro indeclinabile danno! E l'immagine di questa lentezza bisogna che sia fissata bene nel

⁸³ *La conferenza del colonnello Barone al Teatro del Corso*, «Il Giornale del Mattino», 26 febbraio 1916, p. 3. La verosimiglianza dello spettacolo era stata lodata anche il giorno precedente (*Lo spettacolo a beneficio della "Croce Rossa"*, ivi, 25 febbraio 1916, p. 3, i corsivi sono nostri): «Fare conoscere al pubblico, il quale segue con ansia indimenticabile le vicende della nostra guerra, che cosa essa *veramente* sia; far *vedere* a chi vive a chilometri di distanza, con fidente trepidazione, che cosa là *veramente* facciano i nostri bravi soldati».

⁸⁴ «"L'uomo è capace soltanto di una data quantità di terrore". Questa affermazione del teorico militare Charles Ardant du Picq aveva molto pesato [...] sulla mentalità e sul trattamento dei soldati del 1914, sulla loro decimazione. "La prima vittima della guerra è sempre la verità", scriveva ieri Kipling; si potrebbe dire: la prima vittima della guerra è il concetto di realtà» (VIRILIO 1996, p. 51). Sulle caratteristiche poco cinematografiche della guerra moderna rimandiamo anche a PESENTI CAMPAGNONI S. 2013; ALONGE 2001; FANTINA 1998).

concetto del pubblico perché altrimenti [...] rappresentare episodi che non abbiano questo timbro uniforme di lentezza possente significa non soltanto truccare Madama Verità, ma vuol dire peggio, diffondere idee esiziali nel Paese. A questo, al suo magnifico spirito che non ha certo bisogno di essere tenuto desto, io mi rivolgo. Ma per timore che la parola non sia bastevole a rappresentare con evidenza il carattere della nostra guerra, io ho voluto chiedere l'ausilio dello schermo, una volta tanto benefico. La fiamma più ardente e più pura è invisibile alla luce del giorno. Bisogna che l'ombra scenda perché la fiamma possa splendere. Per mostrare il rogo che arde ai Penati della Patria, nel gran meriggio della rinascita italiana, pur l'ombra giovi della mia voce. La Nemese che presiede a questa titanica guerra vuole che tutto qui vi sia invisibile. Dall'ardore contenuto del cuore dell'uomo, all'uomo istesso, profondato nella gleba, inabissato sotto i mari, scagliato sopra le nubi, tutto è celato, tutto è nascosto. Come la negra nube tiene in prigione il fulmine accecante, così la terra guerreggiata contiene il fulgore degli olocausti. Il dramma che insanguina l'Europa non mostra il suo meccanismo che n'è il retroscena. Il "teatro della guerra" è ridotto veramente ad un semplice scenario. Le "dramatis personae" agiscono per mondi invisibili. La vittoria s'avvanzerà e le nere rovine verzieranno sotto i suoi piedi nudi e gloriosi. Ella entrerà nelle nostre case. Sul suo volto la duplice legge sarà iscritta "Pace olezza il bianco fiore del suo sorriso. Vigilare, avversare il chiaro fuoco dei suoi occhi divini"⁸⁵.

L'eccellente professore-colonnello nella veste di "primo operatore" al fronte fissa attraverso l'obbiettivo "pacifico" della sua macchina da presa quindi una guerra caratterizzata da una "lentezza possente" e "senza colore", una guerra poco cinematografica, con la quale le immagini prodotte dal Comando Supremo dovranno scontrarsi. Comunque sia, le pellicole di Barone hanno il merito di portare il dibattito sull'utilizzo del cinematografo durante il conflitto fino in Senato, dove è il celebre scienziato Guglielmo Marconi a mettere in risalto l'assenza di immagini che documentino le operazioni sul fronte italiano⁸⁶.

Nel corso del 1916 e a partire dal primo filmato di Barone, aumentano i titoli italiani, e in particolare vengono mostrati i film di Comerio *Savoia Cavalleria in equipaggiamento da guerra* (al Centrale il 10 aprile, v.c. n. 11431, 08/04/1916, Comerio), *La guerra in Italia sull'Adamello* (al Bios il 17 luglio, v.c. n. 11640, 30/05/1916, Comerio), *La battaglia di Gorizia* (al Bios il 4 dicembre, v.c. n. 12192, 28/10/1916, Comerio, Fig.), altri film approvati dal Comando Supremo come *Alla fronte* (al Centrale il 29 marzo, n. 11240, 26/03/1916, Ambrosio) e i film degli operatori Roatto-Rossetti della Marina *Fra i nostri combattenti al*

⁸⁵ *La guerra sull'Isonzo e nella Carnia | Conferenza illustrata dal colonnello Barone*, «Il Giornale del Mattino», 29 febbraio 1916, p. 3. Il film è in proiezione al Fulgor dal 4 al 10 marzo 1916.

⁸⁶ MANETTI 2012, p. 35.

fronte per una grande Italia (al Bios il 26 giugno, v.c. n. 11558, 15/05/1916, Rossetti, Fig.)⁸⁷, *La nostra Marina da guerra opera per la vittoria e la gloria d'Italia* con didascalie di D'Annunzio (al Borsa il 27 settembre, v.c. n. 12031, 14/09/1916, Roatto e Rossetti). In aggiunta a questi filmati sono poi mostrate le visite dei reali e dei capi di stato esteri, e i numeri del *Pathé Journal* (v. Appendice 10.1). La grande varietà dei film francesi dell'anno precedente non esiste più nel 1916, probabilmente come risultato del rafforzamento dei provvedimenti di censura dell'Ufficio di Propaganda, e manca poi completamente nel 1917, fatta eccezione per i *Cine-comunicati* dell'esercito francese, che spariscono anch'essi nel 1918. Compare inoltre qualche sporadico film inglese come *I tanks trionfanti* (v.c. n. 12819, 03/06/1917) e *La guerra in Mesopotamia* (v.c. n. 13549, 01/06/1918), ma non sembra invece proiettato il film più famoso prodotto in Inghilterra e riconosciuto dagli storici europei come quello che ha permesso il passaggio dal “dal vero” d'attualità al film documentario moderno, *The Battle of the Somme*⁸⁸.

Dopo Caporetto e l'occupazione del Friuli e del Veneto orientale, la produzione “dal vero” è praticamente esclusivamente italiana del Comando Supremo e della Marina, con la serie del *Giornale della Guerra d'Italia* e alcuni film di propaganda promossi dal Ministero del Tesoro (*Resistere!*, v.c. n. 13340, 16/02/1918, Comerio, in tutti i cinema il 25 febbraio 1918) e dal Ministero delle Armi e delle Munizioni, *L'altro esercito. La mobilitazione industriale in Italia* (al Bios il 27 giugno 1918, v.c. n. 13305, 11/02/1918). La fine della guerra viene mostrata attraverso quattro film “dal vero” del Comando Supremo e della Marina: *Lo sbarco delle truppe italiane a Trieste* (v.c. n. 13881, 10/11/1918) visto al Bios il 18 novembre, e *L'ingresso delle truppe italiane a Trento* (v.c. n. 13882, 14/11/1918), *Il primo saluto di Trieste italiana al suo Re* (v.c. n. 13886, 16/11/1918) e *Il ritorno a Roma dopo la vittoria di S.M. il Re e dei generali Diaz e Badoglio* (non id.), questi ultimi tutti al Modernissimo (v. Appendice 10).

Se non indugiamo oltre su questi film “dal vero” mostrati negli anni seguenti all'istituzione dell'Ufficio di Propaganda del Comando Supremo è perché i film in proiezione nei cinematografi bolognesi sono i medesimi degli altri cinematografi d'Italia⁸⁹, espressione di

⁸⁷ Il film, che mostra immagini delle terre conquistate, e gli ostacoli imposti dal nemico e dalla natura dei luoghi ai soldati italiani attraverso un teleobiettivo (FABI 2006, p. 13), risulta oggi perduto. Il film in data 15 giugno 1916 viene ceduto in sfruttamento nella zona Emilia fino al Maggio 1917 a Galli e Grazia, dal concessionario per le zone Emilia e Toscana Furlan e Salomoni (esercitante anche il Cinema Excelsior di Firenze), a sua volta concessionaria della ditta Gustavo Lombardo, che distribuiva il film in Italia (AMNC, Fondo Galli e Grazia, 329/9).

⁸⁸ Sul film rimandiamo a ALONGE 2001, pp. 78-98 e a SMITHER 1993.

⁸⁹ Questo è chiaro già da un confronto dei titoli dell'Appendice 10.1 con i titoli riportati nei saggi di FACCIOLI 2008 e FABI 2006.

un drastico controllo centrale delle immagini veicolate sul conflitto. Quello che ci pare opportuno mettere in luce, perché scarsamente evidenziato a livello nazionale, è invece come il controllo centralizzato dei “dal vero” sulla guerra da parte del Ministero e del Comando Supremo elimini quasi totalmente quella varietà di scene di battaglie (forse spesso false, come accusa il colonnello Barone), esposizione di armamenti, episodi della vita quotidiana, e impegni degli eserciti di varie nazionalità, che era stata rappresentata nel corso del 1915 con la proiezione dei film “dal vero” francesi. La guerra diventa così un catalogo di armamenti e di truppe, visite ufficiali di autorità e film di propaganda e di immagini disciplinate da specifici regolamenti dell'esercito⁹⁰, e i cinematografi perdono progressivamente interesse nel proiettare questi film (nel corso del 1917 la guerra viene mostrata quasi esclusivamente dal Centrale e nel 1918 soltanto dal Modernissimo), tant'è che a partire dal maggio del 1917 tutti i cinematografi in Italia vengono obbligati a proiettarli⁹¹. Lo scontento del pubblico verso questa produzione largamente inadeguata a mostrare la guerra è un fenomeno noto a livello nazionale⁹², e infatti anche il saluto della vittoria finale è sommerso, senza quelle proiezioni nei teatri e conseguenti manifestazioni patriottiche che avevano accompagnato i primi film lunghi “dal vero” nei primi anni della guerra.

A questo proposito notiamo come la proiezione del film patriottico del Comando Supremo *Dall'Astico al Piave* (v.c n. 13649, 11/07/ 1918) avvenuta al Teatro Comunale nel luglio del 1918 con un commento musicale dovuto ad un coro di trecento bambini, suscitò aspre polemiche per l'esclusione dal pubblico delle “madri dei cantori” appartenenti alle classi più popolari, tanto che per sedare i dissapori le proiezioni vengono continuate qualche giorno dopo al Cinematografo Modernissimo:

Lei, signor Direttore, saprà certamente dello spettacolo di domenica sera al Teatro Comunale. Sarà stato forse anche presente. Avrà visto allora quei bimbi che, schierati al proscenio, inneggiando alla Patria, hanno saputo, colle loro voci argentine commuovere fino alle lagrime.

⁹⁰ Le scene di combattimento, la rappresentazione dei cadaveri vengono immediatamente vietate, prima dall'Esercito e poi anche dal Ministero (BRUNETTA 1993b, pp. 17-18).

⁹¹ MANETTI 2012, p. 36. «Si intendono a tale effetto le pellicole così dette “giornali cinematografici” della lunghezza massima di m 250, distribuite dal Comando Supremo dell'Esercito, dalla Marina Militare, dal Commissariato Generale per l'Assistenza Civile e la propaganda all'estero, nonché da quelle altre autorità ed uffici che fossero successivamente autorizzati con decreto del Ministero dell'Interno. È altresì obbligo degli esercenti di esporre all'esterno dei locali dei cinematografi le fotografie dei 4 giornali suddetti [...] La proiezione dei “giornali” di cui sopra dovrà aver luogo per almeno tre giorni consecutivi in ciascuna settimana, eccetto nei cinematografi che restano aperti per soli tre giorni o meno, nel qual caso la proiezione dovrà aver luogo un giorno la settimana [...] I giornali debbono essere ripetuti in tutte le rappresentazioni di ciascun giorno (*Per la propaganda patriottica cinematografica*, «Il Giornale del Mattino», 10 luglio 1918, p. 4). Secondo «Il Giornale del Mattino» l'obbligo della proiezione è istituito nel luglio 1918, diversamente da quanto riportato da Manetti.

⁹² PESENTI CAMPAGNONI S. 2013, pp. 181-182.

Ebbene, signor Direttore, qui bambini sono i nostri figliuoli. Avrà visto naturalmente anche la cinematografia. Quei soldati che rapidamente passavano e ripassavano sullo schermo che, baldi e veloci, arditi e fieri, affrontavano il nemico fra il grandinar delle palle, strappando applausi clamorosi al pubblico immobile, quei valorosi sono i nostri mariti. Sarebbe stata una consolazione grande, una soddisfazione immensa per noi, povere donne obbligate continuamente al lavoro, poter ammirare lo spettacolo bello dei figli nostri sorridenti davanti al pubblico entusiasta. Ma no, le povere donne del popolo non sono roba da Teatro Comunale! E, trattandoci da mascalzone, ci cacciarono, peggio di bestie, là in fondo al palcoscenico, imponendoci di star buone se non volevamo esser messe alla porta. Cosa ne dice, signor Direttore? Non avevamo il diritto anche noi, che per la Patria sacrificiamo tutto, di poter ammirare in un posto comodo, assieme ai nostri bimbi, le gesta dei nostri mariti? [due righe censurate] Le mamme dei bambini⁹³.

XVII.5.2 Il dibattito sui film “dal vero” sulla stampa locale

La presentazione delle pellicole “dal vero” sulla guerra, non solo di importazione, viene monitorata fin dall'inizio dalla stampa quotidiana locale con una serie di articoli di velata propaganda, che mettono in guardia dai pericoli delle immagini sulla potenza degli eserciti tedeschi che terrorizzano il pubblico e da una presunta disparità nel trattamento censorio fra le pellicole alleate e quelle tedesche. Con l'ingresso nel conflitto sarebbero entrate in Italia secondo «Il Resto del Carlino», che riporta notizie da Roma, delle pellicole tedesche non censurate «riproducenti soggetti che mai avrebbero dovuto essere rappresentati», mentre la censura proibiva i film francesi come *Fantômas*⁹⁴. Tali film che “invadono” i cinematografi nostrani mostrano anche scene dal vero dei «reggimenti tedeschi, cannoni tedeschi colossali, passano visioni terrificanti di città bombardate dai tedeschi, case squarciate, palazzi in fiamme, devastazioni, orrori, ecc.» tanto che l'articolista conclude dicendo che quelle sono le immagini del pacifico Belgio inerme, «mentre l'Italia non è per grazia di Dio, né pacifica né inerme e scene di distruzione tedesca in Italia non vi sono e non vi saranno che quelle proiettate nei cinematografi»⁹⁵. A supporto di queste denunce e per rinforzare la necessità di proibire i film dei nemici, viene data notizia anche del blocco delle importazioni e della

⁹³ *Echi della cinematografia patriottica al Comunale*, «Il Giornale del Mattino», 24 luglio 1918, p. 3.

⁹⁴ *Le “films” cinematografiche e la guerra*, «Il Resto del Carlino», 26 giugno 1915, p. 6. Questi film tedeschi non compaiono nelle programmazioni bolognesi, dove l'unico film “dal vero” tedesco sembra essere *Gli scontri ai Laghi Masuriani (scene di guerra russo-tedesca)* al Modernissimo il 22 settembre 1915 (v.c. n. 10017, 1/07/1915, Union).

⁹⁵ *Contro “films” riproducenti la potenza guerresca germanica*, «Il Resto del Carlino», 12 luglio 1915, p. 4.

proibizione dei film italiani (in particolare di quelli con D'Annunzio) a Vienna dopo il 23 maggio 1915⁹⁶. Si denunciano anche film che sono “falsificati” dal nemico e mostrano immagini inverosimili e mistificate come piazza S. Pietro a Roma occupata dagli austriaci con bandiere austriache e bivacco di truppe austro-tedesche attorno al Vaticano, e dove il Papa si presenta alla finestra con al fianco un signore col fez, per far credere un suo accordo «con i turchi massacratori dei disgraziati armeni»⁹⁷.

Questi articoli che riportano opinioni da Roma di non citati personaggi vicini all'ambiente dell'esercito, scompaiono con l'inizio del 1916, ma restituiscono, pur senza fare nomi, un attrito fra il nascente Ufficio di Propaganda dell'Esercito e i funzionari della commissione di Censura del Ministero, evidentemente ritenuti di alcuni inadeguati a disciplinare un prodotto così pericoloso per veicolare una corretta immagine del conflitto. Il dibattito che si sviluppa in quegli anni sull'uso propagandistico dei “dal vero truccati” e sulla necessità di embarghi e censure per le pellicole tedesche, sembra scatenato da un gruppo sociale avverso sia al Ministero che alle case cinematografiche, alle quali viene impedito di mandare operatori al fronte. La nomina di Maurizio Rava, ardente nazionalista e dopo la guerra anche uomo del nascente partito fascista, a capo della Sezione Cinematografica dell'Ufficio Stampa del Comando Supremo, unita all'azione di controllo che l'Ufficio Stampa riesce effettivamente ad esercitare sulla propaganda nazionale (tant'è che i bolognesi a partire dal 1916 non riescono più a vedere alcun film della guerra che non sia approvato dal Comando Supremo), suggerisce una possibile chiave di lettura di questa polemica del 1915. L'istituzione dell'Ufficio Stampa del Comando Supremo e il “modo” con il quale esso interviene nel gestire la diffusione della cinematografie di guerra in Italia, sembra una anticipazione dei modi e delle idee degli istituti centrali di censura fascisti. Ricordiamo a questo proposito la collaborazione di Rava al periodico «L'Idea Nazionale» di Enrico Corradini, un altro nazionalista poi confluito nel Partito Nazionale Fascista⁹⁸.

XVII.6 I film a soggetto d'argomento patriottico nei cinematografi bolognesi

Il soldato innamorato,
Nell'oretta di sortita,
La servotta abborda e invita

⁹⁶ *Le “film” italiane proibite a Vienna*, «Il Resto del Carlino», 27 luglio 1915, p. [1].

⁹⁷ *A quali invenzioni ricorre il governo austriaco per ingannare i suoi soldati riguardo all'Italia*, «Il Giornale del Mattino», 21 novembre 1915, p. 1.

⁹⁸ Resta da capire se questo Maurizio Rava, sia anche quello che ha firmato in qualità di regista anche una decina di film “a soggetto”, ed è coinvolto nelle case di produzione romane Celio e Triumphalis.

A vedere il Cinemà;
Per pellicola egli sceglie
La pellicola guerresca,
Onde facile gli riesca
Ogni cosa di spiegar:
Qui facciamo l'avanzata,
Qui si va in esplorazione,
Questo qua è il campo d'azione,
Il cannon si piazza là!..
E la serva che comprende
E che è molto intelligente,
La capisce facilmente.
La manovra militar!..
Cinemà-Cinemà⁹⁹

Quanto avviene per i film “a soggetto” non si discosta molto da quanto osservato per i film “dal vero”. I film a soggetto d'argomento patriottico, abbondano nella storia del cinema muto italiano negli anni della guerra, ma solo una piccola parte di essi viene mostrata nei cinematografi bolognesi. I motivi di questa “anomalia”, non sono noti ma sono forse ascrivibili all'impegno diretto della città di Bologna nelle operazioni belliche. Un'altra spiegazione potrebbe risiedere nel cambiamento della composizione del pubblico, che negli anni della guerra è formato soprattutto da donne, anziani e bambini (per le ovvie ragioni dell'impiego degli uomini in età di leva al fronte), un pubblico quindi che forse non gradiva che forse non gradiva particolarmente film bellici e patriottici. Questa anomalia porta a chiedersi se Bologna sia un caso isolato e magari appunto differente per le ragioni sopra ipotizzate, o se in realtà l'effettiva circolazione dei film patriottici negli anni del conflitto sia stata scarsa, in conseguenza di un disinteresse del pubblico.

A Bologna il maggior numero di film a soggetto patriottico viene programmato nel biennio 1915-1916, periodo nel quale, in consonanza con la più generale presentazione della guerra come compimento del Risorgimento, vengono anche più volte riproiettati dei veri e propri capisaldi della formazione identitaria italiana degli anni precedenti, come i film dell'Ambrosio *Nozze d'oro* (L. Maggi, 1911, che aveva ottenuto un nuovo visto di censura nel 1914 dopo anni di proibizione) e *La lampada della nonna* (L. Maggi, 1913). I 31 titoli patriottici in programmazione nel corso del 1915 diventano 26 nel 1916, e si riducono a soli 3 nel 1917 e 2 nel 1918 (v. Appendice 10.2). Questa flessione non riguarda la totalità dei film a

⁹⁹ Testo della canzonetta non datata *Cinemà-Cinemà*, versi e musica di Armando Gill, pseudonimo di Michele Testa (BUB, RBGN, Album 31). Abbiamo qui riportato la seconda strofa della canzonetta, e nella terza il brano continua illustrando i benefici del genere "dramma passionale" che muovendo a commozione la sartina, permette all'accompagnatore di poterla consolare con abbracci e fazzoletti.

soggetto mostrati, ma solamente quei titoli esplicitamente patriottici, che quasi scompaiono dagli schermi cittadini nel biennio 1917-1918.

Prendendo in esame i film proiettati nel biennio 1915-1916, i film patriottici riconosciuti sono quasi esclusivamente di produzione italiana (al contrario di quanto avviene per i film “dal vero” per la maggior parte francesi) e anche fra questi mancano molti titoli oggi valutati dagli storici del cinema come i film “patriottici” per eccellenza. La produzione italiana nei mesi immediatamente seguenti all'entrata in guerra, secondo Martinelli, produce “a raffica” film che hanno come protagonisti alpini, ufficiali, bersaglieri: «Tra settembre e dicembre 1915 sono oltre 70 i film italiani ispirati alla vicenda bellica che ottengono il visto di censura e vengono immediatamente immessi in circolazione»¹⁰⁰. Negli stessi mesi, chiaramente quelli nei quali le iniziative patriottiche raggiungono il punto apicale, sugli schermi bolognesi di film a soggetto patriottici se ne contano 17, certo non tanti. Un confronto tra la filmografia riportata in Appendice (v. Appendice 10.2) e quella di Martinelli che raccoglie i film “patriottici” prodotti in Italia fra 1915 e 1918¹⁰¹, mostra anche come la diminuzione di tali film nel biennio 1917-1918 sia un fenomeno nazionale, ma evidenzia che, come negli anni precedenti, solo un piccolo numero sul totale di quelli prodotti sia effettivamente in proiezione sugli schermi bolognesi. Il cambiamento nei temi nella produzione italiana del 1917, quando tornano in auge i film con “frac” e “abiti da sera”, secondo Martinelli è da imputare all'insofferenza del pubblico e «all'intervento dall'alto [che] porta una salutare virata» rispetto alla produzione abbondante e poco curata del biennio precedente¹⁰².

Appurato quindi l'aspetto nazionale del fenomeno, tornando alle proiezioni bolognesi ci sembra che qui manchino però all'appello diversi titoli significativi. Innanzitutto manca quello che viene considerato il primo film di propaganda, ovvero *Sempre nel cor la Patria!* (C. Gallone, Cines, 1915), e non compaiono tutti quei film con protagonisti i bambini che immaginano la guerra, ovvero *Il tamburino sardo* (Rossi-Pianelli, Gloria, 1915), *Il piccolo patriota padovano* (L. Carlucci, Gloria, 1915), *La guerra e il sogno di Momi* (S. De Chomón, Itala, 1917), oppure con il piccolo balilla come *Balilla* (E. Longhi, Superfilm, 1915), fatta eccezione per *I bimbi d'Italia son tutti Balilla*, che però viene girato da Testoni, riprendendo uno spettacolo patriottico da lui messo in scena in agosto e settembre 1915 (v. *supra* § XIV.5.2). Vengono invece mostrati mostri film italiani d'ambientazione risorgimentale: al fianco dei già citati *Nozze d'oro* e *La lampada della nonna*, ripresi per l'occasione, si

¹⁰⁰ MARTINELLI 1991c, p. 40.

¹⁰¹ MARTINELLI 1991b.

¹⁰² MARTINELLI 1991c, p. 41.

proiettano *Il capestro degli Asburgo* (al Garibaldi il 17 gennaio 1916, G. Serena, Caesar, 1915), *Guglielmo Oberdan* (al Garibaldi il 13 gennaio 1916, E. Ghione, Tiber, 1915), *Ciceruacchio* (al Bios il 6 luglio 1915, E. Ghione, Tiber, 1915), *Romanticismo* (al Fulgor il 17 settembre 1916, C. Campogalliani, Ambrosio, 1916) e *Val d'olivi* (al Fulgor il 3 maggio 1916, E. Rodolfi, Ambrosio, 1916). Anche qui mancano però film quali *I martiri di Belfiore* (A.C. Lolli, Augusta, 1915) o *Brescia, leonessa d'Italia* (R. Bacchini, Real, 1915). Troviamo altri drammi patriottici, come *Trincea che redime* (al Fulgor il 25 ottobre 1915, Cines, 1915), *La patria redime* (al Centrale il 18 settembre 1915, G. Zorzi, Fulgor, 1915), *Il mio diario di guerra* (al Bios il 14 febbraio e poi al Centrale il 31 luglio 1916, R. Tolentino, Latina, 1915) e i film di Eduardo Bencivenga per la Polifilm di Napoli (*Guerra redentrice*, *Alla baionetta!* e *Savoia urrah!*, tutti del 1915, v. Appendice 10.2). Vengono inoltre mostrati i film di Maciste, per la sua fisionomia di “gigante” buono associato alla propaganda bellica, ovvero *Maciste* (al Bios il 19 giugno 1916, Dénizot-Borgnetto, Itala, 1916) e *Maciste alpino* che aveva molte scene ambientate sulle Alpi (al Bios il 9 gennaio e il 23 aprile 1917, Maggi-Borgnetto, Itala, 1916).

Fra i film più degni di nota troviamo *Passano gli unni!* (M. Caserini, Film Manipulation Agency di Torino, 1916), un dramma sanguinoso ambientato nel Belgio invaso, che viene proiettato sia nel 1916, che nel 1917, quando i film patriottici ormai non compaiono più.

I film stranieri a tema bellico sono davvero pochissimi, in genere francesi di produzione Pathé e Gaumont. Anche qui Bologna pare distinguersi, perché sembra che i film patriottici francesi, tedeschi, americani e scandinavi sugli schermi italiani nella stagione 1915-1916 siano invece numerosissimi¹⁰³. Anche questi film “patriottici” francesi, più abbondanti nel 1915 (anno nel quale contiamo 5 titoli), diminuiscono nel 1916 (4 titoli), scomparendo completamente nel biennio 1917-1918.

XVII.6.1 Uno spettacolo d'avanguardia: “Il soldato d'Italia” (A. Traversa, Latina Ars, 1916)

Il film *Il soldato d'Italia* viene mostrato non al cinematografo, ma al Teatro del Corso, in una serata dedicata alla Croce Rossa. Quest'ultimo film, particolarmente misconosciuto dalla storiografia ufficiale e del quale fino ad oggi non era nota la trama¹⁰⁴, viene presentato il

¹⁰³ MARTINELLI 1991c, p. 35.

¹⁰⁴ Martinelli scrive: «Si tratta di un mediometraggio di propaganda bellica, realizzato dalla Casa torinese in uno al più breve *Farulli si arruola* e costituenti un unico programma. Il film, di cui non sono state reperite tracce

7 febbraio 1916 in una serata che univa contemporaneamente teatro, cinema e musica, ovvero le proiezioni cinematografiche del film, la recitazione degli attori della compagnia teatrale di Riccardo Tolentino e le musiche di Pietro Mascagni. Proprio per il suo carattere di testimonianza eccezionale, in quanto la recitazione sul palcoscenico riprende la vicenda del film, vediamo i particolari della serata, che inizia¹⁰⁵ con un prologo musicale composto appositamente da Mascagni ed eseguito dall'orchestra poi nel primo atto la protagonista, rimasta orfana perché il padre muore in una prigione austriaca, scappa dal suo paese e viene in Italia, dove viene sedotta da un giovane nobile, che però non può sposarla, per non disubbidire alla volontà paterna. La giovane donna quindi ricomincia nuovamente a vagare, pensando alla morte come liberazione alla sua pena, ma quando si rende conto di aspettare un bambino desiste dal suo intento, trovando nel bambino una ragione di vivere. Il secondo atto, preceduto da un intervallo musicale, racconta il destino del figlio della donna (che crede di essere orfano da parte di padre), e ormai adulto parte volontario per la guerra. Il figlio torna a casa dalla madre in licenza a causa di una ferita che si è procurato al fronte, salvando però con un atto di eroismo il suo capitano. Il capitano per riconoscenza va a trovarlo a casa, ma altri non è che il padre del giovane, che così può riabbracciare il figlio e l'amata. La felice conclusione della vicenda avviene contemporaneamente all'annuncio della conquista da parte delle nostre truppe delle terre irredente, dove sono sepolte le spoglie dei congiunti della ragazza, torturati dagli austriaci. La recensione spiega meglio la messa in scena dell'azione:

L'eroismo dei nostri soldati [...] trova la sua illustrazione nel racconto che dell'eroico salvataggio compiuto dal giovinetto fa lo stesso capitano con calore di parole, mentre sulla scena in uno schermo cinematografico la narrazione ha il suo commento d'azione. Questa infatti è stata la novità importata sul teatro di questo dramma, che ad un certo momento, mentre gli attori parlavano, sulla scena venivano proiettate le azioni di cui si teneva parola¹⁰⁶.

In conclusione della serata vi è la comica girata dalla Latina Ars assieme al film e intitolata *Farulli si arruola* (A. Traversa, Latina Ars, 1916), interpretata da Ugo Farulli e Myla Vigo, anche questa rappresentata con l'alternanza di proiezioni cinematografiche e azione scenica in platea interpretata da Ugo Farulli e Myla Vigo. Lo spettacolo, il 9 febbraio

del passaggio sugli schermi normali, risulta essere stato presentato spesso negli spettacoli cinematografici per le Forze armate» (MARTINELLI 1992b, p. 181).

¹⁰⁵ *Uno spettacolo a beneficio della "Croce Rossa" al Teatro del Corso*, «Il Giornale del Mattino», 7 febbraio 1916, p. 4; D. Gramigna, *"Il Soldato d'Italia" di G. Antonia Traversi al Teatro del Corso*, ivi, 8 febbraio 1916, p. 4).

¹⁰⁶ *Ibidem*.

viene rappresentato a Ferrara¹⁰⁷. È uno spettacolo di concezione moderna che fonde quindi insieme musica, recitazione dal vivo degli attori e scene cinematografiche proiettate. Leggendo la recensione si potrebbe anche pensare che i due filmati non abbiano circolato da soli nelle sale cinematografiche, ma siano stati esibiti (e forse anche girati per quello scopo) solo all'interno di questo spettacolo ibrido che attori in carne ed ossa portavano anche sui palcoscenici di fortuna dei teatri per le truppe.

XVII.6.2 Un film proibito: "La prossima pace" (E. Longhi, Superfilm, 1916)

L'intensificarsi del controllo censorio sulle pellicole cinematografiche in circolazione nel 1916 è senz'altro uno dei motivi della progressiva scomparsa dagli schermi dei film sulla guerra che non fossero quelli gestiti dai comandi militari. Nel Gabinetto della Prefettura all'Archivio di Stato di Bologna sono conservate a partire da questa data alcune lettere del Ministero dell'Interno indirizzate al Prefetto, che chiedono di proibire dei film anche se già muniti del regolare permesso ministeriale. In primo luogo si chiede di proibire del tutto o in parte film che contengano caricature "sconvenienti" dei sovrani amici e nemici¹⁰⁸. Segue inoltre l'ordine di censurare una pellicola riportante un canto di guerra tedesco che ha come ritornello le parole «Uccidi, uccidi, uccidi» e che gira per i cinematografi senza il regolare permesso¹⁰⁹. Questa possibile proibizione di pellicole già munite di un regolare visto di censura diventa un problema per i distributori cinematografici, che rischiano di veder proibite le pellicole che hanno invece comprato in esclusiva. Questo avviene ad esempio per il film *La prossima pace* ovvero *Il trionfo dell'Intesa* (E. Longhi, Superfilm, 1916), che nel marzo del 1917 viene vietato a Bologna dal Questore, nonostante la pellicola sia munita del regolare visto ministeriale (inizialmente vietato, e poi concesso in data 15 giugno 1916 o 7 settembre 1916¹¹⁰), e oltretutto sia già stata proiettata a Ferrara, Modena, Carpi, Sassuolo, Firenze, Venezia, Milano e altre città. La ditta che distribuisce il film, la Felsina Film (v. cap. XII e Appendice 4.2, Felsina Film), scrive¹¹¹ al Prefetto stupita, chiedendo il permesso di proiettarla

¹⁰⁷ "Il soldato d'Italia" di G. Antonia Traversi, «Il Giornale del Mattino», 10 febbraio 1916, p. 2.

¹⁰⁸ ASBO, Prefettura, G.P., Busta 1266 (1916, cat. 13, fasc. 1), 25 maggio 1916.

¹⁰⁹ ASBO, Prefettura, G.P., Busta 1280 (1917, cat. 13, fasc. 1), 27 novembre 1917.

¹¹⁰ Il visto di censura è il n. 11696 secondo la banca dati "Italia-Taglia" (<<http://www.italiataglia.it/home>>) e la data di revisione è 15 giugno, secondo Martinelli il visto è datato 7 settembre 1916 (MARTINELLI 1992b, p. 140), in entrambi i casi mesi prima alla data della proibizione a Bologna, che avviene nel marzo dell'anno seguente.

¹¹¹ ASBO, Prefettura, G.P., Busta 1280 (1917, cat. 13, fasc. 1), 27 marzo 1917. Il libretto a stampa ha una copertina e 12 pagine interne illustrate da Pipein (Giuseppe Garuti) a due colori ed è edito dallo Stab. Artisti Tipografi di Genova nel 1916.

nel cinematografo da lei stessa controllato, il Fulgor, e allegando un libretto illustrato del film (Fig.). Il film viene commercializzato dalla Superfilm inizialmente senza aver ancora ottenuto il visto di censura e questo causa dei problemi anche a Alberto Niego, distributore del film per le zone Veneto e Lombardia¹¹².

La prossima pace è un'allegoria patriottica in tre parti lunga 1691 m, tratta da un soggetto di Pierangelo Baratonò (1880-1927, Fig.), uno scrittore, giornalista e poeta di ambiente simbolista, che ha firmato diversi soggetti per il cinema: un altro soggetto sempre prodotto dalla Superfilm di Genova con la regia di Enzo Longhi, intitolato *Pioggia di sangue* (prodotto nel 1915 e vietato dalla censura)¹¹³ e degli altri soggetti patriottici come *Una tragedia sull'Isonzo* (A. Contardi, Bancalari, 1916, proiettato al Modernissimo il 29 ottobre 1915) e *Trieste o I vendicatori di Oberdan* (al Modernissimo l'11 novembre 1915, E. Longhi, Folcini Film, 1915). La collaborazione di questo scrittore con l'industria cinematografica ligure è un altro episodio poco indagato della storia del cinema muto italiano, ma i suoi film patriottici sono arrivati a Bologna, perché la Felsina Film era il distributore ufficiale della Superfilm di Genova.

Il libretto fortunatamente superstite ci permette di conoscere la trama di questo “cinedramma allegorico” ad oggi perduto e diviso in tre parti. Nella prima parte *Ieri: il trionfo della forza* le sorellastre Kultur e Umanità vivono in una casa sul mare assieme a Bonomo, un grosso e rozzo domestico, particolarmente buono e paziente. Kultur odia Umanità (benvoluta da tutti) e vorrebbe sposare con i soldi della sorella Capestro un uomo feroce che desidera maritarsi esclusivamente con una donna abbiente. Così Kultur e Capestro scavano una trappola nel vicino bosco denominato “Socialismo Tedesco”, e Kultur fa in modo che Umanità vi cada dentro. Mentre Kultur induce il domestico a credere che Umanità sia stata sbranata dai lupi, e si impadronisce dei beni della sorella, Umanità viene salvata da Eroina, una graziosa fanciulla che vive vicino al bosco nella casa di Vulcanico. Kultur sta per sposarsi, quando uno specchio magico le rivela che la sorella è ancora viva, così Capestro si reca alla casa di Eroina per ucciderla. Eroina riesce a far scappare Umanità, ma viene rapita da Capestro che la confina nella grotta “Schiavitù Gloriosa”, mentre Vulcanico assiste al rapimento protestando, ma senza intervenire. La seconda parte *Oggi: il trionfo dell'umanità*, è ambientata in un castello con nani e orchi. Bonomo salva Eroina e Umanità. La terza parte *Domani: il trionfo della forza generosa* incomincia con Umanità che vaga sperduta nella

¹¹² *Interessi cinematografici*, «Film», a. III, n. 30, 10 ottobre 1916, pp. 11 e 14; ivi, a. III, n. 34, 5 novembre 1916, p. 14.

¹¹³ Per la trama del film *Pioggia di sangue* rimandiamo a MARTINELLI 1992a, pp. 128-129.

foresta, arriva quindi al poggio della “Marna” dove salendo una scala giunge al castello del “Tempo” abitato dai tre nani Perseveranza, Pazienza e Concordia.

Purtroppo non potendo sapere come il film fosse stato realizzato, quali scene e costumi avesse, quali luci o inquadrature fossero state ideate per rendere plausibile questa allegoria non possiamo dalla sola trama ricavare un giudizio di merito. Ciò che però è possibile sottolineare è il fatto che pur non essendo quello allegorico un tipo di film molto frequente nel cinema italiano esiste però una scelta di fondo, che è quella di affrontare temi esclusivamente politici con allegorie più o meno velate: basti pensare alla scena finale della *Presca di Roma* o alla stessa fantasia patriottica di *I bimbi d'Italia son tutti Balilla!*. D'altra parte la satira politica sui giornali umoristici si serviva spesso oltre che della caricatura anche del disegno allegorico, quindi il pubblico del tempo riusciva facilmente a comprendere atteggiamenti allusivi, aiutato in questo anche dalla frequentazione di spettacoli di mimo e di balletto. A noi ora può sembrare debole questa ideazione di ispirazione vagamente anarco-internazionalista: l'umanità cade nella trappola preparata per lei nel bosco del socialismo tedesco e arriva nel castello del tempo dopo un'ardua salita, dove troverà la pace come dice il sottotitolo del film (ovvero il trionfo dell'Intesa) con l'aiuto della perseveranza, pazienza e concordia. È un'utopia non facile da accettare in piena guerra quando tutto deve istigare ad odiare il nemico e ad ucciderlo, infatti il lavoro viene impietosamente proibito per evitare che faccia sorgere idee pacifiste nel pubblico.

XVII.6.3 Un film rimaneggiato: “Civiltà” (Ince-Barker-West, Triangle-Ince, 1916)

L'unico film sulla guerra di produzione americana che i cittadini bolognesi vedono in questo periodo è *Civilization* (T. Ince, R. Barker, R. West, Triangle-Ince, 1916), in proiezione al Borsa il 30 ottobre 1917. Si tratta di un colossale film costato migliaia di dollari a causa delle gigantesche scene di massa (quarantamila comparse, un transatlantico affondato da un sommergibile, una città distrutta dagli aerei, una battaglia navale), realizzato con intenti pacifisti e neutralisti da Thomas Harper Ince nel 1915 e presentato a New York nel 1916¹¹⁴. I sentimenti pacifisti e neutralisti che animavano la pellicola la rendevano inadatta alla proiezione nell'Europa devastata dal conflitto, così il film circola in Inghilterra, Francia e Italia modificato e rimontato, per renderlo più adatto a ciascuno dei paesi della Triplice Intesa.

¹¹⁴ SADOUL 1967, pp. 420-425.

In particolare la versione presentata a Parigi risultava particolarmente sciovinista, con anche l'aggiunta di nuove scene, tra le quali la sfilata di truppe alleate e del generale Joffre¹¹⁵.

Il film viene distribuito in Italia dal concessionario francese H. De Ruyter di Parigi¹¹⁶, che lo dà in gestione al suo rappresentante italiano Claudio Garrone di Torino, il quale a sua volta lo vende in esclusiva per la distribuzione in Emilia, Toscana e Italia Centrale alla Ditta Pietro Sella di Roma, ad un prezzo molto alto¹¹⁷. A Bologna viene proiettato in esclusiva al Cinematografo della Borsa, un cinematografo che manteneva continui contatti con l'ambiente torinese (v. Appendice 3.2, Cinematografo della Borsa) e che, per l'occasione, pubblica anche dei riquadri *réclame* e delle fotografie del film sui quotidiani locali (cosa all'epoca piuttosto rara, Fig.). I soffietti, che cominciano a comparire prima della proiezione, insistono anche a Bologna nella descrizione dei grandiosi mezzi tecnici dispiegati per la realizzazione: «basti dire che in diversi quadri di battaglie terrestri e marittime in grande stile vi figurano 45 mila comparse, 6000 cavalli, 4 *dreadnoughts*, 10 aeroplani, 2 zeppelin, e che si vede un'intera città bombardata e rasa al suolo»¹¹⁸. Il nemico tedesco viene esplicitamente citato in questi soffietti (ricordiamo che la presentazione a Bologna avviene meno di una settimana dopo l'offensiva che causa la disfatta di Caporetto, mentre è in corso il ripiegamento dell'esercito italiano):

Ideata ed eseguita da alte personalità americane nel momento stesso che il pericolo germanico si rivelava al mondo in tutta la sua barbara e vile violenza, questa nobilissima opera di propaganda sia monito per l'avvenire di tutti i popoli che intendono conservare la loro libertà e la loro indipendenza. Alla barbarie degli Imperi Centrali s'opponga la civiltà di tutte le altre nazioni per trionfo della giustizia e di ogni sentimento umano¹¹⁹.

Le scene con l'affondamento della nave vengono chiaramente collegate al Lusitania: «L'azione di un sottomarino, che lancia il siluro in un piroscafo e lo fa affondare, le tragiche scene del naufragio, strappano grida di indignazione e di raccapriccio e fanno pensare alla terribile sorte dei passeggeri del Lusitania»¹²⁰.

Un film pacifista americano diviene così “una nobilissima opera di propaganda” di guerra e come un film di guerra è presentato nell'Europa sconvolta dal conflitto, sia con il rimaneggiamento delle immagini sia con un lancio pubblicitario mirato, che lo accosta esplicitamente ai crimini del nemico tedesco. Anche da questo esempio si deduce quindi che

¹¹⁵ Ivi, p. 423.

¹¹⁶ «La vita cinematografica», a. VIII, n. 15-16, 22-30 aprile 1917, p. 60.

¹¹⁷ *Interessi cinematografici*, «Film», a. IV, n. 14, 9 maggio 1917, p. 12.

¹¹⁸ *Una sensazionale film di guerra delle nazioni "Civilisation"*, «Il Giornale del Mattino», 26 ottobre 1917, p. 2.

¹¹⁹ *Al Cine Borsa prossimamente Civiltà*, «Il Giornale del Mattino», 27 ottobre 1917, p. 3.

¹²⁰ *Lo strepitoso esito di "Civiltà" al Cinema Borsa*, «Il Giornale del Mattino», 31 ottobre 1917, p. 2.

il pubblico bolognese non abbia assistito neanche ad un film che facesse sorgere sentimenti pacifisti, anzi sia i “dal vero” sia i film a soggetto sono usati per suscitare orrore per il nemico, pietà per i feriti ed i morti e per il dolore e le devastazioni causate dalla guerra, ma non certo per assumere una posizione critica nei confronti di essa.

XVII.6.4 L'invasione dei serial

La progressiva diminuzione di film patriottici porta a chiedersi verso cosa si orientino i gusti del pubblico nel biennio 1917-1918, e ci sembra a questo proposito corretto mettere in rilievo la notevole diffusione dei film a episodi che avviene proprio in questo periodo. I film a episodi avevano fatto la loro comparsa sugli schermi bolognesi prima della guerra, quando ad esempio vengono proiettati *Raffles* (U.M. Del Colle, Pasquali, 1911), o *Nat Pinkerton* (*Le gesta del celebre poliziotto Nat Pinkerton*, Eclipse, 1911). Complice forse anche una serie di vicissitudini censorie che colpiscono anche in Italia *Fantômas* e *Les Vampires*, questi film a episodi non vengono mostrati a Bologna nel biennio 1915-1916. Nel 1917 vi compare però *I misteri di New York* in proiezione al Bios dal 19 marzo 1917 al 15 aprile 1917 (v. Appendice 3.2, Cinematografo Bios)¹²¹. Si tratta del primo serial di Pearl White arrivato in Europa, risultato di una combinazione dei tre serial della trilogia di Elaine prodotta dalla filiale americana della Pathé nel biennio 1914-1915 (*The Exploits of Elaine*, Gasnier-Seitz, Pathé, 1914-1915; *The New Exploits of Elaine*, G.B. Seitz, Pathé 1915; *The Romance of Elaine*, G.B. Seitz, Pathé, 1915)¹²². Come nel caso di *Civilization*, anche *I misteri di New York* viene manipolato ed “adattato” al mercato francese ed europeo, sconvolto dalla guerra, quindi trasformato in una storia patriottica¹²³. Il lancio di questi serial è una precisa scelta dell'industria cinematografica francese che reagisce alla difficile situazione creatasi per l'industria nazionale dopo l'entrata in guerra, puntando sul “sensazionalismo” e su dei film avventurosi e amorali, aggiungendovi comunque un significato patriottico, che li rendesse più adatti ai tempi di guerra¹²⁴. Il serial si diffonde in questi anni quindi come risultato di una precisa scelta dell'industria cinematografica europea, ma è il nuovo pubblico formato da

¹²¹ Il film passa alla censura italiana nel 1916 diviso in 16 episodi. Viene proiettato al Bios per intero in quattro differenti giornate fra il 19 marzo e l'8 aprile 1917 (ogni giornata combinava 3 o 4 episodi) e poi ripetuto dal 9 al 15 aprile (cfr. «Il Giornale del Mattino» nelle date indicate).

¹²² DALL'ASTA 1999b, p. 286.

¹²³ Ivi, p. 287. In Francia i significati del film vengono modificati con la riscrittura delle didascalie originali e con l'abbinamento ad una novellizzazione uscita a puntate sul quotidiano «Le Matin» e scritta da Pierre Decourcelle.

¹²⁴ DALL'ASTA 1993, pp. 94-95.

donne e minorenni a decretarne il successo e ad apprezzare le gesta delle *serial queen* come Pearl White, come nota Monica Dall'Asta: «I serial sono dunque “le poison des femmes et des enfants”, diffondono il gusto di una immaginazione sanguinaria, e lo fanno programmaticamente, spudoratamente, a scopo di evasione, proprio mentre il sangue della nazione sta scorrendo a fiumi»¹²⁵.

Crediamo di poter rintracciare i segnali di questo successo anche a Bologna, perché a *I misteri di New York* segue in settembre, sempre al Cinematografo Bios, anche *La maschera dai denti bianchi* (*The Iron Claw*, José-Seitz, Star Film Company, 1916)¹²⁶. Nel 1918 poi questi serial si diffondono a vista d'occhio, e i cinematografi sembrano farsi una concorrenza spietata perché alla fine di gennaio Bios, Fulgor e Borsa proiettano contemporaneamente tre diversi serial tutti italiani: *Parigi misteriosa* (G. Serena, Caesar, 1917) in proiezione al Bios in quattro serie dal 21 gennaio al 29 gennaio; *I misteri di Parigi* (o *Il ventre di Parigi*, U. M. Del Colle, Megale, 1917) dal 21 gennaio al 3 febbraio al Borsa; *Il fiacre n. 13* (Capozzi-Zambuto, Ambrosio, 1917) ancora al Bios dal 4 al 10 febbraio e *Il delitto dell'opera* (E. Rodolfi, Jupiter Film, 1917) al Fulgor dal 28 gennaio al 3 febbraio. Rimane fuori solo il Cinematografo Modernissimo che si rifarà proiettando in giugno *Il triangolo giallo* (E. Ghione, Tiber, 1917), mentre il Bios proietta i sei episodi di *Protea – I misteri del castello di Malmort* (*Protéa IV. Les Mystères du château de Malmort*, G. Bourgeois, Eclair, 1917). Nella seconda metà dell'anno troviamo ancora al Modernissimo *L'elegante canaglia di Parigi* (F. Guillaume-G. Righelli, Tiber, 1918, in sette episodi), al Bios *Il delitto della Paris-Lyon-Méditerranée* (in realtà *P.L.M* o *L'Assassinio della Paris-Lyon-Méditerranée*, E. Bencivenga, Caesar, 1918, in 4 episodi)¹²⁷ e ancora *Martire* (C. De Riso, Caesar, 1917, due episodi).

XVII.7 Conclusioni

Gli anni del conflitto bellico segnano un cambiamento profondo nella vita quotidiana dei bolognesi, entrati fin dai primi giorni delle ostilità a far parte della zona di guerra e soggetti ai razionamenti dei generi alimentari, l'energia e a curare e ad accogliere i profughi e

¹²⁵ Ivi, p. 97.

¹²⁶ Uscito in Italia in 16 episodi, viene programmato due volte al Bios fra il 24 settembre ed il 14 ottobre 1917 in sette diverse proiezioni che raggruppano 2 o 3 episodi ciascuna (cfr. «Il Giornale del Mattino» nei giorni indicati).

¹²⁷ Riportiamo i titoli degli episodi perché non noti: il primo episodio ha il titolo della serie l'8-9 ottobre 1918, il II° *La condanna dell'innocente* il 10-13 ottobre, il III° *Il sosia* il 14-16 ottobre e infine IV° *La giustizia del destino* il 17-20 ottobre (cfr. «Il Giornale del Mattino» nei giorni citati).

i feriti provenienti dal fronte. Queste restrizioni diffondono un clima di paura e povertà, che si riflette necessariamente in una contrazione dei consumi superflui e in un ribaltamento di quell'entusiasmo nei confronti del tempo libero e del divertimento, che aveva caratterizzato il periodo precedente della *Belle Époque* e nel quale il cinema si era diffuso. L'effetto della guerra sui luoghi preesistenti di divertimento è d'altra parte tangibile: piazza VIII Agosto viene sgomberata e i cinematografi e i teatri vengono in buon numero requisiti dall'esercito per stiparvi feriti e soldati. Tutti quei cinematografi minori e di prima periferia che avevano aperto fra il 1911 e il 1914, con l'ambizione di essere i luoghi di svago per le classi più popolari abitanti fuori dal centro storico e che probabilmente avrebbero in pochi anni prodotto conseguenze tangibili sulle conoscenze e sulla mentalità di queste classi, non riescono a sopravvivere al periodo d'austerità e alle nuove tassazioni sui biglietti introdotte nel 1914. Con questi cinematografi scompare l'iniziativa commerciale rivolta alle classi subalterne, che verrà rimpiazzata solo dopo la guerra dai cinema itineranti delle associazioni fasciste. I cinematografi commerciali rimasti attivi negli anni della guerra sono quindi esclusivamente quelli delle vie più centrali del centro storico (aperti negli edifici moderni che avevano cambiato il volto medievale di Bologna), espressione delle case di distribuzione bolognesi e della oligarchia di capitalisti che vi investiva. Anche questi cinematografi risentono della tassazione e del clima di austerità che impone orari precisi di spettacolo per contingentare l'energia elettrica necessaria invece all'industria bellica, lo spegnimento delle *réclame* luminose esterne per ovviare agli attacchi aerei e l'eliminazione dei cartelloni colorati, che avevano contribuito a modernizzare il volto della città, per ovviare attacchi aerei e per risparmiare la carta e anche per non pagare la nuova tassa sulla pubblicità.

La guerra inoltre arresta sul nascere un'industria cinematografica locale che si stava sviluppando proprio nel 1914, certo in ritardo rispetto ad altre città, ma con idee e capitali che avrebbero potuto cambiarne il ruolo nel panorama nazionale. Il settore della distribuzione viene ostacolato dalle limitazioni nella circolazione ferroviaria di merci (le pellicole) e persone (i distributori stessi), nonché dalla contrazione della domanda dovuta alla chiusura di cinematografi. I capitalisti pronti ad investire nelle case nascenti di produzione non lo fanno in un periodo così incerto, mentre gli autori, gli attori e i *metteur en scène* locali se non partono per il fronte si spostano in altre città come Torino e Roma, dove gli effetti della guerra sono meno forti. Se questo panorama drammatico affossa completamente l'industria cinematografica locale, alla fine del conflitto Bologna è in generale fortemente impoverita e deve affrontare nuovi problemi: fra tutti 15.000 disoccupati e 7.000 orfani¹²⁸. La diffusa

¹²⁸ PRETI-VENTUROLI 2013, p. 34. Solo l'Arsenale militare a Bologna nel 1919 licenzia 8500 lavoratori su

povertà riaccende gli scontri di classe nelle campagne, il clima di disordine che ne consegue si ripercuote anche sulla città¹²⁹ e ha il suo apice nella drammatica strage di Palazzo D'Accursio. Il 21 novembre 1920 i fascisti impediscono l'insediamento del nuovo sindaco socialista Enio Gnudi, uccidendo dieci persone, sparando in piazza sulla folla socialista intervenuta alla festa di insediamento e uccidendo un consigliere comunale all'interno della sala del Consiglio¹³⁰. In seguito a questo grave episodio il Comune viene commissariato, e si avvia un cambiamento della classe dirigente bolognese che culmina nel 1923 quando la città ha il suo primo governo fascista. L'industria cinematografica nella Bologna degli anni Venti sarà regolata non più dall'iniziativa individuale che caratterizzava gli anni precedenti alla guerra, ma dalle grandi ditte che aprono le proprie filiali a Bologna dominando contemporaneamente distribuzione ed esercizio.

Oltre alle conseguenze evidenziate sull'industria e sul tessuto economico e sociale della città, la guerra ha effetti determinanti anche sul mutamento della mentalità collettiva degli italiani e in questo, non possiamo negarlo, ha giocato un ruolo fondamentale anche il cinema. Quel processo di normazione e di controllo dei contenuti delle pellicole, cominciato con l'emanazione delle circolari Giolitti e sancito con l'istituzione della censura ministeriale nel 1913, subisce un ulteriore irrigidimento negli anni della guerra, con l'istituzione dell'Ufficio Stampa del Comando Supremo nel 1916 e della sua Sezione Cinematografica nel 1917, che finendo per controllare ogni pellicola importata e italiana, non soltanto d'argomento bellico. Il risultato è una censura che non ha mai avuto pari, che scontenta il pubblico, ma che preannuncia quello che sarebbe poi accaduto nel corso del Ventennio fascista.

La sostanziale differenza che si ricava anche dai dati bolognesi nelle programmazioni dei film patriottici “dal vero” e a soggetto fra il biennio 1915-1916 e quello 1917-1918, è dovuta all'eliminazione dei film “dal vero” francesi che documentavano la vita quotidiana del conflitto fornendo su di esso (forse falsi, ma certo variati) punti di vista differenti, combinando in questo modo informazione e “attrazione” (così come il cinema aveva fatto nel

diecimila (Ivi, p. 35). La maggior parte di questi licenziamenti riguardava le donne, che erano state impiegate all'inizio della guerra. Il conflitto aveva provocato la morte di 10.751 bolognesi, dei quali 6.381 (il 59%) erano lavoratori della terra (3.285 contadini e 3.096 braccianti, cfr. ONOFRI 1980, pp. 34-35).

¹²⁹ Il 15 giugno 1919 arrivano a Bologna dalle campagne cinquantamila contadini per chiedere la requisizione delle terre incolte e malcoltivate, che sfilano da piazza XX Settembre a piazza San Francesco e via del Pratello. Al termine della giornata avviene il primo assalto squadrista dei Sempre Pronti per la Patria e per il Re (un'associazione costituitasi nella primavera di quell'anno in via Barberia 4, per volontà del mutilato di guerra Dino Zanetti) al caffè Re Enzo (noto ritrovo socialista) e alla Camera confederale del lavoro di via Cavaliere (attuale Oberdan). Nella sparatoria viene coinvolto anche il sindaco Zanardi, rimangono feriti quattro lavoratori, uno dei quali muore (ONOFRI 1980, pp. 36-42).

¹³⁰ PRETI-VENTUROLI 2013, p. 36; ONOFRI 1980, pp. 252-289.

decennio precedente) alla “creazione” del nemico e all'orgoglio patriottico. Il filmato di guerra porta con sé la nascita di un cinema diverso per niente casuale, in cui ogni immagine è calcolata e la storia raccontata serve ad esaltare lo sforzo bellico italiano ed a rafforzare i sentimenti patriottici di adesione alla guerra. L'uso propagandistico che viene fatto del cinema nel biennio 1917-1918 comporta, come rilevato a livello nazionale, la progressiva insofferenza del pubblico nei confronti dei film bellici, sia documentari sia a soggetto, mentre la sorte dell'Italia all'interno del conflitto si stava aggravando. Lo scarto fra il 1915-1916 e il 1917-1918 crediamo possa essere ben definito dalle auliche, ma allo stesso tempo drammatiche parole che abbiamo citato del colonnello Barone, nel suo severo giudizio su una guerra lenta come una marea che tutto inghiotte, ma il cui movimento sfugge all'occhio pacifico dell'obbiettivo della macchina da presa: «Il dramma che insanguina l'Europa non mostra il suo meccanismo che n'è il retroscena. Il “teatro della guerra” è ridotto veramente ad un semplice scenario. Le “dramatis personae” agiscono per mondi invisibili»¹³¹. Non ci si trovava più davanti a un conflitto del quale riportare pittoresche cartoline dal fronte, o immagini meravigliose di armamenti possenti, ma di qualcosa di invisibile, che non poteva essere mostrato e che anzi andava censurato e irreggimentato.

Riteniamo che quanto intravvisto nei cinematografi dai bolognesi sulla guerra nel biennio 1915-1916, prima della “grande censura” del periodo seguente, per quanto mediato da tutte le limitazioni imposte dall'esercito e dal Ministero, sia comunque bastato a sconvolgerne profondamente gli occhi e le menti. Per capire l'impatto di queste visioni riportiamo qui una descrizione dell'«epicità grandiosa delle visioni di guerra» tratta da un soffietto de «Il Giornale del Mattino», relativo proprio a un film “dal vero” del Comando Supremo (quindi “approvato” e controllato dalle autorità) intitolato *La battaglia dalla Bainsizza al Timavo* (v.c. n. 13065 del 29 settembre 1917, al Modernissimo alla fine dell'anno), ma che comunque sembra riunire immagini che prima non appartenevano all'orizzonte d'esperienza degli spettatori da noi presi in considerazione:

Evidentemente gli operatori, con eroico sentimento del dovere e mirabile sangue freddo, hanno dovuto arrischiare più di una volta la vita per trarre il miglior partito dallo spettacolo sublime che avevano sotto gli occhi. Il passaggio dell'Isonzo sotto il fuoco nemico, i prodigiosi bombardamenti che coprirono di proiettili esplosivi le ardue vette del Vodice, del Santo, del S. Gabriele e dell'Hermada, gli sbalzi risoluti delle fanterie, i voli arditissimi dei nostri aviatori visti da bordo di altri aeroplani con magnifici effetti di rilievo sullo sfondo di cieli nuvolosi,

¹³¹ *La guerra sull'Isonzo e nella Carnia | Conferenza illustrata dal colonnello Barone*, «Il Giornale del Mattino», 29 febbraio 1916, p. 3 (il brano è riportato quasi per intero nel § XVII.5.1).

conferiscono alla film quel carattere di grandiosa verità che è mancato fino ad oggi a tutte le altre films di guerra, se pur bellissime. Siamo rimasti specialmente ammirati alla visione della terza ed ultima parte della film. Già la seconda parte ha scene di vivo interesse drammatico: bombardamenti notturni, rapidi abbaglianti scoppi di granate fra i reticolati, mentre i raggi dei riflettori nostri ed austriaci scrutano nella notte le tenebre insidiose, facendo apparire sullo schermo, a tratti, fantastici paesaggi. Ma la terza parte le supera tutte. Essa è quasi interamente costituita dalla presa di una incursione aerea su tutte le vie nemiche da Tolmino al Mare: sullo schermo appaiono i duelli aerei, i rapidi giri, le cadute simulate, i balzi, gli impennamenti dei bravissimi nostri piloti. La visione di alcuni quadri è fantasticamente bella. Poi la scena torna alla scena d'assalto e si assiste, quasi si vive, tanto l'ansia afferra la gola, al balzo in avanti di una linea di fanteria delle trincee del San Gabriele¹³².

Da questa descrizione possiamo ben comprendere perché la proiezione del 22 dicembre 1917 del film al Modernissimo sia stata gratuita per i mutilati e i feriti.

¹³² *Solenne manifestazione patriottica | "La battaglia dalla Bainsizza al Timavo" | si rappresenterà lunedì sera, «Il Giornale del Mattino», 16 dicembre 1917, p. 3.*

BIBLIOGRAFIA TEMATICA PARTE III

ALFREDO TESTONI: CINEMA MUTO E INTELLETTUALI

ABRUZZESE A.-PISANTI A. 1983, *Cinema e letteratura*, in ROSA A. (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. II, Torino, Einaudi.

ALOVISIO S. 2005, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Milano, Il Castoro.

AMADEI D.-COEN V. (a cura di) 2003, *Alfredo Testoni: sotto i portici e dietro le quinte*, Catalogo della Mostra tenutasi a Bologna nel 2003, Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, Bologna, Minerva Edizioni.

ANDREAZZA F. 2008, *Identificazione di un'arte. Scrittori e cinema nel primo Novecento italiano*, Roma, Bulzoni.

APRÀ A.-MAZZEI L. (a cura di) 2002, *Lucio D'Ambra. Il cinema*, «Bianco e Nero», a. LXIII, n. 5, settembre-ottobre 2002.

BERNARDINI A. 1988, *La Film d'Arte Italiana*, in REDI R. (a cura di) 1988, *Verso il centenario. Pathé*, Roma, Di Giacomo, pp. 121-135.

BROCKETT O. 2005, *Storia del teatro*, Venezia, Marsilio (ed. or. *History of the theatre*, Newton, Allyn & Bacon, 1987).

CAMERINI C.-REDI R. (a cura di) 1980, *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Venezia, Marsilio (Nuovocinema/Pesaro, 7).

CANOSA M. 1997-1998, *Muto di luce*, CANOSA M.-COSTA A. (a cura di), *A nuova luce. Cinema muto italiano*, «Fotogenia. Storie e teorie del cinema», nn. 4-5, pp. 8-25.

CARDILLO M. 1987, *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia 1900-1937*, Bari, Dedalo Edizioni.

CHERCHI USAI P. (a cura di) 1987, *Vitagraph Co. of America. Il cinema prima di Hollywood*, Catalogo della sesta edizione delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone, Pordenone, Studio Tesi.

CRISTOFORI F. 1981, *Alfredo Testoni. La vita, le opere, la città*, Bologna, Alfa.

COSTA A. 1993, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, Utet.

DUSI N. 2003, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet.

GAMBACORTI I. 2003, *Storie di cinema e letteratura : Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.

- GIOVANELLI P.D. 1984, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, voll. 1-3, Roma, Bulzoni.
- GHERARDI D. 2009, *La carriera degli attori italiani di prosa dalla scena allo schermo (1909-1916)*, Tesi di Dottorato in Studi Teatrali e Cinematografici, Università di Bologna, tutor prof. Michele Canosa.
- HELBO A. 1997, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin.
- JANDELLI C. 2006, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, Epos.
- LASI G. 2008, *Un project de Film d'Arte italien avant l'heure*, in CAROU A.-DE PASTRE B. (ed. par), *Le Film d'art & les films d'art en Europe (1908-1911)*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, pp. 191-223.
- LASI G. 2011-2012, *La produzione cinematografica nel sistema economico-industriale italiano tra il 1908 e il 1914. Il caso della Milano Films*, Tesi di Dottorato in Studi Teatrali e Cinematografici, Ciclo XXIII, Università di Bologna, tutor prof. Michele Canosa.
- LUCCHINI A. 2006, *Cronache del teatro dialettale bolognese dalle origini ai nostri giorni*, Bologna, Pendragon.
- NAVANTIERI A. 2002, *Film d'arte, ma italiana*, «Cinegrafie», n. 15, pp. 205-228.
- RAYA G. 1984, *Verga e il cinema*, Facoltà di Magistero dell'Università di Messina, Quaderni dei nuovi annali, 1, Roma, Herder.
- REDI R. 2000, *Film d'arte e teatro. La breve parabola di Ugo Falena*, Roma, Airsc.
- TESTONI A. 1915, *L'amica del cuore*, Bologna, Zanichelli.
- TESTONI A. 1917a, *L'avvenire del cinematografo*, «La vita cinematografica», a. VIII, numero speciale, dicembre 1917, pp. 141-142.
- TESTONI 1917b, *Il pomo della discordia*, Bologna, Zanichelli.
- TESTONI A. 1918a, *Il Cinematografo dopo Guerra*, «La vita cinematografica», a. X, numero speciale, dicembre, pp. 126-127.
- TESTONI A. 1918b, *Arte nuova. Commedia in tre atti di là da venire*, «In penombra», a. I, n. 7, dicembre 1918, pp. 274-275
- TESTONI A. 1919a, *Cicero pro domo mea. Intervista con me stesso*, «La vita cinematografica», a. IX, numero speciale, dicembre, pp. 126-127.
- TESTONI A. 1919b, *La spada di Damocle*, Bologna, Zanichelli.
- TESTONI A. 1920a, *Cinematografo irriverente*, «La vita cinematografica», a. XI, numero

speciale, dicembre, pp. 74-75.

TESTONI A. 1920b, *La terribile visione*, «La decima musa», a. I, n. 1, aprile 1920, pp. 8-9.

TESTONI A. 1925, *Ricordi di teatro*, Bologna, Zanichelli.

TESTONI A. 1930, *Che cosa penso del cinematografo?*, in M. Doletti e L. Crucillà (a cura di), *Almanacco del cinematografo*, Bologna, Cappelli, p. 47.

TESTONI A. 1933a, *Ottocento bolognese. Nuovi ricordi di Bologna che scompare*, Bologna, Cappelli.

TESTONI A. 1933b, *Teatro bolognese*, Bologna, Zanichelli.

URICCHIO W.-PEARSON R. 1993, *Reframing culture. The case of the Vitagraph quality films*, Princeton, Princeton University Press.

VERDONE M. (a cura di) 1967, *Ginna e Corra. Cinema e letteratura del futurismo*, «Bianco e Nero», a. XXVIII, n. 10-12, ottobre-dicembre 1967.

ZAPPULLA MUSCARÀ S.-ZAPPULLA E. 1995, *La conversione dei letterati al cinema*, in *La Città del Cinema. I primi cento anni del cinema muto italiano*, Milano, Skira, pp. 77-81.

IL CINEMA EDUCATIVO

ALOVISIO S. 2013, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Torino, Kaplan.

ALOVISIO S.-CASETTI F. 2006, *Il contributo della Chiesa alla moralizzazione degli spazi pubblici*, in EUGENI R.-VIGANÒ D.E. (a cura di) 2006, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. I, Roma, Eds, pp. 97-127.

ARBIZZANI L. 1954, *Dalla Lega per l'Istruzione del Popolo all'Università Popolare G. Garibaldi di Bologna*, Bologna, Regione Emilia Romagna.

CONVENTS G. 2001, *I cattolici e il cinema*, in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, pp. 485-517.

DEGL'INNOCENTI M. (a cura di) 1984, *Le sinistre e il governo locale in Europa. Dalla fine dell'800 alla seconda guerra mondiale*, Pisa, Nistri-Lischi.

EUGENI R.-VIGANÒ D.E. (a cura di) 2006, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. I, Roma, Eds.

FRIEDEMANN A. 2006, *La SIC – Unitas e il bollettino "Luce et Verbo"*, in EUGENI R.-VIGANÒ D.E. (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. I, Roma, Eds, pp. 189-214.

MAZZEI L. 2011, *Angelina Buracci cinepedagoga*, «Bianco e Nero», a. LXXII, n. 570, maggio-agosto, pp. 95-100.

MAZZEI L. 2013, *The Passionate Eye of Angelina Buracci, Pedagogue*, in DALL'ASTA M.-DUCKETT V.-TRALLI L. (eds. by) 2013, *Researching Women in Silent Cinema. New Findings and Perspectives*, University of Bologna – Department of Arts, pp. 273-287.

PIREDDA F. 2012, *Sguardi sull'altrove : cinema missionario e antropologia visuale*, Bologna, Archetipolibri.

RAFFAELLI S. 1992b, *Sul primo scaffale del cinema italiano. Testi d'argomento educativo (1909-1916)*, «Immagine», nuova serie, n. 20, primavera.

REAMI C. 2006, *La pratica pastorale e la produzione di diapositive: Angelo Zammarchi e l'editrice La Scuola*, in EUGENI R.-VIGANÒ D.E. (a cura di) 2006, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. 1, Roma, Eds, pp. 215-233.

SCOTTÀ A. 2002, *Giacomo Della Chiesa arcivescovo di Bologna, 1908-1914. L'ottimo noviziato episcopale di papa Benedetto 15*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

SPINOSA D. 2010, *The Didactic–Instructive Task of Cinema (1907–1918) in Italian Women's Writings*, in BULL S.-SÖDERBERGH-WIDDING A. (eds.), *Not so Silent. Women in Cinema Before Sound*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, pp. 80-85.

TORNIELLI A. 2011, *La fragile concordia. Stato e cattolici in centocinquanta'anni di storia italiana*, Milano, Bur.

TOSCHI D. 2009, *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*, Milano, Vita e Pensiero.

VIGANÒ D. 1996, *Il progetto cattolico sul cinema. I pionieri*, in DE BERTI R. (a cura di) 1996, *Un secolo di cinema a Milano*, Milano, Il Castoro, pp. 129-135.

LA GRANDE GUERRA E IL CINEMA

ALONGE G. 1997, *Giocando con i soldatini*, «Il nuovo spettatore», a. I, novembre.

ALONGE G. 2001, *Cinema e guerra*, Torino, Utet.

ALONGE G. 2006, *L'occhio e il cervello dell'esercito. Tecnologia bellica e tecnologia cinematografica nelle riviste degli anni Dieci*, in CANOSA M.-CARLUCCIO G.-VILLA F. (a cura di), *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia*, voll. I-II, Roma, Carocci, pp. 15-29.

ANZOLETTI A. 1954, *Alessandro Codivilla e Vittorio Putti nel ricordo di un loro contemporaneo*, Bologna, Cappelli.

BAROZZI G. (a cura di) 1993, *Francesco Zanardi. Storia di un socialista dall'Ottocento alla Repubblica*, atti del Convegno di studi, Mantova, 5 ottobre 1991, Mantova, Istituto mantovano di storia contemporanea.

BRUNETTA G.P. 1993b, *La guerra vicina*, in RENZI R. (a cura di) 1993, *Il Cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, Ancona, Transeuropa Libri, pp. 11-24.

BRUNETTA G.P. 2001b, *Cinema e prima guerra mondiale*, in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, pp. 251-275.

DAGRADA 2007, *La seduzione de vero. Genesi e risultato nella base fotografica dell'immagine filmica*, in DAGRADA E.-MOSCONI E.-PAOLI S. (a cura di), *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Milano, Il Castoro, pp. 9-22.

DAGRADA E.-MOSCONI E.-PAOLI S. (a cura di) 2007, *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Milano, Il Castoro.

DALL'ASTA 1993, *Pearl White come una belva. Il filone bellico del serial e il trionfo del potere femminile*, in RENZI R. (a cura di) 1993, *Il Cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, Ancona, Transeuropa Libri, pp. 93-107.

DE BERNARDIS E.-LASI G. 2014, *Bellezze italiane oltre confine. La vocazione irredentista delle vedute turistiche girate in Trentino prima della Grande Guerra*, «Immagine. Note di storia del cinema», n. 10 (in corso di pubblicazione).

DEGLI ESPOSTI F. 2013, *L'industria bolognese nella Grande Guerra*, in VARNI A. (a cura di), *Storia di Bologna. Bologna in età contemporanea 1915-2000*, vol. II, Bologna, Bononia University Press, pp. 45-151.

FABI L. 2006, *Doppio sguardo sulla Grande Guerra. I "dal vero" del 1915-18 tra cinema, guerra e propaganda*, Gemona, La Cineteca del Friuli.

FACCIOLI A. 2010b, *Il mito montato. Costruzione della memoria e manipolazione audiovisiva nei documentari di montaggio sulla Grande Guerra*, «Bianco e Nero», Carocci, Roma, n. 567, maggio-agosto.

FACCIOLI A.-SCANDOLA A. (a cura di) 2014, *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, Atti del Convegno di Studi Immagine e narrazione della Grande Guerra, Verona-Padova, 21-22 marzo 2013, Bologna, Persiani.

FANTINA L. 1998, *Le trincee dell'immaginario. Spettacoli e spettatori della Grande Guerra*, Verona, Cierre Edizioni.

FOLISI E. 2005, *Sei battaglie per una vittoria. 1916 oltre l'Isonzo: Gorizia*, Udine, Gaspari Editore.

FURLAN P. 1984, *L'amministrazione socialista Zanardi a Bologna*, in DEGL'INNOCENTI M. (a cura di), *Le sinistre e il governo locale in Europa. Dalla fine dell'800 alla seconda guerra mondiale*, Pisa, Nistri-Lischi, pp. 134-145.

GENOVESE N. 1985, *La strana guerra del Colonnello Barone*, «Immagine. Note di Storia del Cinema», a. IV°, n. 2, fascicolo 10, aprile-giugno.

GIORDANI C. 1996-1997, *Dal cine Fulgor alla Felsina film: i luoghi del cinema nella Bologna della Grande Guerra*, Università degli studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Dams Cinema, tesi di Laurea in Storia del Cinema, relatore prof. Antonio Costa.

LASI G. 2011, *Il Risorgimento nel cinema all'epoca del muto*, in LASI G.-SANGIORGI G. (a cura di) 2011, *Il Risorgimento nel cinema italiano. Filmografia a soggetto risorgimentale 1905-2010*, Faenza, Edit Faenza, pp. 17-32.

LODOVICI M. 1986-1987, *La battaglia di carta. La raccolta bibliografica della guerra di Giuseppe Fumagalli*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Tesi di laurea in Storia dell'Europa contemporanea, relatore prof. Pietro Albonetti.

LORUSSO L.-VANONE F.-VENTURINI S. 2012, *L'archivio e le sue tracce: la collezione Vincenzo Neri*, «Immagine – Note di Storia del cinema», n. 6, pp. 32-54.

LOTTI D. 2014, *Maciste a Quarto. Propaganda interventista nei film di ambientazione risorgimentale (1915)*, in FACCIOLI A.-SCANDOLA A. (a cura di), *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, Atti del Convegno di Studi Immagine e narrazione della Grande Guerra, Verona-Padova, 21-22 marzo 2013, Bologna, Persiani, pp. 32-45.

MALATESTA M. 2010, *La borghesia professionale*, in BERSELLI A.-VARNI A. (a cura di), *Storia di Bologna. Bologna in età contemporanea 1796-1914*, vol. 4, tomo I, Bologna, Bononia University Press.

MANETTI D. 2012, “*Un'arma poderosissima*”. *Industria cinematografica e Stato durante il fascismo, 1922-1943*, Milano, Franco Angeli.

MARTINELLI V. 1991a, *I sogni di Momi. Il cinema italiano e la Grande Guerra*, «Cinegrafie», a. II, n. 4, II semestre, pp. 127-133.

MARTINELLI V. 1991b, *Il cinema italiano e la Grande Guerra. Filmografia (1915-1918)*, «Cinegrafie», a. II, n. 4, II semestre, pp. 134-171.

MARTINELLI V. 1991c, *Il cinema italiano in armi*, in RENZI R. (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo*, Bologna, Nuova Casa Editrice Cappelli, pp. 35-42.

MARTINELLI V. 1992b, *Il cinema muto italiano, 1916. I film della grande guerra*, 2 voll., «Bianco & Nero», Torino, Nuova Eri/Rai.

MONTANARO C. 1986, *Gli ambulanti ed impresari veneti Luigi e Almerico Roatto*, in BERNARDINI A. (a cura di), *Cinema e storiografia in Europa*, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Atti del Convegno internazionale (Reggio Emilia, 30 novembre-1 dicembre 1984), Comune di Reggio Emilia, pp. 189-204.

ONOFRI N.S. 1966, *La grande guerra nella città rossa. Con una lettera autocritica di Pietro Nenni. Socialismo e reazione a Bologna dal '14 al '18*, Milano, Edizioni del Gallo.

ONOFRI N.S. 1980, *La strage di palazzo d'Accursio. Origine e nascita del fascismo bolognese 1919-1920*, Milano, Feltrinelli.

ORTOLEVA P. 1991, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher.

PESENTI CAMPAGNONI S. 2013, *WWI La guerra sepolta. I film girati al fronte tra documentazione, attualità e spettacolo*, Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino.

PRETI A.-VENTUROLI C. 2013, *Il Comune socialista (1914-1920)*, in VARNI A. (a cura di), *Storia di Bologna. Bologna in età contemporanea 1915-2000*, vol. II, Bologna, Bononia University Press, pp. 1-44.

SMITHER R. 1993, "Una meravigliosa idea del combattere". *Il problema dei falsi di The Battle of the Somme*, in RENZI R. (a cura di) 1993, *Il Cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, Ancona, Transeuropa Libri, pp. 67-75.

SORLIN P. 2001, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento*, Scandicci, La Nuova Italia (ed. or. *European cinemas, european societies 1939-1990*, London Routledge, 1991).

TAROZZI F.-GAVELLI M. 2010, *La casa di rieducazione professionale per mutilati e storpi di guerra di Bologna (9 aprile 1916-3 gennaio 1922)*, in MONTELLA F.-PAOLELLA F.-RATTI F. (a cura di), *Una regione ospedale. Medicina e sanità in Emilia-Romagna durante la prima guerra mondiale*, Bologna, Clueb, pp. 287-304.

VIRILIO P. 1996, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau (ed. or. *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, Cahiers du cinéma, Editions de l'Etoile, Parigi, 1984).

TESTI SULLA STORIA DEL CINEMA CITATI

ALOVISIO S. 2008, *La spettatrice muta. Il pubblico cinematografico femminile nell'Italia del primo Novecento*, in DALL'ASTA M. (a cura di) 2008, *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Atti del convegno internazionale (Bologna 14-16 dicembre 2007), Bologna, Cineteca di Bologna, pp. 269-288.

ALOVISIO S.-CASETTI F. 2014, *L'esperienza del pubblico cinematografico*, in ALOVISIO S.-CARLUCCIO G. (a cura di), *Introduzione al cinema muto italiano*, Torino, Utet, pp. 278-315.

BERNARDINI A. 1981, *Cinema muto italiano*, vol. II, *Industria e organizzazione dello spettacolo 1905-1909*, Bari, Laterza.

BERNARDINI A. 1982, *Cinema muto italiano*, vol. III, *Arte, divismo e mercato 1910-1914*, Bari, Laterza.

BERNARDINI A. 2007, *Le società di Luca Comerio*, in DAGRADA E.-MOSCONI E.-PAOLI S. (a cura di), *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Milano, Il Castoro, pp. 93-112.

BOURDIEU P. 2007, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, il Mulino (ed. or. *La distinction*, Paris, Les éditions de minuit, 1979).

- BRUNETTA G.P. 2001a, *Avventure nei mari del cinema*, Roma, Bulzoni.
- BURCH N. 1983, *Passion, poursuite. La linéarisation*, «Communications», vol. 38, pp. 30-50.
- CASETTI F.-MOSCONI E. (a cura di) 2006, *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Roma, Carocci.
- CERESA C.-PESENTI CAMPAGNONI D. (a cura di) 1997, *Nero su bianco. I fondi archivistici del Museo Nazionale del Cinema*, Torino, Museo Nazionale del Cinema-Lindau.
- CERESA C.-PESENTI CAMPAGNONI D. (a cura di) 2007, *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Milano, Il Castoro.
- BERNARDINI A. 2012, *Cinema muto italiano. Le imprese di produzione*, vol. I, *Il Centro-Sud*, Torino, Kaplan.
- BERTIERI C.-SALOTTI M. (a cura di) 1985, *I produttori liguri*, Genova, Comune di Genova.
- BERTIERI C.-DE MIRO D'AJETA E.C.-GIUSTI M.-SALOTTI M. (a cura di) 1983, *Genova in celluloide. Luoghi, protagonisti, storie*, Genova, Comune di Genova.
- BRUNETTA G.P. 1989, *Buio in sala. Cent'anni di passione dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio.
- DALL'ASTA M. 2014, *La politica dei generi*, in ALOVISIO S.-CARLUCCIO G. (a cura di), *Introduzione al cinema muto italiano*, Torino, Utet, pp. 92-122.
- MARTINELLI V. 1992a, *Il cinema muto italiano, 1915. I film della grande guerra*, 2 voll., «Bianco & Nero», Torino, Nuova Eri/Rai.
- MANZOLI G. 1999, *Italian Silent Comedy*, in QUARESIMA L.-RAENGO A.-VICHI L. (a cura di) 1999, *La nascita dei generi cinematografici*, Atti del 5° Convegno internazionale di studi sul cinema di Udine, 26-28 marzo 1998, Udine, Forum, pp. 267-271.
- MAZZEI L. 2006, *Amor de terra loidana: appunti su metamorfosi e visione cinematografica nei racconti degli spettatori italiani 1906-1914*, in AUTELITANO A.-RE V. (a cura di), *Il racconto del film. La novellizzazione, dal catalogo al trailer*, Forum, Udine, pp. 427-438.
- NEPOTI E. 2013a, *Immagini e immaginario del Giappone in Francia e in Italia dall'ukiyo-e al cinematografo degli inizi del Novecento*, «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n. 3, marzo 2013, pp. 8-19.
- SADOUL G. 1965, *Storia generale del cinema. Le origini e i pionieri (1832-1909)*, Torino, Einaudi.
- SADOUL G. 1967, *Storia generale del cinema. Il cinema diventa un'arte (1909-1920)*, Torino, Einaudi.
- SALT B. 1991, *Un'analisi stilistica del primo cinema italiano*, in RENZI R. (a cura di), *Sperduto*

nel buio. Il cinema italiano e il suo tempo (1905-1930), Bologna, Gem-Cappelli, pp. 49-58.

SALT B. 1992, *Film style and technology. History and analysis*, London, Starword (1^a ed. 1983).

CONCLUSIONI

Sarebbe lungo ed anche pleonastico riepilogare i temi della ricerca e i risultati nei vari settori in cui si è articolata, che hanno permesso di ricostruire in maniera inedita il complesso quadro delle attività connesse ai primi decenni del cinematografo a Bologna. Non si può fare a meno però di sottolineare nuovamente come le indagini svolte nelle documentazioni cartacee dei diversi archivi, principalmente ma non soltanto bolognesi, abbiano fornito una mole di informazioni, anche oltre le aspettative, che hanno contribuito in maniera fondamentale a focalizzare vari aspetti di tale complessità nel periodo in esame. Tali aspetti, sono stati evidenziati per Bologna, ma nei vari settori sono emerse le connessioni extra cittadine e più in generale con la storia del cinema muto in Italia e per valutare appieno il ruolo bolognese, non secondario in alcuni campi, sarebbero necessarie ricerche analoghe in altri centri italiani.

Un risultato di particolare rilievo e probabilmente generalizzabile al quadro nazionale è stato l'evidenza di un diverso ruolo, nella prima fase di diffusione del cinematografo, di quelli che abbiamo distinto come itineranti nei teatri rispetto ai fieranti con i loro padiglioni nelle piazze. Questi due tipi di imprese sono stati accomunati come ambulanti nella storiografia italiana, mentre l'importanza storica delle *tournées* nei teatri risulta decisamente superiore almeno nel caso bolognese.

Date le peculiarità insite nelle fonti disponibili, tra le informazioni ottenute sono prevalse quelle riguardanti le attività imprenditoriali e i protagonisti che hanno portato e sviluppato il cinematografo a Bologna, piuttosto che la massa degli spettatori che ne hanno usufruito. Per questi ultimi si ricavano i condizionamenti che ben presto vengono intrapresi attraverso i film, sul loro immaginario e conseguentemente sui loro comportamenti morali e politici, lavorativi e consumistici, mentre più indeterminati restano gli effetti di tali condizionamenti, anche per esempio per analizzare il rapporto fra offerta e domanda di un fenomeno come il divismo, che nasce proprio nel periodo preso in esame.

Dalla mole delle informazioni che sono state raccolte si ricavano però diversi dati sull'impatto che il cinematografo, nel suo primo trentennio di esistenza, ha avuto sulla vita sociale della cittadinanza, e non solo come passatempo per evadere dalla vita quotidiana. L'associazione dello svago con le attualità, sia pure condizionate, diviene importante soprattutto per le classi subalterne analfabete senza altri mezzi d'informazione, ma il

cinematografo trasforma l'esperienza del tempo e dello spazio anche per le classi sociali più acculturate e benestanti.

Dal quadro complessivo che è stato ricostruito risulta abbastanza evidente come il cinematografo abbia contribuito anche a Bologna ai mutamenti culturali oltre che nella vita quotidiana, rendendo la città partecipe di un fenomeno che coinvolge l'Europa e non solo, tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Il mondo dello spettacolo, come quello della letteratura, della musica, della scienza e della tecnologia diventa internazionale, addirittura “globale” per gli europei, residenti nel vecchio continente o emigrati nelle Americhe e nelle colonie: si condividono i film muti come gli spettacoli di prosa, quelli lirici o quelli dei principali protagonisti del varietà, come ad esempio Fregoli, abbozzando una *κοινὴ* culturale che è fondamento delle tendenze più recenti.

Questo “internazionalismo” dello spettacolo viene annichilito dalla Prima guerra mondiale probabilmente anche in connessione alla dispersione delle idee socialiste, in maniera maggiore rispetto agli altri settori, per quanto riguarda il cinematografo. Dopo la guerra i nazionalismi si riflettono sull'industria cinematografica e in Italia se ne tenta il rilancio con concentrazioni di produzione, distribuzione e gestione delle sale, ma non si riesce a contrastare l'inizio di una colonizzazione egemone da parte dell'industria cinematografica degli Stati Uniti, i quali prontamente usano anche i film per esportare i propri modelli politici, economici, tecnologici e sociali.

Auspichiamo che negli anni a venire ricerche analoghe alla nostra possano essere condotte sulla base del modello da noi proposto anche nei principali capoluoghi d'Italia e in alcuni centri minori, per collocare i cambiamenti evidenziati per la città di Bologna nel commercio cinematografico e nell'esercizio in un quadro più ampio e dettagliato. La definizione delle classi sociali che si trovano dietro il finanziamento delle maggiori case di distribuzione e produzione bolognesi ha dato un'impronta differente alle iniziative locali in questi settori, e riteniamo necessario per gli studi nazionali sul cinema muto italiano continuare la ricerca in questa direzione estendendola all'analisi comparata dei Consigli di Amministrazione delle Case di produzione più importanti. Il ruolo di primo piano della cinematografia nella costruzione del consenso alle idee politiche e in quella dell'identità nazionale degli italiani, suggerisce per questa industria un approccio analogo a quello che gli storici hanno adottato per le altre industrie culturali e in particolare per la stampa nazionale,

per la quale è nota la provenienza dei capitali che finanziano le diverse testate di larga diffusione.

L'avventura del commediografo Alfredo Testoni nell'industria cinematografica evidenzia come il suo apporto sia sempre mediato infatti da differenti figure: dai suoi impresari, agli amministratori delle case di produzione, fino ad arrivare ai distributori dei film di queste case, che hanno tutti un ruolo nello scegliere i soggetti da realizzare in base alla loro conoscenza del mercato e dei gusti del pubblico. In questo panorama deve essere indagata la connessione di alcune agenzie teatrali italiane con determinate case di produzione (ad esempio la connessione fra la SITEDRAMA e la Tespi Film), anche perché il loro coinvolgimento con la cinematografia comincia fin dall'organizzazione delle *tournées* di alcuni itineranti con cinematografo, come dimostrano i casi di Amedeo Majeroni e Salvatore Spina. Inoltre le sceneggiature superstiti di Testoni evidenziano come l'apporto degli uomini di teatro alla cinematografia sia differente da quello degli altri intellettuali, perché ha origine in un ambiente di spettacolo nel quale essi sono abituati a confrontarsi materialmente con la messinscena e con la reazione del pubblico, così quando trasferiscono la loro esperienza alla cinematografia propongono dei modelli personali, evidenti già nella concezione delle sceneggiature.

APPENDICE 1.

CRONOLOGIA DEI PRIMI SPETTACOLI NEI TEATRI (1896-1907)

Riportiamo di seguito in ordine cronologico tutti gli spettacoli cinematografici avvenuti nei teatri, ai veglioni e in sale non dedicate di Bologna nel periodo compreso tra il 1896 e il 1907. Tutti i dati sono stati da noi desunti dalla stampa quotidiana consultata, in particolare dallo spoglio delle testate «Il Resto del Carlino», «L'Avvenire d'Italia» e «La Gazzetta dell'Emilia» (v. Bibliografia, sez. B), integrate dai programmi di sala ritrovati negli archivi. Quando possibile abbiamo riportato anche i titoli dei film proiettati. L'attribuzione tra quadre a partire dai repertori consultati è solo indicativa.

1896

27.8.1896 → 3.9.1896 [Fig. Brighetti / Benatti 2000]

TEATRO BRUNETTI

La compagnia “artistico-scientifica” Perfetti-Calcina diretta da U. Perfetti e amministrata da I. Dalle Piane rappresenta *Histoire d'un Pierrot* seguita dal Cinematografo Lumière. L'apparecchio è del concessionario Lumière V. Calcina mentre gli operatori sono G. Filippi e A. Consnefroy.

- 27/8 *Inaugurazione del Monumento a Minghetti a Bologna*
Bagno pubblico [*Bains de Diane*, G. Filippi, Lumière n° 277, 1896]
Arrivo del treno alla stazione
- 28/8 *L'incoronazione dello Czar* [*Couronnement du Czar*, Dublier et Moisson, n° 300-306 Lumière 1896]
- 30/8 *I bagni di mare*
La czarina in vettura di Gala [*Couronnement du Czar*, Dublier et Moisson, n° 300-306 Lumière, 1896]

11.9.1896

TEATRO DEL CORSO

La compagnia “artistico-scientifica” Perfetti-Calcina diretta da U. Perfetti e amministrata da I. Dalle Piane rappresenta *Histoire d'un Pierrot* seguita dal Cinematografo Lumière. L'apparecchio è del concessionario Lumière V. Calcina mentre gli operatori sono G. Filippi e A. Consnefroy.

12.9.1896 → 16.09.1896

TEATRO BRUNETTI

La compagnia “artistico-scientifica” Perfetti-Calcina diretta da U. Perfetti e amministrata da I. Dalle Piane rappresenta *Histoire d'un Pierrot* seguita dal Cinematografo Lumière. L'apparecchio è del concessionario Lumière V. Calcina mentre gli operatori sono G. Filippi e A. Consnefroy.

8.11.1896 → 12.11.1896

TEATRO NAZIONALE

Spettacolo organizzato dal lottatore Bartoletti, composto dal Cinematografo Edison e dai giochi di prestigio del cav. Olivero.

15.11.1896 → 18.11.1896

TEATRO CONTAVALLI

Compagnia bolognese di Galliani mette in scena *Torna in scena i pisuneint* di Testoni, concludono lo spettacolo proiezioni cinematografiche Lumière.

Bruciatori d'erbe [*Jardinier brûlant des herbes*, n° 4 Méliès 1896]

Il fotografo [*Photographe*, L. Lumière, n° 118 Lumière 1896]

La sortita degli impiegati del Louvre

L'arrivo del treno

I fabbri ferrai

Il bagno d'una parigina (colorato) [*Une femme au bain*, Pathé, n° 14, 1896]

11.12.1896 → 20.12.1896

TEATRO DEL CORSO [Figg. / Malvezzi]

La compagnia goldoniana di G. Gallina, seguita dal Cinematografo Lumière presentato da Filippi e Cosnefroy.

17/12 *Piazza della Bell'aria (Genova)* [sic] [*Genève: Place Bel-Air*, Promio, n° 314, Lumière 1896]

Duetto infantile [*Ronde enfantine*, Lumière, n° 659, 1896]

Partita a briscola

Il fabbro-ferraio

Arrivo dell'imperatore a Breslavia!

Rivista militare in onore dello Zar! [*Souverains russes et le président de la République aux Champs-Élysées*, Lumière, n° 163, 1896]

Trasformista

Manovra di cavalleria

Chi la fa l'aspetti [*Un prêté pour un rendu*, Lumière, n° 120, 1896]

Arrivo d'un treno

1897

15.5.1897 → 19.5.1897

TEATRO BRUNETTI

La compagnia U. Perfetti e J. Cantini rappresenta *Histoire d'un Pierrot*, seguita dal Cinematografo Lumière.

31.7.1897 → 8.08.1897

CAFFE' CONCERTO ELDORADO

L'elettricista Galli proietta alcuni quadri Lumière con il cinetofotograficoscopio Edison, a conclusione di uno spettacolo di varietà.

12.08.1897 → 16.08.1897

TEATRO CESTELLO

Cinematografo e spettacolo di varietà.

14.10.1897 → 17.10.1897

TEATRO DEL CORSO

Cinematografo Lumière di Filippi e il Grafofono Amplificatore. Negli intermezzi si esibiscono il mandolinista Valle, la cantante Razzani e il monologhista comico Moccia.

Proiezioni non con certezza cinematografiche:

5.6.1897 → 10.6.1897

TEATRO BELLETTI

Esposizione etnografica Giavanese con proiezioni.

26.6.1897 → 13.7.1897

PANORAMA di Piazza Nettuno

Le Feste di Kiel - "50 Vedute animate prese dal vero".

1898

10.4.1898 - 24.4.1898

TEATRO DEL CORSO

Cinematografo D'Antonj in conclusione dello spettacolo illusionistico di D'Antonj.

7.9.1898 → 11.9.1898

TEATRO ELEONORA DUSE

La compagnia di varietà Ideal Company presenta il Fregoligrafo.

(proiezione non riuscita) 7.8.1898

ARENA DEL PALLONE

Cinematografo per la festa dell'8 agosto, organizzata dalla ditta Franceschelli.

1899

18.6.1899 → 2.7.1899

TEATRO DUSE [Fig. / Mazzotti]

Cinematografo Lumière di E. Pegan e G. Stancich.

18/6 *Parte I*

Corrida de toros [*Course de taureaux*, Lumière, n° 860-871, 1898]

1 Trasporto delle gabbie

2 Lanciata dei Tori

3 Entrata della quadriglia nell'Arena

4 Eccitazione del Toro, col mantello rosso

5 Banderilleros

6 Banderilleros

7 Estocada (colpo di grazia con la spada)

8 Morte del Toro

9 Trasporto d'un Toro e d'un cavallo

10 Saluto dell'Espada, partenza e principio d'altra corsa

Parte II

1 Una partita alle carte

2 Inaugurazione della III Esposizione di Venezia (Il Principe Tommaso, il Sindaco Grimani, il prof. Fradeletto, il Comm. Dall'Olio e gli invitati) [BERNARDINI 2002, p. 40; BERNARDINI 2008, p. 180]

3 Ricordo della regata 11 Maggio a Venezia [BERNARDINI 2002, p. 40]

- 4 *Steeple- Chase di Dragoni*
- 5 *Corse nei sacchi a Roma* [BERNARDINI 2002, p. 38]
- 6 *Bagno di Negri a Camerum*
- 7 *Battaglia alle palle di neve*
- 8 *Danza russa (con accompagnamento d'orchestra)*
- 9 *Viaggio in treno attraversando una galleria (Preso dalla locomotiva)*
- 10 *Zuffe di quattro donne interrotta da un cane*

24/6 *La Vita di Gesù* [*La vie et la Passion de Jésus-Christ*, Georges Hatot, Lumière, n° 933-945, 1898]

- 1 *L'adorazione dei Re Magi*
- 2 *La fuga in Egitto,*
- 3 *L'ingresso trionfale di Gesù in Gerusalemme*
- 4 *Il tradimento di Giuda*
- 5 *Gesù resuscita Lazzaro*
- 6 *L'ultima cena*
- 7 *La cattura di Gesù Cristo*
- 8 *La flagellazione*
- 9 *L'incoronazione di spine*
- 10 *La crocifissione e il Monte Calvario*
- 11 *Gesù muore sulla croce*
- 12 *La deposizione del sepolcro*
- 13 *La risurrezione*

1/7 *Via Indipendenza angolo Canton dei Fiori*

15.7.1899 → 27.7.1899

POLITEAMA D'AZEGLIO

Fregoli presenta vari numeri eccentrici e chiude lo spettacolo con il Fregoligrafo.

26.10.1899

SALONE MARGHERITA (angolo via Volturmo e Indipendenza)

Spettacolo cinematografico di beneficenza per bambini.

30.10.1899 → 1.11.1899

TEATRO EDEN

Spettacolo di varietà con The Retrobiograph, con quadri animati.

9.11.1899 → 22.11.1899 [Fig. / Benatti 2000]

TEATRO DEL CORSO

Cinematografo Lumière di E. Pegan.

- 9/11 *Assalto alla sciabola del Maestro Greco*
- Regata di mare, arrivo*
- Tarantella a Sorrento* [BERNARDINI 2008, pp. 62 e 76]
- Cavallo d'alta scuola*
- Un cocchiere addormentato*
- Carica di corazzieri*
- Il ritorno dei reali d'Italia dalla rivista a Roma*
- Un episodio di guerra*

- 12/11 *Il carnevale di Nizza (due quadri)*
- Festa di Torino del 1899 [Fêtes à l'occasion du mouvement de Victor-Emmanuel à Turin, V. Calcina, Lumière n° 1067-1070, 1899]*
1. *Arrivo dei Reali e dello Stato Maggiore*
 2. *Sfilata della Fanteria*
 3. *Sfilata dei Bersaglieri*
 4. *Arrivo dei veterani in costume antico*
- Vetture automobili*
Clowns
Sbarco d'asini in Algeri
Ballo di Sabtesi D'Olonne
Letto a bascule (umoristico)
Regata (partenza)
Colazione giapponese [Repas en famille, C. Girel, Lumière n° 734, 1897]
- 13/11 *Sfilata dei Policemens di Chicago*
Il ritorno dei Reali dalla Rivista
- 16/11 *Passaggio difficile dell'artiglieria*
I Dragoni nella Senna,
Le rocce vedute sulla ferrovia Jaffa-Gerusalemme
Gerusalemme
I ladri inseguiti sui tetti [BERNARDINI 1980, p. 174, fig. 67]
Battaglia di bambini a colpi di guanciali [Bataille d'enfants à coup d'oreillers, A. Promio, Lumière n° 763, 1897]
I canottieri
- 3° PROGRAMMA [Fig. Brighetti / Carisbo]
- Giovanni che piange e Giovanni che ride*
Arrivo di ciclisti e cavalieri
Porta di Jaffa a Gerusalemme
Canottieri milanesi
I pompieri di Dublino
Fanteria Inglese
Marcia di fronte
Bagni di mare
Inondazioni di Lione
Ponte di barche a Colonia
I cani sapienti
Panorama di roccie veduto in ferrovia [sic]
Alpini; esercizi alla baionetta
13° Artiglieria: 1° Gara di tiro, 2° nel lago di Bracciano, 3° passaggio difficile
Battaglia di neve
Dragoni che attraversano il fiume a nuoto
Ed a richiesta: Assalto alla sciabola del M° Greco

1900

15.1.1900 → 24.1.1900

TEATRO DEL CORSO

Il cinematografo Lumière è presentato nell'intermezzo dello spettacolo del Polo Byciclette.

12.4.1900 → 23.5.1900

TEATRO CONTAVALLI

Cinematografo Lumière di E. Pegan con il maestro Antiga al pianoforte che suona musiche dell'abate Perosi.

12/4 *La vita e la Passione di Gesù Cristo* (in 13 quadri e diviso in due parti)
La metamorfosi di Faust
Apparizione di Margheriti
Salto della muraglia

19/4 al 22/4, PROGRAMMA N. 3 [Fig. / Cineteca]

Parte I:

1. *Il bagno di bebè*
2. *Concorso alle bocce*
3. *Discesa dalle grandi Piramidi d'Egitto*
4. *Scena comica I*
5. *13° Cavalleria Monferrato: Bagno di cavalli*
6. *La Duchessa d'Aosta all'Esposizione di Torino*
7. *Barre fisse*
8. *I pugilatori e lo spettatore troppo curioso punito*
9. *6° Battaglione alpini francesi: ascensione sulla vetta del Monte Diavolo*
10. *La balia e il soldato amoroso*

Parte II:

11. *Viaggio in treno attraverso una galleria*
12. *Infanteria russa alla rivista di Krasnoe-Selo*
13. *Scena comica II*
14. *Feste di Parigi del 1899: Concorso di automobili adornate di fiori*
15. *Dal giudice di pace*
16. *Dalla prora di un transatlantico*
17. *Strada del Reggente a Londra*
18. *Salto della muraglia*
19. *Scena comica III*
20. *Battaglia ai guanciali*

23/4 *Milano durante la nevicata*
Panorama di piazza San Marco a Venezia
Corazzieri (quattro quadri)
Concorso di automobili a Parigi
Una barca che lascia il porto

28/4 *Festa degli alberi a Roma* (quattro quadri)
La danza serpentina della Wornewskaja

3/5 Titoli girati a Milano:
Manovre di pompieri (due quadri)
Concorso d'automobili
Ritorno dei veterani da un banchetto
Ciclisti e cavalieri

9/5 Quattro vedute di Gerusalemme:
Il Santo Sepolcro

La Porta di Jaffa
Una carovana di Cammelli
Un Panorama delle Colline da Jaffa a Gerusalemme prese da un treno

Il foro romano
L'Arco di Trionfo di Parigi
Una scena storica ricostruita
Intervista tra Napoleone e il Papa
Le piramidi d'Egitto

PROGRAMMA N. 6 [Fig. Brighetti / Carisbo]

1. *Milano: Pompieri - Esercizi di scale*
2. *Id.: Salvataggio – Salto nel lenzuolo*
3. *Id.: Ritorno dei veterani da un banchetto*
4. *Id.: Ciclisti e cavalieri*
5. *Id.: Concorso d'automobili*
6. *Partenza di un transatlantico*
7. *I pattinatori*
8. *Assassinio del Duca di Guisa*
9. *Regata: partenza*
10. *Lo scheletro animato*
11. *Nerone prova l'effetto del veleno sugli schiavi*
12. *I celebri equilibristi Kremo: le piramidi*
13. *La scuola di cavalleria a Tor di Quinto: discesa*
14. *Faust: apparizione di Mefistofele*
15. *Id. metamorfosi di Faust e apparizione di Margherita*
16. *Il lustra scarpe*
17. *Le correnti del Niagara*
18. *Balletto nel carnevale di Venezia*
19. *Corse di marinai*
20. *Una farsa all'uomo addormentato*

PROGRAMMA N. 7 [Fig. Brighetti / Carisbo]

1. *Gerusalemme: Carovana di cammelli*
2. *Idem Porta di Jaffa*
3. *Idem Il S. Sepolcro*
4. *Idem Panorama delle colline da Jaffa a Gerusalemme, preso da un treno*
5. *Le piramidi d'Egitto*
6. *L'Arco di trionfo a Parigi*
7. *Dragoni francesi che attraversano la senna a nuoto.*
8. *Arrivo a Patherof del presidente Faure e del Czar*
9. *Colazione di gatti*
10. *Inondazione di Lione del 1896: Lago dell'Arcivescovado*
11. *Dragoni francesi: salti d'ostacoli in massa*
12. *Venezia: piccioni in Piazza S. Marco*
13. *I celebri equilibristi Kremo: Le piramidi*
14. *Concorso d'automobili a Milano*
15. *Intervista fra Napoleone e il Papa (scena storica ricostruita)*
16. *Il Foro romano*
17. *Ritorno dei veterani da un banchetto a Milano*
18. *Manovre dei pompieri nel palazzo reale di Firenze*
19. *Salto della muraglia*
20. *Lo scheletro animato*

11.9.1900 → 17.9.1900

TEATRO DUSE

Rappresentazioni del sig. Velle illusionista, della Veggente di Parigi e Cinematografo Lumière.

11/9 *Funerali di Umberto I a Roma* (17 quadri)
Esposizione di Parigi
Il panorama della riva della Senna presa da un battello
Un villaggio svizzero
Le trottoir roulant
Visita dei reali alla Lepanto

13/09 [Fig. Fondo Brighetti / Carisbo]
1. *Funerali di S.M. Umberto I a Roma*
2. *L'Esposizione mondiale di Parigi del 1900 (col villaggio Svizzero, i Panorami della Senna coi Palazzi delle Nazioni, Le trottoir roulante)*
3. *S.M. Umberto I a bordo della Lepanto*

1901

6.4.1901 → 8.4.1901

TEATRO EDEN

Spettacolo di L. Dell'Oro, fenomeno musicale che esegue pezzi d'opera con l'armonica, segue il cinematografo Lumière.

19.5 → 19.6 ca. / 13.10 → 14.12 ca.

REALE CINEMATOGRAFO LUMIÈRE

Nei locali dell'ex Birreria Limentra, via Rizzoli 13.

25/5 *I ciclisti bersaglieri*
Scorta Kediviale
Carica degli usseri della Czarina

22/10 *L'arrivo di Krüger a Marsiglia e a Parigi*

29/11 *La visita del defunto Re alla Lepanto*
I funerali di Re Umberto a Roma

(Programma non datato) [Fig. / Cineteca]

Prima parte:

1. *Salti Ostacoli*
2. *Meacon - Viaggio in treno*
3. *Pattinatore grottesco*
4. *Incendio di una casa a New York*
5. *Omicida generoso*
6. *Le navi Sicilia e Sardegna*

Parte seconda:

7. *S.M. Umberto I° sulla Lepanto*
- FUNERALI DI S.M. UMBERTO I°
8. *Deputati e tribunale*
9. *Clero - Camera - Senato*
10. *Salma di S.M. Umberto I° e seguito*

11. *Campioni di lotta*
12. *Battaglia di neve*

1902

17.5.1902 → 21.5.1902

TEATRO DUSE

Il Fonocinematografo di Parigi, presentato all'Esposizione Universale. Cinematografo e fonografo con il quale si vedevano e contemporaneamente sentivano attori del teatro e dell'opera. Il 20 maggio si esibisce Y. Guilbert, famosa cantante dei *café-chantants* di Parigi.

- 17/5 Sarah Bernhardt nell'*Amleto* (2 persone)
Coquelin Ainé (3 persone)
Madame Réjane
La danza di Cléo de Merode
Ballata *Tersicore* (10 persone)
Little Tich il celebre clown inglese
Jules Moy il maestro di ballo in una prova
Mlle Hatto dell'Operà
Danza serpentina di Madame Margherita
- 19/5 Coquelin Ainé nel I° atto del *Cyrano di Bergerac* (12 persone)
- 21/5 Rejane dans ma cousine
Mdemoiselle Zambelli nel balletto *Cid* (2 persone)
Cleò De Merode nel balletto *La Javanese*

15.8.1902 → 25.8.1902

POLITEAMA MASSIMO

Trasformista Marbis e cinematografo Royal Biographe.

8.11.1902 - 31.12.1903

ARENA DEL SOLE

Cinematografo nell'atrio dell'Arena del Sole gestito da Cucumazzi.

16.11.1902 → 23.11.1902

TEATRO DUSE [Fig. / GdM]

Compagnia del Théâtre d'Élysée diretta da B. Schenk con fontane luminose, ombre, quadri viventi e cinematografo.

1903

1.1.1903 → 16.3.1903

CINEMATOGRAFO EDISON

Cinematografo nell'atrio dell'Arena del Sole gestito da Cucumazzi.

30.3.1903 → 13.4.1903

TEATRO EDEN

Spettacolo di varietà con in chiusura il Reale Cinematografo Lumière.

9.5.1903 → 15.5.1903

POLITEAMA D'AZEGLIO

Spettacolo della compagnia del cav. Majeroni con spettacoli scientifici, artistici e illusionistici, fra i quali c'è anche il Cinematografo Lumière.

3.9.1903 → 15.9.1903

TEATRO DUSE [Fig. / Mazzotti]

Esibizione di Fregoli con anche il Fregoligrafo.

4.11.1903 - 8.11.1903

TEATRO DUSE [Fig. / Mazzotti]

Spettacolo *Looping the Loop*: il ciclista Mephisto compie un giro della morte in un cerchio sospeso fra il loggione e il palcoscenico, seguono canzonettiste, comici e The Bioscophe.

14.11.1903 → 22.11.1903

TEATRO EDEN

Al salone superiore del Teatro Eden si vede il Cinematografo Parigino.

21.11.1903 - 31.12.1903

CINEMATOGRAFO EDISON

Cinematografo nell'atrio dell'Arena del Sole, gestito da Böcher.

1904

1.1.1904 → x.2.1904

CINEMATOGARFO EDISON

Cinematografo nell'atrio dell'Arena del Sole gestito da Böcher.

28.1.1904 → 16.2.1904

FESTIVAL DI CARNEAVLE

Al padiglione costruito per il Carnevale vi sono botteghe, la lotteria, una Esposizione Uморistica ed un cinematografo.

15.10.1904 → 30.11.1904

CINEMATOGARFO EDISON

Cinematografo nell'atrio dell'Arena del Sole gestito da Böcher.

3.12.1904 → 11.12.1904

TEATRO DUSE

La compagnia Cesare Watry rappresenta uno spettacolo variato con anche il Watrygraf, un "gigantesco" cinematografo.

26.12.1904 → 28.12.1904

SALA RÖNTGEN

In via San Vitale 28, al Palazzo Marconi avvengono esperimenti di fisica e rappresentazioni cinematografiche, ad opera del sig. L. Bonetti.

26/12

- Parte I - 1. Macchina statica - Esperimenti di fisica - Elettrizzazione umana*
2. Alta frequenza - Esperimento di Tesla - Girandola Elettrica - Quadri Fulminanti
3. Rocchetto di Rumchorf
- Parte II - 1. Proiezioni microscopiche*
2. Proiezioni Radiografiche
- Parte III - Proiezioni fisse comiche e Proiezioni animate*

31.12.1904

PIAZZA NETTUNO

Proiezione cinematografica réclame realizzata dal Sig. L. Bonetti in Piazza Nettuno, aspettando l'anno nuovo.

1905

1.1.1905 → 16.4.1905

CINEMATOGRAFO EDISON

Cinematografo nell'atrio dell'Arena del Sole gestito da Böcher.

16.2.1905 → 22.2.1905

SALA RÖNTGEN

In via San Vitale 28, al Palazzo Marconi avvengono esperimenti di fisica e rappresentazioni cinematografiche, ad opera del sig. L. Bonetti.

18.2.1905 → 18.3.1905

FESTIVAL DI BENEFICENZA

Al padiglione costruito per il Carnevale vi sono bande, un tiro a segno, la lotteria, un ballo ed un cinematografo.

22.6.1905

FESTA PIROTECNICA

In piazza VIII Agosto viene data una festa per beneficenza con fuochi d'artificio e proiezioni cinematografiche.

2.9.1905 → 12.9.1905

TEATRO DEL CORSO

Cinematografo.

2/9 *L'assedio e la capitolazione di Port Arthur*
Incendiario
Sogno nella luna
Corrida dei tori

6/9 *Viaggio attraverso l'impossibile (a colori) [Le Voyage à travers l'impossible, nn. 641-659,*
G. Méliès, 1904]
Le vittime delle miniere
La gran gara Gordon-Bennet

23.9.1905 → 4.10.1905

TEATRO DEL CORSO

Cinematografo moderno della Sala Edison di Milano.

- 23/9 *Escursioni in Italia* (vedute delle Alpi, Venezia, Napoli, Roma)
Corsa di cavalli con ostacoli (a Baltimora, con la caduta mortale di un fantino)
Metamorfosi di una farfalla
Prova di apparecchio estintore fatta in Bologna
Maria Antonietta regina di Francia (a colori)
Torpediniera in mezzo ad una tempesta
Un matrimonio per annunzio in quarta pagina
- 25/9 *Guerra Russo-Giapponese*
Reali d'Italia a Parigi
La festa di Mezza Quaresima a Parigi
- 3/10 *Nascita, Passione e Morte di Gesù Cristo* (dramma sacro a colori in 17 quadri)
Cane che opera un salvataggio

11.10.1905 → 31.12.1905

CINEMATOGARFO EDISON

Cinematografo nell'atrio dell'Arena del Sole gestito da Böcher.

1.11.1905 - 19.11.1905

TEATRO DEL CORSO

Sala Edison di Milano.

- 1/11 *Quadri della vita bolognese (L'uscita dalla messa di San Petronio)*
Battaglia navale
- 10/11 *Terremoto in Calabria (Alla ricerca dei cadaveri, la bambina salvata, la demolizione di un muro pericolante e la distribuzione degli indumenti)*
Da Loubet a Madrid
- 13/11 *PARTE PRIMA* [Fig. Brighetti / Carisbo]
Maria Antonietta
Salvataggio ai naufraghi
Bologna Cinematografata
Saluto alla bandiera
PARTE SECONDA
Rovine ed episodii del terremoto in Calabria
Il viaggio di Loubet a Madrid (1. L'arrivo, 2. Caccia al Castello Reale, 3. Grande Corrida di tori, 4. Grande Rivista)
Vedute di Parigi
Scarpe del ladro
PARTE TERZA
Indiani e Coy Boy
Animali selvaggi
Corsa di cavalli con ostacoli
La fata di Primavera

1906

1.1.1906 - 8.4.1906

CINEMATOGRAFO EDISON

Cinematografo nell'atrio dell'Arena del Sole gestito da Böcher.

22.8.1906 - 29.8.1906

POLITEAMA D'AZEGLIO

The American Bioscope il Re dei Cinematografi, di proprietà di L. Roatto e gestito da E. Pegan. Negli intermezzi dello spettacolo suona un'orchestra di trenta persone diretta dal m.o Egidio Mazza.

- 22/8 *La regia scuola d'equitazione «Pinerolo»*
 Nel paese delle Musmè (Grazioso quadretto giapponese a colori)
 Cani contrabbandieri
 La presa di Roma
- 24/8 Parte prima: [Fig. / Bernardini]
 Danza Lillipuziana
 Cercasi una serva
 Ascensione al Monte Pilato con la funicolare
 Come uno stregone provvede a dare una discendenza a due giovani sposi
 La Malia dell'oro (Cines, 1905, Filoteo Alberini)
 Parte seconda:
 Steeple-Chasse alle corse d'Auteil a Parigi
 Cani contrabbandieri
 Curiosità punita
 La lanterna magica
 Parte terza:
 Matrimonio fra bambini
 La presa di Roma 20 settembre 1870 (a colori e accompagnato da musica scritta appositamente)
- 26/8 *Feste per gli sponsali del Re Alfonso*
 Episodi della Mala vita parigina colla emozionante fuga di un forzato, esecuzione capitale e sommersione del cadavere in mare
 Il romanzo di Pierrot (12 quadri)
- 28/8 *Viaggio in una stella*
 Un linciaggio in America
 I Fiori animati
 Romanzo di Pierrot
 Gatto immortale
 La scuola di equitazione a Tor di Quinto.

4.9.1906 - 6.9.1906

TEATRO DEL CORSO

The New Royal Bio, chiamato anche "Cinematografo Volta", proietta alcuni spettacoli sulla tela di cento metri quadrati, ma brucia il 6 settembre. La compagnia artistica è diretta da C. Hering.

- 4/9 *Attraverso le Alpi*
 Il Carnevale di Venezia
 Il mare in tempesta
 La pesca in alto mare

5.9.1906 - 23.9.1906
POLITEAMA D'AZEGLIO
The Royal Vio.

- 5/9 *Episodi della guerra Russo-Giapponese*
 La fabbrica di rotaie a New York
 Lo Sport internazionale in Svizzera
 Wreckers (banditi americani)
- 9/9 *Nelle Indie inglesi*
 Fabbrica di locomotive
 Combattimento navale
 In alto mare
 Il treno da Cannes a S. Remo
- 14/9 *Le Api*
 La vita nelle miniere di carbone in Inghilterra
 Lo sport internazionale in Svizzera (3a serie)
 Al Giardino zoologico in New York e di Ginnasti
- 17/9 *Traversando il canale di Suez*
 La tempesta
 La fabbricazione dell'acciaio
 Lo sport internazionale in Svizzera (IV serie)
 La corrida dei toros
 Evasione di forzati (nuovissima)
- 20/9 *La pesca di ostriche in Inghilterra*
 La festa del Redentore a Venezia
 Le esercitazioni dei berberi marocchini
 La corsa per la Coppa Gordon-Bennet
- 22/9 Parte I:
 Orchestra (Marcia The Royal Vio)
 L'avarizia castigata (a colori)
 Viaggio interessantissimo al Niagara (a colori)
 Un buon compagno fedele (gran successo d'ilarità)
- Parte II:
 Sport invernale in Svizzera (completo)
 I Wreckers, famosi ladri ferroviari, americani (la più grande attrazione oggi esistente)
 Incidente durante una posa fotografica (esilarantissima)
- Parte III
 Opera Faust (a colori)
 I biricchini (graziosissima scena comica)
 Capitolazione di Port-Arthur ed entrata delle truppe giapponesi (dal vero)
 Un nuovo apprendista (comica)

4.10.1906 - 7.10.1906
TEATRO DUSE
Trasformista Bernardi con proiezioni cinematografiche.

14.10.1906 - 31.12.1906
CINEMATOGRAFO EDISON
Cinematografo nell'atrio dell'Arena del Sole gestito da Böcher.

21.10.1906

TEATRO CONTAVALLI

Spettacolo unico della compagni di varietà dell'illusionista Fritz con anche proiezioni cinematografiche.

30.10.1906 - 11.11.1906

TEATRO DEL CORSO

Cinematografo Pettini della Sala Edison di Milano.

30/10 *La processione della Madonna di San Luca*
Gli sport internazionali d'inverno

7/11 *La corsa automobilistica del grande circuito della Sarthe*
Le cave di Carrara
Le corse dei tori
L'incendio e il terremoto di San Francisco

1907

1.1.1907 → ? .1907

CINEMATOGRAFO EDISON

Cinematografo nell'atrio dell'Arena del Sole gestito da Böcher.

26.3.1907 - 28.3.1907

TEATRO CONTAVALLI

Fonocinematografo, rappresentazioni cinematografiche con un fonografo posto dietro alla tela.

29.3.1907 - 1.4.1907

TEATRO CONTAVALLI

Fotografie di Barzini scattate durante la guerra Guerra Russo-Giapponese e proiezioni cinematografiche a tema.

13.4.1907 - 22.4.1907

TEATRO CONTAVALLI

Melocinematofonos, invenzione di P. Pagliej, applicazione del grammofono al cinematografo.

17/4 *Andrea Chenier* romanzo eseguito dal tenore Zenatello
Trovatore duetto eseguito dal baritono A. Magini Coletti e dal soprano sig.ra Burzio
Lucia di Lamrmoor recitativo eseguito dal tenore Bonci
Forza del destino duetto eseguito dal tenore Mertinanzi-Patti e dal baritono Bonini
Pagliacci arioso del tenore Zenatello
Scena comica

21.4.1907 - 26.4.1907

TEATRO DUSE

Spettacoli di Leopoldo Fregoli con Fregoligrafo.

22.5.1907 - 26.5.1907

POLITEAMA D'AZEGLIO

Compagnia di varietà, trasformista Giuntini e in chiusura Cinematografo "Stella d'Italia" di F. Trozzi.

26.5.1907

ISTITUTO DEI SORDOMUTI

Festa di beneficenza con lotteria e proiezioni cinematografiche.

30.5.1907

TEATRO EDEN

Spettacoli di beneficenza con proiezioni cinematografiche.

31.8.1907 - 4.9.1907

TEATRO EDEN

Rappresentazioni del cinematografo Pettini di Milano.

21.9.1907 - 29.1.1908

TEATRO NAZIONALE

Cinematografo Cattaneo.

21.10.1907 - 31.12.1907

CINEMATOGRAFO EDISON

Cinematografo nell'atrio dell'Arena del Sole gestito da Böcher.

28.11.1907 - febbraio 1908

CINEMATOGRAFO SPLENDOR

Cinematografo allestito in un padiglione ligneo in Piazza VIII Agosto.

APPENDICE 1.1

Tavola 1, Quadri riassuntivi annuali degli spettacoli cinematografici bolognesi (1896-1907)

{inserire}

Grafico 1, Confronto tra i diversi spettacoli

{inserire}

APPENDICE 2.

CRONOLOGIA DEI PRIMI SPETTACOLI NELLE PIAZZE (1897-1911)

Quadro riassuntivo delle soste attestate degli impresari viaggianti in piazza VIII Agosto e fuori porta d'Azeglio tra il 1897 e il 1911. Tutti i dati sono stati da noi desunti dalla stampa quotidiana consultata, in particolare dallo spoglio delle testate «Il Resto del Carlino», «L'Avvenire d'Italia» e «La Gazzetta dell'Emilia» (v. Bibliografia, sez. B) e dai programmi di sala ritrovati negli archivi. Quando possibile abbiamo riportato anche i titoli dei film proiettati. L'attribuzione tra quadre è solo indicativa.

Inverno 1897-1898

Cinematografo "Victoria", alla Montagnola, febbraio 1898.

Inverno 1899-1900

Bioscopio di J. Bläser, a Bologna dal 15 gennaio a metà febbraio 1900 in piazza VIII Agosto, con un Bioscope Edison.

- 21/1 *Corrida dei Tori in Spagna*
Visita dell'imperatore Guglielmo alla regina di Inghilterra a Windsor

- 28/1 *Il Corso a Fiume*
La Cascata del Niagara nell'America del Nord
Lo stabilimento di bagni a Milano
Il Ballo delle farfalle

- 9/2 *I sovrani di Russia a Parigi*
Un attacco di cavalleria
Il sogno di un astronomo [La lune à un mètre, n° 162, Méliès, 1898]
Il diavolo nel convento (di 10.000 negative)
La Piazza Vittorio Emanuele e del Nettuno in Bologna (8000 negative)

1900 maggio

Cinematografo Gigante Kullmann (P. Thaddäus), dal 3 al 27 maggio fuori porta D'Azeglio.

- 3/5 *Il sogno d'un astronomo [La lune à un mètre, n° 162, Méliès, 1898]*
Il principe stregato
Cendrillon (250 metri) [Cendrillon, nn. 219-224, G. Méliès, 1899]
- 12/5 *Episodi della guerra anglo-boera*

Inverno 1901-1902

Cinematografo Böcher (Edison), in piazza VIII Agosto dal 19 ottobre 1901 al 19 gennaio 1902, gestito da A. Böcher.

Cinematografo Gigante Kullmann, in piazza VIII Agosto nei mesi di dicembre 1901 e gennaio 1902.

Inverno 1902-1903

Cinematografo Gigante Kullmann, in piazza VIII Agosto nei mesi di novembre e dicembre 1902.

Cinematografo Böcher (Edison), in piazza VIII Agosto attestato nel dicembre 1902, e gestito da Karl Böcher.

Cinematografo Parlante di O. Giorgi, gestito da C. Rosellini, in piazza VIII Agosto fra la fine di dicembre 1902 e l'8 gennaio 1903.

Inverno 1903-1904

Cinematografo Böcher (Edison), gestito da Carlo Böcher, in piazza VIII Agosto dal 15 ottobre 1903 al 15 febbraio 1904.

Cinematografo Gigante Kullmann, in piazza VIII Agosto dal 20 ottobre 1903.

Popolare Cinematografo Sereni, in piazza VIII Agosto nel febbraio 1904, gestore Ernesto Sereni.

12/2 *L'epopea napoleonica*

1904 aprile-giugno

Cinematografo di F. Wolick, fuori porta D'Azeglio, dai primi quindici giorni di giugno 1904.

Inverno 1904-1905

Cinematografo di I. Vanoni, in piazza VIII Agosto, dal 22 febbraio 1905.

Inverno 1905-1906

Museo Artistico-Meccanico con Cinematografo Roatto, di Luigi Roatto successore di B. Wechsler, in piazza VIII Agosto dal 14 ottobre 1905.

Cinematografo Böcher, in piazza VIII Agosto dal 15 ottobre 1905 fino al 22 febbraio 1906, gestito da K. Böcher.

Cinematografo Gigante Kullmann, in piazza VIII Agosto presente il 4 gennaio 1906.

Teatro automatico Muratori di A. Muratori, in piazza VIII Agosto fra gennaio e febbraio del 1906.

Cinematografo Edison di Gennaro Cucumazzi-Spina, in piazza VIII Agosto dal 3 marzo 1906.

4/4 *La presa di Roma* [F. Alberini, 1905]
Ladri di bambini
Il biricchino di Parigi

Inverno 1906-1907

Cinematografo Böcher, in piazza VIII Agosto, dal 15 ottobre 1906, è attestato anche il 12 dicembre.

Cinematografo Peters (di J. Peters), attestato alla Montagnola il 12 dicembre 1906.

Inverno 1908-1909

Cinematografo Böcher, in piazza VIII Agosto dall'11 novembre 1908.

Inverno 1909-1910

Cinematografo Böcher, gestito da E. Böcher, in piazza VIII Agosto dal 14 ottobre 1909.

Inverno 1910-1911

Cinematografo Böcher, gestito da E. Böcher, in piazza VIII Agosto dal 20 novembre 1910.

Teatro automatico Muratori di A. Muratori, in piazza VIII Agosto dall'11 dicembre 1910.

APPENDICE 2.1 (SCHEDE) I FIERANTI IN SOSTA A BOLOGNA (1897-1911)

2.1.1 Cinematografo “Victoria”

Del primo cinematografo in un baraccone di Piazza VIII Agosto sappiamo veramente poco. L'unica notizia che lo riguarda è infatti un'inserzione pubblicata su «Il Resto del Carlino» nel febbraio del 1898: «Il Cinematografo “*Victoria*” che agisce con tanto successo alla Montagnola, viene posto in vendita per fine Carnevale a mitissimo prezzo, causa scioglimento società. Per trattative: Myer, Indipendenza 17 p. 2°»¹.

2.1.2 Bioscopio di Johann Bläser

Il Bioscopio Bläser era di proprietà di Johann Bläser un ambulante tedesco che assieme al fratello Theo lavorava in Austria e Slovenia². Già dal 1896 possiede un apparecchio cinematografico di tipo americano, di Edison ed è attivo in Friuli, Slovenia, Trentino, Emilia-Romagna e Veneto. Bläser sosta a Bologna solo una volta nel 1900 quando rimane in Piazza VIII Agosto dal 14 gennaio a metà febbraio (forse fino al 21, data in cui scompaiono le inserzioni su «La Gazzetta dell'Emilia»)³. Anche la stampa quotidiana specifica che si tratta di un «nuovo sistema perfezionato americano, non Lumière», molto apprezzato dal pubblico per varietà delle vedute (alcune delle quali colorate) e nitidezza dell'immagine⁴, che Bläser vanta di aver presentato anche ai sovrani di Russia, ricevendo congratulazioni. Il Bioscopio nei giorni feriali fa rappresentazioni serali, alle ore 18, 19 e 20, mentre nei festivi si aggiungono rappresentazioni pomeridiane alle ore 15, 16 e 17. Il programma dei film è cambiato ogni settimana; ogni mercoledì, sabato e domenica alle ore 21 avviene una rappresentazione per soli adulti, le cosiddette “serate nere”. Queste rappresentazioni per soli uomini adulti sono

¹ «Il Resto del Carlino», 17-22 febbraio 1898, p. 4. Le date sono sbagliate sia in BENATTI 2000a sia in BERNARDINI 2001a, p. 141, dove viene collegato ad un cinematografo con tale nome attestato a Milano nel 1897.

² Su Bläser rimandiamo a BERNARDINI 2001a, pp. 64-66.

³ Secondo BENATTI 2000, p. 21 si tratta invece di un Bioscopio di proprietà di Lelich. In realtà «La Gazzetta dell'Emilia» è molto precisa e indica il nome del proprietario Bläser (*Il Bioscopio*, «La Gazzetta dell'Emilia», 15 gennaio 1900, p. 3).

⁴ *Bioscopio*, «La Gazzetta dell'Emilia», 20 gennaio 1900, p. 3. Si tratta di un Bioscopio Edison, modello 1900. Cfr. BERNARDINI 2001a, p. 64; CANEPPELE-BONETTO 2001, pp. 64-66.

però bloccate dalla Questura il 21 gennaio, dopo che erano state effettuate per tre sere, e poi permesse nuovamente a partire dal 4 febbraio⁵ (§ V.1).

Il Bioscopio ha molto successo, e su richiesta il proprietario decide di riservare una serata a settimana all'alta società bolognese. Purtroppo non rimangono altre testimonianze della sosta dell'ambulante, a parte una cartolina spedita da piazza VIII Agosto, datata 10 febbraio 1900⁶ a Innsbruck per controllare la validità della licenza per la zona, quindi l'ultima informazione che abbiamo sono i titoli di alcuni film proiettati (v. Appendice 2). Fra questi risultano i film già presentati a Mantova e forse a Trento⁷: *La corrida dei tori*, *Visita dell'imperatore Guglielmo alla regina di Inghilterra a Windsor*, *Il sogno di un astronomo*. Inoltre il Bioscopio nelle giornate del 23 o del 24 gennaio, gira alcune vedute di “8.000 negative” nella piazza Nettuno e Vittorio Emanuele, che verranno proiettate durante l'ultima settimana di spettacolo⁸.

2.1.3 Cinematografo Gigante Kullmann

Prima ancora di essere proprietaria del Cinematografo Gigante, la famiglia Kullmann, di origine tedesca, girava le fiere con un Teatro dei Fantocci, un Labirinto Orientale e un Padiglione Ottico denominato “Colosseo Moderno”. Troviamo già un documento che attesta la presenza dei Kullmann a Bologna nel 1893, quando Pietro richiede un permesso per l'esposizione fuori Porta d'Azeglio del proprio Teatro dei Fantocci ed Esposizione Universum⁹. Nell'inverno 1896-1897 Peter Kullmann espone in Piazza VIII Agosto a partire dal 21 novembre fino alla fine dell'anno, un «Labirinto Orientale e un bersaglio meccanico con carabine ad aria compressa»¹⁰. Il Labirinto Orientale, che è già stato esposto a Milano, dove è stato visitato da Re Umberto e a Berlino dove ha ricevuto la visita dei sovrani tedeschi¹¹, sosta ancora a Bologna nell'inverno del 1899-1900 in piazza VIII Agosto unito

⁵ *Bioscopio*, «La Gazzetta dell'Emilia», 26 gennaio 1900, p. 3; 4 febbraio 1900, p. 3. In realtà non è vero, la Questura le aveva proibite anche a Treviso.

⁶ CANEPPELE-BONETTO 2001, p. 64.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Il Bioscopio*, «La Gazzetta dell'Emilia», 4 e 10 febbraio 1900, p. 3.

⁹ ASBO, Questura di Bologna, Atti generali, Mazzo 603 (1902, cat. 6) [N. 10458].

¹⁰ Ivi, [N. 22887]. Allegate alla richiesta vi sono le quietanze del Demanio per i versamenti delle tasse e i relativi Modelli 99 (“Amministrazione del Demanio e delle Tasse sugli affari, Dichiarazione del prodotto lordo degli spettacoli”, con i calcoli preventivi in base a numero, tipo, costo dei biglietti e numero dei giorni), in cui vengono pagate in data 21 novembre L. 10,80 per 10 giorni di apertura del Labirinto Orientale con previsti 30 posti di prima categoria a cent. 50 e 60 di seconda a cent. 15; e in data 2 dicembre L. 12,15 per 15 giorni di apertura con previsti 90 posti a cent. 15.

¹¹ *Labirinto Orientale*, «Il Resto del Carlino», 21 novembre 1896, p. 3.

all'Esposizione Ottica e al Magliometro¹² e nell'inverno 1902-1903 affiancato al Cinematografo Gigante è ancora il Magliometro¹³. Come detto, Kullmann è anche proprietario di un Gabinetto Ottico chiamato "Colosseo Moderno" che sosta a Bologna nell'inverno 1900-1901¹⁴ e ritroviamo Peter Thaddäus Kullmann nel 1913, quando ormai in piazza VIII Agosto non vi sono più richieste per impiantare baracconi cinematografici, con l'istanza per esporre un baraccone di metri 17 di facciata e 9 di profondità, dove agiscono «i più piccoli cavallini del mondo»¹⁵.

Il Cinematografo Gigante fa la sua comparsa in città nel maggio del 1900, fuori Porta D'Azeglio, ed è solito poi trascorrere l'inverno a Bologna fino al gennaio del 1906. Dalle inserzioni su «Il Resto del Carlino» il baraccone risulta fermarsi dal 3 al 27 maggio 1900, con spettacoli ogni ora dalle 19,30 alle 21,30 (l'ultimo giorno l'apertura è anche pomeridiana). Alle proiezioni va molto pubblico che applaude soprattutto i quadri a colori, diversi episodi della guerra anglo-boera e *Cendrillon*, film di 250 metri tratto dall'opera del maestro Jules Massenet¹⁶. Il Cinematografo Gigante sosta poi in piazza VIII Agosto nei mesi di dicembre 1901 e gennaio 1902¹⁷. Lo troviamo ancora in piazza VIII Agosto dal 23 novembre al 7 dicembre 1902¹⁸; e dal 20 ottobre del 1903, con il padiglione del cinematografo che misura 18 metri di facciata per 8 di profondità¹⁹. Il cinematografo Kullmann aderisce anche ad uno spettacolo di beneficenza che deve tenersi il 5 gennaio 1906, ma viene annullato per il cattivo tempo, attestandoci così la sua ultima presenza²⁰.

Kullmann, assieme a Böcher, Cattaneo e Roatto, è l'impresario itinerante che più volte ha sostato a Bologna e che più ha contribuito alla diffusione dello spettacolo cinematografico in città. Purtroppo i suoi spettacoli, a parte quello dell'estate del 1900, non sono documentati

¹² ASBO, Questura di Bologna, Atti generali, Mazzo 603 (1902, cat. 6) [N. 23986]. Allegate due quietanze del Demanio per i versamenti delle tasse, il 23/12 per 15 giorni e i corrispondenti Modelli 99, uno per il Labirinto Orientale L. 9,45 (70 biglietti platea a cent. 15) e l'altro per il Gabinetto Ottico L. 3,60 (40 biglietti platea a cent. 10). La firma dell'impresario che vi compare è Pietro Kullmann.

¹³ Ivi, [N. 30596]. Allegata quietanza della Cassa Comunale per L. 9,90 per tassa spettacoli nel Labirinto per 33 giornate a partire dal 19 ottobre.

¹⁴ Ivi, [N. 4039]. Il modello 99 riporta una tassa di L. 1,80 per 40 biglietti a cent. 5 per 15 rappresentazioni.

¹⁵ ASCBO, C.A., 1913, Tit. X Rub. 4 Sez. 1, Prot. 13670. La richiesta, è preceduta da un'analoga istanza di Wilhelm Behrandt di Padova, direttore del padiglione "Dei 15 più piccoli Cavallini del Mondo viventi", di m 25 x 7, datata 31 maggio 1913. *Ibidem*, Prot. 10675, cfr. BERNARDINI 2001a, p. 97.

¹⁶ *Cinematografo Gigante Kullmann*, «Il Resto del Carlino», 14 e 24 maggio 1900, p. 3. Forse si tratta della prima *féerie* di Georges Méliès girata nel 1899, ma che risulta invece di circa 150 metri (cfr. CHERCHI USAI 2009, p. 121 e SADOUL 1965, p. 375) contrariamente a quanto indicato dal quotidiano.

¹⁷ ASBO, Questura di Bologna, Atti generali, Mazzo 603 (1902, cat. 6) [N. 31374].

¹⁸ Le inserzioni sono pubblicate nella rubrica degli spettacoli su «Il Resto del Carlino» e «La Gazzetta dell'Emilia».

¹⁹ ASCBO, C.A., 1903, Tit. X Rub. 4 Sez. 1, Prot. 15694. Alla richiesta P.T. Kullmann allega un deposito di 50 lire come caparra.

²⁰ *La rappresentazione di beneficenza alle Baracche della Montagnola*, «Il Resto del Carlino», 4 gennaio 1906, p. 3.

dalla stampa, il che testimonia anche della disattenzione crescente che viene destinata al cinema nei baracconi dai quotidiani dopo il 1900, così delle soste di Kullmann rimangono solo le richieste dei posteggi e le tasse, che probabilmente non restituiscono nemmeno il panorama completo delle sue presenze in città.

2.1.4 I Böcher

Nel complesso la famiglia ha un ruolo di primo piano per la conoscenza del cinematografo a Bologna, perché i Böcher a partire dal 1901 sostano con il loro cinematografo in piazza VIII Agosto ogni inverno fino al 1911, fatta eccezione (almeno pare) per quello tra il 1904 e il 1905, quando nella documentazione bolognese non compare. Dal 1903 al 1908 la famiglia prende in gestione anche il Cinematografo Edison, attivo sempre nei mesi invernali nell'Atrio dell'Arena del Sole (v. Appendice 3.2).

La prima richiesta dei Böcher per l'esercizio del Cinematografo Böcher proviene da Alberto Böcher (§ V.3) che nella sua domanda alla Questura chiede di esercitare un cinematografo in piazza VIII Agosto, per tre mesi dal 19 ottobre 1901 al 19 Gennaio 1902²¹. L'ambulante paga una tassa di L. 14,40 per i primi dieci giorni di rappresentazione e gli viene concesso il permesso «purché non si riproducano quadri offensivi la morale ed il buon costume»²². Il 20 gennaio il baraccone, gestito da quattro persone, riparte in treno per Milano²³. L'inverno seguente il padiglione di Carlo Böcher sosta nuovamente in piazza VIII Agosto:

Il sottoscritto proprietario del “Cinematografo Edison”, attualmente in piazza otto Agosto, venuto a cognizione che il Signor Kullmann fra qualche giorno abbandonerà il suo posto col cinematografo per recarsi altrove, porge viva istanza perché gli sia concessa l'area attualmente occupata dal Sig. Kullmann per l'impianto d'una nuova Altalena di M.i 18x5...²⁴.

²¹ ASBO, Questura di Bologna, Atti generali, Mazzo 603 (1902, cat. 6), datata 19 ottobre 1901.

²² Ivi, 21 ottobre 1901.

²³ La tappa precedente era stata Lecco: *ibidem*, 17 gennaio 1902. Lettera al Questore di Bologna dalla Sottoprefettura di Lecco: «Bocher Alberto attualmente in piazza 8 agosto proprietario di un'altalena chiede il visto alle dichiarazioni per le riduzioni di tariffe ferroviarie per trasporto dei bagagli e pei 4 componenti la Compagnia [...] si desiderano spiegazioni, avendoglielo già rilasciato per Lecco-Bologna il 6/10/1901 non si comprende come chieda a questo ufficio la concessione per Lecco-Milano». Nota su foglietto senza data: «risulta partito dalla piazza 8 Agosto il 20 scorso diretto per Milano». Ivi, 31 gennaio 1902. Minuta della risposta al Sottoprefetto di Lecco: «conduceva un cinematografo e non un'altalena, è già partito per Milano».

²⁴ ASCBO, C.A., 1902, Tit. X Rub. 4 Sez. 1, Prot. 16878.

Il permesso per l'altalena non viene accordato poiché il Comune aveva già preso accordi per l'area con un certo sig. Cecchi. Sempre Carlo firma la richiesta²⁵ per l'inverno 1903-1904, per una lunga sosta dal 15 ottobre 1903 al 15 febbraio 1904 in piazza VIII Agosto. Nella richiesta si specifica che il padiglione cinematografico misura 24 metri di facciata e 8 di profondità. A partire da questo inverno la permanenza invernale diventa costante, affiancando al baraccone un Cinematografo Edison nell'atrio dell'Arena del Sole (Paragrafo 5.3).

L'inverno seguente (1904-1905) il cinematografo in piazza VII Agosto non è attestato, e compare nuovamente²⁶ nell'inverno 1905-1906, a partire dal 15 ottobre 1905, sempre per il cinematografo di piazza VIII Agosto, di 20 metri di facciata, per 8 di profondità. Ulteriori informazioni sul padiglione sono riportate dalla relazione del sopralluogo ad opera dell'Ing. Capo del Genio Civile, sia del padiglione di piazza VIII Agosto, che di quello all'Arena del Sole:

L'altro cinematografo in piazza Otto Agosto è formato da una baracca di ossatura di legname circondata e ricoperta di tele, provvista di uscite di sicurezza. In questa l'energia elettrica viene prodotta col mezzo di una locomobile di 15 cavalli, azionante una dinamo di 15 HP. La camera oscura, elevata dal suolo è pure circondata da lamiera di ferro, l'energia elettrica prodotta dalla dinamo a corrente continua è al potenziale di 115 Volts. Le condutture pel trasporto sono perfettamente isolate e racchiuse tra assicelle di legno, cosichè è eliminato qualunque contatto e di conseguenza la probabilità di incendio²⁷.

Nella richiesta²⁸ per l'inverno 1906-1907 il baraccone misura 25 metri di facciata e 8 di profondità, e sosta in piazza VIII Agosto dal 15 ottobre. Un altro parere favorevole della Commissione di Vigilanza arriva per la stagione invernale del 1907-1908, e il cinematografo può cominciare la sua attività dall'11 novembre²⁹.

Le richieste³⁰ per l'inverno 1909-1910 e 1910-1911 sono invece firmate da Enrichetta Böcher, moglie dell'ambulante, che alla morte del marito, continua l'attività col cinematografo, finché nel 1912 non cambia attività, acquistando la Ruota del Diavolo³¹.

²⁵ ASCBO, C.A., 1903, Tit. X Rub. 4 Sez. 1, Prot. 3596, 4 marzo 1903.

²⁶ ASC, C.A., 1905, Tit. X Rub. 4 Sez. 1, Prot. 6984. 18 maggio 1905. Böcher deve versare una caparra di £ 100. Inoltre dice di essere fino al 21 maggio ad Asti e poi a Voghera.

²⁷ ASBO, Prefettura, Affari generali, 1905, Cat. 27, classe 11, prot. 19945, 14 ottobre 1905.

²⁸ ASCBO, C.A., 1906, Tit. X Rub. 4 Sez. 1, Prot. 8224, 30 maggio 1906. La richiesta è scritta dalla Piazza d'Armi di Genova.

²⁹ ASBO, G.P., Busta 1133 (1909, cat. 13, fasc. 1).

³⁰ ASBO, G.P., Busta 1133 (1909, cat. 13, fasc. 1), 12 ottobre 1909; ASBO, G.P., Busta 1151 (1910, cat. 13, fasc. 1, N° 780), 19 novembre 1910.

³¹ BERNARDINI 2001a, pp. 67-69.

2.1.5 Cinematografo Parlante Giorgi-Rosellini

Questo cinematografo è attivo in Piazza VIII Agosto fra la fine di dicembre del 1902 e l'8 gennaio del 1903, quando viene distrutto da un incendio. Il proprietario è il bolognese Oreste Giorgi che, come diversi suoi familiari, è documentato come esercente di bersagli con le carabine ad aria compressa fuori porta d'Azeglio già nel 1896³². Oreste Giorgi aveva costruito il padiglione con l'aiuto del cognato, investendo una piccola somma e prendendo in prestito e a credito il resto del materiale fra legname e apparecchi. Operatore e socio risulta essere il toscano Carlo Rosellini che richiede il permesso per aprire un «gabinetto ottico e scientifico (imitazione raggi Roengeng) per la durata di mesi tre» e che paga la tassa per il Cinematografo Parlante³³. Anche la conduzione di questo cinematografo è familiare, infatti vi è impiegata anche Lina Rosellini. Il padiglione, fatto di tela e legno, brucia³⁴ nel tardo pomeriggio dell'8 gennaio 1903 a causa del cinematografo che appicca il fuoco ad una tenda vicina. L'incendio dura una ventina di minuti e viene spento da soldati e da agenti di P.S. presenti nella piazza (§ V.1), ma nonostante l'intervento il baraccone rimane distrutto e i danni sono stimati per 1.000 lire. Giorgi e i Rosellini sono completamente sul lastrico, così comincia una colletta fra i cittadini, organizzata anche tramite i quotidiani della città: vengono raccolte circa 50 lire da «L'Avvenire d'Italia», 53 lire da «Il Resto del Carlino» e 20 lire da «La Gazzetta dell'Emilia», divise in parti uguali fra i due costruttori e i due operatori del cinematografo.

2.1.6 Il Popolare Cinematografo Sereni

L'unica notizia rimasta della sosta in piazza VIII Agosto di questo cinematografo che era gestito da Ernesto Sereni, già proprietario di un padiglione dedicato alla fotografia dal 1894, è un'inserzione³⁵ pubblicata su «Il Resto del Carlino» e la «La Gazzetta dell'Emilia» il 12 febbraio 1904. Il cinematografo, che si trova a fianco del padiglione del Festival innalzato

³² *Un proprietario di bersaglio truffato*, «Il Resto del Carlino», 17 luglio 1896, p. 3; documenti relativi ai bersagli dei Giorgi si trovano presso l'Archivio Storico Comunale, C.A, per i posteggi in piazza VIII Agosto, fino al 1914.

³³ ASBO, Questura di Bologna, Atti generali, Mazzo 629 (1903, cat. 6). 23 e 31 dicembre 1902.

³⁴ *Un incendio in piazza VIII Agosto*, «Il Resto del Carlino», 9 gennaio 1903, p. 3; *Due incendi*, «La Gazzetta dell'Emilia», 9 gennaio 1903, p. 3; *Un baraccone in fiamme*, «L'Avvenire d'Italia», 9 gennaio 1903, p. 2.

³⁵ *Cronaca del Carnevale*, «Il Resto del Carlino», 12 febbraio 1904, p. 3; *Cinematografo Sereni*, «La Gazzetta dell'Emilia», 12 febbraio 1904, p. 3.

per il periodo del Carnevale, proietta film riguardanti l'epopea napoleonica. Ernesto Sereni, fu Pacifico, di anni 36 di Ancona, è documentato in piazza VIII Agosto nell'inverno 1895-1896 con l'Esposizione Artistica Scientifica e Esposizione di rettili vivi, paga le tasse per Gabinetto ottico e Metempsicosi e viene multato per esposizione di cocodrilli senza licenza; nell'ottobre del 1900 ha nella piazza l'Esposizione Artistica e un preparato ottico rappresentante una bambina con due teste³⁶. I suoi percorsi si articolano fra l'Emilia-Romagna e la Lombardia³⁷.

2.1.7 Cinematografo di Francesco Wolick

Come Oreste Giorgi, anche Francesco Wolick è un nome nuovo, ma dalla scarsa documentazione. Infatti Wolick fa istanza³⁸ il 14 maggio 1904, per aprire un padiglione cinematografico fuori porta D'Azeglio a partire dai primi quindici giorni di giugno, nell'area dove Cattaneo aveva rinunciato ad impiantare il suo cinematografo, ma oltre a questa domanda, approvata, non vi sono altre informazioni.

2.1.8 Cinematografo di Ildebrando Vanoni

Nel febbraio del 1905 sosta in piazza VIII Agosto il Cinematografo di Ildebrando Vanoni³⁹. Il padiglione, che misura 16 metri di facciata e 7 di profondità, si trova fra il Festival (costruito per festeggiare il Carnevale) e il circo equestre e comincia la sua attività probabilmente il 22 febbraio.

2.1.9 Luigi Roatto

Luigi Roatto (v. Appendice 4.2 e 3.2) scrive⁴⁰ al Comune per la prima volta nel maggio 1905 dalla città di Lucca, per riservarsi un posto in piazza VIII Agosto nel periodo invernale. Nella lettera si dichiara successore di Bernardo Wechsler (un ambulante di Bucarest che già

³⁶ ASBO, Questura di Bologna, Atti generali, Mazzo 555, 1900.

³⁷ BERNARDINI 2001a, p. 131.

³⁸ ASCBO, C.A., 1904, Tit. X Rub. 4 Sez. 1, Prot. 6652.

³⁹ ASCBO, C.A., 1905, Tit. X Rub. 4 Sez. 1, Prot. 1521.

⁴⁰ ASCBO, C.A., 1905, Tit. X Rub. 4 Sez. 1, Prot. 6420.

aveva sostato a Bologna nel 1901 con il suo Museo Artistico Meccanico⁴¹), e chiede di avere la stessa località occupata dal predecessore «a sinistra di chi va alla Montagnola». Roatto possedeva un padiglione di 38 metri per 6,50, con un'unica entrata e con un Grandioso Museo Artistico Meccanico, un Circolo Aletoscopico Cinetico e uno Splendido Cinematografo. Poiché il suo spettacolo è composto da tre trattenimenti si dichiara noncurante della concorrenza di Böcher e Kullmann, già presenti in piazza con solo il cinematografo. Gli viene così riservato un posto grazie ad una caparra di 100 lire più 25 centesimi di bollo e il 13 ottobre avviene la visita della Commissione di Vigilanza:

[...] nella visita [...] al padiglione ove il Sig. L. Rovatto chiede di poter esercitare al pubblico un museo artistico ed un Cinematografo, fu riscontrato che colle due uscite di sicurezza collocate nel locale del museo e delle rappresentazioni si adottarono le cautele atte a tutelare la pubblica incolumità. L'energia elettrica pel solo uso del Cinematografo viene prodotta da un piccolo motore a benzina, che aziona direttamente una dinamo della forza di un cavallo e mezzo: l'energia va poi alla camera oscura che come il motore è collocata sul davanti dell'ingresso al padiglione. Il locale del museo è illuminato a gas acetilene e le relative condutture sono tutte in tubi di ferro e ottone. L'Ufficio quindi è di parere che possa concedersi al Sig. Rovatto il chiesto permesso⁴².

Il padiglione apre al pubblico il 14 ottobre come attestato da un'inserzione su «Il Resto del Carlino»⁴³ e risulta ancora aperto in gennaio, fra i baracconi coinvolti nel già citato spettacolo di beneficenza previsto alla Montagnola il 5 gennaio 1906, poi non effettuato.

Ritroviamo poi Luigi Roatto come proprietario del The American Bioscope amministrato da Enrico Pegan (§ IV.3), che si ferma al Politeama d'Azeglio nell'agosto del 1906⁴⁴ (v. Appendice 1). Nel gennaio-febbraio 1908 il cinematografo al Festival di piazza VIII Agosto è affidato alla ditta dei fratelli Roatto di Venezia, come anche agli inizi di giugno 1909 il cinema in un recinto nella stessa piazza, a beneficio della Croce Verde, dove si esibiscono bande musicali negli intermezzi⁴⁵. Roatto diventa uno dei personaggi più importanti per l'avvio della cinematografia a Bologna perché dal 1908 apre una filiale di

⁴¹ ASBO, Questura di Bologna, Atti generali, Mazzo 579 (1901, cat. 6). La sosta di Wechsler comincia il 24 novembre 1901 e paga una tassa per delle rappresentazioni con un museo di figure di cera. L'acquisto del Museo Cinematografico da parte di Luigi Roatto risale al 1903 (BERNARDINI 2001a, p. 122).

⁴² ASBO, Prefettura, Affari generali, 1905, Cat. 27, classe 11 Prot. 20076.

⁴³ *Museo cinematografico*, «Il Resto del Carlino», 14 ottobre 1905, p. 3.

⁴⁴ BERNARDINI 2001a, pp. 121-122.

⁴⁵ *L'inaugurazione del Festival*, «L'Avvenire d'Italia», 19 gennaio 1908, p. 3; un programma delle proiezioni è riportato *Porta Stiera. Festival alla Montagnola*, ivi, 30 gennaio 1908, p. 3; le notizie del 1909 sono fornite da «Il Resto del Carlino», del 5, 7 e 10 giugno.

distribuzione della sua ditta veneziana, che si configura anche come il primo distributore cinematografico cittadino (v. Appendice 4.2) e dal 1909 le affianca anche il Cinema Parlato Roatto (v. Appendice 3.2).

2.1.10 Teatro Automatico Muratori

Augusto Muratori è già attestato in piazza VIII Agosto all'inizio del febbraio del 1899, con il suo Teatro Meccanico, dove «si ammira il concerto dei galli, i quali vestiti in ricco abito di società suonano scelte melodie, da disgradare i concerti wagneriani e qualche volta anche...cantano»⁴⁶. Sempre in piazza VIII Agosto, nel gennaio e nel febbraio del 1906, risulta essere proprietario di un Teatro Meccanico con proiezioni cinematografiche, attestato grazie alla sua disponibilità per la già ricordata festa di beneficenza, e poi per una notizia di cronaca riguardante una rissa fra dipendenti del cinematografo Muratori e quelli del Böcher⁴⁷: Ambrogio Bessezi, elettricista del cinematografo Böcher ferisce Carlo Monari di anni 38, addetto al cinematografo Muratori, con un punteruolo. Augusto Muratori fa istanza per lo stesso padiglione nella stessa piazza nel dicembre del 1910⁴⁸.

2.1.11 Cinematografo Edison di Cucumazzi-Spina

Come abbiamo già notato per le famiglie Kullmann e Böcher (§ V.3) appare problematico ricostruire anche l'albero genealogico della famiglia Cucumazzi-Spina, infatti dai documenti bolognesi sembra che si tratti di due fratelli chiamati Gennaro e Salvatore, nati a Foggia, figli di Pellegrino e di un solo anno di differenza. Altrimenti si potrebbe ipotizzare che si tratti di una sola persona, con due nomi e anche due cognomi, utilizzati alternativamente. Nei documenti bolognesi troviamo le richieste di Salvatore, che si firma Cucumazzi, Cucumazzi-Spina e solo Spina, per esporre un Reale Grafofono in via Indipendenza nell'ottobre 1898⁴⁹. La sua documentazione comprende anche la licenza di «espositore di fonografo» a Genova e dintorni⁵⁰, ed è sempre Salvatore Cucumazzi-Spina che

⁴⁶ *Teatrino Meccanico Muratori*, «L'Avvenire d'Italia», 9 febbraio 1899, p. 3.

⁴⁷ *Una rissa in piazza VIII Agosto*, «Il Resto del Carlino», 22 febbraio 1906, p. 3.

⁴⁸ ASBO, G.P., Busta 1151 (1910, cat. 13, fasc. 1, N° 890).

⁴⁹ ASBO, Questura di Bologna, Atti generali, Mazzo 603 (1902, cat. 6), 18 ottobre 1898.

⁵⁰ *Ibidem*, rilasciata dalla Questura di Genova il 14 ottobre 1898.

fa istanza per esporre un fonografo e un cinematografo nell'atrio dell'Arena del Sole nel 1902⁵¹, prima dell'inizio della gestione Böcher; si tratta del Reale Cinematografo Gigante documentato nel febbraio del 1903 (v. Appendice 3.2).

Gennaro invece, anche lui attestato nel 1899 con una licenza di espositore di fonografo nei pubblici esercizi in piccoli centri rurali⁵², il 28 febbraio 1906 richiede di aprire il suo Cinematografo Edison e poco dopo avviene la conseguente visita della Commissione di Vigilanza⁵³. Il 4 aprile «Il Resto del Carlino» scrive:

Questa sera spettacolo di gala a beneficio dell'erigendo ospedale pei tubercolosi con un programma splendido: *La presa di Roma*; *Ladri di bambini*; *Il biricchino di Parigi*. Durante le rappresentazioni il professore di mandolino Cucumazzi e il prof. di chitarra Angiolini, che si prestano gentilmente, eseguiranno un scelto programma. Prezzi per questa sera: Primi posti cent. 40; secondi 25; terzi 15⁵⁴.

2.1.12 Cinematografo Peters

Un cinematografo Peters è attestato solo da avvisi pubblicati su «Il Resto del Carlino», dove viene citato tra i cinematografi della Montagnola che danno spettacolo di beneficenza il 12 dicembre 1906 per l'albero di Natale dei bambini poveri⁵⁵.

Si tratta probabilmente del Giovanni Peters documentato nell'agosto 1900 con giostra a vapore fuori porta d'Azeglio e ancora nel gennaio del 1913 con giostra a vapore con cavalli galoppanti in piazza VIII Agosto⁵⁶.

⁵¹ *Ibidem*, 6 novembre 1902.

⁵² *Ibidem*, 17 marzo 1899.

⁵³ ASBO, G.P., Busta 1084 (1906, cat. 13, fasc. 1). Il Padiglione viene visitato il 3 marzo.

⁵⁴ *Cinematografo Edison in piazza Otto Agosto*, «Il Resto del Carlino», 1 aprile 1906, p. 4.

⁵⁵ *Albero di Natale*, «Il Resto del Carlino», 12 e 14 novembre 1906, p. 3.

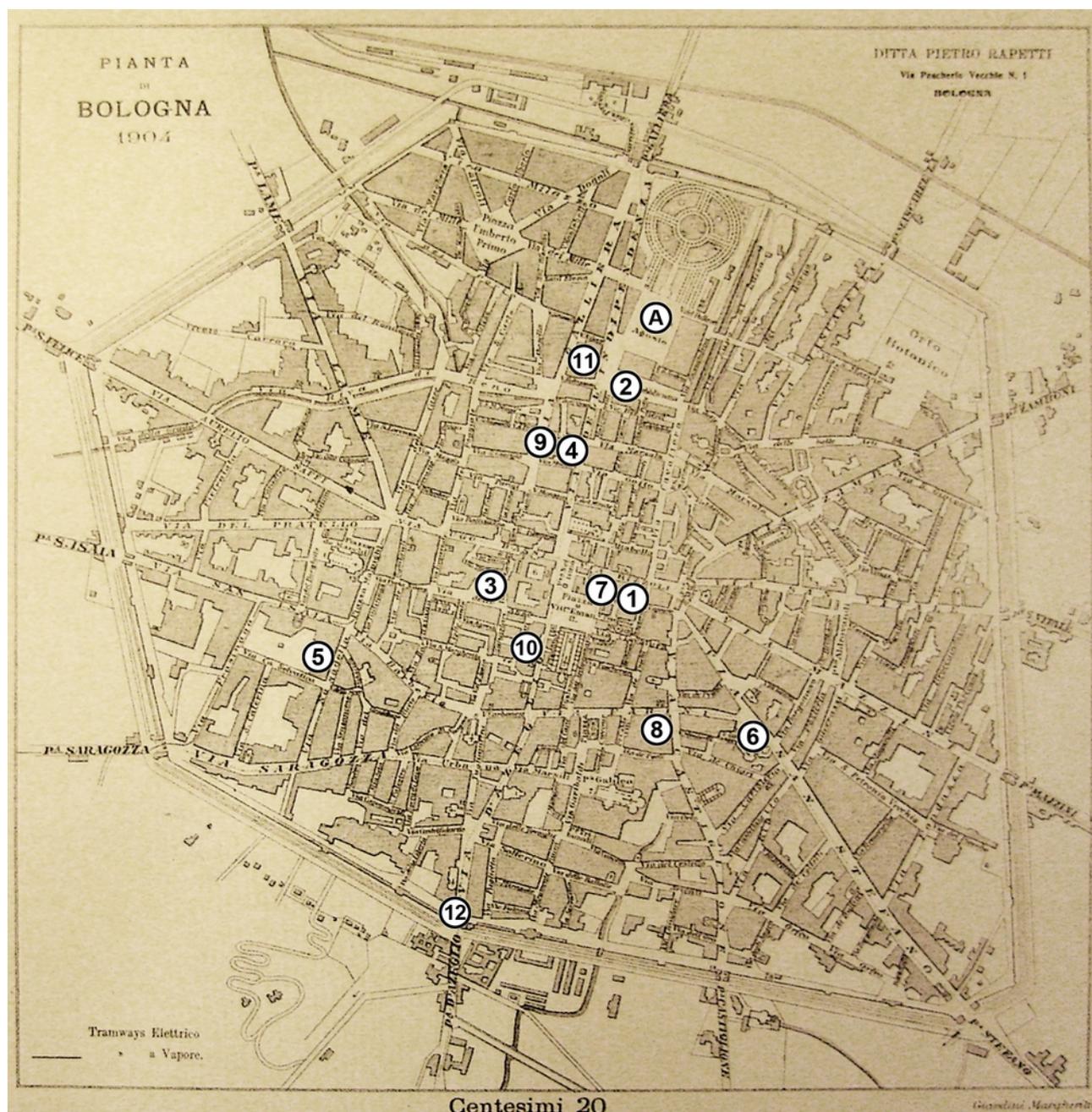
⁵⁶ ASBO, G.P. Busta 994 (1900, cat.12, fasc.2); ASCBO, C.A. 1913, Tit.X, Rub.4, Sez.1, Prot. 12750.

APPENDICE 3.

I CINEMATOGRAFI STABILI (1904-1925) E EFFIMERI (1901-1925)

3.1 Tavola 1, I cinematografi attivi a Bologna nel 1908

Ubicazione dei cinematografi attivi nel corso del 1908 (la pianta di Bologna è del 1904, tratta da SICARI 2003, p. 37).



- 1) Marconi, via Rizzoli 29; 2) Del Sempione, via Repubblica 6; 3) Bios, via del Carbone 7; 4) Borsa, via Indipendenza 22; 5) Cinematografo Cattaneo presso il Teatro Nazionale, via Nosadella 21; 6) Radium, Palazzo Aria in via S. Stefano 29; 7) Moderno, via Spaderie 11; 8) Iris, via Farini 21; 9) Volta, via Volturmo 4; 10) D'Azeglio, via d'Azeglio 13; 11) Cinematografo Edison, Atrio dell'Arena del Sole; 12) Elios, porta d'Azeglio;
A) Cinematografo Ambulante Böcher, piazza VIII Agosto.

3.1, Tavola 2, I cinematografi attivi a Bologna nel 1926.

{inserire}

1) Medica, via Montegrappa 9; 2) Savoia, via Rizzoli 7; 3) Modernissimo, via Rizzoli 3; 4) Bios, via del Carbone 7; 5) Fulgor, via Pietrafitta 2; 6) Apollo, via Indipendenza 38; 7) Borsa, via Indipendenza 22; 8) Kursaal, via Saffi 28; 9) Italia, via Saffi 52; 10) Galvani, via Crocetta 6; 11) Duse?; 12) Principe Amedeo, via Riva Reno 71; 13) Alemanni ?; 14) Leone XIII, via del Piombo 3; 15) Bolognina?; 16) Chiesa Nuova, via Malvolta 91; 17) Sordomuti, via Nosadella 56; 18) Moderno?; 19) Vittoria, via Bengasi 26; 20) Roma?; 21) San Giuseppe, Meloncello; 22) Eden, via Toscana 197; (non citati nel documento) 23) Imperiale, via Indipendenza 6; 24) Lux, via Nosadella 21.

3.1 Tavola 3, Analisi delle programmazioni a Bologna nel corso del 1911¹

Grafico 1. I film a soggetto proiettati a Bologna nel 1911

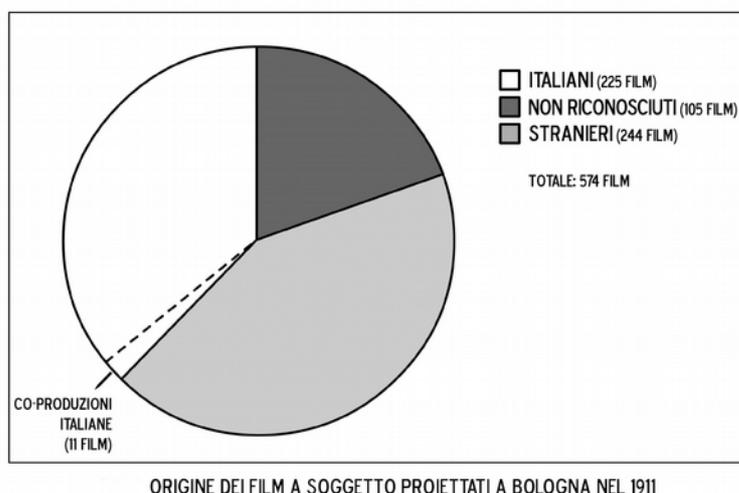


Grafico 1.A I film a soggetto proiettati a Bologna sono un totale di 574. È stato possibile determinare la nazionalità e la casa di produzione solamente dell'80% di questi titoli. Poco più della metà sono stranieri (244 film), i restanti sono italiani (225 film).

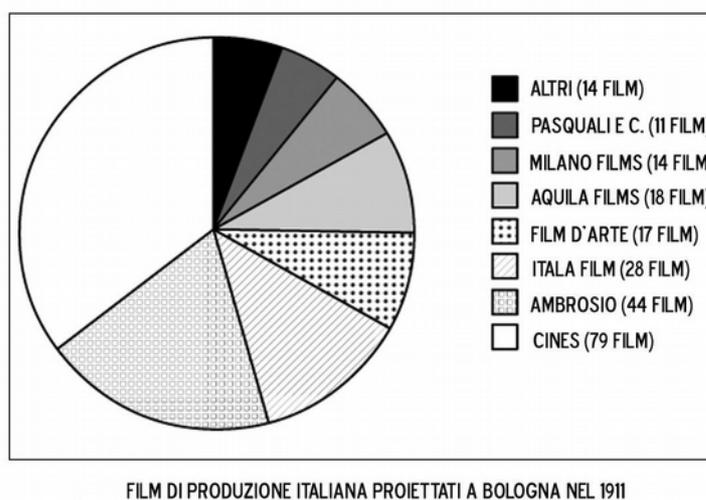
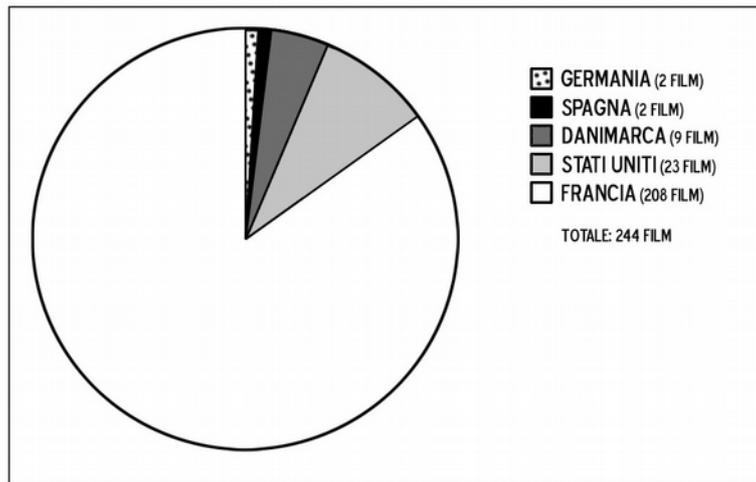


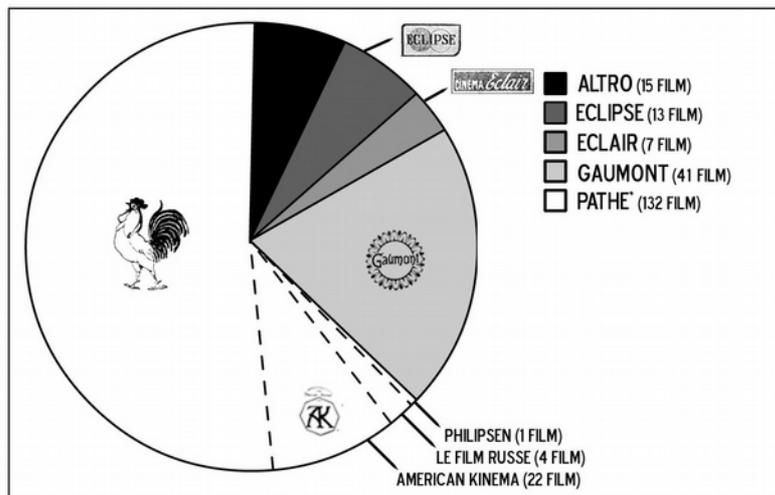
Grafico 1.B I film di produzione italiana proiettati a Bologna nel 1911 sono 225. La maggioranza sono film Cines (79 film), seguiti dai film Ambrosio (44) e Itala Film (28).

¹ L'analisi delle programmazioni del 1911 è stata da noi svolta in occasione della tesi del triennio, e qui ne riprendiamo alcuni risultati di rilievo. L'analisi è stata svolta a partire dall'incrocio dei dati ricavati dallo spoglio di tre testate quotidiane locali «Il Resto del Carlino», «La Gazzetta dell'Emilia» e «L'Avvenire d'Italia». I cinematografi presi in esame sono quelli che pubblicavano i propri programmi su queste testate quindi: Bios, Borsa, Centrale, Garibaldi, Marconi, Volta e la Sala dei Fiorentini (quest'ultimo un cinematografo cattolico). I titoli sono stati trascritti, numerati ed identificati a partire dai repertori esistenti ed indicati in bibliografia.



FILM A SOGGETTO DI PRODUZIONE STRANIERA PROIETTATI A BOLOGNA NEL 1911

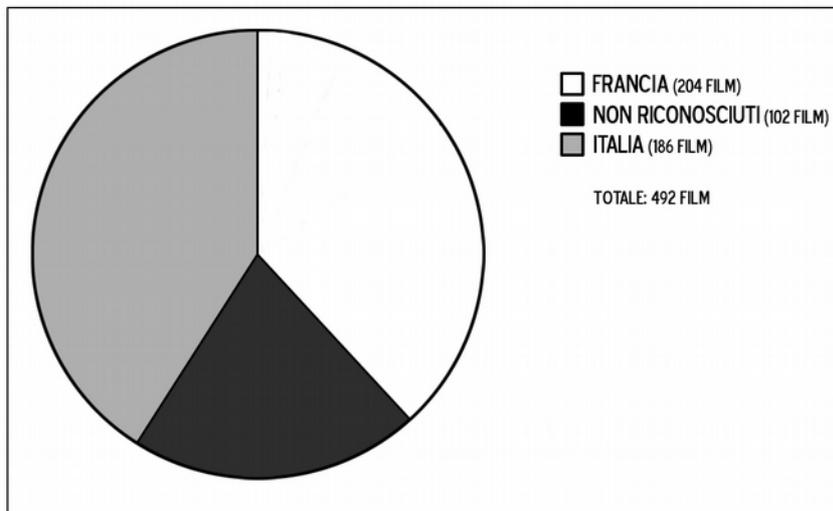
Grafico 1.C I film di produzione straniera proiettati a Bologna nel 1911 sono un totale di 244 film, la maggioranza dei quali di produzione francese (208).



FILM DI PRODUZIONE FRANCESE PROIETTATI A BOLOGNA NEL 1911

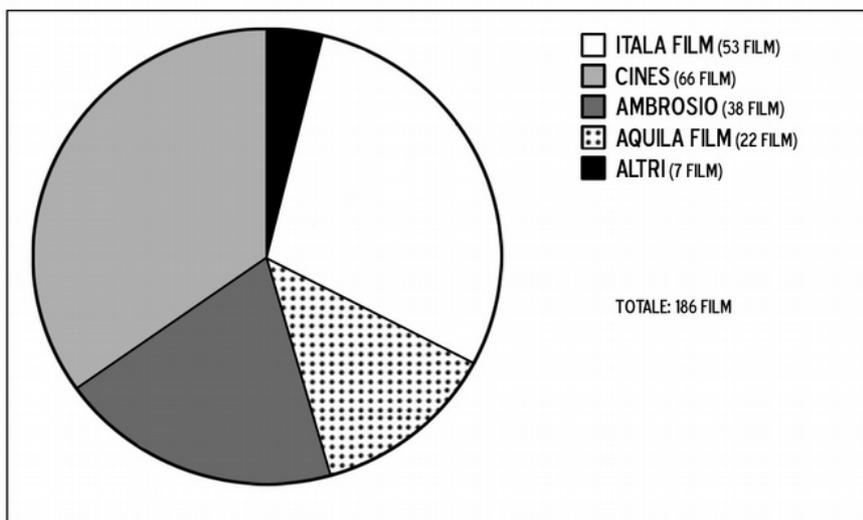
Grafico 1.D Dei 208 film a soggetto di produzione francese, la maggior parte sono Pathé (132 film), seguita dalla Gaumont (41 film).

Grafico 2. Le comiche proiettate a Bologna nel 1911



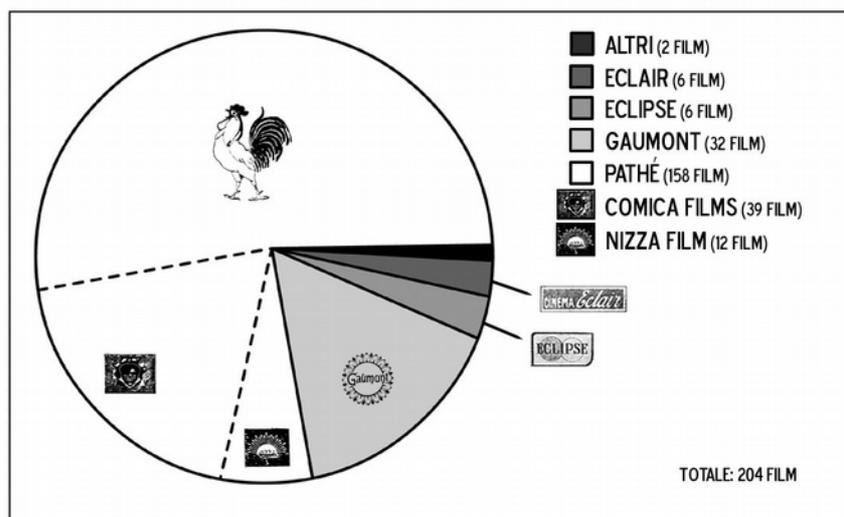
FILM COMICI PROIETTATI A BOLOGNA NEL 1911

Grafico 2.A Nel corso del 1911 vengono proiettate a Bologna 492 comiche. È stato possibile identificare l'80% di questi titoli. Anche in questo caso si tratta in prevalenza di film francesi (204 film), contro i 186 titoli italiani.



FILM COMICI DI PRODUZIONE ITALIANA PROIETTATI A BOLOGNA NEL 1911

Grafico 2.B Le comiche italiane sono in prevalenza Cines (66 film) e Itala Film (53 film).



FILM COMICI DI PRODUZIONE FRANCESE PROIETTATI A BOLOGNA NEL 1911

Grafico 2.C Le comiche francesi sono in prevalenza Pathé (158 film), la maggior parte di questi film Pathé sono prodotti da una sottomarca specializzata nella produzione di film comici, la Comica Films (39 film).

BORSA	Gennaio	Febbraio	Marzo	Aprile	Maggio	Giugno	Luglio	Agosto	Settembre	Ottobre	Novembre	Dicembre	TOTALI
A soggetto	14/1L	14/0L	15/0L	12/1L	14/1L	13/0L	15/0L	12/1L	13/0L	10/4L	10/3L	9/2L	151/13L
Dal vero	19	17/1L	22	19	19	16	16	16	13	1	9	6	173/1L
Attualità	2	3	-	1	5	7	2	1	6	3	4	6	40
Cinegiornali	7	7	8	3	3	5	4	3	5	3	4	5	57
Comiche	14	12	13	9	12	13	13	12	13	8	8	8	135
TOTALI	56	53	58	44	53	54	50	44	50	25	35	34	556

CENTRALE	Gennaio	Febbraio	Marzo	Aprile	Maggio	Giugno	Luglio	Agosto	Settembre	Ottobre	Novembre	Dicembre	TOTALI
A soggetto	14/0L	12/0L	13/1L	13/0L	14/1L	13/2L	13/1L	12/1L	13/2L	11/2L	12/2L	11/3L	151/15L
Dal vero	17	18	15	16	15	17	21	18	12	9	5	5	168
Attualità	3	4	5	4	5	3	3	3	4	5	10	8	57
Cinegiornali	5	4	4	4	4	2	1	2	9	5	3	4	47
Comiche	14	12	14	13	13	13	13	13	13	12	9	11	150
TOTALI	53	50	51	50	51	48	51	48	51	42	39	39	573

BIOS	Gennaio	Febbraio	Marzo	Aprile	Maggio	Giugno	Luglio	Agosto	Settembre	Ottobre	Novembre	Dicembre	TOTALI
A soggetto	15/0L	15/0L	15/0L	16/0L	17/1L	20/1L	15/3L	21/1L	23/1L	16/2L	16/1L	13/2L	202/12L
Dal vero	13	15	19	15	16	12	11	10	10	7	7	9	144
Attualità	1	1	2	2	-	1	2	-	-	2	3	3	17
Cinegiornali	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	1	3
Comiche	20	16	18	12	20	15	16	18	14	13	13	12	187
TOTALI	49	47	54	45	53	48	44	49	47	39	40	38	553

Tabella 1 Numero dei film proiettati nel 1911 secondo i generi, con evidenziati i lungometraggi (L).

3.1, Tavola 4, Analisi dei programmi Cinema-Teatro Apollo (gennaio-luglio 1915)

Di seguito riportiamo i programmi del cinema-teatro Apollo del primo semestre del 1915. Tutti i programmi sono tratti dal periodico «L'Avvenire d'Italia» e sono stati identificati tramite i repertori citati in bibliografia. Nel caso dei film stranieri riportiamo il numero e l'anno del visto di censura fra parentesi quadre.

S = soggetto; V = “dal vero”; A = “dal vero” di attualità; C = comica

DATA	TITOLO	ATTRIBUZIONE	P	VARIETÀ
01/01	<i>Il Dottor Antonio</i> (S) <i>Corsa alle zanzariere</i> (C)	Rodolfi, Ambrosio, 1914 Pathé, [n. 3841 del 1914]	IT FR	
04/01	<i>Nella valle del sogno</i> (S) <i>In Norvegia</i> (V)	Stark, Messter, 1914 Cines, 1914	DE IT	
08/01	<i>Il segreto dell'aquila nera</i> (S)	Zambuto, Aquila, 1914	IT	
11/01	<i>L'esercito italiano. Come si prepara il soldato alla difesa della patria</i> (V)	Comerio, Comerio, 1914	IT	
18/01	<i>Nelly la Gigolette</i> (S)	Ghione, Caesar, 1914	IT	
25/01	<i>Caio Giulio Cesare</i> (S)	Cines, 1915	IT	
03/02	<i>Film rivelatore</i> (S) <i>Porte bonheur</i> (C)	Paradisi, Pasquali, 1914	IT	
05/02	<i>Le vie dell'amore</i> (S) <i>Fluido di Checco</i> (C)	Maggi, Leonardo, 1914 Cines, 1915	IT IT	
08/02	<i>Sperduti nel buio</i> (S)	Martoglio-Danesi, Morgana, 1914	IT	
15/02	<i>La fidanzata di Giorgio Smith</i> (S) <i>Tapucci medico supplente</i> (C)	Simoneschi, Volsca, 1914 Pathé, [n. 4611 del 1914]	IT FR	
17/02	<i>Il principino saltimbanco</i> (S)	Vidali, S.I. Eclair, 1914	IT	
22/02	<i>Thom, il figlio della galera</i> (S) <i>I dintorni di Napoli</i> (V)	Aquila, 1915	IT	
26/02	<i>Il Ballo Excelsior</i> (S)	Comerio, Comerio, 1913	IT	Ripresa del film patriottico con orchestra diretta da Armando Dominici
01/03	<i>Canale del Panama</i> (V) <i>Rodolfi ha una brutta cameriera</i> (C)	Kineto [n. 2323 del 1914] Rodolfi, Ambrosio, 1914	UK IT	
05/03	<i>Tu l'hai ucciso!</i> (S) <i>La Francia pittoresca (le Alpi del Delfinato)</i> (V) <i>Bebè è un cattivo scolaro comica</i> (C)	Eclair [n. 6528 del 1915] Pathé [n. 6059 del 1914]	FR FR FR	
08/03	<i>Madre e sorella</i> (S) <i>Gribouillette fidanzata per un'ora</i> (C)	[n. 6060 del 1914] Pathé [n. 7244 del 1915]	FR FR	
12/03	<i>Michele Gerard il fabbro di Lauzun</i> (S) <i>Rodolfi cerca la pace</i> (C)	Aquila, 1915 Ambrosio, 1915	IT IT	

15/03	<i>Il prigioniero dell'abisso</i> (S) <i>In Alvernia</i> (V) <i>Un capriccio di Gribouillette</i> (C)	Itala, 1915 Pathé [n. 4025 del 1914]	IT FR	
18/03	<i>La campana fatale</i> (V) <i>Quadri viventi della moda</i> (V) <i>Un capriccio di Gribouillette</i> (C)	Comerio, 1915 Comerio, 1915 Pathé [n. 4025 del 1914]	IT IT FR	
22/03	<i>Notte d'angoscia</i> (S) <i>Quadri viventi della moda</i> (V)	Itala, 1915 Comerio, 1915	IT IT	
24/03	<i>Per un'ora d'amore</i> (S) <i>Quadri viventi della moda</i> (V)	Maggi, Leonardo, 1914 Comerio, 1915	IT IT	Film con i coniugi Sainati, che hanno portato in Italia il Grand Guignol
29/03	<i>I promessi sposi</i> (S)	Pathé [n. 9825 del 1915]	FR	
03/04	<i>La Signora n. 13</i> (S) <i>Papà Gerolamo</i> (C)	[n. 2569 del 1915] Aquila, 1915	FR IT	
06/04	<i>Il ritorno</i> (S) <i>Polidor e l'attaccapanni</i> (C)	Comerio, Comerio, 1914 Pasquali, 1914	IT IT	
09/04	<i>Amore di ladro</i> (S)	Serena, Caesar, 1915	IT	
10/04	<i>Fior di male</i> (S)	Gallone, Cines, 1915	IT	
21/04				Violinista Anna Pascal
23/04	<i>Per un'ora d'amore</i> (S) (= 24/03)	Maggi, Leonardo, 1914	IT	Violinista Anna Pascal
28/03	<i>Alma Mater</i> (S) <i>La grande festa scolastica alla presenza di S. M. il Re e il principe Umberto allo Stadium per il Natale di Roma 1915</i> (A)	Guazzoni, Cines, 1915 Cines, 1915	IT IT	
30/04				Cavallino ammaestrato "Boy" che canta, legge, ride, parla, suona
03/05	<i>La reginetta delle rose</i> (S)	Sapelli, Musical, 1914	IT	Pellicola accompagnata dall'orchestra diretta da Carlo Viscardini
10/05	<i>Il sottomarino n. 27</i> (S)	Oxilia, Cines, 1915	IT	Dal 14 segue il film: il cavallino ammaestrato "Boy" (= 30/04)
19/05	<i>Teresa Raquin</i> (S)	Martoglio, Morgana, 1914	IT	
24/05	<i>Per la patria</i> (S)			Troupe Frilli, 7 acrobati
26/05	<i>Per la patria</i> (S) <i>Il primo amore di Mucchio</i> (C) <i>La grande giornata storica d'Italia 20 Maggio 1915</i> (A)	Pathé [n. 8515 del 1915] Comerio, 1915	FR IT	M.lle Vera Lux, pose e trasformazioni luminose
27/05	<i>Il vecchio artista ambulante</i> (S) <i>Fricot e la dottoressa</i> (C)	Pathé [n. 8707 del 1915] Ambrosio, 1915	FR IT	M.lle Vera Lux, pose e trasformazioni luminose Troupe Frilli, 7 acrobati
31/05	<i>Nobiltà di casta e nobiltà di cuore</i> (S) <i>Per la mano di Giorgetta</i> (C)	Pittei, Latium, 1914 Pathé [n. 8544 del 1915]	IT	The Raphaels, duettisti eccentrici Troupe Frilli, 7 acrobati
04/06	<i>Poveri figliuoli!</i> (S) <i>I due litiganti</i> (C)	De Liguoro, Etna, 1915	IT FR	The Raphaels, duettisti eccentrici The Notional's, acrobati e equilibristi
07/06				Commedia <i>È permesso?</i> della compagnia di Giuseppe Monzini Les Romildas, danze classiche
09/06	<i>Le peripezie dell'amore</i> (S)	[n. 8998 del 1915]	FR	Commedia <i>I gabinetti n. 9 e n. 19</i> della compagnia di Giuseppe Monzini

				(con la maschera Sganapin) Les Romildas, danze classiche
13/06	<i>Ritorno alla felicità</i> (S)	[n. 9016 del 1915]	UK	Burattini e danzatori
14/06	<i>Il primo amore</i> (S)	Eclair [n. 8900 del 1915]	FR	Commedia <i>Un milione nello stomaco</i> con Spartaco Giorgi (Sganapino) Sorelle Olier, danzatrici spagnole
17/06	<i>Lo specchio di Murano</i> (S)	Giusti, Corona, 1915	IT	Commedia <i>Il marito di mia moglie</i> della compagnia di Giuseppe Monzini (con la maschera Sganapin) Tina De Nobili, cantante italiana Sorelle Olier, danzatrici spagnole
20/06	<i>Lo specchio di Murano</i> (S)	Giusti, Corona, 1915	IT	Commedia <i>Commediomania</i> della compagnia di Giuseppe Monzini (con la maschera Sganapin) Tina De Nobili, cantante italiana Sorelle Olier, danzatrici spagnole
21/06	<i>Il cuore non invecchia</i> (S)	Rodolfi, Ambrosio, 1915	IT	Commedia <i>El Prete Garibaldin</i> della compagnia comica veneziana Carlo De-Velo Sorelle Olier, danzatrici spagnole Fratelli Mazzoni, acrobati
22/06	<i>Il cuore non invecchia</i> (S)	Rodolfi, Ambrosio, 1915	IT	Commedia <i>Villa Silva</i> della compagnia comica veneziana Carlo De-Velo e scherzo comico <i>Una letera persa</i> Sorelle Olier, danzatrici spagnole Fratelli Mazzoni, acrobati
23/06	<i>Il cuore non invecchia</i> (S)	Rodolfi, Ambrosio, 1915	IT	Commedia <i>Le done che pianze</i> della compagnia comica veneziana Carlo De-Velo e scherzo comico <i>Un servizio all'amigo Ceresa</i> Sorelle Olier, danzatrici spagnole Fratelli Mazzoni, acrobati
24/06	<i>Il cuore non invecchia</i> (S)	Rodolfi, Ambrosio, 1915	IT	Commedia <i>La forteza de carton</i> della compagnia comica veneziana Carlo De-Velo Sorelle Olier, danzatrici spagnole Fratelli Mazzoni, acrobati
25/06	<i>Il campione di Polo</i> (S)	[n. 9596 del 1915]	UK	Commedia <i>Agenore l'indeciso</i> della compagnia comica veneziana Carlo De-Velo Sorelle Olier, danzatrici spagnole Fratelli Mazzoni, acrobati
28/06	<i>Sulla soglia della felicità</i> (S)	Aversano, Sabauda, 1915	IT	Commedia <i>Sganapino Zio di Carlo</i> della compagnia di Giuseppe Monzini (con la maschera Sganapin) Dina Borelli, cantante lirica Les Giay, trio eccentrico-musicale
04/07	<i>L'ultima vendetta</i> (S)	Latium, 1914	IT	Commedia <i>Sorprese di viaggio</i> della compagnia di Giuseppe Monzini (con la maschera Sganapin) Dina Borelli, cantante lirica Les Giay, trio eccentrico-musicale
10/07	<i>Gloria postuma</i> (S) <i>La trovata di Manara</i> (C)	[n. 8065 del 1915] Abrosio, 1914	SU IT	Commedia <i>Il puzzo del sigaro</i> della compagnia di Giuseppe Monzini (con

				la maschera Sganapin) <i>Vena d'oro</i> The Francescoja, equilibristi aerei
16/07	<i>La lampada della nonna</i> (S)	Maggi, Ambrosio, 1913	IT	Commedia <i>Sganapino cocchiere</i> della compagnia di Giuseppe Monzini (con la maschera Sganapin) Troupe Noutsi, attrazione cinese The singer, acrobati e equilibristi
17/07	<i>La lampada della nonna</i> (S)	Maggi, Ambrosio, 1913	IT	Commedia <i>Sganapino ufficiale per mezz'ora</i> della compagnia di Giuseppe Monzini (con la maschera Sganapin) Troupe Noutsi, attrazione cinese The singer, acrobati e equilibristi
18/07	<i>La lampada della nonna</i> (S)	Maggi, Ambrosio, 1913	IT	Commedia <i>Tu non sei più tu</i> della compagnia di Giuseppe Monzini (con la maschera Sganapin) Troupe Noutsi, attrazione cinese The singer, acrobati e equilibristi
19/07	<i>Il sottomarino n. 27</i> (S = 10/05)	Oxilia, Cines, 1915	IT	

APPENDICE 3.1, TABELLA 1

I CINEMATOGRAFI ATTIVI A BOLOGNA IN ORDINE DI APERTURA (1901-1925)

S = Cinematografo stabile; E = Cinematografo Effimero; C = Ritrovo cattolico; A = Altre iniziative. R = Requisito

	Cinematografo	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914	1915	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926
E	Lumière, via Rizzoli 13E	x																									
E	Atrio Arena del Sole		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	R	R	R							
A	Sala Röntgen, via San Vitale 28				x																						
S	Sala Marconi, via Rizzoli 29				x	x	x	x	x	x	x	x															
E	Del Sempione, via Repubblicana 6						x	x	x																		
E	Ideal (poi Elios), porta D'Azeglio							x	x																		
E	Radium, via S. Stefano 29							x	x																		
S	Bios, via del Carbone 7							x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
S	Della Borsa, via Indipendenza 22							x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
E	Cattaneo, Teatro Nazionale							x	x																		
S	D'Azeglio, via D'Azeglio 13								x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x						
E	Moderno, via Spaderie 11								x																		
S	Volta, via Voltuno 4								x	x	x	x	x	x	x	x											
E	Iris, via Farini 21								x																		
C	L. Galvani, via del Carro 1									x	x	x	x	x	x	x											
S	Centrale, via Indipendenza 6 [poi Imperiale]									x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
S	Roatto, via Repubblicana 6									x	x																
C	Sala Dei Fiorentini, via D'Azeglio 30										x	x	x	x													
C	S. Rocco, via Calari 4										x	x	x	x													
S	Lux, Teatro Nosadella											x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
C	San Luigi, via Mascarella 44												x	x													
C	Dei Sordomuti, via Nosadella 56												x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
S	Edison, via Antonio di Vincenzo 4												x	x	x	x					x						
S	Roma, via Repubblicana 17												x	x	x												
S	Marconi, piazza Aldrovandi 9B												x	x	x												
S	Cine-Saffi, via Saffi 28 [poi Kursaal]												x	x	x	x	x	R	R	R	x	x	x	x	x	x	x
S	Galvani, via Crocetta 6												x	x	x							x	x	x	x	x	x
S	Italia, piazza XX Settembre												x	x	x												
E	Margherita, loc. Borre												x	?													
E	Dei Fiori, Canalazzo Scala												x	x	x												
E	Corticella, via Corticella												x	x													
S	Max, via Paglietta												x	x	x												

	Cinematografo	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914	1915	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926
S	Irnerio, via Irnerio 23-25													x	x	x	x	R	R	R	x	?					
S	Fulgor, via Pietrafitta 2													x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
S	Splendor, via S. Vitale 268													x	x	x					x	x					
S	Alla Beverara, via Beverara 138													x	x	x											
S	Derna, Pesa di Corticella														x	x											
S	Apollo, via Indipendenza 38														x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
E	Fortuna, San Rufillo 197														x	x											
E	Popolare, fuori Galliera 466/5														x												
S	Dei Fiori, fuori Galliera														x	x	x	R	R	R							
A	Life-Targets, via Calzolerie														x												
S	Modernissimo, via Rizzoli 3															x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
S	Principe Amedeo, via Riva Reno 71															x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
A	Concerto, Terrazza Pincio																				x						
C	Leone XIII, via del Piombo 3																					x	x	x	x	x	x
S	Chiesa Nuova, via Malvolta 91																						x	x	x	x	
S	Italia, via Saffi 52																						x	x	x	x	
S	Vittoria, via Bengasi 26																								x	x	x
S	Savoia, via Rizzoli 7																									x	x
S	Eden, via Toscana 197																									x	x
S	Medica, via Montegrappa 9																										x
S	Imepriale, via Indipendenza 6																										x
?	Duse																										x
?	Alemanni																										x
?	Moderno																										x
?	Bolognina																										x
	Roma																										x
?	San Giuseppe (Meloncello)																										x

APPENDICE 3.2, SCHEDE

I CINEMATOGRAFI STABILI (1904-1925) E EFFIMERI (1901-1925)

Questa appendice prende in esame i cinematografi aperti dal 1904 al 1925 a Bologna. Eventuali cambi di gestione seguenti al 1926 non si sono necessariamente presi in considerazione. I cinematografi sono presentati in ordine di apertura (per una tavola riassuntiva delle date di apertura e della durata delle singole attività rimandiamo all'Appendice 3.1). Le schede qui presentate, sono il risultato della raccolta e del confronto dei dati ricavati da diverse fonti (introduzione al capitolo VII), ovvero dai documenti conservati negli archivi di Stato di Bologna, Archivio Storico del Comune di Bologna, Camera di Commercio di Bologna e dallo spoglio della stampa quotidiana e specializzata. Sono qui schedati inoltre documenti provenienti da altri archivi, fra i quali ricordiamo l'Archivio dell'Ordine degli Architetti di Bologna e l'Archivio Storico dell'Università di Bologna. Una parte di questa Appendice riprende il lavoro da noi già svolto nella tesi della laurea magistrale, con aggiunte e integrazioni dovute alle nuove ricerche. Le schede riguardanti cinematografi aperti nella medesima sede sono separate, con dei rimandi in caso vi sia una pausa fra una gestione e l'altra; sono invece unite se non è stato rilevato un periodo di chiusura, ma cambiano gli esercenti o la denominazione. Diamo inoltre qui notizia dei cinematografi più di rilievo aperti fra il 1926 e il 1930, ovvero fuori dal periodo di riferimento.

I cinematografi sono divisi in A) Stabili; B) Effimeri; C) Circoli e ritrovi cattolici; E) Altri ritrovi

SALA MARCONI (1904)
SALA MARCONI “CINEMA CATTANEO” (1905-1911)
via Rizzoli 29

Progettista del cinematografo	-
Costruito ex-novo	Riadattato in una ex-pescheria
Proprietario	Municipio
Tipologia	Cinematografo stabile
Inaugurazione	22 ottobre 1904
Esercente (1904 - 1905)	Aristide Gregorini Calzoni
Esercente (1905 - 1911)	Cattaneo Guglielmo (cap. VI, v. Appendice 2; Appendice, 3.2 Cinema Teatro Nazionale) Cattaneo Menotti (cap. VI)
Cessazione	1911 dopo l'esproprio per allargamento delle zone Rizzoli e piazza Re Enzo
Descrizione	1904: l'ingresso dei primi e secondi posti avveniva tramite la vetrina, dove erano segnati gli orari di spettacolo; c'era un pianoforte per l'accompagnamento 1906: vengono aperte 4 porte e creati due corridoi laterali che delimitano una sala di proiezione di m 7 x 7 con una divisione fra primi e secondi posti; l'interno ha dei tendoni e carta da parati
Materiali	Progetto per l'ingresso del 1904 (ASC, C.A., 1904, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 19543) Pianta 1906 (ASBO, G.P., busta 1117, 1908, Tit. 13, Fasc. 1) Progetto per l'insegna 1908 (ASC, C.A., 1908, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 2749) Talloncino <i>réclame</i> con fotogramma (FCARSIBO, CAS, Fondo Brighetti) Auguri di buone feste sui quotidiani Fotografia cinema demolito (FCINBO, Archivio Fotografico)
Note	

Il Cinematografo Marconi in via Rizzoli 29, chiamato prevalentemente "Sala Marconi", ma anche "Cinema Cattaneo"¹, è il primo cinematografo stabile di Bologna, e viene inaugurato il 22 ottobre 1904. Il cinematografo viene riadattato in una struttura preesistente che ospitava le pescherie, e la prima notizia del cambiamento della destinazione d'uso viene pubblicata da «La Gazzetta dell'Emilia»² che alla fine del dicembre del 1903 annuncia che

¹ Su «L'Avvenire d'Italia» il cinematografo nel periodo 1906-1908 viene chiamato anche "Sala Marconi-Cinematografo Iride", probabilmente un collegamento con la Sala Iride aperta nel 1901 da Menotti Cattaneo in via A. Poerio a Napoli (v. capitolo VI).

² *Le pescherie ridotte a Caffè Concerto*, «La Gazzetta dell'Emilia», 23 dicembre 1903, p. 2. Le pescherie erano diventate di proprietà del Municipio il 13 maggio 1903, Cfr. *La chiusura delle pescherie*, «L'Avvenire d'Italia», 14 maggio 1903, p. 2; *La pescheria e La questione della pescheria risolta* «Il Resto del Carlino», 23 e 28 novembre 1902, p. 3.

alcuni commercianti della città, fra i quali un noto proprietario di café-chantant e alberghi, hanno ottenuto dal Municipio l'affitto delle ex-pescherie che, debitamente restaurate, ospiteranno un nuovo café-chantant. L'iniziativa, che sancisce la fine dei cattivi odori, oggetto di numerose lamentele, viene salutata favorevolmente dal quotidiano perché utile ad animare la via più centrale della città.

L'apertura del cinematografo viene pubblicizzata attraverso una *réclame* molto originale: all'inizio dell'ottobre 1904 vengono infatti distribuiti, specialmente nelle campagne e tra gli operai, cartellini con scritta solamente la data "22 ottobre". La stampa e la cittadinanza si interrogano per una settimana sul significato della data, e vengono interpellati addirittura i socialisti, sospettati di aver organizzato uno sciopero segreto per quel giorno, ma alla fine si viene a scoprire³ che si tratta solo della data di inaugurazione di due esercizi commerciali: il cinematografo nelle ex-pescherie e dei magazzini in via Ugo Bassi.

Proprietari del cinematografo risultano essere inizialmente Aristide Gregorini ed un certo Calzoni, plausibilmente bolognesi, che richiedono al Comune prima dell'apertura⁴ il permesso per mettere sopra il portone delle ex-pescherie un arco formato da lampadine elettriche e con in mezzo una tela con la scritta "Sala Marconi Cinematografo", e alla fine di dicembre⁵, di scrivere sulla vetrina gli orari degli spettacoli, la distinzione in primi e secondi posti e che le proiezioni sono accompagnate tutte le sere dal piano melodico Racca (Fig.). I gestori sembrano non aver fatto molti altri sforzi per arredare e rimodernare il locale delle pescherie ad uso cinematografo, come testimonia Cervellati che a proposito del Marconi parla⁶ di un locale squallido e umido, con ancora i banconi e i rubinetti delle vecchie pescherie, il cui schermo era un telone appeso nel mezzo del locale, che separava primi e secondi posti obbligando gli spettatori di questi ultimi ad assistere allo spettacolo "a rovescio", e che doveva essere continuamente bagnato per tenerlo disteso. Sebbene questa testimonianza possa far pensare il contrario, dalle pagine dei quotidiani si ricava che il Cinematografo Marconi ha avuto fin da subito un grande successo di pubblico, per i suoi numerosi programmi sempre nuovi.

Alcune modifiche al locale vengono apportate nel 1906, dopo il passaggio dell'esercizio

³ *Cartellini misteriosi ?*, «Il Resto del Carlino», 9 ottobre 1904, p. 3; *Il cartellino portante l'indicazione 22 ottobre*, «Il Resto del Carlino», 10 ottobre 1904, p. 3; *Il 22*, «Il Resto del Carlino», 22 ottobre 1904, p. 4.

⁴ ASC, C.A., 1904, Tit. XII Rub. 4. Sez. 4, Prot. 15781, 14 ottobre 1904. Una comunicazione della Questura del rilascio al Gregorini del permesso di esercizio, in data 22 ottobre, è in ASBO, Prefettura, Affari generali, 1904, cat. 27, classe 11.

⁵ ASC, C.A., 1904, Tit. XII Rub.4. Sez. 4, Prot. 19543, 20 dicembre 1904.

⁶ CERVELLATI 1964a, pp. 22-23. Vi viene indicato come fondatore del cinematografo un certo Muratori, proprietario di un padiglione delle figure di cera alla Montagnola (v. Appendice 2), di cui però non vi è traccia nei documenti relativi al Marconi.

ai noti fratelli Cattaneo di Napoli, già impresari ambulanti di un gabinetto di figure di cera e poi gestori di una rete di cinematografi fra Napoli, Torino e Bologna⁷: Menotti risulta proprietario e Guglielmo direttore, e quest'ultimo chiede⁸ alla Commissione di Vigilanza di poter modificare la parte posteriore del locale delle ex-pescherie per renderlo più pratico per l'uso di cinematografo, presentando il progetto (in scala 1:100, disegnato nelle pagine interne della richiesta) che prevede l'apertura nel prospetto meridionale, al posto dell'unico portone centrale, di quattro porte, due più piccole laterali di 1,80 x 1,20 m, e due centrali di 3,10 x 2,10 m per l'uscita dal locale. Lo spazio interno viene poi suddiviso da un muro che crea una sala di proiezione di circa m 7 x 7 e due corridoi laterali (Fig.). Inoltre viene creata una netta separazione fra primi e secondi posti, costruito un palco dove ogni sera si esibisce uno «scelto concertino» e l'interno viene abbellito con tende colorate e carta decorativa⁹. All'esterno del locale Guglielmo Cattaneo chiede¹⁰ di poter collocare attraverso la via Rizzoli una «iscrizione luminosa, nuovo sistema automatico», che non riesce però a esporre perché l'area è tutelata per l'interesse monumentale. I Cattaneo fanno molta pubblicità sui quotidiani dove mettono in rilievo soprattutto come le proiezioni siano a colori.

Le modifiche progettate non paiono portate a termine: il locale rimane inadeguato ad accogliere il numeroso pubblico che accorre alle proiezioni occupando nei giorni festivi anche le corsie d'uscita, e nel 1908 il Questore segnala la situazione al Prefetto¹¹, chiedendo una visita della Commissione di Vigilanza e che questa stabilisca sia per il Marconi che per gli altri cinematografi attivi in città il numero massimo di persone da fare entrare agli spettacoli. La Commissione trova il cinematografo inadeguato, poiché non offre alcuna garanzia di sicurezza, né in caso di incendio né di semplice allarme¹², e in un ulteriore verbale invita l'esercente a presentare con sollecitudine un progetto di lavori di risistemazione tenendo presente:

- 1) Che a sinistra di chi entra da via Rizzoli sia costruita una galleria che faccia capo al corridoio d'uscita in Via Caprerie e che tale galleria sia completamente aperta da un estremo all'altro.
- 2) Che sia ampliata l'attuale porticina che da su Via Rizzoli, in modo da avere una larghezza

⁷ Sui fratelli Cattaneo si rimanda al capitolo VI di questa tesi e un articolo a loro dedicato scritto in concomitanza della stesura del capitolo (NEPOTI 2012).

⁸ ASBO, G.P., busta 1117 (1908, Tit. 13, Fasc. 1), 21 marzo 1906. Il cinematografo risulta gestito dai Cattaneo già nel marzo del 1905, quando vi si recano i bambini degli educatori cittadini (*Mille bambini al cinematografo*, «Il Resto del Carlino», 31 marzo 1905, p. 4).

⁹ *Il Cinematografo Marconi*, «L'Avvenire d'Italia», 21 Novembre 1906, p. 2.

¹⁰ ASC, C.A., 1907, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 13656, 3 agosto 1907.

¹¹ ASBO, G.P., (1908, busta 1117 Tit. 13, Fasc. 1, N° 87), 15 gennaio 1908.

¹² Ivi, N° 201, 15 febbraio 1908.

non minore di metri 1,40.

- 3) Che le strutture per la suddivisione della sala d'aspetto in varie classi siano ridotte in modo tale da non ostacolare il libero passaggio, togliendo quanto non è strettamente necessario al servizio del pubblico.
- 4) Che la galleria da costruire abbia una larghezza non inferiore a m 1,40 e che le pareti siano in muratura per un'altezza non inferiore a 3 metri.
- 5) Che i pavimenti, sia in legno che in mattoni, siano posti in condizioni tali da non presentare alcun pericolo, togliendo anche i dislivelli presenti.
- 6) Che, per quanto è possibile, sia soppresso il rivestimento in legno, in carta ed in tela alle pareti.
- 7) Che l'impianto elettrico e la cabina soddisfino alle prescrizioni di cui agli art. 6, 7 e 36 del Regolamento sulla Vigilanza dei Teatri.
- 8) Che siano osservate tutte le altre misure di sicurezza contemplate dal citato Regolamento per i luoghi dati a pubblici spettacoli.¹³

Resta incerto se Guglielmo Cattaneo abbia provveduto a tali lavori: negli anni successivi il Cinematografo Marconi, a parte le inserzioni, non pubblica sui quotidiani notizie di ristrutturazioni e viene nominato solo per uno spettacolo di beneficenza, per qualche borseggio e per un furto di pellicole¹⁴. L'unico documento¹⁵ del periodo riguardante l'aspetto del locale è un altro tentativo di avere un'insegna esterna: l'esercente lamenta infatti l'arretratezza dell'estetica del suo cinematografo rispetto a quelli della concorrenza, e propone un elegante prospetto ornamentale con il nome del cinematografo, un disegno floreale e la scritta «Noi presentiamo il mondo innanzi a voi» (Fig.), però poi, nonostante la concessione, non lo realizza.

Le perplessità sulla sicurezza del cinematografo sono comunque fondate, poiché la sera del 19 giugno del 1910 al Marconi avviene un incendio: durante la proiezione, alle ore 22

¹³ Ivi, N° 202, 24 febbraio 1908.

¹⁴ Una notte viene rubata una certa quantità di pellicola e quando il Cattaneo scopre che è stata una persona esterna, per dimostrare la sua fiducia nel personale offre a tutti una colazione (*Per un furto di pellicole in un cinematografo*, «La Gazzetta dell'Emilia», 13 novembre 1908, p. 3). Le pellicole erano molto costose, come dimostra anche un altro furto di una pellicola di attualità, avvenuto mentre i facchini scaricavano le pellicole per il Cinematografo Bios il 5 dicembre 1910: un ladro in un momento di distrazione generale, si infila sotto il mantello una pellicola del *Pathé Journal* e tenta poi di rivenderla al Cinematografo Marconi. Il Cattaneo, informato del furto, organizza prima dell'acquisto una proiezione alla presenza del distributore Marzetto, che identifica la pellicola come quella trafugata: vengono chiamate le guardie, il ladro fugge via, e la pellicola viene restituita al Bios (*La bizzarra storia d'una film. Dal Bios al Marconi e viceversa*, «Il Resto del Carlino», 7 dicembre 1910, p. 4).

¹⁵ ASC, C.A., 1908, Tit. XII. Rub.4 Sez.4., Prot. 2749, 19 febbraio 1908. Il disegno su lucido, con sottostanti campioni di colore da scegliere per lo sfondo, è riprodotto a colori in MOLINARI PRADELLI 1994, p. 50.

circa, mentre in sala sono presenti ben 200 persone ai terzi posti e una ventina fra primi e secondi, il proiettore si blocca e il fascio di luce della lampada fa incendiare la pellicola¹⁶. Il macchinista Gaetano Chiodini fu Giuseppe, ventenne, stacca e isola subito la pellicola bruciata, ma l'incendio si propaga immediatamente dalla cabina (in legno) ai tendaggi della sala di proiezione. Mentre il Chiodini porta in salvo le altre pellicole rimanendo leggermente ustionato alle mani e al volto, Giovanni Bovi Campeggi, suo fratello Alfredo ed altri addetti al cinematografo rassicurano il pubblico e lo fanno uscire con calma. Intanto arrivano i pompieri con la "pompa a vapore" ed il "carro pompa automobile", un medico, due ingegneri e il proprietario Menotti Cattaneo. A parte il proiezionista non ci sono altri feriti e i danni al cinematografo finiscono per ammontare a circa 5.000 lire¹⁷.

Dopo l'incidente il Marconi rimane chiuso fino ad ottobre, e poi è coinvolto negli espropri per l'allargamento di via Rizzoli: l'ex pescheria viene quindi affittata dal Municipio alla Cooperativa di Consumo Felsinea, che a sua volta ne subaffitta gran parte a Menotti Cattaneo, che continua l'attività fino a maggio del 1911. Dopo un tentativo¹⁸ di Felice Galli e Alberto Grazia di prendere in gestione il cinematografo attraverso un'asta pubblica, il Comune rescinde il contratto con la cooperativa e l'attività del Marconi cessa (Fig.).

¹⁶ I dati dei quotidiani confermano l'allarme della Prefettura, restituendo un numero di effettivi spettatori davvero alto per gli spazi sopra descritti.

¹⁷ Il resoconto dell'incendio è ne «L'Avvenire d'Italia» del 20 giugno 1910, ne «Il Resto del Carlino» del 20 giugno 1910 e nella lettera del Questore al Prefetto che per l'incidente chiede ancora controlli. ASBO, G.P., Busta 1151, (1910, Tit.13, fasc. 1, N° 520), 21 giugno 1910.

¹⁸ Felice Galli e Alberto Grazia (i gestori dei cinematografi Bios e Centrale), contestano questa operazione e inviano una lettera al Comune nella quale chiedono un'asta che apra alla libera concorrenza l'esercizio del locale (ASC, C.A., 1911, Tit. XIII.1.1, prot. 7519, 2 maggio 1911).

CINEMATOGRAFO CENTRALE
o CINEMATOGRAFO “CENTRAL BIOS” (1907-1909)
poi CINEMATOGRAFO BIOS (1909-1936)
via del Carbone 7 angolo via delle Banzole e Ugo Bassi [poi via Venezian n. 5]

Progettista del cinematografo	Leonida Bertolani (progetto della facciata nel 1912) Ing. Cleto Gasparini, e ing. Gazzotti (ampliamento del 1915) Mario Dagnini (decorazioni interne 1915)
Costruito ex-novo	Ricavato in una ex-stalla, poi diventata una fabbrica di ghiaccio
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo stabile; 1ª categoria (nel 1926)
Inaugurazione	4 luglio 1907
Esercente (1907-1927)	Galli Felice, fu Lodovico nato a Bologna l'8 luglio 1870 (v. anche Cinematografi Centrale, Apollo e Garibaldi; Appendice 4.2) Grazia Alberto, fu Antonio nato a Bologna il 24 febbraio 1865 (Fig. ; v. anche Cinematografi Centrale, Apollo e Garibaldi; Appendice 4.2)
Esercente (1927-1930)	Grazia Alberto, fu Antonio nato a Bologna il 24 febbraio 1865 (v. anche Cinematografi Centrale e Garibaldi)
Esercente (1930-1936?)	Borghi & Soldati (v. Appendice 3.2, Cinematografi Apollo, Savoia, Italia e Verdi; v. Appendice 4.2, Scogli, Borghi & Soldati) Ciampi Mingardi?
Cessazione	Il cinematografo viene abbattuto nel 1936 per permettere l'esecuzione del piano regolatore comunale
Descrizione	1907: cartello <i>réclame</i> illuminato di metri 0,50 h x 2,50 b sulla facciata dello stabile all'angolo con via Ugo Bassi raffigurante una mano indicante la scritta “Cinematografo” (scritta poi sostituita con “Bios”); viene collocata una lampada ad arco sopra l'ingresso, e scritto “Cinematografo Centrale – tutte le sere spettacolo di assoluta novità – Central Bios”. Vengono collocate tabelle <i>réclame</i> ai lati della porta d'ingresso e si tiene un uomo in divisa per distribuire i volantini <i>réclame</i> durante la sera, sia davanti al locale che all'angolo con via Ugo Bassi 1912: sala di proiezione di m 16 x 7,50 con 252 posti divisi in primi e secondi posti (separati da un cordone) e terzi posti (divisi da uno steccato); vi sono due sale d'aspetto distinte (primi e secondi posti assieme e terzi separati) 1915: viene ricavata una seconda sala di proiezione con la medesima entrata; l'interno è abbellito da specchi e da decorazioni di Mario Dagnini; è conservata inoltre una richiesta per esporre dei mostrini in legno e cristallo sotto il portico della Gabella nel lato di via Ugo Bassi davanti alla Sartoria Manservisi per esporre fotografie e i programmi (Carta intestata ASC, 1915) 1924: richiesta per esporre una vetrinetta m 3 x 2,85 in via Ugo Bassi 4 per le <i>réclame</i> del cinema Bios (ASC, C.A., 1924, XII.4.4., prot. 33572 del 25 agosto 1924) ottobre 1929: Alberto Grazia chiede di trasportare presso il Palazzo Comunale il cartello che si trovava sulla casa d'angolo (Venezian/Ugo Bassi) demolita (ASCBO, C.A., 1929, XII.4.4., prot. 29402 del 21 ottobre 1929).
Materiali	Pianta del 1912 (ASBO, G.P., Busta 1188, 1912, cat. 13, fasc. 1) Progetto decorazione pittorica della facciata del 1912 ing. Leonida Bertolani (ASC, C.A., 1912, Tit. XII, Rub. 4 Sez. 4, Prot. 22829)

	Fotografia Cinema Bios (CRISTOFORI 1978, p. 478) Fotografia Cinema Bios 1934ca. (FCBO, Archivio fotografico, FMN6533) Alcuni programmi (Cineteca di Bologna, Archivio Grafica) Alcuni programmi (Museo Nazionale del Cinema di Torino, Manifestoteca) Alcuni programmi (FCARISBO, Collezione Brighetti) Vetrinette réclame del 1924 (ASC, C.A., 1924, XII.4.4., prot. 33572)
Note	

Il Cinematografo Bios viene inaugurato il 4 luglio 1907, con il nome “Cinematografo Centrale”, in via del Carbone 7, in un locale prima adibito a stalla, poi a fabbrica di ghiaccio¹⁹. Il cinematografo è chiamato alternativamente “Central-Bios” e muta il nome in “Bios” dopo l'apertura, da parte dei gestori del cinematografo Felice Galli e Alberto Grazia, di un secondo Cinematografo Centrale situato in via Indipendenza (v. Appendice 3.2, Cinematografo Centrale). Felice Galli e Alberto Grazia (cap. VII, Fig.) erano due ex-acrobati, che avevano girato i teatri d'Europa con il proprio duo acrobatico denominato “The Felsina's” (Cap. VII, Fig.) e che raggiunti i quarant'anni avevano cambiato attività, tornando nella loro città natale, Bologna per dedicarsi alla gestione di cinematografi. In breve tempo i due riescono a concentrare nelle loro mani diversi cinematografi, divenendo gli impresari di maggior rilievo della città e dedicandosi per diversi anni anche al noleggio cinematografico (§ VII.7 e Appendice 4.2, Galli & Grazia).

Il Bios nel 1907 esponeva sulla facciata esterna dello stabile un cartello *réclame* illuminato di metri 0,50 di altezza per 2,50 di larghezza, dipinto con una mano indicante e con la scritta “Cinematografo”. Il 30 aprile Felice Galli chiede di poter sostituire tale scritta con il vocabolo “Bios” spiegando agli uffici che «la parola *Bios* significa vita ed è usatissima in Inghilterra, America e nelle primarie città Italiane per indicare il Cinematografo. Siccome il Cinematografo rappresenta precisamente ciò che giornalmente succede nella vita, così “Bios” è indicatissima a tale scopo²⁰». La porta d'ingresso che si affacciava sulla piazzetta di via del Carbone aveva una lampada ad arco e l'iscrizione «Cinematografo Centrale – tutte le sere spettacolo d'assoluta novità – Central Bios»; davanti all'ingresso erano collocate due tabelle réclame per i programmi del cinematografo e alla sera un uomo in divisa distribuiva i programmi, sia davanti al locale che all'angolo con via Ugo Bassi²¹. Il cinematografo viene

¹⁹ CERVELLATI 1964a, p. 24. L'inaugurazione è segnalata da *Elegante passatempo*, «Il Resto del Carlino», 4 luglio 1907, p. 4.

²⁰ ASC, C.A., 1907, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 4507, 26 marzo 1907 e 30 aprile 1907. Dai documenti si ricava che esporre cartelli con parole straniere era vietato da una norma del 29 gennaio 1906. La deroga viene concessa.

²¹ ASC, C.A., 1907, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 10480.

inaugurato il 4 luglio, e l'articolista che ne dà notizia su «La Gazzetta dell'Emilia» ritiene che i locali siano eleganti e ben areati²².

La pianta fornita alla Prefettura il 31 maggio 1912 (Fig.), in scala 1:100, su foglio di cm 31,5 x 25,5) e le relative note di accompagnamento illustrano un assetto che plausibilmente è ancora quello originario: la sala di proiezione, di circa m 16 x 7,50, ha 252 posti, divisi in primi e secondi (separati fra loro da un cordone) e terzi posti, divisi dagli altri da uno steccato. Vi sono inoltre due sale d'aspetto distinte, una per i primi e secondi posti e l'altra per i terzi, e la sala di proiezione ha due uscite (larghe m 1,50 per i primi e secondi e 3 metri per i terzi) e tre lumi di sicurezza²³.

Il cinematografo viene chiuso per una ristrutturazione dall'agosto al novembre del 1912²⁴, il 17 agosto Galli e Grazia presentano un progetto di decorazione dipinta della facciata (Fig.), dell'ing. Leonida Bertolani, approvato con la condizione che sia fatta con lettere in rilievo l'iscrizione “Cinematografo Bios” (il prospetto è documentato anche in due fotografie d'epoca, Figg.)²⁵. Un'altra ristrutturazione avviene poi nel novembre 1915 su progetto dell'ing. Cleto Gasparini (che aveva lavorato anche al Cinematografo Centrale nel 1909, v. Appendice 3.2, Cinematografo Centrale) ultimato dopo la morte del primo dall'ing. Gazzotti, quando Galli costruisce all'interno dello stabile una seconda sala per proiezioni, con la medesima entrata facendo così diventare il cinematografo il primo “multisala” di Bologna²⁶.

Dai documenti conservati presso la Camera di Commercio, Galli e Grazia risultano gestire assieme il Cinematografo Bios dal 4 luglio 1907 fino al 21 febbraio 1927, e la loro società si scioglie l'11 marzo 1927²⁷: qualche anno prima era scaduto il contratto di gestione del Centrale e nel 1919 avevano anche smesso di noleggiare i film (v. Appendice 4.2, Galli & Grazia). Alberto Grazia continua a gestire autonomamente il Bios fino al marzo 1930, quando avviene la denuncia di cessazione «per ragioni di salute»²⁸. Ad Alberto Grazia subentrano²⁹ nella gestione i distributori Borghi & Soldati (Appendice 4.2, Scogli, Borghi & Soldati; v. Appendice 3.2, Cinematografi Apollo, Savoia, Italia e Verdi) l'ultima cessazione attestata, dei

²² *Nuovo cinematografo*, «La Gazzetta dell'Emilia», 4-5 luglio 1907, p. 3.

²³ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1).

²⁴ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1). La Commissione di Vigilanza il 10 novembre concede la riapertura a condizione che «le uscite di sicurezza siano munite di serranda aprentesi dall'interno mediante semplice spinta».

²⁵ ASC, C.A., 1912, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 22829.

²⁶ ASBO, G.P., Busta 1245 (1915, cat. 13, fasc. 1). La nuova sala viene inaugurata il 14 novembre, il dettaglio delle ditte e dei decoratori coinvolti è fornito da *Cinematografo “Bios”*, «Il Giornale del Mattino», 12 dicembre 1915, p. 4.

²⁷ CCBO, ASRD, n. 13733.

²⁸ CCBO, ASRD, n. 27111.

²⁹ *Ibidem*.

conduttori Ciampi e Mingardi, è del 13 luglio 1936, a causa della demolizione dello stabile³⁰. La zona dove si trovava il Cinematografo Bios infatti fin dal 1929 era oggetto di una riqualificazione urbanistica terminata nel 1936, con la realizzazione dell'attuale Piazza Roosevelt.

Il cinematografo Bios rimane aperto quindi per molti anni, arrivando fino al periodo del cinema sonoro, e quando chiude, nel 1936, è il cinematografo più antico della città. Inizialmente le notizie che riguardano il Cinematografo Bios sui quotidiani riferiscono prevalentemente borseggi e spettacoli di beneficenza. Dallo studio relativo alle programmazioni dell'anno 1911 è risultato inoltre che si trattava di un cinematografo più popolare rispetto all'altro gestito da Galli e Grazia, che dava spesso le seconde visioni di film già proiettati al Centrale. La visibilità di questo cinematografo aumenta negli anni Dieci, quando compaiono diverse recensioni nei quotidiani locali, e essendo uno dei cinematografi più centrali della città era spesso frequentato anche da Alfredo Testoni (§ XIII.5.1).

³⁰ CCBO, ASRD, n. 39505.

**CINEMATOGRAFO DELLA BORSA (1907-1929)
via Indipendenza 22, angolo via Volturmo**

Progettista del cinematografo	Umberto Zanotti (decoratore esterni)
Costruito ex-novo	Palazzo Coltelli
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo stabile; 2ª categoria (nel 1926)
Inaugurazione	20 ottobre 1907 (forse 30 settembre 1907)
Esercente (1907-1908)	Arsace Casini (v. Appendice 3.2, Cinema Radium)
Esercente (1908-1909)	Domenico Cazzulino della Società Cine-Films (Torino)
Esercente (1910-1916)	Carletti Francesco, di Giulio Cesare, nato a Genzano di Roma il 10 settembre 1874 (v. Appendice 4.2, Boari & Carletti)
Esercente (1916-1918?)	Società Cine-Films (Torino)
Esercente (1918-?)	Giannoni e Zocchi (v. Appendice 4.2, Giannoni e Zocchi)
Esercente (1920-1925)	Carletti Francesco, di Giulio Cesare, nato a Genzano di Roma il 10 settembre 1874 Boari (v. Appendice 4.2, Boari & Carletti)
Esercente (1925-1929)	Società Anonima Stefano Pittaluga, SASP (Torino)
Cessazione	Nel 1929 gli ambienti del cinematografo divengono parte di un negozio di casalinghi (ASC, C.A., 1929, XII.4.4., prot. 21948 del 18 luglio 1929)
Descrizione	<p>1909: le tabelle réclame del cinematografo si trovano sui pilastri del portico in via Indipendenza (m 2,6 x 1,2) e una fra la seconda e la terza porta di via Volturmo (m 1,5 x 1,6)</p> <p>1912: la sala ha un ingresso su via Indipendenza e le uscite di emergenza su via Volturmo. I posti sono 314 (114 sono primi posti e poltrone, 200 sono secondi posti) divisi da un postergale in legno e ferro alto 0,95 m. La cabina è in muratura con soffitto a volta. Le sale d'aspetto sono divise in primi e secondi posti da divani alti m 0,90</p> <p>1914-1915: vengono ristrutturate le parti esterne su progetto del decoratore Umberto Zanotti; vengono ammodernate i mostrini nel portico</p> <p>1924: richiesta per esporre un quadro luminoso di m 2,80 x 1 sotto al portico di via Indipendenza con il titolo del film in programma contornato da 104 lampadine da 25 candele</p> <p>1925: richiesta per esporre sulle colonne dei mostrini (m 2,45 x 0,65 x 0,04), delle tabelle in lamiera per i manifesti sul lato di via Indipendenza e sei tabelle in lamiera fra le porte che si aprono su via Volturmo con la scritta "Grandioso Cinematografo della Borsa" (m 2,10 x 1), scrivere su tutte le serrande di via Volturmo "Cinema Borsa – Gestione An. Pittaluga", e scrivere sui due ingressi di via Indipendenza da un lato "Cinema" e dall'altro "Borsa" e ai lati del primo due volte "Bar" (ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 33135 del 14 agosto 1925)</p>

Materiali	<p>Pianta del cinematografo del 1912 (ASBO, G.P., Busta 1188, 1912, cat. 13, fasc. 1)</p> <p>Immagine entrata su via Indipendenza 1913 (FCBO, Archivio della Grafica, Cinbo01)</p> <p>Fotografia del Borsa da via Volturmo nel 1908 (ASBO, G.P., busta 1117, 1908, Tit. 13, Fasc. 1)</p> <p>Fotografia Borsa esterno e interni gestione SASP</p> <p>Carta intestata Ditta Boari & Carletti</p> <p>Borsa Musical Bar logo Doc. Gualandi</p> <p>Prospetto decorato su via Indipendenza decoratore Zanotti cm 47 x 50 (ASC, C.A., 1914, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 23419)</p> <p>Prospetto decorato su via Indipendenza “Cinema Borsa” (ASC, C.A., 1915, XII.4.4., prot. 20036)</p> <p>Disegno mostrine nel portico di via Indipendenza 1915 (ASC, C.A., 1915, XII.4.4, prot. 321)</p> <p>Disegno delle uscite di sicurezza “Grandioso Cinematografo della Borsa” (ASC, C.A., 1915, XII.4.4., prot. 20035)</p> <p>Disegno della <i>réclame</i> col titolo del film contornato da lampadine sotto al portico di via Indipendenza (ASC, C.A., 1924, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 40585 dell'11 novembre 1924)</p> <p>Alcuni programmi si trovano presso l'Archivio Grafica della Cineteca di Bologna e la Manifestoteca del Museo Nazionale del Cinema di Torino e FCARISBO, Collezione Brighetti</p>
Note	<p>Dicembre 1920: richiesta di Boari-Carletti per un striscia di m 2 che attraversa vi Indipendenza con scritto “<i>Il romanzo di un giovane povero</i> di O. Feuillet grande interpretazione di <i>Pina Menichelli</i> Prossimamente al Cinema Borsa”, non concesso (ASC, C.A., 1920, XII.4.4., prot. 32282 del 10 dicembre 1920)</p>

La Commissione di Vigilanza visita il Cinematografo della Borsa, situato in via Indipendenza 22 all'angolo con via Volturmo il 19 ottobre 1907³¹, e l'inaugurazione ufficiale avviene il 20 ottobre dalle 10 alle 11 con ingresso gratuito³². Il cinematografo, che è uno dei più rinomati e centrali della città (ed anche uno dei cinematografi che ci ha lasciato la maggiore documentazione), è inizialmente gestito da Arsace Casini (già conduttore del Radium, v. Appendice 3.2, Cinematografo Radium) e passa poi, forse nel mese di giugno 1908³³, alla Cine-Films (una società per azioni costituita a Torino nel 1908 con un capitale di L. 300.000 proprietaria del Panorama di Torino e del Cinematografo della Borsa di quella città), che lo gestisce tramite il suo amministratore delegato Domenico Cazzulino³⁴ per il

³¹ ASBO, G.P., Busta 1117 (1908, cat. 13, fasc. 1 [N° 786 del 1907]). Concede il permesso di apertura a condizione che le porte delle uscite di sicurezza che danno su vicolo de' Corighi si aprano dall'interno verso l'esterno.

³² *Cinematografo della Borsa*, «Il Resto del Carlino», 20 ottobre 1907, p. 4. L'articolo cita una "prova generale" probabilmente solo per giornalisti, avvenuta la sera precedente. Secondo Benatti invece, il cinematografo era già in funzione anche se non ancora inaugurato ufficialmente, dal 30 di settembre (BENATTI 2001, p. 21).

³³ Il cambiamento di gestione è citato nel documento di una seconda visita della Commissione di Vigilanza, avvenuta il 29 giugno 1908 (ASBO, G.P., Busta 1117, 1908, cat. 13, fasc. 1, N° 195).

³⁴ Domenico Cazzulino esercente torinese, entra nel 1908 come amministratore delegato nella Società Cine-Films che aveva come compito «l'esercizio e il commercio di cinematografi e ogni operazione industriale e finanziaria affine», proprietaria dei due cinematografi della Borsa a Torino e Bologna. Cfr. BERNARDINI 1981,

periodo 1908-1909. Da questo momento in poi il cinematografo viene gestito da impresari quasi sempre collegati all'ambiente torinese: vi venivano proiettati i film della Nordisk di esclusività dei distributori d'ambiente torinese Marzetto e De Giglio (§ X.4.2), e infine conclude la gestione del cinematografo il colosso torinese SASP, che lo prende in gestione dal 1925. Nella gestione si alternano poi anche il distributore Francesco Carletti (1910-1916 e 1920-1925, v. Appendice 4.2, Boari & Carletti) e i distributori Giannoni e Zocchi (v. Appendice 4.2, Giannoni e Zocchi). Assieme al cinema, in alcuni periodi gli esercenti gestivano contemporaneamente anche il bar, ad esempio nel periodo 1920-1925 la ditta Boari & Carletti gestiva tramite un impiegato il Cinema Musical – Bar Borsa³⁵.

Il Borsa ha l'entrata principale su via Indipendenza (Fig.) e si estende lungo via Volturno (Fig.) fino a vicolo de' Corighi. Dalle fotografie eccezionalmente superstiti deduciamo come fin dai primi anni d'attività l'entrata presentasse dei lumi, e come le uscite di sicurezza su via Volturno fossero sovrastate dalla scritta a lettere capitali “Grandioso cinematografo della Borsa”. L'assetto interno si ricava dalla pianta (in scala circa 1:100, su foglio di cm 54 x 39,7), consegnata alla Prefettura il 27 maggio 1912³⁶: conteneva 314 posti a sedere, 114 fra primi posti e poltrone e 200 secondi posti, divisi da un “postergale” in legno e ferro alto m 0,95, segnato in rosso nella pianta (Fig.). La cabina di proiezione è completamente in muratura con soffitto a volta ed è dotata di due estintori, mentre la sala è dotata di tre lumi di sicurezza e di aspiratori elettrici. Le sale d'aspetto sono divise fra primi e secondi posti da tre divani alti m 0,90. Domenico Cazzulino nel 1909 chiede di porre dei riquadri mobili per esporre le *réclame* su due pilastri del portico di via Indipendenza (2,60 x 1,20 m) e uno fra la seconda e la terza porta di via Volturno (1,50 x 1,60 m)³⁷.

Il locale viene ampliato per la prima volta fra il giugno e il luglio 1908, con il passaggio alla Cine-Films³⁸, e nuovi lavori vengono prescritti dalle autorità nel luglio del 1912, dopo un diverbio tra il conduttore e il comandante dei pompieri sull'obbligo di mantenere apribili le porte durante le proiezioni:

1- Nella cabina per le proiezioni sia tolto l'armadio e sia vietato introdurvi per l'avvenire altri mobili in legno ai quali facilmente possano comunicarsi e propagarsi le fiamme

p. 49. Sul Panorama di Torino, allestito all'Esposizione del 1911 rimandiamo a FRIEDEMANN 2013, pp. 137-138.

³⁵ CCBO, ASRD, n. 5154, prot. 9780 dell'8 settembre 1920.

³⁶ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat.13, fasc. 1).

³⁷ ASC, C.A., 1909, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 301.

³⁸ La nuova inaugurazione dopo l'ampliamento avviene il 21 luglio 1908. *Cineborsa*, «L'Avvenire d'Italia», 21 luglio 1908, p. 2.

2- Nell'angolo della sala degli spettacoli prossimo ai locali del magazzino e precisamente di fianco alla tela per le proiezioni sia praticata un'uscita di sicurezza ampia da aprirsi dall'interno mediante semplice pressione

3- Una delle invetriate della sala d'aspetto e precisamente la 4a in via Volturmo (contando a partire da via Indipendenza) sia mutata in uscita di sicurezza aprendosi dall'interno mediante semplice pressione, come quelle della sala degli spettacoli

4- In corrispondenza alla nuova porta di cui al N. 2 deve essere lasciata libera per tutta la lunghezza della sala e fino alla sporgenza della parete sul lato sud una corsia di ampiezza uguale alla porta

5- I posti vengono determinati nel numero massimo seguente:

poltrone 18

poltroncine (primi posti) 96

secondi posti 180

Tutte le dette disposizioni dovranno avere esecuzione immediata tranne quelle di cui ai nn. 2 e 3 per le quali è concesso un termine di giorni 45³⁹.

Nel settembre 1914⁴⁰ viene ampliato l'ingresso su via Indipendenza con l'apertura di una seconda porta, abbellita seguendo il disegno preesistente dal decoratore Zanotti (Fig.). Nel settembre 1915 Carletti richiede⁴¹ una nuova decorazione, sia dell'ingresso su via Indipendenza per il quale vengono pensate delle colorazioni policrome con delle figure femminili (forse sirene, Fig.), che di quello su via Volturmo (Fig.); nonché l'apposizione di nuove tabelle alle colonne del portico (Fig.). L'aspetto del Borsa doveva essere già moderno, infatti anche quando il cinematografo passa sotto l'Anonima Pittaluga nel 1925, non vengono fatti dei grandi lavori d'ammodernamento, e il colosso torinese si limita ad abbattere il muro che separava il bar dal cinematografo creando così un ambiente più spazioso e ad aggiungere alcune tabelle *réclame* in lamiera all'esterno, e l'indicazione della gestione sul lato di via Volturmo⁴². Le nuove decorazioni parietali sono del prof. Pietra e vengono esposti alle pareti delle sale d'aspetto diversi manifesti cinematografici⁴³. Nelle fotografie pubblicitarie della gestione Pittaluga (Figg.) si vede una galleria rialzata, ma non è chiaro a che epoca risalga

³⁹ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1). La pianta citata del 27 maggio riporta a matita viola una correzione in accordo con quanto qui prescritto nel punto 2.

⁴⁰ ASC, C.A., 1914, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 23419. Viene anche rifatto l'impianto elettrico e di riscaldamento, i nomi delle ditte coinvolte sono riportati da *La riapertura del cinematografo della Borsa*, «Il Giornale del Mattino», 11 ottobre 1914, p. 3.

⁴¹ ASC, C.A., 1915, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 20035-20036, 19314.

⁴² ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 33135.

⁴³ *La riapertura del "Borsa" di Bologna sotto la gestione dell'Anonima Pittaluga*, «Films Pittaluga», a. III, n. 9, 15 settembre 1925, p. 191.

questa costruzione, anche perché una parte sovrelevata era presente già nella pianta del 1912.

Il Borsa, pratica anomala fra i cinematografi cittadini del periodo, pubblica fin dal 1908 sui quotidiani inserzioni descrittive dei film più importanti, per invogliare il pubblico a partecipare agli spettacoli. Riportiamo ad esempio l'inserzione per un film "dal vero" e quella di un film sulla spedizione del Duca degli Abruzzi al Karakorum:

Le isole Fidii dell'Oceania sono regioni ricche di correnti sulfuree che si sviluppano in forma di innumerevoli colonne zampillanti ad altezze piramidali contornate da un' aureola di vapori acquei di effetto meraviglioso. Gli abitanti si addestrano sui fiumi, alla corsa di canotti con ostacoli che riescono interessanti ed originalissimi. Questo soggetto dal vero ammirasi in queste sere in una cinematografia-novità che compone il programma del Cinematografo della Borsa⁴⁴.

Il record mondiale d'altezza raggiunta dal Duca degli Abruzzi nella sua recente spedizione ai monti Himalaja viene presentato a partire da oggi all'ammirazione del pubblico dal rinomato Cinematografo della Borsa di Via Indipendenza 22 nei suoi più interessanti particolari – dall'arrivo alla stazione del Rawalpindi al saluto finale che S.A.R. porse solennemente al cospetto delle più ardue vette sovrastanti come giganti immani sulla crosta terrestre. L'elegante Cinematografo che ha saputo farsi un nome indiscusso per la bontà prettamente scientifica delle sue proiezioni di inarrivabile nitidezza, fissità e splendore ha acquistato il diritto esclusivo di questa film. Essa inoltre è riprodotta sullo stesso negativo originale dal quale fu desunta la copia data al Teatro Vittorio Emanuele di Torino e nell'Aula del Collegio Romano, è stata tirata con particolare cura ed in tutta l'integrale successione delle grandiose vedute. Il pubblico avrà così la fisionomia completa del meraviglioso viaggio e sarà come per incanto trasportato davanti al maestoso panorama di quelle vallate e montagne i cui dorsi colossali riportano il nostro pensiero alle vecchie chimere dei Ciclopi e Titani⁴⁵.

Il Borsa espone nel primo periodo, pratica utilizzata pure da altri cinematografi cittadini, anche fenomeni da baraccone nell'atrio o davanti all'ingresso. Fra questi il più illustre è sicuramente il digiunatore Succi, una vera celebrità per la stampa dell'epoca, che da un quindicennio racconta i suoi digiuni, il quale viene invitato da Carletti nel maggio del 1910 ed esposto durante il digiuno in una cabina di cristallo (Fig.)⁴⁶. Un altro fenomeno curioso è poi un bimbo-uomo di 4 anni, visibile nelle sala d'aspetto del cinematografo e con sedute

⁴⁴ *Cinematografo della Borsa*, «Il Resto del Carlino», 12-13 gennaio 1908, p. 3.

⁴⁵ *Viaggio di S.A.R. Il Duca degli Abruzzi al Karakorum*, «L'Avvenire d'Italia», 23 febbraio 1910, p. 2.

⁴⁶ ASBO, G.P., Busta 1151 (1910, cat. 13, fasc. 1, N° 600).

speciali, riservate solamente ai medici, agli studenti di medicina e ai giornalisti:

La Direzione del Cinematografo della Borsa in Via Indipendenza 22 ci comunica d'aver ieri a mezzo di una circolare riservata invitato i Signori Medici ad assistere ad alcune sedute private, indette allo scopo di facilitare loro lo studio del fenomeno di natura il bimbo-uomo a soli 4 anni Bianco Guglielmo di Lancenigo (Treviso). Dette sedute avranno luogo in forma privatissima e riservata nella sala dello stesso Cinematografo-Via Indipendenza 22 dalle ore 11 alle 12 e mezza di sabato 13, lunedì 17 e mercoledì 19 corrente ed i signori medici potranno intervenire dietro semplice presentazione della circolare medesima che servirà loro come lettera d'invito e di riconoscimento. Avranno pure l'ingresso libero i signori giornalisti ed i laureandi in medicina dietro presentazione delle loro tessere.

Avvertiamo pertanto che detto bambino è visibile gratis da oggi e giorni seguenti nella sala d'aspetto del nominato Cinematografo durante gli spettacoli diurni e serali⁴⁷.

Un altro incentivo per il pubblico adottato dal Borsa è la distribuzione al giovedì di omaggi, ventagli per le signore e giocattoli per i bambini⁴⁸. La programmazione del Borsa si distingue nel 1910-1911 per essere il cinematografo dove venivano proiettati i film Nordisk di esclusività dei distributori d'ambiente torinese Marzetto e De Giglio, anche prima che questi film venissero iscritti nel *Registro delle opere protette* (§ X.4.2).

⁴⁷ *Sotto le due torri*, «L'Avvenire d'Italia», 15 gennaio 1910, p. 2. Per altre attrazioni cfr. NEPOTI 2008, p. 74.

⁴⁸ *Ibidem*.

CINEMA-TEATRO D'AZEGLIO (1908-1920)
Via D'Azeglio 13, angolo vicolo Marescalchi

Progettista del cinematografo	Paolo Sironi (febbraio-giugno 1908) Romano Alberghini (decorazione interne)
Costruito ex-novo	Locale riadattato ad uso cinematografo
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo stabile
Inaugurazione	13 giugno 1908
Esercente (1908)	Domenico Vandelli
Esercente (1909-1911)	Umberto Bruno
Esercente (1912-1913)	Giuseppe del Bianco, di Vincenzo, nato a Faenza il 20 marzo 1884 (v. Cinematografo a Ravenna, Galli e Grazia)
Esercente (1914-1917)	G. Del Bianco G. & C. (Del Bianco Giuseppe, di Vincenzo, nato a Faenza il 20 marzo 1884; Giuseppe Marchesini, fu Vincenzo, nato a Ferrara il 21 luglio 1878)
Esercente (1917-1920)	Ditta Enrico Rossi & Figlio (Rossi Enrico, fu Giosué, nato a Busto Arsizio il 2 luglio 1860; Rossi Leonardo, di Enrico, nato a Bologna il 23 novembre 1889)
Cessazione	30 giugno 1920
Descrizione	1908: doppia entrata su via d'Azeglio con due sale d'aspetto differenti, che dividono anche i secondi dai terzi posti; la sala di proiezione ha tre uscite su vicolo Marescalchi; l'interno è decorato da Romano Alberghini e i soffitti sono in Cameoid (finto stucco di manifattura inglese); l'esterno ha lampade elettriche, tabelle per le <i>réclame</i> e «un faro luminoso per l'esecuzione di iscrizioni» 1909: sul tetto dello stabile viene collocata una girandola luminosa che gira su se stessa con la scritta "CINEMA", visibile da Piazza Vittorio Emanuele 1912: sala di proiezione m. 18x7, con circa 250 posti (40 poltrone, 105 primi posti, 105 secondi posti su 9 panche); vengono appese tabelle più grandi all'angolo fra via D'Azeglio e vicolo Marescalchi
Materiali	Inserzioni apertura quotidiani Pianta 1908 (ASBO, G.P., Busta 1117, 1908, cat. 13, fasc. 1, n. 169) Pianta 1912 (ASBO, G.P., Busta 1188, 1912, cat. 13, fasc. 1) Cartolina Illustrata 1914 ingresso cinematografo (CARISBO, Fondo Brighetti, Cinema) Prospetto (ASUB-SA, Fondo Sironi) Prospetto esterno Edilizia Moderna di Paolo Sironi coll. Segà Serrazanetti (<i>Liberty in Emilia</i> , p. 93) Talloncino sconto (FCARISBO, Fondo Brighetti) Alcuni programmi (FCARISBO, Collezione Brighetti)
Note	La Denuncia di Cessazione di Enrico Rossi è scritta su carta intestata di un negozio di giocattoli

Il Cinema-Teatro D'Azeglio viene ricavato all'interno dello stabile situato in via

d'Azeglio 13, con dei lavori eseguiti fra febbraio e giugno del 1908 su progetto di Paolo Sironi, un celebre architetto milanese, che a Bologna aveva realizzato le villette in stile Liberty di via Audinot (§ VIII.2). Il progetto proposto dalla sua società Edilizia Moderna ha una doppia entrata su via d'Azeglio, composta da due porte in cristallo decorate, sormontate da una pensilina in vetro e ferro. All'angolo del palazzo è posta un'insegna con un lume, con una decorazione floreale di gusto Liberty⁴⁹ (Fig.). Il Comune permette di collocare all'esterno del locale delle lampade elettriche, delle tabelle per le *réclame* ed «un faro luminoso per l'esecuzione di iscrizioni»⁵⁰. La doppia entrata su via D'Azeglio (pianta senza indicazione della scala, su foglio di cm 55,5 x 35,5, Fig.) divide anche primi e secondi posti dai terzi, che hanno anche sale d'aspetto differenti; la sala di proiezione ha tre uscite di sicurezza su vicolo Marescalchi ed è appositamente progettata da Sironi stesso che progetta la collocazione del fascio luminoso della proiezione attraverso la sala (Fig.). Il progetto viene approvato dall'Ing. Capo del Genio Civile con alcune condizioni:

Esaminata la planimetria [...] in massima si può ammettere, però [...] si dovrà prescrivere: 1. Che le tre porte d'uscita dovranno essere larghe almeno m 1,40; 2. Che la loro soglia non potrà essere superiore al piano stradale che di cm 16, cioè non sarà ammesso che un solo gradino; 3. I pavimenti dei vari ambienti dovranno essere allo stesso livello; 4. Nel caso che al di sotto dei locali da ridursi vi fossero cantine, il concessionario dovrà fin d'ora provvedere a tutte quelle opere che riterrà necessarie per garantire in modo assoluto le buone condizioni di stabilità e ne sarà tenuto responsabile; 5. La cabina dovrà essere costruita completamente di materiale incombustibile. Per quanto non formi oggetto di prescrizione, è preferibile che la porta attualmente esistente nell'ambiente da destinarsi a sala d'aspetto sia lasciata aperta [...]»⁵¹.

Ulteriori notizie sulle decorazioni dell'interno, che era anche dotato di aspiratori e ventilatori, sono riportate in occasione dell'inaugurazione da «L'Avvenire d'Italia»:

Ieri sera alla presenza di uno scelto ed affollatissimo pubblico si è inaugurato il nuovo Cinema Teatro D'Azeglio. Su progetto del Prof. Paolo Sironi furono eseguiti i lavori di rifacimento, decorazione e ammobigliamento della sala. Notevoli e ben riusciti i lavori necessari per l'impianto affidati al capomastro Donini Enrico – La decorazione dei soffitti in Cameòid finto stucco del quale il prof. Sironi è il rappresentante per la casa Walton di Londra è riuscita magnificamente come pure è ben riuscito l'incrosto che decora le pareti, indicato contro

⁴⁹ Rimandiamo alle immagini dei progetti pubblicate in *Liberty in Emilia*, Modena, Artioli Stampa, 1988, p. 93.

⁵⁰ ASC, C.A., 1908, Tit. XII Rub.4 Sez.4, Prot. 1869.

⁵¹ ASBO, G.P., Busta 1117 (1908, cat. 13, fasc. 1, N° 169).

l'umidità. La parte di decorazione pittorica fu eseguita dal pittore Romano Alberghini. La direzione di questo Cinema Teatro che ha fatto il possibile per ottenere l'ambiente il più elegante del genere della città si ripromette buoni spettacoli ed ottimi affari⁵².

La richiesta per l'esercizio, nel giugno 1908 è di Domenico Vandelli, mentre un nuovo proprietario, Umberto Bruno, gestisce il cinematografo dal settembre del 1909, abbellendo l'esterno con una «girandola luminosa che gira su se stessa» con la scritta "CINEMA" coronata da un cerchio di lampadine, posta sul tetto dello stabile e visibile da Piazza Vittorio Emanuele (l'attuale Piazza Maggiore)⁵³. Il nuovo proprietario richiede al Comune il permesso di esporre anche altre lampade e riflettori sul tetto e all'esterno della casa⁵⁴. Una seconda planimetria⁵⁵ (Fig.) del Cinema-Teatro D'Azeglio è fornita nel maggio del 1912 dal nuovo proprietario, il romagnolo Giuseppe Del Bianco, che gestisce anche un cinematografo a Ravenna nello stesso anno⁵⁶. La struttura, simile a quella del 1908, contiene 250 posti a sedere, divisi in primi, secondi e terzi posti. La sala di proiezione è di circa m 18 x 7 e sulla base del disegno le poltrone risultano 40, i primi posti 105 e i secondi posti circa 105 (9 panche). Nell'aprile del 1913 Del Bianco chiede al Comune di poter sostituire le tabelle appese all'angolo fra via d'Azeglio e via Marescalchi di m 1x2, con tabelle più grandi, di m 3,50 x 2,40⁵⁷.

Il Cinema-Teatro D'Azeglio viene inaugurato il 13 giugno 1908 (Fig.) e nonostante fosse un cinematografo borghese, espone anche fenomeni da baraccone come Massimiliano il Re dei nani, alto 76 cm e presentato dal figlio Max di anni 24 e alto 1,80 m⁵⁸. Ospita inoltre conferenze come quella dei professori Neri e Cagnini sulle malattie nervose, accompagnata da proiezioni⁵⁹ e numeri di varietà, come la canzonettista Roma Adami di anni 8⁶⁰.

⁵² *Il Nuovo Cinema Teatro D'Azeglio*, «L'Avvenire d'Italia», 14 giugno 1908, p. 2.

⁵³ *Restauro ed innovazioni*, «La Gazzetta dell'Emilia», 14 settembre 1908, p. 3. Nell'articolo la girandola ha la scritta "CINEM" ma probabilmente si tratta di un refuso.

⁵⁴ ASC, C.A., 1909, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 23597.

⁵⁵ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat.13, fasc.1).

⁵⁶ Felice Galli e Alberto Grazia noleggiarono nel giugno 1912 il film *La gloriosa battaglia delle Due Palme* (Comerio, 1912) ad un cinematografo di sua proprietà a Ravenna (AMNCTO, Fondo Galli e Grazia).

⁵⁷ ASC, C.A., 1913, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 6768 [busta 205].

⁵⁸ *Cinema Teatro D'Azeglio*, «Il Resto del Carlino», 1 gennaio 1910, p. 3.

⁵⁹ *Il cinematografo applicato alla scienza*, «L'Avvenire d'Italia», 19 ottobre 1908, p. 2. Sul prof. Vincenzo Neri rimandiamo a VENTURINI-VANONE-LORUSSO 2012.

⁶⁰ *Cinema Teatro D'Azeglio*, «L'Avvenire d'Italia», 4 gennaio 1910, p. 2.

CINEMATOGRAFO VOLTA (1908-1915)
via Volturmo 4 / angolo via de' Corighi

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo stabile
Inaugurazione	Ottobre 1908
Esercente (1908)	Giuseppe Malferrari & C.
Esercente (1910-1912)	Felice Wengher & Co. (Wengher Felice, fu Luigi nato a Bologna il 24 febbraio 1869; Tarozzi Elisa in Orsi, nata a Bologna il 10 maggio 1862)
Esercente (1912-1913)	Giannantony Enrico, fu Giuseppe, nato a Revere il 4 gennaio 1862 (v. Appendice 4.2, Enrico Giannantony "Lux et Umbra")
Esercente (1913-1914)	Felice Wengher & Co. (Wengher Felice, fu Luigi nato a Bologna il 24 febbraio 1869; Tarozzi Elisa in Orsi, nata a Bologna il 10 maggio 1862)
1915	Attivo nel giugno
Cessazione	
Descrizione	1910: Wengher chiede di mettere un cartello in tela con lettere sopra la piccola tettoia in vetro all'angolo via Volturmo e Corighi con l'iscrizione "Cine-Volta-Parlante". 1912: il cinematografo ha 294 posti (35 posti distinti, 59 primi posti e 200 secondi posti), poi abbassati a 242 dalla Commissione di Vigilanza. La Commissione impone 6 lumi di sicurezza 1912: Giannantony chiede di poter collocare una tabella per le <i>réclame</i> di m. 2 x 1,15 sulla colonna d'angolo del portico dello stabile all'angolo fra via Indipendenza e via Marsala
Materiali	Pianta 1912 in scala 1:100 su foglio cm 26,5 x 21 (ASBO, G.P., Busta 1188, 1912, cat.13, fasc.1) Programma 1910 circa (CARSIBO, Fondo Brighetti)
Note	Ancora attivo nel giugno del 1915 (<i>Una scena di sangue all'uscita da un cinematografo</i> , «Il Resto del Carlino», 23 giugno 1915, p. 4)

La data di inaugurazione del Cinematografo Volta non è del tutto certa e comunque è da collocarsi dopo il 21 ottobre 1908 data nella quale avviene la visita della Commissione di Vigilanza e il 24 viene accordato il permesso per l'esercizio del cinematografo alla ditta Malferrari & C⁶¹. L'inaugurazione non ha eco sui quotidiani, e l'unica notizia che troviamo,

⁶¹ ASBO, G.P., Busta 1117 (1908, cat. 13, fasc. 1, N° 617).

poiché il cinematografo non pubblica inserzioni sulla stampa, è di un borseggio che vi avviene il 18 gennaio 1909⁶².

I documenti della Camera di Commercio di Bologna attestano una co-gestione di Enrico Wengher e Elisa Tarozzi dal 1° gennaio 1910 al 15 maggio 1912, poi ancora dal 1° settembre 1913 al 31 luglio 1914. Nell'intervallo fra le due gestioni Wengher-Tarozzi il Cinematografo Volta è gestito dal distributore Enrico Giannantony (v. Appendice 4.2, Enrico Giannantony “Lux et Umbra”) residente in via Falegnami n° 7⁶³. Il 15 gennaio 1910 troviamo una prima inserzione nei quotidiani e poi avvisi continui fra il maggio 1910 e il marzo 1911⁶⁴.

Il Cinematografo Volta si trova a pochi metri di distanza dal Cinematografo della Borsa (v. Appendice 3.2, Cinematografo della Borsa), ed entrambi i cinematografi hanno affacci sia su via Volturmo che su via de' Corighi. A differenza del Borsa, che ha un carattere più esclusivo, il Volta ha una vocazione più popolare, ed è specializzato in rappresentazioni cinematografiche con un parlato in dialetto bolognese effettuato dagli attori del Teatro Nosadella, che reinterpreta da dietro la tela soprattutto i film comici. Sui quotidiani alle comiche proiettate viene inoltre tradotto poco fedelmente il titolo in bolognese e i personaggi sono ribattezzati “Peppino”. Per questo motivo il 3 maggio del 1910 Wengher richiede al Comune di «mettere un cartello in tela con lettere sopra la piccola tettoia di vetro angolo via Volturmo e Corighi del Cine Volta con la seguente iscrizione: “Cine-Volta-parlante”»⁶⁵. Anche negli anni seguenti il Volta continua a proporre spettacoli con anche varietà, come sappiamo da un fatto di cronaca che coinvolge delle canzonettiste che vi si esibivano insultate da un gruppo di giovani e dei militari che non gradiscono la scena⁶⁶.

Dalla planimetria (in scala 1:100, su foglio di cm 26,5 x 21) datata 1912 (Fig.) ricaviamo che il cinematografo ha 294 posti, fra i quali 35 distinti (contrassegnati con la lettera A), 59 primi posti (B) e 200 secondi posti (C). La Commissione prescrive di abbassare il numero dei posti a 242 e di collocare 6 lumi di sicurezza (in rosso nella planimetria)⁶⁷. Nel

⁶² *Borseggio al Cinematografo Volta*, «L'Avvenire d'Italia», 18 gennaio 1909, p. 2.

⁶³ CCBO, ASRD, Registro 7284. Wengher dichiara di essere nato a Bologna il 24 febbraio 1869, mentre Elisa Tarozzi in Orsini, è nata a Bologna il 10 maggio 1862.

⁶⁴ L'inserzione di gennaio compare il 15 sia su «L'Avvenire d'Italia», sia su «Il Resto del Carlino» e pubblicizza un Trio Lillipuziano fuori programma.

⁶⁵ ASC, C.A., 1910, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 6909. Sul retro della richiesta troviamo appuntato che il 15 ottobre 1911 Wengher ha cessato l'esercizio del cinematografo, fatto che però non viene dichiarato alla Camera di Commercio. A complicare ulteriormente i dati sui gestori è l'indicazione che il Volta sia condotto da Gaetano Bortolini nell'elenco dei cinematografi bolognesi fornito dal Comune alla ditta milanese di Giovanni Pettine il 2 giugno 1911, informazione che però non trova riscontro nei registri della Camera di Commercio di Bologna (ASC, C.A., 1911, Tit. X Rub. 3 Sez. 5, Prot. 14034).

⁶⁶ *Dal cinematografo all'ospedale | Una rappresentazione al Volta finita a coltellate*, «Il Giornale del Mattino», 23 giugno 1915, p. 4.

⁶⁷ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat.13, fasc.1).

novembre del 1912, Giannatony chiede di poter collocare una tabella per le *réclame* del cinematografo di m 2 x 1,15, sulla colonna d'angolo del portico dello stabile di proprietà Tassi all'angolo fra via Indipendenza e via Marsala, ma gli viene negato⁶⁸.

⁶⁸ ASC, C.A., 1912, Tit. XII Rub. 4 Sez.4, Prot. 28965. Il permesso non viene accordato, poiché non vi è abbastanza spazio.

CINEMATOGRAFO CENTRALE (1909-1924)
via Indipendenza 6 ABC, angolo vicolo del Seminario [attuale vicolo degli Ariosti]
 poi CINEMATOGRAFO IMPERIALE v. tabella sotto (1926-)

Progettista del cinematografo	Ing. Cleto Gasparini (1908) Decorazioni interni Ditta Zana e Berasconi (Milano) su disegno di Mario Dagnini
Costruito ex-novo	Riadattato nei locali in gestione alla Ditta Venturi & Figlio (forse i celebri marmisti?)
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo stabile
Inaugurazione	24 dicembre 1909
Esercente (1909 -1923)	Galli Felice, fu Lodovico nato a Bologna l'8 luglio 1870 (v. Appendice 3.2, Cinematografi Bios, Galvani) Grazia Alberto, fu Antonio nato a Bologna il 24 febbraio 1865 (v. Appendice 3.2, Cinematografi Bios, Galvani)
Esercente (1924)	Tosco Emiliana Società Anonima Cinematografica (TESAC)
Cessazione	
Descrizione	1912: è diviso in primi e secondi posti con ingressi e sale d'aspetto separate. I primi posti hanno ingresso in via Indipendenza, i secondi posti dal retro. La sala di proiezione risulta di circa m 20x8/9, e i posti a sedere sono 358, con un divisorio fra primi e secondi 1914: chiusura in ottobre per lavori di ampliamento [Giordani, p. 30] 1917: richiesta per vetrine in ferro progettate dal prof. Giulio Gandolfi (ASC, C.A., 1917, XII.4.4., prot. 22492)
Materiali	Pianta 1912, 1:100 di cm 57x35 (ASBO, G.P., Busta 1188, cat. 13, fasc. 1) Cartolina con bimbo che piange (Carisbo, Fondo Brighetti) Disegni progetto del prof. Giulio Gandolfi per vetrine in ferro (ASC, C.A., 1917, XII.4.4., prot. 22492) Alcuni programmi sono conservati presso la Manifestoteca del Museo del Cinema di Torino, l'Archivio della Grafica della Cineteca di Bologna e la Collezione Brighetti della Fondazione Carisbo
Note	Richiesta 30 aprile 1923 per esporre sotto il portico del Cinema Centrale in via Indipendenza una réclame di m 1 x 3 con la dizione "Lunedì 7 maggio e giorni seguenti al Bios I quattro cavalieri dell'Apocalisse" (ASC, CA, 1923, XII.4.4., prot. 10110 del 3 maggio 1923) Richiesta 22 maggio 1923 per esporre sotto il portico del Cinema Centrale in via Indipendenza una réclame di m 1x3 con la dizione "Lunedì 28 maggio e giorni seguenti al Bios Dante" (ASC, CA, 1923, XII.4.4., prot. 12228 del 22 maggio 1923)

CINEMATOGRAFO IMPERIALE (1926-)

Progettista del cinematografo	Architetto Attilio Muggia
Costruito ex-novo	Ampliamento del locale preesistente tramite l'annessione dei locali dell'ex-caffè

	Medica, su un nuovo progetto appositamente creato dall'architetto Attilio Muggia
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo stabile
Inaugurazione	
Esercente (1926)	Unione Cinematografica Italiana (UCI, v. Appendice 4.2, Unione Cinematografica Italiana)
Impiegati 1926	Operatore L. 3,5 h / 8 ore al giorno (straordinario + 1 L /h) Aiuto operatore L. 2,5 h / 8 ore al giorno (straordinario + 1 L /h)
Esercente (1927-1935)	Società Anonima Stefano Pittaluga (SASP, v. Appendice 4.2, Società Anonima Stefano Pittaluga)
Esercente (1935-?)	Calzoni Alberto e C. (v. Appendice 3.2, Cinema Fulgor; Appendice 4.2, Felsina Film)
Cessazione	
Descrizione	1924: Lavori di riadattamento dell'ex Caffé Medica per trasformarlo in sala di proiezione. Il cinematografo così ricavato doveva contenere 800 posti 1926: viene
Materiali	Progetti Muggia 1925? (Ordine degli architetti, Fondo Muggia, 4/40) Progetto riadattamento locali ex caffè Medica 1924 (ASUB-SA, Fondo Muggia) Assicurazione incendio con Società Anonima Italia Incendio 1926 (AMNCTO, Fondo UCI) Immagine cartello réclame di <i>Gli ultimi giorni di Pompei</i> al Medica, 1926 (ASC, CA, 1926, XII.4.4., prot. 3552 del 15 febbraio 1926)
Note	Febbraio 1926: richiesta di Aldo Boari dell'UCI per un cartello nel portico vicino al Cinema Centrale di prossima inaugurazione con scritto “Cinema Teatro Medica Oggi Gli ultimi giorni di Pompei” (ASC, CA, 1926, XII.4.4., prot. 3552 del 15 febbraio 1926) Giugno 1928: richiesta della SASP per appendere vicino al cinema Imperiale un cartello luminoso con scritto «Un ritrovo di eleganza e mondanità è il Cinema Imperiale dove dal 16 giugno saranno date in seconda visione le più recenti e migliori produzioni – Prezzi di galleria L. 4 – Platea L. 2,5 – Ridotti galleria L. 3 – e Platea L. 1,50» (ASCBO, C.A., 1928, XII.4.4., prot. 22828 del 4 giugno 1928)

Felice Galli e Alberto Grazia, i già ricordati ex-acrobati che gestivano il Cinematografo Bios (v. Appendice 3.2, Cinematografo Bios; § VII.7) fin da subito tentano di prendere in gestione un nuovo locale. Prima tentano di realizzare un cinematografo nei locali della ex-Sartoria Manservisi in via Ugo Bassi, non lontana dal Bios, ma il tentativo non ha seguito forse anche per le proteste del vicino Hotel d'Italie, che lo reputa pericoloso per l'incolumità dei clienti, a causa della frequenza degli incendi in questo tipo d'attività⁶⁹. Dopo

⁶⁹ Risalgono al marzo e aprile del 1908 i progetti presentati da Felice Galli per realizzare un cinematografo nei locali della sartoria Manservisi, fra via Ugo Bassi e vicolo Ghirlanda. Galli, dopo una prima pianta (non conservata) che al sopralluogo risulta non corrispondere allo stato attuale per la mancanza di strutture portanti ed anche insufficiente per determinare numero e distribuzione dei posti e delle uscite di sicurezza, il 14 marzo fornisce piante e sezioni dei locali con lo stato attuale e le modifiche previste, in scala 1:100 con tre fogli di cm 46 x 32. Anche questo progetto non è soddisfacente per l'unicità dell'uscita e Galli presenta in aprile

questo tentativo fallito, gli esercenti fanno istanza attraverso l'ing. Cleto Gasparini di nulla osta il 22 ottobre 1908, per lo stabile situato in via Indipendenza all'angolo con vicolo Seminario (attuale vicolo degli Ariosti), che «la vastità degli ambienti, la loro disposizione, l'essere confinanti per tre lati con strade sulle quali sono parecchie uscite» rendono adattissimi all'uso di cinematografo⁷⁰. Lo stabile che ospitava il Seminario Arcivescovile di Bologna, viene venduto dalla Curia al barone Gastone Treves de Bonfilii a metà del 1910, ed egli affida i lavori di ristrutturazione agli ingegneri Cleto Gasparini e Giuseppe Lambertini, allievo di Muggia⁷¹ (v. Appendice 3.2, Cinema Modernissimo), mentre quelli di decorazione a Mario Dagnini. Nel 1909 apre il Cinematografo Centrale, e nell'ottobre 1912 viene inaugurato anche il Grand Hotel Baglioni.

Il sopralluogo della Commissione di Vigilanza avviene il 20 dicembre del 1909⁷² e il cinematografo viene inaugurato il 24 dicembre. Il pubblico intervenuto numeroso, apprezza l'eleganza degli ambienti e gli arredamenti (gli interni sono decorati da Mario Dagnini, che decora anche il Cinematografo Bios nel 1915, v. Appendice 3.2, Cinematografo Bios), e i lavori secondo i quotidiani sono fatti in cemento armato⁷³. Dalla pianta fornita il 31 maggio 1912 alla Prefettura (in scala 1:100, su foglio di cm 57 x 35, Fig.), si ricava che vi sono primi e secondi posti, con entrate e sale d'aspetto separate: i primi posti hanno l'ingresso da via Indipendenza, i secondi dal retro; la sala di proiezione risulta di circa m 20 x 8/9, e nelle note di accompagnamento si dice che i posti a sedere sono 358, con un divisorio tra primi e secondi⁷⁴. I lavori di riadattamento sono diretti dall'ing. Cleto Gasparini e le decorazioni degli

un'ulteriore pianta modificata (neanche questa conservata), accolta con qualche riserva. Il progetto viene abbandonato e nell'ottobre si presenta invece la prima istanza per il Cinematografo Centrale. L'Hotel Italia (poi Baglioni) di via Indipendenza sembra al corrente in anticipo del cambiamento, come si deduce dall'ultimo documento conservato nel fascicolo, una lettera dattiloscritta del 15 agosto 1908: «Mario Venturoli Mattei, proprietario dello stabile ad uso Albergo in via Ugo Bassi, denominato Hotel d'Italie e Guido Baglioni, conduttore dell'Albergo stesso, venuti a cognizione che nel limitrofo stabile [...] si vuole installare un Cinematografo [...] fanno osservare] come tal genere di spettacoli costituisca un serio pericolo di incendio tanto più grave per la immediata vicinanza di un esercizio pubblico dell'importanza dell'Albergo [...] e perciò invocano [...] un provvedimento atto a rassicurare i reclamanti. [...] Per la sua stessa ubicazione progettato Cinematografo non può consentire un rapido sfollamento in caso di disgrazie [...] questa va considerata una diffida con gli effetti in caso di danni» (ASBO, G.P., Busta 1117 (1908, cat. 13, fasc. 1, N° 240).

⁷⁰ ASBO, G.P., Busta 1117 (1908, cat. 13, fasc. 1, N° 763). Cleto Gasparini progetta anche l'ampliamento del Bios nel 1915 (v. Appendice 3.2, Cinematografo Bios).

⁷¹ Giuseppe Lambertini frequenta la facoltà di Architettura e contemporaneamente il corso di Ornato all'Accademia delle Belle Arti; dal 1901 comincia a lavorare sotto la direzione del prof. Muggia, utilizzando il brevetto Hennebique per il calcestruzzo armato. Dal 1915 in poi gestisce una ditta in nome collettivo che porta il suo nome (MOCHI-PREDARI 2012, pp. 152-155).

⁷² ASBO, G.P., Busta 1133 (1909, cat. 13, fasc. 1, N° 804).

⁷³ *Sotto le due torri*, «L'Avvenire d'Italia», 25 dicembre 1909, p. 3. L'articolo cita anche le ditte coinvolte nei lavori.

⁷⁴ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat.13, fasc.1).

interni sono progettate dal prof. Mario Dagnini e realizzate dalla Ditta Zana e Berasconi di Milano⁷⁵. Il Centrale subisce dei nuovi lavori di ampliamento nell'ottobre 1914⁷⁶, e nel 1917 vengono aggiunte delle vetrinette in ferro progettate dall'ing. Giulio Gandolfi sulle colonne del portico⁷⁷ (Fig.).

Il Centrale è un cinematografo raffinato (Fig.), dove non vengono esposti fenomeni da baraccone per attirare il pubblico e i quotidiani per questo cinematografo non riportano notizie riguardanti schiamazzi (come avviene invece altrove e in particolare nella vicina via Volturmo, dove si sommano le urla degli strilloni dei cinematografi Borsa e Volta), solo qualche raro borseggio. L'unica nota negativa di tutti gli anni di attività è la caduta di un rosone di stucco dal soffitto che ferisce due clienti⁷⁸. Galli e Grazia sono degli abili gestori, come dimostrano le altre iniziative da loro gestite in città e chiudono il Centrale solo alla scadenza del contratto d'affitto, nel 1924.

Nel febbraio del 1924 il presidente della Tosco Emiliana Società Anonima Cinematografica (TESAC) di Roma, il comm. Eugenio Ventura, apre a Bologna un ufficio di distribuzione per le zone Emilia e Toscana, gestito da Carlo Bassoli (v. appendice 4.2, Carlo Bassoli; Bassoli stampa anche una rivista cinematografica «L'Eco del Cinema» anch'essa collegata alla TESAC) e contestualmente compra lo stabile dove si trova il Cinema Centrale, i locali adiacenti occupati dal Caffè Medica con l'intento di costruire un nuovo cinema di grandi dimensioni⁷⁹. Una carpetta della Società Anonima per Costruzioni Cementizie diretta dall'architetto Attilio Muggia assieme al geom. Arturo Buldrini conserva⁸⁰ il preventivo e i progetti di un primo ampliamento che prevede la riduzione del Caffè Medica a sala per proiezioni avvenuto alla fine del 1924 per la costruzione del Gran Cinema Centrale contenente 800 posti (contro precedenti 358 posti, Fig.). Per realizzare questa annessione vengono abbattuti diversi muri di collegamento fra i due ambienti, alzati i soffitti del ex-caffè, costruito un nuovo muro per lo schermo e viene probabilmente posto un architrave di m 9 in

⁷⁵ *Sotto le due Torri*, «L'Avvenire d'Italia», 25 dicembre 1909, p. 2; *Il Cinematografo Centrale*, «Il Resto del Carlino», 25 dicembre 1909, p. 3.

⁷⁶ GIORDANI 1996-1997, p. 30.

⁷⁷ ASC, C.A., 1917, Tit. XII Rub.4 Sez.4, Prot. 22492.

⁷⁸ *Un grido dal vero al cinematografo*, «Il Resto del Carlino», 31 gennaio 1912, p. 3. Il giornalista "romanza" l'accaduto raccontando che mentre si guardava un film, al culmine dell'azione drammatica, nella sala buia si alza un grido "dal vero": non si tratta del film, ma del rosone caduto.

⁷⁹ *Un nuovo grande cinema a Bologna*, «L'Eco del Cinema», a. II, n. 1, gennaio 1924, p. 22. Per alcune notizie sulla TESAC rimandiamo sempre all'Appendice 4.2, Bassoli Carlo, nota 17).

⁸⁰ ASUNIBO, Sezione di architettura, Fondo Muggia. Il preventivo per questi primi lavori ammonta a L. 101.000.

cemento armato per sostenere la nuova cabina di proiezione. Il nuovo cinematografo si presentava così diviso in due parti da colonne, con un fascio luminoso centrale visibile in maniera angolata dalle nuove poltrone aggiunte, che in parte erano mobili per permettere l'allargamento della sala (Fig.). Dai documenti si deduce che i lavori vengono pagati dalla TESAC, ma che vengono effettuati con il consenso della Società Alberghi Teatri e Affini (SATA), gestita da Cesare Medica (§ VII.7, v. Appendice 5.2, Società Teatri Alberghi e Affini, SATA), e che quest'ultima, evidentemente proprietaria di una parte degli ambienti, continua ad affittare il cinematografo ai vecchi proprietari Galli e Grazia almeno per i primi mesi del 1924. La TESAC già nel 1925 naviga in cattive acque e fallirà poco dopo.

Risalgono al 1925 i nuovi lavori eseguiti da Muggia per la realizzazione del nuovo Cinematografo Imperiale, avvenuti contemporaneamente ai lavori di sopraelevazione dell'Hotel Baglioni. Muggia progetta⁸¹ una platea quasi rettangolare contenente 600 posti posti frontali allo schermo ai quali si accede da due ingressi speculari tra loro ricavati dall'unione degli ambienti del ex-caffè e del Centrale (Fig.). Una galleria in cemento armato con un parapetto sinuoso aggettante sulla platea sottostante ospita 384 ulteriori posti a sedere: Muggia nel progettare questo tipo di soluzione dimostra la sua abilità nel calcolo della trazione del cemento armato e progetta l'altezza del parapetto in funzione della posizione dello spettatore rispetto allo schermo (Figg.). La sezione longitudinale ci mostra le scale d'accesso alla galleria e il soffitto con un lucernario circolare (Fig.). Muggia non si limita a progettare le strutture portanti, ma si dedica anche ai dettagli proponendo la decorazione dei soffitti, delle colonne in ghisa e persino la decorazione che deve circondare lo schermo cinematografico (Figg.), anche in questo caso mostrando una sensibilità che ne caratterizza l'operato rispetto a quello di altri architetti coevi.

La riapertura del cinematografo avviene nell'ottobre del 1926 sotto la gestione dell'Unione Cinematografica Italiana (UCI) e in particolare di Aldo Boari, direttore della filiale bolognese (v. Appendice 4.2, Unione Cinematografica Italiana) che in questa data stipula l'assicurazione contro gli incendi del cinematografo⁸². L'Imperiale è fra i cinematografi bolognesi passati poi alla gestione della Società Anonima Stefano Pittaluga (SASP), nel momento dell'acquisizione da parte di quest'ultima dell'UCI. La SASP prende così in gestione l'Imperiale dal 1927, e lo rende un cinema di seconda visione, privilegiando invece il Savoia, costruito appositamente dal distributore stesso⁸³.

⁸¹ Le tavole di grandi dimensioni sono conservate presso Archivio Storico dell'Ordine Architetti di Bologna, Fondo Muggia.

⁸² AMNCTO, Fondo UCI, 278, 11 ottobre 1926.

⁸³ Nel giugno del 1928 la SASP richiede di appendere vicino al cinema Imperiale un cartello luminoso con scritto «Un ritrovo di eleganza e mondanità è il Cinema Imperiale dove dal 16 giugno saranno date in seconda

Nel 1928 un articolista de «L'Eco del Cinema» lo descrive come un cinematografo “azzurino”, graziosissimo e per “signorine”: «Graziosissimo è fra gli altri l'Imperiale, piccolo, azzurrino, elegantissimo, che è divenuto il cinema di convegno preferito dalle belle signore e signorine bolognesi»⁸⁴. Nel marzo del 1930 la SASP installa gli apparecchi sonori Pacent Producer Systems (distribuiti in Italia da una ditta genovese)⁸⁵, e tiene in gestione il cinematografo ancora per diversi anni.

visione le più recenti e migliori produzioni – Prezzi di galleria L. 4 – Platea L. 2,5 – Ridotti galleria L. 3 – e Platea L. 1,50» (ASCBO, C.A., 1928, XII.4.4., prot. 22828 del 4 giugno 1928).

⁸⁴ Il signor X, *Lettere bolognesi*, «L'Eco del Cinema», a. VI, n. 55, giugno 1928, p. 32.

⁸⁵ «La rivista cinematografica», a. XI, n. 11, 15 giugno 1930, p. 23

CINEMATOGRAFO LUX (1911-1928)
CINEMA NAZIONALE (1928-?)
via Nosadella 21 (Teatro Nazionale o Teatro Nosadella)
v. ex-Cinematografo Cattaneo (1907-1908)

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	Nei locali del Teatro Nazionale, già Cinematografo Cattaneo
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo stabile; cinema-varietà nel 1926
Inaugurazione	Ottobre 1911
Esercente (1911-1928)	Maggi Pietro, fu Giuseppe nato a Bologna il 19 agosto 1890 (v. anche Cinema Saffi; cinema a Budrio, Edison Atrio Arena del Sole e sopralluogo in via Serra in ASBO, GP, 1924; v. anche Appendice 5.2, CINEMECCANICA EMILIANA MAGGI-BIANCHI & SCARANI)
Esercente (1928-?)	Longhi Giulio, fu Cesare (v. Appendice 3.2, Cinematografo a Ca' dei Fiori)
Cessazione	
Descrizione	1911: sopra la porta d'ingresso del teatro si espone un cartello con scritto "Cinematografo Lux" e sei lampadine elettriche, ai lati due cartelloni di affissione delle <i>réclame</i> 1912: la sala è composta da 251 posti (40 primi posti in galleria, in platea 67 secondi e 144 terzi) 1925: richiesta di Pietro Maggi per esporre sotto il portico dello stabile due tabelle (m 2 x 3) e sulle colonne due tabelle diurne (m 1,5 x 0,7) (ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 501 del 24 gennaio 1925). 1928: il nuovo proprietario Longhi sostituisce la vecchia scritta all'entrata con "Cinema Nazionale"
Materiali	Pianta del Lux, 1912 (ASBO, G.P., Busta 1188, 1912, cat. 13, fasc. 1) Pianta del Lux, 1913 (ASBO, G.P., Busta 1206, 1913, cat. 13, fasc. 1)
Note	Ricorso contro la tassa 1914

Il Cinematografo Lux apre nell'ottobre del 1911 all'interno del Teatro Nazionale di via Nosadella 21, già nel 1907 sede temporanea del Cinematografo Cattaneo (v. Appendice 3.2, Cinematografo Cattaneo). L'esercente Pietro Maggi è il direttore del Teatro Nazionale e viene da un'esperienza di gestione temporanea del cinematografo situato nell'atrio dell'Arena del Sole (già gestore del Cinematografo Edison nell'atrio dell'Arena del Sole assieme a Spinadini e che in seguito invece aprirà il Cinematografo Saffi, v. Appendice 3.2, Atrio dell'Arena del Sole), e per un periodo, forse limitato al solo 1924 risulta essere anche un distributore di film, con sede all'interno del cinematografo. Pietro Maggi compare nel 1921-1922 inoltre fra i soci della Cinemeccanica Emiliana Maggi-Bianchi & Scarani (Appendice 5.2).

All'esterno del Lux Maggi chiede di esporre sopra la porta d'ingresso del teatro un cartello con scritto “Cinematografo Lux” e sei lampadine elettriche, e ai lati esterni della porta due cartelloni per l'affissione delle *réclame* del cinematografo⁸⁶. Il 27 maggio del 1912 viene fornita alla Prefettura la planimetria 1:100 (su foglio di cm 43,5 x 40) della platea e della galleria (Fig.), dove è indicato che vi sono 40 primi posti in galleria, 67 secondi e 144 terzi in platea, per un totale di 251⁸⁷. Un'altra planimetria (Fig.) viene presentata il 29 settembre 1913 per lavori che riguardano principalmente la modifica delle uscite di sicurezza; il cinematografo rimane aperto fino agli anni Venti, e del 1925 rimangono le richieste per l'esposizione sotto al portico di tabelle per la pubblicità dei programmi⁸⁸. La gestione di Pietro Maggi dura fino al 9 ottobre del 1928, quando il locale diventa Cinema Nazionale, con la gestione di Giulio Longhi⁸⁹.

⁸⁶ ASC, C.A., 1911, Tit. XII Rub. 4 Sez.4, Prot. 23384. Datato 13 ottobre 1911, viene concesso purché le lampadine elettriche siano elevate dal suolo almeno di 2,20 m.

⁸⁷ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1).

⁸⁸ ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 501 del 24 gennaio 1925.

⁸⁹ CCBO, ASRD, Registro 15595, Prot. 1562.

CINEMATOGRAFO ROATTO “CINE-PARLATO ROATTO” (1909-1910)
via Repubblica 6 [attuale via Augusto Righi]
v. prima Cinematografo Del Sempione (1906-1908)

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	Riadattato nel caffè-concerto “Birreria Ronzani”, poi Cinematografo del Sempione
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo stabile
Inaugurazione	Marzo 1908 o Aprile 1909
Esercente (1909-1910)	Luigi Roatto (v. Appendice 2; v. Appendice 4.2)
Cessazione	Probabilmente maggio 1910
Descrizione	
Materiali	
Note	

Luigi Roatto, il primo distributore cinematografico bolognese, apre in via Repubblica 6 nel maggio del 1908, una filiale della sua ditta di distribuzione veneziana (v. Appendice 4.2). Luigi Roatto è un ex-ambulante (v. Appendice 2), conosciuto a Bologna da diversi anni, ed è possibile che, come tramandato dalla storiografia⁹⁰, abbia preso in gestione l'ex-Cinematografo del Sempione già nel marzo 1908, cambiandogli il nome in “Cinematografo Roatto” (Fig.) o “Cine-Parlato Roatto”. Però ci sono due elementi di incertezza: il principale è che non vi sono documenti testimonianti tale passaggio, l'altro è che le inserzioni sui quotidiani locali, quelle del 1908 riportano solo l'indirizzo della ditta di forniture cinematografiche (al civico 6 e non 8 della stessa via), mentre quelle del cinematografo iniziano solo nell'aprile 1909. Le inserzioni di questo cinematografo continuano fino ad agosto del 1909, ed è probabile che abbia chiuso nel maggio del 1910⁹¹. Nell'aprile del 1910 è documentato che la filiale della ditta veneziana di distribuzione e

⁹⁰ BERNARDINI 1981, p. 55; BENATTI 2001, p. 21. Roatto ha un rilievo a livello nazionale, sia per il suo già ricordato ruolo come distributore, sia perché gestiva in quegli anni alcune sale cinematografiche in diverse città.

⁹¹ Secondo «La Cinematografia Italiana ed Estera» il cinematografo ha chiuso l'8 maggio 1910 (*Dalle Alpi Rezie a Capo Passero*, «La Cinematografia Italiana ed Estera», 15 settembre 1910). Risulta ancora attivo alla fine del 1910 dalle pagine de «La Vita Cinematografica» (5 gennaio 1911, p. 14), ma probabilmente si tratta di un errore del cronista, poiché nel 1911 non risulta fra i cinematografi attivi della lista fornita a Pettine e nell'atto d'iscrizione alla Camera di Commercio, depositato il 10 giugno 1911, il cinematografo non risulta (ASC, C.A., 1911, Tit. X Rub. 3 Sez. 5, Prot. 14034 e CCBO, ASRD, n. 11603, prot. 15223).

noleggio di materiali per cinematografi è in via Repubblicana al n° 8, poi trasferita in via Galliera 55 nel 1911 per rimanervi fino al 1915 (v. Appendice 4.2).

Il Cine-Parlato Roatto prende il nome dal macchinario commerciato da Roatto, che permetteva il sincronismo fra suono e immagine, installato sempre nel marzo del 1908 anche al Cinematografo Radium (v. Appendice 3.2). Le inserzioni sui quotidiani locali del Cine-Parlato Roatto riportano vicino al titolo di alcuni film la dicitura “parlato”⁹². Il cinematografo doveva essere molto “popolare” ed è ricordato dalle cronache per essere rumoroso e maleodorante⁹³.

⁹² Riportiamo ad esempio il programma del 31 maggio 1909: «*Taft nuovo presidente degli S.U.A – L'oasi del Zimbaunus – Profezia (parlata) – Lo sventratore di Berlino (comica)*» (*Spettacoli d'oggi*, «L'Avvenire d'Italia», 31 maggio 1909, p. 3).

⁹³ *Dalle Alpi Rezie a Capo Passaro*, «La cinematografia italiana ed estera», a. III, n. 73, 1° gennaio 1910, p. 545.

CINEMA EDISON (1912-1915)
CINEMATOGRAFO COMUNALE DELL'ARCOVEGGIO (1917)
Via Antonio di Vincenzo 4

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	Costruito appositamente; dal 1913 ha anche cinema all'aperto
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo stabile
Inaugurazione	Novembre 1912-?
Esercente (settembre 1912-?)	Fratelli Casanova & C. (Casanova Germano, fu Luigi, nato a Praduro e Sasso (ora Sasso Marconi); Casanova Alberto, fu Luigi nato a Praduro e Sasso (ora Sasso Marconi) l'11 ottobre 1878; Ghelli Enrico, fu Serafino, nato a Budrio)
Cessazione	1916 con la vendita al Comune
Descrizione	1912 : facciata di metri 10 x 10 con scritto sul frontale “Cinema Edison Novità continue”, tre bracci con lampadine e sul tetto un'asta di 4 metri con una réclame luminosa a forma di stella 1913: inaugurato attiguo spazio estivo all'aperto di metri 8 x 3 delimitato da uno steccato
Materiali	Progetto 1912 (ASBO, G.P., Busta 1188, 1912, cat. 13, fasc. 1, N. 601) Facciata 1912 (ASC, C.A., 1912, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 2221) Spazio all'aperto 1913 (ASBO, G.P., Busta 1206, 1913, cat. 13, fasc. 1, N. 32)
Note	Secondo Mattozzi il cinematografo è aperto nel 1920 (MATTOZZI 1920, p. 63).

Nel 1912 viene inaugurato l'Edison alla Bolognina (un quartiere popolare collocato fuori dalle mura a Nord della Stazione Ferroviaria, sviluppatosi proprio in questi anni), dai fratelli Alberto e Germano Casanova, un cinematografo in un palazzo dedicato, di grandi dimensioni e costruito appositamente, nel giro di un mese, in via Antonio di Vincenzo 4. I due proprietari nel luglio del 1912 fanno richiesta alla Prefettura per aprire un cinematografo e allegano un «Progetto di un fabbricato per uso di Cinematografo da costruirsi in via Antonio di Vincenzo», in scala 1:100 (su foglio di cm 49 x 31), che comprende prospetto e pianta (Fig.). Il prospetto ha sopra l'ingresso l'insegna “CINES” e la facciata di metri 10 x 10 ha scritto sul frontale “Cinema | Edison | Novità continue”, e presenta tre bracci con lampadine; sul tetto un'asta di 4 metri con una *réclame* luminosa a forma di stella. Nella pianta la cabina di proiezione (m 3 x 2) è rialzata da terra e poggiante su una colonna; nella sala proiezione (che risulta di m 18,85 x 8,50) non è indicata la distinzione dei posti né il loro numero, in

fondo al corridoio, sulla sinistra dello schermo, vi è un alloggiamento per l'orchestra⁹⁴.

Nell'agosto del 1912 lo stabile è già pronto e Germano Casanova chiede al Comune di esporre sul frontale dell'edificio un cartello con l'iscrizione "Cinema / Edison / Novità continue", tre bracci con lampadine elettriche e sopra al tetto un'asta dell'altezza di 4 metri circa, con una *réclame* luminosa a forma di stella, allegando un disegno (Fig.)⁹⁵. Nel documento relativo alla visita della Commissione di Vigilanza, avvenuta il 12 settembre, è citato fra i soci, oltre a Germano e Alberto Casanova, anche Enrico Ghelli⁹⁶.

Il cinematografo quindi viene costruito ed apre piuttosto velocemente, ma non vi sono inserzioni sui quotidiani. Nell'estate del 1913 l'Edison inaugura anche un attiguo cinematografo estivo con spettacoli all'aperto, per i tre mesi estivi: viene costruito uno steccato lungo 30 metri, largo 8 e alto 3, sul terreno adiacente a quello del cinematografo⁹⁷. La richiesta è presentata anche alla Prefettura, fornendo una pianta (non in scala, su foglio di cm 32 x 23), e la Commissione obbliga i proprietari a rivestire di ferro la cabina di proiezione e a creare una struttura di ferro al posto dell'impalcatura lignea prevista, ad una distanza di soli 5 metri da un fienile attiguo, per ospitare il quadro delle proiezioni (Fig.)⁹⁸.

Nel 1914 i due gestiscono ancora il cinematografo con l'aiuto delle rispettive mogli, le sorelle Ghelli, e vengono multati per aver venduto sessanta biglietti senza marca da bollo, già usati, o con marca da bollo lavata con acido e nuovamente timbrata⁹⁹. L'anno seguente muore Alberto Casanova e la ditta nel 1916 vende i due cinematografi di sua proprietà (l'Edison e il Galvani, fuori porta S. Isaia, v. Appendice 3.2, Cinematografo Galvani) al Comune per proiezioni educative per le scuole elementari, ma il Comune lo riaprirà solo nell'aprile del 1917¹⁰⁰. Secondo Mattozzi il cinematografo è aperto nel 1920¹⁰¹.

⁹⁴ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1, N° 601).

⁹⁵ ASC, C.A., 1912, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 22221.

⁹⁶ ASBO, G.P., Busta 1206 (1913, cat. 13, fasc. 1, N° 657 [del 1912]).

⁹⁷ ASC, C.A., 1913, Tit. X Rub. 4 Sez. 1, Prot. 8346.

⁹⁸ ASBO, G.P., Busta 1206 (1913, cat. 13, fasc. 1, N° 32).

⁹⁹ GIORDANI 1996-1997, p. 35.

¹⁰⁰ *Ibidem*. L'Edison viene pagato L. 2.500, comprese le apparecchiature cinematografiche. *I cinematografi comunali per gli alunni delle scuole elementari*, «Il Giornale del Mattino», 22 aprile 1917, p. 3.

¹⁰¹ MATTOZZI 1920, p. 63.

CINEMA ROMA (1912-1914; 1919)
via Repubblica 17 [Attuale via Augusto Righi]

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo stabile con spettacoli di varietà; dal 1914 solo caffè concerto
Inaugurazione	
Esercente (1912-1919)	Augusto Marchi, di Stefano, nato a Argenta l'8 marzo 1875
Cessazione	
Descrizione	1912: la sala può contenere al massimo 250 persone, all'esterno il proprietario chiede di apporre alle tre serrande la scritta "Cinematografo", sopra ai tre ingressi le scritte "Cinema Roma Cinema" più una pensilina a quattro lampade, una delle quali intermittente e con la scritta "Cinema Parlato Roma". Chiede inoltre tre cartelli per le réclame e di poter tenere un imbonitore
Materiali	
Note	

Il Cinema Roma, destinato a spettacoli cinematografici e di varietà, viene aperto alla fine del 1912, in via Repubblica 17. Il proprietario, Augusto Marchi (che dal 1916 risulta gestire anche il Bar Apollo in via Indipendenza 36¹⁰²), chiede la visita della Commissione per aprire il 24 dicembre, ma vi sono dei problemi, e il permesso viene concesso solo il 28, dopo un secondo sopralluogo, purché vi acceda un numero massimo di 250 spettatori e con alcune modifiche alle porte d'uscita e alla cabina di proiezione¹⁰³. All'esterno dello stabile Marchi chiede di apporre la scritta "Cinematografo" e sulle tre serrande le iscrizioni "Cinema", "Roma" e "Cinema", più una pensilina, 4 lampade, una delle quali intermittente e con la scritta "Cinema Parlato Roma", e tre espositori per manifesti; chiede inoltre di poter tenere un imbonitore vicino alla porta d'ingresso¹⁰⁴. La Denuncia di Esercizio presso la Camera di Commercio è datata 12 febbraio 1915¹⁰⁵, ma sappiamo che a partire dal 1914 il cinematografo ospitava solo spettacoli di varietà¹⁰⁶. La cessazione è dichiarata nel 1919, ma secondo Mattozzi il cinematografo risulta ancora attivo nel 1920¹⁰⁷.

¹⁰² CCBO, ASRD, n. 17032, prot. 7586.

¹⁰³ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1, N° 853).

¹⁰⁴ ASC, C.A., Tit. XII Rub.4 Sez. 4, Prot. 31827.

¹⁰⁵ CCBO, ASRD, n. 17032, prot. 1480.

¹⁰⁶ ASBO, G.P., Busta 1224 (1914, cat. 13, fasc. 1, 24 aprile 1914).

¹⁰⁷ CCBO, ASRD, n. 17032, prot. 4604 del 5 maggio 1919; MATTOZZI 1920, p. 63.

CINEMA MARCONI (nuovo) (1912 -1914)
CINEMA MAZZINI (1914 -?)
piazza Aldrovandi 9B, vicolo Cantarana 25A [attuale via quadri]

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	
Proprietario	Stabile di proprietà di Dalla Noce Augusto
Tipologia	Cinematografo stabile
Inaugurazione	1912
Esercente (1912-1914)	Dalla Noce Amalia Bertusi Luigi (v. Appendice 3.2, Cinematografo Max)
Esercente (1914-?)	Filippo Sassoli
Cessazione	
Descrizione	1912: la sala di proiezione è di m 13 x 5, con sale d'aspetto, biglietteria ed un magazzino sotterraneo. Vi sono 18 posti distinti, 64 secondi posti e 72 terzi posti. All'esterno i proprietari chiedono di esporre ai lati della porta d'ingresso due cartelloni asportabili per l'esposizione delle réclame, e sopra un cartello con la scritta "Sala Marconi Cinematografo" e un lampadario elettrico sulla piazza che illumini l'ingresso
Materiali	Pianta del Marconi 1912 (ASBO, G.P., Busta 1188, 1912, cat. 13, fasc. 1, n. 410)
Note	

Un nuovo Cinematografo Marconi viene aperto in piazza Aldrovandi 9B nei primi mesi del 1912 da Luigi Bertusi e Amalia Dalla Noce, in uno stabile di proprietà di Augusto Dalla Noce. Il 28 febbraio Bertusi (che alla fine dell'anno aprirà anche un secondo cinematografo, v. Appendice 3.2, Cinematografo Max) presenta alla Prefettura domanda di apertura, allegando una prima pianta 1:100 (su foglio di cm 38,5 x 27,5), poi il 27 maggio fornisce una seconda planimetria 1:100 (su foglio di cm 42,5 x 29). Da esse e dalle relative legende si ricava che il cinematografo è composto da una serie di vani con ingresso da piazza Aldrovandi 9B e uscita anche in via Cantarana 25A (l'attuale via Quadri), con una sala di proiezione di circa m 13 x 5, sale d'aspetto, biglietteria, un cortile di passaggio ed un magazzino sotterraneo (Fig.). Vi sono 18 posti distinti, 64 secondi posti e 72 terzi posti per una capienza totale di 154 persone¹⁰⁸. Nell'aprile del 1912 Bertusi e Amalia Dalla Noce chiedono al Comune la concessione per due cartelloni asportabili per apporre i manifesti ai lati della porta d'ingresso, per un cartello con la scritta "Sala Marconi Cinematografo" posto

¹⁰⁸ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1, N° 280 e 410).

sopra lo stipite e per un lampadario elettrico sulla piazza, che illumini l'ingresso¹⁰⁹. Sui quotidiani non vi sono inserzioni del cinematografo e, secondo Giordani, nell'ottobre del 1914 il cinematografo viene ristrutturato e riaperto dal nuovo proprietario Filippo Sassoli con il nome Cinematografo Mazzini¹¹⁰.

¹⁰⁹ ASC, C.A., 1912, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 8014.

¹¹⁰ Cfr. GIORDANI 1996-1997, p. 36. Non è stato possibile verificare questa informazione; il cinematografo non lascia documenti presso la Camera di Commercio di Bologna.

CINE-SAFFI (1912-1925)
CINEMA KURSAAL (1926-?)
via Saffi 28 [attuale via San Felice], angolo via Paradiso

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	
Proprietario	Melloni Ugo, fu Murzio nato a Bologna il 7 giugno 1869 (v. Appendice 4.2, Felsina Film; v. Appendice 3.2, Teatro Principe Amedeo)
Tipologia	Cinematografo stabile; Cinema Kursaal 2 ^a categoria (nel 1926)
Inaugurazione	Settembre 1912
Esercente (1912-1913)	Fabio Modoni Alfredo Soriani
Esercente (1913)	Attilio Reggiani, fu Pio nato a Vicenza (v. Appendice 4.2, Marzetto, Baronetto & C.)
Esercente (1914-1920)	Pietro Maggi, fu Giuseppe nato a Bologna il 19 agosto 1890 (v. Appendice 3.2, Cinematografi Lux, Edison; v. Appendice 5.2, Maggi, Bianchi & Scarani)
Requisito fino al 27 novembre 1919	Requisito dal Genio Militare; domanda la riapertura Pietro Maggi
Esercente (1920-1925)	Melloni Ugo, fu Murzio nato a Bologna il 7 giugno 1869 (v. Appendice 4.2, Felsina Film; v. Appendice 3.2, Principe Amedeo)
Esercente (1925)	Alfredo Troisi, Giovanni D'Onofrio e Matteo Guarino
Esercente (1925-?)	Vivoli Giovanni
Cessazione	
Descrizione	1912: i conduttori chiedono al Comune di esporre un cartello sopra alla porta con scritto "Cine-Saffi", due lampade e due tabelle per le réclame ai lati dell'ingresso, una esterna al portico e tre lampadine sulle tre uscite in via Paradiso. La sala contiene 250 posti (16 poltrone, 80 primi posti e 16 panche per i secondi posti) 1925: richiesta di Giovanni Vivoli per collocare sotto il portico di via Saffi due quadri per le réclame (ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 39640 del 26 ottobre 1925) 1926: richiesta del proprietario del cinema Kursaal Ugo Melloni (mentre esercente è Giovanni Vivoli) per due diciture "Cinema Kursaal" pitturate sulla biglietteria, 11 lampade elettriche, sette delle quali sotto il portico di via Saffi e due su via Paradiso, tre mostrini in ferro per esporre le fotografie e un quadro per esporre i manifesti (ASC, C.A., 1926, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 593 del 9 gennaio 1926)
Materiali	Progetto decorazione porta d'ingresso, 1912 (ASC, C.A., 1912, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 20214) Pianta cinematografo Saffi, 1912 (ASBO, G.P., Busta 1188, 1912, cat. 13, fasc. 1, n. 560) Programma 1913 (CARISBO, Collezione Brighetti)
Note	

Nel settembre del 1912 viene aperto un cinematografo in via Saffi 28 (attuale via San Felice) all'angolo con via Paradiso, chiamato "Cine-Saffi". Il proprietario dello stabile è Ugo Melloni, che amministra anche la casa di produzione bolognese Felsina Film (v. Appendice 4.2, Felsina Film e cap. XII) e il Teatro Principe Amedeo (v. Appendice 3.2, Teatro Principe Amedeo). Gli esercenti si avvicendano con frequenza in questo cinematografo, che viene gestito per un periodo anche da Attilio Reggiani, un distributore attivo a Bologna e a Torino (v. Appendice 4.2, Marzetto, Baronetto & C.), da Pietro Maggi (già direttore del Teatro Nosadella e esercente del cinema Lux, lì ubicato e di un cinema a Budrio, v. Appendice 3.2, Cinematografo Lux) e infine da Ugo Melloni stesso.

Il cinematografo, gestito inizialmente da Fabio Modoni e Alfredo Soriani, viene dichiarato idoneo a condizione che:

1- Il piano della sala sia portato a livello della strada su cui si aprono le uscite di sicurezza. 2- Tutte le porte, tanto quelle che si aprono sulla via Paradiso quanto le altre che mettono in comunicazione la sala con i corridoi di accesso devono essere costruite in modo da aprirsi facilmente dall'interno mediante semplice pressione. Sono quindi vietati catenacci o altri mezzi di chiusura [...] 3- La commissione si riserva una nuova visita per constatare gli impianti elettrici, l'illuminazione, la disposizione dei posti ecc., per le quali si sono date opportune disposizioni al proprietario, che dovrà ad ogni modo attenersi rigorosamente alla norma del regolamento prov. vigente 1904¹¹¹.

I due conduttori il 10 luglio del 1912, chiedono al Comune di esporre un cartello sopra alla porta con scritto "Cine-Saffi" e con raffigurati due putti alati, due lampade e due tabelle per le réclame ai lati dell'ingresso, una esterna al portico e tre lampadine sulle tre uscite di via Paradiso (Fig.)¹¹². Anche in questo caso resta una pianta¹¹³ (non in scala, su lucido di cm 59,5 x 27,7), allegata alla domanda di apertura presentata lo stesso giorno al Prefetto, sulla quale sono indicati circa 260 posti complessivi: 16 poltrone, 80 primi posti e 16 panche per i secondi posti (Fig.).

Il Cine-Saffi viene requisito durante la guerra (nel 1917) e viene riaperto solo nel novembre del 1919 da Pietro Maggi¹¹⁴. Nel 1925 il cinematografo cambia nuovamente gestione, e questa volta anche il nome, diventando Cinema Kursaal. Vengono esposte delle

¹¹¹ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1, N. 560).

¹¹² ASC, C.A., 1912, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 20214.

¹¹³ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1, N. 560).

¹¹⁴ ASBO, G.P., Busta 1309 (1919, cat. 13, fasc. 1, N. 392).

nuove insegne, alcune nuove lampade elettriche sulla facciata e lungo via Paradiso e tabelle per le *réclame*¹¹⁵.

¹¹⁵ ASC, C.A., 1926, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 593 del 9 gennaio 1926.

**CINEMATOGRAFO GALVANI (1912-1915; 1921-)
CINEMATOGRAFO COMUNALE ALLA CROCETTA (1917)
via Crocetta 6 (fuori porta S. Isaia)**

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	
Proprietario	Enrico Ghelli (v. Appendice 3.2, Cinema Edison)
Tipologia	Rappresentazioni solo nei giorni festivi; Cinematografo stabile 3 ^a categoria (nel 1926)
Inaugurazione	Gennaio 1912
Esercente (1912-1914)	Casanova fratelli / Sorelle Ghelli (mogli di Germano e Alberto Casanova)
Impiegati	Alfredo Conti
Esercente (1914)	Casanova Alberto, fu Luigi, nato a Praduro e Sasso (ora Sasso Marconi) l'11 ottobre 1878 (v. Appendice 3.2, Cinema Edison)
Cessazione	1916 vendita al Comune; collegato anche all'Università Popolare
Esercente (1921-)	Gaetano Magagnoli
Descrizione	<p>La sala contiene 120 persone</p> <p>1912: Sala di proiezione trapezoidale di m 16,60 x 4,5 con 190 posti (69 primi posti e 13 panche per i secondi posti separati da una struttura in ferro), sei porte e due lumi di sicurezza. All'esterno i Casanova chiedono di incidere sul muro esterno "Cinema Galvani – Novità continue" e di esporre cartelli di tela con la medesima iscrizione su fondo rosa a lettere rosse. Inoltre chiedono 5 lampadine a luce elettrica, un lampione lungo cm 60 x 25 in vetro con scritto "Cinema Galvani", e una lampadina nel cortile interno della casa al n. 6</p> <p>1913: I proprietari realizzano uno stecco esterno per proiezioni estive all'aperto per la durata di tre mesi</p> <p>1921: richiesta per esporre un cartello con la dicitura "Cinema Galvani" sul vetro del lampadario elettrico (ASC, C.A., 1921, XII.4.4., prot. 9565 del 3 maggio 1921)</p>
Materiali	<p>Progetto del Cinematografo Galvani 1911 (ASBO, G.P., Busta 1188, 1912, cat. 13 fasc. 1, n. 800)</p> <p>Pianta Cinematografo Galvani 1912 (ASBO, G.P., Busta 1188, 1912, cat. 13 fasc. 1, n. 410)</p> <p>Pianta proiezioni estive 1913 (ABO, G.P., Busta 1206, 1913, cat. 13 fasc.1)</p>
Note	<p>Casanova fa ricorso contro la tassa di esercizio nel 1914</p> <p>Richiesta riapertura Magagnoli dell'8 aprile 1921</p>

I fratelli Casanova (già esercenti del Cinema Edison alla Bolognina, v. Appendice 3.2, Cinema Edison) aprono anche il cinematografo Galvani in via Crocetta n° 6 (fuori porta Sant'Isaia), in realtà gestito dalle sorelle Ghelli, le loro due mogli. Nel dicembre del 1911 fanno domanda al Prefetto, allegando un progetto schematico 1:100 (su foglio di 38,5 x 25,5),

che raffigura una pianta rettangolare con due vani contigui e un corridoio esterno su due lati (Fig.). Il progetto però non viene rispettato, come mostra la planimetria successiva, forse anche per la necessità di realizzare le tre porte prescritte dal Genio Civile, e probabilmente altre modifiche prescritte dalla Commissione di Vigilanza che visita il locale, ormai pronto per l'apertura, alla fine di gennaio del 1912¹¹⁶. La nuova pianta datata 25 maggio 1912, in scala 1:50 (su lucido di cm 49,5 x 26), che il Questore trasmette alla Prefettura, presenta una sala di proiezione trapezoidale di m 16,60 x 6,00/4,50 m, con 190 posti a sedere divisi in 69 primi posti e 13 panche per i secondi posti (separati da una struttura in ferro), con sei porte e due lumi di sicurezza (Fig.)¹¹⁷. Per l'esterno i Casanova chiedono al Comune di poter

incidere nel muro esterno del Cinematografo in via Crocetta fuori porta S. Isaia al N° 6 l'iscrizione «Cinema Galvani – Novità continue» e la medesima incisa su cartelli di tela, fondo rosa e lettere rosse, inoltre un gruppo di 5 lampadine a luce elettrica e un lampione lungo cm 60 x 25 con vetro scritto «Cinema Galvani», e una lampadina sopra il cartello e una sopra la sala che serve di atrio. Essendo detto cinematografo nel cortile interno della casa segnata col N 6, ci fa duopo di potere mettere anche una lampadina all'esterno¹¹⁸.

Nel maggio del 1913 i proprietari chiedono di costruire all'esterno uno steccato per le proiezioni estive all'aperto per la durata di tre mesi, sul terreno di proprietà del sig. Sarti di Casalecchio, analogamente al Cinematografo Edison, fornendo anche in questo caso alla Prefettura una pianta (senza indicazione di scala, su foglio di cm 32 x 23, Fig.)¹¹⁹. Del cinematografo Galvani rimane anche il nome di un impiegato, Alfredo Conti, che fa notizia su un quotidiano, poiché la moglie viene trovata con i sintomi di un avvelenamento¹²⁰. Il cinema Galvani era molto frequentato, e a giudicare dai ripetuti borseggi che facevano notizia sui giornali, doveva essere anche molto popolare: le sorelle Ghelli inoltre avevano l'abitudine di riutilizzare i biglietti, lavando via la marca da bollo con l'acido per timbrare nuovamente il biglietto (pratica che le condanna a pagare 800 lire di multa nel 1917, alla chiusura del processo¹²¹). Nel 1916 i fratelli Casanova vendono anche questo secondo cinematografo per L. 1.000 al Comune che intende realizzarvi delle proiezioni per i bambini delle scuole

¹¹⁶ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1, N° 800 del 1911 e N° 150 del 1912).

¹¹⁷ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1, N° 410).

¹¹⁸ ASC, C.A., 1912, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 479. Datata 9 gennaio 1912.

¹¹⁹ ASBO, G.P., Busta 1206 (1913, cat. 13, fasc. 1); ASC, C.A., 1913, Tit. X Rub. 4 Sez. 1, Prot. 8346.

¹²⁰ *I violenti contro se stessi*, «L'Avvenire d'Italia», 24 novembre 1912, p. 2.

¹²¹ *Quei signori proprietari di cinematografi*, «Giornale del Mattino», 2 luglio 1916, p. 3; *Il cinematografo Galvani in contravvenzione*, «L'Avvenire d'Italia», 22 giugno 1917, p. 2 (quest'ultimo riportato da GIORDANI 1996-1997, p. 65).

elementari, ma il Comune lo inaugura nuovamente solo nell'aprile del 1917¹²². Nel 1921 viene fatta da parte del nuovo esercente Gateano Magagnoli la richiesta per esporre un cartello con la dicitura “Cinema Galvani” sul vetro del lampadario elettrico¹²³. Il Galvani risulta ancora attivo nel 1926, come cinematografo di 3^a categoria¹²⁴.

¹²² GIORDANI 1996-1997, pp. 35 e 65. *I cinematografi comunali per gli alunni delle scuole elementari*, «Il Giornale del Mattino», 22 aprile 1917, p. 3.

¹²³ ASC, C.A., 1921, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4., prot. 9565 del 3 maggio 1921.

¹²⁴ Lettera con l'elenco dei cinematografi attivi a Bologna trasmessa dal Questore al Prefetto in risposta alla circolare 13500 del Ministero richiedente l'elenco dei cinema attivi divisi in 4 categorie (ASBO, G.P., Busta 1449, 1926, cat. 13, fasc. 1).

CINEMATOGRAFO ITALIA (1912-1914)
piazza XX settembre, viale Masini

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	
Proprietario	Stabile di proprietà dei fratelli Oppi
Tipologia	Cinematografo stabile
Inaugurazione	Maggio 1912
Esercente (1912-1914)	Elvira Serra
Cessazione	
Descrizione	1912: sala di proiezione di m 15 x 7,5 con 291 posti (20 primi posti, 111 secondi posti e 160 terzi posti)
Materiali	Pianta cinematografo Italia (ASBO, G.P., Busta 1188, 1912, cat. 13 fasc.1, n. 428)
Note	

Nel maggio del 1912 viene aperto anche il Cinematografo Italia, fuori Porta Galliera, fra piazza XX Settembre e viale Masini, gestito da Elvira Serra in uno stabile di proprietà dei fratelli Oppi ed ancora attivo nel 1914. La planimetria (in scala 1:200, su foglio di cm 59,5 x 31) dimostra che il cinematografo aveva una sala di proiezione di circa 15 x 7,5 metri, che conteneva circa 290 persone (20 primi posti, 111 secondi e 160 terzi posti, divisi in panche, Fig.)¹²⁵. Nel gennaio del 1914 il cinematografo viene derubato del proiettore e altro per la somma di L. 900, e probabilmente chiude in seguito a questo furto.

¹²⁵ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1, N° 428).

**CINEMATOGRAFO MAX (1912-1914?)
via Paglietta, angolo via Mirasole**

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo stabile
Inaugurazione	21 dicembre 1912
Esercente (1912)	Pietro Marzola
Esercente (1913-1914)	Luigi Bertusi (v. Appendice 3.2, Cinema Marconi – nuovo)
Cessazione	
Descrizione	
Materiali	
Note	

La Commissione di Vigilanza il 21 dicembre del 1912, il giorno stesso dell'inaugurazione, visita un nuovo cinematografo del quale non è indicato il nome, che si trova all'angolo fra via Paglietta e via Mirasole, su richiesta di Pietro Marzola¹²⁶. Nel 1914 il cinematografo risulta denominato “Max”¹²⁷, probabilmente un cambiamento da riferirsi ad una nuova gestione da parte del già incontrato Luigi Bertusi, indicato già nel dicembre 1913 da una notizia che compare su «L'Avvenire d'Italia»:

Ieri dalle 1 e 30 alle 2 e 30 ignoto, mediante scasso, penetrava nel Cinematografo di via Paglietta e salito per la scaletta in legno s'introduceva nella cabina. Rubò una parte della macchina cinematografica e cioè quella che serve per proiettare attraverso le lenti le figure che poi vengono riprodotte sulla tela. Il danno risentito dal proprietario Bertusi è di lire 200. Fu avvertita la sezione di P.S. Di Mezzogiorno. Il cinematografo era rimasto chiuso in quell'ora e tanto il custode che il proprietario erano usciti assieme¹²⁸.

¹²⁶ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1, N° 850).

¹²⁷ Cfr. GIORDANI 1996-1997, p. 27.

¹²⁸ *Rubano la macchina in un cinematografo*, «L'Avvenire d'Italia», 9 dicembre 1913, p. 2. Il proiettore viene ritrovato a casa di un giovane di 16 anni nel marzo dell'anno seguente, cfr. *Sequestro di un proiettore cinematografico*, «Giornale del Mattino», 29 marzo 1914, p. 3.

CINEMA IRNERIO (1913-191?)
Via Irnerio 23-25, angolo via del Borgo San Pietro

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	
Proprietario	Stabile di Angelo Buldrini
Tipologia	Cinematografo stabile
Inaugurazione	Gennaio 1913
Esercente (1913-1914)	Dante Canedi (v. Appendice 3.2, Cinema Fulgor 1927)
Esercente (1914-1916)	Fiorini Ernesto, di Giosuè nato ad Anzola dell'Emilia il 22 marzo 1869
Esercente (1916-1917)	Renzo Malagoli, di Luigi nato a Modena l'11 novembre 1890
Esercente (1917)	Baraldi Riccardo, di Giosuè nato a Zocca il 24 giugno 1865
20 novembre 1917 – ottobre 1919	Requisito dal Genio Militare; Domanda di riapertura di Mele Michele il 28 ottobre 1919
Esercente (ottobre 1919-?)	Mele Michele
Descrizione	1913: Sala di proiezione di m 16 x 6; all'esterno un cartello in tela con scritto "Cinema Irnerio", un braccio a fanale con la stessa scritta all'angolo fra via Irnerio e via del Borgo, un fanale sull'ingresso principale e due cartelli per esporre i programmi 1915: all'esterno vengono esposti i programmi del cinematografo e altre réclame
Materiali	Pianta 1913 (ASBO, G.P., Busta 1206, 1913, cat. 13, fasc. 1, N° 148)
Note	La richiesta di Malagoli per esporre affissi nel portico è del maggio 1915, quindi la gestione di Malagoli forse comincia prima (ASC, C.A., 1915, XII.4.4., prot. 12226) Non compare nell'elenco dei cinematografi attivi nel 1926

Il Cinematografo Irnerio viene aperto nel 1913 in via Irnerio 23-25, all'angolo con via del Borgo San Pietro, nel palazzo di proprietà di Angelo Buldrini. Si tratta di un cinematografo stabile, alla gestione del quale però si avvicendano diversi esercenti che lo tengono per poco più di un anno. Inoltre diversi di questi esercenti sono in realtà venditori ambulanti, come Ernesto Fiorini, prima ambulante del commercio in scarti di bozzi da seta o Riccardo Baraldi che dopo aver gestito il cinematografo è diventato ambulante nel commercio prima di dolci e frutta e poi di ferramenta e rottami¹²⁹. Il primo conduttore, Dante Canedi, presenta il 25 gennaio sia la richiesta di concessione di esercizio al Prefetto¹³⁰, sia quella al

¹²⁹ CCBO, ASRD, nn. 19158 e 16508.

¹³⁰ ASBO, G.P., Busta 1206 (1913, cat.13, fasc.1, N° 148).

Comune per gli allestimenti esterni. Questi ultimi consistono nell' esporre un cartello in tela con scritto "Cinema Irnerio", un braccio con un fanale con la stessa scritta all'angolo fra via Irnerio e via del Borgo, due lampadine elettriche illuminanti le uscite di via del Borgo, un fanale sull'ingresso principale e dei cartelli per esporre i programmi¹³¹. In entrambi i casi è allegata una planimetria (in scala 1:100, su foglio di cm 41,3 x 30,5) dalla quale si ricava che la sala di proiezione è di circa m 16 x 6, senza indicazioni dei posti (Fig.). Secondo le intenzioni di Canedi, il cinematografo è inaugurato alla fine di gennaio del 1913, ma anche di esso non vi sono inserzioni o notizie sui quotidiani. Il Cinema Irnerio è fra i cinematografi requisiti dal Genio Militare e riapre su richiesta di Michele Mele datata 28 ottobre 1919¹³².

¹³¹ ASC, C.A., 1913, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 1683 [busta 204].

¹³² ASBO, G.P., Busta 1309 (1919, cat.13, fasc.1, N° 392).

CINEMA FULGOR (1913-1927)
via Pietrafitta 2 (poi via Montegrappa 2), angolo vicolo Ghirlanda

Progettista del cinematografo	Palazzo Vignoli (palazzo costruito da Coriolano Monti) Progetto del cinematografo sig. Buldrini (v. Appendice 3.2, Cinema Centrale)
Costruito ex-novo	Costruito appositamente
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo stabile; 1ª categoria (nel 1926)
Inaugurazione	23 novembre 1913
Esercente (1913-19)	Calzoni Alberto, fu Giovanni Battista nato ad Ancona il 22 dicembre 1872 (v. Appendice 4.2, Felsina Film) Enrico Levi
Esercente (1919-1921)	Calzoni Alberto, fu Giovanni Battista nato ad Ancona il 22 dicembre 1872 (v. Appendice 4.2, Felsina Film) Cav. Maranesi Pietro, fu Cesare nato a Bologna il 17 novembre 1868 (v. Appendice 4.2, Felsina Film)
Esercente (1921-1927) SASP (fornitura esclusiva)	Calzoni Alberto, fu Giovanni Battista nato ad Ancona il 22 dicembre 1872 (L. 20.000) (v. Appendice 4.2, Felsina Film) Franchini Alfonso, fu Aristodemo nato a Bologna il 29 dicembre 1877 (L. 20.000)
Capitale sociale (attestato nel 1926)	L. 40.000
Esercente (1927)	Dante Canedi (v. Appendice 3.2, Cinematografo Imerio)
Esercente (1928-?)	Alberto Calzoni & C. (v. Appendice 4.2, Felsina Film)
Cessazione	Maggio 1927
Descrizione	1913: Calzoni chiede di esporre all'esterno sui pilastri in via Pietrafitta, in vicolo Ghirlanda, sul lato di via Ugo Bassi e in via Indipendenza quattro tabelle per le réclame; il salone interno era suddiviso in due ordini di posti da una balaustra in ferro e decorato su modelli rinascimentali (modello De Carolis, non floreale); 1914: Richiesta di Calzoni e Levi per collocare sotto al portico dalle 14 alle 23 una piccola cabina con rotelle in gomma occupante un metro quadrato; richiesta per collocare un cartello luminoso in vetro opaco e intelaiatura in ferro di fianco alla porta di ingresso cm 90 x 45 recante la legenda "L'ingresso ai secondi posti è in via Ghirlanda"; un cartello luminoso sulla porta d'ingresso ai secondi posti 135 x 0,35 con la legenda "Ingresso ai 2 ⁱ Posti": un cartello luminoso sotto l'arco del portico di Palazzo Vignoli in via Indipendenza angolo Pietrafitta, con la legenda "Cinema-Fulgor Comincia subito la rappresentazione" dove la seconda scritta avrebbe una luminosità intermittente di 5 minuti per ogni ora all'inizio di ogni rappresentazione (non concesso); un cartello-fanale sotto il portico della Gabella all'angolo di via Ghirlanda con scritto "Cinema Fulgor – Ingresso ai 2 ⁱ Posti" in grado di illuminare anche il portico adiacente; due prove insegna ingresso secondi posti; tabella réclame. 1924: richiesta poi ritirata per una nuova tabella réclame in lamiera all'angolo fra via Ugo Bassi e vicolo della Ghirlanda per l'affissione dei manifesti (ASC, C.A., 1924, XII.4.4., prot. 36091 del 30 settembre 1924).

	1927: Canedi Dante richiede dei cartelli in lamiera m 2 x 0,87 per gli avvisi in via Indipendenza angolo via Ugo Bassi (ASC, C.A, 1927, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 25837 del 25 luglio 1927) settembre 1928: richiesta della ditta di Calzoni per dei mostrini sulla colonna all'angolo fra vicolo della Ghirlanda e via Ugo Bassi (ASCBO, C.A., 1928, XII.4.4., prot. 32466 del 25 settembre 1928)
Materiali	Progetto per la realizzazione del cinematografo Fulgor 1912 (ASBO, G.P., Busta 1206, 1913, cat. 13, fasc. 1, n. 520) Due fotografie 1913: interno e esterno (FCBO, Archivio fotografico, FFT052; <i>Liberty in Emilia</i> , pp. 94-95) Richiesta collocazione di una biglietteria mobile 1914 (ASC, C.A., 1914, Tit. X Rub. 4 Sez. 1, Prot. 1214) Brochure MNCTO (Sito) Progetto insegne Fulgor 1914 secondi posti, tabelle réclame (ASC, C.A., 1914, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 1274)
Note	

Il Cinema Fulgor, aperto in via Pietrafitta (attuale via Montegrappa) all'angolo con Vicolo Ghirlanda, nel novembre del 1913 è un cinematografo stabile di prima categoria, che ha lasciato moltissimi documenti, attraverso i quali siamo in grado di ricostruirne l'aspetto esterno e interno.

I lavori per l'apertura cominciano già il 16 luglio 1912 quando Alberto Calzoni presenta alla Prefettura, per nulla osta preventivo, un progetto dell'ing. Buldrini (v. Appendice 3.2, Cinema Centrale) in scala 1:100 (su foglio di cm 54,5 x 47) con pianta, prospetti esterni su via Pietrafitta e vicolo Ghirlanda e sezione longitudinale (Fig.), con una sala di m 17 x 10¹³³. Il 25 luglio invia un'altra pianta al piano del ballatoio (Fig.), con l'intenzione di aggiungere una galleria a 3 metri sopra il pavimento del piano terreno, ma ciò gli viene vietato dal Genio Civile e dal capo dei Pompieri perché ritenuto pericoloso in caso di sfollamento per un incendio.

Inizialmente il cinematografo doveva chiamarsi “Cinema Teatro Massimo”, come dimostra il documento del 2 luglio 1913 col quale Calzoni chiede il permesso per cartelli annuncianti la prossima apertura, sopra l'ingresso del Palazzo Vignoli, all'angolo Ugo Bassi-Ghirlanda e in via Indipendenza¹³⁴. L'inaugurazione avviene il 23 novembre 1913, e l'aspetto esterno doveva essere ancora provvisorio, con solo qualche tabella réclame all'esterno¹³⁵, perché le vere insegne vengono richieste¹³⁶ solo nel gennaio 1914: Calzoni e Levi chiedono di porre di fianco alla porta d'ingresso un cartello luminoso in vetro opaco e intelaiatura in ferro (cm 90 x 45) recante la legenda “L'ingresso ai secondi posti è in via Ghirlanda” (Fig.); un

¹³³ ASBO, G.P., Busta 1206 (1913, cat. 13, fasc. 1, N° 520).

¹³⁴ ASC, C.A., 1913, Tit. XII, Rub. 4 Sez. 4, Prot. 12832 [busta 206].

¹³⁵ ASC, C.A., 1913, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 24752.

¹³⁶ ASC, C.A., 1914, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, prot. 1274.

cartello luminoso sulla porta d'ingresso ai secondi posti (cm 135 x 0,35) con la legenda “Ingresso ai 2ⁱ Posti” (Fig.); un cartello luminoso sotto l'arco del portico di Palazzo Vignoli in via Indipendenza angolo Pietrafitta, con la legenda “Cinema-Fulgor | Comincia subito la rappresentazione” dove la seconda scritta avrebbe una luminosità intermittente di 5 minuti per ogni ora all'inizio di ogni rappresentazione (non concesso, Fig.); un cartello-fanale sotto il portico della Gabella all'angolo di via Ghirlanda con scritto “Cinema Fulgor – Ingresso ai 2ⁱ Posti” in grado di illuminare anche il portico adiacente (Fig.); una tabella réclame da mettere sotto il portico (Fig.). Sempre nel 1914 i due esercenti richiedono¹³⁷ di poter collocare sotto al portico dalle 14 alle 23 una piccola cabina con rotelle in gomma occupante un metro quadrato solo nei giorni festivi e in quelli di grande afflusso di pubblico, che in genere forma lunghe file per ritirare i biglietti attraverso due aperture ai lati della vetrina (Fig.). L'interno del Cinema Fulgor (Fig.) era ricordato per essere una delle manifestazioni dello stile *Liberty* a Bologna:

suddiviso in due ordini di posti (secondo le classi) da una balaustra in ferro, e decorato su modelli rinascimentali della scuola di De Carolis, che rappresenta l'altro versante, quello non floreale, della decorazione bolognese, allora operante nel Salone del Podestà. Dieci riquadri lungo le pareti di allegoria “borghese” non mitologica (*Il lavoro, La Scienza...*) nei colori vividi e a *plat* tipici del De Carolis. L'astro del Rubbiani, legato alla tradizione nobiliare e aristocratica della città, stava tramontando¹³⁸.

Sopra lo schermo era riportato il verso dantesco tratto dal *Purgatorio* «Non vide mei di me chi vide il vero»¹³⁹. Queste decorazioni, attribuite a Ferruccio Pasqui e Gino Barbieri¹⁴⁰, due allievi di De Carolis, sono state coperte con il passaggio al sonoro, per permettere un'acustica migliore.

Gli esercenti del Fulgor, Alberto Calzoni e Pietro Maranesi, risultano fra i soci capitalisti della sezione produzione della casa Felsina Film, fondata nel 1917 (v. Appendice 4.2, Felsina Film), quindi il cinematografo aveva un legame diretto con questa casa di produzione, la quale dal 1914 al 1916 aveva la sede ai civici 1 e 2 della medesima via. Non è possibile sapere se Alberto Calzoni fosse il medesimo Calzoni ad aver aperto inizialmente il primo cinematografo stabile di Bologna, il Marconi, perché nei documenti del Marconi il nome proprio non è mai citato (v. Appendice 3.2, Sala Marconi). Per gestire questo

¹³⁷ ASC, C.A., 1914, Tit. X Rub. 4 Sez 1, prot. 1214.

¹³⁸ *Liberty in Emilia* 1988, p. 94.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ SALAMINO 2009, p. 90.

cinematografo Calzoni fonda una società appositamente creata, che nel 1926 risulta avere un capitale sociale di L. 40.000. Il cinema Fulgor è il primo cinematografo dell'Emilia a essere preso sotto controllo dalla Società Anonima Stefano Pittaluga, che dal luglio del 1921 lo tiene con la formula della “fornitura esclusiva” (la SASP forniva tutti i programmi al cinematografo) per alcuni anni¹⁴¹. Come già ricordato (§ X.3.1) si tratta di una anomalia nel percorso di espansione nazionale di questo importante distributore, che a Bologna e in generale in Emilia, non trova la possibilità di prendere sotto il suo controllo il gran numero di cinematografi che prende nelle altre regioni, puntando qui piuttosto sul potenziamento delle agenzie di distribuzione. L'avvicinarsi degli esercenti del Cinema Fulgor forse fornisce una risposta a questa anomalia: la gestione continuativa e solida di questo cinematografo ci mostra la consapevolezza e l'organizzazione di questi esercenti, che non lasciano spazio al colosso torinese, al quale infatti in prima battuta evidentemente nessuno degli esercenti bolognesi concede la “gestione diretta” del proprio cinema di prima visione (questa formula della “gestione diretta” prevedeva l'acquisizione del cinematografo e la sostituzione dei vecchi esercenti e dipendenti con personale SASP).

¹⁴¹ «La vita cinematografica», a . XII, n. 25-26, 7-15 luglio 1921, p. 18 (v. Appendice 4.2, Società Anonima Stefano Pittaluga).

**CINEMATOGRAFO CATTABRIGA o SPLENDOR (1913-1915)
CINEMATOGRAFO SPLENDOR o SPARTACO (1920-?)
via S. Vitale 266/2 [268 a volte], angolo via Savena**

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	Sì, in un terreno di proprietà di Cuzzani di 350 mq. Al termine del primo contratto d'affitto lo stabile doveva essere acquistato da Cuzzani
Proprietario	Cesare Cuzzani
Tipologia	
Inaugurazione	Marzo 1913
Esercente (1913 - 1914)	Giovanni Cattabriga, di Deofebo, nato a Bologna il 19 novembre 1874 Tolomelli Giuseppe
Esercente (1914 - 1915)	Giovanni Cattabriga, di Deofebo, nato a Bologna il 19 novembre 1874
Cessazione	Fallimento, la sentenza è del marzo 1915
Esercente (1920-?)	Piumazzi Silvia Colonnello Giuseppe Bertolini
Descrizione	1912: gli spettatori possono essere al massimo 300 (100 primi posti e 200 secondi posti); l'esterno ha un frontone sopraelevato con scritto "Cinematografo"
Materiali	Pianta e prospetto cinematografo Cattabriga 1912 (ASBO, G.P., Busta 1206, 1913, cat. 13 fasc.1)
Note	

Un altro cinematografo in prima periferia viene aperto nel 1913 in via San Vitale 268, da Giovanni Cattabriga e Giuseppe Tolomelli, di mestiere "affissatori", che prendono in affitto per dieci anni da Cesare Cuzzani un appezzamento di terreno di circa 350 metri quadrati, con l'intenzione di costruirvi un fabbricato ad uso cinematografo, che sarebbe poi stato comprato dal proprietario, allo scadere del tempo del contratto. Il terreno si trova all'incrocio fra via San Vitale e via Savena (attuale via Barontini), all'interno della cinta daziaria e vicino alla fermata del tram, e il Cattabriga nel dicembre 1912 presenta il progetto di un padiglione, in scala 1:100, comprendente la pianta (su foglio di cm 48,8x15), con un elaborato frontone sopraelevato recante la scritta "Cinematografo" (su foglio di cm 42 x 23,5), il prospetto (Figg.); la Commissione però prescrive che gli spettatori non superino il numero di 300 (100 nei primi posti e 200 nei secondi)¹⁴².

Il cinematografo, del quale non si trova indicata la denominazione, viene ultimato nel marzo del 1913, ma i due soci devono ricorrere a molti prestiti perché non disponevano del

¹⁴² ASBO, G.P., Busta 1206 (1913, cat. 13, fasc. 1). La proposta di costruzione è datata 12 dicembre 1912 ed il 17 marzo del 1913 viene dato il permesso per l'apertura.

danaro necessario all'acquisto del macchinario. Nel gennaio del 1914 Tolomelli viene estromesso dalla società tramite un pagamento di L. 2.000 da parte di Cattabriga e nel gennaio del 1915 viene emessa una sentenza di fallimento a carico del solo Cattabriga, che risulta in passivo di L. 17.489, divise fra 28 creditori. Cattabriga inoltre riceve dalle autorità una multa di L. 4.380 per aver riciclato i biglietti d'ingresso, evadendo così l'imposta del bollo¹⁴³. Il curatore del fallimento ne analizza le cause:

- 1) Mancanza di capitali correnti alla costruzione del locale adatto all'esercizio del cinematografo. Dai documenti risulta che il fabbricato e il macchinario erano costati ai soci L. 17.000;
- 2) La scarsità dei guadagni, che per il 1914 (l'unico anno nel quale Cattabriga tiene dei libri contabili), ammontano al netto a L. 1.412,19;
- 3) Il danaro necessario ad estromettere il socio, le L. 2.000, spese nel 1913.

Giovanni Cattabriga offre come garante il fratello Roberto e patteggiava offrendo ai creditori chirografari il 20% dell'attivo, stimato a circa L. 8.400, composte dal fabbricato (svalutato poiché su terreno di proprietà altrui) e dal mobilio (in parte rivendicato dalla moglie di Cattabriga)¹⁴⁴.

Nel 1920 secondo Mattozzi¹⁴⁵ il cinematografo ha riaperto con il nome "Splendor" e in Archivio di Stato si trova¹⁴⁶ una richiesta per un sopralluogo al Cinema Splendor da parte di Silvia Piumazzi. Contemporaneamente a questa richiesta, c'è una richiesta del cav. Giuseppe Bertolini per collocare fuori dal cinematografo al n. 264 un cartello con scritto "Cinema Spartaco"¹⁴⁷. Poiché nel 1919 via San Vitale era stata chiamata "via Spartaco" (il vecchio nome viene ripristinato dopo la caduta dell'amministrazione socialista)¹⁴⁸, questo potrebbe spiegare il cambio repentino del nome del cinematografo. Il cinema non risulta fra i cinematografi attivi nel 1926.

¹⁴³ *Nel regno del cinema | La tagliola*, «Il Giornale del Mattino», 19 maggio 1916, p. 3.

¹⁴⁴ Le notizie del fallimento sono contenute nel fascicolo conservato presso la Camera di Commercio di Bologna (CCBO, ASRD, Registro 17011). La stampa dà un certo eco a questo fallimento (la notizia viene riportata anche dalla stampa specializzata nazionale) riportando un attivo di L. 12.000 e un passivo di L. 17.049 (*Fallimenti*, «Giornale del Mattino», 14 marzo 1915, p. 4).

¹⁴⁵ MATTOZZI 1920, p. 63.

¹⁴⁶ ASBO, G.P., Busta 1394 (1923, cat. 13, fasc. 1).

¹⁴⁷ ASC, C.A., 1920, XII.4.4., prot. 26643 del 28 settembre 1920.

¹⁴⁸ FANTI M. 1974, p. 733.

CINEMATOGRAFO ALLA BEVERARA (1913-?)
via Beverara 138-8 [attuale via Zanardi]

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	Aperto al pian terreno in un caseggiato di tre piani
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo stabile
Inaugurazione	Luglio 1913?
Esercente (1913-1915)	Bernardi Ferdinando (v. Appendice 3.2, Cinematografo dei Fiori) Ferranti Umberto
Cessazione	
Descrizione	
Materiali	Pianta e prospetto del Cinematografo alla Beverara 1913 (ASBO, G.P., Busta 1206, 1913, cat. 13 fasc.1)
Note	

Un cinematografo del quale non è indicato il nome, viene aperto da Ferdinando Bernardi (poi esercente di un cinematografo fuori porta Galliera, v. Appendice 3.2, Cinematografo dei Fiori) e da Umberto Ferranti in via Beverara 138-8 forse nel luglio 1913. Il cinematografo occupa, in un grande caseggiato di tre piani, solo una parte del piano terreno, come è illustrato nel progetto con piante, sezione e prospetto in scala 1:100 (su foglio di cm 82 x 36) presentato alla Prefettura il 19 maggio 1913 (Fig.). La Commissione visita il cinematografo all'inizio di luglio, approva con qualche riserva i lavori eseguiti e concede l'apertura¹⁴⁹. Il cinematografo è ancora sede di conferenze nel 1915.

¹⁴⁹ ASBO, G.P., Busta 1206 (1913, cat. 13, fasc. 1).

CINEMA-TEATRO DERNA (1914-1915)
Pesa di Corticella

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo stabile con spettacoli di varietà
Inaugurazione	Febbraio 1914
Esercente (1914)	Aldo Zanasi (possidente)
Esercente (1914-1915)	Zamboni Ettore, fu Raffaele nato ad Anzola il 27 marzo 1876 Mignani Umberto, fu Luigi nato a San Giorgio di Piano Buldrini Ferdinando, di Serafino nato a Castelfranco dell'Emilia
Cessazione	Settembre 1915
Descrizione	1914: Una sala da proiezione di m 19 x 8
Materiali	Due piante Cinema-Teatro Derna 1914 (ASBO, G.P., Busta 1224, 1914, cat. 13, fasc. 1)
Note	

Il Cinema-Teatro Derna viene aperto nella località Pesa di Corticella dal possidente Aldo Zanasi che il 20 settembre 1913 domanda un sopralluogo della Commissione, preventivo ai lavori di ristrutturazione di una rimessa, presentando due piante in scala 1:100 (su lucido di cm 32 x 29) con lo stato attuale e i cambiamenti da effettuare, da cui si ricava che era prevista una sala di proiezione di circa m 19 x 8 (Fig.)¹⁵⁰. Il 2 gennaio 1914, finiti i lavori, Zanasi chiede la visita per poter aprire il Cinema-Teatro Derna, ma ottiene il nulla osta solo il 2 febbraio, dopo modifiche ed un ulteriore sopralluogo. La Denuncia di Esercizio è datata 14 aprile 1914, ed è fatta da Ettore Zamboni, Umberto Mignani e Ferdinando Buldrini¹⁵¹. La denuncia di cessazione dei tre esercenti è datata 17 settembre 1915¹⁵².

¹⁵⁰ ASBO, G.P., Busta 1224 (1914, cat. 13, fasc. 1).

¹⁵¹ CCBO, ASRD, n. 16053, prot. 5001 dell'8 maggio 1914.

¹⁵² Ivi, prot. 10760 del 23 settembre 1915.

**CINEMA-TEATRO APOLLO (1914 – oltre al 1931)
via Indipendenza 38, angolo via Falegnami**

Progettista del cinematografo	Sebastiano Poggi
Costruito ex-novo	Costruito appositamente in cemento armato in una zona con vecchie catapecchie
Proprietario	
Tipologia	Cinema Teatro stabile con spettacoli di varietà; 1ª categoria (nel 1926)
Inaugurazione	10 Ottobre 1914
Esercente (1914-1923)	Felice Galli, fu Lodovico nato a Bologna l'8 luglio 1870 (v. Appendice 3.2, Cinematografi Bios, Centrale e Garibaldi; Appendice 4.2) Alberto Grazia, fu Antonio nato a Bologna il 24 febbraio 1865 (v. Appendice 3.2, Cinematografi Bios, Centrale e Garibaldi; Appendice 4.2) Napoleone Grazia, fu Antonio
Esercente (1923-1931)	Società Anonima Stefano Pittaluga (v. Appendice 4.2, Società Anonima Stefano Pittaluga) Gestito da Armando Bianchi per la SASP (Torino) Arturo Cabiati / Antonio Ferro
Esercente (dal 1931)	Vincenzo Borghi, di Raffaele, nato a Lugo nel 1878 (v. Appendice 4.2, Scogli, Borghi & Soldati; v. Appendice 3.2, Cinematografi Apollo, Savoia, Italia e Verdi)
Cessazione	
Descrizione	Aprile 1914 richiesta per collocare: cartelli sull'ingresso principale con l'iscrizione "Apollo"; due mostrini e due quadri con l'iscrizione "Apollo"; tre lampade elettriche. Settembre 1924: richiesta della SASP per appendere un cartello luminoso sopra la porta d'ingresso con scritto "Apollo" e delle tabelle in legno ai lati della porta stessa per esporre fotografie; per rivestire le cinque arcate del portico prospicienti alla porta d'ingresso con lampadine elettriche; di esporre quattro mostrini di m 2 x 0,45 nelle colonne davanti alla porta d'ingresso con la dicitura "Apollo"; due cartelli in lamiera sulle pareti esterne delle stesse colonne sempre con la scritta "Apollo"; una ruota luminosa del diametro di m 2,20 con la scritta "Cinema Apollo" al posto della lampada elettrica sospesa al centro del portico (ASC, C.A., 1924, XII.4.4., prot. 35551 del 24 settembre 1924); richiesta per esporre un medaglione del diametro di m 1,80 sostenuto mediante catene e costituito da una corona periferica di lampade elettriche ruotanti velocemente attorno ad un disco centrale in caratteri legati in piombo riproducenti la scritta "Cinema Apollo" (ASC, C.A., 1924, XII.4.4., prot. 38336 del 15 ottobre 1924) 1925: richiesta per un'insegna luminosa con scritto "Apollo" sotto il terrazzino di via Indipendenza, non concessa (ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 6099 dell'11 marzo 1925) 1927: richiesta per esporre all'esterno dell'uscita secondaria in via Falegnami 20 un cartello con scritto "Teatro Apollo" che secondo l'ufficio del Comune si trovano già lì dal 1924 senza autorizzazione (ASC, C.A., 1927, XII.4.4., prot. 3530 del 6 febbraio 1927)
Materiali	Rilievi per la realizzazione dell'Apollo, 1912 (ASBO, G.P., Busta 1224, 1914, cat. 13, fasc. 1) Una fotografia interno (SICARI 2003, p. 61)

	<p>Tre fotografie interni della gestione SASP (MNCTO, Fototeca) Brochures (MNCTO, Manifestoteca) Pubblicità Apollo Pittaluga 1924 («Films-Pittaluga») Documenti varietà presso il Teatro Apollo (v. note) Richiesta iscrizione sulla porta d'ingresso e mostrine “Apollo” (ASC, C.A., 1914, XII.4.4, prot. 6729) Richiesta nuova iscrizione porta ingresso 1924 e medaglione insegna luminosa rotante (ASC, C.A., 1924, XII.4.4., prot. 38336 del 15 ottobre 1924) Insegna luminosa “Apollo”, 1925 (non concessa, ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 6099 dell'11 marzo 1925) Gruppo di lettere di artisti del varietà (FCINBO, Archivio Grafica)</p>
Note	<p>Agosto 1925: richiesta per uno striscione pubblicitario da esporre attraverso via Falegnami all'angolo con via Indipendenza (m 7 x 2,5) con scritto “L'uomo senza nome” (ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 33953 del 27 agosto 1925). [Il film è a episodi <i>Der Mann Ohne Namen</i>, G. Jacoby, 1921, DE) Novembre 1925: richiesta per esporre sotto le insegne in via Indipendenza un quadro fisso luminoso con scritto “Primula Rossa” (ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 40577 del 6 novembre 1925) Ottobre 1926: domanda di Arturo Cabiati per un mostrino luminoso davanti all'Apollo con la dicitura “All'ombra delle bandiere” (ASC, C.A., 1926, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 29369 del 7 ottobre 1926) Giugno 1928: richiesta della SASP per appendere vicino al cinema Apollo un cartello luminoso con scritto «Eccezionali spettacoli di varietà al Cinema Teatro Apollo da sabato 16 giugno a completamento delle visioni cinematografiche – Prezzi popolarissimi: Poltrone L. 4 – Galleria L. 3 – Platea L. 1» (ASCBO, C.A., 1928, XII.4.4., prot. 22828 del 4 giugno 1928)</p>

Tra il 1912 e il 1914 avvengono i lavori per la costruzione del Cinema-Teatro Apollo fra via Indipendenza 38, via Falegnami e via dell'Orso, in una zona dove si trovavano “alcune catapecchie”, demolite per l'occasione. Il maggiore di cavalleria Sebastiano Poggi progetta inizialmente di realizzare un teatro, ma ottiene ripetuti rifiuti, perché non è isolato, come prescritto dalle disposizioni vigenti; seguono tentativi di avere il permesso come semplice cinematografo, poi come cinema-teatro, con ripetuti sopralluoghi e dinieghi, finché riesce ad avere l'approvazione il 4 ottobre 1914. Completamente costruito in cemento armato è già pronto alla fine del 1913, viene finalmente inaugurato dai due esercenti¹⁵³ Felice Galli e Alberto Grazia (già conduttori del Bios, del Centrale e del Garibaldi v. Appendice 3.2, Cinematografi Bios, Centrale e Garibaldi). Dell'Apollo sono conservati diversi materiali e fotografie, soprattutto del periodo della gestione Pittaluga, così è possibile avere un'idea precisa dell'aspetto interno ed esterno. Risale al 1912 il bel progetto del cinema-teatro presentato nel settembre del 1912, con quattro grandi rilievi, tre in scala 1:100 che comprendono il prospetto in via dell'Orso e una sezione trasversale (cm 70 x 37), le piante del piano terreno (cm 68 x 50) e della galleria (cm 54 x 49), più una sezione longitudinale 1:50

¹⁵³ Nei documenti compare anche un certo Napoleone Grazia, fratello di Alberto, che probabilmente aiutava a gestire gli affari.

(cm 89 x 50)¹⁵⁴(Figg.). La sala di proiezione era riccamente decorata con affreschi e motivi architettonici dello stile eclettico-florense¹⁵⁵ e aveva un palcoscenico per gli spettacoli di varietà preceduto da una buca per l'orchestra, il cui fondale all'occasione diventava schermo cinematografico. La platea è sormontata da una galleria “a corona” sui tre lati arricchita da colonne, e che raggiunge (almeno nel progetto iniziale, dalle fotografie superstiti sembra di dimensioni più ridotte) circa la metà dello sviluppo della platea sottostante. L'ambiente è illuminato da finestre, inscritte in un motivo decorativo sinuoso, che si trovano all'altezza del soffitto e da lampadari di cristallo. Per accedere alla galleria si passava per un vano scala di forma ovale, che richiamava le decorazioni della sala di proiezione. Nell'aprile del 1914¹⁵⁶ all'esterno dell'ingresso principale viene richiesto di apporre l'iscrizione “Apollo” (Fig.), di esporre due mostrini e due quadri con la medesima iscrizione (Fig.) e tre lampade elettriche. L'iscrizione sulla porta d'ingresso e le tabelle per i manifesti vengono cambiate a partire dal 1924¹⁵⁷ dalla Società Anonima Pittaluga, che appone nuove iscrizioni (Fig.) e che richiede di esporre moltissime luci, e un medaglione luminoso con scritto “Apollo” situato al centro del portico, destando la preoccupazione dell'ufficio comunale, che le concede, purché non siano troppo luminose (Fig.). Un ulteriore tentativo di mettere un'insegna luminosa su via Indipendenza, davanti all'entrata del cinema, non va a buon fine¹⁵⁸ (Fig.). Della gestione Pittaluga rimangono anche diverse richieste per apporre degli striscioni o dei quadri luminosi per pubblicizzare i film proiettati: ad esempio nell'agosto del 1925 viene richiesto il permesso per esporre uno striscione pubblicitario di m 7 x 2,5 attraverso via Falegnami all'angolo con via Indipendenza con scritto “L'uomo senza nome”¹⁵⁹, o nel novembre del 1925 viene richiesto di aggiungere sotto le insegne in via Indipendenza un quadro fisso luminoso con scritto “Primula Rossa”¹⁶⁰.

Il Cine-Teatro Apollo viene inaugurato nell'ottobre del 1914 e propone uno spettacolo “variato” composto da una commedia, seguita da un numero di varietà e in conclusione una cinematografia “a soggetto” (Figg.). Il mese seguente all'inaugurazione l'Apollo propone *Il Ballo Excelsior* della Casa Comerio (L. Comerio, 1913) accompagnato dall'orchestra:

¹⁵⁴ ASBO, G.P., Busta 1224 (1914, cat. 13, fasc. 1).

¹⁵⁵ SALAMINO 2009, p. 91.

¹⁵⁶ ASC, C.A., 1914, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, prot. 6729.

¹⁵⁷ ASC, C.A., 1924, Tit. XII Rub.4. Sez. 4., prot. 35551 del 24 settembre 1924; ASC, C.A., 1924, XII.4.4., prot. 38336 del 15 ottobre 1924;

¹⁵⁸ ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 6099 dell'11 marzo 1925.

¹⁵⁹ ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 33953 del 27 agosto 1925). Si tratta del film tedesco a episodi *Der Mann Ohne Namen*, G. Jacoby, 1921.

¹⁶⁰ ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 40577 del 6 novembre 1925. Si tratta del film inglese *La primula rossa* (*I Will Repay*, Henry Kolker, Ideal Film Company, 1923, UK).

La numerosa orchestra che accompagnerà la grandiosa film sarà diretta dal maestro Arnaldo [sic] Dominici che può dirsi uno specialista del genere, avendo già diretto tali esecuzioni nei primari teatri d'Italia. Il sincronismo della musica con l'azione sarà perfetto, di guisa che lo spettatore avrà l'illusione di trovarsi non già dinanzi allo schermo cinematografico, ma bensì dinanzi a un palcoscenico in cui si rappresenti un ballo vero e proprio di persone in carne e ossa¹⁶¹.

Il programma viene modificato nel luglio del 1915, quando Galli e Grazia decidono di togliere lo spettacolo cinematografico in favore di «uno spettacolo di varietà che potesse fornire al pubblico borghese e familiare in modo da permettere di gustare questo genere d'arte che di solito è confinato nei “caffè chantants” e perciò diffidato dalla castigatezza e dalla moralità»¹⁶². D'altro canto però nel 1916 la Società Orchestrale Bolognese accusa i gestori di utilizzare musicisti non professionisti, arrecando pregiudizio alla categoria dei suonatori d'orchestra¹⁶³. I programmi di questo cinematografo sono analizzabili grazie una abbondante documentazione di eccezionale valore, che comprende un intero libro di grandi dimensioni con incollati i programmi dell'Apollò conservato presso la Manifestoteca del Museo Nazionale del Cinema di Torino¹⁶⁴ e un gruppo di lettere degli artisti di varietà conservate presso l'Archivio Grafica della Fondazione Cineteca di Bologna. Le lettere, su belle carte intestate, spesso illustranti il numero di varietà proposto, sono di comici eccentrici, illusionisti, acrobati, musicisti e ballerini, e ad una loro analisi è dedicato il § VII.11 di questa tesi. Anche la Società Anonima Stefano Pittaluga mantiene la destinazione mista di questo luogo, destinandolo anche a spettacoli di varietà, sempre pubblicizzati sul suo periodico bolognese «Il Cine-Gazzettino». Il locale è quindi molto ampio e centrale, nonché di prima categoria, anche se taluni lo consideravano non perfettamente riuscito perché troppo ampio e non adatto a soddisfare né i criteri del teatro né quelli del cinema¹⁶⁵.

¹⁶¹ *All'Apollò*, «Giornale del Mattino», 20 novembre 1914, p. 4.

¹⁶² *Teatri ed Arte*, «Giornale del Mattino», 2 settembre 1915, p. 3. Il ritrovo era spesso frequentato anche da Alfredo Testoni, § XIII.5.1.

¹⁶³ La protesta è dell'Ufficio di collocamento per Professori d'Orchestra (ASBO, G.P., Busta 1266, 1916, cat. 13, fasc. 1).

¹⁶⁴ Ringrazio la dott.ssa Nicoletta Pacini per avermi permesso di consultare questo materiale.

¹⁶⁵ Il signor X, *Lettere bolognesi*, «L'Eco del Cinema», a. VI, n. 55, giugno 1928, pp. 31-32.

CINEMATOGRAFO DEI FIORI (1914-1916)
CINEMA CA' DEI FIORI (1927-?)
Casa dei Fiori, fuori Galliera angolo via Pezzoli e strada di Corticella

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	
Proprietario	
Tipologia	
Inaugurazione	
Esercente (1914-1916)	Ferdinando Bernardi (v. Appendice 3.2, Cinematografo alla Beverara) Roberto Giocondi
Cessazione	Il cinematografo viene requisito durante la guerra; Richiesta di apertura del marzo 1919 di Dante Reggiani (v. Appendice 3.2, Cinema Fortuna) per darvi rappresentazioni di burattini
Esercente (1927-?)	Giulio Longhi (v. Appendice 3.2, Cinematografo Lux) Edoardo Copparesi
Descrizione	1914: la sala contiene 710 persone e sull'esterno del fabbricato ha la scritta "Cinematografo dei Fiori" e due lampade ad arco
Materiali	Schizzo topografico con il luogo esatto del cinema (ASBO, G.P., Busta 1224 (1914, cat. 13, fasc. 1)
Note	1914: chiedono di scrivere "Cinematografo dei Fiori" sul fabbricato angolo via Corticella e via Pezzoli, inoltre di esporre due lampade ad arco (ASC, C.A, 1914, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 17558) 1919: Domanda del 16 marzo 1919 di Dante Reggiani per riaprire il cinematografo situato sulla via Galliera/Corticella, già condotto da Ferdinando Bernardi e di poter dare rappresentazioni con i burattini. Chiede visita della CDV perché occupato dai militari da tre anni (ASBO, G.P., Busta 1309, Cat. 13, fasc. 1, n. 392). Marzo 1927: richiesta per scrivere sull'entrata "Cinema Ca' dei Fiori" di prossima inaugurazione (ASC, C.A, 1927, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 9982 del 31 marzo 1927); maggio 1927: richiesta di Longhi e Copparesi per collocare una pensilina in ferro (ASC, C.A, 1927, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 14586 del 4 maggio 1927)

Pochi mesi dopo l'apertura del Cinematografo Popolare, apre un secondo cinematografo alla Corticella in località Ca' dei Fiori, per volontà di Ferdinando Bernardi (già conduttore di un altro cinematografo situato in periferia alla Beverara, v. Appendice 3.2, Cinematografo alla Beverara) e di Roberto Giocondi. La Commissione di Vigilanza visita il cinematografo nel luglio del 1914 e concede il nulla osta, purché il numero di spettatori non sia superiore a 710 e vengano installate porte a spinta¹⁶⁶. Bernardi chiede di poter scrivere

¹⁶⁶ ASBO, G.P., Busta 1224 (1914, cat. 13, fasc. 1).

“Cinematografo dei Fiori” sul fabbricato angolo via Corticella e via Pezzoli, inoltre di poter esporre due lampade ad arco¹⁶⁷. Il cinematografo viene requisito durante la guerra probabilmente nel 1916, e rimane la domanda di riapertura per tenervi spettacoli di burattini da parte di Dante Reggiani (già esercente del Cinema Fortuna, v. Appendice 3.2, Cinema Fortuna)¹⁶⁸. Si riferisce probabilmente a questo cinematografo una richiesta del 1927 degli esercenti Giulio Longhi (che nello stesso anno apre anche il Cinema Nazionale, v. Appendice 3.2, Cinematografo Lux) e Edoardo Copparesi per collocare nuove insegne con scritto “Cinematografo Ca' dei Fiori” che si trova fuori Porta Galliera n. 326 in località Ca' dei Fiori¹⁶⁹.

¹⁶⁷ ASC, C.A, 1914, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, prot. 17558.

¹⁶⁸ ASBO, G.P., Busta 1309, Cat. 13, fasc. 1, n. 392.

¹⁶⁹ ASC, C.A, 1927, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 9982 del 31 marzo 1927; ASC, C.A, 1927, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 14586 del 4 maggio 1927.

CINEMATOGRAFO MODERNISSIMO (1915 – oltre il 1930)
via Rizzoli 3, piazza Re Enzo

Progettista del cinematografo	Prof. Gualtiero Pontoni e prof. Giovanni Costa
Costruito ex-novo	Costruito appositamente
Proprietario	Palazzo Ronzani
Tipologia	Cinematografo Stabile; 1 ^a categoria (nel 1926)
Inaugurazione	16 febbraio 1915
Esercente (1915-1916)	Frascaroli Giovannini & C ⁱ Società in Accomandita Semplice (capitale sociale L. 60.000) Soci accomandatari: (v. Appendice 4.2, Degli Esposti Frascaroli e C. “Film Emilia”) Frascaroli Giuseppe, di Luigi nato a Bologna il 6 marzo 1879 (L. 5.000); avv. Giovannini Giovanni, fu Michele nato a Bologna il 23 febbraio 1868 (L. 5.000); Soci Accomandanti: avv. Roffeni Tiraferri Luigi (L. 15.000); ing. Tornani Emanuele (L. 10.000); avv. Modena Vittorio (L. 10.000); ing. Bettitoni Enrico (L. 15.000)
Esercente (1916-1924)	Frascaroli – Giovannini & C. (v. Appendice 4.2, Degli Esposti Frascaroli e C. “Film Emilia”) Ditta in nome collettivo (capitale sociale L. 60.000) formata da: Frascaroli Giuseppe, di Luigi nato a Bologna il 6 marzo 1879; avv. Giovannini Giovanni, fu Michele nato a Bologna il 23 febbraio 1868; avv. Plessi Guido, fu Alessandro
Esercente (1924-1930)	Degli Esposti Cesare, di Edoardo nato a Bologna il 30 dicembre 1879 Frascaroli Giuseppe, di Luigi nato a Bologna il 6 marzo 1879 (il capitale sociale è invariato) (v. Appendice 4.2, Degli Esposti Frascaroli e C. “Film Emilia”)
Esercente (1930-19??)	S.A. Degli Esposti e Frascaroli (v. Appendice 4.2, Degli Esposti Frascaroli e C. “Film Emilia”)
Cessazione	
Descrizione	1915: all'esterno al fianco della grande vetrina per la vendita dei biglietti vi sono 4 vetrinette con la scritta “Modernissimo” per avvisi réclame e fotografie del cinema (ASC, C.A., 1915, XII.4.4, prot. 5731); sopra le porte d'ingresso del lato settentrionale sotto il portico del Palazzo Ronzani si chiede di poter scrivere in appositi riquadri su vetro in caratteri dorati “Modernissimo Cinema”, di esporre 3 globi luminosi ai lati delle suddette porte nonché di collocare 5 bracci fra le porte di uscita di sicurezza del lato levante (ASC, C.A., 1915, XII.4.4, prot. 3420) 1917: richiesta per due vetrinette mobili con la dicitura “Modernissimo” (ASC, C.A., 1917, XII.4.4., prot. 13507 dell'11 maggio 1917). 1918: ancora 3 vetrinette sotto il portico di via Rizzoli 3 (ASC, C.A., 1918, XII.4.4, prot. 11996) 1920: richiesta per altre due vetrinette (ASC, C.A., 1920, XII.4.4., prot. 1579).

	<p>1921: richiesta per esporre i cartelli su disegno del prof. Gualtiero Pontoni ed opera della Cooperativa Mosaicisti di Venezia: sulle tre botteghe del caffè su via Rizzoli “Caffè – Modernissimo – Caffè”, sulle tre botteghe di Palazzo Re Enzo “Teatro – Modernissimo – Teatro” (ASC, C.A., 1921, XII.4.4., prot. 1540 del 23 gennaio 1921); richiesta per altre vetrinette disegnate sempre da Pontoni con la dicitura “Teatro Modernissimo” sotto il portico di Piazza Re Enzo (ASC, C.A., 1921, XII.4.4., prot. 15817 del 22 luglio 1921)</p> <p>1922: richiesta per applicare nell'arco dell'angolo fra via Rizzoli e piazza Re Enzo una réclame con lampadine a luce intermittente con la dicitura “Modernissimo Cine Caffè Teatro” (1800 x 3600) progetto Officina Elettromeccanica Barnarbò Francesco di Milano (ASC, C.A., 1922, XII.4.4., prot. 41506 del 2 ottobre 1922); dicembre 1922 chiede di esporre due porta manifesti sulla porta centrale del Teatro Modernissimo (ASC, C.A., 1922, XII.4.4., prot. 48545 del 22 dicembre 1922)</p> <p>1923: richiesta per altri 16 vetrinette sui vari lati del Palazzo Ronzani (ASC, CA, 1923, XII.4.4., prot. 21682 del 3 settembre 1923)</p> <p>1924: richiesta per esporre in via Orefici 2 un cartello disegnato dal prof. Pontoni per l'ingresso ai secondi posti “Teatro Modernissimo Ingresso ai posti popolari” ; e per esporre due tabelle réclame sempre su disegno del Pontoni sul lato del portico di via Artieri (ASC, C.A., 1924, XII.4.4., prot. 33386 e 3387 del 25 agosto 1924)</p> <p>1925: richiesta per esporre quattro stendardi metallici réclame sulla pilastrata del portico angolo Orefici/Re Enzo, Rizzoli/Re Enzo, Rizzoli, Rizzoli/Artieri (ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez.4., prot. 1015 del 14 gennaio 1925)</p> <p>1927: sostituzione della scritta “Modernissimo – Cine – Caffè – Teatro” con una più moderna (ASC, C.A., 1927, XII.4.4., prot. 4861 del 18 febbraio 1927); richiesta per sostituire l'insegna luminosa con un'altra che modificherà il sistema di illuminazione in lettere trasparenti della Società Grafolux di Torino (ASC, C.A., 1927, XII.4.4., prot. 1015 del 14 gennaio 1927)</p> <p>1928: pensilina caffè; novembre 1928: richiesta per nuove tabelle mobili in lamiera per l'affissione dei programmi con scritto nella parte superiore “Modernissimo” sul lato di via Artieri, con disegni (ASCBO, C.A., 1928, XII.4.4., prot. 36967 del 7 novembre 1928)</p>
Materiali	<p>3 fotografie e prospetto della sala donate da Emmegi Cinema S.r.l. via Rizzoli 3 Fotografia in SICARI 2003, p. 63</p> <p>1 fotografia anni Cinquanta (Conferenza stampa Comune di Bologna)</p> <p>MOCHI G.-PREDARI G. 2012, pp. 198-217 fotografie del cantiere per la costruzione del Modernissimo proprietà fam. Pontoni</p> <p>Progetti 1914 (ASBO, Bust1224.1914.13.1)</p> <p>Réclame nell'arco Rizzoli e Piazza Re Enzo “Modernissimo Cine Caffè Teatro” (1800 x 3600) progetto Officina Elettromeccanica Barnarbò Francesco di Milano progetto a inchiostro bianco su carta blu 42 x 22 cm (ASC, C.A., 1922, XII.4.4., prot. 41506 del 2 ottobre 1922)</p> <p>1924: richiesta per esporre in via Orefici 2 un cartello disegnato dal prof. Pontoni per l'ingresso ai secondi posti “Teatro Modernissimo Ingresso ai posti popolari”; e per esporre due tabelle réclame sempre su disegno del Pontoni sul lato del portico di via Artieri (ASC, C.A., 1924, XII.4.4., prot. 33386 e 3387 del 25 agosto 1924)</p> <p>Preventivi lavori di adattamento Muggia (ASUNIBO)</p> <p>Disegni della pensilina del caffè, 1928 (ASCBO, C.A., 1928, XII.4.4., prot. 21080 del 26 maggio 1928)</p> <p>Disegno tabelle “Modernissimo” sul lato di via Artieri 1928 (ASCBO, C.A., 1928, XII.4.4., prot. 36967 del 7 novembre 1928)</p>
Note	- La prima società viene costituita con rogito del 12 novembre 1914 del notaio

	<p>Carlo Cicognani, registrato a Bologna il 25 novembre 1914 e pubblicato sul «Foglio di Annunzi Legali» n. 46 del 8 dicembre 1914</p> <ul style="list-style-type: none"> - La seconda società viene costituita con rogito del dott. Pedrazzi del 19 aprile 1916 e assume nel 1917 l'esercizio del Teatro Eden (via Indipendenza 69), mantenuto fino al 1924 - Con atto del dr. Cesare Badiali del 25 gennaio 1924 Plessi e Giovannini recedono dalla società e rimangono con lo stesso capitale sociale di L. 60.000 solo Degli Esposti e Frascaroli, che sottoscrivono la cifra a metà - La S.A. Degli Esposti e Frascaroli viene fondata con atto del dr. Foresti del 1 dicembre 1930 - settembre 1925: richiesta per collocare uno striscione in tela di m 9x1,8 attraverso via Rizzoli con la dicitura "Mirabile Visione (Vita Dantis)" (ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 37007 del 29 settembre 1925) 1928: richiesta Degli Esposti e Frascaroli per una pensilina che delimiti lo spazio del caffè progettata da Pontoni, con disegni (ASCBO, C.A., 1928, XII.4.4., prot. 21080 del 26 maggio 1928) <p>Programma (CARISBO, Collezione Brighetti)</p>
--	---

Il cinematografo Modernissimo è uno dei cinematografi di maggiore rilievo del cinema muto bolognese, per due motivi principali. Il primo è di ordine architettonico: il cinematografo è ricavato all'interno di un enorme palazzo polifunzionale costruito da Gualtiero Pontoni nel centro nevralgico della città al fine di ammodernare quella zona del centro storico, già oggetto di espropri e allargamenti negli anni precedenti per l'attuazione del piano regolatore. Il secondo, più prettamente cinematografico deriva dalla stretta connessione di questo cinematografo con uno dei più antichi distributori cinematografici locali, la Ditta Film Emilia attiva, con una diversa ragione sociale fino a pochi anni fa (v. Appendice 4.2, Degli Esposti & Frascaroli "Film Emilia").

Il Palazzo Ronzani

Agli inizi del Novecento Bologna stava attraversando una fase di rinnovamento urbanistico iniziata con l'entrata in vigore del piano regolatore nel 1889, che ha portato in primo luogo all'abbattimento delle mura del Trecento, alla progettazione di nuovi centri urbani moderni contrapposti al nucleo centrale antico (abbiamo visto il piazzale XX Settembre, snodo fra la città e la stazione, § X.2.2), nonché all'allargamento di alcuni assi stradali per permettere il passaggio del traffico. Questa radicale trasformazione dell'aspetto della Bologna antica, è stato un capitolo molto doloroso della vita cittadina di quegli anni, e una delle zone sulle quali il dibattito tra tradizionalisti e innovatori è diventato più acceso, è stata proprio quella di via Rizzoli, della quale il piano prevedeva un allargamento che richiedeva l'abbattimento delle tre torri medievali Artenisi, Giudozagni e Riccadonna, al posto

delle quali sorgerà poi il fabbricato con il Cinematografo Savoia (v. Appendice 3.2, Cinema Savoia) e l'allargamento della zona di piazza tra il Palazzo del Podestà e via Spaderie, dove a partire dal 1910 cominciano gli espropri della zona del Mercato di Mezzo, in seguito ai quali chiude anche il primo cinematografo stabile di Bologna (v. Appendice 3.2, Sala Marconi). Il progetto di Palazzo Ronzani quindi nasce in un clima molto teso, e il suo progettista, l'architetto Gualtiero Pontoni (che assieme a Alfonso Rubbiani aveva presentato una proposta alternativa al piano regolatore, schierandosi in questo modo assieme alle voci “più tradizionaliste”¹⁷⁰), è costretto a proporre diverse soluzioni a partire dal 1911. In particolare un primo progetto presentato da Pontoni prevedeva di mantenere la Casa dei Merzari, invece poi abbattuta, come previsto dal piano regolatore¹⁷¹, ma i suoi contatti con un gruppo di “modernisti”, tra i quali Alessandro Ronzani (l'industriale per il quale Pontoni aveva già realizzato l'allestimento interno di una birreria), l'hanno portato a cambiare le sue posizioni divenendo uno dei protagonisti del rinnovamento del volto di Bologna¹⁷². Il Palazzo Ronzani diventa così il simbolo della nuova città nel progetto definitivo è un esempio di “palazzo polifunzionale” che racchiude al suo interno in circa 2000 mq aree destinate al passeggio, allo shopping, allo svago (c'è un caffè, il teatro, il cinematografo, e in un primo progetto è previsto un café-chantant), una zona di uffici, abitazioni e persino un albergo ai piani superiori. Dal punto di vista architettonico il palazzo risulta “eclettico”, perché combina aspetti tradizionali, con una buona innovazione tecnologica (pensiamo ad esempio all'utilizzo consapevole del cemento armato per ottenere proprio nell'area destinata al cinematografo quegli spazi aperti utili a minimizzare i rischi degli incendi)¹⁷³. I lavori vengono affidati all'impresa degli ingegneri Luigi Bernardi e Carlo Prati (v. Appendice 5.2, Società Alberghi, Teatri e Affini, SATA), affiancata dall'ing. Giuseppe Lambertini, un allievo di Attilio Muggia che aveva esperienza nel campo del cemento armato, e che abbiamo già incontrato perché aveva progettato la ristrutturazione del Cinematografo Centrale (v. Appendice 3.2, Cinematografo Centrale). Il palazzo viene ultimato nel 1914 e il suo aspetto massiccio e imponente, rispetta il gusto che si stava diffondendo nelle capitali europee e americane.

¹⁷⁰ Per una ricostruzione delle vicende del palazzo Ronzani rimandiamo a MOCHI-PREDARI 2012, pp. 198-217 e MUROLO 1992, pp. 289-305.

¹⁷¹ Ivi, p. 198.

¹⁷² Gualtiero Pontoni (Bologna 1875 – Riccione 1941) era professore di scenografia all'Accademia delle Belle Arti di Bologna. Per un suo profilo rimandiamo a BACCILERI -EVANGELISTI (a cura di) 1988, pp. 233-237 e MUROLO 1992, pp. 289-305.

¹⁷³ MOCHI-PREDARI 2012, p. 216.

Il teatro sotterraneo

Come detto, il Palazzo Ronzani aveva al suo interno degli spazi appositamente ideati per lo svago e per il divertimento. Inizialmente il progetto prevedeva di realizzare un “politeama”¹⁷⁴ con un *café-chantant* nei due piani interrati, un cinematografo al piano terreno e un teatro ai piani superiori, tanto che nella facciata su via Rizzoli era prevista la scritta “Politeama Regionale” (Fig.). Nel progetto definitivo vengono destinati al teatro i due piani interrati, con una platea rettangolare inclinata al secondo piano interrato che ospitava circa 2000 posti e una galleria a forma di “U” al piano superiore. L’innovativa armatura in cemento armato, che permette di ottenere uno spazio libero di m 11 x 12 x 9 di altezza illuminato, mentre è abbinata a un sistema più tradizionale per il sostegno delle gallerie, dove non era necessario ottenere uno spazio illuminato¹⁷⁵. I muri inoltre sono realizzati in questa zona con una nuova tecnologia consistente in un getto di calcestruzzo non armato, che permetteva di risparmiare sui tempi di lavorazione rispetto a una tradizionale struttura laterizia ottenendo inoltre muri più sottili. Per i piani superiori, dove non era necessario ottenere particolari ambienti, viene abbandonato l’uso del cemento armato (che rimane confinato alle strutture dei solai) in favore del tradizionale laterizio. Il teatro al quale si accedeva sia da via Rizzoli, che da Piazza Re Enzo, era decorato in stile floreale da Roberto Franzoni e prende il nome di “Modernissimo”¹⁷⁶.

La posizione sotterranea del teatro pone dei disguidi fin dalla sua apertura per i problemi all’incolumità pubblica sanciti dalla Circolare Circolare del Ministro degli Interni Direzione di P.S. in data 17 giugno 1887 n. 11600, che vieta la presenza di teatri sotto il livello stradale¹⁷⁷. La Commissione di Vigilanza nega a Ronzani nel 1915 l’apertura di un teatro, permettendo invece un *café-chantant* che pone meno problemi alla pubblica sicurezza¹⁷⁸. Quando a Ronzani subentra nella gestione del teatro la ditta Frascaroli – Giovannini & C., viene interpellata nuovamente la Commissione di Vigilanza, e il Prefetto

¹⁷⁴ MOCHI-PREDARI 2012, p. 201.

¹⁷⁵ Ivi, p. 213. Oltre ad altre considerazioni sugli aspetti costruttivi del palazzo, questo testo pubblica anche una serie di fotografie del cantiere del palazzo.

¹⁷⁶ BACCILERI -EVANGELISTI (a cura di) 1988, p. 235. Roberto Franzoni (Bologna, 1882-1960) è un esponente del modernismo emiliano e aveva dipinto all’interno del palazzo un ciclo dedicato alle muse e in particolare alla Danza (SALAMINO 2009, p. 90; su Franzoni si veda anche <<http://www.storiaememoriadibologna.it/franzoni-roberto-481381-persona>>).

¹⁷⁷ L’avvocato Giovannini dedica un intero opuscolo ai problemi amministrativi del Teatro Modernissimo (GIOVANNINI [1922]).

¹⁷⁸ Ivi, pp. 6-7.

dopo una serie di consultazioni con il ministero di Roma, concede il permesso all'apertura del teatro che viene inaugurato il 14 luglio 1921¹⁷⁹.

Il cinematografo Modernissimo

Al piano terra del Palazzo Ronzani si trova una grande sala decorata, il caffè, che aveva l'ingresso su via Rizzoli davanti al quale nel 1928 viene aggiunta una bella pensilina in ferro per proteggere i tavolini estivi (Figg.), e il cinematografo, una sala rettangolare più piccola contenente circa 550 posti con l'accesso da via Rizzoli e posta sempre su due livelli: al piano terreno (al suolo stradale) si trovano i secondi posti e nella galleria i primi¹⁸⁰. Il progetto (Figg.) viene sottoposto alla Prefettura da Alessandro Ronzani nel maggio del 1914, che è in trattativa con una società di pubblici spettacoli per destinare a cinematografo una sala al pian terreno e ammezzato del palazzo:

[...] N° 2 locali al piano terreno, con accesso dalla Via Rizzoli, all'estremità a levante del Palazzo, con uscita situata in posizione opportuna mediante cinque aperture nella nuova via trasversale a Levante del Palazzo [via degli Artieri]; e di N° 2 locali all'ammezzato, uno dei quali con galleria prospiciente la sala delle rappresentazioni, con accesso interno dalla sala d'ingresso e aspetto al piano terreno, e con 2 aperture per l'uscita verso la nuova via trasversale [...]¹⁸¹.

L'ingresso del cinematografo si trovava quindi sotto il portico settentrionale (vicino al caffè), all'angolo con via Artieri, e sopra queste porte gli esercenti chiedono di poter scrivere in appositi riquadri su vetro in caratteri dorati "Modernissimo Cinema", di esporre 3 globi luminosi e di collocare 5 bracci fra le porte di uscita di sicurezza del lato levante¹⁸² (attuale piazza Re Enzo). Al fianco della vetrina per la vendita dei biglietti gli esercenti chiedono di porre 4 vetrinette con la scritta "Modernissimo" per avvisi *réclame* e fotografie del cinema¹⁸³. Nel corso degli anni seguenti i proprietari chiedono di collocare su ogni lato del portico delle vetrinette con i relativi lumi, esse sono ancora visibili sotto il portico in questione e risultano tutte progettate da Pontoni, come anche le altre strutture per le *réclame* e le insegne. Nel 1922 i gestori chiedono di esporre nell'arco del portico fra Rizzoli e Piazza Re Enzo una *réclame*

¹⁷⁹ Ivi, p. 8.

¹⁸⁰ *L'inaugurazione del Modernissimo*, «Il Resto del Carlino», 17 febbraio 1915, p. 5 citato da GIORDANI 1996-1997, p. 26.

¹⁸¹ ASBO, G.P., Busta 1224 (1914, cat. 13, fasc. 1), richiesta del 18 maggio 1914.

¹⁸² ASC, C.A., 1915, XII.4.4, prot. 3420.

¹⁸³ ASC, C.A., 1915, XII.4.4, prot. 5731.

luminosa con lampadine elettriche progettata dalla Officina Elettromeccanica Barnarbò Francesco di Milano con la scritta “Modernissimo Cine Caffè Teatro”¹⁸⁴ (Fig.). Risalgono al 1924 i cartelli che indicano l'ingresso ai secondi posti su via Artieri “Teatro Modernissimo | Ingresso ai posti popolari” (Fig.) e delle tabelle per le réclame sul lato del portico verso via Artieri¹⁸⁵ (Fig.). Nel 1928 vengono aggiunte delle tabelle (anche queste ancora visibili) su via Artieri¹⁸⁶ (Fig.).

Dell'interno di questa sala non sappiamo molto, se non che era riccamente decorata. Possiamo però ipotizzare che le decorazioni richiamassero quelle del teatro sotterraneo, del quale sono rimaste¹⁸⁷ diverse immagini (Figg.). La sala divisa in galleria e platea, aveva una forma comune agli altri cinematografi più moderni «eppure nella sua piccolezza e nella forma un po' stramba dell'ambiente è quasi più largo che lungo, e non può contenere più di un migliaio di persone, è lo stesso uno dei più frequentati e dei più simpatici»¹⁸⁸.

Gli esercenti

La società in trattativa con Ronzani è una ditta di notevole importanza per Bologna, perché si tratta della società in accomandita semplice Frascaroli Giovannini & Cⁱ, fondata per l'occasione il 12 dicembre del 1914 con il capitale di L. 60.000 da Giuseppe Frascaroli e dall'avvocato Giovanni Giovannini¹⁸⁹, già proprietari in quegli anni assieme a Cesare Degli Esposti della società in accomandita semplice “Film Emilia”, ovvero la seconda ditta di distribuzione aperta a Bologna, già nel 1908 (v. Appendice 4.2, Degli Esposti Frascaroli e C. “Film Emilia”). Nella società che aveva in gestione il Cinematografo Modernissimo, non compare inizialmente Degli Esposti, che entra invece in un secondo momento, a partire dal 1924. La società ha un capitale sociale stabile per tutto il periodo preso in esame e cambia più volte la ragione sociale pur mantenendo invariato il nucleo delle persone, che tengono in gestione questo cinematografo fino agli anni Trenta e oltre.

I primi mesi non sono facili. Il cinematografo viene inaugurato nel febbraio del 1915 e dopo un periodo di chiusura estiva nel novembre ha un passivo di L. 18.715, tanto che i due

¹⁸⁴ ASC, C.A., 1922, XII.4.4., prot. 41506 del 2 ottobre 1922. Questa viene poi sostituita con un'altra con la medesima scritta nel 1927.

¹⁸⁵ ASC, C.A., 1924, XII.4.4., prot. 33386 e 3387 del 25 agosto 1924.

¹⁸⁶ ASC, C.A., 1928, XII.4.4., prot. 36967 del 7 novembre 1928.

¹⁸⁷ Ringrazio la Ditta Emmegi Cinema s.r.l. per averci fornito le immagini.

¹⁸⁸ Il signor X, *Lettere bolognesi*, «L'Eco del Cinema», a. VI, n. 55, giugno 1928, pp. 31-32.

¹⁸⁹ CCBO, ASRD, n. 16864, prot. 14521 del 16 dicembre 1914. La società ha sede nel Palazzo Ronzani e ha come soci accomandatari Frascaroli Giuseppe (L. 5.000) e l'avv. Giovannini Giovanni (L. 5.000); come soci accomandanti l'avv. Roffeni Tiraferri Luigi (L. 15.000), l'ing. Tornani Emanuele (L. 10.000), l'avv. Modena Vittorio (L. 10.000) e l'ing. Bettitoni Enrico (L. 15.000).

soci accomandatari mettono in liquidazione la società per formare una ditta in nome collettivo e fanno domanda alla Camera di Commercio per ridurre la tassa d'esercizio, calcolata su un reddito annuo di L. 10.000 non raggiunto nemmeno a partire dal novembre¹⁹⁰. I motivi di questa fallimentare gestione sono diversi: innanzitutto quasi subito c'è l'intervento italiano nella guerra, che mette in crisi l'intero settore cinematografico a Bologna (§ XVII), poi la zona è per diverso tempo ancora interessata dal cantiere e le strade attorno al cinematografo sono rotte e piene di detriti e fango quando piove¹⁹¹. La seconda società costruita il 19 aprile del 1916, assume nel 1917 anche l'esercizio del Teatro Eden in via Indipendenza 69, mantenuto in gestione fino al 1924¹⁹². Nel marzo 1925 la nuova ditta in nome collettivo con anche Cesare Degli Esposti prende in gestione in aggiunta al cinema (via Rizzoli 3/AB), anche il Caffè Modernissimo (via Rizzoli 1-3/via Orefici 2-4) e il Teatro Modernissimo (piazza Re Enzo 1/D-F)¹⁹³. Dopo gli anni Trenta il cinematografo viene spostato all'interno del teatro (Fig.).

Gli spettacoli

Del Cinema Modernissimo rimane una curiosa lettera dell'inizio degli anni Trenta di un avventore che scrive agli esercenti, lamentando l'eccessiva illuminazione della sala:

Se voi volete che veniamo al Vostro Cine, dovete prendere via le lampadine verdi e mettere quelle rosse che ci erano prima perché così vi è troppa luce e non si può stare con le mani sulle spalle della ragazza senza niente di male – Le ragazze con la luce non vogliono venire – E noi andiamo all'Imperiale che vi è scuro di più perché anche tutta la luce della platea disturba il cine che si vede male. Infatti da voi ci viene nella platea meno gente per quelle lampadine 4 verdi troppo lucenti

Saluti un vostro cliente¹⁹⁴

¹⁹⁰ Ivi, prot. 4269 del 13 maggio 1916.

¹⁹¹ I motivi sono spiegati dagli esercenti in un secondo ricorso contro la tassa (CCBO, ASRD, n. 18820, prot. 1424 del 31 dicembre 1915).

¹⁹² Ivi, prot. 176 del 19 febbraio 1924.

¹⁹³ Ivi, prot. 4462 del 20 marzo 1925.

¹⁹⁴ CARISBO, Collezione Brighetti, lettera del 1932.

CINEMA-TEATRO DEI PICCOLI o PRINCIPE AMEDEO (1914-1928?)
via Riva Reno 71, angolo via delle Casse

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	
Proprietario	
Tipologia	Cinema-Teatro
Inaugurazione	
Esercente (1914-?)	Augusto Albertazzi
Esercente (1916-?)	Goffredo Galliani, fu Giuseppe
Esercente (1919-?)	Riccardo Soldati
Esercente (1920-1924)	Ugo Melloni, fu avv. Muzio nato a Bologna il 7 giugno 1869 (v. Appendice 4.2, Felsina Film e Appendice 3.2, Cinema Saffi)
Esercente (1924-1928?)	Società Anonima Stefano Pittaluga (SASP), Torino (v. Appendice 4.3, Società Anonima Stefano Pittaluga)
Cessazione	
Descrizione	
Materiali	Una fotografia pubblicata (CARISBO, Collezione Brighetti) Una pianta cm 98 x 53 del 1914 (ASBO, G.P., Busta 1224, 1914, cat. 13, fasc. 1)
Note	

Il Cinema-Teatro dei Piccoli “Principe Amedeo” (Fig.) è dedicato ai bambini e viene inaugurato nel novembre del 1914¹⁹⁵ in via Riva Reno, ed è frequentato dalle famiglie popolari e borghesi, con i loro bambini¹⁹⁶. Questo locale nel primo periodo funziona solo saltuariamente come cinematografo, privilegiando invece spettacoli di maschere e burattini. Inoltre questo cinema non pubblica mai inserzioni sui quotidiani, e non ha lasciato documenti antecedenti al 1920 negli archivi bolognesi, ma siamo a conoscenza della sua attività per una multa di L. 1.500 al proprietario Goffredo Galliani (un attore dialettale bolognese, amico di Alfredo Testoni) per vendita di biglietti usati e rivenduti¹⁹⁷. Sempre di un teatro parla anche Riccardo Soldati quando nel 1919 chiede un sopralluogo della Commissione di Vigilanza per

¹⁹⁵ La prima domanda di Augusto Albertazzi è del 1° giugno 1914 per un locale «che dovrà servire per Cinematografo-concertino ed altri spettacoli», ma il nulla osta è concesso in novembre (ASBO, G.P., Busta 1224, 1914, cat. 13, fasc. 1).

¹⁹⁶ GIORDANI 1996-1997, p. 22.

¹⁹⁷ *Il proprietario del Cinema Principe Amedeo denunciato per contravvenzione*, «Giornale del Mattino», 9 giugno 1916, p. 3; *La legge e l'inganno*, «Giornale del Mattino», 12 maggio 1917, p. 3.

valutare i lavori svolti prima della riapertura¹⁹⁸. Nel 1920 il locale viene preso in gestione da Ugo Melloni (già esercente del Cinema Saffi e socio della casa di produzione Felsina Film, v. Appendice 3.2, Cinema Saffi e Appendice 4.2, Felsina Film), che però denuncia alla Camera di Commercio il teatro «adibito a spettacoli pubblici», non specificando la presenza di spettacoli cinematografici¹⁹⁹. Melloni gestisce il Teatro Principe Amedeo fino al 1° agosto 1924, quando lo cede alla torinese Società Anonima Stefano Pittaluga, che aveva già in gestione diversi cinematografi cittadini (v. Appendice 4.2, Società Anonima Stefano Pittaluga e Appendice 3.2, Cinematografi Fulgor, Italia Nuovo, Savoia, Medica e Borsa). I programmi di questo cinematografo vengono riportati sul periodico SASP locale «Cine-Gazzettino», fino al 1928 compreso, quando la SASP affitta i cinematografi Principe Amedeo e Italia a Vincenzo Borghi (v. Appendice 4.2, Scogli, Borghi & Soldati; Appendice 3.2, Cinema Italia) con l'obbligo di rifornirsi dei film in esclusività SASP²⁰⁰.

¹⁹⁸ ASBO, G.P., Busta 1309, 1919, cat. 13, fasc. 1, N° 392, prot. 28799 del 28 ottobre 1919.

¹⁹⁹ CCBO, ASRD, n. 21991, prot. 8257 del 27 luglio 1920.

²⁰⁰ I locali vengono dati in affitto per anni due, a L.74.000 al mese (L. 24.000 per il Principe Amedeo e L. 50.000 per il Cinema Italia). Borghi ha l'obbligo di tenere in funzione i locali tutti i giorni, deve provvedere alle riparazioni e sottoscrivere le assicurazioni. È inoltre obbligato a proiettare i film pubblicitari di marca Publicine fino a un massimo di 200 metri al giorno e altre pubblicità inviate dalla SASP e a comprare a forfait i film dalla SASP (copia del contratto d'affitto registrato a Torino il 19 marzo 1928, n. 5285 vol. 311 Atti Privati, cfr. CCBO, ASRD, nn. 22907 /11460, prot. 270 del 14 maggio 1928, allegato).

CINEMATOGRAFO CHIESA NUOVA (1923-1928)
via Malvolta 91/C, presso Chiesa Nuova

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	Piccolo cinematografo nell'abitazione di Alice Maierotti
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo Stabile; 4 ^a categoria (nel 1926)
Inaugurazione	1° ottobre 1923
Esercente (1923-1928)	Alice Maierotti in Tanteri nata a Pieve di Treviso il 27 agosto 1876 Ferdinando Tanteri
Cessazione	Fallimento dichiarato con sentenza del 31 luglio 1928
Descrizione	settembre 1923: richiesta collocazione di una cassetta in ferro con vetro davanti e illuminazione interna con scritto "Cinema" di cm 70 x 1,60 (ASC, C.A., 1923, XII.4.4., prot. 33195 del 28 settembre 1923)
Materiali	
Note	

Questo cinematografo a Chiesa Nuova, in via Malvolta 91/C viene aperto all'interno dell'abitazione di Alice Maierotti in Ferdinando Tanteri, il 1° ottobre del 1923²⁰¹. All'esterno dell'abitazione la signora Maierotti chiede di apporre una cassetta in ferro con illuminazione interna di cm 70 x 160 con scritto "Cinema"²⁰². Il 31 luglio del 1928 viene pronunciata la sentenza dal Tribunale di Bologna riguardante il fallimento di questo cinematografo, gestito dai coniugi Tanteri²⁰³. Per ripagare i debiti la sala cinematografica viene affittata fino alla fine del 1928 e fra il 1929 e il 1930 viene venduto il pianoforte e il resto del mobilio.

²⁰¹ CCBO, ASRD, n. 19110, prot. 284 del 23 gennaio 1926.

²⁰² ASC, C.A., 1923, Tit. XII Rub.4. Sez 4., prot. 33195 del 28 settembre 1923.

²⁰³ CCBO, ASRD, n. 19110, prot. 11228 del 25 settembre 1928.

CINEMA ITALIA, NUOVO (1923-)
via Saffi 52 [Attuale S. Felice], angolo via Pietralata

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo stabile; 2ª categoria (nel 1926)
Inaugurazione	1923
Esercente (1923-1928)	Società Anonima Stefano Pittaluga (SASP), Torino (v. Appendice 4.2, Società Anonima Stefano Pittaluga e Appendice 3.2, Cinematografi Borsa, Italia, Apollo, Principe Amedeo, Fulgor) Rossi Amedeo
Esercente (1928-in poi)	Borghi Vincenzo, di Raffaele, nato a Lugo nel 1878 (v. Appendice 4.2, Società Anonima Stefano Pittaluga; v. Appendice 3.2, Nuovo Cinema Italia; Cinema-Teatro Apollo; Cinematografo Bios; v. Appendice 5.2, Vincenzo Borghi & C.)
Cessazione	
Descrizione	febbraio 1923: richiesta di scrivere sui tre vetri delle singole bussole d'entrata del Cinematografo Italia in via Saffi 52 la scritta “Cinema Italia Gestione An. Pittaluga” (ASC, CA, 1923, XII.4.4., prot. 2646 del 1° febbraio 1923) gennaio 1927: richiesta di Amedeo Rossi direttore del Cinema Italia di collocare diverse lampade e cartelli (ASC, C.A., 1927, XII.4.4., prot. 1956 del 23 gennaio 1927)
Materiali	Fotografie esterni, sala da proiezione e sale d'aspetto (MNCTO, Fototeca)
Note	Gennaio 1929: richiesta poi annullata per un cartello illuminato con scritto “Don Giovanni e Lucrezia Borgia” (ASCBO, C.A., 1929, XII.4.4., prot. 32 del 2 gennaio 1929).

Un nuovo Cinema Italia viene aperto in via Saffi (attuale via San Felice), all'angolo con via Pietralata dalla Società Anonima Stefano Pittaluga di Torino (v. Appendice 4.2, Società Anonima Stefano Pittaluga e Appendice 3.2, Cinematografi Borsa, Italia, Apollo, Principe Amedeo, Fulgor) nel febbraio del 1923. All'esterno, la facciata (Fig.) dal 1927²⁰⁴ era sormontata dalla scritta “Cinematografo Italia” illuminata da un lume, tutte le colonne del portico avevano delle tabelle per i manifesti illuminate da lampioni, e mostrine più piccole erano appese fra una porta d'ingresso e l'altra. Più antiche invece le tre porte vetrate, che fin dal 1923 avevano scritto sulle bussole d'entrata “Cinema Italia | Gestione An. Pittaluga”²⁰⁵ (Fig.). La sala d'aspetto non molto grande, ospitava la biglietteria e alcune sedie, ed era abbellita con dei manifesti cinematografici (Fig.). La sala, non molto grande e di forma

²⁰⁴ La richiesta per le tabelle e i lumi è fatta dal direttore del cinema Amedeo Rossi nel 1927 (ASC, C.A., 1927, XII.4.4., prot. 1956 del 23 gennaio 1927).

²⁰⁵ ASC, CA, 1923, Tit. XII Rub. 4. Sez. 4., prot. 2646 del 1° febbraio 1923.

rettangolare aveva una netta divisione fra le diverse categorie di posti e non aveva particolari decorazioni (Figg.).

Nel 1928 la SASP affitta i cinematografi Principe Amedeo e Italia a uno dei suoi dipendenti, Vincenzo Borghi (v. Appendice 4.2, Società Anonima Stefano Pittaluga; v. Appendice 3.2, Nuovo Cinema Italia; Cinema-Teatro Apollo; Cinematografo Bios; v. Appendice 5.2, Vincenzo Borghi & C.), con l'obbligo di rifornirsi dei film in esclusività Pittaluga²⁰⁶. Allo stesso indirizzo del cinema Italia Borghi istituisce nel 1928 anche una agenzia privata per affari teatrali, gestione di teatri e cinematografi (v. Appendice 5.2, Vincenzo Borghi & C.).

²⁰⁶ I locali vengono dati in affitto per anni due, a L.74.000 al mese (L. 24.000 per il Principe Amedeo e L. 50.000 per il Cinema Italia). Borghi ha l'obbligo di tenere in funzione i locali tutti i giorni, deve provvedere alle riparazioni e sottoscrivere le assicurazioni. È inoltre obbligato a proiettare i film pubblicitari di marca Publicine fino a un massimo di 200 metri al giorno e altre pubblicità inviate dalla SASP e a comprare a forfait i film dalla SASP (copia del contratto d'affitto registrato a Torino il 19 marzo 1928, n. 5285 vol. 311 Atti Privati, cfr. CCBO, ASRD, nn. 22907 /11460, prot. 270 del 14 maggio 1928, allegato).

CINEMA VITTORIA (1924-?)
via Bengasi 26, Cirenaica [attuale via Giuseppe Bentivogli 89]

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo stabile; 4ª categoria (nel 1926)
Inaugurazione	Novembre 1924?
Esercente (1924-192?)	Franzoni Enea, fu Giuseppe Gualdi Giovanni, fu Annibale
Cessazione	
Descrizione	Novembre 1924, richiesta per esporre un cartellone con la dicitura “Cinema Vittoria” contornato da lampadine elettriche, due lampade elettriche e due tabelle per manifesti del cinema
Materiali	Prospetto esterno palazzo con lumi e insegna, 1924 (ASC, C.A., 1924, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 40310 del 7 novembre 1924)
Note	

Il Cinema Vittoria apre probabilmente nel novembre del 1924 in via Bengasi 26 (attuale via Giuseppe Bentivogli 89), nel quartiere popolare di nuova costruzione denominato Cirenaica. All'esterno del palazzo Enea Franzoni e Giovanni Gualdi chiedono²⁰⁷ di esporre un cartellone con la scritta “Cinema Vittoria” e contornato da lampadine elettriche (Fig.), nonché delle tabelle per i manifesti cinematografici. Il cinematografo è ancora attivo nel 1926, ma non è stato possibile accertare la data di chiusura.

²⁰⁷ ASC, C.A., 1924, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, prot. 40310 del 7 novembre 1924.

**CINEMA-TEATRO SAVOIA (1925-)
via Rizzoli 7, retro su via Orefici**

Progettista del cinematografo	Architetto Attilio Muggia; gli ingegneri Luigi Repossì e Guglielmo Olivetti hanno fatto il progetto, gli stucchi sono di Giovanni Clemente (SALAMINO 2009, p. 161)
Costruito ex-novo	Costruito appositamente nel palazzo delle Assicurazioni Generali di Venezia
Proprietario	
Tipologia	Cinema stabile; 1ª categoria (nel 1926)
Inaugurazione	23 febbraio 1925
Esercente (1925-1933)	Società Anonima Stefano Pittaluga, SASP (v. Appendice 4.2, Società Anonima Stefano Pittaluga e Appendice 3.2, Cinematografi Borsa, Italia, Apollo, Principe Amedeo, Fulgor)
Cessazione	Il 1° dicembre del 1933 il cinematografo viene ceduto ai fratelli Grandi
Descrizione	1925: (marzo) richiesta di Vincenzo Borghi per la SASP per insegna provvisoria sotto il portico di via Rizzoli con la scritta “Cinema Savoia” formata da lampadine elettriche, dei cartelli d'ingresso al cinema con le parole “Cinema – Savoia – Cinema”, su tutte le serrande di via Rizzoli e Orefici l'iscrizione “Cinema Savoia (Gestione Anonima Pittaluga)” (ASCBO, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 6670 del 18 marzo 1925); richiesta per 4 mostrini in ferro m 2 x 0,70 da appendere lateralmente alle porte d'ingresso sotto il portico e un lampadario (ASCBO, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 3579 dell'11 febbraio 1925); e sei alle colonne del portico (ASCBO, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 5322 del 4 marzo 1925); sullo stucco provvisorio interno del portico viene chiesto di esporre 7 quadri per manifesti m 2,50 x 2, poi tolti in agosto (ASCBO, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 2367 del 29 gennaio 1925); richiesta per altri quattro lampadari in ferro battuto davanti all'ingresso di via Rizzoli e per scrivere sulle porte di via Orefici “Cinema Savoia” e “Gestione Anonima Pittaluga” (ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez.4., prot. 7714 del 28 marzo 1925) Gli interni sono
Materiali	Progetti cinematografo 1924 (Archivio Ordine degli Architetti, Fondo Muggia, 1/9) Pubblicità della costruzione: foto e piante («Films Pittaluga») Pianta Cinematografo Savoia, 1924 (ASBO, G.P., Busta 1410, 1925, cat. 13 fasc. 1) Fotografia del lampadario, 1925 (ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 3579 dell'11 febbraio 1925) Foto delle decorazioni del bar («Domus», n. 3, 1928, p. 3 / citato in Salamino 2009, p. 161)
Note	Dicembre 1926: richiesta per esporre per 9 giorni un quadro a lettere luminose con scritto “Beatrice Cenci” (ASC, C.A., 1926, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 34685 del 9 dicembre 1926)

Il palazzo

I lavori di allargamento di via Rizzoli cominciarono all'inizio degli anni Dieci come

conseguenza dell'attuazione del piano regolatore, e che avevano già portato alla costruzione nel tratto verso Piazza Re Enzo del Palazzo Ronzani (v. Appendice 3.2, Cinematografo Modernissimo), procedono dopo la guerra nel tratto di via Rizzoli più vicino alle due torri. In un clima di aspre polemiche viene sancito l'abbattimento di tre antiche torri medievali e vengono ricavati al loro posto due edifici, uno dei quali costruito dalle Assicurazioni Generali di Venezia. La stretta connessione, che si ritrova anche nelle altre città d'Italia, fra le Assicurazioni Generali e la Società Anonima Stefano Pittaluga, porta ad un accordo fra le due società per la costruzione di una grande sala cinematografica che diventasse il fiore all'occhiello della Pittaluga a Bologna. La SASP, dopo una iniziale fase di stallo, aveva all'epoca già rilevato diversi cinematografi in città, ma nessuno di questi rispondeva alle esigenze di grandiosità del colosso torinese. Il Cinema-Teatro Savoia viene costruito con magnificenza dalle due società, con l'obiettivo di farlo diventare un punto di riferimento non solo locale, ma anche nazionale, per la sontuosità e la funzionalità degli ambienti; infatti i lavori di costruzione vengono seguiti dall'intera stampa specializzata edita dalla società (Figg.).

Il palazzo (Figg.) viene progettato dagli ingegneri Luigi Repossi e Guglielmo Olivetti, due professionisti attivi a Milano e Torino, e la costruzione viene affidata all'architetto locale maggiormente specializzato nella costruzione di questi ambienti in cemento armato, ovvero Attilio Muggia di cui rimangono una ventina di tavole di grandi dimensioni con i progetti sia suoi che di Olivetti per questo cinematografo, conservate presso l'Archivio Storico dell'Ordine degli Architetti di Bologna²⁰⁸.

Il cinematografo

L'ingresso del cinematografo si trovava al n. 7 di via Rizzoli, sotto al portico del palazzo delle Assicurazioni Generali, e da esso si accedeva ad un vestibolo comunicante con una sala d'aspetto, da essa si dipartiva la scala per accedere alla platea e alla galleria (Fig.). La platea era grande circa m 25 x 19, e al piano superiore si trovava la galleria con la relativa sala d'aspetto: il cinematografo conteneva in totale 1800 persone²⁰⁹. La sezione trasversale (Fig.) ci mostra la posizione della galleria in cemento armato disposta a gradinata con l'orditura delle travi di sostegno (Fig.), lo studio della posizione dello spettatore con lo schema delle visuali (Fig.); inoltre possiamo vedere il profilo leggermente bombato del soffitto (Fig.) e il

²⁰⁸ Archivio Storico dell'Ordine Architetti di Bologna, Fondo Muggia.

²⁰⁹ Per una descrizione vedi *Il nuovo Cinematografo che si sta costruendo a Bologna per conto dell' "Anonima Pittaluga"*, «Films Pittaluga», a. II, nn. 7-8, 15 gennaio 1924, pp. 12-13.

complesso di travi che sosteneva il tetto (Fig.). La visita della Commissione di Vigilanza avviene in più riprese nel febbraio 1925, e in questa occasione sulle scale e sulle gallerie in cemento armato vengono fatte delle prove di carico sottoponendo le strutture a un peso di 600 kg al mq, tenendo conto anche delle possibili sollecitazioni dovute alla folla in movimento²¹⁰. Le deformazioni elastiche dovute alle prove si sono dimostrate inferiori a quelle previste e le deformazioni permanenti non erano visibili. La commissione, pur mancando le rilevazioni termometriche a causa del non ultimato completamento dell'impianto di riscaldamento, pronuncia comunque un parere favorevole all'apertura e al verbale è allegata una pianta definitiva del cinematografo, identica a quella dei progetti conservati (Fig.).

All'esterno del cinematografo Vincenzo Borghi direttore della sede bolognese della Società Anonima Pittaluga (v. Appendice 4.2, Società Anonima Stefano Pittaluga) chiede²¹¹ di esporre una insegna provvisoria con la scritta “Cinema Savoia” formata da lampadine elettriche, dei cartelli d'ingresso al cinema con le parole “Cinema – Savoia – Cinema”, su tutte le serrande di via Rizzoli e Orefici l'iscrizione “Cinema Savoia (Gestione Anonima Pittaluga)” (queste ultime ancora vagamente visibili sul retro dello stabile). Sotto il portico vengono poi collocati 4 mostrini di ferro (m. 2 x 0,70) lateralmente alle porte d'ingresso e 6 alle colonne del portico²¹². Il portico era illuminato da cinque lampadari in ferro battuto e cristallo²¹³ (Figg.) e il cinematografo aveva anche delle vetrine sul lato esterno che venivano allestite con le pubblicità dei film (Figg.).

L'interno del cinematografo²¹⁴ era decorato in maniera semplice, ma raffinata, e i maggiori elementi decorativi erano le porte in legno e cristallo, i lampadari e gli stucchi del soffitto. Dalle vetrine, con inciso il nome del cinema, si accedeva all'ingresso, attraverso delle bussole d'entrata in vetro (Fig.). Dall'ingresso si accedeva all'ampia sala d'aspetto del piano inferiore (Figg.), decorata con piante e manifesti cinematografici, comunicante con la sala d'aspetto della galleria tramite una rampa di scale e un foro rettangolare nel soffitto. La sala d'aspetto superiore si sviluppava attorno a questa apertura, speculare a una medesima apertura vetrata nel soffitto sovrastante, dal quale entrava la luce esterna probabilmente in grado di illuminare anche la sala d'aspetto del piano terra (Fig.). La grande platea, arredata con sedie

²¹⁰ ASBO, G.P., Busta 1410, 1925, cat. 13 fasc. 1. Il verbale conservato, che concede il permesso per l'apertura è del 21 febbraio 1925, e probabilmente ha causato lo slittamento di qualche giorno dell'inaugurazione ufficiale.

²¹¹ ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 6670 del 18 marzo 1925; ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez.4., prot. 7714 del 28 marzo 1925.

²¹² ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 3579 dell'11 febbraio 1925;

²¹³ ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 3579 dell'11 febbraio 1925; ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez.4., prot. 7714 del 28 marzo 1925.

²¹⁴ *L'Anonima Pittaluga nell'Emilia. L'inaugurazione del “Cinema Savoia” a Bologna*, «Films Pittaluga», a. III, nn. 5-6, 15 maggio-15 giugno 1925, pp. 89-94.

pieghevoli, era decorata con sete, marmi e con stucchi realizzati da Giovanni Clemente²¹⁵. La galleria conteneva circa 500 posti, e aveva un profilo sinuoso, sormontato da una ringhiera (Fig.). Per assicurare l'aerazione vengono installati 8 aspiratori "elicoidali-verticali" della portata di sessantacinquemila metri cubi l'ora²¹⁶.

L'inaugurazione

La giornata di inaugurazione (Fig.) comincia alle 17 del 23 febbraio 1925 con una prima rappresentazione di beneficenza in favore del Comitato Nazionale per la Ricerca dei dispersi di guerra. Per l'inaugurazione interviene personalmente Stefano Pittaluga assieme alla moglie, ed egli tiene un discorso davanti ai politici, ai giornalisti e ai dirigenti della Pittaluga intervenuti alla proiezione. Pittaluga nel suo discorso lamenta che la tassa governativa del 30% sui cinematografi, sia più alta di quella del 10% accordata ad altre forme di spettacolo (come teatro, circo equestre ed operetta) e ricorda in conclusione come il cinematografo appena inaugurato rappresenti al contrario una nobile forma artistica, che dovrebbe essere agevolata dal governo²¹⁷. Segue un banchetto e la proiezione di uno spezzone in anteprima di *Maciste all'Inferno* (G. Brignone, Fert-Pittaluga, 1926), in produzione in quei mesi. Gli ospiti hanno soggiornato all'Hotel Baglioni, il più esclusivo della città. Agli intervenuti è stata distribuita una brochure illustrata e colorata, con le fotografie e la descrizione delle sale (Fig.).

Gli spettacoli

Il Savoia è il cinematografo più importante della Pittaluga a Bologna, ed ospita i maggiori film distribuiti dalla società, che è la più importante società di distribuzione attiva in Italia in quegli anni, e che importa e distribuisce i film americani e anche italiani, mediante una serie di società e magazzini via via rilevati nel corso degli anni. Nella sua qualità di cinema bolognese più importante della società, veniva riccamente abbellito con un uso innovativo delle *réclame*, derivato dai sistemi pubblicitari usati negli Stati Uniti, metodo che la SASP insegnava ai propri esercenti dando ampio rilievo al corredo pubblicitario sulla propria stampa specializzata interna, pubblicandovi indicazioni operative e fotografie. In questo modo l'ingresso e la sala d'aspetto del Savoia vengono decorati con scenografie apposite per il lancio

²¹⁵ SALAMINO 2009, p. 161.

²¹⁶ *L'Anonima Pittaluga nell'Emilia. L'inaugurazione del "Cinema Savoia" a Bologna*, «Films Pittaluga», a. III, nn. 5-6, 15 maggio-15 giugno 1925, p. 94.

²¹⁷ *L'Inaugurazione del Cinema "Savoia" a Bologna*, in «L'Eco del Cinema», a. III, n. 14, marzo-aprile 1925, pp. 93-94.

di alcuni film, come avviene ad esempio per il film *La taverna verde* (L. Doria, Fert-Film, 1924, Fig.) in cui delle silhouettes in atteggiamenti criminali, visibili in controluce attraverso finte finestre ricavate nelle porte d'ingresso laterali suggeriscono la clientela normale di questa taverna dei bassifondi. La porta d'ingresso centrale invece è adornata con lampioncini cinesi di carta, per simulare l'ingresso della taverna. Lo stesso ingresso viene trasformato nella fiancata di un veliero per reclamizzare il film *Il capitano Blood* (*Captain Blood*, W. Dagwell, Vitagraph, 1924, v. cap. X, fig. X07) e in una moschea per *L'Arabo* (*The Arab*, R. Ingram, Metro-Goldwyn Pictures, 1924, v. cap. X, fig. X08). Per il film *Violette Imperiali* (*Violettes Impériales*, H. Roussell, Productions Henry Roussell, 1923) oltre alle solite decorazioni, all'ingresso attende il pubblico una fanciulla vestita da contadinella con un cestino di fiori. A partire dal 1930 il Savoia ospita anche spettacoli di varietà, gestiti dall'Ufficio "Varietà" dell'Anonima Pittaluga²¹⁸. Il Savoia è uno dei primi cinematografi della città ad essere adattato al sonoro dalla stessa Pittaluga.

²¹⁸ *Il successo del Cine-Varietà al Savoia*, «Cine-gazzettino», a. V, n. 47, 22 novembre 1930, p. 6.

**CINEMA-TEATRO MEDICA (1926 -)
via Montegrappa 9**

Progettista del cinematografo	Galliano Rabbi; alcune decorazioni sono attribuite a Melchiorre Bega, il progetto è di Guido Tirelli (SALAMINO, p. 160).
Costruito ex-novo	Costruito assieme a un albergo, garages, uffici e negozi, nell'ex Palazzo Cataldi e nelle case adiacenti
Proprietario	Società Anonima Pubblici Esercizi (SPE)
Tipologia	Cinema-teatro stabile; 1 ^a categoria (nel 1926)
Inaugurazione	Gennaio 1926
Esercente (1926-1927)	Società Pubblici Esercizi (SPE, v. Appendice 5.2, Società Pubblici Esercizi) per la Unione Cinematografica Italiana (UCI)
Esercente (1927-1936)	Società Anonima Stefano Pittaluga, SASP (Torino)
Cessazione	
Descrizione	
Materiali	Polizza contro incendi 1927 Società Anonima Italiana Incendio, Milano (AMNCTO, Fondo UCI); Carta intestata SPE Progetti di Galliano Rabbi 1924 (Pubblicati in SICARI 2003, pp. 64-65) Fotografia sala con pubblico
Note	Cartello réclame con scritto "Gli ultimi giorni di Pompei" film qui proiettato, ma appeso nell'altro cinema UCI, il Centrale (ASC, CA, 1926, XII.4.4., prot. 3552 del 15 febbraio 1926)

L'edificio che ospita il Cinema-Teatro Medica viene ricostruito fra il 1919 e il 1925 per volontà della Società Anonima Pubblici Esercizi (SPE, v. Appendice 5.2, Società Anonima Pubblici Esercizi), costituita appositamente a Bologna con l'intento di rilevare il rinascimentale palazzo Cataldi (di 3.790 mq) in via Montegrappa e alcune case adiacenti in via Parigi e Usberti per realizzare un cinema-teatro, un albergo, uffici, negozi e garages. La società però attraversa subito un periodo di difficoltà, che le impedisce di portare a termine l'opera con i costi e i tempi previsti, e viene portata a termine solo grazie all'aiuto della Società Anonima Stefano Pittaluga, già impiegata in massicce operazioni di speculazione edilizia a Bologna (v. Appendice 4.2, Società Anonima Stefano Pittaluga e Appendice 3.2, cinematografi Borsa, Italia, Apollo, Principe Amedeo, Fulgor, Medica) che propone un anticipo sull'affitto fino al 1936 del teatro pari a 1 milione di lire in contanti e L. 2.250.000 in cambiali. Nonostante il fallimento della SPE il cinema-teatro viene ultimato e inaugurato nel 1926.

L'opera è impressionante per la quantità di spettatori contenuti: 3500 fra platea

(2000) e gradinate e balconate (1500), ed anzi da alcuni è considerato troppo grande e non adatto a soddisfare né le esigenze di un teatro, né quelle di un cinematografo²¹⁹. Il valore del cinema-teatro, costruito riadattando l'atrio e il cortile del palazzo Cataldi è stimato a 2 milioni di lire, per quanto sia costato una cifra superiore²²⁰. Il progetto è dell'ing. Galliano Rabbi²²¹, e viene costruito su due livelli, una platea al piano terreno dell'edificio e una balconata a gradoni al piano superiore (Figg.). Gli interni del cinema erano allestiti dallo scenografo e architetto Melchiorre Bega, che allestisce anche il bar²²² (Fig.).

Il Medica viene inaugurato nel gennaio 1926, sotto l'amministrazione dell'Unione Cinematografica Italiana (che all'epoca aveva già avviato quel processo che l'avrebbe portata a fondersi con la Società Anonima Stefano Pittaluga, v. Appendice 4.2, Unione Cinematografica Italiana), e di questo periodo rimangono alcuni documenti riguardanti la stipula delle assicurazioni dei cinema Imperiale e Medica e la gestione del Bar Medica²²³. Il Medica passa sotto la gestione della Anonima Pittaluga nel 1927, ed essa lo tiene in gestione fino agli anni Trenta.

²¹⁹ Il signor X, *Lettere bolognesi*, «L'Eco del Cinema», a. VI, n. 55, giugno 1928, pp. 31-32.

²²⁰ Relazione del Commissario Giudiziale del Tribunale di Bologna nel 1929 (Ivi, prot. 8555 del 24 aprile 1925).

²²¹ SICARI 2003, pp. 64-65.

²²² SALAMINO 2009, p. 160.

²²³ AMNCTO, Fondo UCI, nn. 278 e 309.

REALE CINEMATOGRAFO LUMIÈRE (1901)
via Rizzoli 13/E

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	Ricavato nei locali dell'ex-birreria Limentra
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo effimero
Inaugurazione	19 maggio 1901 (30 rappresentazioni)
Esercente (maggio 1901)	Giovanni Casamenti
Inaugurazione	22 ottobre 1901
Esercente (maggio 1901)	Rosina Cappellini in Marchese, nata a Sciacca
Cessazione	1901
Descrizione	La sala ospitava circa 40 persone
Materiali	Un programma novembre 1901 cm 24 x 17 (FCINBO, Archivio Grafica, Cinbo 01) Due programmi 1901 cm 24 x 17 (CARISBO, Collezione Brighetti)
Note	Per i programmi di questo cinematografo v. Appendice 1

Il primo cinematografo bolognese è quello aperto nel locale dell'Ex Birreria Limentra, in via Rizzoli 13E. Qui nel maggio del 1901 Giovanni Casamenti, ex agente dei Lumière attivo fra 1901 e 1903 a Livorno²²⁴ e dimorante a Firenze, fa istanza²²⁵ per avere il permesso di «far agire il Cinematografo Lumière», a partire dal giorno 19. Allegato alla domanda è conservato eccezionalmente il Modello 99 “Amministrazione del Demanio e delle Tasse sugli affari, Dichiarazione del prodotto lordo degli spettacoli”, col calcolo della tassa di bollo sulle entrate previste, dal 19 maggio e per 30 rappresentazioni, con la relativa ricevuta del pagamento fatto da Berta Casamenti di £ 13,50 così divise:

“1^a categ.” N. 20 x prezzo 0,30 + “3^a categ.” N. 20 x prezzo 0,20, x 30 rappres. = 300;

²²⁴ BERNARDINI 2001a, p. 72.

²²⁵ ASBO, Questura di Bologna - Atti generali - Mazzo 579 (1901, cat. 6, prot. N. 12292). La richiesta è datata 13 maggio 1901; la ricevuta di pagamento della tassa e la concessione trimestrale (durata consuetudinaria per baracconi e spettacoli vari) sono del 18 maggio. Questo è l'unico caso in cui si è trovato il Modello 99 di un cinematografo.

militari e ragazzi 1/4 di sconto = 75; somma = 225; abbattimento del 50% = 112,50;
tassa 10% = 11,25 + aumento del decimo per imposta di guerra 2,25 = Tassa dovuta £
13,50.

Gli spettacoli avvengono dalle 11 alle 13 e dalle 17 alle 23²²⁶. Il cinematografo pare attivo soltanto per un mese o poco più, ma viene poi riaperto dopo la stagione estiva, nell'ottobre del 1901, da Rosina Cappellini in Marchese, nata a Sciacca ma anch'essa domiciliata in Firenze. La tassa relativa è pagata anche in questo caso per un periodo di 30 giorni²²⁷, e le inserzioni su «Il Resto del Carlino» vengono pubblicate dal 22 ottobre al 14 dicembre. L'orario degli spettacoli è dalle 18 alle 23 e il prezzo d'ingresso è 30 centesimi, ridotto a 20 per i ragazzi (Figg.). Dopo il 1901 non si hanno più notizie su questo cinematografo, per i programmi di questo cinematografo v. Appendice 1.

²²⁶ *Cinematografo Lumière*, «La Gazzetta dell'Emilia», 26 maggio 1901, p. 3.

²²⁷ ASBO, Questura di Bologna - Atti generali - Mazzo 579 (1901, cat. 6, prot. N. 26273). La Marchese versa anch'essa £ 13,50 il 13 ottobre.

ATRIO DELL'ARENA DEL SOLE
REALE CINEMATOGRAFO GIGANTE (1902-1903)
CINEMATOGRAFO EDISON (1903-1910)
CINEMATOGRAFO GARIBALDI (1911-1915)
POLITEAMA GARIBALDI (1915-1917)
via Indipendenza 44

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	Atrio dell'Arena del Sole
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo effimero e stagionale
Inaugurazione	Spettacoli cinematografici dal 1902 al 1915
Esercente (1902-1903)	Salvatore Cucumazzi Spina (v. Appendice 2)
Esercente (1903-1908)	Carlo Böcher figlio (v. Appendice 2)
Esercente (1908-1909)	Baronetto Giovanni, di Isidoro, nato a Torino e domiciliato a Pistoia (v. Appendice 4.2, Marzetto, Baronetto & C.)
Esercente (1909-1910)	Giulio Spinadini Pietro Maggi, fu Giuseppe nato a Bologna il 19 agosto 1890 (v. Appendice 3.2, Cinematografi Lux e Saffi; v. Appendice 5.2, Maggi, Bianchi & Scarani)
Esercente (1910-1911)	Ignoto
Esercente (1911-1927)	Galli Felice, fu Lodovico nato a Bologna l'8 luglio 1870 (v. anche Cinematografi Centrale, Apollo e Bios; Appendice 4.2, Galli & Grazia) Grazia Alberto, fu Antonio nato a Bologna il 24 febbraio 1865 (v. anche Cinematografi Centrale, Apollo e Bios; Appendice 4.2, Galli & Grazia)
Cessazione	Dal 1917 diventa teatro di varietà; il 10 novembre 1917 viene requisito dall'esercito
Descrizione	1903-1908: ambiente in muratura ricoperto da tetto, nel quale oltre l'entrata vi sono N. 2 uscite laterali di sicurezza. La camera oscura per le proiezioni luminose è a sinistra dell'entrata, elevata dal suolo, e circondata e coperta da lamiera di ferro. L'energia elettrica necessaria al funzionamento viene derivata dalla condotta principale che serve per il teatro, al potenziale di 116 Volts; all'esterno sotto il portico di via Indipendenza uno striscione lungo 4 metri e alto 60 cm, davanti alla porta d'ingresso con scritto "Cinematografo Edison"
Materiali	Due programmi Cinematografo Edison (Archivio Museo del Risorgimento, Fondo Sangiorgi e CINBO, Archivio Grafica) Programma fra quelli del cinema Garibaldi (MNCTO, Manifestoteca, libro Apollo)
Note	

L'Arena del Sole

Questo teatro all'aperto, costruito nel 1810 su progetto di Carlo Aspari in via Indipendenza, al contrario degli altri teatro della città è espressamente dedicato al popolo e non alla borghesia. Un'altra caratteristica dell'Arena del Sole è quella di essere un luogo di spettacolo diurno, contenente 450 persone sedute, che potevano diventare circa 2000 in piedi, mentre la cavea a ferro di cavallo non ha soffitto fino al 1914, quando viene allestita una copertura, in legno e lamiera di ferro ricoperta da un controsoffitto decorato, per i mesi invernali progettata da Giulio Gandolfi²²⁸. Questa soluzione rimane adottata fino al 1949, quando viene costruito il soffitto in muratura, stravolgendo completamente l'aspetto tradizionale dell'Arena del Sole.

L'atrio dell'Arena del Sole ospitava il Caffè Arena, un ritrovo anche notturno, molto frequentato soprattutto da attori e il suo gestore Tonino Nerozzi è ricordato al momento della morte nel 1915 con un bell'articolo dal critico teatrale Antonio Cervi, che rievoca l'atmosfera del locale e gli artisti frequentatori²²⁹. Inoltre vi era un ristorante, nonché serviva come luogo di esibizione di diverse forme di spettacolo e dal 1902 anche un cinematografo, attivo nei mesi invernali, quando l'Arena teatrale non era in funzione.

Il cinematografo nell'atrio dell'Arena del Sole

Nonostante l'uso continuativo come cinematografo nella stagione invernale sia avvenuto per parecchi anni, l'atrio dell'Arena del Sole non può essere considerato solamente un cinematografo, poiché diventava, nel periodo di chiusura del teatro, anche bar e ristorante. Dall'inizio e fino all'inverno 1907-1908 l'uso come cinematografo è condotto da gestori di cinematografi viaggianti, poi la gestione passa a impresari bolognesi, mantenendo sempre però la destinazione essenzialmente popolare del ritrovo. Inizialmente nell'inverno del 1899 ed in quello del 1900 Salvatore Cucumazzi Spina (v. Appendice 2) vi espone ad ingresso libero un fonografo²³⁰, dall'inizio di novembre 1902 invece al fonografo affianca un apparecchio cinematografico²³¹. Per i primi sette giorni di spettacolo Cucumazzi Spina paga una tassa di £ 7,56 e il permesso, con l'obbligo di non esporre quadri che possano ledere la moralità ed il buon costume, viene concesso per tre mesi, ma il suo Reale Cinematografo

²²⁸ Sull'Arena del Sole rimandiamo a COLOMBA 1999. Si vedano anche: *L'Arena del Sole in tenuta invernale*, «Il Giornale del Mattino», 23 dicembre 1915, p. 2; *La copertura dell'Arena del Sole*, «Il Giornale del Mattino», 1 novembre 1916, p. 3.

²²⁹ «Il Piccolo Faust», a. XLI, n. 13, 14 aprile 1915, p. 1.

²³⁰ ASBO, Questura di Bologna - Atti generali - Mazzo 603 (1902, cat. 6), 20 dicembre 1899 e 21 dicembre 1900. Nel 1900 il permesso viene rilasciato, purché il fonografo non riproduca discorsi politici.

²³¹ ASBO, Questura di Bologna - Atti generali - Mazzo 603 (1902, cat. 6), 6 novembre 1902.

Gigante²³² all'Arena del Sole è ancora presente fra gli annunci degli spettacoli ne «Il Resto del Carlino» dal 17 febbraio al 16 marzo 1903.

Il 20 novembre del 1903 la richiesta²³³ per la gestione del cinematografo (che utilizza l'impianto elettrico) viene fatta da Carlo Böcher figlio (v. Appendice 2) e unita all'istanza troviamo la ricevuta di una tassa di L. 20,85 per quindici giorni di rappresentazione e la relazione del sopralluogo per la sicurezza fatto dall'ingegnere Morosini il giorno 22, favorevole all'apertura con alcuni obblighi:

1. Che durante le rappresentazioni le due porte di sicurezza debbano essere in modo da potersi sempre aprire dall'interno.
2. Che contemporaneamente siano sempre tenuti accesi nel locale due lumi di sicurezza.
3. Che in tempo di neve, quando avesse luogo la rappresentazione il coperto debba prima essere scaricato.

A queste il Questore aggiunge:

4. Che il divertimento infine non si prolunghi oltre le ore 23 (11 pomeridiane)
5. Che non siano esposti quadri che possano offendere la morale ed il buon costume²³⁴.

Pochi giorni dopo Böcher (figlio) richiede²³⁵ al Comune di esporre un'insegna lunga 4 metri e alta 60 cm, davanti alla porta d'ingresso (sotto il portico di via Indipendenza), con la scritta "Cinematografo Edison". La gestione Böcher, in parallelo col padiglione attivo in piazza VIII Agosto, si ripete per alcuni inverni successivi. Del 1904 rimane solo il documento relativo alla richiesta²³⁶ per esporre il medesimo cartello, al quale viene aggiunta una lampada ad arco, concessa, purché l'altezza della lampada dal suolo sia maggiore di 2,20 m. Sui quotidiani le inserzioni del Cinematografo Edison vengono pubblicate dal 15 ottobre al 31 novembre 1904 (ma è plausibile che sia rimasto aperto fino ai primi mesi dell'anno successivo), e si ricava che gli spettacoli erano serali, dalle 20 alle 23. Un programma datato 1904, ritrovato nel Fondo Sangiorgi dell'Archivio del Museo Civico del Risorgimento di Bologna, attesta che vi erano tre categorie di posti, con un prezzo compreso fra i 10 e 30 centesimi (Fig.). L'istanza per l'ottobre del 1905 è firmata Carlo Böcher²³⁷, e il sopralluogo della Commissione di Vigilanza fornisce maggiori informazioni sull'allestimento del locale:

²³² Cfr. BERNARDINI 2001a, pp. 132-134.

²³³ ASBO, Questura di Bologna - Atti generali - Mazzo 629 (1903, cat. 6).

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ ASC, C.A., 1903, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 18358, 24 novembre 1903.

²³⁶ ASC, C.A., 1904, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 15367, 5 ottobre 1904.

²³⁷ ASC, C.A. 1905, Tit. X Rub.4 Sez.1, Prot. 6984, dal 18 maggio al 4 ottobre 1905.

Il primo Cinematografo della Ditta Carlo Bocher è collocato nell'atrio del teatro Arena del Sole, ambiente in muratura ricoperto da tetto, nel quale oltre l'entrata vi sono N. 2 uscite laterali di sicurezza. La camera oscura per le proiezioni luminose è a sinistra dell'entrata, elevata dal suolo, e circondata e coperta da lamiera di ferro. L'energia elettrica necessaria al funzionamento viene derivata dalla conduttura principale che serve per il teatro, al potenziale di 116 Volts. Le condutture, tanto per la camera oscura quanto per la illuminazione della sala, sono isolate e nel circuito sono inserite le prescritte valvole sensibili, cosiché si riscontrano osservate le prescrizioni del regolamento 25 ottobre 1895 N. 642²³⁸.

Nell'ottobre del 1906, alla riapertura²³⁹ del Cinematografo Edison Carlo Böcher è obbligato dalla commissione a fare alcuni lavori:

- 1° Copertura con lamiera di ferro del piovante in legno nella cabina delle proiezioni -
- 2° Costruzione di una scaletta in legno con relativo ripiano, pel comodo e facile accesso alla cabina -
- 3° Isolare con tubi Berchman i fili della lampada ad arco per l'illuminazione esterna -
- 4° La collocazione di lampade e cartelli indicatori nelle varie uscite di sicurezza.

Nel 1907 avviene un incidente: il 2 aprile il macchinista del teatro Giovanni Bestelli, di 72 anni, cade dal tetto dove stava aprendo il finestrone che dà luce al cortile d'ingresso dove si trova il cinematografo; soccorso dagli addetti al cinematografo Cesare Giusti e Celso Vaccari e dai muratori che lavorano alla copertura dell'Arena, viene trasportato all'Ospedale Maggiore ma muore per le ferite riportate, e il 4 aprile si ha il funerale, al quale partecipa per il cinematografo un certo Monari²⁴⁰. Il 20 maggio 1908 avviene anche un incendio nel granaio dello stabile adiacente di via Falegnami, che si trasmette alla copertura in legno dell'atrio, distruggendola in una fiammata, con un danno di circa 6.000 lire²⁴¹.

Böcher gestisce il Cinematografo Edison fino alla stagione invernale 1907-1908 compresa²⁴², mentre nell'ottobre del 1908 la richiesta²⁴³ per l'apertura viene fatta da Giovanni Baronetto, responsabile della ditta di forniture cinematografiche Marzetto e Baronetto (v.

²³⁸ ASBO, Prefettura, Affari generali, 1905 - Cat. 27, classe 11, prot. n. 19945. La stessa relazione descrive anche il cinematografo di Carlo Böcher in piazza VIII Agosto (§ 6.4).

²³⁹ ASBO, Gabinetto di Prefettura - Busta 1133 (1909, cat. 13, fasc. 1, N° 872 [del 1906] e N° 197 [del 1908]).

²⁴⁰ *Un macchinista si rompe le gambe all'Arena del Sole e I funerali di un macchinista teatrale*, «Il Resto del Carlino», 3 e 5 aprile 1907, p. 3.

²⁴¹ *Incendio presso l'Arena del Sole*, «Il Resto del Carlino», 21 maggio 1908, p. 3.

²⁴² ASBO, G.P., Busta 1133 (1909, cat. 13, fasc. 1, N° 785 [del 1907]).

²⁴³ ASBO, G.P., Busta 1117 (1908, cat. 13, fasc. 1, N° 790).

Appendice 4.2). Nel dicembre del 1909 l'Edison viene riaperto da Giulio Spinadini e Pietro Maggi, che chiedono²⁴⁴ al Comune il permesso di esporre un cartello col nome del cinematografo, una lampada ad arco e due bacheche per l'affissione dei manifesti con reclamizzato il programma. Anche nell'ottobre del 1910 il cinematografo riapre, ma senza indicazioni del gestore²⁴⁵; nel 1911 cambia nome in Cinematografo Garibaldi²⁴⁶, ancora senza indicazione certa del gestore, che però possiamo ipotizzare sia Felice Galli (v. Appendice 3.2, cinematografi Bios, Centrale, Apollo; Appendice 4.2, Galli & Grazia), che compare nella richiesta di riapertura nell'ottobre dell'anno successivo e che ottiene il permesso, purché nel cinematografo non entrino più di 300 persone a rappresentazione²⁴⁷. Anche in questo caso il cinematografo è stagionale.

Nel 1915 Galli chiede²⁴⁸ di spostare il cinematografo dall'atrio, e di aprirlo all'interno dell'area dell'arena (che nel frattempo era stata coperta da un soffitto), adibendolo anche a spettacoli di varietà, diventando così "Politeama Garibaldi". Unita alla domanda si trova un biglietto postale anonimo che lamenta l'operazione, a suo parere fatta per eludere la tassa da bollo sui teatri:

O' saputo che presto riapre l'arena del sole con spettacoli di varietà, che anno fatto la copertura in legno. Perché si dà il permesso a quelli? Perché si favorisce a Bologna dei favoritismi e non si rispettano le leggi, perché quelli faranno anche cinematografo? Perché si favorisce quel trust che ha Bologna e che è la rovina del commercio di quel genere, che non vogliono vivere che loro? Perché quei signori devono anche essere esenti da tasse per avere avuto la furberia di cambiare il cinematografo in varietà, pagando solo la tassa spettacoli da cinema, niente marche da bollo e niente tassa da teatro? Ci vuol fortuna a questo mondo e simpatia²⁴⁹.

Il Politeama Garibaldi dall'ottobre del 1917 non pubblica più programmi cinematografici sui quotidiani, e il 10 novembre 1917 viene requisito assieme al Teatro Eden.

²⁴⁴ ASC, C.A., 1909, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 21370.

²⁴⁵ ASBO, G.P., Busta 1151 (1910, cat. 13, fasc. 1, N° 720).

²⁴⁶ ASBO, G.P., Busta 1170 (1911, cat. 13, fasc. 1).

²⁴⁷ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1, N° 700).

²⁴⁸ ASBO, G.P., Busta 1245 (1915, cat. 13, fasc. 1), 22 dicembre 1915.

²⁴⁹ Ivi, biglietto anonimo datato 13 novembre 1915.

CINEMATOGRAFO DEL SEMPIONE (1906-1908);
via Repubblica 6 (attuale via Augusto Righi), uscita posteriore piazza VIII Agosto
v. poi CINEMATOGRAFO ROATTO
o CINE-PARLATO ROATTO (1909-1910)

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	Riadattato nel caffè-concerto “Birreria Ronzani”
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo effimero
Inaugurazione	1° dicembre 1906
Esercente (1906 - 1907)	Carlo Borgheri Raimondo Scotti Amelia Furioli, vedova Scotti
Esercente (1907 - 1908)	Raimondo Scotti
Cessazione	
Descrizione	1906: l'interno del locale è moderno con molti specchi; all'esterno si trovava un cartello pitturato ad olio e montato su tela con disegnata una cornice e la scritta “Cinematografo del Sempione”. Gli esercenti chiedono inoltre di esporre due lampade ad arco (una sotto al portico, l'altra sulla strada) e due cornici fisse verniciate in nero di m 2,50 x 2,20 ai lati dell'ingresso. Espongono inoltre un secondo cartello in tela bianca e incorniciato di m 4 x 1,5 in piazza VIII Agosto in corrispondenza della seconda vecchia entrata della birreria con scritto in nero “Cinematografo del Sempione Ingresso Via Repubblica N° 6 Tutti i giorni spettacolo” 1907: allargamento dei locali. Il cinematografo aveva uno strillone davanti al cinema, un campanello elettrico (che probabilmente segnava l'inizio e la fine degli spettacoli) e un fonografo 1908: ristrutturazione e riapertura del locale
Materiali	Inserzione con gli auguri di fine anno del cinematografo 1907
Note	Raimondo Scotti diventerà regista cinematografico lavorando per la Felsina Film (Bologna), e per le torinesi Rodolfi Film e De Giglio Carlo Borgheri si trasferisce a Verona dove gestisce prima il Cinematografo Bios (dal 1907), poi il Cinematografo Centrale (dal 1911)

Il secondo cinematografo aperto a Bologna è il Cinematografo del Sempione, situato nel locale dell'ex-birreria Ronzani, in via Repubblica 6 (attuale via Augusto Righi), che già ospitava un caffè-concerto. Il gestore, il bolognese Raimondo Scotti, abbandonerà nel giro di pochi anni l'esercizio per diventare regista cinematografico prima per la Felsina Film di Bologna, poi per le case torinesi De Giglio e Rodolfi Film (§ XII.4). Amico di Testoni, e probabilmente anche del distributore Ettore Marzetto (poi coinvolto nella De Giglio di Torino,

v. § X.4.2 e Appendice 4.2, Marzetto, Baronetto & C.), e del regista e attore bolognese Eleuterio Rodolfi (fondatore della Rodolfi Film), Raimondo Scotti è coinvolto nel tentativo di avvio della produzione cinematografica bolognese. Il secondo esercente, Carlo Borgheri, prende in gestione nel settembre del 1907 il Cinematografo Bios di Verona (anche questo adattato in una ex-birreria) e dal 1911 il Cinematografo Centrale sempre a Verona²⁵⁰.

L'istanza per il cambiamento d'uso del locale che ospitava la birreria viene fatta il 6 novembre del 1906:

Carlo Borgheri e Raimondo Scotti chiedono visita della Commissione di vigilanza nel "locale posto in via Repubblicana sotto il nome di Birreria Ronzani, detto locale verrebbe dai sottoscritti rilevato dall'attuale conduttore per trasformarlo in un salone per uso spettacoli cinematografici, montato con il massimo lusso e con macchinario ultimo perfezionato della casa Gaumont di Parigi. Come già si disse nella nostra precedente domanda all'III.° Sig. Sindaco il nostro impianto risponde a tutte le norme contemplate nel regolamento sulla vigilanza dei Teatri pubblicato il 2 Dicembre 1904. Si vorrebbe la inaugurazione il 15 p.v. [...]"²⁵¹.

L'effettiva richiesta per l'esercizio del cinematografo viene poi fatta da Amelia Furioli vedova Scotti di anni 38²⁵². Il 21 novembre gli Scotti chiedono al Comune l'autorizzazione per esporre un cartello pitturato ad olio e montato su tela, con disegnata una cornice e la scritta «Cinematografo del Sempione», due lampade ad arco (una sotto al portico, l'altra sulla strada), ai lati dell'ingresso «due cornici fisse di m 2,50 x 2,20 da una parte e di m 2,80 x 1,20 dall'altra, verniciate in nero» e un secondo cartello di metri 4 x 1,50 in piazza VIII Agosto in corrispondenza della seconda vecchia entrata della birreria, con scritto in nero «Cinematografo del Sempione / Ingresso Via Repubblicana N° 6 / Tutti i giorni spettacolo», in tela bianca e incorniciato²⁵³. L'interno del locale è «tutto decorato in moderno stile con abbondanza di specchi» e all'inaugurazione, avvenuta il primo dicembre, viene apprezzato per l'eleganza e per le proiezioni «nitide e chiare»²⁵⁴.

Il 24 febbraio 1907 viene fatta una nuova inaugurazione, dopo un prolungamento dei

²⁵⁰ SEGALA 2013-2014, pp. 77-95. Carlo Borgheri sulla stampa locale di Verona risulta gestire assieme a un certo E. Bianchini la "Società Cinematografica Bolognese", sulla quale non sono state trovate però informazioni (la società è citata da un articolo apparso su «L'Adige» il 23 Agosto 1907).

²⁵¹ ASBO, G.P., Busta 1084 (1906, cat. 13, fasc. 1, N° 355).

²⁵² *Ibidem*, 28 novembre 1906. L'età della donna si deduce dai documenti relativi alla chiusura.

²⁵³ ASC, C.A., 1906, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 17337. L'ufficio accorda il permesso a condizione che il cartello in via Repubblicana sia compreso nello spazio liscio dell'architrave del portico, le lampade alte dal suolo non meno di m 2,20.

²⁵⁴ *Il cinematografo Sempione*, «Il Resto del Carlino», 2 dicembre 1906, p. 4; *Inaugurazione del Cinematografo Sempione*, «L'Avvenire d'Italia», 2 dicembre 1906, p. 4. L'articolo su «L'Avvenire d'Italia» cita come proprietario Raimondo Scotti.

locali²⁵⁵. Nell'aprile del 1907 gli abitanti di via Repubblicana dal civico 2 al 10 protestano per i rumori causati dal cinematografo soprattutto nelle ore notturne, e in particolare dal «frastuono causato da un grande fonografo, da un campanello elettrico e dal vociare continuo di uno strillone réclame»²⁵⁶. Seguono una serie di richiami alla conduttrice del cinematografo, un sequestro di “pellicole pornografiche” con relativa contravvenzione, e il 30 luglio il Sempione viene chiuso dall'autorità²⁵⁷. La Questura denuncia i proprietari e l'operatore per “offese al pudore”: i primi sono condannati a due mesi e 28 giorni di reclusione e a 97 lire di multa, e l'operatore, considerato “complice necessario” a 44 giorni di reclusione e a 56 lire di multa²⁵⁸.

Il Cinematografo del Sempione (Fig.) rimane così chiuso nel mese di agosto; il 3 settembre Raimondo Scotti chiede di poter riaprire i locali, dichiarando di aver eseguito anche lavori di ristrutturazione, e la Commissione di Vigilanza, dopo la visita al locale il 15 febbraio 1908, pur dichiarando che il locale «non è molto felice» dà il permesso per la riapertura, anche poiché «non molto frequentato» dal pubblico²⁵⁹.

L'ultima inserzione sui quotidiani è del 3 marzo 1908, mentre l'ultimo documento che lo cita è datato 20 febbraio 1908²⁶⁰. Il medesimo locale pare che venga riaperto a breve distanza di tempo da Luigi Roatto, anche lui ex ambulante cinematografico e gestore di una ditta di distribuzione cinematografica veneziana, che lo prende in gestione denominandolo “Cine-parlato Roatto” o Cinematografo Roatto (v. Appendice 3.2, Cinematografo Roatto).

²⁵⁵ *Cinematografo Sempione*, «Il Resto del Carlino», 25 febbraio 1907, p. 3.

²⁵⁶ ASC, C.A., 1907, Tit. XI Rub. 3 Sez. 5, Prot. 7037, 13 aprile 1907.

²⁵⁷ ASC, C.A., 1907, Tit. XI Rub. 3 Sez. 5, Prot. 7037-12646-12704. Per la notizia del sequestro di pellicole si veda «L'Avvenire d'Italia», 24 luglio 1907, p. 2.

²⁵⁸ BERNARDINI 1981, p. 207, nota 77.

²⁵⁹ ASBO, G.P., Busta 1117 (1908, cat. 13, fasc. 1, N° 719 e 199).

²⁶⁰ Si tratta di una comunicazione del Questore al Prefetto con “l'elenco dei cinematografi che presentemente funzionano in detta città”. ASBO, G.P., Busta 1117 (1908, cat. 13, fasc. 1, N° 202).

CINEMA IDEAL (1907)
CINEMA ELIOS (1908)
porta D'Azeglio nelle Vecchie Stalle dell'Artiglieria

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	Riadattato nelle Vecchie Stalle d'Artiglieria
Proprietario	Proprietà della Provincia, in affitto a Ercole Bonfiglioli
Tipologia	Cinematografo effimero
Inaugurazione	18 maggio 1907
Esercente (1907)	Armando Natali Ercole Bonfiglioli
Esercente (1908)	Oreste Gatti
Cessazione	
Descrizione	1907: richiesta al Comune di Ercole Bonfiglioli per appendere un cartello in tela di m 6,50 x 2,50 con scritto "Ideal Cinematografo" posto nel fabbricato della scuderia sopra la porta che prospetta al largo di Porta D'Azeglio
Materiali	
Note	

Il cinematografo Ideal rimane attivo solo per pochi mesi, dal maggio al settembre del 1907, ed è il terzo cinematografo aperto in città, dopo il Marconi e il Sempione. Esso si trova nelle Vecchie Stalle presso porta D'Azeglio di proprietà della Provincia e tenute in affitto da Ercole Bonfiglioli (che gestiva contemporaneamente anche la scuderia). La richiesta per la gestione del cinematografo, datata 20 aprile 1907, è di Armando Natali, e viene concessa «a condizione che non si suonino strumenti rumorosi o in altro modo non si arrechi disturbo al vicinato²⁶¹». Il 28 aprile Ercole Bonfiglioli chiede al Comune:

di apporre due cartelli, in lamiera l'uno e l'altro in tela indicanti entrambi industrie da lui esercitate. Il primo porta il disegno di un cavallo e la leggenda "Cavalli stalloni da monta" ed è della dimensione 4 x 1,50 e verrebbe collocato sulla porta della scuderia prospiciente in Via Mura d'Azeglio-Castiglione. Quello in tela con l'iscrizione Ideal Cinematografo delle dimensioni 6,50 x 2,50 verrebbe posto nello stesso fabbricato al di sopra della porta che prospetta al largo di Porta d'Azeglio²⁶².

²⁶¹ ASC, C.A., 1907, Tit. XI Rub. 3 Sez. 8, Prot. 7212.

²⁶² ASC, C.A., 1907, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 7626. Viene concessa solo l'iscrizione "Ideal Cinematografo".

Il cinematografo viene inaugurato la sera del 18 maggio 1907 (lo stesso giorno del Radium, v. Appendice 3.2, Cinematografo Radium), «con bellissime proiezioni a colori» ed un concerto, e fa rappresentazioni tutte le sere dalle 19, e nei festivi dalle 14²⁶³. L'ultima inserzione del cinematografo è pubblicata il 9 settembre su «La Gazzetta dell'Emilia».

Il 25 maggio del 1908, dietro la richiesta per la riapertura del cinematografo da parte di Oreste Gatti, ma col nome “Elios”, la Commissione di Vigilanza visita il locale con esito favorevole²⁶⁴, ma mancano ulteriori informazioni su questo cinematografo che non compare sui quotidiani nemmeno una volta e non lascia nessun altro documento.

²⁶³ *Sotto le due torri*, «L'Avvenire d'Italia», 19 maggio 1907, p. 2. Nelle inserzioni sul quotidiano il cinematografo si fa pubblicità con l'attributo «senza tremolio».

²⁶⁴ ASBO, G.P., Busta 1117 (1908, cat. 13, fasc. 1, N° 450).

CINEMATOGRAFO RADIUM (1907-1908)
via Santo Stefano 29 (Palazzo Aria)

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	Adattato in una sala del Palazzo del Conte Aria, in via S. Stefano 29
Proprietario	Conte Aria
Tipologia	Cinematografo effimero
Inaugurazione	18 maggio 1907
Esercente (1907)	Casini Arsace (v. Appendice 3.2, Cinematografo della Borsa) Gnudi Mario
Operatore	Gheda Rodolfo
Cessazione	Giugno 1908
Descrizione	1908: è un cinematografo arredato elegantemente e frequentato dall'alta borghesia, con aspiratori e ventilatori elettrici e un impianto di riscaldamento e macchinario Pathé Frères; acquista inoltre nel 1908 il macchinario della ditta veneziana Roatto che permette il sincronismo fra suono e immagine
Materiali	Brochure presso la Camera di Commercio (CCBO, ASRD, Registro 12325)
Note	

Il cinematografo Radium rimane aperto solo un anno, dal 18 maggio del 1907 al maggio del 1908, con pause nel mese di agosto e di ottobre, lasciando pochissimi documenti: una visita della Commissione di Vigilanza e una *brochure* conservata presso l'Archivio Storico delle Ditte della Camera di Commercio di Bologna (Fig.)²⁶⁵. Nella serata di inaugurazione i proprietari (Arsace Casini poi esercente del Borsa e Mario Gnudi²⁶⁶) danno un ricevimento per soli invitati, con proiezioni e un «suntuoso buffet», con una «vera profusione di champagne»²⁶⁷. Il locale, nel palazzo Aria di via S. Stefano, è arredato elegantemente, ha aspiratori e ventilatori elettrici ed un impianto di riscaldamento; inoltre le inserzioni ci dicono che è frequentato dall'alta borghesia: ad esempio alla presentazione del “cineparlante”, avvenuta il 19 febbraio 1908 sono presenti il Sindaco, il Consigliere delegato per il Prefetto, un Generale, il Questore e tutte le autorità cittadine ed «una elegante raccolta di signore e signori della più elevata Società Bolognese»²⁶⁸. Nel periodo natalizio il cinematografo

²⁶⁵ ASBO, G.P., Busta 1117 (1908, cat. 13, fasc. 1, N° 196) datato 15 febbraio 1908; CCBO, ASRD, Registro 12325.

²⁶⁶ Arsace Casini è citato sulla *bochure*, invece Gnudi, non è citato nei documenti trovati (cfr. BENATTI 2001, p. 21).

²⁶⁷ *Cinematografo Radium*, «Gazzetta dell'Emilia», 19 maggio 1907, p. 3; *Cinematografo Radium*, «Il Resto del Carlino», 19 maggio 1907, p. 4.

²⁶⁸ *Cinematografo Radium*, «L'Avvenire d'Italia», 20 febbraio 1908, p. 2.

distribuisce doni ai clienti: viene allestito un albero di Natale pieno di dolciumi e giocattoli distribuiti ai bambini, e il 14 dicembre viene regalata una scatola di sigarette della Ditta Talmone ai primi 200 intervenuti²⁶⁹. L'abilità mostrata dal gestore Arsace Casini nell'avvio di questo cinematografo, destinato ad un pubblico veramente esclusivo, porta Casini ad aprire in via Indipendenza il Cinematografo della Borsa, un elegante cinematografo stabile, che gestirà per un anno (v. Appendice 3.2, Cinematografo della Borsa).

Il Radium si distingue per rappresentazioni di filmati bolognesi realizzati in proprio nel giugno-luglio del 1907 (v. Appendice 7), come ad esempio dal 20 al 24 luglio il programma comprende *Bologna cinematografata con L'incendio del Palazzo Rusconi in via Rialto e ritorno dei pompieri, Onoranze a Garibaldi (il corteo durante il discorso dell'oratore Bentini)* e *La Piazzola il sabato*²⁷⁰. Il 29 e 30 giugno 1907 vi sono rappresentazioni straordinarie del Cinematografo Parlante, col *Trovatore* e la *Lucia di Lammermoor*²⁷¹. Nel 1908 inoltre il Radium acquista un macchinario Roatto della ditta veneziana (v. Appendice 4.2), che permette, dopo alcune prove degli operatori giudicate dai quotidiani «faticosissime», un sincronismo perfetto fra suono e immagini, e il Radium diviene nelle inserzioni «cineparlato» o «cinecantante»²⁷²: vengono così apprezzati dal pubblico soprattutto il duetto *Suoni la tromba intrepida* dei Puritani e la canzonetta napoletana *Funicoli Funicola*. L'ultima inserzione del Cinematografo Radium è pubblicata su «Il Resto del Carlino» il 15 maggio 1908.

Fra i programmi del cinematografo è importante citare quello di riapertura del 20 novembre 1907:

Grandiosi ed interessanti spettacoli di cinematografia e cosmografia accoppiate, per la prima volta in Italia – Gli spettacoli di cinematografia saranno accompagnati dal taumatofono. – I programmi di cosmografia che cominceranno con le Danze Luminose a trasformazione e verranno chiusi col meraviglioso Mantello Magico saranno espletati personalmente dall'instancabile Miss Bringk-Star che intermezzerà quelli di cinematografia sotto la direzione

²⁶⁹ *Cinematografo Radium*, «L'Avvenire d'Italia», 14 dicembre 1907, p. 2. Il 1° dicembre su «Il Resto del Carlino» il Radium dice di distribuire ai bambini la quantità spropositata di 10.000 regali.

²⁷⁰ *Cinematografo Radium*, «L'Avvenire d'Italia», 20 luglio 1907, p. 2. Tra i titoli nei programmi riportati da «Il Resto del Carlino» si segnalano: il 15/6 *Bologna cinematografata dal Radium*; dal 16 al 18/6 *Bologna cinematografata dal Radium* (parte prima) *L'incontro del clero colla B.V. di S. Luca a Porta S. Isaia*; dal 19 al 22/6 *Bologna cinematografata dal Radium, L'incontro del clero colla B.V. di S. Luca a Porta S. Isaia, L'uscita della messa a S. Petronio*; dal 23 al 25/6 *Bologna cinematografata dal Radium, L'uscita della messa a S. Petronio*; dal 26 al 28/6 *Bologna cinematografata, parte IV, Piazza Nettuno*; dal 20 al 24/7 *Incendio Palazzo Rusconi, via Rialto e ritorno dei pompieri - Onoranze a Garibaldi - La Piazzola il sabato*.

²⁷¹ *Cinematografo Radium*, «Il resto del Carlino», 29 giugno 1907, p. 3.

²⁷² Il macchinario Roatto è citato da *Al Cinematografo Radium*, «L'Avvenire d'Italia», 12 marzo 1908, p. 2.

del prof. A. Negri. La Nuova Direzione²⁷³.

Particolare è anche uno spettacolo di beneficenza indetto dalla Società dei Pubblici Divertimenti per il giorno di Natale del 1907, con la collaborazione del cinematografo Radium e del Borsa:

L'iniziativa della Società dei pubblici divertimenti [... come si usa a Milano, Torino e in altre città, ha organizzato un] pranzo ai piccoli e grandi spazzacamini che discendono dalle Alpi di Trento, per una vita di lavoro randagio e gravoso, che li deturpa negli abiti e li maschera nella fisionomia. [...] Il pranzo si terrà nel salone della Borsa dalle 14 alle 17, sarà allestito dai fratelli Cocchi del *Chianti* e servito da signore e signorine [mogli e figlie dei soci, segue menu]. A fine di pranzo sarà estratta a sorte una moneta d'oro. [...] La festa della carità cittadina verrà rallegrata da scelto concerto, il quale accompagnerà in corteo gli spazzacamini al Cinematografo della Borsa, dove, per gentile concessione del proprietario avranno libero accesso alle poltrone. Alla sera uguale concessione è stata fatta dal Cinematografo Radium. Lo spazzacamino in poltrona! Segno del tempo, e della beneficenza che è di tutti i tempi²⁷⁴.

²⁷³ *Cinematografo Radium*, «Il Resto del Carlino», 19 novembre 1907, p. 3. L'articolo attesta quindi anche il cambiamento di gestione, che avviene nella chiusura fra il 16 ottobre e il 20 novembre 1907.

²⁷⁴ *Il Natale degli spazzacamini*, «Il Resto del Carlino», 25 dicembre 1907, p. 3; un lungo resoconto, insieme a note pittoresche sulla vita degli spazzacamini a Bologna, viene pubblicato sullo stesso quotidiano due giorni dopo.

CINEMATOGRAFO CATTANEO (1907-1908)
via Nosadella 21 (Teatro Nazionale o Teatro Nosadella)
v. poi CINEMATOGRAFO LUX (1911-1928)

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	Dentro il Teatro Nazionale
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo effimero
Inaugurazione	21 settembre 1907
Esercente	Cattaneo Menotti (v. Appendice 3.2, Sala Marconi)
Cessazione	29 gennaio 1908
Descrizione	1907: il cinematografo era su due ordini, diviso in platea e galleria, le panche erano in legno
Materiali	Auguri di buone feste 1907 «La Gazzetta dell'Emilia»
Note	Sono conservate alcune piante del periodo seguente (v. Appendice 3.2, Cinematografo Lux)

L'ex-ambulante Menotti Cattaneo, già proprietario del primo cinematografo stabile di Bologna, la Sala Marconi (v. Appendice 3.2, Sala Marconi) apre fra il 21 settembre 1907 e il 29 gennaio 1908 (data in cui cessano le inserzioni su «La Gazzetta dell'Emilia», Fig.) un nuovo cinematografo, il Cinematografo Cattaneo, ricavato su due ordini (platea e galleria) nel Teatro Nazionale in via Nosadella 21²⁷⁵. Il teatro era noto per gli spettacoli di burattini, e diventava anche il luogo di incontro di alcune associazioni bolognesi. All'Archivio di Stato di Bologna è conservato il verbale della visita della Commissione di Vigilanza del 21 settembre 1907, che riporta alcuni dettagli sull'allestimento:

Visitato il Teatro Nazionale per verificare se i cambiamenti ad esso apportati, per adibirlo ad uso di Cinematografo, corrispondono alle vigenti norme di sicurezza. Abbiamo constatato 1°- Che la cabina ricavata dal palco centrale della galleria dove non è chiusa da parti in muratura è completamente metallica e sia per la disposizione delle condutture elettriche, sia per il tipo di apparecchio con rullo raccoglitore delle pellicole, è in buone condizioni. 2°- Sono stati sostituiti i comuni scanni con 20 panche in legno senza schienale di 6 m di lunghezza e 23 cm di larghezza distanti fra loro 27 cm, e fisse al suolo. Tale distanza è inferiore a quella di 40 cm prescritta dall'art. 24 del regolamento prefettizio 2 Dicembre 1904. Peraltro siccome le panche sono senza schienale, possono facilmente esse stesse servire come vie d'uscita e quindi

²⁷⁵ Il teatro dal 1899 fino al 1903 era stato sede dell'Esercito della Salvezza, che vi teneva riunioni e conferenze serali, e spettacoli di burattini.

stimiamo possa tollerarsi la distanza esistente. 3°- Le altre condizioni di corsie, uscite di sicurezza, lumi di sicurezza ecc. sono invariate dalla visita precedente, e regolari²⁷⁶.

Al Teatro Nazionale verrà poi aperto un cinematografo stabile nel 1911, il Lux, su iniziativa di Pietro Maggi (v. Appendice 3.2, Cinematografo Lux).

²⁷⁶ ASBO, G.P., Busta 1102 (1907, cat. 13, fasc. 1, N° 746).

CINEMATOGRAFO MODERNO (1908)
via Spaderie 11, angolo via Accuse [al posto dell'attuale Piazza Re Enzo]

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	Riadattato in un negozio
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo effimero
Inaugurazione	23 febbraio 1908
Esercente (1908)	Felli Giulio
Cessazione	Macchinario e mobilio vengono venduti il 27 giugno 1908, stabile demolito nel 1910 per l'attuazione del Piano Regolatore
Descrizione	1908: Felli chiede di esporre sopra al negozio un cartello con scritto "Cinematografo Moderno", e sopra alle porte due lampade elettriche, una all'angolo della casa e una in via Accuse (scomparsa con la realizzazione di Piazza Re Enzo)
Materiali	Un'inserzione del 1908 (GdE, 4 maggio 1908, p. 4)
Note	

Anche il Cinematografo Moderno rimane aperto solamente pochi mesi, infatti è inaugurato il 23 febbraio 1908 per poi essere venduto, probabilmente per un fallimento, già nel maggio-giugno dello stesso anno. Il cinematografo si trova in via Spaderie 11 in un negozio, ed è gestito da Giulio Felli che chiede il 29 gennaio il permesso per esporre sopra al negozio un cartello con scritto "Cinematografo Moderno", due lampade elettriche poste sopra alla porta, una all'angolo della casa e una in via Accuse²⁷⁷ (via scomparsa con la realizzazione di piazza Re Enzo).

Il Cinematografo viene inaugurato alla presenza di ufficiali e autorità e dalle inserzioni sembra rivolgersi a una clientela elegante e soprattutto alle signore, sia per la centralità del locale, che per la serietà dei programmi²⁷⁸. Gli spettacoli avvengono dalle 16 alle 18 e dalle 20 in poi; per l'ingresso vi è un biglietto unico del prezzo di 30 centesimi, ma a partire dal 3 maggio sono aggiunti dei secondi posti a 20 centesimi (Fig.). Difficile dire perché questo ritrovo, che sembra ben frequentato sia stato venduto, forse in seguito ad un fallimento, comunque sia l'ultima inserzione compare l'8 giugno 1908 su «La Gazzetta dell'Emilia». Fra maggio e giugno nella pubblicità economica de «Il Resto del Carlino» compaiono gli annunci di vendita «per circostanza eccezionale» del locale e del mobilio: «Cinematografo vendesi

²⁷⁷ ASC, C.A., 1908, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., Prot. 1606.

²⁷⁸ *Alle nostre signore*, «L'Avvenire d'Italia», 26 febbraio 1908, p. 2.

con macchinario completo tipo moderno e relativo mobilio, in Via Spaderie n. 11 incominciando col giorno 2 Luglio ed affittasi anche subito il locale. Rivolgersi al sig. cav. Silvio Minghetti, Piazza Celestini n.4 tutti i giorni feriali dalle ore 10 alle 14²⁷⁹». Lo stabile dove si trovava questo cinematografo viene demolito alla fine del 1910, con l'attuazione del Piano Regolatore, che prevedeva al posto di via Spaderie e via Accuse l'attuale piazza Re Enzo.

²⁷⁹ «Il Resto del Carlino», 27 giugno 1908, p. 4.

CINEMATOGRAFO IRIS (1908)
via Farini 21, angolo via Castiglione

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	
Proprietario	Palazzo del farmacista Alberani
Tipologia	Cinematografo effimero
Inaugurazione	12 febbraio 1908
Esercente (1908)	Buckwell Sarah Rita
Cessazione	Fallimento. Il fratello Ettore Buckwell si trasferisce a Sfax (Tunisia) per lavorare come medico, lasciando la sorella sola ad amministrare il cinematografo. La sentenza è del 1913, ma si riferisce al negozio, il cinematografo è citato senza l'indicazione precisa di quando sia stato chiuso; lo stabile viene demolito nel 1910
Descrizione	1908: negli intervalli si poteva ascoltare un grammofono della Ditta Croci, con le migliori opere e i tenori più famosi; inoltre il pubblico era attirato da un imbonitore
Materiali	
Note	

Piuttosto sfortunato è il tentativo del Cinematografo Iris (chiamato alternativamente “Sala Iris”) aperto in via Farini 21 angolo via Castiglione, da Rita Buckwell, durato solo quattro mesi. La famiglia Buckwell gestiva anche un negozio di ottica situato in piazza Galvani 3, rilevato nel 1906 già in passivo dal fratello di Rita, Enrico Buckwell. Il negozio fallisce nel 1913, e nel fascicolo relativo a Rita Buckwell conservato alla Camera di Commercio di Bologna leggiamo che le cause del fallimento sono imputate anche alla cattiva speculazione col Cinematografo Iris, che aveva fatto perdere al fratello Enrico circa L. 6.000 secondo Rita, ma solo L. 1.500 secondo il Curatore Provvisorio del Fallimento. In realtà le cause del fallimento del negozio sono dovute all'incuria della famiglia intera, piuttosto numerosa e composta da sole donne fatta eccezione per il succitato fratello medico trasferitosi in Tunisia, che dopo la chiusura del cinematografo si è trasferito in Tunisia. Il curatore del fallimento ricorda la posizione poco felice di tale cinematografo (in via Farini all'epoca non vi era passeggio di gente) e imputa alla sig.ra Rita il fallimento con una perizia che desideriamo riportare in parte, perché rivolta, con toni poco lusinghieri, a una delle poche figure femminili coinvolte nei primi tentativi di sviluppo del cinema a Bologna:

Le cause principali di questo fallimento risalgono a circa tre anni or sono, quando cioè Enrico Buckwell abbandonò Bologna per sempre per andare a trasferirsi a Sfax in Tunisia, lasciando alla direzione del negozio quale iustitutrice dapprima la sorella Rita e poscia concedendoglielo del tutto di fatto per esserne affatto disinteressato, come si dirà appresso. La fallita Rita quantunque persona intelligente, è ignorante sia del commercio in genere come del suo commercio in ispecie; ignorantissima poi delle disposizioni sancite dal Codice di Commercio [...]. Nel negozio, dove dall'ottobre 1907 fino alla fine di aprile 1912 stette sempre un commesso [...] in questi tre anni, dopo la partenza del fratello Enrico, non compariva che solo alla sera per ritirare gli incassi giornalieri [...]. Ma anche dopo la partenza del suo commesso, avvenuta alla fine di aprile dell'anno 1912, non si è occupata che pochissimo dei suoi affari commerciali lasciando il negozio in balia completamente di un giovinetto dabbene, ma giovinetto. Nei negozi commerciali è donna inetta e molto leggiera, trascurata al punto di non aver tenuto alcun libro commerciale, nemmeno il libro giornale. Essa da vari mesi studia musica e canto²⁸⁰.

Il cinematografo viene inaugurato il 12 febbraio del 1908, lo stesso giorno in cui avviene la visita della Commissione di Vigilanza²⁸¹, con l'investimento di una forte somma per il noleggio di pellicole nuove e alla presenza di un pubblico numeroso. Il cinematografo ha primi e secondi posti al costo di 20 e 10 centesimi, e negli intervalli si può ascoltare il grammofono della Ditta Croci, con le migliori opere e i tenori più famosi; attirava il pubblico un imbonitore posto davanti al cinematografo²⁸². L'ultimo annuncio sui quotidiani, del 30 maggio, è seguito dopo pochi giorni dalla notizia che l'edificio, di proprietà del farmacista Alberani, è stato demolito per essere ricostruito in stile *Art Nouveau*.

²⁸⁰ CCBO, ASRD, Registro 7200.

²⁸¹ ASBO, G.P., Busta 1117 (1908, cat. 13, fasc. 1, N° 210).

²⁸² «Il Resto del Carlino», 16 febbraio 1908, p. 4.

**CINEMATOGRAFO MARGHERITA ALLE BORRE (1912-?)
Fuori Porta Lame n. 345/2 (attuale via Zanardi), località Borre**

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	
Proprietario	Sig.ra Gorini
Tipologia	
Inaugurazione	Ottobre 1912
Esercente (1912)	
Cessazione	
Descrizione	
Materiali	
Note	Nel settembre 1921 viene chiesta una riapertura, ma la CDV non dà parere favorevole perché la sala si trova a un piano superiore ai 2 metri da terra (limite concesso), la scala d'accesso è molto angusta, inadatta alla discesa in caso di uscita precipitosa e il cinematografo non ha altre uscite di sicurezza. La scala di uscita (non si capisce se è anche quella d'entrata) è in legno e a sbalzo e il solaio non garantisce il sostegno di un carico di 200 persone in movimento (ASBO, G.P., 1923, busta 1394).

Del Cinematografo Margherita aperto in località Borre, di proprietà della signora Gorini, del quale rimane solamente la notizia della visita della Commissione il 24 ottobre 1912, con allegate le parcelle richieste, molto più alte del solito per la distanza andata e ritorno superiore ai 10 km²⁸³. Il cinematografo non lascia informazioni sui quotidiani ed è difficile dire quale tipo di spettacolo proponesse. Una seconda richiesta di apertura, è datata 1921, ma viene negata dalla Commissione di Vigilanza per diversi motivi, che riportiamo per intero anche perché forniscono una descrizione di quella che era la sala precedente:

- a) la sala è situata ad un livello superiore al piano stradale, molto più dei due metri permessi;
- b) la scala di accesso è angusta e ripidissima; se ne ritiene oltremodo pericoloso l'uso per l'uscita e specialmente in caso di uscita precipitosa;
- c) mancano completamente le uscite di sicurezza;
- d) l'unico vano per l'uscita è largo un metro o poco più e quindi insufficiente al rapido sfollamento del locale;
- e) la scala d'uscita, a sbalzo ed in legname, non garantisce la pubblica incolumità in caso di uscita tumultuosa potendo il parapetto essere divelto o stroncato;

²⁸³ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1, N° 713).

f) nulla prova le capacità del solaio a sostenere un carico di circa 200 persone in movimento disordinato.

In considerazione di quanto è sopra esposto il sottoscritto esprime parere contrario alla concessione della licenza di apertura del locale in oggetto²⁸⁴.

²⁸⁴ Verbale datato 12 settembre 1921 (ASBO, G.P., Busta 1394, 1923, Cat. 13, Fasc. 1).

**CINEMATOGRAFO DEI FIORI (1912-1913) (Loc. Borgo P.)
CINE-TEATRO DEI FIORI (1913 -1914)
presso la Trattoria dei Fiori a Canalazzo Scala (Borgo Panigale)**

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	Ex Padiglione cinematografico ambulante di Muratori, collocato nel prato vicino alla Trattoria dei Fiori nella frazione Canalazzo Scala
Proprietario	
Tipologia	Sole rappresentazioni settimanali
Inaugurazione	Dicembre 1912
Esercente (1912-1914)	Arcangeli e Bignardi (Ottavio Bignardi, fu Pietro nato a Bondeno il 29 maggio 1864; Adolfo Arcangeli, fu Antonio nato a Coriano il 23 giugno 1866)
Cessazione	
Descrizione	1912: si tratta di un vecchio padiglione ligneo di proprietà dell'ambulante Muratori, con una cabina di proiezione rivestita in lamiera in ferro 1913: Bignardi chiede di poter dare rappresentazioni teatrali trasformando il padiglione, tramite la rimozione del tetto, in un teatro all'aperto
Materiali	Pianta Cinematografo dei Fiori a Borgo Panigale 1912 (ASBO, G.P., Busta 1206, 1913, cat. 13, fasc. 1, n. 822)
Note	In località Scala nel 1923 apre anche il Nuovo Teatro Modernissimo

Nel dicembre del 1912, Ottavio Bignardi e Adolfo Arcangeli acquistano il padiglione smontabile, in legno, che era di proprietà di Augusto Muratori (v. Appendice 2) e chiedono il permesso per collocarlo su un prato nei pressi della trattoria dei Fiori, nella frazione Canalazzo Scala (a Borgo Panigale) al fine di utilizzarlo per spettacoli cinematografici. Il padiglione è stato rimesso a nuovo, è isolato dall'abitato e la cabina di proiezione rivestita di lamiera in ferro²⁸⁵; la Commissione effettua due visite l'11 e il 20 dicembre ed il cinematografo risulta così pronto all'apertura²⁸⁶.

Nel maggio 1913 Ottavio Bignardi chiede di poter dare nel padiglione anche spettacoli teatrali estivi a partire dall' 8 giugno, trasformandolo nel Cine-Teatro dei Fiori, allegando una pianta in scala 1:50 (su foglio di cm 50 x 32), raffigurante una sala con palcoscenico, una platea senza pavimento con sedie poste su uno strato di sabbia e ghiaia e una gradinata in legno e ferro (Fig.). La Commissione non reputa inizialmente necessaria la visita, perché il regolamento vieta rappresentazioni teatrali in baracconi costruiti con materiali combustibili, così Bignardi decide di “scoperchiare” il cinematografo facendolo diventare all'aperto:

²⁸⁵ ASBO, G.P., Busta 1206 (1913, cat. 13, fasc. 1, N° 822).

²⁸⁶ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1).

[...] Mi sono rivolto a persona dell'arte la quale mi disse che la spesa per tale lavoro [rivestire di metallo la struttura lignea] sarebbe stata esorbitante quindi non consigliabile stante il meschinissimo reddito di detto teatro, essendovene un altro a qualche centinaio di metri adibito allo stesso scopo. Mi rivolsi allora al sig. colonnello Cav. Cavara Comandante dei Pompieri, il quale mi consigliò, salvo ben'inteso l'approvazione della prescritta Commissione di vigilanza, di scoperchiare il teatro in modo che il pubblico sia completamente all'aperto. Avendo ora fatto eseguire detta scoperchiatura ed essendo il teatro completamente isolato e lontano dall'abitato [...]” prega ordinare la visita²⁸⁷.

Il cinematografo risulta ancora attivo nel 1914, perché sede di alcuni spettacoli, ma non è noto quando sia stato chiuso.

²⁸⁷ ASBO, G.P., Busta 1206 (1913, cat. 13, fasc. 1, N° 23).

CINEMATOGRAFO CORTICELLA (1912-1913)
Corticella

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	Baracca in legno, senza energia elettrica
Proprietario	
Tipologia	
Inaugurazione	
Esercente (1912-1913)	Adelmo Gandolfi Natale Casanova
Cessazione	Incendio il 17 giugno 1913
Descrizione	1912: Sala di proiezioni di m 16 x 7 con 200 posti a sedere (due file di poltrone, 10 sedie e 10 panche) e 8 lumi di sicurezza
Materiali	Pianta Cinematografo di Gandolfi 1912 (ASBO, G.P., Busta 1188, 1912, cat. 13, fasc. 1)
Note	

All'inizio del 1912 apre un cinematografo, anche questo senza indicazione di un nome, a Corticella su iniziativa di Adelmo Gandolfi, che già il 6 dicembre 1911 chiede la visita della Commissione e adegua entro il mese la struttura con i lavori prescritti²⁸⁸. Da una pianta fornita alla Prefettura il 27 maggio 1912 (in scala 1:50, su foglio di cm 47,5 x 23,5) si ricava che: il cinematografo aveva una sala di proiezione di 16 x 7 metri con 200 posti a sedere (distinti in due file di poltrone, sei file di 10 sedie e 10 panche) e 8 lumi di sicurezza collocati lungo il perimetro (Fig.)²⁸⁹. Il cinematografo viene completamente distrutto da un incendio doloso nella notte del 17 giugno del 1913:

La scorsa notte verso l'una si appiccò l'incendio al cinematografo di Corticella di proprietà Adelmo Gandolfi e Natale Casanova, costruito da due anni. Il cinematografo essendo tutto di legno andò in un attimo distrutto arrecando così ai proprietari un danno complessivo di £1900 fra la costruzione e il macchinario in esso compreso. Notasi che l'incendio non si può neppure attribuire alla corrente elettrica perché questa da lungo tempo era stata tolta funzionando ultimamente con una locomobile che ora trovasi in campagna. Fra giorni si doveva riaprire. Si ritiene da molti che l'incendio sia opera di vendetta per ragioni politiche²⁹⁰.

²⁸⁸ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1, N° 810). Una prima visita è del 14 dicembre 1911 e una seconda dopo i lavori il 23 dello stesso mese.

²⁸⁹ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1).

²⁹⁰ *Un cinematografo distrutto dall'incendio. Vendetta politica?*, «L'Avvenire d'Italia», 18 giugno 1913, p. 2.

CINEMATOGRAFO FORTUNA (1914-1915)
CINEMA EDEN (1925-?)
via Toscana, San Rufillo 197, località Ristorante e birreria dei Fiori

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo effimero; 4ª categoria (nel 1926)
Inaugurazione	1914
Esercente (1914)	Dante Reggiani (v. Appendice 3.2, Cinema dei Fiori)
Cessazione	Ne marzo 1915 viene trasformato in teatro
Esercente (1925-?)	Cleto Martelli
Descrizione	1913: sala rettangolare di m. 15,5 x 8,5 1914: in marzo richiesta di scrivere sul muro la dicitura “Cinema Glück” poi cambiato in “Cinema Fortuna”, con vernice e lettere in rilievo
Materiali	Pianta e prospetto Cinematografo Fortuna a San Rufillo 1913 (ASBO, G.P., Busta 1224, 1914, cat. 13, fasc. 1)
Note	

A San Rufillo apre il Cinematografo Fortuna gestito da Dante Reggiani (che nel 1919 farà richiesta per riaprire il Cinema dei Fiori, v. Appendice 3.2, Cinema dei Fiori), in località Ristorante e birreria dei Fiori. Il progetto, presentato il 3 ottobre 1913, in scala 1:100 (su cartoncino di cm 47,7 x 32), mostra due viste esterne, la planimetria e la sezione di un edificio a pianta rettangolare, con su un lato corto una porta di ingresso e su un lato lungo due porte con due aperture sovrastanti (sono aggiunti un'altra porta con apertura sovrastante sul lato lungo e, nella pianta, un divisorio tra sala e corridoio laterale); la sala di proiezione risulta di m 15,5 x 8,5 (Fig.)²⁹¹. Il cinematografo apre probabilmente solo nel marzo del 1914 quando Dante Reggiani chiede di poter scrivere sul muro della facciata la scritta “Cinema-Glück” poi cambiata in “Cinema Fortuna”²⁹². e nel marzo del 1915 il proprietario chiede di trasformarlo in un teatro per rappresentazioni drammatiche, ottenendo l'autorizzazione²⁹³. Nel marzo del 1925 Cleto Martelli chiede di apporre una insegna con scritto “Cinema Eden” in via San Rufillo 196/II²⁹⁴, e ipotizziamo che possa trattarsi della stessa struttura.

²⁹¹ ASBO, G.P., Busta 1224 (1914, cat. 13, fasc. 1).

²⁹² ASC, C.A., 1914, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, prot. 4256.

²⁹³ ASBO, G.P., Busta 1245 (1915, cat. 13, fasc. 1).

²⁹⁴ ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 7711 del 28 marzo 1925). Il Cinema Eden risulta attivo

CINEMATOGRAFO POPOLARE (1914)
via Corticella 466/5° Fuori porta Galliera (loc. Casa dei Fiori)

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	
Proprietario	
Tipologia	
Inaugurazione	Maggio 1914?
Esercente (1914)	Alfonso Bortolotti
Esercente	
Cessazione	
Descrizione	1914: la sala contiene 230 persone; sul muro esterno del fabbricato 466/4° della scritta "Cinematografo Popolare" e di collocare nell'angolo del fabbricato 466/4° un fanale con sezione nel vetro con scritto "Cine Popolare"
Materiali	
Note	

Di questo cinematografo aperto in via fuori porta Galliera 466/5, in zona Corticella, rimane solo la richiesta nel maggio 1914²⁹⁵ di Alfonso Bortolotti per aprire un cinematografo nella località Casa dei Fiori, appena passata la Beverara e la Barriera Daziaria e per scrivere sul muro del fabbricato "Cinematografo Popolare" e collocare all'angolo un fanale in vetro con la scritta "Cine-Popolare"²⁹⁶. La Commissione di Vigilanza concede parere favorevole all'apertura purché il numero di spettatori sia limitato a 230, siano collocate finestre a vasistas e porte a molla per favorire l'uscita; vengono inoltre prescritti dei lumi di sicurezza²⁹⁷. Vicino a questo cinematografo, ma al civico n. 326 all'angolo con via Pezzoli, nel luglio del 1914 apre un secondo cinematografo, il Cinematografo dei Fiori, anch'esso in località Casa dei Fiori (v. Appendice 3.2, Cinematografo Dei Fiori).

nell'elenco del 1926 (ASBO, G.P., Busta 1449, cat. 13, fasc. 1,).

²⁹⁵ GIORDANI 1996-1997, p. 36. La richiesta iniziale è per un cinematografo fuori Galliera 459/II, ma con l'allargamento della barriera daziaria il nuovo civico è il 466/6.

²⁹⁶ ASC, C.A., 1914, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, prot. 15755.

²⁹⁷ ASBO, G.P., Busta 1224 (1914, cat. 13, fasc. 1); la richiesta è del 22 aprile 1914.

CAFFÈ-CINEMA-CONCERTO
Terrazza del Pincio (presso la Montagnola)

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	Nel Teatro Eden
Proprietario	
Tipologia	Caffè-Cinema-Concerto Cinema Estivo Cooperativa Lavoratori Albergo
Inaugurazione	
Esercente (1920)	Rag. Ugo Bassi per la Cooperativa Lavoratori Albergo
Cessazione	
Descrizione	
Materiali	
Note	Richiesta per teloni provvisori con la dicitura “Prossima apertura Terrazza del Pincio Caffè-Cinema-Concerto” nei pressi del Pincio (ASC, C.A., 1920, XII.4.4., prot. 20811 del 5 luglio 1920). Iniziativa estiva della Cooperativa Lavoratori Albergo per attirare gente alla Montagnola deserta nei mesi estivi

All'inizio del luglio 1920 il distributore Ugo Bassi (v. Appendice 4.2, Ugo Bassi) per la Cooperativa Lavoratori Albergo chiede il permesso per esporre alcuni teloni con scritto «Prossima apertura | Terrazza del Pincio | Caffè-Cinema-Concerto» nei pressi del Pincio», ovvero la scalinata che collega il piazzale XX Settembre con il giardino della Montagnola. La terrazza all'aperto, che era limitrofa e accessibile anche dal Teatro Eden, doveva ospitare con l'appoggio del Comune un cinema estivo per i lavoratori della cooperativa. L'obiettivo del Comune era quello di valorizzare un'area che d'estate risulta abbandonata, oggetto anche di atti vandalismo nelle parti monumentali²⁹⁸.

²⁹⁸ ASC, C.A., 1920, XII.4.4., prot. 20811 del 5 luglio 1920.

CINEMATOGRAFO MORALE LUIGI GALVANI (1909-1912)
via del Carro 1, Ritrovo Cattolico L. Galvani

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	Aperto nella Sala Maggiore del Ritrovo Cattolico L. Galvani
Proprietario	
Tipologia	Proiezioni al giovedì sera e alla domenica pomeriggio
Inaugurazione	30 dicembre 1909
Responsabile (1909)	Francesco De' Franceschi
Responsabile (1910-1912)	Avv. Bartolomeo Seganti
Cessazione	Forse 1912. Il ritrovo sembra non riaprire per mancanza di iscritti; nel 1915 viene utilizzato per gli spettacoli cinematografici invernali della Casa del Soldato (§ XVII.3)
Descrizione	
Materiali	
Note	Francesco De' Franceschi nel 1909 gestisce un negozio di materiale per proiezioni luminose in via Santo Stefano 81 L'avv. Bartolomeo Seganti è il presidente del ritrovo ed anche il primo presidente della Società Ginnastica Fortitudo, emanazione dell'azione cattolica bolognese

Il Ritrovo Cattolico Luigi Galvani, già dal 1906 era solito organizzare conferenze con proiezioni luminose²⁹⁹. Il cinematografo viene aperto nella Sala Maggiore del ritrovo di via del Carro 1, il 30 dicembre 1909, per volontà di Francesco De' Franceschi, che possedeva un negozio di rappresentanze di diapositive e proiettori per proiezioni luminose situato in via Santo Stefano 81. Dal catalogo superstite datato 1909 di questo negozio dal titolo *Le proiezioni luminose | Loro utilità | Il materiale inerente*³⁰⁰, apprendiamo come il negozio fosse il rappresentante per Bologna delle diapositive e degli apparecchi di proiezione (anche cinematografica) realizzati dalle case Mario Ganzini di Milano, Braun Clément di Parigi, Maison de la Bonne Presse di Parigi, E. Mazo di Parigi e Newton & C. di Londra e come fra i clienti vi fosse già all'epoca l'Istituto Gualandi, che dopo breve tempo ospiterà un cinematografo (v. Appendice 3.2, Cinematografo dei Sordomuti).

²⁹⁹ *Ritrovo cattolico L. Galvani*, «L'Avvenire d'Italia», 13 marzo 1906, p. 2.

³⁰⁰ DE' FRANCESCHI 1909.

Il 23 dicembre 1909 Francesco De' Franceschi fa istanza per aprire il cinematografo, e la prima rappresentazione avviene il 30 dicembre, al pomeriggio e alla sera³⁰¹. Il 2 gennaio «L'Avvenire d'Italia» riporta una circolare con la missione del nuovo cinematografo:

Il voto ardentissimo, ripetutamente espresso da genitori e da insegnanti, di spettacoli cinematografici adatti ai fanciulli per non negar loro questo divertimento istruttivo e simpatico e per non esporli al tempo stesso al pericolo di rovinarsi la mente e il cuore ha indotto un giovane volenteroso a iniziare nella Sala Maggiore del Ritrovo Galvani una serie di trattenimenti che nulla lasceranno a desiderare tanto riguardo alla moralità, quanto riguardo al diletto. Trarre partito dall'immenso campo che tal genere di svago offre per illuminare l'intelligenza del fanciullo e arricchirla di conoscenze svariatissime: e per ingentilirgli l'animo e esilararlo commuovendolo o facendolo ridere di cuore con scene svariate, sempre adatte all'età sua, ecco lo scopo del nuovo Cinematografo i cui programmi saranno scelti accuratamente da una apposita Commissione. Vogliamo sperare che i babbi e le mamme - i quali hanno tante volte innalzato i loro lamenti fatti di sdegno e di disgusto per gli spettacoli cinematografici pervertitori ed impressionanti - daranno largo e benevolo appoggio a questa iniziativa, e che la grande sala del ritrovo Galvani, non certo fulgida di specchi, velluti e dorature come quelle dei moderni Cinematografi, ma bella e austera per arte e - quel che conta nel presente caso - comodissima e sicurissima, sarà nel pomeriggio della domenica e nelle serate del giovedì sempre piena di fanciulli i quali si divertiranno senza che la purezza e la pace del loro spirito vengano minimamente turbate³⁰².

Da questa citazione si ricava che l'attività era limitata a due giorni della settimana. Al Cinematografo Morale avvengono trattenimenti domenicali fino all'aprile del 1910, poi dopo una pausa estiva essi riprendono in dicembre, quando l'avv. Bartolomeo Seganti, presidente del ritrovo, fa istanza per la riapertura del cinematografo³⁰³. Nel corso del 1911 il Ritrovo non pubblica notizie sui quotidiani, ma troviamo un'altra richiesta di riapertura di Seganti, datata 2 dicembre 1911³⁰⁴. Ancora nel 1912 e 1913 troviamo alcune inserzioni su «L'Avvenire d'Italia», tutte concentrate nel trimestre novembre-gennaio. Sembra quindi che l'apertura più lunga sia quella nell'inverno 1909-1910, mentre in seguito gli spettacoli al Ritrovo si diradano, restando comunque limitati al periodo natalizio, probabilmente per mancanza di

³⁰¹ La richiesta di apertura è in ASBO, G.P., Busta 1133 (1909, cat. 13, fasc. 1), la prima notizia è l'articolo *Il cinematografo al Galvani*, «L'Avvenire d'Italia», 30 dicembre 1909, p. 2.

³⁰² *Sotto le due torri*, «L'Avvenire d'Italia», 2 gennaio 1910, p. 2.

³⁰³ L'ultima inserzione trovata su «L'Avvenire d'Italia» è del 10 aprile 1910, la richiesta di riapertura si trova in ASBO, G.P., Busta 1151 (1910, cat. 13, fasc. 1, N° 800), ed è datata 13 dicembre 1910. Bartolomeo Seganti è anche il primo presidente della Società Ginnastica Fortitudo, emanazione dell'azione cattolica bolognese.

³⁰⁴ ASBO, G.P., Busta 1170 (1911, cat. 13, fasc. 1, N° 749).

soldi. Da una lettera di un lettore pubblicata il 18 novembre 1912 sempre su «L'Avvenire d'Italia», veniamo a sapere che il Ritrovo chiedeva un abbonamento annuale e che aveva difficoltà a reperire la somma necessaria all'apertura:

Caro Avvenire, ho letto con un sospiro malinconico il tuo assennatissimo articoletto Cinematografia e moralità. Hai ragione tu hai parlato abbastanza ed ora le famiglie dovrebbero agire! [...] da qualche settimana ho mandato la mia adesione firmata e la mia quota all'ottimo circolo Galvani per il solito Cinematografo morale: ma vedendo che non si apre ho voluto informarmi... ebbene ho scoperto che le adesioni arrivate non sono ancora sufficienti per assicurare il buon andamento dell'impresa: che proprio non ci siano in Bologna 150 famiglie desiderose d'assicurare un divertimento sano, onesto, istruttivo ai loro bambini? Ci sono...ma dormono! [...] Ma si scuotano dunque una volta i poltroni! Non pensano che si tratta della salvezza delle loro creature? Un vecchio abbonato³⁰⁵.

³⁰⁵ *Cinematografo e Moralità*, «L'Avvenire d'Italia», 18 novembre 1912, p. 2.

SALA DEI FIORENTINI (1910-1913?)
Oratorio dei Fiorentini, via d'Azeglio 30, angolo Corte Galluzzi 6

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	Aperto all'interno dell'Oratorio dei Fiorentini
Proprietario	
Tipologia	Ritrovo cattolico
Inaugurazione	Febbraio 1910
Responsabile	Don Romano Costetti (§ XV.4)
Cessazione	
Descrizione	
Materiali	
Note	

Presso l'Oratorio dei Fiorentini, fra via d'Azeglio 30 e Corte Galluzzi 6, avvenivano nel periodo della Quaresima fin dagli ultimi anni dell'Ottocento delle conferenze scientifiche e letterarie a cura delle associazioni cattoliche bolognesi. La situazione cambia nel 1907 quando, per volontà del padre lateranense Don Romano Costetti (poi dal maggio 1908 fondatore della Società Emiliana per la propaganda religiosa con proiezioni, § XV.4), questa sala viene dotata di un impianto di luce elettrica e vi viene collocato un apparecchio per proiezioni fisse a colori, fatto venire dalla ditta Bonne Presse di Parigi, specializzata nella fornitura di diapositive e proiettori agli oratori³⁰⁶. Le proiezioni inizialmente erano fisse, e accompagnavano le conferenze di Don Costetti, essenzialmente d'argomento religioso e storico-artistico, e non è chiaro quando la sala venga dotata di un apparecchio cinematografico, ma questo probabilmente avviene nel 1910.

Nel febbraio del 1910 viene fatto un nuovo impianto "per accrescere l'intensità della luce" e cominciano le rappresentazioni cinematografiche domenicali associate a conferenze di catechismo e proiezioni fisse: una prima alle 16, destinata «esclusivamente ai fanciulli dei Catechismi parrocchiali, agli alunni dei Seminari e Collegi, alle alunne degli Educandati ed ai membri dei circoli giovanili», e un'altra alle 20,30 per tutti³⁰⁷. Gli spettacoli continuavano saltuariamente alla domenica e, a volte, avevano un accompagnamento pianistico di Renzo Zannutta. L'operatore è Marcello Galliani e l'organizzatore delle proiezioni e delle conferenze

³⁰⁶ Conferenza con proiezioni luminose, «L'Avvenire d'Italia», 28 febbraio 1907, p. 2.

³⁰⁷ Nella Sala dei Fiorentini, «L'Avvenire d'Italia», 10 febbraio 1910, p. 2.

è sempre Don Costetti, che commenta prima della proiezione ogni pellicola. I trattenimenti domenicali sono ancora presenti nel 1913, e risultano sospesi nel periodo estivo. Il programma proposto era multiplo, simile a quello dei cinematografi, e mostrava qualche film a soggetto, ma privilegiava film “dal vero”, di attualità, con in chiusura una comica.

ORATORIO S. ROCCO (1910-1913?)
via Calari 4

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	All'interno dell'Oratorio S. Rocco
Proprietario	
Tipologia	Ritrovo cattolico con proiezioni sporadiche
Inaugurazione	3 aprile 1910
Responsabile	
Cessazione	
Descrizione	
Materiali	
Note	

Alcune proiezioni cinematografiche vengono fatte a seguito delle conferenze catechistiche anche all'Oratorio di San Rocco (Via Calari 4). Il macchinario della ditta Pathé Frères, viene comprato dalla ditta Marzetto e C. (v. Appendice 4.2), e la prima proiezione cinematografica avviene il 3 aprile 1910 con l'accompagnamento al pianoforte della signorina Regina Brusca³⁰⁸. Le notizie delle proiezioni, tutte pubblicate su «L'Avvenire d'Italia», continuano saltuariamente fino al 1913³⁰⁹: non si trattava in sostanza di un vero e proprio cinematografo, ma di sporadici trattenimenti serali, a seguito delle conferenze di argomento religioso.

³⁰⁸ *Sotto le due torri*, «L'Avvenire d'Italia», 4 aprile 1910, p. 2. Non è chiaro chi gestisse questo cinematografo, e anche gli oratori sono sempre diversi. L'apparecchio viene installato dal sig. Moggi.

³⁰⁹ «L'Avvenire d'Italia» pubblica notizia delle proiezioni cinematografiche nella pagina della cronaca della città, il 24 aprile 1910, il 28 gennaio 1912, il 16 dicembre 1912, il 3 febbraio 1913 e il 30 novembre 1913.

RICREATORIO SAN LUIGI (1912-191?)
via Mascarella 44

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	All'interno dell'Oratorio San Luigi
Proprietario	
Tipologia	Ritrovo cattolico
Inaugurazione	21 aprile 1912
Responsabile	Don Gamberini
Cessazione	
Descrizione	
Materiali	
Note	

Il 21 aprile del 1912, alle ore 20,30, viene inaugurato un cinematografo “morale” anche al Ricreatorio San Luigi, in via Mascarella 44, su iniziativa di Don Gamberini. Alla serata di inaugurazione partecipa anche Mons. Vincenzo Bacchi (vicario capitolare di Bologna e nominato da Pio X vescovo titolare di Mindo, un'antica città dell'Asia Minore) e padre Costetti della Società Emiliana per la propaganda religiosa con proiezioni (§ XV.4) pronuncia il discorso di inaugurazione³¹⁰. Al Ricreatorio San Luigi avvengono frequenti proiezioni sia fisse, che cinematografiche, tutte a seguito di conferenze di missionari e catechisti; queste attività sono ancora presenti nel 1913 e «L'Avvenire d'Italia» non manca mai di ricordarne l'importanza morale e gli sconti praticati per istituti e parroci.

³¹⁰ *Un nuovo Cinematografo Morale*, «L'Avvenire d'Italia», 18 aprile 1912, p. 2; *L'inaugurazione di un Cinematografo Morale*, «L'Avvenire d'Italia», 22 aprile 1912, p. 2.

CINEMATOGRAFO DEI SORDOMUTI (1912-1930 e oltre)
via Nosadella 51, Istituto Gualandi

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	Nel teatrino dell'Istituto Gualandi per sordomuti e sordomute
Proprietario	
Tipologia	Cinematografo stabile, 4ª categoria (nel 1926)
Inaugurazione	11 maggio 1912
Responsabile	Padre Raffaele Grassi
Cessazione	Anni Ottanta?
Descrizione	1914: la sala contiene 140 primi posti e 170 secondi posti 1920: ampliamento della sala con 40 nuove poltrone
Materiali	
Note	

Il Cinematografo dei Sordomuti viene aperto nel teatrino dell'Istituto Gualandi per sordomuti, in via Nosadella 51, il 12 maggio 1912. Di questo cinematografo rimangono molte informazioni, sia sugli intenti che animano i fondatori, riscontrabili da una serie di articoli pubblicati sul mensile dell'Istituto «Èffeta», sia sulla amministrazione, grazie al ritrovamento, in occasione di questa tesi, di documentazione d'epoca presso l'Istituto Gualandi e alle informazioni riportate nell'opuscolo a stampa *I primi cinque anni di vita del Cinematografo dei Sordomuti* di Raffaele Grassi pubblicato nel 1917, che risulta un documento eccezionale per l'epoca³¹¹. I documenti rinvenuti, appositamente studiati e schedati, ci hanno spinti a dedicare un intero capitolo a questo importante e longevo cinematografo, al quale rimandiamo (cap. XVI). In questa sede ci limiteremo solamente a dare alcuni accenni sulla sala di spettacolo, rimandando al capitolo XVI, per ulteriori approfondimenti sulla missione educativa del cinematografo e sulle persone coinvolte.

Il Cinematografo dei Sordomuti viene inaugurato la sera dell'11 maggio 1912, ma la visita della Commissione di Vigilanza avviene solamente alla riapertura dell'anno scolastico³¹². Nell'Archivio della Prefettura è conservata la relazione relativa ad una seconda visita alla fine di dicembre:

³¹¹ GRASSI 1917. Una copia è conservata presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna.

³¹² *Ivi*, p. 14.

Le rappresentazioni vengono date in salone adibito ordinariamente ad uso di teatro. La cabina è situata posteriormente al palcoscenico il quale ha uno sfondo di ben sette metri per cui non è in vista del pubblico essendo occultata dal salone delle proiezioni posto sulla ribalta del palcoscenico - Sul quale sonvi parecchi scenari i quali trovandosi a contatto con la cabina, qualora si avesse ad abbruciare qualche pellicola, subito s'incendirebbero. Ad evitare questo pericolo, che potrebbe causare notevoli danni non solo per il panico che produrrebbe negli spettatori, ma altresì allo stesso fabbricato, è opportuno prescrivere che durante le rappresentazioni cinematografiche detti scenari vengano tolti - Una delle uscite della sala ha un gradino in rialzo che potrebbe riuscire alquanto pericoloso nel caso si rendesse necessario un rapido sfollamento - Ad eliminare codesto pericolo si propone di prescrivere che detto gradino venga sostituito da un piano inclinato o scivolo formato di assi. L'accesso al cinematografo di cui trattasi il quale trovasi al piano superiore, ha luogo per mezzo, di una vasta e comoda scala e di ampi corridoi che dalla scala mettono alla sala; ma l'uscita invece per ragioni di ordine interno dell'Istituto si fa a mezzo di altra scala secondaria di solo un metro circa di larghezza - È evidente che in caso di rapido sfollamento per panico se si dovesse scendere da questa piccola scala si renderebbero probabilmente inevitabili delle disgrazie ma ciò si può e si deve evitare come ha disposto la Direzione dell'Istituto, rifacendo la via seguita per l'entrata, la quale per l'ampiezza dei due corridoi esistenti alle due estremità della sala offre ogni garanzia per la sicurezza pubblica. Lo scrivente pertanto è d'avviso che con l'attuazione delle suaccennate due proposte e con le disposizioni pure suindicate e già prese dalla direzione dell'Istituto si possa confidare che nessun sinistro si avrà a lamentare con l'esercizio del cinematografo di cui trattasi³¹³.

Con la visita della Commissione il Cinematografo dei Sordomuti viene equiparato agli altri luoghi di pubblico spettacolo e come tale è costretto a pagare tasse di licenza e di esercizio, che risultano ingenti per un istituto di beneficenza³¹⁴.

Nel 1914, in occasione della decennale Eucaristica nella Chiesa Parrocchiale di S. Caterina in via Saragozza, la sala viene ampliata e ridecorata, con una spesa di £ 2.500: vengono acquistate 126 sedie *Thonet* per i primi posti (gli altri erano panche), montato un aspiratore-ventilatore, rimodernata la cabina e ridipinta dalla Ditta Zucchi e C. e allargata la sala di proiezione³¹⁵.

La sala viene ammodernata ulteriormente nel 1916, con una spesa totale di L. 6.000, anticipate dall'istituto, ma subito raccolte con donazioni di benefattori, tra i quali compare

³¹³ ASBO, G.P., Busta 1188 (1912, cat. 13, fasc. 1, N° 790).

³¹⁴ GRASSI 1917, p. 16.

³¹⁵ *Ibidem*, pp. 16-17.

anche Papa Benedetto XV e diversi distributori ed esercenti cinematografici. Le nuove poltroncine della sala sono 140 per i primi posti, in velluto rosso, e 170 secondi posti, ciascuna delle quali riporta una targhetta col nome del benefattore; alle porte e alle finestre vengono apposti dei tendaggi in peluche e viene costruita una nuova ampia scala d'accesso in cemento e ferro battuto³¹⁶. Da questo momento la sala diventa, per una precisa volontà della comunità cattolica cittadina, simile a quella degli altri cinematografi commerciali, viene ampliato l'orario di spettacolo, e vengono anche alzati i prezzi. Un nuovo ampliamento sembra essere avvenuto nel 1920, quando vengono aggiunte 40 nuove poltrone nella sala-galleria³¹⁷.

³¹⁶ *L'inaugurazione dell'impianto delle poltroncine nel nostro Cinematografo*, «Èffeta», a. XI, n. 40, 1° ottobre 1916, p. 338.

³¹⁷ *Poltroncine da intestare nella sala del Cinematografo*, «Èffeta», a. XV, n. 7, 15 febbraio 1920, p. 55.

CINEMATOGRAFO DEL CIRCOLO CATTOLICO LEONE XIII (1921-?)
via del Piombo 3 II della Chiesa S. Caterina di Strada Maggiore

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	
Proprietario	Circolo Leone XIII, Chiesa S. Caterina di Strada Maggiore
Tipologia	Cinematografo cattolico; 4ª categoria (nel 1926)
Inaugurazione	22 maggio 1921
Responsabile (1920-	Giovanni Moruzzi nato nel 1890 Alfonso Melloni (operatore e revisore delle pellicole)
Cessazione	
Descrizione	
Materiali	
Note	

Questo ritrovo è importante perché è il circolo dell'azione cattolica di Bologna, espressione di un momento di rinnovamento della stessa, con l'obiettivo di articolare un'azione “di massa”³¹⁸. Giovanni Moruzzi (**Fig.**) fondatore del circolo che si trovava presso la chiesa di Santa Caterina alla fine di Strada Maggiore, è anche il presidente e fondatore della Federazione Diocesana, nonché animatore del circolo con intenti educativi di tipo “salesiano”, cioè basati sulla prevenzione di precisi comportamenti dei giovani. È datata 30 ottobre 1922 la sua domanda³¹⁹ per aprire un cinematografo in via del Piombo 3 II, ma in realtà sembra che l'inaugurazione sia avvenuta nel maggio del 1921³²⁰. Il cinematografo inizialmente dava delle rappresentazioni saltuarie, raccogliendo soprattutto i giovinetti che dimoravano nelle zone S. Stefano, via Toscana e Porta Mazzini, ma presto le proiezioni sono diventate regolari con tre spettacoli a pagamento ogni domenica (alle ore 15,15 riservata ai bambini del catechismo, alle 17 e alle 21). I prezzi nel 1923 ammontavano a L.1 per gli adulti, L. 0,50 per i ragazzi e L. 0,20 per i bambini del corso di catechismo muniti di attestato di frequenza³²¹. Nel 1923 il circolo annovera 95 soci sopra i 15 anni e 91 ragazzini più piccoli e il cinematografo è solo una delle iniziative del circolo a loro rivolte (fra queste c'era anche un teatrino)³²². Al sabato il film viene revisionato da delle persone individuate da Moruzzi stesso

³¹⁸ Su questo circolo rimandiamo a PANZACCHI 1993 e SGARBI 1996.

³¹⁹ ASBO, G.P., Busta 1394 (1923, Cat. 13, Fasc. 1).

³²⁰ SGARBI 1996, p. 52.

³²¹ «Bollettino mensile del circolo Leone XIII», a. I, n. 1, ottobre 1923, p. 4. Negli anni Trenta le rappresentazioni si riducono a una o due ad ingresso gratuito (SGARBI 1996, p. 52).

³²² Ivi, p. 12.

(in genere operatore e revisore era Alfonso Melloni), ed eventualmente cambiato, se giudicato poco idoneo:

– È cambiato il programma! – Era la frase d'obbligo della domenica di inaugurazione del cinematografo: il 21 ottobre. – I visetti dei fanciulli, gli ospiti poco docili della prima rappresentazione si rabbiavano all'inizio inatteso. Ma quando il magico nome di “Saetta”, il difensore dei deboli e degli oppressi, l'agile detective volontario, balenò ai loro occhi inquieti, fu un urlo di felicità che eruppe dalle piccole bocche, incoscie [sic] e felici. Il programma era cambiato perché alla prova del sabato sera, fatta in cabina dai membri della Presidenza a ciò delegati, la “film” scelta dapprima, era parsa troppo... diremo così, libera, poco adatta al nostro ambiente, e nella mattinata stessa di domenica, si era provveduto a cambiarla. È uno dei più gravi inconvenienti che capita pur tanto facilmente, perché bisogna pur sempre fidarsi delle affermazioni dei fornitori, i quali, vivendo fuori dalla nostra vita, non possono evidentemente comprendere le nostre difficoltà d'indole soprattutto morale. Ma a questo inconveniente abbiamo posto rimedio con la prova... chiamiamola del fuoco, della sera. E speriamo di giungere al termine della stagione cinematografica con la serena letizia di aver compiuto fedelmente, senza svolte, il nostro dritto dovere di sana educazione morale³²³.

Il film in questione giudicato “troppo libero” era il film americano *I predoni della prateria* con Tom Mix (*Tumbling River*, L. Seiler, Fox, 1927) annunciato dal bollettino precedente³²⁴. I programmi del cinematografo erano composti da un film lungo a soggetto seguito da una comica. I generi più mostrati dal circolo sono i film di avventura, in particolare quelli con i forzuti come Saetta, Maciste, Galaor, Sansone, drammi e i film storici e biblici. Questi ultimi venivano proiettati soprattutto a Natale e a Pasqua, ad esempio il 9 marzo del 1924 viene proiettato il film tedesco *Il Cristo di Oberammergau* in sei atti³²⁵ (*Der Christus von Oberammergau*, F. Seitz, Schlierseer Volkskunstfilm, 1920), un soggetto già più volte mostrato non solo dagli oratori, ma anche nei teatri bolognesi dei primi del Novecento, perché la rappresentazione drammatica di Oberammergau è oggetto di diverse pellicole; a Natale invece un altro film tedesco *Il Galileo*³²⁶ (*Der Galiläer*, D. Buchowetzki, Express-Film Co. GmbH, 1921), quest'ultimo distribuito dal distributore cattolico A. Moretto di Brescia. Fatta eccezione per questi programmi speciali nelle festività gli altri film erano soprattutto americani e italiani, e quasi tutti, a partire dal 1925, sono certamente di esclusività Pittaluga.

³²³ «Bollettino mensile del circolo Leone XIII», a. I, n. 2, novembre 1923, p. 4.

³²⁴ «Bollettino mensile del circolo Leone XIII», a. I, n. 1, ottobre 1923, p. 4.

³²⁵ «Bollettino mensile del circolo Leone XIII», a. II, n. 3, marzo 1924, p. 4.

³²⁶ «Bollettino mensile del circolo Leone XIII», a. II, n. 9, dicembre 1924, p. 4.

Fra questi compaiono diversi film di Charlot come *Il monello*³²⁷ (*The Kid*, C. Chaplin, Charlie Chaplin Productions, 1921) o *Charlot pompiere*³²⁸ (*The Fireman*, C. Chaplin, Lone Star, 1916), i film “dal vero” di esclusività Pittaluga come *Attraverso le Indie*³²⁹ (*Through the Indies*, Sales Agency, UK, visto censura italiano del 1923) e *Cacce nelle foreste africane*³³⁰ (*In African Wilds*, A. Karpen, Alfred Karpen Film Service Bureau, 1921). Anche le comiche sono quelle Pittaluga, quindi quelle con i personaggi Fatty, Max e Ridolni. Compaiono anche i lungometraggi con il cane Strogheart, molto amato dai bambini, anche questi di esclusività SASP come *Urlo alla morte* (*The Silent Call*, H.O. Davis, 1921) e *La valle dei lupi* (*Brawn of the North*, L. Trimble, 1922)³³¹. La grande quantità di titoli Pittaluga, proiettati a distanza di qualche anno dallo sfruttamento nei cinematografi di prima visione, ci permette di ipotizzare che il Circolo Leone XIII si rifornisse da L'Italiana Cinematografi (L'IC), una azienda controllata dalla Pittaluga che aveva il compito di sfruttare i suoi film nei circuiti di seconda visione.

Nel 1927 la Commissione di Vigilanza ordina dei lavori alla sala³³², tra i quali il rifacimento dell'impianto elettrico e delle uscite di sicurezza, nonché l'impianto di una nuova cabina di proiezione in muratura e ferro e di sedie fissate al pavimento (non più ligneo, ma di cemento), più adatte in caso di incendi. I lavori durano da Marzo a Ottobre e costano L. 12.000, ovvero una cifra molto alta pari a quella donata da Benedetto XV per allestire tutta la sede del circolo, ma recuperata quasi subito tramite una donazione già nel gennaio del 1928³³³. Alla riapertura però il numero dei bambini è sensibilmente calato e il periodico «Bollettino mensile del circolo Leone XIII» ricorda ai genitori l'importanza del sostegno a questa iniziativa educatrice, contro il pericolo al quale sono esposte le “anime” dei ragazzini che si recano nelle “grandi sale”:

Il nostro cinematografo non è destinato a raccogliere i fanciulli, i giovani, le famiglie dei soci per sottrarli alla possibile azione deleteria di tante porcherie cinematografiche che si producono ovunque? Ma ora ci tocca fare una constatazione; come mai una volta venivano al nostro cinema 300 bambini e più ogni festa e ora ne vengono sì e no un centinaio? Staranno in casa

³²⁷ Proiettato il 12 aprile 1925 («Bollettino mensile del circolo Leone XIII», a. III, n. 4 aprile 1925, p. 4).

³²⁸ Proiettato il 31 dicembre 1924 («Bollettino mensile del circolo Leone XIII», a. II, n. 9, dicembre 1924, p. 4).

³²⁹ Il 16 marzo 1924 («Bollettino mensile del circolo Leone XIII», a. II, n. 3, marzo 1924, p. 4)

³³⁰ Il 6 aprile 1924 (*Ibidem*).

³³¹ Rispettivamente l'8 marzo e il 5 aprile 1925 («Bollettino mensile del circolo Leone XIII», a. III, n. 2, febbraio 1925, p. 4 e n. 3, marzo 1925, p. 4).

³³² ASBO, G.P., Busta 1477 (1927, Cat. 13, Fasc. 1).

³³³ SGARBI 1996, p. 54.

questi bambini o piuttosto saranno così ben forniti di soldi da permettersi il lusso di andare nelle grandi sale a vedere le ultime novità? Forse è così e questo è brutto; certo è molto pericoloso per quelle anime piccine. Ma proprio i genitori, delle anime dei figli non se ne curano più e dimenticano i gravi doveri verso Dio?³³⁴

³³⁴ *In confidenza.....*, «Bollettino mensile del circolo Leone XIII», a. VI, n. 1, gennaio 1928, pp. 1-2.

**CINEMA TIRO / LIFE-TARGETS (BERSAGLIO ANIMATO)
via Calzolerie 4**

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	Ex locali Semprini
Proprietario	
Tipologia	Tiro a segno con orchestra tzigana
Inaugurazione	18 settembre 1914
Esercente (1914)	Bergonzoni e Bonfiglioli della Ditta Life-Targets (Milano)
Cessazione	16 ottobre 1914
Descrizione	«Life Target / Il cinematografo nel tiro a segno / Sensazionale novità che ha avuto il più lusinghiero dei successi in Europa, in America e recentemente a Milano, Roma, Napoli e Torino / Esercitazioni col: Tiro a Volo, Tiro al Piccione, Tiro alla Volpe, al Daino, al Capriolo, Corse di Automobili e Aeroplani, Caccie diverse di interesse speciale, Gare sui ghiacci di pattinaggio e altri sport, Manovre militari / Si tira con carabine originali Winchester cal. 22 a ripetizione». Tutti i giorni dalle 16 alle 18.30 e dalle 20 all'1 di notte; 10 colpi L. 1; 50 colpi L. 4; 100 colpi L. 7,5. Nelle sale si esibisce anche l'Orchestra Tzigana (Cartolina, CARISBO, Collezione Brighetti)
Materiali	Cartolina <i>réclame</i> illustrata (CARISBO, Collezione Brighetti)
Note	1914: richiesta per poter applicare sopra le tre porte degli ex locali Semprini di via Calzolerie tre lampade da mille candele ognuna, ed una cassetta luminosa in ferro forma due rettangolari di m 1,40 x 0,50 x 0,30 ciascuno con scritto “Life Targets – Bersaglio Animato” all'angolo fra via Calzolerie e via Rizzoli (ASC, C.A., 1914, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 22312)

Il 18 settembre 1914 viene inaugurato in un locale in via Calzolerie un'attrazione nuova per la città di Bologna: un tiro a segno con proiezioni luminose cinematografiche, della appena fondata Società Anonima Life-Targets di Milano³³⁵. La società, che ha il diritto di sfruttamento di questo brevetto per l'Italia e le Colonie³³⁶, ha sede a Milano, e un capitale sociale piuttosto alto, perché nel 1915 ammontava a L. 100.000, poi alzato a L. 200.000 nel 1916³³⁷. Gli esercenti Bergonzoni e Bonfiglioli chiedono di poter applicare sopra le tre porte degli ex locali Semprini di via Calzolerie tre lampade da mille candele ognuna, ed una

³³⁵ Secondo la Camera di Commercio di Milano la Ditta cessa nel 1916: 693 | Società Italiana Life Targets. Milano. Foro Bonaparte. Sfruttamento brevetto Life Targets bersagli animati. Cost. 1914. Notif. 1914. Cessata 1916. & 54097 (<http://www3.mi.camcom.it/index.phtml?pagina=form&nome=ARCHIVIO_T_Ditte&explode=10.05&azione=UPD&Id_Ditte=50352>).

³³⁶ Società Anonima Italiana “Life-Targets” (Bersaglio Animato), «La vita cinematografica», a. V, n. 16, 30 aprile 1914, p. 102.

³³⁷ «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 83, 1 aprile 1915, p. [1]; «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 134, 8 giugno 1916, p. [1].

cassetta luminosa in ferro a forma rettangolare di m 1,40 x 0,50 x 0,30 con scritto “Life Targets – Bersaglio Animato” all'angolo fra via Calzolerie e via Rizzoli³³⁸. Il cinema-tiro rimane aperto solo poco più di un mese, perché le inserzioni sui quotidiani terminano il 23 ottobre e rimaneva aperto dalle 16 alle 18,30 e dalle 20 fino all'1 di notte.

Il pubblico veniva fornito di una carabina Winchester calibro 22 con 10, 50 o 100 colpi, con la quale doveva sparare a una cinematografia con «piccioni che escono dalle gabbie, animali in corsa, automobili, aeroplani, motoscafi»³³⁹: uno speciale sistema segnalava il punto colpito dal proiettile (Fig.). Una orchestra tzigana rallegrava l'ambiente con musica continua.

La cartolina pubblicitaria parla di una «sensazionale novità che ha avuto il più lusinghiero dei successi in Europa, in America e recentemente a Milano, Roma, Napoli e Torino»³⁴⁰, e infatti questa attrazione era stata mostrata alla Esposizione di Londra del 1913³⁴¹. Bonfiglioli e Bergonzoni il 21 ottobre fanno domanda per aprire un cinematografo in questo locale, ma l'iniziativa non ha seguito³⁴².

³³⁸ ASC, C.A., 1914, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 22312.

³³⁹ *L'inaugurazione del Cinema Tiro*, «Giornale del Mattino», 19 settembre 1914, p. 3.

³⁴⁰ FCARISBO, Collezione Brighetti.

³⁴¹ GIORDANI 1996-1997, p. 41. Vedi anche *La Vita Cinematografica all'Esposizione di Londra*, a. IV, n. 10, 30 maggio 1913, p. 29.

³⁴² ASBO, G.P., Busta 1224 (1914, cat. 13, fasc. 1).

SALA RÖNTGEN (1904-1905)
via San Vitale 28, Palazzo Marconi

Progettista del cinematografo	
Costruito ex-novo	In una sala del Palazzo Marconi
Proprietario	
Tipologia	Sala con esperimenti di fisica, conferenze e proiezioni cinematografiche
Inaugurazione	26 dicembre 1904
Responsabile (1904-1905)	L. Bonetti
Cessazione	22 febbraio 1905
Descrizione	
Materiali	
Note	

Quando la notte del 31 dicembre del 1904 Bologna saluta l'anno nuovo con delle proiezioni cinematografiche su una tela applicata sul palazzo in Piazza Nettuno, l'artefice delle proiezioni è l'elettricista L. Bonetti di via San Vitale, specializzatosi a Parigi³⁴³. Sempre nel dicembre del 1904, Bonetti apre al pubblico la Sala Röntgen, un locale al piano terreno del Palazzo Marconi in via San Vitale 28³⁴⁴, dove fa esperimenti di fisica con in conclusione proiezioni cinematografiche. Bonetti, nato a Bologna, aveva passato una trentina d'anni a Parigi, dove aveva lavorato come meccanico specializzato nella costruzione di apparecchi elettrici, in particolare réclame luminose. Bonetti fa una prima presentazione dei suoi apparecchi il 14 dicembre, sempre nella sala di via San Vitale 28³⁴⁵, davanti ad alcuni invitati. Il 26 dicembre 1904 alle ore 20,30 inaugura la Sala Röntgen, con il seguente programma:

Parte I:

1. Macchina statica - Esperimenti di fisica - Elettrizzazione umana
2. Alta frequenza - Esperimento di Tesla - Girandola Elettrica - Quadri Fulminanti
3. Rocchetto di Rumchorf

Parte II - 1. Proiezioni microscopiche

³⁴³ *Proiezioni réclame*, «Il Resto del Carlino», 1° gennaio 1905, p. 4 e *Proiezioni réclame*, «La Gazzetta dell'Emilia», 2 gennaio 1905, p. 3.

³⁴⁴ Ne «Il Resto del Carlino» il 20 aprile 1903 (a p. 3) era stato segnalato l'acquisto da parte di Giuseppe Marconi, padre di Guglielmo, del palazzo Orsi (poi Borghi e ultimamente Stanzani) risalente alla metà del '500, in via S. Vitale angolo Benedetto XIV. Il palazzo divenne la residenza di Alfonso, fratello di Guglielmo.

³⁴⁵ *Elettrotecnica e réclame*, «Il Resto del Carlino», 15 dicembre 1904, p. 3.

2. Proiezioni Radiografiche

Parte III - Proiezioni fisse comiche e Proiezioni animate³⁴⁶.

La serata si svolge davanti ad un abbondante pubblico distinto composto da professori, medici, ufficiali e signore: ogni apparecchio viene descritto spiegandone anche le indicazioni terapeutiche. Nel corso della serata viene registrata la voce tramite un fonografo e alla fine si fanno delle proiezioni «microscopiche di paesaggi» e cinematografiche³⁴⁷.

A partire dalla sera del 16 febbraio del 1905, fino al 22, nella sala avvengono altri esperimenti scientifici anche con i raggi X e il cinematografo, come segnalato dagli annunci sui quotidiani³⁴⁸. Un ultimo annuncio, che testimonia la fine di questa breve esperienza viene pubblicato per alcuni giorni nel febbraio del 1907, su «Il Resto del Carlino»:

Occasione - Vendita grande Cinematografo completo. Apparecchi Fisica, Motori, Dinamo ecc.
Utensili per meccanica precisione, piccola Automobile. Via S. Vitale 28, Portiere³⁴⁹.

³⁴⁶ *Sala Rotgen*, «La Gazzetta dell'Emilia», 26 dicembre 1904, p. 3.

³⁴⁷ Il resoconto della serata è pubblicato da *L'inaugurazione della Sala Rontgen*, «La Gazzetta dell'Emilia», 28 dicembre 1904, p. 2.

³⁴⁸ «Il Resto del Carlino», dal 17 al 22 febbraio 1905 nella sezione *Spettacoli d'oggi*, p. 3; *Sala Rotgen*, «L'Avvenire», 16 febbraio 1905, p. 3.

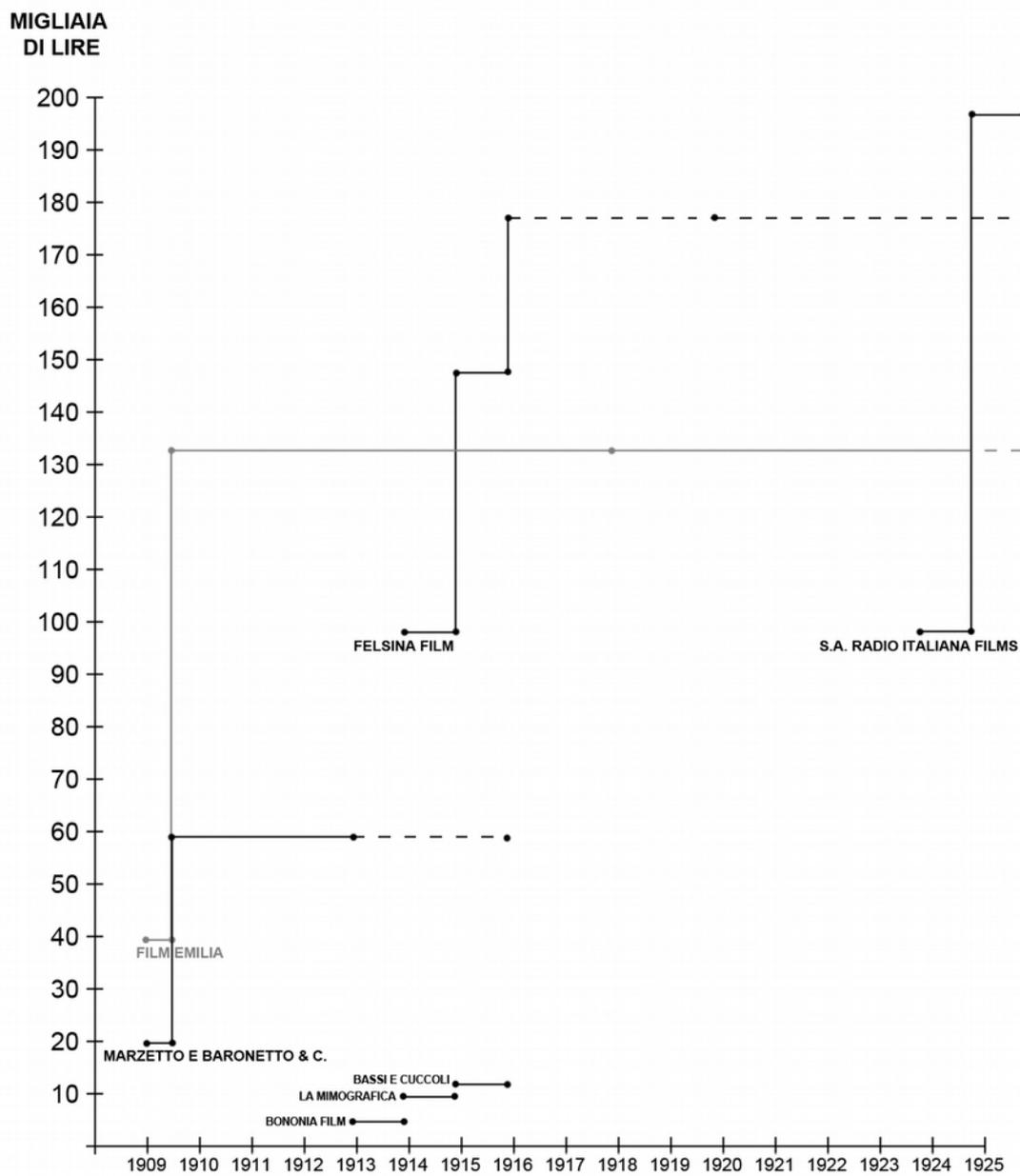
³⁴⁹ «Il Resto del Carlino», dal 16 al 19 febbraio 1907, fra gli annunci economici di p. 4.

APPENDICE 4.

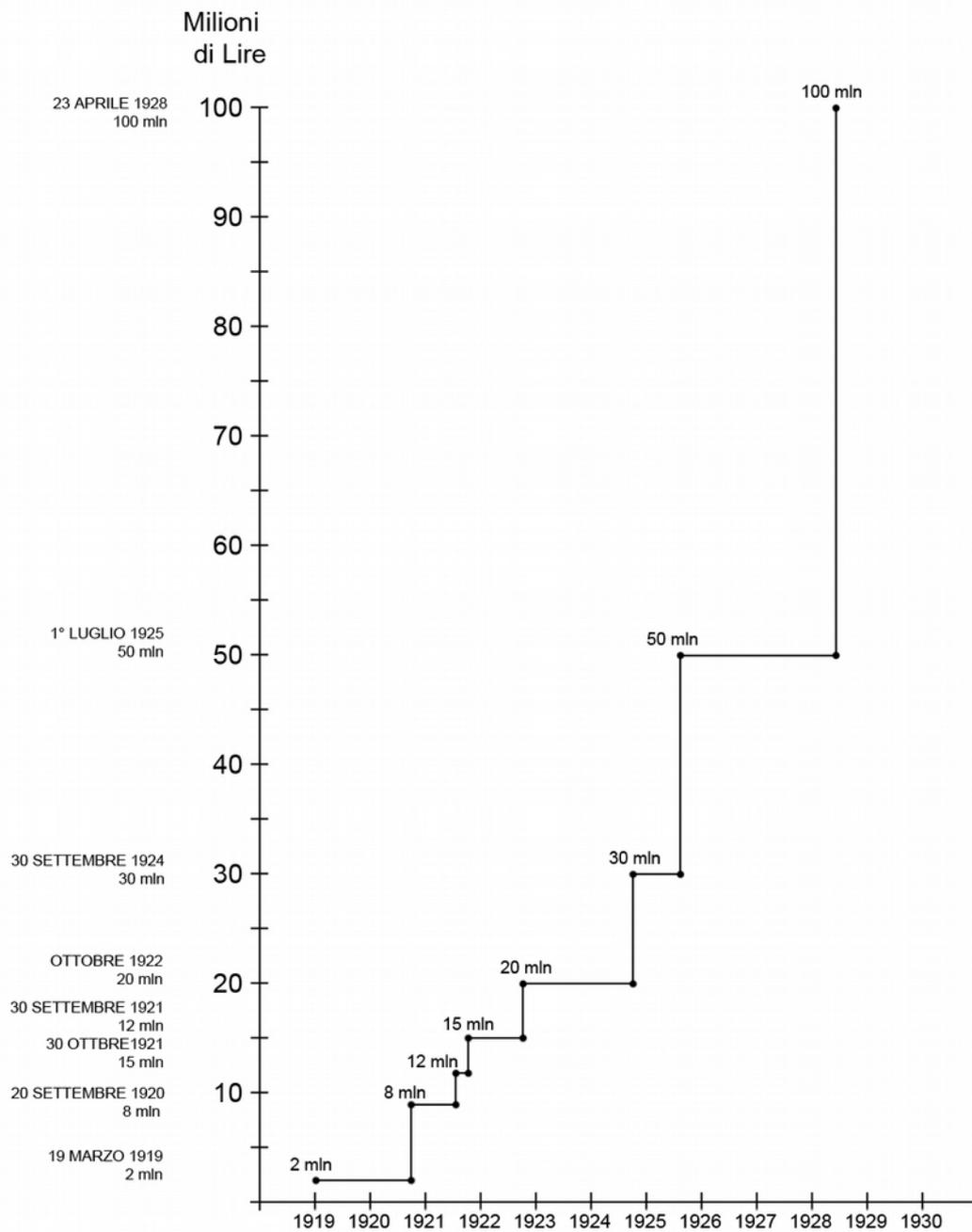
LE IMPRESE DI DISTRIBUZIONE E NOLEGGIO (1908-1924)

Appendice 4.1, Tabelle, tavole e grafici

Grafico 1, I capitali sociali delle ditte di distribuzione bolognesi (1908-1924)



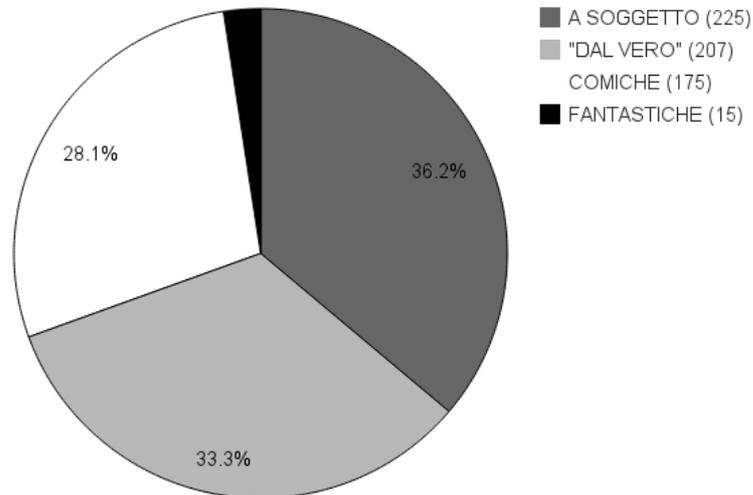
Appendice 4.1, Grafico 2
Aumento del capitale sociale della SASP (1919-1928)



Appendice 4.1, Grafico 3

I generi dei film della Marzetto, Baronetto & C. (1909-1910)

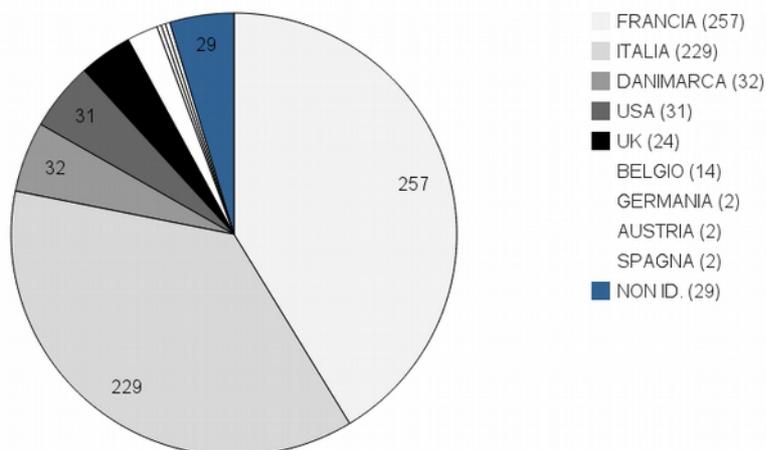
I generi dei film della Marzetto, Baronetto & C. (TOT. 622 FILM)



Appendice 4.1, Grafico 4

Provenienza dei film Marzetto, Baronetto & C. (1909-1910)

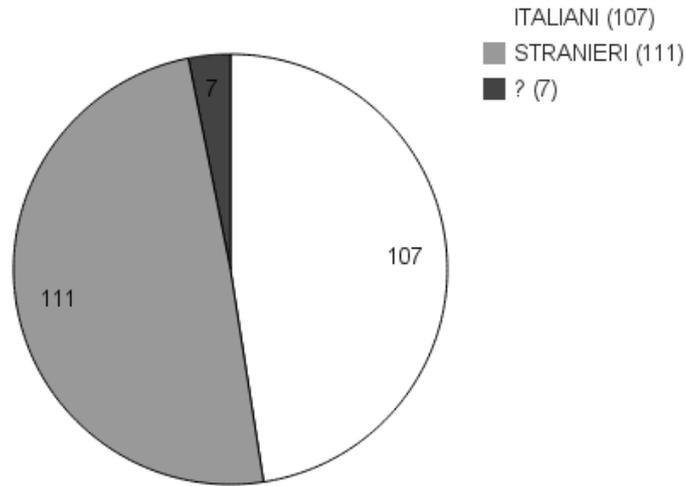
Provenienza dei film Marzetto, Baronetto & C. (TOT. 622 FILM)



Appendice 4.1, Grafico 5A

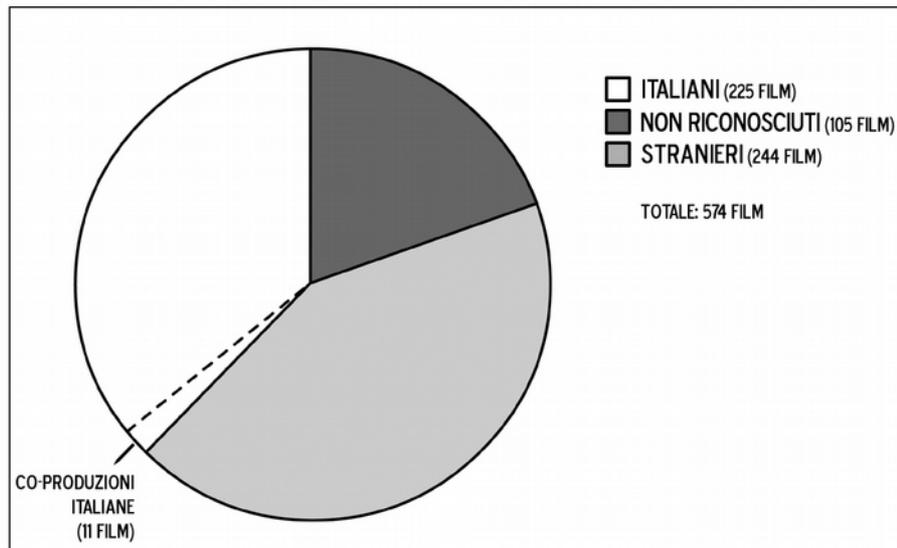
Provenienza dei film a soggetto Marzetto, Baronetto & C. (1909-1910)

Provenienza dei film a soggetto della Marzetto, Baronetto & C. (225 FILM)



Appendice 4.1, Grafico 5B

Provenienza dei film a soggetto proiettati nel 1911 dai cinematografi bolognesi

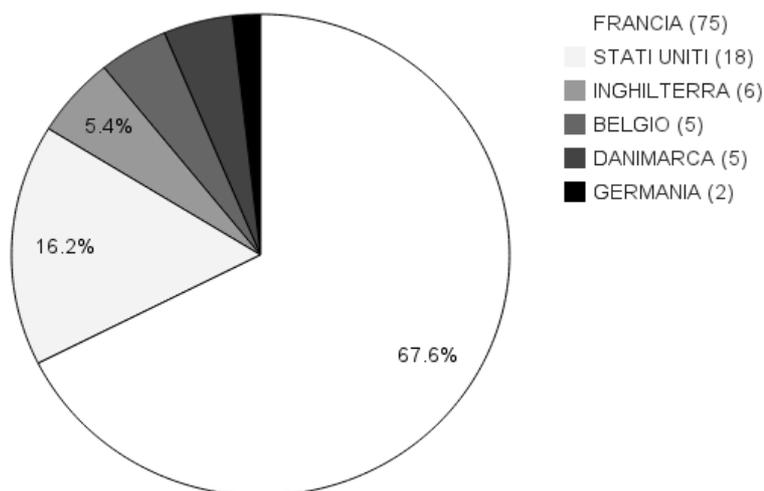


ORIGINE DEI FILM A SOGGETTO PROIETTATI A BOLOGNA NEL 1911

Appendice 4.1, Grafico 6A

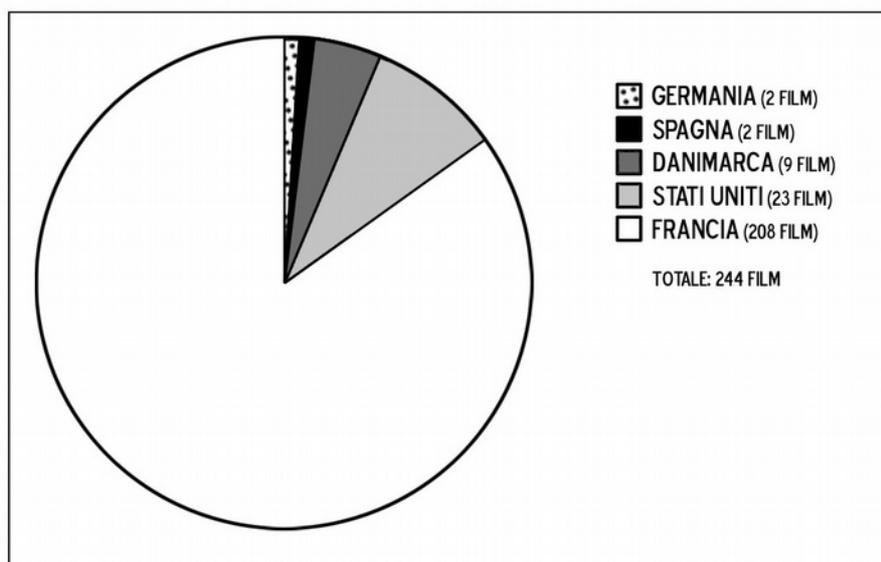
Provenienza dei film a soggetto stranieri Marzetto, Baronetto & C. (1909-1910)

Provenienza dei film a soggetto stranieri Marzetto, Baronetto & C. (111 FILM)



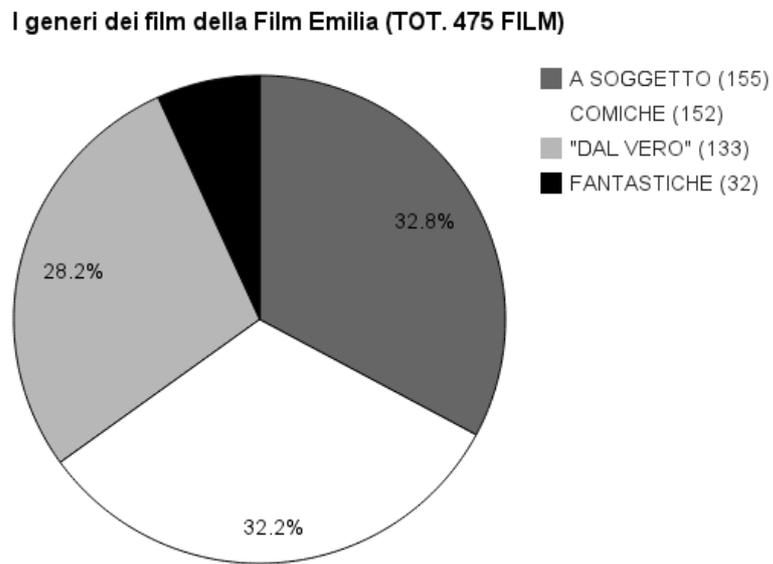
Appendice 4.1, Grafico 6B

Provenienza dei film a soggetto stranieri proiettati nel 1911 dai cinematografi bolognesi

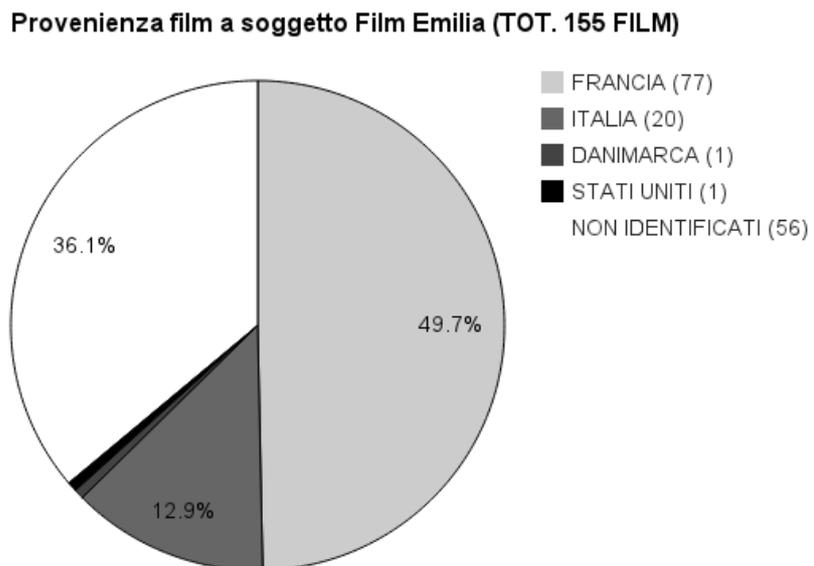


FILM A SOGGETTO DI PRODUZIONE STRANIERA PROIETTATI A BOLOGNA NEL 1911

Appendice 4.1, Grafico 7
I generi dei film della Film Emilia (1909)



Appendice 4.1, Grafico 8
Provenienza dei film a soggetto della Film Emilia (1909)



Appendice 4.1, Tabella 1

Durata delle imprese di distribuzione bolognesi (1908-1924)

- Esercente con commercio di film
- Società anonima / Società in accomandita semplice
- * Ditta individuale / Ditta in nome collettivo
- ▶ Agenzia / Filiale

	Ditta	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914	1915	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925
▶	Luigi Roatto	x	x	x	x	x	x	x	x										
■	Film Emilia	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
■	Marzetto e Baronetto & C.		x	x	x	x	x	x	x	x									
▶	Bassi Ugo			x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	
▶	Ditta L. Gaumont				x	x	x	x											
*	Giannantony Enrico				x	x	x	x	x										
•	Galli & Grazia					x	x	x	x	x	x	x	x						
▶	Monti Armando					x	x	x	x	x	x	x							
*	Bononia Film						x	x											
*	La Mimografica							x	x										
▶	Società Italiana "Eclair"							x	x	x	x								
■	Felsina Film							x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
*	Reno Film							x	x	x									
*	Pegan Enrico								x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
*	Bassi e Cuccoli								x	x									
▶	Minuti Florenzio										x	x	x	x	x				
•	Giannoni e Zocchi											x	x	x					
•	Impresa Cinema-Varietà Poluzzi												x	x					

*	Scogli Borghi & Soldati													X	X	X				
*	Spinadini Giulio													X	X	X	X	X		
*	Carotenuto Rodolfo													X	X	X	X	X	X	X
•	Boari & Carletti														X	X	X	X	X	X
*	Milesi Aristide															X	X	X	X	X
▶	SASP															X	X	X	X	X
▶	Società Proiezioni Educative (SPE)															X	X			
*	Bottura Coriolano																X	X	X	
▶	S.A. Moretto																X	X	X	X
*	Aldini Film																		X	X
▶	Bassoli Carlo																		X	X
■	S.A. Radio Italiana Films																		X	X
*	Lanzarini Film																		X	X
*	Donati Amleto																		X	X
▶	UCI																		X	X
•	Maggi Pietro																		X	
▶	Patria Film																		X	
▶	Universal Film																		X	X
▶	Pescali Francesco & C.																		X	X
▶	Fox Film Corp.																		X	X
*	Mariani Gualtiero																			X

Appendice 4.1, Tabella 2

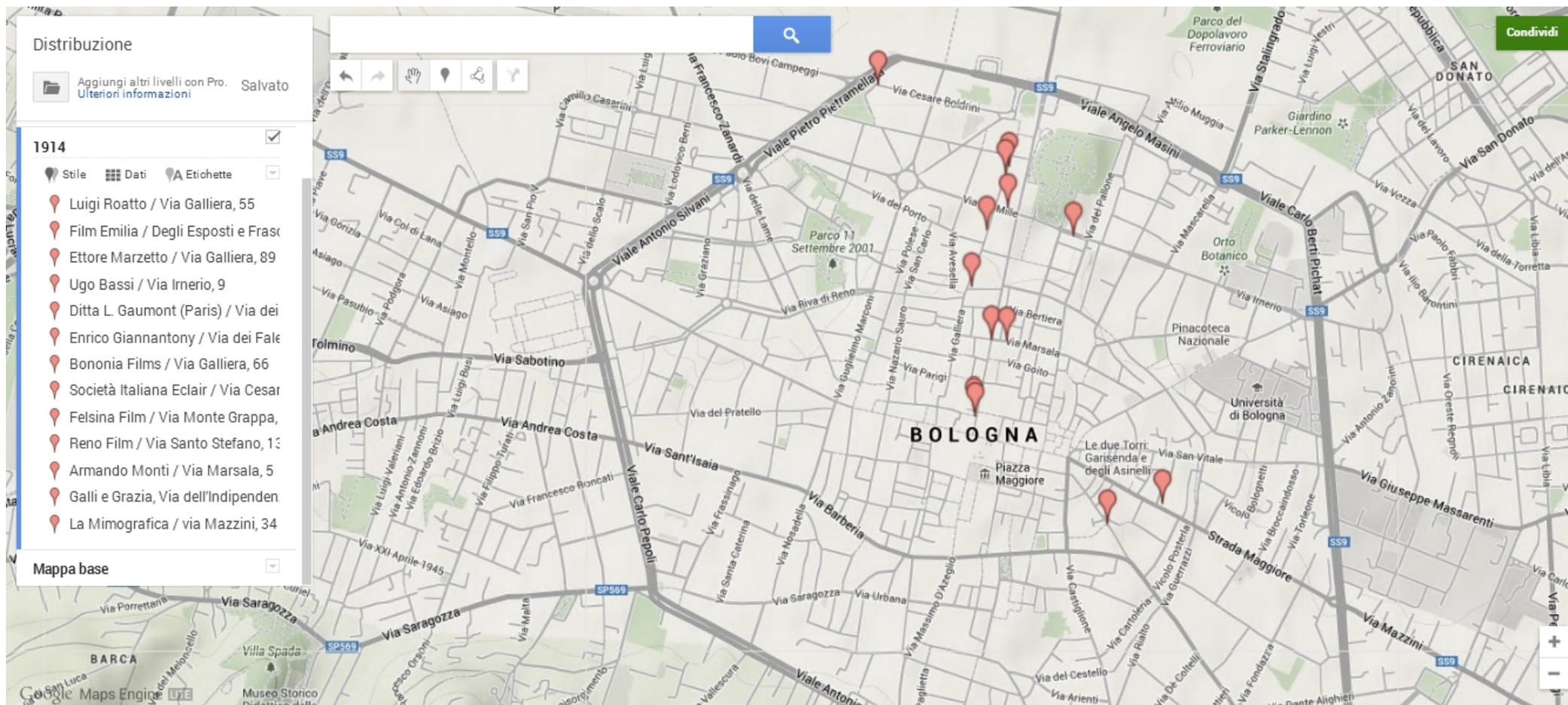
Le ditte di distribuzione bolognesi divise per tipologia di impresa (1908-1924)

Società anonima Società in accomandita semplice (4) ■	Ditta individuale Ditta in nome collettivo (15) *	Filiale Agenzia (14) ▶	Esercente con commercio di film (5) •
Film Emilia (1908-1931)	Giannantony Enrico (1911-1915)	Roatto Luigi (1908-1915)	Galli & Grazia (1912-1919)
Marzetto e Baronetto & C. (1909-1916)	Bononia Film (1913-1914)	Bassi Ugo (1910-1924)	Giannoni e Zocchi (1918-1920)
Felsina Film (1914-1926)	La Mimografica (1914-1915)	Ditta L. Gaumont (1911-1914)	Impresa Poluzzi (1919-1920)
S.A. Radio Italiana Films (1924-1928)	Reno Film (1914-1916)	Monti Armando (1912-1918)	Boari & Carletti (1920-1925)
	Pegan Enrico (1915-1935)	Soc. Italiana "Eclair" (1914-1917)	Maggi Pietro (1924)
	Bassi e Cuccoli (1915-1916)	Minuti Florenzio (1917-1921)	
	Scogli, Borghi & Soldati (1919-1921)	SASP (1921-1936)	
	Spinadini Giulio (1919-1923)	Soc. Proiezioni Educative (1921-1922)	
	Carotenuto Rodolfo (1919-1925)	S.A. Moretto (1922-1934)	
	Milesi Aristide (1921-1929)	Bassoli Carlo (1924-1926)	
	Bottura Coriolano (1922-1924?)	UCI (1924-1927)	
	Aldini Film (1924-1925)	Patria Film (1924) ?	
	Lanzarini Film (1924-1929)	Universal Film (1924-1926)	
	Donati Amleto (1924-1932)	Pescali Francesco & C. (1924-1925) ?	
	Mariani Gualtiero (1925-1930)	Fox Film Corp. (1924-?)	

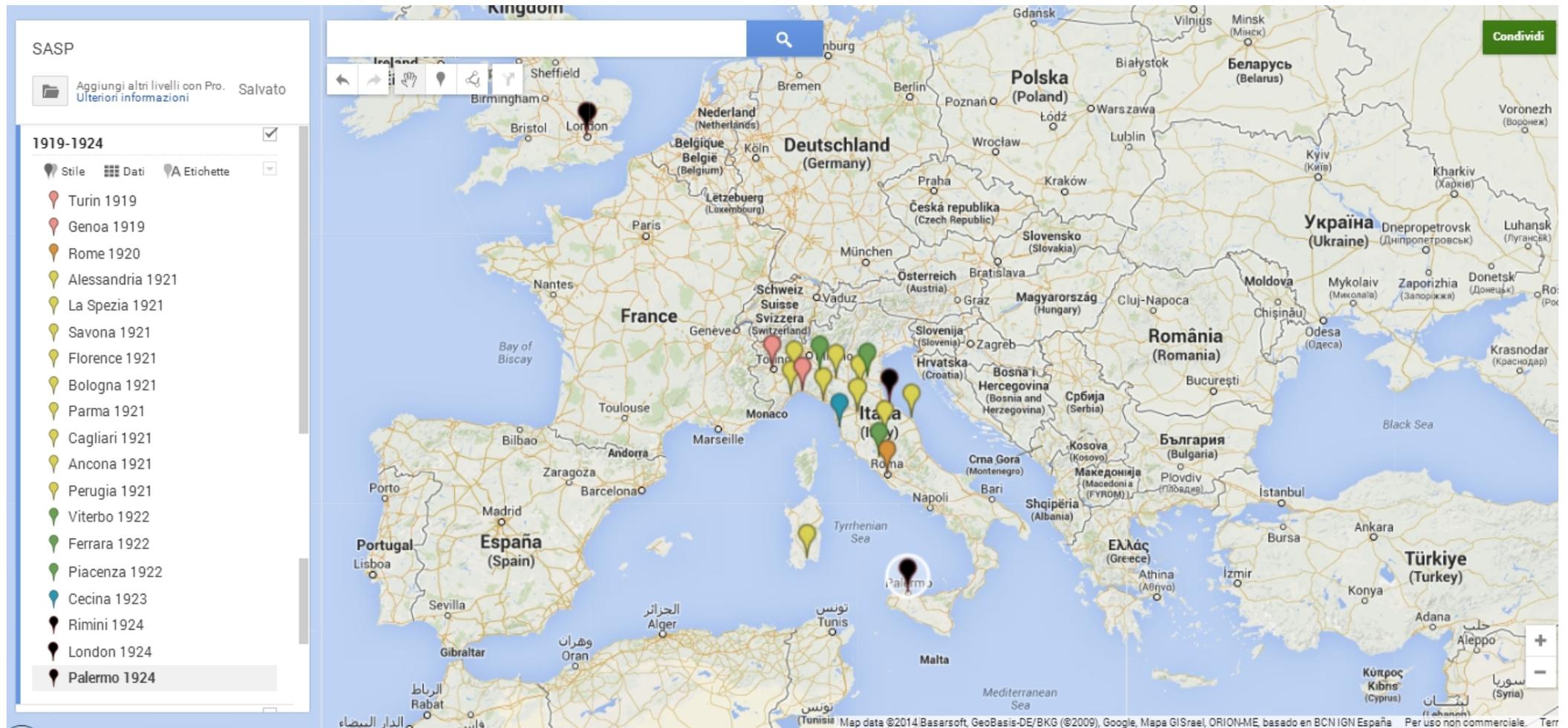
Appendice 4.1, Tabella 3**I generi dei listini della Marzetto, Baronetto & C. divisi per anni (1909-1910)**

	Listini	A soggetto	“Dal vero”	Comiche	Fantastiche
Tot. 308	nn. 1-2 (1909)	103	99	96	10
Tot. 314	nn. 3-7 (1910)	122	108	79	5

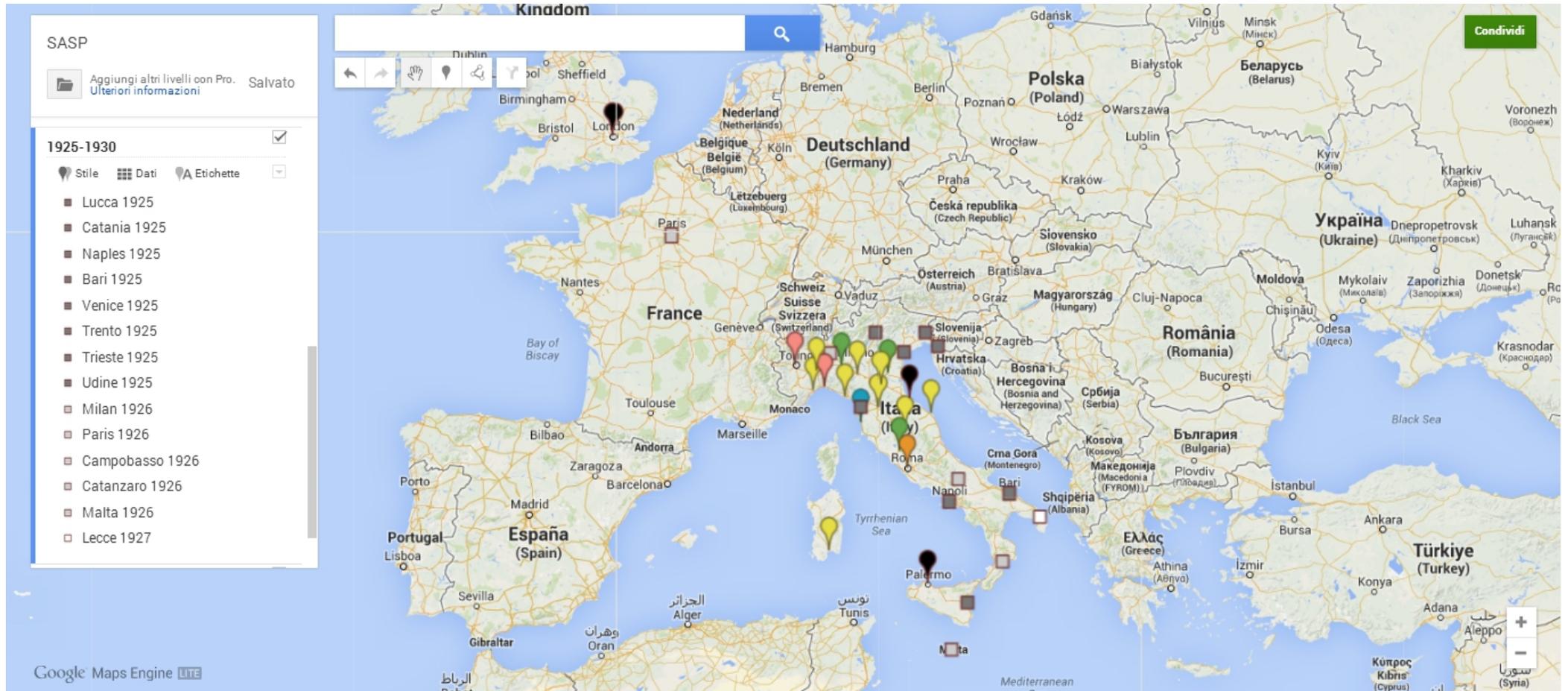
Appendice 4.1, Tavola 1 Ubicazione delle imprese di distribuzione bolognesi nel 1914



Appendice 4.1, Tavola 3 L'espansione della SASP (1919-1924)



Appendice 4.1, Tavola 4 L'espansione della SASP (1925-1930)



APPENDICE 4.2, SCHEDE
LE IMPRESE DI DISTRIBUZIONE E NOLEGGIO (1908-1924)

Di seguito si riporta l'elenco completo delle posizioni relative alla distribuzione e al noleggio di pellicole cinematografiche aperte presso la Camera di Commercio e Industria di Bologna nel periodo 1911-1924. In seguito all'approvazione della legge n. 121 del 20 marzo 1910, viene resa obbligatoria l'iscrizione delle imprese nei registri della Camera di Commercio. Il lavoro di ricerca si è svolto sfogliando in ordine cronologico i 65 registri superstiti presso l'Archivio Storico del Registro delle Ditte della Camera di Commercio di Bologna e trascrivendo i dati relativi alle imprese cinematografiche. Una volta ricavata, in questo modo, la ragione sociale e il numero di iscrizione di ciascuna impresa, è stato possibile richiamare i singoli fascicoli, conservati separatamente. La quantità dei dati riportati nei registri e nei singoli fascicoli varia a seconda dell'importanza, del numero di soci, della ragione sociale e del periodo di attività dell'impresa. Di seguito le imprese sono riportate in ordine alfabetico e i dati dei registri e dei fascicoli sono stati elaborati in forma di scheda per renderne più agevole la consultazione. Si è tentato di rendere le schede in modo omogeneo fra loro rispetto ai campi compilati, la scelta delle date (es. Data di iscrizione o Data di denuncia Esercizio), ma non sempre ciò è stato possibile a causa della complessità dei registri e dei fascicoli, compilati da persone diverse nell'arco di oltre un decennio. Nonostante l'elenco così ottenuto sembri esaustivo, rimangono comunque alcune ditte non rintracciate nei registri, ma reclamizzate sulla stampa specializzata: anche queste ditte sono state riportate ma con le opportune riserve. L'informazione più complicata da ricavare dai documenti è la sede esatta delle ditte, che sembra non fossero obbligate a comunicare eventuali cambi, così i dati riportati nel campo "Indirizzo" sono da considerarsi lacunosi. Le ditte sono qui elencate in ordine alfabetico, seguendo il nome riportato nei fascicoli della Camera di Commercio, che a volte rimanda al cognome del proprietario, a volte al nome dell'impresa.

ALDINI FILM (1924-1925)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 56
Numero	n. 27514
Data di denuncia	16 febbraio 1924
Tipologia	Ditta individuale
Oggetto	Produzione, commercio e noleggio di films cinematografiche
Periodo di attività	1924-1925
Indirizzo	via Castellata n. 5, Bologna
Denunciante	Aldini Carlo, fu Rodolfo, nato a Pieve Fosciana il 6 maggio 1894
Cessazione	1° gennaio 1925
Note	

Poco conosciuto è questo tentativo di Carlo Aldini di avviare un'attività cinematografica a Bologna, aprendo nel febbraio del 1924 una ditta per la «produzione, commercio e noleggio di films cinematografiche» in via Castellata 5¹. Questo tentativo avviene dopo il successo in Germania del film *Mascalzone diletta* (*Die Närrische wette des Lord Aldini*, L.R. Borgnetto, 1923), prodotto dalla Aldini-Film GmbH di Berlino, la società tedesca di Aldini². Nonostante l'intento fosse quello probabilmente di girare anche a Bologna dei film, la ditta chiude l'anno seguente, il 1° gennaio 1925³. Si può ipotizzare che la gestione di questa società fosse in conflitto con la carriera tedesca dell'attore, da questa data in costante ascesa.

¹ CCBO, ASRD, n. 27514, prot. 595 del 16 febbraio 1924.

² Nella società tedesca di Aldini erano impiegati anche altri italiani: il regista L.R. Borgnetto, l'attrice V. Napierska e G.B. Seyta in qualità di manager (*I nostri all'Estero*, «La rivista cinematografica», a. IV, n. 6, 25 marzo 1923, p. 68).

³ CCBO, ASRD, n. 27514, prot. 578 del 30 aprile 1925.

BASSI E CUCCOLI (1915-1916)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 37
Numero	n. 18380
Data di denuncia	22 maggio 1915
Tipologia	Società in nome collettivo
Oggetto	Commercio di pellicole cinematografiche e affini e cioè il loro acquisto, vendita e noleggio
Periodo di attività	1915-1916
Indirizzo	via Galliera 26, Bologna
Denunciante	Angelo Bassi, di Gaetano Cuccoli Gaetano, fu Germano
Capitale sociale	L. 10.000 (Sottoscritto da Gaetano Cuccoli) L'anno sociale inizia con il 30 aprile, quando gli utili netti, detratte le spese e l'interesse al capitale, vengono divisi a metà fra i soci.
Cessazione	1° maggio 1916, scioglimento con atto privato del notaio Zuccheri di Bologna, registrato il 15 maggio 1916, prot. 4385 (registrato a Bologna, il 4 maggio 1916, vol. 450, n. 22152)
Note	- La società viene fondata col rogito del notaio Rimini Umberto del 30 aprile 1915 (registrato a Bologna il 5 maggio 1915, al n. 26725; ANB, Umberto Rimini, matrici 1188-1239, 6 gennaio 1915-30 aprile 1915, 22, matrice 1239, repertorio 2858) - Nel giugno 1915 Cuccoli fa procura al socio perché lo rappresenti (atto del notaio Zanotti Carlo, registrato all'uff. Atti Civ. e Giud. di Udine, il 15 giugno 1915 al n. 2534, libro n. 135)

Angelo Bassi è il fratello del rag. Ugo Bassi (che negli stessi anni ha una agenzia della Pathé, v. Appendice 4.2, Ugo Bassi), e già nel 1914 sembra distribuire film in proprio in una sede in via Gombruti⁴ (Fig.). La Società in nome collettivo Bassi e Cuccoli viene aperta nel maggio 1915 in via Galliera 26⁵, con il capitale di L. 10.000 interamente versato da Gaetano Cuccoli (probabilmente un giovane laureato in giurisprudenza⁶), presso la locale Cassa di Risparmio in Bologna. Viene stabilito di chiudere l'anno sociale con il 30 aprile, quando gli

⁴ L'Archivio dell'Istituto Gualandi di Bologna conserva una fattura per il noleggio del film *Giuseppe Verdi nella Vita e nella Gloria*, datata 29 aprile 1914 su carta intestata «Angelo Bassi | Noleggio films di esclusività | Palazzo Hôtel Brun (via Gombruti)». La carta intestata riporta anche «Concessionario per l'Emilia della Ditta Mario Brovelli – Milano».

⁵ La società viene fondata col rogito del notaio Rimini Umberto del 30 aprile 1915 registrato a Bologna il 5 maggio 1915, al n. 26725 (CCBO, ASRD, n. 18380, prot. 6660 del 22 maggio 1915).

⁶ Nel database dell'Archivio Storico dell'Università di Bologna è attestato un Gaetano Cuccoli laureato in giurisprudenza nel luglio del 1914. La disponibilità di capitale da investire nella azienda e la massiccia presenza di avvocati negli investimenti cinematografici cittadini induce a far pensare che si tratti della stessa persona (<<http://www.archivistorico.unibo.it/template/listStudenti.asp> IDFolder=143&filtro=no&start=true&LN=IT&nEPP=&offset=15300>).

utili netti, detratte le spese e l'interesse al capitale, vengono divisi a metà fra i soci⁷. Angelo Bassi si occupa della gestione della società, mentre il socio sembra essere solo un investitore. La società viene sciolta nel maggio 1916⁸ (Figg.).

⁷ In caso di scioglimento della società, è stabilito che siano gli stessi soci a compiere la liquidazione, pagando tutte le spese, realizzando tutte le attività, riscuotendo tutti i crediti e pagando tutti i debiti e infine dividendo in due parti uguali il capitale sociale (ANB, Umberto Rimini, matrici 1188-1239, 6 gennaio 1915-30 aprile 1915, 22, matrice 1239, repertorio 2858).

⁸ Lo scioglimento avviene con atto privato del notaio Zuccheri di Bologna, registrato il 15 maggio 1916, prot. 4385 registrato a Bologna, il 4 maggio 1916, vol. 450, n. 22152 (CCBO, ASRD, n. 18380, prot. 4385 del 15 maggio 1916).

BASSI UGO (1910-1924)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 24
Numero	n. 11963
Data di denuncia	27 giugno 1911
Tipologia	Agenzia della Pathé Frères, Parigi
Oggetto	Rappresentante della casa Pathé Frères di Parigi, cinematografi e films
Periodo di attività	1910-1924
Indirizzo	via dei Mille 19 A/B piazza Umberto I 8 (1912-1914) via Irnerio 9-11 (1914-1919) via Galliera 22 B (1924)
Denunciante	Rag. Ugo Bassi, di Gaetano, nato a Vergato il 12 giugno 1887 (dipendente della Pathé Frères) (v. Appendice 3.2, Società Teatri e Spettacoli STES; v. Appendice 4.2, Fox Film)
Impiegati	Fabbri Vittoria (attestata nel 1912) Nel 1919 ha sei dipendenti (uno di loro si chiama Cervellati Francesco)
Cessazione	17 novembre 1924 (data dichiarata nella Denuncia di Cessazione)
Note	- Nel 1912 Ugo Bassi scrive un reclamo contro la tassa di commercio, in quanto lui è impiegato della Casa Pathé Frères che gli versa uno stipendio di L. 2.500. Una delle impiegate si chiama Fabbri Vittoria - Nel 1921 Ugo Bassi richiede un passaporto per la Germania per il sig. Cervellati Francesco di Paolo al fine di portarlo con sé ad acquistare articoli inerenti al proprio commercio - Nel 1919, in una richiesta di esenzione dal servizio militare, i dipendenti risultano 6 (Certificazione del 22 luglio 1919) - maggio 1914, richiesta per collocare due cartelli di metri 3x0,40 l'uno in via Irnerio 9-11 con scritto "Cinematografi e Films Pathé Frères" - luglio 1924, richiesta per esporre un cartello in via Galliera 22b con scritto "Rag. Ugo Bassi Cinema e films telefono 14-03" (ASCBO, C.A., 1924, Tit. XII, Rub. 4., Sez. 4., prot. 21853 del 18 luglio 1924)

Nel giugno 1910 apre a Bologna anche una rappresentanza della ditta Pathé Frères⁹. Il gerente, il rag. Ugo Bassi, è un dipendente della ditta francese, dalla quale percepisce uno stipendio di L. 2.500 mensili nel 1912¹⁰. Secondo Bernardini¹¹ Ugo Bassi è il concessionario per l'Emilia in una rete organizzata in Italia a partire dal 1909 dal direttore della succursale milanese della Pathé Gaston Dreyfuss, costituita da Dreyfuss per la Lombardia, Dante

⁹ CCBO, ASRD, n. 11963, prot. 15885 del 27 giugno 1911.

¹⁰ Bisogna notare come lo stipendio di altri due distributori bolognesi, Degli Esposti e Frascaroli, nel 1909, sebbene prevedesse anche la divisione degli incassi dell'azienda, ammontasse a solo L. 300 (v. Appendice 4.2, Degli Esposti e Frascaroli "Film Emilia"). La cifra guadagnata da Ugo Bassi si deduce dalla documentazione riguardante il ricorso dal lui attuato contro la Tassa di Commercio (CCBO, ASRD, n. 15885, prot. 5452 dell'11 giugno 1912).

¹¹ BERNARDINI 1981, pp. 182-183.

Orlandini per il Piemonte, Vezio Santini prima, poi Giuseppe Bertino, poi la Ligure Film per la Liguria, UNICA per il Veneto e la Velf (Roma) per l'Italia meridionale e insulare. La carta intestata bolognese, utilizzata fra il 1912 e il 1914 però (Fig.), reca l'intestazione che definisce il ragioniere Ugo Bassi concessionario sia per l'Emilia che per Mantova della Pathé, con sede in piazza Umberto I n. 8¹².

Un contratto¹³ datato 1913 fra Ugo Bassi e il Cinematografo dei Sordomuti per la fornitura di m. 1500 al mese di film del Consorzio Pathé (a L. 0,15 al metro) o le Grandi Films Pathé e le attualità (queste a L. 0,20) attesta le condizioni di noleggio del concessionario Pathé: il noleggiatore vieta di proiettare il film fuori dal Cinematografo dei Sordomuti e dalle giornate stabilite, pretende una cauzione di L. 300; il trasporto è a carico del cliente, mentre eventuali ritardi di consegna da parte del noleggiatore non sono perseguibili; il cliente è obbligato a utilizzare un macchinario da proiezione perfettamente funzionante per non rovinare la pellicola e deve scrivere sui manifesti sotto il titolo del film la dicitura «Films del Consorzio Pathé» con un carattere grande almeno la metà del titolo suddetto; in caso di metraggio rovinato sono richieste ben L. 7,50 per ciascun titolo mancante e L. 0,50 per ciascun fotogramma o coda mancante.

Durante gli anni della guerra Ugo Bassi chiede l'esenzione per i suoi sei dipendenti dal servizio militare e poco dopo l'autorizzazione ad avere un passaporto per la Germania per il dipendente Cervellati Francesco¹⁴. Nel 1919 Ugo Bassi fonda anche una società per la gestione di teatri e spettacoli chiamata Società Teatri e Spettacoli (STES) assieme a Celso Carretti e altri soci (v. Appendice 5.2, Società Teatri e Spettacoli). Chiude infine la sua agenzia di distribuzione il 17 novembre 1924, senza il subentro di nessuna ditta¹⁵.

¹² L'indirizzo della carta intestata non è citato fra i documenti della Camera di Commercio che invece attestano un primo ufficio aperto nel 1909 in via dei Mille 19 A/B, poi spostato nel 1913 in via Imerio 9-11 e infine attestato nel 1914 in via Galliera 22 B.

¹³ Fondazione Gualandi, Archivio, contratto datato 20 marzo 1913.

¹⁴ CCBO, ASRD, n. 11963. Le richieste sono datate rispettivamente 22 luglio 1919 e 24 settembre 1921.

¹⁵ *Ibidem*, prot. 1224 dell'11 dicembre 1924.

BASSOLI CARLO (1924-1926)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 58
Numero	n. 28624 poi n. 1471
Data di denuncia	5 luglio 1924
Tipologia	Ditta individuale
Oggetto	Noleggio pellicole cinematografiche per conto della Società Tesac di Roma
Periodo di attività	1924-1926
Indirizzo	piazza XX Settembre 4, Bologna
Denunciante	Cav. Bassoli Carlo, fu Giuseppe, nato a Tivoli il 25 novembre 1871
Cessazione	5 agosto 1926 (perché ha perduto la rappresentanza della Tesac. Al suo posto subentra la Metro Goldwyn Mayer Soc. An. Italiana (Roma))
Note	- Bassoli Carlo, assieme a Bassoli Carlos José è proprietario della rivista bolognese «L'Eco del Cinema» (v. Appendice 4.2, L'Eco del Cinema) - La TESAC nel 1923 compra a Bologna anche il Cinematografo Centrale (v. Appendice 3.2)

La ditta individuale di Carlo Bassoli, già esercente di alcuni cinematografi a Firenze, apre in piazza XX Settembre 4 nel febbraio 1924¹⁶. È rappresentante per Toscana¹⁷ e Emilia della Tosco Emiliana Società Anonima Cinematografica (TESAC) con sede a Roma (Fig.), concessionaria per le zone Emilia e Toscana del Primo Circuito Nazionale Superfilm (CNS)¹⁸, ed esercente di diversi cinematografi a Bologna, quali il Centrale e il Medica¹⁹(v. Appendice 3.2). Il cav. Carlo Bassoli, proprietario della ditta bolognese, nello stesso anno fonda anche una rivista cinematografica stampata a Bologna «L'Eco del Cinema» anch'essa legata alla TESAC (v. Appendice 4.2, L'Eco del Cinema). Proprio dalle pagine di questo periodico

¹⁶ CCBO, ASRD, n. 28624, prot. 1710 del 5 luglio 1924.

¹⁷ L'agenzia in Toscana si trovava in via S. Antonino 8 a Firenze («L'Eco del Cinema», a. II, n. 11, novembre 1924, p. [327]). La TESAC viene fondata a Roma (via Muratte 25) il 26 ottobre 1923 con capitale di L. 500.000. Il presidente è Eugenio Ventura, l'amministratore delegato Luigi Barattolo (*La Soc. An. T.E.S.A.C.*, a. IV, n. 21, 10 novembre 1923, p. 84). Luigi Barattolo deve essere parente dell'avv. Giuseppe Barattolo infatti risulta coinvolto assieme a lui nella Caesar Film (MATTOZZI 1921-1922, p. 246).

¹⁸ Apprendiamo da un'inserzione su «La rivista cinematografica» che il Primo Circuito Nazionale Superfilm aveva sede a Roma in via delle Muratte 25. I concessionari regionali sono: la S.A. Leoni Films di Milano per Lombardia e Veneto, la S.A. Noleggio Films di Torino per le zone Piemonte e Liguria, la S.A. Tosco Emiliana (TESAC) con sede a Bologna in via Cesare Battisti 24 (da notare come non esistano a Bologna società con quel nome in tale via) per Emilia e Toscana, la TESAC di Roma per il Lazio (la sede indicata è la stessa del Circuito Nazionale Superfilm) e la Monopolio Italiano Films Internazionali (MIFI) di Napoli per la zona "Meridionale". Cfr. «La rivista cinematografica», a. IV, n. 23-24, 25 dicembre 1923, pp. 78-79.

¹⁹ «Il comm. Ventura, presidente della società TESAC di Roma, ha acquistato qui a Bologna lo stabile dove attualmente si trova il Cinema Centrale, assumendo pure il Caffè Medica e i locali adiacenti. Lo scopo di tale acquisto è la costruzione di un grandioso Cinema moderno dotato di tutte le più recenti invenzioni di comodità e comfort». *Un nuovo grande cinema a Bologna*, «L'Eco del Cinema», a. II, n. 1, gennaio 1924, p. 22.

apprendiamo della causa giudiziaria che ha portato alla chiusura di questa ditta: Bassoli doveva ricevere per contratto una copia di ogni film per lo sfruttamento nelle zone di sua competenza dalla TESAC, ma non solo la TESAC non invia le copie, interviene anche a proprio arbitrio nel gestire i rapporti con i clienti del Bassoli. Quando la TESAC viene messa in liquidazione, il rappresentante avv. Giorgio Levi, chiede a Bassoli di restituire i film che ha in sfruttamento prima della risoluzione del contratto, ma Bassoli si rivolge al tribunale chiedendo di continuare lo sfruttamento dei film già in suo possesso e di avere un risarcimento di 2 milioni di lire. Il Tribunale di Bologna dà ragione a Bassoli²⁰. La ditta di Carlo Bassoli perde in questo modo la rappresentanza della casa TESAC e chiude nell'agosto del 1926: al suo posto, in piazza XX settembre 4, subentra l'ufficio della S.A. Italiana Metro Goldwyn Mayer²¹. In seguito alla chiusura della ditta Carlo Bassoli sposta a Firenze la sede del periodico cinematografico e apre un nuovo cinema a Firenze in aggiunta al Supercinema²². Nel 1926 Carlo Bassoli è Consigliere Nazionale della Federazione Cinematografica Italiana²³.

²⁰ C. Bassoli, *Un interessante Dibattito Giudiziario fra la T.E.S.A.C. ed il signor Carlo Bassoli*, «L'Eco del Cinema», a. IV, n. 28, 1926, pp. 106-108. L'articolo riporta i riferimenti legali della causa e un brano dell'arringa del difensore di Bassoli, l'avv. Federico Frontali.

²¹ CCBO, ASRD, n. 28624, prot. 1334 del 7 luglio 1927.

²² *Notiziario*, «La rivista cinematografica», a. VIII, n. 16, 30 agosto 1927, p. 27.

²³ *L'Ordine del Giorno del Sindacato Cinematogr. di Bologna*, «L'Eco del Cinema», a. IV, n. 25, gennaio 1926, p. [1].

BOARI & CARLETTI (1920-1925)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 11
Numero	n. 5154
Data di denuncia	7 giugno 1911*
Periodo di attività	1920-1925?
Tipologia	Esercenti cinematografici con commercio film
Oggetto	Commercio di film cinematografiche, gestione cinema e bar del Cinema Borsa
Indirizzo	via Indipendenza 22, Bologna (presso il Cinematografo della Borsa)
Denunciante	Carletti Francesco, di Giulio Cesare, nato a Genzano di Roma il 10 settembre 1874 (v. Appendice 3.2, Cinematografo della Borsa) Boari (v. Appendice 4.2, Unione Cinematografica Italiana)
Cessazione	1925?
Note	*La posizione alla Camera di Commercio viene aperta da Carletti all'epoca della prima gestione del Cinematografo della Borsa (v. Appendice 3.2, Cinematografo della Borsa). Il riferimento al commercio di film si trova nello stesso fascicolo nei documenti relativi alla seconda gestione (1920-1925).

La ditta Boari & Carletti (Fig.) non è iscritta alla Camera di Commercio, ma il riferimento al commercio di film è contenuto nella Denuncia di Esercizio della seconda gestione di Francesco Carletti del Cinematografo della Borsa, che avviene a partire dal 1920²⁴. Tale commercio è infatti gestito nella sede del Cinematografo Borsa²⁵, assieme a Boari, probabilmente l'Aldo Boari che negli stessi anni è direttore della sede bolognese dell'UCI (v. Appendice 4.2, Unione Cinematografica Italiana). Il commercio di film qui citato sembra essere collegato sia all'UCI (tramite la figura di Boari), sia sembra in continuità con la precedente gestione del Cinematografo Borsa, quella di Giannoni e Zocchi (v. Appendice 4.2, Giannoni e Zocchi), anch'essa con commercio di film.

²⁴ CCBO, ASRD, n. 5154, prot. 9780 dell'8 settembre 1920.

²⁵ Una inserzione riporta come indirizzo via Falegnami 3, ma potrebbe trattarsi di un refuso («La rivista cinematografica», a. V, n. 1, 1924, p. V).

BONONIA FILM (1913-1914)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 29
Numero	n. 14295
Data di denuncia	5 novembre 1913
Periodo di attività	1913-1914
Tipologia	Società in nome collettivo
Oggetto	Sfruttamento di films e materiali inerenti alla cinematografia
Indirizzo	via Galliera 66 c, Bologna
Denunciante	Dalla Noce Gaetano, di Augusto, nato a Bologna il 19 aprile 1891 Zorio Giuseppe, fu Giuseppe, nato a Piè di Cavallo (Biella) il 16 luglio 1868
Capitale	L. 5.000 versato interamente dal socio Zorio Giuseppe
Cessazione	Scioglimento avviene il 6 marzo 1914 con rogito del notaio Umberto Rimini, i liquidatori sono i soci stessi
Note	– La società viene fondata con atto privato del notaio Foresti del 23 ottobre 1913

Non dura nemmeno un anno la Bononia film di Gaetano Dalla Noce, società in nome collettivo aperta nell'ottobre 1913 con un investimento di L. 5.000 del socio Giuseppe Zorio²⁶. La sede viene posta in via Galliera 66C, dove Dalla Noce chiede di poter applicare al fianco del portone d'ingresso una placca in ferro smaltato di 40x60 con scritto «Bononia = Film | Agenzia cinematografica emiliana»²⁷. Sulla carta intestata dove si annuncia la messa in liquidazione della società compare: «Concessionaria per Emilia e Toscana della Società italiana generale di cinematografia Roma Film»²⁸ (Fig.).

²⁶ La società viene fondata con atto privato del notaio Foresti del 23 ottobre 1913 (CCBO, ASRD, n. 14295, prot. 12305 del 5 novembre 1913).

²⁷ ASC, C.A., 1913, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 27291 [busta 207].

²⁸ CCBO, ASRD, n. 14295, prot. 4113 del 10 aprile 1914. Lo scioglimento avviene il 6 marzo 1914 con rogito del notaio Umberto Rimini, i liquidatori sono i soci stessi. Per quanto riguarda la Roma Film non vi sono ulteriori indicazioni che permettano di capire se si tratti della società di Roma o di quella di Torino.

BOTTURA CORIOLANO (1922-1924)
BOTTURA CORIOLANO (1922-1924)
BOTTURA ANTONIO (1924-?)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 48
Numero	n. 23762
Data di denuncia	3 maggio 1922
Periodo di attività	1922-1924?
Tipologia	Ditta individuale
Oggetto	Rappresentante pianoforti e films
Indirizzo	piazza VIII Agosto 39, Bologna (1922-1924) via Saffi 75, Bologna (1924)
Denunciante	Bottura Antonio, di Coriolano, nato a Zara il 6 aprile 1900
Cessazione	Non esiste la Denuncia di Cessazione della ditta
Note	

Il ventiduenne Antonio Bottura, è il figlio di Coriolano Bottura, che è esercente del Teatro Radium a Zara dalla fine della Guerra Italo-Turca²⁹. Antonio è nato a Zara e apre in piazza VIII Agosto 25, il 10 marzo 1922, una rappresentanza di pianoforti e film intitolata al padre³⁰. Nell'agosto del 1924 la sede viene spostata in via Saffi 75 e il nome viene cambiato in “Antonio Bottura”³¹. Non esiste una Denuncia di Cessazione di questa ditta.

²⁹ G.B.L., *Da Zara (Dalmazia)*, «La vita cinematografica», a. IV, nn. 23-24, dicembre 1913, p. 217; «Il Café-chantant», a. XXIV, n. 4, 12 aprile 1920, p. [30].

³⁰ CCBO, ASRD, n. 23762, prot. 5443 del 3 maggio 1922.

³¹ CCBO, ASRD, n. 23762, prot. 748 del 5 agosto 1924 e prot. 746 del 4 agosto 1924.

CAROTENUTO RODOLFO “VARIETÀ FILMS” (1919-1925)

Registro	-
Numero	n. 13238
Data di denuncia	17 ottobre 1919
Tipologia	Ditta individuale
Oggetto	Rappresentante in pellicole ed altro, escluso tessuti e pelle
Periodo di attività	1919-1925
Indirizzo	via Ugo Bassi 19, Bologna
Denunciante	Rodolfo Carotenuto, fu Raffaele, nato a Torre Annunziata il 29 settembre 1884
Cessazione	Nel 1925 cambia tipologia di commercio
Note	Potrebbe trattarsi del medesimo Carotenuto R. che ha una ditta in via Quattro Fontane 25 a Roma nel 1920 («Cine-fono», a. XIV, n. 415, 1920, p. 69)

Questo distributore non è stato reperito sui registri della Camera di Commercio, ma tramite il cognome, è stato possibile richiamarne il fascicolo. Rodolfo Carotenuto è stato prima un rappresentante di vino, poi nel 1919 cambia attività e apre in via Ugo Bassi 19 una rappresentanza «in pellicole ed altro escluso tessuti in pelle»³²; dal 1925 si occupa invece di «informazioni commerciali». Anche se le riviste specializzate riportano costantemente il suo nome nell'elenco dei distributori attivi in città fra il 1920 e il 1924³³, dai documenti non sembra che il commercio fosse esclusivamente cinematografico.

³² CCBO, ASRD, n. 13238, prot. 11008 del 17 ottobre 1919. Per le altre informazioni si rimanda allo stesso fascicolo.

³³ Si veda ad esempio «La rivista cinematografica», a. V, n. 5, 10 marzo 1924, p. IV.

**DEGLI ESPOSTI FRASCAROLI E C. "FILM EMILIA" (1908-1917)
DEGLI ESPOSTI E FRASCAROLI "FILM EMILIA" (1918-1931)**

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 1
Numero	n. 19694
Data di denuncia	1911
Periodo di attività	1908-1917
Tipologia	Società in accomandita semplice
Oggetto	Compravendita, noleggio di films cinematografiche "Film Emilia"
Indirizzo	via Barberia 10, Bologna (1908) via Indipendenza 22, Bologna (1908-1917)
Gennaio 1909 – settembre 1909 Soci accomandatari Soci accomandanti	Degli Esposti Cesare, di Edoardo (commerciante), nato a Bologna, il 30 dicembre 1879 (v. Appendice 3.2, Cinema-Teatro Modernissimo) Frascaroli Giuseppe, di Luigi (commerciante), nato a Bologna il 6 marzo 1879 (v. Appendice 3.2, Cinema-Teatro Modernissimo) Gardi Guglielmo, di Luigi (commerciante), nato a Castel S. Pietro (L. 20.000) Coltelli Michelangelo, fu Ulisse (gioielliere), nato a Bologna (L. 20.000) (v. Appendice 4.2, Felsina Film)
Capitale sociale gennaio 1909 – settembre 1909	L. 40.000 Per ogni mese decorso dagli incassi, depurati delle spese d'esercizio, viene prelevato il 25% a titolo di ammortamento da dividersi fra i soci accomandanti in proporzione alle quote sociali. Il residuo viene diviso fra i soci in proporzione del 40% ai sig.ri Gardi e Coltelli e del 60% ai sig.ri Degli Esposti e Frascaroli
Settembre 1909 – Agosto 1913 Soci accomandatari Soci accomandanti	Degli Esposti Cesare, di Edoardo (commerciante), nato a Bologna, il 30 dicembre 1879 Frascaroli Giuseppe, di Luigi (commerciante), nato a Bologna il 6 marzo 1879 Gardi Guglielmo, di Luigi (commerciante), nato a Castel S. Pietro (L. 27.000) Coltelli Michelangelo, fu Ulisse (gioielliere), nato a Bologna (L. 27.000) Isolani conte Gualtiero, fu comm. Francesco (possidente), nato a Bologna (L. 27.000) Burzi Cleto, fu Raffaele (possidente), nato a Medicina (L. 27.000) Rossi Alberto, fu Mosè (negoziante), nato a Bologna (L. 27.000)
Capitale sociale settembre 1909 – agosto 1913	L. 135.000 Per ogni mese decorso, dagli incassi depurati delle spese d'esercizio, viene prelevato il 25% a titolo di ammortamento da dividersi fra i soci accomandanti in proporzione alle quote sociali. Il 5% viene destinato al deposito di un fondo di riserva fino alla somma di L. 10.000 (se utilizzato tale fondo deve essere ricostituito attraverso la stessa percentuale). Il 68% residuo viene diviso per metà ai soci accomandatari e per metà ai soci accomandanti. Ai soci accomandatari è inoltre accordato uno stipendio mensile di L. 300 per ciascuno
Agosto 1913- Gennaio 1918 Soci	Degli Esposti Cesare, di Edoardo (commerciante) nato a Bologna

accomandatari	Frascaroli Giuseppe, di Luigi (commerciante) nato a Bologna
Soci accomandanti	avv. Giovannini Giovanni, fu Michele, nato a Bologna il 23 febbraio 1868 (v. Appendice 3.2, Cinematografo Modernissimo)
Cessazione	Gennaio 1918
Note	<p>– Atto del 5 gennaio 1909 dell'avv. Giovanni Giovannini, registrato a Bologna il 5 gennaio 1909, n. 11585. Costituzione della società con L. 40.000 di capitale</p> <p>– Modifiche il 4 settembre 1909 con atto del dott. Antonio Pedrazzi di S. Giovanni in Persiceto, registrato a S. Giovanni in Persiceto, l'8 settembre 1909, vol. 34, atti privati n. 54. Entrata di nuovi soci e aumento capitale</p> <p>– Modifiche con rogito del dott. Antonio Pedrazzi, depositato alla Cancelleria del Tribunale di Bologna il 5 settembre del 1913 e annotato al n. 10328, d'ordine al n. 5939, trascrizioni al n. 1371, soc. Vol. 2444. Gardi, Burzi, Coltelli, Isolani e Rossi vendono le loro quote per L. 1.000 ciascuno pagate da Giovannini, Frascaroli e Degli Esposti. Come unico socio accomandante subentra ai cinque l'avv. Giovanni Giovannini per conto di un terzo del capitale sociale</p> <p>– Tramite l'atto del 7 aprile 1918 del dott. Giuseppe Orefice, registrato a Bologna l'8 aprile 1918 al n. 8750, l'avv. Giovannini recede dal contratto con effetto retroattivo dal 1° gennaio 1918 senza alcun rimborso. La società diviene Società in nome collettivo con la divisione degli utili a metà fra i due soci Degli Esposti e Frascaroli</p>

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 40
Numero	n. 4463
Data di denuncia	2 maggio 1918
Periodo di attività	1918-1931
Tipologia	Società in nome collettivo
Oggetto	Assunzione e gestione di cinematografi e spettacoli affini
Indirizzo	via Rizzoli 3, Bologna
Denunciante	Degli Esposti Cesare, di Edoardo (commerciante), nato a Bologna, il 30 dicembre 1879 (L. 67.500) Frascaroli Giuseppe, di Luigi (commerciante), nato a Bologna, il 6 marzo 1879 (L. 67.500)
Capitale sociale	L. 135.000
Attività nel 1925	Commercio film "Film Emilia", via Rizzoli 3, via Pietramellara 49 Cinema Radium, Reggio Emilia, via Cavallotti (cessato il 30 giugno 1927) Cinema Lux, Parma, vicolo Ortalli e piazzale Bernieri Cinema Centrale, Parma, Borgo della Macina (cessato il 21 marzo 1927) Cinema Reale, Ferrara (nel 1925)
Cessazione	Gennaio 1931. La ditta si fonde con una nuova società "Degli Esposti & Frascaroli"
Zone di distribuzione	Modena, Parma e Ferrara Teatro Cinema Ramenghi, Bagnacavallo Fulgor, Rimini Teatro Piva, Migliarino sig. Pelloni, Minerbio Politeama Ariosto, Reggio Emilia Teatro e Arena Esperia, Forlì

	Cinema Kursaal Diana, Cesena Mercato Saraceno Pelloni, Minerbio
Note	<p>– Atto del 6 aprile 1918 del notaio Orefice, registrato a Bologna, l'8 aprile 1918, al n. 8750, vol. 466 («Foglio di annunci legali», n. 84, 19 aprile 1918)</p> <p>– Atto del notaio Foresti Federico, registrato a Bologna il 2 luglio 1926, vol. 510, n. 828, mod. 2. Proroga della società al 31 dicembre 1935</p> <p>– Atto del notaio Foresti, del 1° dicembre 1930, n. 8189/4115, la ditta cessa di esistere per la fusione con la nuova società "Degli Esposti & Frascaroli"</p> <p>- Nel 1908 il Cinematografo Lux di Parma pubblica un'inserzione in cui dice che i programmi sono forniti dalla Film Emilia di Bologna (CALZOLARI 1988, p. 60)</p> <p>- gennaio 1923: richiesta per una targa metallica (cm 19x36) sotto il portico in via Rizzoli 3 con scritto "Film-Emilia Degliesposti & Frascaroli Compra – Nolo – Vendita Film Cinematografiche Amministrazione piano 3°" (ASC, C.A., 1923, XII.4.4., prot. 2532 del 19 gennaio 1923)</p>

Assieme a Pegan e a Roatto, i bolognesi Degli Esposti e Frascaroli sono gli impresari che hanno saputo gestire una delle più antiche e longeve ditte di distribuzione bolognesi (Fig. X), sopravvivendo alla guerra e anche al passaggio al sonoro. Nonostante la Film Emilia non sembri avere grandi ditte in esclusiva (§ X.6), ha una fitta rete di distribuzione nelle province dell'Emilia Romagna, consolidata anche dall'esercizio in proprio di diversi cinematografi a Bologna (v. Appendice 3.2, Cinematografo Modernissimo), Reggio Emilia, Parma e Ferrara. Proprio a causa di tali cinematografi Degli Esposti e Frascaroli aprono altre società dedicate alla gestione di cinema e teatri.

Le prime inserzioni della Film Emilia compaiono su «Il Resto del Carlino» nel settembre del 1908: la ditta ha inizialmente i magazzini in via Barberia 10³⁴ e si trasferisce poi in via Indipendenza 22 nel novembre 1908³⁵. Il 5 gennaio 1909³⁶ viene fondata una società in accomandita semplice che ha come oggetto solamente l'assunzione e la gestione di cinematografi. Il capitale è di L. 40.000 versato in parti uguali dai soci accomandanti Guglielmo Gardi (commerciante) e Michelangelo Coltelli³⁷ (gioielliere) (Fig.). Per ogni mese decorso viene stabilito di prelevare dagli incassi depurati delle spese d'esercizio il 25% a titolo di ammortamento, da dividersi fra i soci accomandanti in proporzione alle quote sociali. Il residuo viene invece diviso fra i soci in proporzione del 40% ai signori Gardi e Coltelli e del 60% ai signori Degli Esposti e Frascaroli³⁸.

Nel settembre 1909 avviene una prima modifica alla società³⁹, con l'ingresso di nuovi

³⁴ «Il Resto del Carlino», 18 settembre 1908, p. 3.

³⁵ «Il Resto del Carlino», 18 novembre 1908, p. 3.

³⁶ CCBO, ASRD, n. 4463, copia conforme all'originale, rilasciata il 9 aprile 1925. Atto del 5 gennaio 1909 dell'avv. Giovanni Giovannini, registrato a Bologna il 5 gennaio 1909, n. 11585.

³⁷ Michelangelo Coltelli qualche anno più tardi comparirà fra i soci della Felsina Film. Si ringrazia la famiglia Coltelli per i documenti che ha gentilmente fornito in occasione di questa ricerca.

³⁸ CCBO, ASRD, n. 4463, copia conforme all'originale, rilasciata il 9 aprile 1925.

³⁹ CCBO, ASRD, n. 4463, copia conforme all'originale rilasciata il 7 aprile 1925. Atto del dott. Antonio

soci accomandanti: il capitale viene aumentato a L. 135.000 con l'ingresso del conte Gualtiero Isolani (possidente, che sarebbe diventato Consigliere alle elezioni comunali nel 1914 nelle file dei clerico-moderati), di Cleto Burzi (possidente, gestore del Caffè S. Pietro di Bologna, fig. X) e Alberto Rossi (negoziante). Tutti i nuovi soci accomandanti versano una quota di L. 27.000 ciascuno e Gardi e Coltelli aggiungono i soldi necessari ad arrivare alla stessa quota. Come nel precedente atto, si stabilisce di prelevare per ogni mese decorso, dagli incassi depurati delle spese d'esercizio, il 25% a titolo di ammortamento da dividersi fra i soci accomandanti in proporzione alle quote sociali. Il 5% invece viene destinato al deposito di un fondo di riserva fino alla somma di L. 10.000, che in caso di utilizzo, deve essere ricostituito attraverso la stessa percentuale. Il 68% residuo viene diviso questa volta a metà fra i soci accomandatari e i soci accomandanti. Ai soci accomandatari è inoltre accordato uno stipendio mensile di L. 300 per ciascuno. È solo in questo secondo atto, che si fa riferimento alla Film Emilia:

La Società terrà per ora la residenza in via Indipendenza N. 22 ed avrà per oggetto oltre che l'impianto, assunzione e gestione dei cinematografi e spettacoli affini, anche l'acquisto, nolo e rivendita di film cinematografiche affidando quest'ultimo commercio a una sezione a parte portante la particolare denominazione di "film Emilia". | In conformità quindi a tali oggetti più specialmente la Società oggi si propone l'immediata acquisizione a mezzo del capitale sociale di tutti gli esercizi quali e come a tutt'oggi da essa geriti e rilevati rimborsandone il semplice prezzo d'impianto o d'acquisto. | Quanto infine alla costituzione della sezione "film Emilia" si stabilisce fin d'ora che venga stanziata come spesa di primo impianto films cinematografiche la somma di L. 30.600 (lire trentamila seicento)⁴⁰.

La situazione della società così modificata rimane invariata fino al 1913⁴¹, quando tutti i soci accomandanti vendono le proprie quote per L. 1000 a Degli Esposti, Frascaroli e ad un terzo socio, che resterà l'unico accomandante, tale avv. Giovannini che aveva firmato il primo atto della società nel 1909 (Giovannini compare anche nella società per la gestione del Cinematografo Modernissimo, v. Appendice 3.2). Nell'atto i libri contabili vengono definiti "in ordine" e non è chiaro cosa abbia spinto i soci a uscire dalla società. Giovannini rimane l'unico socio accomandante fino alla fine della guerra, nel 1918, quando la società in

Pedrazzi di S. Giovanni in Persiceto del 4 settembre 1909 registrato a S. Giovanni in Persiceto, l'8 settembre 1909, vol. 34, atti privati n. 54.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ CCBO, ASRD, n. 4463, copia conforme all'originale rilasciata il 7 aprile 1925. Modifiche con rogito del dott. Antonio Pedrazzi, depositato alla Cancelleria del Tribunale di Bologna il 5 settembre del 1913 e annotato al n. 10328, d'ordine al n. 5939, trascrizioni al n. 1371, soc. Vol. 2444.

accomandita semplice viene sciolta⁴².

Degli Esposti e Frascaroli continuano però la propria attività, con lo stesso capitale sociale, in una Società in nome collettivo chiamata “Degli Esposti e Frascaroli”⁴³. Nonostante l'occupazione preponderante della nuova società sembri essere l'esercizio di cinematografi a Bologna, Parma e Reggio Emilia, i due impresari mantengono anche il commercio di film, con sede in via Rizzoli 3 e un magazzino vicino alla stazione, in viale Pietramellara 49. La società viene prorogata diverse volte, fino al 1930 quando i due impresari cessano questa ditta per una nuova Società Anonima: Degli Esposti & Frascaroli⁴⁴.

Nel corso della ricerca è stato possibile rinvenire alcuni documenti che testimoniano come la rete di distribuzione di questa ditta fosse, come accennato, essenzialmente regionale. Alcune cartoline inviate da Pegan ad esempio fanno riferimento allo sfruttamento da parte della Film Emilia de *La danzatrice del fuoco (Die Feuertänzerin*, r. R. Dinesen, p. Phoebus Film AG, 1925) a Modena e Ferrara⁴⁵; noleggia inoltre *Il match di football Italia Cecoslovacchia* al Teatro Cinema Ramenghi di Bagnacavallo (Ravenna)⁴⁶. Vale la pena di soffermarsi sui documenti che riguardano il noleggio di un blocco di 23 film all'Associazione dei mutilati, esercente del Cinematografo nel Teatro Comunale di Noceto (Parma) in data 25 maggio 1920⁴⁷. Dal contratto di noleggio (Fig.)⁴⁸, si ricava come la Film Emilia gestisse un gruppo di film del 1918⁴⁹ quasi tutti parte del listino SASP. I film sono inviati a Noceto scaglionati, dopo lo sfruttamento a Bologna, per la somma complessiva di L. 2.300 (L. 100 a

⁴² CCBO, ASRD, n. 4463, copia conforme all'originale rilasciata il 29 aprile 1929. Tramite l'atto del 7 aprile 1918 del dott. Giuseppe Orefice, registrato a Bologna l'8 aprile 1918 al n. 8750, l'avv. Giovannini recede quindi dal contratto con effetto retroattivo dal 1° gennaio 1918 e senza alcun rimborso.

⁴³ CCBO, ASRD, n. 4463, prot. 2843, 2 maggio 1918. Atto con il quale viene costituita la nuova società è invece del 6 aprile 1918 del notaio Orefice, registrato a Bologna, l'8 aprile 1918, al n. 8750, vol. 466 («Foglio di annunci legali», n. 84, 19 aprile 1918).

⁴⁴ CCBO, ASRD, n. 4463, prot. 102 del 9 gennaio 1931. Con l'atto del notaio Foresti del 1° dicembre 1930, n. 8189/4115, la ditta cessa di esistere per il subentro di una nuova società "Degli Esposti & Frascaroli".

⁴⁵ Cartolina postale inviata da E. Pegan alla Film Emilia, il 20 maggio 1927, l'esclusività del film sembra essere di Pegan (collezione E. Nepoti).

⁴⁶ Una cartolina da parte del Cinema-Teatro Ramegni attesta la volontà di proiettare il 31 gennaio 1926, il film pubblicizzato in una circolare ricevuta da parte della Film Emilia (collezione E. Nepoti).

⁴⁷ Si ringrazia Marco Grifo, che possiede il contratto di noleggio e l'epistolario che lo accompagna, per aver messo a disposizione il materiale appartenente alla sua collezione personale.

⁴⁸ I documenti appartengono alla collezione di Marco Grifo, che qui ringrazio.

⁴⁹ Si tratta di: *Maciste poliziotto* (R. Leone Roberti, Itala Film, 1918, esclusività SASP), *Maciste atleta* (V. Denizot, Itala Film, 1918, esclusività SASP), *Maciste medium* (V. Denizot, Itala Film, 1918, esclusività SASP), *La passeggera* (G. Zambuto, Itala Film, 1918, esclusività SASP), *La moglie di Claudio* (G. Zambuto, Itala Film, 1918, esclusività SASP), *Femmina* (A. Genina, Itala Film, 1918, esclusività SASP), *La signora dalle perle* (R. Gennaro, Tiber Film, 1918, esclusività SASP), *I topi grigi* nn. 1-4 (E. Ghione, Tiber Film, 1918, esclusività SASP), *Canaglia di Parigi* nn. 1-4 (G. Righelli, Tiber Film, 1918), *Gemma di S. Eremo* (A. Robert, Itala Film, 1918, esclusività SASP), *Olocausto* (G. Zambuto, Itala Film, 1918, esclusività SASP), *Il volto del passato* (B. Negroni, Tiber Film, 1918, esclusività SASP), *Le détour* (M. Caserini, Tiber Film, 1918, esclusività SASP), *La forza della coscienza* (R. L. Borgnetto, Itala Film, 1918, esclusività SASP), *Il matrimonio di Olimpia* (G. Zambuto, Itala Film, 1918, esclusività SASP), *200 km all'ora* (G. Righelli, Tiber Film, 1918), *Demone occulto* (V. Soldani, Volsca Film, 1918).

film), con il permesso di programmazione di un giorno. Il pagamento deve essere effettuato prima del ritiro di ciascun film dal magazzino e il cliente si impegna a dare una cambiale di L. 2.000 a titolo di cauzione e deposito⁵⁰. A parte vengono fornite fotografie e affissi. Altre cartoline⁵¹ risalenti al biennio 1926-1927 invece attestano relazioni commerciali con Eco Baldazzi che gestisce un cinematografo a Mercato Saraceno (FC), Alamanno Pelloni esercente di un cinema a Minerbio (v. Appendice 3.2), il Politeama Ariosto di Reggio Emilia nel 1926, Giuseppe Pullini del Teatro Esperia di Forlì, Egisto Salberini del Cinema Kursaal Diana di Forlì.

Per i primissimi anni della sua attività si può tentare un esame più preciso dell'offerta di film della Film Emilia analizzando il listino quindicinale pubblicato nel luglio 1909⁵². Tale listino riporta 472 film fra comiche (152), film a soggetto (155), fantastiche (32) e “dal vero” (133). I film comprensivi di coloritura e viraggio sono venduti al metro, ad un prezzo che varia dalle L. 0,20 fino ad arrivare a L. 1 del film *Ballo nero* (*Le bal noir*, r. M. Carré, Pathé, 1909), evidentemente appena uscito. L'analisi dei 155 film a soggetto ha permesso di identificare attraverso i repertori⁵³ 99 film su 155 (ovvero circa il 64% dei film) (v. Appendice 4.1, Grafici). Si tratta in gran parte di film francesi (77), molti dei quali sono titoli della Pathé e posseduti anche da Marzetto (v. Appendice 4.1, Grafico). Seguono i film francesi quelli italiani (20, in particolare di marchio Cines, Ambrosio e Itala), un film americano e uno danese.

⁵⁰ Il contratto specifica come il cinema debba rispondere di eventuali danneggiamenti, perché i costi di ristampa non possono essere inferiori a L. 1,25 al metro.

⁵¹ Questo gruppo di cartoline è conservato presso la Fondazione Cineteca di Bologna, Archivio della Grafica, Cinbo01.

⁵² «La Cinematografia Italiana», a. II, n. 55-56, 15-31 luglio 1909, pp. 338-340.

⁵³ I film sono antecedenti alla istituzione delle censura e sono stati identificati attraverso i repertori di Bernardini e Redi (BERNARDINI 1996 e REDI 2003)

DONATI AMLETO (forse 1924-1932)

Registro	Ditta non reperita nei registri
Numero	n. 37709
Data di denuncia	La Denuncia di Esercizio non c'è
Tipologia	Ditta individuale
Oggetto	Commercio e il noleggio di pellicole cinematografiche
Periodo di attività	Dopoguerra; forse 1924-1932
Indirizzo	via Marsala 5, Bologna (è ancora qui nel 1927) via Boldrini 1 e piazza XX settembre 3, Bologna (documenti fallimento 1933)
Denunciante	Donati Amleto, fu Guglielmo nato a Bologna il 4 luglio 1889
Clients	Cinematografo presso il Teatro Sociale di Vigarano Mainarda (1927)
Cessazione	28 dicembre 1932 viene dichiarato il fallimento dell'attività dal Tribunale di Bologna
Note	L'indirizzo dell'attività sembra collegarlo a Armando Monti, che vi aveva chiuso un distributore nel 1918

L'esistenza di questa ditta di distribuzione è stata accertata tramite la stampa specializzata che riporta nell'elenco dei distributori attivi all'inizio del 1924 una ditta in via Marsala 5 di Amleto Donati⁵⁴. Tale ditta non è citata nei registri dell'anagrafe delle ditte della Camera di Commercio e il fascicolo, reperito tramite il cognome del distributore, non conserva alcuna Denuncia di Esercizio, ma solo i documenti del fallimento della ditta e la nuova chiusura di una attività alla fine degli anni Cinquanta (Fig.). Dalle relazioni sul fallimento del Tribunale di Bologna apprendiamo come Amleto Donati fosse dipendente della Ditta Degli Esposti & Frascaroli dal 1920⁵⁵ e come, appreso il mestiere e creata una propria rete di clienti, avesse deciso, dopo la guerra, di mettersi in proprio. I buoni guadagni dapprima gli permisero di aiutare il fratello, esercente di una segheria, gravando però in maniera ingente sul bilancio, in seguito intaccato da cambiamenti significativi nel noleggio cinematografico⁵⁶. La relazione del fallimento spiega come sia dovuto alla perdita di L. 150.000 nella segheria e al contemporaneo fallimento di alcuni clienti importanti

[...] si aggiunse la crisi nel noleggio delle pellicole cinematografiche, specialmente causata dalla

⁵⁴ Si veda ad esempio «La rivista cinematografica», a. V, n. 1, 10 gennaio 1924, p. V.

⁵⁵ CCBO, ASRD, n. 37709, prot. 667 del 12 gennaio 1933. Si può ipotizzare che Donati fosse in realtà imparentato con la famiglia Frascaroli, perché figlio di Guglielmo Donati e di una certa Cornelia Frascaroli, che riporta il cognome della famiglia.

⁵⁶ Significativa è una lettera indirizzata a Antonio Ferro (dirigente di zona SASP) dove Donati lamenta ai colleghi della SASP delle «idee di imperio» sui colleghi noleggiatori, invocando invece una comune fratellanza (lettera datata 19 luglio 1927, FCBO, Archivio della Grafica, Cinbo 02).

creazione in Italia di Filiali di Case Americane, che hanno noleggiato le films direttamente. Da ultimo la creazione dei films sonori hanno ancora svalutato il blocco di pellicole del Donati, che questi non aveva inoltre più il mezzo di rinnovare, com'è necessario, il magazzino⁵⁷.

Queste cause, unite alla sufficiente contabilità dell'azienda portano il curatore del tribunale ad escludere la bancarotta fraudolenta in favore della bancarotta semplice. Il fallimento era stato richiesto a causa di cambiali scadute da Arturo Gallea di Roma, probabilmente il direttore della fotografia⁵⁸. La seconda relazione del curatore del fallimento riporta gli incassi e le passività della chiusura d'esercizio per il periodo 1927-1932, dai quali risulta chiaro come, a pesare in maniera significativa su un bilancio in perdita costante, sia stata la terribile svalutazione del deposito di pellicole, che un po' per il passaggio al sonoro e l'impossibilità di sfruttare le comiche, ormai rimpiazzate dai cartoni animati, unita all'assenza di investimenti vede ridursi il suo valore dalle L. 163.240 nel 1928, a 50.000 lire nel 1929⁵⁹. Quello che rimane dell'azienda è costituito da mobili in cattive condizioni, e da pellicole in disuso, ai quali viene attribuito un valore complessivo di L. 1.556.50 mentre i mobili di casa vengono valutati L. 2.520 (compresa una macchina da scrivere da L. 150 e una macchina da proiezione di pari valore, che Donati dice appartenere ad altri). Il fallimento viene quindi dichiarato con una sentenza del 28 dicembre 1932 e Donati chiude la sua attività⁶⁰. Nel fascicolo è conservata una seconda Denuncia di Cessazione di attività per un secondo noleggio di pellicole, in Piazza XX settembre 3 (luogo dove secondo i documenti del fallimento aveva sede anche il precedente commercio)⁶¹. Non è dato sapere quali siano state le zone di distribuzione di Donati, e il fatto che il fallimento sia richiesto da un direttore e da un commerciante di Roma, mantiene aperto questo interrogativo; bisogna però citare un contratto di noleggio datato 13 gennaio 1927 fra Donati e il Cinematografo del Teatro Sociale di Vigarano Mainarda (Ferrara) per il noleggio di un blocco di film da proiettarsi entro il 15 luglio 1927, per L. 2.500, e con la tenuta massima di 2 giorni⁶². Amleto Donati ha ancora una ditta di noleggio negli anni Quaranta e ancora nel secondo dopoguerra⁶³.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ MATTOZZI 1921, p. 210 riporta nell'elenco dei direttori tecnici e operatori di ripresa Arturo Gallea di Roma.

⁵⁹ CCBO, ASRD, n. 37709, prot. 2401 del 16 febbraio 1933.

⁶⁰ *Ibidem*, prot. 167 del 21 gennaio 1933.

⁶¹ *Ibidem*, prot. 31099 del 23 novembre 1957.

⁶² FCBO, Archivio della Grafica, Cinbo02.

⁶³ Fatture e lettere conservate alla Cineteca di Bologna (FCBO, Archivio della Grafica, Cinbo 02).

SOCIETÀ ITALIANA "ECLAIR" (1914-1917)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 33
Numero	n. 16196
Data di denuncia	23 giugno 1914
Periodo di attività	1914-1917
Tipologia	Filiale della sede di Milano della Società Italiana Eclair, via Meravigli 2, Milano
Oggetto	Vendita e noleggio pellicole cinematografiche
Indirizzo	via Boldrini 9, Bologna
Denunciante	Del Grosso Luigi, fu Giacomo, Milano (Direttore generale)
Cessazione	La dichiarazione è tardiva, ma l'agenzia di Bologna chiude a causa della guerra
Note	– La carta intestata del 1914 della società cita agenzie a Bologna, Firenze, Genova, Napoli, Torino, Trieste, Venezia; succursale a Roma

Come la Mimografica, anche la filiale bolognese della Società Italiana Eclair apre proprio a ridosso dello scoppio della guerra e per questo motivo, anche questa società ha vita breve. La filiale, che si trova in via Boldrini 9, apre nel giugno del 1914 ed è diretta dal milanese Luigi Del Grosso⁶⁴. Del Grosso nel 1908 era rappresentante per l'Italia, Canton Ticino e Malta della Eclair⁶⁵, e nel 1914 la Eclair ha già agenzie in diverse città: Firenze, Genova, Napoli, Torino, Trieste e Venezia, nonché una succursale a Roma (Fig.). La posizione presso la Camera di Commercio viene chiusa nel 1919, alla fine della guerra, ma l'agenzia aveva già chiuso il 30 settembre 1917⁶⁶.

⁶⁴ L'apertura della posizione presso la Camera di Commercio avviene per mezzo di una lettera su carta intestata inviata dal direttore generale della società milanese (CCBO, ASRD, n.16196, prot. 6664 del 23 giugno 1914).

⁶⁵ BERNARDINI 1981, p. 148.

⁶⁶ La chiusura avviene tramite lettera sulla medesima carta intestata (CCBO, ASRD, n.16196, prot. 2281 del 28 febbraio 1919).

FELSINA FILM (1914-1925)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 34
Numero	n. 16648
Data di denuncia	29 settembre 1914
Periodo di attività	1914-1925
Tipologia	Società in accomandita semplice
Oggetto	Compravendita di films cinematografiche, noleggio di esse ed esercizio di imprese cinematografiche in genere
Indirizzo	via Pietrafitta 3, Bologna (1914-1915) via Pietrafitta 1, Bologna (1915-1916) via Ugo Bassi 1, Bologna (1916-1925) TEATRO DI POSA: via Rialto/Castellata (1917, Cervellati)
Denunciante	cav. Ercole Sacerdoti, fu Guglielmo, nato a Revere
1914-1915 Soci accomandatari Soci accomandanti	cav. Ercole Sacerdoti, fu Guglielmo (commerciante) (L. 18.000) ing. cav. Melloni Ugo, fu avv. Muzio Antonio Pio (possidente) (L. 20.000) Beccadelli Eleonora, di Giacomo Ottavio (moglie di Calandrelli Alfredo) (possidente) (L. 10.000) avv. Calandrelli Alfredo, fu Cesare (legale) (L. 10.000) dott. Stagni Antonio, fu ing. Gaetano (possidente) (L. 10.000) cav. Landi Guido, di Cassiano (possidente) (L. 10.000) avv. Agnoli Giuseppe, di Angelo (legale) (L. 5.000) comm. Avv. Carranti Antonio, di Enrico (legale) (L. 5.000) (v. Appendice 3.2, Cinematografo Medica) avv. Pedrazzi Agostino, fu avv. comm. Giuseppe (L. 5.000) avv. Maddaleni Giuseppe, di Giovanni (legale) (L. 5.000) Ottolenghi Bianca, fu Benedetto (moglie di Ercole Sacerdoti) (L. 2.000)
Capitale sociale 1914-1915	L. 100.000 L'esercizio sociale chiude il 30 giugno di ogni anno, la durata è di anni 10. Gli utili netti di bilancio prelevata una prudenziale riserva da concordarsi fra i soci vengono distribuiti nelle seguenti proporzioni: il 20% al socio accomandatario e gerente. L'80% ai soci accomandanti e accomandatario in proporzione della quota di capitale (ANB, Luigi Pio Rossi, matrici 394-431, 1914, II, matrice 396, repertorio 3117)
Gennaio/febbraio 1915 - maggio 1915 Soci accomandatari Soci accomandanti	Ing. Ugo Melloni (L. 25.000) (v. Appendice 3.2, Principe Amedeo) Beccadelli Eleonora (moglie dell'avv. Calandrelli Alfredo) (L. 10.000) avv. Calandrelli Alfredo di Cesare (L. 10.000) dott. Stagni Antonio, di Gaetano (L. 10.000) cav. Landi Guido (possidente) (L. 10.000) avv. Melloni Alberto, di Muzio Antonio Pio (L. 10.000) avv. Agnoli Giuseppe di Angelo (L. 5.000) comm. Avv. Carranti Antonio di Enrico (L. 5.000) avv. Pedrazzi Agostino, di Giuseppe (L. 5.000) avv. Maddaleni Giuseppe (L. 5.000)

	magg.re / colonnello Mini Anselmo, fu Antonio, nato a Pieve di Cento (L. 5.000)
Capitale sociale Gennaio/febbraio 1915 – maggio 1915	L. 100.000
Maggio 1915 – Luglio 1916 Soci accomandatari Soci accomandanti	<p>Ing. Ugo Melloni (L. 37.500) (v. Appendice 3.2, Principe Amedeo) Beccadelli Eleonora (moglie di Calandrelli Alfredo) (L. 20.000) avv. Calandrelli Alfredo di Cesare (L. 12.500) dott. Stagni Antonio (L. 15.000) avv. Melloni Alberto (L. 11.000) avv. Pedrazzi Agostino (L. 7.500) avv. Maddaleni Giuseppe (L. 7.500) cav. Landi Guido (L. 7.000) avv. Agnoli Giuseppe, di Angelo (L. 6.000) comm. Avv. Carranti Antonio, di Enrico (L. 6.000) magg.re Mini Anselmo, nato a Pieve di Cento (L. 5.000) Colonn. Cav. Gian Battista Testi, fu Gaetano (possidente), nato a Modena (L. 5.000) Ten. Col. Cav. Gioacchino Aria, fu Cesare (possidente), nato a Bologna (L. 5.000) sig.na Mini Agar, di Anselmo (possidente), nata a Pieve di Cento (L. 5.000) * è la figlia di Anselmo Mini, nubile, diventata mandataria della quota del padre con l'atto del 17 luglio 1916 (ANB, Luigi Pio Rossi, matrici 556-599, 1916, II, matrice 576, repertorio 4285)</p>
Capitale sociale	L. 150.000
Impiegati	Enrico Montuoro, fu Marcello, nato a S. Giorgio a Cremano (Napoli) e residente a Milano (Greco Milanese)
Luglio 1916- gennaio 1920 Soci accomandatari Soci accomandanti	<p>Ing. Ugo Melloni (L. 38.500) (v. Appendice 3.2, Principe Amedeo) Beccadelli Eleonora (moglie di Calandrelli Alfredo) (L. 20.000) dott. Stagni Antonio (L. 25.000) avv. Melloni Alberto (L. 15.000) *Nell'atto ANB, Luigi Pio Rossi, matrici 556-599, 1916, II, matrice 576, repertorio 4285, porta la quota da 6.000 a 10.000 Colonn. Cav. Gian Battista Testi, fu Gaetano (possidente), nato a Modena (L. 10.000) avv. Calandrelli Alfredo di Cesare (L. 12.500) avv. Pedrazzi Agostino (L. 7.500) avv. Maddaleni Giuseppe (L. 7.500) cav. Landi Guido (L. 7.000) avv. Agnoli Giuseppe, di Angelo (L. 6.000) comm. avv. Carranti Antonio, di Enrico (L. 6.000) magg.re Mini Anselmo, nato a Pieve di Cento (L. 5.000) Ten. col. cav. Gioacchino Aria, fu Cesare (possidente), nato a Bologna (L. 5.000) sig.na Mini Agar, di Anselmo (possidente), nato a Pieve di Cento (L. 5.000) Cav. avv. Enrico Daddi, fu Giovanni (L. 5.000) Manferrari Pietro, fu Agostino (L. 5.000)</p>
Capitale sociale maggio 1915 – luglio 1916	L. 180.000

20 aprile 1917 viene fondata l'“associazione” per la produzione dei film	Ing. Cav. Ugo Melloni (v. Appendice 3.2, Principe Amedeo) Cav. Alfredo Masi, fu Costantino Dott. Aristide Baravelli, fu Ernesto [notaio] (L. 5.000) Alberto Calzoni, fu Giovanni [esercente] (L. 5.000) (v. Appendice 3.2, Cine Fulgor) Michelangelo Coltelli, fu Ulisse [gioielliere] (L. 5.000) (v. Appendice 4.2, Film Emilia) avv. Alberto Cugini, fu Luigi [avvocato] (L. 5.000) cav. Dott. Tito Francia, di Alfonso (L. 10.000) [laureato in matematica unibo] Guglielmo Gardi, di Luigi (L. 10.000) (v. Appendice 4.2, Film Emilia) Pietro Maccaferri (L. 5.000) Pietro Maranesi, fu Cesare (L. 5.000) (v. Appendice 3.2, Cine Fulgor) ing. Ubaldo Monari, fu Celestino (L. 10.000)
20 aprile 1917 viene fondata l'“associazione” per la produzione dei film	L. 100.000 (delle quali L. 40.000 versate dalla Felsina Film “ramo distribuzione” e L. 60.000 dai nuovi associati nella proporzioni sopra indicate)
Sede	Via della Castellata, Bologna
Impiegati	Alfredo Masi (direttore tecnico) Raimondo Scotti (operatore)
Cessazione	12 gennaio 1920 la società è messa in liquidazione, ma tale liquidazione nel 1925 non è ancora terminata
Note	<ul style="list-style-type: none"> - La società viene costituita il 1° agosto 1914 con atto privato del dott. Luigi Pio Rossi, registrato a Bologna l'11 agosto 1914, al n. 5581 («Foglio Annunzi legali», n. 15, 21 agosto 1914; ANB, Luigi Pio Rossi, matrici 394-431, 1914, II, matrice 396, repertorio 3117) - Modifiche con atto privato del 24 dicembre 1914, registrato a Bologna il 2 gennaio 1915, vol. 347, n. 15427, mod. 2. Dimissioni da socio accomandatario del cav. Ercole Sacerdoti che ritira la sua quota di L. 18.000 e della moglie Bianca Ottolenghi (che ritira L. 2.000) e subentra al suo posto ing. Cav. Ugo Melloni (che aumenta di L. 5.000 la sua quota) ANB, Luigi Pio Rossi, matrici 394-431, 1914, II, matrice 429, repertorio 3428). - Con atto privato del 25 febbraio 1915 registrato a Bologna il 2 marzo 1915, vol. 439 n. 21428, mod. 2, diventa socio accomandante l'avv. Alberto Melloni (L. 10.000) e Mini Anselmo (L. 5.000). Ugo Melloni aumenta la sua quota di L. 5.000 (ANB, Luigi Pio Rossi, matrici 432-473, 1915, I, matrice 444, repertorio 3581) - Modifiche con atto privato del dott. Rossi Luigi Pio l'8 maggio 1915 registrato a Bologna il 10 maggio 1915, vol. 441, n. 26982, mod. 2. Aumento di capitale a 150.000, entrata di 3 nuovi soci: Colonn. Cav. Gian Battista Testi, Ten. Col. Cav. Gioacchino Aria fu Cesare, Mini Agar di Anselmo (ANB, Luigi Pio Rossi, matrici 474-519, 1915, II, matrice 474, repertorio 3741) - Nella lettera firmata da Melloni e datata 6 settembre 1915 si chiede che il sig. Enrico Montuoro di Milano, rappresentante della Ditta abbia la possibilità di viaggiare per le zone Emilia, Veneto e Lombardia (47 anni) - Modifiche con atto privato del notaio Pio Rossi datato 17 luglio 1916. Il capitale viene portato a 180.000 e entrano nuovi soci: sig. Avv. Enrico Daddi (L. 5.000) e Manferrari Pietro (L. 5.000) (ANB, Luigi Pio Rossi, matrici 556-599, 1916, II, matrice 576, repertorio 4285) - Lettera firmata Ugo Melloni e datata 12 ottobre 1917 si chiede la proroga del rinvio alle armi di Raimondo Scotti, operatore della società

	<p>- Atto costituzione Associazione Felsina Film per la produzione di film presso gli eredi della fam. Coltelli, datato 20 aprile 1917</p> <p>- La società è messa in liquidazione in data 12 gennaio 1920 con atto del dott. Luigi Pio Rossi, registrato a Bologna il 20 successivo al vol. 479, n. 10911, mod. 2 a datare dal gennaio 1920, con nomina a liquidatore dell'Ing. Ugo Melloni fu avv. Cav. Muzio. (ANB, Luigi Pio Rossi, matrici 685-743, 1920, I, matrice 576, repertorio 4285pp. 33-35). Nel 1925 la liquidazione non è ancora terminata</p> <p>- Nel febbraio 1915 Melloni chiede di poter esporre vicino alla porta di via Pietrafitta 1, un cartello di cm 24x50 in vetro con scritto in caratteri dorati "Felsina Film"</p> <p>Maggio 1917: richiesta di Melloni per sostituire il cartello "Vendita di vino" «sul portone in via della Castellata che dà angolo al recinto fin qui adibito al gioco delle bocce» con la scritta "Felsina Film" (ASC, C.A., 1917, XII.4.4., prot. 14324 del 22 maggio 1917).</p>
--	---

Nonostante la Felsina Film abbia in programma di produrre film fin da subito e abbia effettivamente realizzato un film nel 1915 per la regia del commediografo Alfredo Testoni, inizialmente il commercio riguardava essenzialmente la distribuzione cinematografica. La Felsina Film diviene una casa di produzione solo nell'aprile del 1917, quando il socio accomandatario Ugo Melloni crea assieme ad Alfredo Masi (che diviene direttore tecnico) e ad altri nove capitalisti investitori già coinvolti in altre imprese cinematografiche cittadine quali la Film Emilia e il Cinema Fulgor, una "associazione" omonima, controllata appunto dalla Felsina Film, ma con un nuovo capitale in parte versato dalla stessa Felsina e in parte dai nuovi soci succitati, finalizzata alla sola produzione dei film.

1914 – L'inizio

Quando viene fondata quindi, nell'agosto del 1914⁶⁷, la Felsina Film è società in accomandita semplice dedita alla distribuzione di film con sede in via Pietrafitta 3⁶⁸. Il capitale è di L. 100.000 e le due quote maggiori sono sottoscritte dal. cav. Ercole Sacerdoti (commerciante all'ingrosso di granaglie, consigliere della Soc. An. Edilizia Felsinea e socio della Ditta Ebano)⁶⁹ e dalla moglie Bianca Ottolenghi (che investono complessivamente L.

⁶⁷ Una inserzione della Felsina Film compare già nel giugno 1914 su «Film» (GIORDANI 1996-1997, p. 73).

⁶⁸ La società viene costituita il 1° agosto 1914 con atto privato del dott. Luigi Pio Rossi, registrato a Bologna l'11 agosto 1914, al n. 5581 pubblicato sul «Foglio Annunzi legali», n. 15, 21 agosto 1914 (CCBO, ASRD, n. 1555, prot. 10094 del 29 settembre 1914 e ANB, Luigi Pio Rossi, matrici 394-431, 1914, II, matrice 396, repertorio 3117). Compare per la prima volta negli elenchi di noleggiatori e distributori nel giugno 1914, cfr. GIORDANI 1996-1997, p. 73.

⁶⁹ Cfr. GIORDANI 1996-1997, p. 73. «L'altro nonno il nonno Sacerdoti si chiamava Ercole. Era di Ostiglia sul Po, provincia di Mantova, paese dell'editore Mondadori e di un romanzo del Bacchelli, paese bruciato d'estate dal sole e fradicio di nebbia d'inverno, malsano per gli uomini e le cose. Sua madre la bisnonna Linda era sorella del critico Tullio Massarani, ancora ora ricordato in qualche polveroso libro di letteratura. Il nonno era rimasto orfano molto giovane e dovette subito occuparsi di amministrare un piccolo frantoio ereditato dal padre in regime fallimentare. Subentrato al padre raddrizzò l'azienda e divenne un commerciante esperto a cui l'avvocato Ottolenghi di Torino concesse in sposa sua figlia Bianca, mia nonna, con una dote allora di

20.000), dai coniugi Beccadelli Eleonora e avv. Calandrelli Alfredo (anche loro investono L. 20.000), e dall'ing. Ugo Melloni che invece investe la stessa cifra da solo. Vi sono poi una serie di soci che investono quote minori come avv. Agnoli Giuseppe (L. 5.000), dott. Stagni Antonio (L. 10.000), cav. Landi Guido (L. 10.000), comm. avv. Carranti Antonio (L. 5.000), avv. Pedrazzi Agostino (L. 5.000), avv. Maddaleni Giuseppe (L. 5.000). Gli investitori sono capitalisti agrari, avvocati, ingegneri e possidenti, compaiono cognomi ebraici (la coppia Sacerdoti e Ottolenghi) e personaggi collegati alla vita politica cittadina, come l'avv. Antonio Carranti che è stato sindaco di Imola dal 1898 al 1901, presidente del Monte di Pietà di Bologna, braccio destro di Arpinati e che nel 1929 diventa anche Podestà (Fig.), Antonio Pedrazzi, Consigliere Comunale nelle file dei clerico-moderati dal 1914 e poi Assessore Anziano dal 1923⁷⁰ o Ugo Melloni:

quello di Melloni, ricco ingegnere, è un “nome notissimo a Bologna, dove ha coperto importantissime cariche pubbliche: fra le altre, quella di Assessore Anziano del Comune e Presidente della Associazione Industriali e Commercianti”, ma anche quelle di Segretario del Circolo della Caccia, economo della Società di Scherma e dell'Unione Cooperativa per Abitazioni Civili, presidente dell'Anonima Cooperativa per la Costruzione e il Risanamento di Case per gli operai e altro ancora⁷¹.

Come abbiamo già detto, nel 1914 la Felsina Film ha un capitale sociale di L. 100.000, non assolutamente paragonabile a quello di una grande casa di produzione italiana come la Cines, ma analogo a quello di altre case nuove o minori come potevano essere la nuova Helios Film o la Roma Film⁷². La Felsina Film ha però alle spalle un gruppo di professionisti e possidenti in grado di raddoppiare il capitale investito (come in effetti viene fatto nel giro di un anno), e in città vi sono altre persone pronte ad entrare nella società (come dimostra il lancio del “ramo produzione” della Felsina nel 1917 quando entrano una decina di soci non coinvolti nella azienda di distribuzione, ma in altre iniziative cinematografiche cittadine). Se la società dal punto di vista finanziario pare quindi solida, la situazione politica non lo è

parecchie centinaia di migliaia di lire. Divenne un grosso commerciante in granaglie e costruì con alcuni soci i primi Silos in Italia, a Mestre». SACERDOTI 1983, p. 13.

⁷⁰ <<http://informa.comune.bologna.it/storiaamministrativa/people/detail/36524>> (consultato il 30 dicembre 2013).

⁷¹ GIORDANI 1996-1997, p. 81. Ugo Melloni è parte della Giunta Comunale quando viene commissariata nel 1905 <<http://informa.comune.bologna.it/storiaamministrativa/terms/detail/35739>> (consultato il 30 dicembre 2013).

⁷² Nel 1914 la Cines ha un capitale di L. 4.500.000, la Film d'Arte Italiana di L. 600.000, l'Etna Film di Catania di L. 200.000, la nuova Helios Film L. 100.000 nel 1915; la Roma Film (Roma) di L. 135.000 nel 1913; cfr. BERNARDINI 2012, pp. 63; 318-320.

altrettanto e lo scoppio della guerra blocca fin da subito il commercio, come testimonia la prima relazione di chiusura del primo anno sociale (da agosto al dicembre 1914) della Felsina Film, eccezionalmente ritrovata presso l'Ufficio delle Pubblicazioni Minori della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze⁷³:

Malgrado che lo scoppio della guerra abbia annullato un importantissimo contratto di compravendita, per la intera produzione di 5 Case Francesi, Olandesi, Inglesi per un metraggio che nel periodo di 12 mesi avrebbe raggiunto i metri 500,000, e di cui era già assicurato con contratti il collocamento, con un beneficio fra il prezzo di costo e quello di rivendita, di L. 0,12 il metro, oltre ad altri utili accessori (contratto trattato precedentemente alla costituzione della Società alla quale veniva passato), si iniziarono coraggiosamente le operazioni, limitandosi al puro noleggio locale ed in alcune delle Regioni d'Italia del materiale esistente acquistato in precedenza⁷⁴.

La relazione discute quindi i risultati di soli 135 giorni di lavoro, che comprendono però il periodo estivo, in genere poco significativo, sottratto il quale i giorni significativi sono solo 75, ma il bilancio si chiude comunque in attivo. Il magazzino è pieno di pellicole, dalle quali si sono già realizzate L. 26.792 e per le quali sono in previsione ancora dei noleggi già concordati sulla piazza di Roma per altre L. 4.000, con l'obiettivo di sfruttarle anche in nuove regioni come Roma, Lazio, zona meridionale (con la quale i distributori indicavano il Sud e le isole), Piemonte, Liguria, Marche, Umbria e Abruzzo. Accanto a questo gruppo di film, al quale Sacerdoti si riferisce col termine “noleggi primari”, vi è un secondo gruppo di “noleggi secondari”, ovvero di film affidati alla Felsina da altri noleggiatori o per i quali bisogna pagare una commissione ingente a dei rappresentanti: da questi Sacerdoti ipotizza un ulteriore ricavo di L. 4.852⁷⁵. Il magazzino oltre ai film contiene anche del materiale *réclame*, acquistato per L. 2.490 e dal quale all'epoca sono già state ricavate L. 1.432 e di cui si prevede un ulteriore ricavo che si aggira sulle tremila lire. Sacerdoti ricorda inoltre il commercio e il deposito di carboni ad arco per gli apparecchi da proiezione, incominciato tramite un contratto con la Società Siemens che prevede un margine di rivendita del 45%⁷⁶. Sacerdoti ha in mente di intraprendere la produzione di film:

⁷³ Il fascicolo intitolato *Relazione Esercizio Sociale “Felsina Film”*. Dal 15 agosto al 31 dicembre 1914 mesi 4 e mezzo – pari a giorni 135, Bologna, Stabilimento Poligrafico Emiliano, 1914 (SACERDOTI 1914) è conservato nella sezione di Bologna alla segnatura S.3429.

⁷⁴ Ivi, p. [1].

⁷⁵ Ivi, p. 2.

⁷⁶ Ivi, p. 4.

Sono però gettate le basi per aggiungere un nuovo indirizzo industriale colla combinazione fatta in via provvisoria (la cui attuazione definitiva sarà consigliata dal prudente periodo sperimentale ora già in corso avanzatissimo di esecuzione) per la produzione di Films, con artisti di grido mondiale, e questo con un compromesso provvisorio fatto colla Riviera-Films di Quinto a Mare a condizioni vantaggiosissime che potranno anche essere migliorate, la quale apporta oltre al contingente artistico anche un magnifico Stabilimento con Teatro, del costo di L. 140.000 – senza affitto né interessi – ma da ammortizzarsi solamente con la lieve percentuale degli utili, di modo che la Felsina-Film finirà col diventare comproprietaria senza alcun esborso⁷⁷.

Per raggiungere questo obiettivo però servono ulteriori capitali e Sacerdoti rassicura di aver iniziato pratiche segretissime per la partecipazione di capitalisti all'iniziativa.

Le spese di amministrazione ammontano invece a L. 7.555 nei quali sono comprese le spese di impianto, e alle quali bisogna aggiungere L. 750 per l'affitto dei locali di rappresentanza dal Sacerdoti (l'ufficio centrale in via Pietrafitta 3, provvisto di cassaforte e macchine da scrivere). A queste spese, che si presume siano minori per i mesi a venire, vengono aggiunte altre L. 1.735 per viaggi, anche queste più ingenti nel primo periodo per diffondere il nome della Felsina Film fuori da Bologna. Aggiunte alcune voci minori per poste e telegrafo (L. 578) e per il notaio (L. 450) vengono valutate complessivamente L. 9.169 contro le totali 29.251 di ricavi⁷⁸.

Fra i film distribuiti nel 1914 compaiono titoli italiani (alcuni della Giano Film di Genova) americani (IMP-Film Co. di New York), francesi (Eclair) e tedeschi (Union-Film di Berlino)⁷⁹. La Felsina ha inoltre anche un subconcessionario a Milano⁸⁰ nella ditta del cav. Giovanni Bonanno,

1915 – L'assestamento e il primo aumento di capitale

Discutendo questo bilancio, Ercole Sacerdoti lascia assieme alla moglie la Felsina Film: ritira la loro quota di L. 20.000, «avendo espresso desiderio per le sue nuove e sopraggiuntegli occupazioni»⁸¹ e ha l'intenzione di fondare una nuova casa di produzione, la

⁷⁷ Ivi, p. 5.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Per un elenco dei film distribuiti dalla Felsina si rimanda a GIORDANI 1996-1997, pp. 88-101.

⁸⁰ «L'Illustrazione cinematografica», a. III, n. 15, 15 settembre 1914, p. 36.

⁸¹ Le modifiche vengono apportate con atto privato del 24 dicembre 1914, registrato a Bologna il 2 gennaio 1915, vol. 347, n. 15427, mod. 2 (CCBO, ASRD, n. 1555, prot. 3775 del 12 marzo 1915; ANB, Luigi Pio Rossi, matrici 394-431, 1914, II, matrice 429, repertorio 3428).

Libertas Film, che però non viene mai registrata⁸². La sede della Felsina Film viene spostata al civico n. 1 della medesima via e diviene unico socio accomandatario l'ing. cav. Ugo Melloni, che per l'occasione aumenta di L. 5.000 la sua quota e che con un nuovo atto del febbraio 1915⁸³ porta con sé il fratello l'avv. Alberto Melloni (L. 10.000) e il colonnello Anselmo Mini (L. 5.000). Aumentano così le quote sociali delle famiglie Melloni e Calandrelli. Pochi mesi dopo, nel maggio 1915, viene predisposto l'aumento di capitale a L. 150.000 con l'entrata di tre nuovi soci⁸⁴, il col. cav. Gian Battista Testi (L. 5.000), il ten. col. cav. Gioacchino Aria fu Cesare (L. 5.000) e la figlia del colonnello di nome Agar (L. 5.000). Anche in questo caso gli aumenti più ingenti di capitale vengono sottoscritti dalle famiglie Melloni e Calandrelli.

La Felsina Film nel 1915 è la succursale bolognese della Fabbrica I.N.C.A. di Bacchiega & Rovari di Milano, fabbricante apparecchi per cabine cinematografiche⁸⁵. Diventa inoltre rappresentante dell'Aquila Film (Torino), della Cines e della Vera Film (Roma), della Celio (Roma) per le zone Emilia e Toscana⁸⁶. Ai film di queste case, vanno aggiunti i film di Ubaldo Maria del Colle prodotti dalla Riviera-Film. I titoli distribuiti, come nota Claudia Giordani, sembrano appartenere tutti al genere avventuroso-poliziesco e al film patriottico⁸⁷. Proprio a quest'ultimo filone appartiene il primo esperimento della Felsina Film nel campo della produzione, *I bimbi d'Italia son tutti Balilla* girato da Alfredo Testoni nel settembre 1915 a Casalecchio (v. capitoli XII e XIII). Non è stato possibile reperire bilanci di questo anno sociale, ma si può ritenere che si sia chiuso positivamente: la Felsina è concessionaria per Emilia e Toscana di case italiane importanti, ha un genere di film che la caratterizza e riesce ad attrarre nuovi investitori nonostante i tempi di guerra. La guerra limita senz'altro il lavoro della società, come testimonia anche la richiesta indirizzata alla Camera di Commercio per far viaggiare in Veneto, Emilia e Lombardia Enrico Montuoro, il proprio rappresentante⁸⁸.

⁸² «La cinematografia italiana ed estera», a. IX, n. 1-2, 31 gennaio 1915, p. 109. Non si trova traccia di questa ditta, né di altre ditte cinematografiche di Sacerdoti presso l'Archivio Storico del Registro Ditte della Camera di Commercio di Bologna. Le inserzioni sulla stampa specializzata dei mesi seguenti dimostrano come la Felsina Film si sia spostata in seguito a questo avvenimento al civico 1. La Libertas ha in programma di girare alcuni film ispirati a soggetti storici e alla cultura "alta", quali *Bethoven* (sic), *Chopin*, *Leonardo Da Vinci*, *Benvenuto Cellini*, *Beatrice Cenci*, ecc..., ma nulla viene effettivamente girato. Sull'argomento si rimanda a GIORDANI 1996-1997, p. 80 e Appendice 5.1.

⁸³ Atto privato del 25 febbraio 1915 registrato a Bologna il 2 marzo 1915, vol. 439 n. 21428, mod. 2, diventa socio accomandante l'avv. Alberto Melloni (L. 10.000) e Mini Anselmo (L. 5.000). Ugo Melloni aumenta la sua quota di L. 5.000 (ANB, Luigi Pio Rossi, matrici 432-473, 1915, I, matrice 444, repertorio 3581).

⁸⁴ Modifiche con atto privato del dott. Rossi Luigi Pio l'8 maggio 1915 registrato a Bologna il 10 maggio 1915, vol. 441, n. 26982, mod. 2; ANB, Luigi Pio Rossi, matrici 474-519, 1915, II, matrice 474, repertorio 3741.

⁸⁵ «La cinematografia italiana ed estera», a. IX, n. 7-8, 15-30 aprile 1915, p. 96. La ditta milanese con sede in via Tadino 1, nel 1915 ha succursali a Torino, Bologna e Napoli («Id.», a. IX, n. 9, 15 maggio 1915, p. 36).

⁸⁶ «La cinematografia italiana ed estera», a. IX, n. 9, 15 maggio 1915, p. 54; «La vita cinematografica», a. IV, n. 30-31, 22-31 agosto 1915, p. 36.

⁸⁷ GIORDANI 1996-1997, p. 85.

⁸⁸ CCBO, ASRD, n. 1555, richiesta del 6 settembre 1915.

1916 – Un nuovo aumento di capitale

Un nuovo aumento del capitale della Felsina Film avviene nel luglio 1916⁸⁹, quando si raggiungono le L. 180.000 tramite l'entrata del cav. avv. Enrico Daddi (L. 5.000) e di Manferrari Pietro (L. 5.000) e l'aumento delle quote sociali da parte dei fratelli Melloni, dott. Stagni e del col. cav. Gian Battista Testi. L'avv. Enrico Daddi era stato eletto consigliere comunale nello schieramento dei clerico-moderati dal 1914. In quest'anno la Felsina è concessionaria per l'Emilia dell'Ambrosio di Torino⁹⁰, e continua la sua attività di distribuzione, spostandosi dal marzo 1916 in una nuova sede in via Ugo Bassi 1⁹¹.

1917 – Inizia la produzione e apre la scuola di cinema

È a questo punto che la Felsina comincia anche a produrre film, creando nell'aprile del 1917 una nuova “associazione” con il capitale di L. 100.000, in parte versato dalla Felsina Film e in parte dai nuovi soci già citati (per la vicenda produttiva si rimanda al capitolo XII). La produzione della Felsina Film viene inoltre distribuita all'estero tramite accordi con la Gladiator Film di Torino⁹². A questo punto la Felsina Film, apre⁹³ una scuola di cinema (v. Appendice 5.2, Scuola Artistica Cinematografica Italiana SACI).

La società viene così messa in liquidazione nel gennaio 1920⁹⁴. La liquidazione nel 1925 non risulta ancora terminata.

⁸⁹ Modifiche con atto privato del notaio Pio Rossi datato 17 luglio 1916 (CCBO, ASRD, n. 1555, prot. 7449 dell'11 settembre 1916; ANB, Luigi Pio Rossi, matrici 556-599, 1916, II, matrice 576, repertorio 4285).

⁹⁰ «L'Arte muta», a. I, nn. 4-5, 1916, p. 40.

⁹¹ GIORDANI 1996-1997, p. 86.

⁹² «La vita cinematografica», a. VII, n. 29, 1918, p. 87.

⁹³ La connessione con la Felsina Film è testimoniata da un articolo de «Il Resto del Carlino» cfr. CERVELLATI 1954, p. 37. Secondo Cervellati la scuola apre nell'aprile del 1917, in Camera di Commercio però la richiesta è successiva.

⁹⁴ La società è messa in liquidazione in data 12 gennaio 1920 con atto del dott. Luigi Pio Rossi, registrato a Bologna il 20 successivo al vol. 479, n. 10911, mod. 2 a datare dal gennaio 1920, con nomina a liquidatore dell'Ing. Ugo Melloni fu avv. Cav. Muzio (CCBO, ASRD, n. 1555, prot. 1586 dell'11 febbraio 1920; ANB, Luigi Pio Rossi, matrici 685-743, 1920, I, matrice 576, repertorio 4285, pp. 33-35).

FOX FILM CORP. (1924-?)

Registro	-
Numero	-
Data di denuncia	-
Periodo di attività	1924
Tipologia	Agenzia della Fox Film Corp. (SAI), Roma di Piazza XX settembre 58
Oggetto	Noleggio pellicole cinematografiche
Indirizzo	Piazza XX settembre 1, Bologna (1924) via Galliera 66F, Bologna (1925-
Denunciante	Rag. Ugo Bassi, di Gaetano, nato a Vergato il 12 giugno 1887 (v. Appendice 3.2, Società Teatri e Spettacoli STES; v. Appendice 4.2, rag. Ugo Bassi)
Cessazione	
Note	- aprile 1924: richiesta del rag. Ugo Bassi di applicare sulla ringhiera del balcone nella piazza XX settembre 1, piano 1° un cartello in lamiera di m 4,80 x 0,85 con la seguente iscrizione. “Fox Film Corp. (S.A.I.) William Fox – Presidente – Agenzia di Bologna” (ASC, C.A., 1924, XII.4.4., prot. 10036 del 28 aprile 1924); febbraio 1925, richiesta per una seconda targa vicino alla porta “Fox Film S.A.I. Agenzia di Bologna I° piano” (ASCBO, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 3193 del 9 febbraio 1925) - aprile 1925: richiesta Ugo Bassi per spostare la targa in via Galliera 66F (ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez.4., prot. 10777 del 30 aprile 1925); chiede inoltre di scrivere sui vetri a lettere dorate “Fox Film” (ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 14926 dell'16 maggio 1925)

Di questa filiale non è stato possibile rintracciare alcun documento presso la Camera di Commercio di Bologna. Da un documento reperito presso l'Archivio Storico del Comune di Bologna⁹⁵, sappiamo che la filiale della Fox Film Corp. (SAI) di Roma apre in piazza XX settembre 1 nell'aprile del 1924 (Fig.) e che è gestita dal rag. Ugo Bassi, già rappresentante della Pathé Frères e della Società Teatri e Spettacoli (STES) (v. Appendice 3.2, Società Teatri e Spettacoli STES; v. Appendice 4.2, rag. Ugo Bassi).

⁹⁵ ASC, C.A., 1924, XII.4.4., prot. 10036 del 28 aprile 1924.

GALLI & GRAZIA (1912-1919)

Registro	-
Numero	-
Data di denuncia	-
Periodo di attività	1912-1919
Tipologia	Esercenti con commercio di film
Oggetto	-
Indirizzo	via Indipendenza 6-8 (1913-1917) via Pietrafitta 3 (1917)
Denunciante	Felice Galli, fu Lodovico nato a Bologna l'8 luglio 1870 (v. Appendice 3.2) Alberto Grazia, fu Antonio nato a Bologna il 24 febbraio 1865 (v. Appendice 3.2)
Cessazione	Ottobre 1919
Note	

L'attività di esercenti di Galli e Grazia comincia nel 1907 quando i due ex-ginnasti aprono il Cinematografo Bios, in via del Carbone (v. Appendice 3.2, Cinematografo Bios). L'ufficio di noleggio viene aperto qualche anno dopo, ma non è possibile determinare con precisione il momento, perché la posizione aperta alla Camera di Commercio nel 1911 cita solo l'esercizio dei cinematografi Bios e Centrale. Il primo documento che attesta un'attività di noleggio risale al giugno 1912, ed è un contratto stipulato con Giuseppe del Bianco (v. Appendice 3.2, Cinema-Teatro D'Azeglio) per il noleggio del film di Luca Comerio *La gloriosa battaglia della Due Palme del 12 marzo a Bengasi* (p. L. Comerio, Milano, 1912, m. 500) sulla piazza di Ravenna⁹⁶. Il film viene noleggiato per 2 giorni (12 e 13 giugno 1912) per L. 200 da pagarsi entro la data di proiezione. Nonostante la sede di rappresentanza sia cambiata diverse volte nel corso degli anni, la loro attività di noleggiatori è continua ed è attestata per tutti gli anni della guerra dai documenti rinvenuti presso l'Istituto Gualandi (Fig.). Nel 1917 Galli & Grazia comprano per L. 16.000 a pellicola dal cav. Ermidio De Medio, la produzione Karenne Film in uscita dall'agosto 1917 al giugno 1918, con l'accordo di noleggiare i film per tre anni nelle zone Emilia e Toscana: «nel prezzo di L. 16.000 è stabilito oltre l'esclusività per anni tre N. 2 copie del films stampate su pellicola Kodak originale e N. 20 affissi per tipo di ogni films»⁹⁷. Galli e Grazia noleggiavano a loro volta i film con regole precise: le spese di viaggio delle pellicole erano a carico del committente che si assumeva

⁹⁶ Il documento è conservato nel Fondo Galli e Grazia presso l'Archivio Cartaceo del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

⁹⁷ MNC, Archivio Cartaceo, Fondo Galli e Grazia, 13 agosto 1917. Dal contratto è escluso *Justice de femme*, già venduto a Armando Monti.

anche i rischi del trasporto e si impegnava a rispedire col mezzo più rapido a disposizione la pellicola nelle prime ore del mattino seguente all'ultimo giorno di programmazione, eventualmente assicurando il pacco; il cliente inoltre rispondeva di ogni guasto o forzatura arrecata al film; si impegnava a mantenere la pellicola con le code (pena multa di L. 1 per ogni coda mancante) e a restituire la pellicola comprensiva del visto governativo, pena dover sostenere le spese per il nuovo visto e i danni per la mancata consegna ad altri clienti per tale motivo⁹⁸. Il commercio di film finisce nell'ottobre del 1919⁹⁹, ma continuano l'esercizio dei cinematografi.

⁹⁸ Le condizioni si leggono in chiusura di una fattura datata 2 maggio 1917 (Fondazione Gualandi, Bologna).

⁹⁹ La data viene ricordata nell'atto n. 12078 datato 18 marzo 1927 del notaio Amaduzzi con il quale i due soci sciogliono definitivamente la loro società (CCBO, ASRD, n. 13733).

DITTA L. GAUMONT, PARIGI (1911-1914)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 14
Numero	n. 6848
Data di denuncia	2 giugno 1911
Periodo di attività	1911-1914
Tipologia	Agenzia, filiale della sede di Milano della Société des Etablissements Gaumont, Paris
Oggetto	Films cinematografiche
Indirizzo	via dei Mille 3, Bologna
Denunciante	Andreoni Lorenzo, Corso Venezia 13, Milano (procuratore agenzia di Milano)
Gerente	Aleotti Arturo
Cessazione	Gennaio 1915 (Denuncia di Cessazione protocollata il 7 agosto 1920)
Note	- La tardiva Denuncia di Cessazione dell'azienda viene fatta dall'avv. Renato Lama di Milano (via Andegari 4) che risponde alla richiesta di pagamento della Tassa Camerale del 1915 da parte della Camera di Commercio. Secondo l'avvocato l'azienda avrebbe chiuso ai primi del 1915, quando il governo francese requisisce la ditta adibendola alla fabbricazione di munizioni e richiama i dipendenti in Francia per il servizio militare

Nel 1911¹⁰⁰ apre a Bologna una filiale della ditta L. Gaumont di Milano, gestita da Arturo Aleotti per conto del procuratore generale della società Lorenzo Andreoni. La ditta milanese aveva già iniziato la sua attività nell'aprile del 1908, e nel 1909 aveva un'agenzia anche a Genova. L'apertura dell'agenzia bolognese precede di qualche mese quella delle agenzie a Roma e Napoli, e quella a Trieste che avviene nel 1912¹⁰¹. La sede di Bologna si trova in via dei Mille 3, dove Aleotti chiede al Comune di appendere una targa di ardesia nera con inciso in oro «L. Gaumont» e di poter dipingere sulle serrande dei due negozi di Casa Gitti «la Marca della Casa rappresentante un Girasole»¹⁰². Non è chiaro quanto tempo sia rimasta aperta questa attività, perché la Denuncia di Cessazione viene presentata solo nel 1920, da un rappresentante dell'ufficio parigino della Gaumont, l'avvocato Renato Lama. Lama scrive in risposta ad una richiesta da parte della Camera di Commercio di Bologna del pagamento della tassa camerale del 1915, quando però la ditta è già chiusa da tempo:

¹⁰⁰ La Camera di commercio di Bologna non conserva una Denuncia di Esercizio. Viene protocollata una lettera di Andreoni datata 29 maggio 1911 dove si dichiara che l'agenzia è stata aperta tre mesi prima (CCBO, ASRD, n. 6848, prot. 10311 del 8 giugno 1911). Secondo Bernardini una agenzia di questa ditta sarebbe già attiva a Bologna nel 1909, ma i documenti bolognesi non confermano questa notizia (BERNARDINI A. 1978, p. 45).

¹⁰¹ Sulla agenzia italiana della della Gaumont si vedano BERNARDINI 1981, p. 146 e BERNARDINI 1978, p. 45.

¹⁰² ASC, C.A., 1911, Tit. XII, Rub. 4 Sez. 4, prot. 482, richiesta del 9 gennaio 1911.

La Ditta L. Gaumont che aveva sede a Milano aprì nel 1913 a Bologna una agenzia; che nell'anno stesso fu abbandonata; essendosi sostituita con una semplice rappresentanza. Allo scoppio della guerra francese, la Ditta L. Gaumont, concessionaria degli Etablissements [sic] Gaumont, dovette sospendere ogni suo commercio, perché lo stabilimento Gaumont fu requisito dal Governo Francese; e adibito alla produzione di munizioni¹⁰³.

L'imprecisione dell'avv. Lama nel riportare l'anno di apertura dell'agenzia, la mancanza di documentazione presso la Camera di Commercio di Bologna, nonché il fatto che il vero distributore emiliano della Gaumont sembri essere già nel 1912 Armando Monti (v. Appendice 4.2, Armando Monti) porta a pensare che questo distributore non sia stato aperto a lungo. Arturo Aleotti nel 1914 risulta già impegnato altrove, a Torino, dove ha una sua ditta di distribuzione chiamata "Aleotti Bertonaschi"¹⁰⁴.

¹⁰³ CCBO, ASRD, n. 6848, prot. 8648 del 7 agosto 1920.

¹⁰⁴ La ditta di Aleotti che si trovava in via Mazzini 32 a Torino è citata in diverse inserzioni nel corso del 1914 (si veda ad esempio «La cine-fono», a. VIII, n. 276, 4 aprile 1914, p. [55]) e risulta in liquidazione sempre nel corso dello stesso anno («La vita cinematografica», a. V, n. 16, 30 aprile 1914, p. 102).

GIANNANTONY ENRICO “LUX ET UMBRA” (1911-1915)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 25
Numero	n. 12368
Data di denuncia	6 settembre 1911
Periodo di attività	1911-1915
Tipologia	Ditta individuale "Lux et Umbra"
Oggetto	Commercio films / Rappresentante commissionario nel ramo films cinematografiche
Denunciante	Giannantony Enrico, fu Giuseppe nato a Revere il 4 gennaio 1862
Indirizzo	via Falegnami 7, Bologna
Cessazione	16 marzo 1915
Note	

Enrico Giannantony, proprietario del cinematografo Volta (v. Appendice 3.2, Cinematografo Volta), ha già una ditta nel 1910 con sede in via Farini 5¹⁰⁵. La ditta individuale Lux et Umbra risulta invece aprire in via Falegnami 7 solo l'anno seguente nel gennaio 1911¹⁰⁶. Non è stato possibile trovare molte informazioni su questo noleggiatore, che chiude con lo scoppio della guerra: Bernardini attesta¹⁰⁷ un Enrico Giannantony a Chiasso, rappresentante della Pathé per il Canton Ticino. Nella Denuncia di Cessazione Giannantony dichiara di aver cessato il commercio il 16 marzo 1915, senza il subentro di alcuna ditta¹⁰⁸.

¹⁰⁵ «Il Resto del Carlino», 9 gennaio 1910, p. 7.

¹⁰⁶ Nella Denuncia di Esercizio Giannantony dichiara di esercitare dal 1° gennaio 1911. CCBO, ASRD, n. 12368, prot. 17710 del 6 settembre 1911.

¹⁰⁷ BERNARDINI 1978, p. 54.

¹⁰⁸ CCBO, ASRD, n. 12368, prot. 4671 del 31 marzo 1915.

GIANNONI E ZOCCHI (1918-1920)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 40
Numero	n. 19566
Data di denuncia	22 gennaio 1918
Periodo di attività	1918-1920
Tipologia	Esercenti con commercio cinematografico
Oggetto	Conduzione del Cinematografo della Borsa in Bologna (via Indipendenza 22) e commercio cinematografico in Toscana e Emilia
Denunciante	Giannoni Giulio, fu Emilio, nato a Firenze il 16 agosto 1881 e domiciliato a Firenze Zocchi Enrico, di Giovanni, nato a Firenze nel 1869 e domiciliato a Firenze
Indirizzo	via Indipendenza 22, Bologna (presso il Cinematografo della Borsa)
Cessazione	?
Note	

Giannoni e Zocchi sono due esercenti e noleggiatori fiorentini che diventano esercenti del Cinematografo Borsa nel 1918 (v. Appendice 3.2, Cinematografo della Borsa) e nella sede del cinematografo aprono anche una succursale del loro commercio fiorentino per le zone Toscana e Emilia¹⁰⁹. Non esiste una Denuncia di Cessazione della Ditta Giannoni e Zocchi né per il cinematografo né per la ditta di distribuzione, ma si può supporre che tale commercio sia passato alla gestione Boari & Carletti nel 1920 (v. Appendice 4.2, Boari & Carletti).

¹⁰⁹ CCBO, ASRD, n. 19566, prot. 477 del 22 gennaio 1918.

IMPRESA CINEMA-VARIETÀ POLUZZI (1919-1920)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 42
Numero	n. 20712
Data di denuncia	15 settembre 1919
Periodo di attività	1919-1920
Tipologia	Esercente con commercio di film
Oggetto	Un commercio ed esercizio di cinema-varietà con noleggio di films cinematografiche
Denunciante	Vincenzo Poluzzi di Luigi, nato a Bologna il 7 agosto 1893
Indirizzo	via dei Mille 2B, Bologna
Cessazione	30 giugno 1920
Note	

Non è chiaro quale cinema-varietà gestisca questo imprenditore attivo dal 15 settembre 1919¹¹⁰ al 30 giugno 1920¹¹¹. L'attività, posta in via dei Mille 2B, rimane aperta nemmeno un anno e comprende anche il commercio di film.

¹¹⁰ CCBO, ASRD, n. 20712, prot. 9514 del 17 settembre 1919.

¹¹¹ CCBO, ASRD, n. 20712, prot. 3870 del 29 aprile 1921.

LANZARINI FILM / “LA FILM” (1924-1929)

Registro	-
Numero	n. 4234
Data di denuncia	21 marzo 1914
Tipologia	Ditta individuale
Oggetto	Rappresentante di case estere e nazionali e per il noleggio di pellicole cinematografiche. Nel 1914 è rappresentante per le zone Emilia e Marche della The Smith-Premier Typewriter Co. (con anche servizio di riparazione delle macchine da scrivere) Nel 1925 è rappresentante per le zone Emilia e Toscana della G. Moroni Candelori (Roma), della Superstampa di Lamberto Cufaro e Alfredo Calabria (Roma) e della Celer Film di Serafini e Corsi (Roma) Dal 1925 è rappresentante della Società Anonima Moretto di Brescia per le zone Toscana e Emilia Nel 1927 è rappresentante della Società Anonima Films Internazionali (Genova)
Periodo di attività	1924-1929
Indirizzo	via Galliera 48, Bologna (1924) via Caldarese 3, Bologna (1925) via Galliera 63 (1929)
Denunciante	Lanzarini Tancredi, di Ferdinando nato a Borgo Panigale il 27 maggio 1887
Cessazione	Fallimento dichiarato dal Tribunale di Bologna il 22 giugno 1929
Note	1914: insegna del negozio di macchine da scrivere “Lanzarini Tancredi” all'angolo di via Ugo Bassi e via del Poggiale (ASC, C.A., 1914, XII.4.4)

La ditta di Tancredi Lanzarini non è stata trovata nei registri delle ditte conservati in Camera di Commercio. Una verifica tramite il cognome dell'imprenditore ha permesso però di recuperare in un secondo momento il fascicolo di iscrizione. Lanzarini nel 1914 scioglie infatti una precedente ditta in nome collettivo chiamata Sidoli & Lanzarini e gestita assieme al socio Ferdinando Sidoli, dedita alla rappresentanza di case estere (non cinematografiche) per continuare autonomamente il commercio¹¹². Inizialmente Lanzarini è rappresentante¹¹³ di una ditta londinese di macchine da scrivere The Smith-Premier Typewriter Co., per la quale svolge anche servizio di riparazione. Nel 1924 però Lanzarini sembra cambiare l'oggetto del suo commercio, diventando un rappresentante cinematografico sotto il nome di “La Film”¹¹⁴ (Fig.) e per questo motivo probabilmente assume il sig. Spinadini¹¹⁵, che aveva una sentenza

¹¹² CCBO, ASRD, n. 4234, prot. 5601 del 22 maggio 1914. La precedente ditta è citata in un attestato rilasciato dalla stessa Camera di Commercio il 24 luglio 1914.

¹¹³ CCBO, ASRD, n. 4234, prot. 4252 del 17 aprile 1914.

¹¹⁴ «Il signor Lanzarini ha aperto in Via Galliera 48, una nuova Casa di noleggio sotto il nome di “La Film”», da *Notiziario*, in «La rivista cinematografica», a. V, n. 3, 10 febbraio 1924, p. 50. Il nome “La Film” è citato solo dalle riviste specializzate, e non compare nei documenti consultati.

¹¹⁵ Alcune lettere datate 1924 del distributore Lanzarini, sono firmate da Spinadini (AMNCTO, Fondo Galli e Grazia).

di fallimento in corso per la sua ditta di distribuzione (v. Appendice 4.2, Giulio Spinadini). Lanzarini dichiara¹¹⁶ di essere il rappresentante delle case romane G. Moroni Candelori, Superstampa di Lamberto Cufaro e Alfredo Calabria e Celer Film di P.A. Corsi e M. Serafini, ma dalle lettere delle ditte interessate che si trovano in allegato alla denuncia sembra che questa rappresentanza fosse solo relativa alle zone Emilia e Toscana, e limitata ad alcuni film¹¹⁷. Il 30 settembre 1925 diventa inoltre rappresentante della Società Anonima Moretto di Brescia (che in questi anni ha già però un ufficio autonomo in via Pietramellara 61 v. Appendice 4.2, S.A. Moretto) e nel 1927 è rappresentante della Società Anonima Films Internazionali (Genova)¹¹⁸. Lanzarini nel 1926 sembra inoltre coinvolto nella liquidazione della S.A. Radio Italiana Films (v. Appendice 4.2, Radio Italiana Films).

Il commercio però comincia ad andare male, e il 22 giugno 1929 viene dichiarato il fallimento dal Tribunale di Bologna¹¹⁹. Lanzarini denuncia al Tribunale un attivo di L. 952.221,46 composto dalle voci cassa, merci, crediti e partite di giro, e un passivo di L. 755.934,55 verso i suoi creditori, ma il curatore provvisorio riscontra un attivo pari a solo L. 30.154,04. Egli infatti valuta poco le 31 pellicole positive e i 3 negativi in magazzino e stima difficile recuperare crediti da ditte lontane, crediti che sembrano inoltre molto sovrastimati da parte del Lanzarini. Il curatore provvisorio distingue però in maniera netta i due rami di attività del distributore: da un lato la sua precedente azienda di rappresentanza in liquidazione che non ha una situazione particolarmente sfavorevole, dall'altro il commercio per conto di terzi, che ha una situazione difficilmente conoscibile, e che il curatore provvisorio spera possa risolvere il curatore definitivo (di cui però non è conservata alcuna relazione). I documenti del fallimento sono firmati anche da Spinadini (v. Appendice 4.2, Spinadini). Nel 1928 Lanzarini Tancredi è rappresentante anche della Società Anonima Films Internazionali (SAFI), che apre la propria agenzia per l'Emilia in via Galliera 65¹²⁰.

¹¹⁶ CCBO, ASRD, n. 4234, prot. 4234 del 18 aprile 1925.

¹¹⁷ La limitazione allo sfruttamento di alcuni film è citata da tutte le tre ditte nelle lettere in allegato alla denuncia. La Superstampa specifica i sette titoli: quattro film americani della Metro usciti in Italia nel 1923 *Tigri parigine* (*The Parisian Tigress*), *L'ingegnere della Balboa Oil Co. (In His Brother's Place)*, *Sposina moderna* (*Some Bride*) e *Fulmine* (*June Madness*), uno italiano di produzione Superfilm *Il velo della colpa* (di Baldassarre Negroni, 1923) e uno non identificato *Edelveiss*. La Celer Film delega Lanzarini al noleggio del film francese *Il dramma di Lourdes* (*Credo ou La tragédie de Lourdes* di J. Duvivier, 1923).

¹¹⁸ Quest'ultima informazione si ricava dalla relazione sul fallimento scritta dal curatore provvisorio il 9 luglio 1929 (CCBO, ASRD, n. 4234, prot. 9705 del 20 luglio 1929).

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ L'apertura è testimoniata dalla richiesta al Comune per un'insegna (ASCBO, C.A., 1928, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 8437 del 24 febbraio 1928).

MAGGI PIETRO (1924)

Registro	-
Numero	-
Data di denuncia	-
Tipologia	Esercente con noleggio films
Oggetto	-
Periodo di attività	1924
Indirizzo	via Nosadella 21, Bologna (presso il Cinematografo Lux)
Denunciante	Maggi Pietro, fu Giuseppe, nato a Bologna, il 19 agosto 1890 (v. Appendice 3.2, Cinema Edison presso l'Arena del Sole; Cine-Saffi; Cinematografo Lux; Cinematografo a Budrio; v. anche Appendice 5.2, CINEMECCANICA EMILIANA MAGGI-BIANCHI & SCARANI)
Cessazione	-
Note	

Pietro Maggi è attivo come esercente cinematografico dal 1909 fino agli anni Venti, perché gestisce diverse sale fra città e provincia. I documenti rinvenuti non attestano il commercio di film, ma il suo nome è invece citato come distributore, con sede presso il Cinematografo Lux, dalle riviste specializzate nel 1924¹²¹. La gestione del Cinematografo Lux da parte di Maggi è compresa fra il 1911 e il 1928 (Appendice 3.2, Cinematografo Lux). Dal 1921 ha anche una officina di riparazioni per macchinario cinematografico, rappresentante della Cinemeccanica R. Bossi di Milano (v. Appendice 5.2, Cinemeccanica Emiliana Maggi-Bianchi & Scarani).

¹²¹ Si veda ad esempio «La rivista cinematografica», a. V, n. 1, 10 gennaio 1924, p. V.

MARIANI GUALTIERO “AGENZIA CINEMATOGRAFICA EMILIANA” (1925-1930)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 63
Numero	n. 31077 poi n. 1659
Data di denuncia	7 febbraio 1925
Periodo di attività	1925-1930
Tipologia	Ditta individuale Agenzia Cinematografica Emiliana
Oggetto	Nolo films e rappresentante case cinematografiche
Denunciante	Rag. Mariani Gualtiero, fu Luigi, nato a Riolo Bagni il 28 marzo 1877
Indirizzo	via Polese 57 AB, Bologna
Cessazione	30 dicembre 1930
Note	- febbraio 1925, richiesta di G. Mariani per esporre in via Polese 57 una targhetta in ferro smaltato di cm 30x20 con la dicitura “Rag. Gualtiero Mariani Cinematografica Emiliana” (ASCBO, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 4275 del 19 febbraio 1925)

Il rag. Gualtiero Mariani apre in via Polese 57 AB una ditta individuale “Agenzia Cinematografica Emiliana” per il noleggio di film nel febbraio 1925¹²². L'attività dura per cinque anni, fino al 30 dicembre 1930, quando Mariani la chiude definitivamente¹²³.

¹²² CCBO, ASRD, n. 31077, prot. 601 del 7 febbraio 1925.

¹²³ CCBO, ASRD, n. 31077, prot. 2488 del 20 dicembre 1930.

ETTORE MARZETTO & C. (1909-1909)
MARZETTO E BARONETTO & C. (1909-1913)
ETTORE MARZETTO & C. (1913-1916)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 4
Numero	n. 1894
Data di denuncia	27 maggio 1911
Periodo di attività	1909-1916
Tipologia	Società in accomandita semplice
Oggetto	L'industria e il commercio di articoli cinematografici, films ed affini
Indirizzo	via Cavalliera 9/2 (1909-1911) via Galliera 89, Bologna (1911-1916)
Denunciante	Marzetto Ettore, di Giuseppe, nato il 14 luglio 1874 a Verona [o a Venezia?]
1909 Soci accomandatari Soci accomandanti	Marzetto Ettore, di Giuseppe, nato il 14 luglio 1874 a Verona [o a Venezia?] Baronetto Giovanni, di Isidoro, nato a Torino e domiciliato a Pistoia (v. Appendice 3.2, Cinematografo Edison)
Capitale sociale 1909	L. 20.000 (versato da Giovanni Baronetto). Gli utili, al netto degli interessi del 5% sul capitale del socio accomandante e al netto di ogni spesa, saranno divisi a metà
1909-1913 Soci accomandatari Soci accomandanti	Marzetto Ettore, di Giuseppe, nato il 14 luglio 1874 a Verona [o a Venezia?] Baronetto Giovanni, di Isidoro, nato a Torino e domiciliato a Pistoia (v. Appendice 3.2, Cinematografo Edison) cav. Franzoni Luigi, di Giovanni
Capitale sociale 1909-1913	L. 60.000 costituito (per L. 30.000 dal socio Giovanni Baronetto e per altre L. 30.000 dal nuovo accomandante cav. Luigi Franzoni). Gli utili dell'azienda detratto l'ammortamento dei capitoli dell'industria e detratto il 5% a titolo d'interesse sul capitale versato dai soci Baronetto e Franzoni, saranno ripartiti in parti uguali fra i tre soci
1913-1916 Soci accomandatari Soci accomandanti	Marzetto Ettore, di Giuseppe, nato il 14 luglio 1874 a Verona [o a Venezia?] cav. Franzoni Luigi, di Giovanni
Capitale sociale 1913-1916	60.000 lire (L. 45.000 del cav. Luigi Franzoni e L. 15.000 di Ettore Marzetto; la somma di L. 30.000 restituita a Baronetto viene infatti versata in parti uguali dai soci restanti)
Marche	<p>1910 Unitas, Torino</p> <p>1911 Aquila Film, Torino (Italia e Trieste); Nordisk, Copenaghen; Vesuvio Films, Napoli (zone: Emilia, Toscana e Trieste)</p> <p>1912 Aquila Film, Torino (Italia e Trieste); Centauro Films, Torino</p> <p>1913 Bietenholz & Bosio, Torino (zone: Emilia 1913); Mazzitelli & Pizzi, Napoli (agenzia per Emilia, Toscana, Marche, Umbria e Abruzzi)</p> <p>1914 Bonnard Film, Torino; Nordisk, Copenaghen (Emilia, Toscana, Veneto); Kinograph (Emilia, Toscana, Veneto); Gloria Film, Torino (Emilia, Toscana, Veneto)</p> <p>1915 Padus Film, Torino (tutto il mondo); Nordisk, Copenaghen (Emilia, Toscana, Veneto); Kinograph (Emilia, Toscana, Veneto); Gloria Film, Torino (Emilia, Toscana, Veneto);</p>

	Vidali Film, Re Film, Centauro Film, Zanini Film, E.P.; Cannelloni Film; Piemonte Film, Torino; Benzi Film, Torino; Victoria Film
Filiali	Firenze, Genova, Roma, Torino, Trieste (1910-1913) "L'industrielle", via Roma 13, Torino (1911; vendita attrezzi cinematografici) Ufficio noleggio, via Belfiore 3, Torino (1915)
Cessazione	In data 16 giugno 1916 denunciato scioglimento della società In data 18 luglio 1916 risulta compiuta la liquidazione della società In data 31 dicembre 1916 la cessazione risulta completata
Note	<p>– La prima società Ettore Marzetto & C. viene costituita con il rogito n. 2012 del notaio G. Orefice, in data 16 gennaio 1909 e depositato alla Cancelleria del Tribunale di Bologna il 26 gennaio 1909, annotato al n. 6232, d'ordine al n. 4502, trascrizioni al n. 1381, vol. 2458, Cancelliere Zoppitelli («Foglio di annunci legali della Prefettura di Bologna», n. 62 del 29 gennaio 1909, p. 730)</p> <p>– Col rogito del notaio Orefice in data 27 aprile 1909 entra un nuovo socio accomandante, il cav. Luigi Franzoni, e il capitale sociale viene portato a L. 60.000. L'atto è depositato alla Cancelleria del Tribunale di Bologna il 12 maggio 1909, annotato al n. 6567, d'ordine al n. 1381, società vol. 2458 («Foglio di annunci legali della Prefettura di Bologna», n. 93, del 19 maggio 1909, p. 1070)</p> <p>– Giovanni Baronetto lascia la società in seguito alla denuncia n. 1276 del 22 febbraio 1913 col rogito del dott. Rimini il 2 febbraio 1913, depositato alla Cancelleria del Tribunale di Bologna il 17 febbraio 1913, annotato al numero 9626 d'ordine al n. 5744, trascrizioni al n. 1381 società, vol. 2458, Cancelliere Piertosi («Foglio di annunci legali della Prefettura di Bologna», n. 70, 1912-1913, pp. 884-885)</p> <p>– La denuncia dello scioglimento della società 16 giugno 1916 ha il n. 5255 a seguito del rogito del dott. Cappelli Corrado del 27 maggio 1916 che nomina a liquidatore il cav. Franzoni Luigi. Atto depositato alla Cancelleria del Tribunale di Bologna il 31 maggio 1916, annotato al n. 12778, d'ordine al n. 7014, trascrizioni al n. 2374 società, vol. 5010, Cancelliere Piertosi («Foglio di annunci legali della Prefettura di Bologna», n. 99 del 9 giugno, p. 973)</p>

Ettore Marzetto (**Fig.**) è un imprenditore veneto poco più che trentenne quando apre la sua ditta di distribuzione a Bologna, nel 1909¹²⁴. Si tratta di una società in accomandita semplice, avviata con i capitali del socio piemontese domiciliato in Toscana, Giovanni Baronetto, che vi investe inizialmente L. 20.000. Il distributore, il terzo aperto a Bologna, si trova nel pieno centro storico, in via Cavaliera 9/2 (attuale via Oberdan)¹²⁵, non molto distante dalla ditta di Roatto e da quella di Degli Esposti e Frascaroli e oltre alle pellicole, vende accessori, ricambi, materiale elettrico, affissi colorati e allestisce impianti per cinematografi e

¹²⁴ La Ettore Marzetto & C. viene costituita con il rogito n. 2012 del notaio G. Orefice, in data 16 gennaio 1909 e depositato alla Cancelleria del Tribunale di Bologna il 26 gennaio 1909, annotato al n. 6232, d'ordine al n. 4502, trascrizioni al n. 1381, vol. 2458, Cancelliere Zoppitelli («Foglio di annunci legali della Prefettura di Bologna», n. 62, 29 gennaio 1909, p. 730). La Denuncia di Esercizio depositata presso la Camera di commercio è tardiva, del 23 maggio 1911 (CCBO, ASRD, n. 1894, prot. 5143). Nel 1908 Marzetto è fra i collaboratori della rivista «Cine-fono» (REDI 1992, p. 14).

¹²⁵ Il palazzo è tutelato dall'Ufficio regionale per la conservazione dei Monumenti dell'Emilia e presso l'Archivio Storico del Comune di Bologna è conservata la richiesta della ditta Ettore Marzetto & C. di collocare «a lato dell'ingresso della sua residenza in via Cavaliera N 9/2° una placca in smalto [...] di cm 55x35 portante l'iscrizione "Ettore Marzetto e C / Cinematografi e films"» (ASC, C.A., 1909, Tit. XII, Rub. 4 Sez. 4, Prot. 1288).

istituti¹²⁶. Neanche quattro mesi dopo l'apertura, il 27 aprile del 1909¹²⁷, entra nella società un nuovo socio accomandante, il bolognese cav. Luigi Franzoni e il capitale viene aumentato a L. 60.000, sottoscritte in parti uguali dai due soci accomandanti mentre si decide di dividere gli utili, in parti uguali fra Marzetto, Baronetto e Franzoni. Comincia così l'ascesa commerciale di una ditta che in pochi anni si conquista una certa notorietà, nonché una buona fetta del mercato della distribuzione cinematografica del Nord Italia. Nel 1910 la ditta è rappresentante generale¹²⁸ per l'Italia della Unitas di Torino, nel 1911 invece dell'Aquila Film di Torino per l'Italia e Trieste¹²⁹ e della Vesuvio Films di Napoli per le zone Toscana, Emilia e Trieste¹³⁰. La necessità di gestire i rapporti con Torino, porta Marzetto nel 1911 ad aprire una filiale a Torino chiamata "L'Industrielle" che vende attrezzi cinematografici¹³¹ (Fig.), seguita l'anno seguente da un vero e proprio ufficio per il commercio cinematografico¹³². L'intensificarsi del lavoro e la necessità di spostarsi frequentemente per l'Italia nel maggio del 1911 portano Marzetto a trasferire la sede bolognese in via Galliera 89¹³³, vicino alla stazione ferroviaria: anche Roatto si è da poco trasferito in via Galliera, via che in breve tempo diventerà la strada principale per il noleggio cinematografico a Bologna (§ X.3). Nel 1912 è concessionario della Centauro Film di Torino¹³⁴, Marzetto viene poi eletto consigliere con 50 voti della Unione Italiana Cinematografisti¹³⁵, e dice di essere il «direttore-procuratore» della Casa A. De Giglio di Torino¹³⁶ concessionaria della Nordisk di Copenaghen (Marzetto tentava di diventare concessionario esclusivo della casa danese per l'Italia dal 1911).

Bisogna notare come la ditta di Marzetto nel periodo 1911-1913 sia assieme alla Vay e Hubert di Milano la ditta che iscrive più film al *Registro pubblico generale delle opere*

¹²⁶ Si veda l'inserzione pubblicata su «La Gazzetta dell'Emilia», 19 febbraio 1909, p. 4.

¹²⁷ Rogito del notaio Orefice in data 27 aprile 1909, depositato alla Cancelleria del Tribunale di Bologna il 12 maggio 1909, annotato al n. 6567, d'ordine al n. 1381, società vol. 2458 («Foglio di annunci legali della Prefettura di Bologna», n. 93, del 19 maggio 1909, p. 1070).

¹²⁸ «La cinematografia italiana ed estera», a. III, n. 73, 1° gennaio 1910, p. 544.

¹²⁹ «La Cine-fono», a. V, n. 168, 16 settembre 1911, p. 3.

¹³⁰ «La vita cinematografica», a. II, n. 12, 30 luglio 1911, p. 12.

¹³¹ «La vita cinematografica», a. II, n. 8, 20 maggio 1911, p. 23. L'Industrielle viene aperta nel 1909 da Ernesto Rossi e ha sede in via Roma 39 (Su L'Industrielle si rimanda a PONCINO 1994-1995, p. 199).

¹³² «La vita cinematografica», a. III, n. 13, 15 luglio 1912, p. 38.

¹³³ Marzetto chiede al Comune il nulla osta per esporre le insegne: ai lati della porta d'ingresso (Galliera 89) «CINEMATOGRAFIA MARZETTO BARONETTO & C° - CINEMATOGRAFI E FILMS - FILMS E MACCHINARI - IMPIANTI COMPLETI - PEZZI DI RICAMBIO - ACCESSORI - MOTORI - MATERIALE ELETTRICO - CARBONI - SINCRONISMI - GRAMMOFONI - FILMS PATHÉ FRERES DI PARIGI»; alla finestra «MARZETTO BARONETTO & C° - ARTICOLI CINEMATOGRAFICI»; all'angolo Galliera-Milazzo «MARZETTO BARONETTO & C° - FORNITURA ARTICOLI CINEMATOGRAFICI N° 89»; all'angolo Milazzo-Indipendenza: «MARZETTO BARONETTO & C°» (ASC, C.A., 1911, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 14132, richiesta del 23 maggio 1911).

¹³⁴ «La vita cinematografica», a. III, n. 10, 31 maggio 1912, p. 32.

¹³⁵ «La vita cinematografica», a. III, n. 22, 30 novembre 1912, p. 3.

¹³⁶ «La vita cinematografica», a. III, n. 24, 25 dicembre 1912, p. 4.

protette nel tentativo di assicurarsi l'esclusività per l'Italia di film Nordisk¹³⁷ (§ X.4.2). La consuetudine di iscrivere i film porta la Marzetto ad essere protagonista di un'importante causa riguardante un film Nordisk proiettato illegalmente dalla Sala Roma di Napoli. Il film era stato concesso dal marchese Arturo Catalano Gonzaga, che sosteneva di aver comprato il film direttamente a Copenaghen, mentre la Marzetto avrebbe comprato i film da un concessionario danese: Marzetto perde la causa ed è costretto a pagare le spese del processo e a rifondere i danni¹³⁸.

Nonostante non via siano variazioni del capitale sociale, Baronetto nel 1913 esce dalla società bolognese, e la sua quota sociale gli viene restituita in parti uguali da Franzoni e Marzetto¹³⁹.

Nel 1914 Marzetto è liquidatore della Società Bonnard Film di Torino, da lui fondata assieme a Mario Bonnard e Pier Angelo Mazzolotti pochi mesi prima¹⁴⁰, e ne assume l'esclusività per il Piemonte e la Liguria¹⁴¹. Sfogliando le riviste specializzate del 1914 si capisce come l'attività di Marzetto si sia ormai spostata a Torino: le inserzioni omettono l'ufficio bolognese, che invece prima era il più importante, mentre l'attività torinese è chiamata "Monopolio Marzetto". Inoltre nel febbraio 1914 nella sede di Bologna avviene un grosso furto di denaro, cartelle di rendita e altri titoli per un importo di L. 4.500¹⁴². Nel 1915 il suo studio di Torino, in via Belfiore 3, ha in esclusiva per tutto il mondo la produzione Padus Film, della Vidali Film, Re Film, Centauro Film, Zanini Film, E.P., Cannelloni Film, Benzi Film e Victoria Film¹⁴³.

¹³⁷ BERNARDINI 1982, p. 119. L'iscrizione avveniva tramite una domanda alla Prefettura di Bologna (ASBO, G.P., Affari Generali, 1912, cat. 7, classe 18) e tramite il deposito della trama, di fotogrammi o foto di scena del film. La pratica è testimoniata anche dalle «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia» di quegli anni.

¹³⁸ BERNARDINI 1982, pp. 129-130. La sentenza del 15 luglio 1912 è pubblicata su «Il Foro Italiano», Parte Prima: Giurisprudenza Civile e Commerciale, vol. 37, 1912, pp. 1430-1436. Consultabile collegandosi al sito: <<http://www.jstor.org/stable/23114037>> (consultato il 5.02.2014). Il testo della sentenza della Corte di Cassazione, svoltasi il 14 gennaio 1914 è riportato in «Il Foro Italiano», Parte Prima: Giurisprudenza Civile e Commerciale, vol. 39, 1914, pp. 218-222. Consultabile collegandosi al sito: <<http://www.jstor.org/stable/23115141>> (consultato il 24 agosto 2013).

¹³⁹ Giovanni Baronetto lascia la società in seguito alla denuncia n. 1276 del 22 febbraio 1913 col rogito del dott. Rimini il 2 febbraio 1913, depositato alla Cancelleria del Tribunale di Bologna il 17 febbraio 1913, annotato al numero 9626 d'ordine al n. 5744, trascrizioni al n. 1381 società, vol. 2458, Cancelliere Piertosi («Foglio di annunci legali della Prefettura di Bologna», n. 70, 1912-1913, pp. 884-885).

¹⁴⁰ La società viene fondata a Torino il 21 luglio 1914 con un capitale di L. 50.000 e aveva come oggetto la produzione e il commercio di films cinematografiche. La società viene sciolta il 25 novembre 1914 e rifondata come società anonima il 26 novembre da Marzetto, Mazzolotti, Alfonso e Gaetano De Giglio. Il capitale è di 65.000 e fra i soci non compare Bonnard (cfr. FABRI 1997, pp. 138-141).

¹⁴¹ «La Cine-fono», a. VIII, n. 296, 12-30 dicembre 1914, p. 43; «La Cinematografia Italiana ed Estera», a. VIII, n. 179 1-30 novembre 1914, p. 103.

¹⁴² *Un grosso furto in danno della Ditta Ettore Marzetto & C.*, «La vita cinematografica», a. V, n. 7, 22 febbraio 1914, p. 77.

¹⁴³ «L'Albo della Cinematografia», nn. 2-3, 15 settembre-1° ottobre 1915, p. 9; «La Cinematografia Italiana ed Estera», a. IX, n. 16, 31 agosto 1915, p. 23; «La Cinematografia Italiana ed Estera», a. IX, n. 21-22, 15-30 novembre 1915, pp. 42 e 84.

Nel 1916 Marzetto lascia definitivamente Bologna¹⁴⁴ per trasferirsi a Torino, dove si occupa principalmente della sua nuova casa di produzione, la Jupiter Film¹⁴⁵. Nel 1921 la Jupiter apre un ufficio a Parigi in Rue de Chapelle 19, e Marzetto si trasferisce in Francia per dirigere la nuova sede, lasciando quella vecchia in mano a Attilio Reggiani, esercente cinematografico bolognese (v. Appendice 3.2, Cine-Saffi) nonché gestore in seguito di una ditta di noleggio a Torino¹⁴⁶. Nel 1933 Marzetto muore a Parigi, e il suo necrologio cita la società da lui diretta a Parigi, la Prima Films (97 rue de Rome, Paris) e fa le condoglianze alla Mme Marzetto, e a Mario Bonnard e ad André Mouret, direttori assieme a lui della società¹⁴⁷.

¹⁴⁴ La denuncia dello scioglimento della società 16 giugno 1916 ha il n. 5255 a seguito del rogito del dott. Cappelli Corrado del 27 maggio 1916 che nomina a liquidatore il cav. Franzoni Luigi. Atto depositato alla Cancelleria del Tribunale di Bologna il 31 maggio 1916, annotato al n. 12778, d'ordine al n. 7014, trascrizioni al n. 2374 società, vol. 5010, Cancelliere Piertosi («Foglio di annunci legali della Prefettura di Bologna», n. 99 del 9 giugno, p. 973).

¹⁴⁵ La Jupiter Film viene fondata a Torino da Marzetto nel 1915, e i film prodotti erano un'esclusiva della sua società di distribuzione. La Jupiter scrittura artisti quali Diane Karenne, Armand Pouget e Eleuterio Rodolfi, e utilizza la vecchia sede della Bonnard Film (via Belfiore 3) e lo stabilimento di produzione in via Canova 52 bis, già sede della Italo-Egiziana Film (cfr. PONCINO 1994-1995, pp. 103-104).

¹⁴⁶ «La rivista cinematografica», a. II, n. 12, 10 novembre 1921, pp. 27; *La "Jupiter Film" di Torino*, in «La rivista cinematografica», a. II, n. 12, 10 novembre 1921, p. 63. Attilio Reggiani nel 1923 gestisce anche una ditta di distribuzione a Torino, la Agenzia Locazione Films e Affini A. Reggiani (PONCINO, p. 190).

¹⁴⁷ *Nécrologie*, in «Hebdo-Film», a. XIIX, n. 910, 2 settembre 1933, p. 9.

MILESI ARISTIDE (1921-1929)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 46
Numero	n. 22586 poi n. 12024
Data di denuncia	4 marzo 1921
Denunciante	Milesi Aristide, di Alessandro, nato a Laverna, Ponte Tresa (Varese) il 16 giugno 1894
Periodo di attività	1921-1929
Tipologia	Ditta individuale
Oggetto	Rappresentanze films e impianti cinematografici
Indirizzo	via Ugo Bassi 1, Bologna (1921-1922) via Indipendenza 57 (1922-1925) via Galliera 66B (1922-1929) via Milazzo 8 (1929)
Impiegati	Bassoli Alfredo (amministratore) Milesi Maria (sorella di Ambrogio) Milesi Ambrogio, nato a Milano, il 11 febbraio 1900 (fratello di Maria)
Clienti	Cinematografo Splendor di Modena (1926)
Cessazione	Fallimento, dichiarato dal Tribunale di Bologna il 17 giugno 1929, curatore del fallimento è Vittorio Dosi. La ditta ha 43 creditori chirografari per L. 290.192, 25 (Registrato a Bologna, il 7 aprile 1930, mod. 3, vol. 235, n. 5225)
Note	- Il fallimento viene richiesto da Olindo Accorsi di Bologna a causa delle troppe cambiali - Ambrogio e Maria Milesi sono fratelli. Aristide Milesi chiede il permesso per un passaporto per inviarli in Germania per affari (1922) - Aristide Milesi chiede il permesso di inviare in Francia a comprare/scambiare films anche il proprio Amministratore rag. Bassoli Alfredo, di Giovanni nel 1926 *Ufficio provinciale dell'economia Bologna, n. 8756, div. 5, sez. 4, lett. B Nel 1922 è concessionario esclusivo della Felsina Film («Cine-fono», a. XV, n. 451, 10-25 giugno 1922, p. [66]). - La ditta Milesi-Film è ancora presente a Bologna nel secondo dopoguerra - Nel luglio 1921 Milesi chiede il permesso per una targhetta in ottone di cm 15x25 da esporre in via Indipendenza 57 con la scritta "Aristide Milesi – Felsina Film" (ASC, C.A., 1921, XII.4.4., prot. 15145 del 13 luglio 1921) - giugno 1922 richiesta per scrivere sulla serranda in via Galliera 66C "Aristide Milesi – Cinematografi e noleggio films" (ASC, CA, 1922, XII.4.4., prot. 34107 del 21 giugno 1922)

Aristide Milesi apre la sua ditta di noleggio film e fornitura impianti cinematografici in via Ugo Bassi 1, il 1° marzo 1921¹⁴⁸. Nella ditta sono impiegati i fratelli Ambrogio e Maria Milesi e Alfredo Bassoli, per i quali Milesi richiede dei passaporti per Francia e Germania. L'attività è dichiarata fallita il 27 giugno 1929¹⁴⁹. Il fallimento viene richiesto da Olindo Accorsi di Bologna a causa delle troppe cambiali, quando la ditta ha 43 creditori chirografari

¹⁴⁸ CCBO, ASRD, n. 22586, prot. 12024 del 25 aprile 1925.

¹⁴⁹ CCBO, ASRD, n. 22586, prot. 1338 del 2 settembre 1929.

ammessi per L. 290.125.25¹⁵⁰. La Milesi-Film riapre, ed è attestata a Bologna nel secondo dopoguerra¹⁵¹.

¹⁵⁰ Fallimento viene dichiarato dal Tribunale di Bologna il 17 giugno 1929, curatore è Vittorio Dosi e Registrato a Bologna, il 7 aprile 1930, mod. 3, vol. 235, n. 5225 (CCBO, ASRD, n. 22586, prot. 6757 del 23 aprile 1930).

¹⁵¹ Come attestano le fatture e lettere conservate dalla Cineteca di Bologna (FCBO, Archivio della Grafica, Cinbo 02).

LA MIMOGRAFICA, FAUSTO FANTINI & Cⁱ. (1914-1915)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 30
Numero	n. 14754
Data di denuncia	26 febbraio 1914
Periodo di attività	1914-1915
Tipologia	Società in nome collettivo
Oggetto	Produzione e commercio di soggetti cinematografici ed eventualmente l'industria e il commercio di tutto quanto è attinente alla cinematografia
Indirizzo	via Mazzini 34, Bologna
Denunciante	Fantini Fausto di Enrico, nato a Bagnacavallo il 3 maggio 1862 Fantini Cino di Enrico, nato a Alfonsine il 2 novembre 1866 Fantini Massimo di Cino, nato a Bologna il 22 aprile 1892
Capitale	L. 10.000 sottoscritto da Fausto Fantini
Cessazione	La tardiva Denuncia di Cessazione dichiara il 1915 come anno di cessazione
Note	- Rogito del notaio Umberto Rimini registrato a Bologna il 26 gennaio 1914 al n. 2449 (ANB, Umberto Rimini, matrici 1058-1123, 3 gennaio 1914-30 maggio 1914, 20, matrice 1065, repertorio 2469)

La famiglia Fantini apre nel gennaio 1914¹⁵² una società per la produzione e il commercio di soggetti cinematografici. Il capitale è di L. 10.000, interamente versato da Fausto Fantini ed è stabilito di dividere gli utili netti e le perdite in ragione di un terzo per ciascuno socio¹⁵³. Assieme a Fausto Fantini sono coinvolti nella ditta il fratello minore Cino e il figlio di questi, Massimo, appena ventenne. La società assume come direttore artistico Alfredo Testoni (v. cap. XIII) e viene chiusa nell'estate del 1915¹⁵⁴.

¹⁵² Rogito del notaio Umberto Rimini registrato a Bologna il 26 gennaio 1914 al n. 2449 (CCBO, ASRD, n. 14754, prot. 1777 del 26 febbraio 1914; ANB, Umberto Rimini, matrici 1058-1123, 3 gennaio 1914-30 maggio 1914, 20, matrice 1065, repertorio 2469).

¹⁵³ ANB, Umberto Rimini, matrici 1058-1123, 3 gennaio 1914-30 maggio 1914, 20, matrice 1065, repertorio 2469

¹⁵⁴ La tardiva Denuncia di Cessazione indica come chiusura il 1915 (CCBO, ASRD, n. 14754, prot. 7267 del 28 giugno 1920).

MINUTI FLORENZIO (1917-1921)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 41
Numero	n. 20160
Data di denuncia	24 febbraio 1919
Periodo di attività	1917-1921
Tipologia	Agenzia dipendente dalla Direzione del commercio cinematografico (Firenze, Piazza Vittorio Emanuele II n. 5, Sala Edison)
Oggetto	Agenzia per il noleggio films cinematografiche
Indirizzo	via Cesare Boldrini 9, Bologna
Denunciante	Minuti Florenzio, fu Michele, nato a Firenze il 31 agosto 1874 e domiciliato a Bologna (1919-1920) Minuti Raffaello (1920-1921)
Cessazione	1° luglio 1921. Vendita alla Società Anonima Stefano Pittaluga di Torino
Note	- Con rogito del dott. Gualandi Cristiano del 25 giugno 1920 Florenzio Minuti conferisce il mandato di procura al fratello Raffaele Minuti

Agli inizi del Novecento Florenzio Minuti aveva una società che si occupava di impianti elettrici a Firenze¹⁵⁵. Apre poi diversi cinematografi a Firenze, quali la Sala Volta e la Sala Edison e una ditta di distribuzione, che copre le zone Emilia e Toscana: nel 1913 è subconcessionario per queste zone della Milano Films¹⁵⁶ e nel 1916 vi vende i film del Ministero della Marina¹⁵⁷. L'attività di questo impresario deve essere di un certo rilievo, tant'è che nel 1917 è il presidente della Federazione Cinematografica Toscana¹⁵⁸.

L'agenzia bolognese è quindi una filiale della ditta fiorentina (Fig.), ha sede in via Boldrini 9 (dove si trovava precedentemente Del Grosso, rappresentante della Eclair) e apre nell'ottobre del 1917¹⁵⁹. Nel 1920 diventa direttore dell'attività bolognese il fratello Raffaele Minuti, ma egli la gestirà solo per un anno perché il 1° luglio 1921 l'agenzia viene rilevata dalla Società Anonima Stefano Pittaluga¹⁶⁰.

¹⁵⁵ Cfr. BERNARDINI 2012, p. 300.

¹⁵⁶ «La Cine-fono», a. VII, n. 263, 27 dicembre 1913, p. [7].

¹⁵⁷ *Le "films" di guerra del Ministero della Marina*, «L'arte muta», a. I, nn. 4-5, 15 ottobre - 15 novembre 1916, p. 39. La concessione è per mesi sei.

¹⁵⁸ *L'agitazione dei cinematografisti*, «Film», a. IV, n. 1, 10 gennaio 1917, p. 12.

¹⁵⁹ CCBO, ASRD, n. 20160, prot. 2125 del 24 febbraio 1919. La notizia dell'apertura viene riportata anche nell'articololetto *Minuti a Bologna*, «Film», a. IV, n. 32, 27 ottobre 1917, p. 16.

¹⁶⁰ CCBO, ASRD, n. 20160, prot. 6783 del 7 luglio 1921. La SASP comincia il commercio in Emilia e Toscana rilevando le ditte Florenzio Minuti e Scogli e Borghi, nonché tramite l'acquisto del Cinema Excelsior di Firenze dalla Ditta Furlan e Salomoni e dei magazzini delle ditte (cfr. «Lux», a. III, n. 7, luglio 1921, p. [24]).

MONTI ARMANDO (1912-1918)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 34
Numero	n. 16708
Data di denuncia	7 ottobre 1914
Denunciante	Armando Monti, fu Giovanni nato a Bologna il 20 dicembre 1878 e domiciliato a Torino
Periodo di attività	1912-1918
Tipologia	Impresa individuale concessionaria esclusiva Ditta L. Gaumont (Milano)
Oggetto	Commercio di films e di apparecchi cinematografici
Indirizzo	piazza Umberto I n. 8 via Marsala 5, Bologna
Marche	Gaumont (Emilia e Toscana, 1912-1916 anche Veneto) Celio Film (Emilia e Toscana, 1913) Milano Films (Emilia e Toscana, 1914) Silentium Film (Emilia e Toscana, 1917)
Cessazione	4 maggio 1918
Note	Aprile 1914: richiesta per la collocazione in via Marsala 5 di una placca in marmorite nera 80 x 40 cm con la dicitura in oro "Armando Monti Films e Cinematografi" (ASC, C.A., 1914, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 7573)

Sebbene Armando Monti dai documenti conservati presso la Fondazione Gualandi risulti essere nel 1912 il rappresentante della Gaumont per l'Emilia e Veneto, con un commercio che ha sede in Piazza Umberto I n. 8 (fig.), e nonostante alcune inserzioni dimostrino come nel 1913 fosse già subconcessionario della Celio per Emilia e Toscana¹⁶¹, egli apre la sua posizione presso la Camera di Commercio solo nel giugno 1914, in via Marsala 5¹⁶². Nel 1914 risulta subconcessionario della Milano Films per le zone Emilia e Toscana¹⁶³, nel 1917 di un gruppo di lavori della Silentium Film per l'Emilia e la Toscana¹⁶⁴. L'ufficio bolognese viene chiuso il 4 maggio 1918 e il bolognese Armando Monti si trasferisce a Torino, dove alla fine dell'anno sembra essere impiegato nel Salone Ghersi¹⁶⁵. Apre poi un altro ufficio di noleggio in Corso Oporto 46 a Torino¹⁶⁶, mentre nel 1927 Armando Monti aiuta la direttrice della Ditta Rag. Virginia Casetta, noleggiatore torinese per

¹⁶¹ «La Cine-fono», a. VII, n. 263, 27 dicembre 1913, p. [5].

¹⁶² CCBO, ASRD, n. 16708, prot. 10978 del 7 ottobre 1914.

¹⁶³ «La Cine-fono», a. VIII, n. 296, 12-30 dicembre 1914, pp. [40-41]. Il concessionario per l'Italia è la S.A.P.I.C. (Roma).

¹⁶⁴ *Alla "Silentium-films" si lavora*, «Cinematograf», a. II, nn. 1-2, 15-31 gennaio 1917, pp. 10-12.

¹⁶⁵ La Denuncia di Cessazione riporta già il nuovo Comune di residenza (CCBO, ASRD, n. 16708, prot. 2940 del 6 maggio 1918), la nuova professione invece è attestata da «La vita cinematografica», a. IX, numero speciale, dicembre 1918, p. 3.

¹⁶⁶ «La vita cinematografica», a. XX, n. 10, ottobre 1929, p. [2].

le zone Piemonte e Liguria¹⁶⁷.

¹⁶⁷ *Notiziario*, in «La rivista cinematografica», a. VIII, n. 7, 15 aprile 1927, p. 31.

SOCIETÀ ANONIMA "MORETTO", BRESCIA (1922-1934)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 49
Numero	n. 24361
Data di denuncia	10 novembre 1922
Denunciante	Daniele Bellegrandi
Periodo di attività	1922-1934
Tipologia	Agenzia bolognese della Soc. An. Moretto di Brescia di Daniele Bellegrandi
Oggetto	Produzione e nolo pellicole cinematografiche
Indirizzo	via Pietramellara 55, Bologna (1922-1924) via Pietramellara 61, Bologna (1924-1928) via Galliera 48 (1928-1934)
Impiegati	Don Raffaele Grassi (rappresentante della filiale di Bologna nel 1922) (v. Appendice 3.2, Cinematografo dei Sordomuti) Bersi Diogene, fu Giovanni (rappresentante della filiale di Bologna nel 1928)
Cessazione	25 giugno 1934. La società è stata messa in liquidazione il 20 giugno 1931 (verbale registrato a Brescia, il 6 luglio 1931, mod. II, n. 250, vol. 239)
Note	- La Soc. An. Moretto di Brescia viene fondata il 2 aprile 1917, con capitale di L. 500.000, mediante atto del notaio Cesare Bettoni di Brescia, n. 9734-10818 - Nella carta intestata del 13 ottobre 1922 la società Moretto, con capitale di L. 1.250.000, con sede a Brescia, ha una filiale a Trento, agenzie a Bergamo, Bologna, Cremona, Firenze, Verona, incaricati a Genova, Milano, Torino e cinema a Bergamo, Brescia, Cremona e Monza

La Società Anonima Moretto era stata fondata durante la guerra a Brescia con un capitale di L. 20.000¹⁶⁸, e a giudicare dalle inserzioni sulla stampa specializzata, sembra almeno inizialmente finalizzata al noleggio di “film morali”. Acquista i diritti per la ristampa di diversi film Ambrosio, Pasquali e Gaumont e in breve tempo, grazie al sostegno di importanti istituti di credito¹⁶⁹, alza in due riprese il capitale a una cifra molto ingente, ben L. 1.250.000. Nel biennio 1922-1923 comincia a farsi una massiccia pubblicità sulla stampa specializzata e apre agenzie e depositi in tutta Italia. L'agenzia bolognese della società di distribuzione Moretto di Brescia viene aperta proprio nell'autunno del 1922 in via Pietramellara 55 dal consigliere delegato della società il bresciano Daniele Bellegrandi. Nell'ottobre del 1922 la società ha filiali e agenzie a Trento, Bergamo, Bologna, Cremona, Firenze e Verona, incaricati a Genova, Milano e Torino, Brescia, Cremona e Monza¹⁷⁰ e

¹⁶⁸ Viene fondata il 2 aprile 1917 mediante atto del notaio Cesare Bettoni di Brescia, n. 9734-10818 (CCBO, ASRD, n. 24361, prot. 14965 del 10 novembre 1922). Nel 1922 il Consiglio di Amministrazione risulta composto dal presidente comm. Francesco Perlasea, amministratore delegato Bellegrandi Daniele, consiglieri cav. rag. uff. Ballerio Giuseppe, comm. Mazzola Giacinto, Prada Gioachino. Il capitale sociale è di L. 1.250.000 in azioni da L. 100 ciascuna.

¹⁶⁹ *Un catalogo*, «La rivista cinematografica», a. II, n. 18, 25 settembre 1921, p. 72.

¹⁷⁰ «Cine-fono», a. XV, n. 451, 10-25 giugno 1922, p. [66].

gestisce anche dei cinematografi.

L'agenzia bolognese è gestita inizialmente da colui che più si è occupato della “composizione” di spettacoli “moralì” a Bologna, ovvero Don Raffaele Grassi, il direttore dell'Istituto Gualandi per sordomuti, nonché del Cinematografo dei Sordomuti (§ XVI.1). Nel novembre del 1922 la sede bolognese viene trasferita in via Pietramellara 61¹⁷¹. Dopo questa fase di espansione, la S.A. Moretto sembra acquistare i diritti soprattutto di film nuovi americani, come quelli della MGM.

Nel 1928 la Moretto deposita in Camera di Commercio una nuova denuncia nella quale il nuovo direttore della sede bolognese risulta essere Diogene Bersi¹⁷². Non è chiaro quando chiuda l'agenzia bolognese, dalla Denuncia di Cessazione, datata 24 giugno 1934, si apprende che la Moretto era stata messa in liquidazione nel 1931¹⁷³. Inoltre il deposito della nuova denuncia nel 1928, unito a un documento che attesta il Lantarini (v. Appendice 4.2, Lantarini Film) come concessionario della Moretto per Bologna nel 1925¹⁷⁴, fa pensare che la sede possa essere stata chiusa.

¹⁷¹ CCBO, ASRD, n. 24361, prot. 617 dell'8 luglio 1924.

¹⁷² Il capitale sociale nel 1928 è di L. 500.000. Il presidente della società è invariato, ma il consigliere delegato è il rag. Luigi Lanetti, com. Alessandro Monti, com. Giacinto Mazzola, com. Folanasi Francesco e rag. Bellerio Giuseppe (CCBO, ASRD, n. 24361, prot. 686 del 19 ottobre 1928).

¹⁷³ La società viene messa in liquidazione il 20 giugno 1931, con la deliberazione assembleare del 20 giugno 1931 (CCBO, ASRD, n. 24361, prot. 1391 del 5 luglio 1934). La sede di Bologna da questa denuncia risulta in via Galliera 48.

¹⁷⁴ CCBO, ASRD, n. 4234, lettera datata 24 settembre 1925.

PATRIA FILM (1924)

Registro	-
Numero	-
Data di denuncia	-
Tipologia	?
Oggetto	?
Periodo di attività	1924
Indirizzo	piazza VIII Agosto 31, Bologna
Denunciante	?
Cessazione	?
Note	

Non esiste alcun documento della Patria Film presso la Camera di Commercio di Bologna. La sua attività è attestata quindi solo dagli avvisi sulla stampa specializzata nel 1924, in piazza VIII Agosto 31¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Si veda ad esempio «La rivista cinematografica», a. V, n. 1, 10 gennaio 1924, p. V.

PEGAN ENRICO (1915-1935)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 37
Numero	n. 18353 e n. 12298
Data di denuncia	1° maggio 1915
Denunciante	Pegan Enrico, fu Giacomo nato a Trieste il 5 novembre 1854 (cap. IV)
Periodo di attività	1915-1935
Tipologia	Ditta individuale
Oggetto	Commercio per proprio conto di articoli cinematografici e affini
Indirizzo	via Galliera 55, Bologna
Filiali	Agenzia, via dei Servi n. 49, Firenze (1924, gestita da F. Scardigli) Agenzia, via Palestro n. 37, Ferrara (1924, gestita da Max Montagnani)
Zone	Emilia e Toscana
Cessazione	Sentenza di fallimento n. 1877 del Tribunale di Bologna in data 17 gennaio 1935. Giudice Delegato Domenico Riccioni; curatore avv. Augusto Masetti Foschi
Note	maggio 1915: richiesta per collocare una tabella in ferro cm 40x80 fuori dall'ufficio in via Galliera n. 55 con scritto "Enrico Pegan Forniture Cinematografiche Deposito della Fabbrica Fumagalli, Pion & C° Milano" (ASC, C.A., 1915, XII.4.4., prot. 12647)

Il triestino Enrico Pegan, dopo aver lasciato la carriera di impresario ambulante, sposa Ada Mancinelli, un'attrice bolognese del Teatro Nosadella e si ferma a Bologna, dove dal 1908 gestisce la filiale bolognese di noleggio di Roatto (v. Appendice 4.2, cav. Luigi Roatto). In seguito al fallimento di Roatto, il 1° maggio 1915, Enrico Pegan rileva la ditta precedente e continua l'attività per suo conto nella stessa sede, in via Galliera 55, fino al fallimento, avvenuto poco prima della sua morte, nel gennaio 1935¹⁷⁶. Pegan all'inizio sembra specializzato nel commercio di macchinari, arredi e carboni per cinematografo: infatti nel 1915 è depositario del macchinario della Ditta Fumagalli Pion & Co¹⁷⁷ e il Mattozzi¹⁷⁸ lo inserisce nell'elenco dei fornitori di materiale tecnico e affine e non dei distributori. Dal 1914 è anche iscritto tra i perito commerciali per il ramo Macchine cinematografiche, pellicole e affini¹⁷⁹.

In realtà Pegan non tralascerà mai il commercio delle pellicole. Dal 1921 è

¹⁷⁶ Sentenza di fallimento n. 1877 del Tribunale di Bologna in data 17 gennaio 1935. Giudice Delegato Domenico Riccioni; curatore avv. Augusto Masetti Foschi (CCBO, ASRD, n. 12298, Prot. 369, 29 gennaio 1935).

¹⁷⁷ *Di tutto un po'*, «La cinematografia Italiana ed Estera», a. IX, n. 9, 15 maggio 1915, p. 54. Anche l'insegna applicata all'esterno del negozio di Pegan nel maggio 1915 recita "Enrico Pegan | Forniture Cinematografiche | Deposito della Fabbrica | Fumagalli, Pion & C° Milano" (ASC, C.A., 1915, XII.4.4., prot. 12647).

¹⁷⁸ MATTOZZI 1921-1922, p. 377.

¹⁷⁹ *Enrico Pegan*, «La Cinematografia Italiana ed Estera», a. IX, n. 1-2, 31 gennaio 1915, p. 95.

concessionario dell'UCI per le zone Toscana e Emilia e distribuisce le edizioni Ambrosio, Albertini, Bertini-Cesar, Caesar, Campogalliano, Celio, Cines, Ghione, Itala, Libertas, D'Ambra, Medusa, Olympus, Palatino, Pasquali e Photodrama, Tiber e Vay¹⁸⁰. A giudicare dai listini superstiti¹⁸¹ della agenzia di Pegan, egli sembra avere in esclusiva quelli che pubblicizza come “i film delle dive”: Francesca Bertini (*Tosca, Odette, Fedora, Piccola Fonte*), Lyda Borelli (*Il dramma di una notte, Falena, Marcia Nuziale*), Mary Pickford (*Nei bassi fondi, Il cuore della montagna, Papà Gambalunga*)¹⁸² e Pina Menichelli (*La dame de chez maxim, La donna e l'uomo, Una pagina d'amore, La seconda moglie, Biondina, Ospite sconosciuta*)¹⁸³. L'impressione è che distribuisca in Emilia e Toscana i buoni vecchi film italiani, «i capolavori della cinematografia italiana che, negli anni 1915-1916 fecero epoca» quali *Quo vadis?* e *Scuola di eroi* di Guazzoni, o *Retaggio d'odio* di Nino Oxilia; inoltre Pegan ha in esclusiva anche *Cabiria*¹⁸⁴.

Nel 1924 Pegan sembra essere la filiale bolognese anche della ditta Sella Pellati e C. di Roma¹⁸⁵ e apre due filiali, una a Ferrara e l'altra a Firenze, con lo scopo di snellire il lavoro nelle zone Emilia e Toscana¹⁸⁶ (Fig.). Inoltre un catalogo della ditta del 1927-1928, dimostra come sia il concessionario in quegli anni per Emilia e Toscana della Phoebus Film di Berlino¹⁸⁷ (Fig.).

Il fallimento, come sopra ricordato, avviene quando ormai Pegan è ottantenne, nello stesso anno della sua morte.

¹⁸⁰ Elenco n. 1 dei film dell'UCI, 1° settembre 1921 (FCBO, Archivio della Grafica, Cinbo 02).

¹⁸¹ FCBO, Archivio della Grafica, Cinbo 01 e 02.

¹⁸² Questi film sono in esclusività per le zone Emilia e Toscana, come riporta una *brochure* del 1921 (FCBO, Archivio della Grafica, Cinbo 02).

¹⁸³ Cartolina pubblicitari di Pegan del novembre 1924, le zone sono sempre Emilia e Toscana (FCBO, Archivio della Grafica, Cinbo 02).

¹⁸⁴ Pubblicità di Pegan del 20 febbraio 1923 e 1° novembre 1921 (FCBO, Archivio della Grafica, Cinbo 02).

¹⁸⁵ MATTOZZI 1920, p. 942.

¹⁸⁶ *Notiziario*, in «La rivista cinematografica», a. V, n. 9-10, 10-25 maggio 1924, p. 6. Di queste filiali non c'è traccia nei documenti conservati a Bologna. È stato però possibile rintracciare una cartolina postale della Ditta Enrico Pegan, Agenzia per la Toscana (Firenze, via de' Servi 49), viaggiata il 20 maggio 1927 e diretta alla Film Emilia, riguardante lo sfruttamento del film *La danzatrice del fuoco* nei cinematografi di Modena e Ferrara gestiti dalla Film Emilia a partire dal mese di giugno, finita la proiezione al Fulgor di Bologna (la cartolina è in possesso di chi scrive).

¹⁸⁷ Ditta Enrico Pegan, *Nolo Films 1927-1928*, Bologna, Tip. Luigi Parma (BNCF, Ufficio Pubblicazioni Minori, Bologna, S.9129).

PESCALI FRANCESCO & C. (1924-1925)

Registro	-
Numero	-
Data di denuncia	-
Tipologia	Filiale della ditta Pescali Fr. e C. di Milano
Oggetto	?
Periodo di attività	Forse 1922? Più probabile dal 1924;1925
Indirizzo	via Mentana 6, Bologna
Denunciante	-
Cessazione	
Note	Novembre 1922: Francesco Pescali chiede di esporre una targa metallica di cm 28x18 in via Mentana 6 con scritto "Noleggio Films Fr. Pescali & C.", ma ad oltre un anno dalla richiesta la targa non è stata ancora collocata (ASC, CA, 1922, XII.4.4., prot. 44385 del 3 novembre 1922)

Non esiste alcun documento della ditta Pescali Francesco & C. presso la Camera di Commercio di Bologna. La sua attività è attestata quindi solo dagli avvisi sulla stampa specializzata nel 1924 e nel 1925, in via Mentana 6¹⁸⁸. Francesco Pescali chiede di apporre una targa metallica con la scritta "Noleggio Films Fr. Pescali & C." nell'inverno del 1922¹⁸⁹, dichiarando di essere una filiale del distributore omonimo milanese che nel 1918 aveva un negozio a Milano in Corso Venezia¹⁹⁰. L'Ispettore di Polizia nota inoltre come ad oltre un anno dalla richiesta la targa non sia ancora stata collocata e le prime inserzioni sulla stampa si trovano solo nel 1924.

¹⁸⁸ Si veda ad esempio «La rivista cinematografica», a. V, n. 5, 10 marzo 1924, p. IV.

¹⁸⁹ ASC, CA, 1922, XII.4.4., prot. 44385 del 3 novembre 1922.

¹⁹⁰ «La Cine-fono», a. XII, n. 377, 25 settembre-10 ottobre 1918, p. 62.

SOCIETÀ PROIEZIONI EDUCATIVE, SPE (1921-1922)

Registro	-
Numero	-
Data di denuncia	-
Tipologia	Agenzia per l'Emilia della Ditta S.P.E. di (Roma o Brescia?)
Oggetto	-
Periodo di attività	1920; 1922
Indirizzo	via Nosadella 53, Bologna (1920) viale Pietramellara 61 (1922)
Denunciante	-
Cessazione	-
Note	

Non esiste alcun documento della Società Proiezioni Educative (SPE) presso la Camera di Commercio di Bologna. La sua attività è attestata quindi solo dagli avvisi sulla stampa specializzata fra il 1920 e il 1922 e potrebbe trattarsi forse di una filiale della società anonima romana, fondata probabilmente nel 1919 con l'intento di distribuire film educativi e materiale tecnico cinematografico¹⁹¹. La società, di ambiente cattolico, ha sede a Bologna nel 1920 presso il Cinematografo dei Sordomuti in via Nosadella¹⁹², e questo suggerisce che anche in questa attività sia coinvolto Padre Grassi (§ XVI.1). Nel 1922 invece l'agenzia risulta in via Pietramellara 61, dove poi avrà sede la Moretto¹⁹³ (v. Appendice 4.2, Società Anonima “Moretto”).

¹⁹¹ La società viene chiamata anche Opera delle Proiezioni Educative e ha sede in Corso Vittorio Emanuele 337 (MATTOZZI 1921-1922, p. 347). L'amministratore delegato risulta essere G. Dalla Torre, nel 1923 ha un capitale sociale di L. 1.000.000 («Gazzetta Ufficiale», n. 79, 4 aprile 1923, p. 2775) e viene probabilmente messa in liquidazione nel 1926 («Gazzetta Ufficiale», n. 26, 2 febbraio 1926, p. 242).

¹⁹² «Cine-fono», a. XIV, n. 415, 26 maggio- 10 giugno 1920, p. [65].

¹⁹³ «Cine-fono», a. XV, n. 451, 10-25 giugno 1922, p. [66].

SOCIETÀ ANONIMA RADIO ITALIANA FILMS, RIF (1924-1928)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 61
Numero	n. 30263 poi n. 13847
Data di denuncia	12 dicembre 1924
Periodo di attività	1924-1926; 1928
Tipologia	Società anonima
Oggetto	Noleggio films e commercio films
Indirizzo	via Galliera 22B, Bologna (1924-1926) via Galliera 17, Bologna (1928)
Denunciante	Conte Radini Tedeschi Pietro, fu Pompeo, nato il 13 ottobre 1891 a Piove di Sacco (Consigliere delegato)
Soci 1924-1925	Avv. Altobelli Demos, fu Abdon (Presidente) L. 3.000 Conte Radini Tedeschi Pietro, fu Pompeo, nato il 13 ottobre 1891 a Pieve di Sacco (Consigliere delegato) L. 4.000 Rag. Mingarelli Andrea, fu Giuseppe (consigliere) L. 2.000 Rag. Fortini Ferruccio, fu Pompeo L. 1.000
Capitale sociale	L. 100.000 in 20 azioni da L. 5.000. Gli utili sono impiegati per il 5% ai fondi di riserva legale, per il 20% al Consiglio di Amministrazione, per il 5% per il Consiglio del Personale, e per il 65% alle azioni
Aumento di capitale del 17 marzo del 1925	L. 200.000, sottoscritto L. 150.000 in azioni da L. 500
Cessazione	Manca la Denuncia di Cessazione
Note	- Fondata con rogito del dott. Stame Luigi del 6 dicembre 1924 - Dimissioni di Altobelli Demos il 6 agosto 1925 - novembre 1924 richiesta per un cartello di cm 40x25 con la dicitura "Società Anonima Radio Italiana Films Bologna" nella sede provvisoria di via Galliera 22 b (ASCBO, C.A., 1924, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4, prot. 41683 del 21 novembre 1924)

Alla chiusura della ditta del rag. Ugo Bassi, apre nella vecchia sede di via Galliera 22B la Società Anonima Radio Italiana Film¹⁹⁴. Il presidente è l'avvocato socialista Demos Altobelli¹⁹⁵ (Fig.), il consigliere delegato è il conte Pietro Randini Tedeschi e consiglieri sono il rag. Andrea Mingarelli e il rag. Ferruccio Fortini. La società anonima ha un capitale sociale di L. 10.000 in 20 azioni da L. 5.000 (L. 3.000 di Altobelli, L. 2.000 di Mingarelli, L. 4.000 di Randini Tedeschi e L. 1.000 di Fortini) e «ha per oggetto la produzione, la vendita e il noleggio di materiale cinematografico ed affini, e specialmente di pellicole cinematografiche;

¹⁹⁴ CCBO, ASRD, n. 30263 / 13847, prot. 3335 del 12 dicembre 1924.

¹⁹⁵ Demos Altobelli (1890-1941) è il figlio dell'imolese Argentina Bonetti Altobelli (1866-1942), una delle prime sindacaliste italiane e di Abdon Altobelli (1849-1909), letterato allievo di Carducci. Di famiglia socialista e collaboratore de «La critica sociale» fu eletto nella giunta comunale socialista nel 1914 a Bologna <<http://informa.comune.bologna.it/storiaamministrativa/terms/detail/35739>>. Sull'importanza di Altobelli per la vita politica bolognese durante la guerra si rimanda a ONOFRI 1966.

eventualmente l'esercizio, acquisto, la rivendita di cinematografi, l'esercizio dei commerci inerenti all'industria cinematografica o anche dei materiali affini, accessori o di integrazione a detto commercio»¹⁹⁶. Il 17 marzo del 1925 Demos Altobelli lascia la società e nell'aprile del 1925 avviene un aumento di capitale, portato a L. 200.000, sottoscritto a L. 150.000 in azioni da L. 500¹⁹⁷. Non esiste una Denuncia di Cessazione per la presente società anonima, ma nella «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia» compare la notizia della convocazione dell'assemblea per la liquidazione della società nel luglio del 1926, e il liquidatore è Tancredi Lanzarini (v. Appendice 4.2, Lanzarini “La film”)¹⁹⁸. La ditta però è ancora citata dalle riviste cinematografiche nel 1928¹⁹⁹.

¹⁹⁶ CCBO, ASRD, n. 30263 / 13847, prot. 3335 del 12 dicembre 1924, allegato. L'atto costitutivo è del 6 dicembre 1924 del notaio L. Stame. L'atto precisa che gli utili saranno impiegati per il 5% ai fondi di riserva legale, per il 20% al Consiglio di Amministrazione, per il 5% per il Consiglio del Personale, e per il 65% alle azioni.

¹⁹⁷ CCBO, ASRD, n. 30263 / 13847, prot. 9576 del 27 aprile 1925.

¹⁹⁸ «Gazzetta Ufficiale», parte II, a. LXVII, n. 172, 27 luglio 1926.

¹⁹⁹ «Cinemalia», a. II, n. 6, marzo 1928, p. 59.

"RENO FILM", DITTA A. DE FRANCESCHI (1914-1916)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 34
Numero	n. 16760
Data di denuncia	30 ottobre 1914
Periodo di attività	1914-1916
Tipologia	Ditta individuale
Oggetto	Noleggio films cinematografiche
Indirizzo	via Santo Stefano 13, Bologna
Denunciante	De Franceschi Maria Luisa, fu Adriano, nata a Bologna il 29 settembre 1880 De Franceschi Adriano (procuratore)
Cessazione	1° luglio 1916
Note	- Con rogito Ercolani in data 14 ottobre 1914 la Maria Luisa De Franceschi ha la delega per la firma

Dal 1° ottobre 1914 apre in via Santo Stefano 13 la ditta Reno Film, gestita da una signora bolognese poco più che trentenne Maria Luisa De Franceschi²⁰⁰. Non è chiaro se questa ditta sia collegata al rappresentante della Ditta Ganzini di Milano, che vendeva diapositive per proiezioni luminose, nel 1909 al n. 81 di via Santo Stefano, sempre gestita da un certo Francesco De' Franceschi (che gestiva anche il Cinematografo nel Ritrovo Cattolico L. Galvani, v. Appendice 3.2, Cinematografo Morale L. Galvani). La ditta si occupa del noleggio delle pellicole cinematografiche ed è intitolata al padre Adriano, anche se la proprietaria è la figlia Maria Luisa. La chiusura avviene il 1° luglio 1916, senza il subentro di altre ditte²⁰¹.

²⁰⁰ La ditta viene aperta con il rogito del notaio Ercolani in data 14 ottobre 1914, registrato il 15 al n. 1004 (CCBO, ASRD, n. 16760, prot. 12487 del 30 ottobre 1914).

²⁰¹ CCBO, ASRD, n. 16760, prot. 5787 del 3 luglio 1916.

cav. ROATTO LUIGI (1908-1915)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 24
Numero	n. 11603
Data di denuncia	10 giugno 1911
Periodo di attività	1908-1915
Tipologia	Filiale della omonima ditta veneziana
Oggetto	Articoli per cinematografi
Indirizzo	via Repubblicana 6, Bologna (1908-1909) via Repubblicana 8, Bologna (1910) via Galliera 55, Bologna (1911-1912)
Denunciante	Cav. Roatto Luigi, fu Luigi, nato a Canosa il 14 marzo 1870 e domiciliato in via San Marco 879, Venezia (v. Appendice 3.2, Cinematografo Roatto “Cine-Parlato Roatto”)
Gerente	Pegan Enrico, fu Giacomo nato a Trieste il 5 novembre 1854 (cap. IV , v. Appendice 4.2, Enrico Pegan)
Cessazione	1915 (v. Appendice 4.2, Enrico Pegan)
Note	

Il primo ad aprire una ditta di distribuzione di film a Bologna è il cav. Luigi Roatto, nel maggio 1908²⁰², in via Repubblicana 6, vicino alla stazione e a piazza VIII Agosto. Tale ditta, gestita fin dal principio dal suo aiutante Enrico Pegan, si può anche considerare come una delle più longeve ditte di distribuzione della città, perché dopo il fallimento di Roatto, l'impresa viene continuata senza interruzione e nella stessa sede, dal suo dipendente Pegan. Pegan e Roatto, erano già conosciuti a Bologna perché entrambi erano stati impresari ambulanti: Pegan viaggiava per i teatri assieme alla moglie Ada Mancinelli (burattinaia e cantante) ed è stato il primo a portare nella città di Bologna il cinematografo come spettacolo autonomo nel giugno del 1899 (§ III.3)²⁰³; mentre Roatto viaggiava per le fiere con un baraccone, ed è attestato per la prima volta a Bologna in piazza VIII Agosto nell'inverno del 1905 con un Grandioso Museo Artistico Meccanico, un Circolo Aletoscopico Cinetico e un Cinematografo (v. Appendice 3.2, Cinematografo Roatto “Cine-Parlato Roatto”). L'importante esperienza da impresario ambulante permette a Roatto di sviluppare una rete di conoscenze in Italia, consolidata anche dal ruolo dirigenziale che viene ad assumere nel 1909 anche presso la

²⁰² La data è quella dichiarata nella Denuncia di Esercizio individuale (CCBO, ASRD, n. 11603, prot. 15223 del 10 giugno 1911.

²⁰³ Enrico Pegan (Trieste, 5 novembre 1854 – Bologna, 29 maggio 1935), secondo i documenti conservati all'Anagrafe del Comune di Bologna è sposato alla bolognese Ada Mancinelli (Bologna, 21 agosto 1867 – Bologna, 10 settembre 1936). È Cervellati a citare Ada Mancinelli come attrice della Compagnia Felsinea dei Burattini in Persona, che dava spettacoli presso il Teatro Nosadella (CERVELLATI 1964b, p. 321). Sui fratelli Roatto si rimanda a BERNARDINI 1978, p. 58 e a MONTANARO 1986, pp. 189-204.

Società Internazionale tra proprietari di spettacoli viaggianti e affini²⁰⁴ e sceglie Bologna non solo come parte del suo circuito di cinematografi aperti in quegli anni nel Nord-Est d'Italia²⁰⁵, ma anche come sede dell'unica succursale, per l'epoca, della sua ditta di distribuzione veneziana.

Come accennato, dunque, la filiale bolognese viene aperta nel maggio 1908, e nel maggio 1910 si sposta in via Repubblicana 8, dove Pegan fa istanza al Comune per apporre una tabella di ferro dipinta in blu su fondo bianco con la dicitura «Cav. Luigi Roatto | Forniture | Cinematografiche | (mano indicante)»²⁰⁶, stessa targa che verrà poi trasferita in una nuova sede in via Galliera 55, l'8 maggio 1911²⁰⁷. Il 20 agosto 1912 Luigi Roatto delega a suo rappresentante Enrico Pegan²⁰⁸, che già gestiva l'azienda, e la Camera di Commercio cittadina non conserva altri documenti, nemmeno la Denuncia di Cessazione dell'esercizio, a suo nome. Il fallimento della ditta veneziana di Roatto viene dichiarata dal Tribunale di Venezia il 27 ottobre 1914 e la liquidazione delle attività avviene con il 29 maggio 1915²⁰⁹. In seguito a questo fallimento Roatto, che già negli anni precedenti aveva girato diversi film “dal vero”, diviene operatore del Comando Supremo durante la guerra e gira alcuni film “dal vero” assieme a Gino Rossetti tra i quali *Fra i nostri combattenti per una più grande Italia*²¹⁰, e in seguito si trasferisce a Milano dove è operatore cinematografico per diverse case²¹¹.

²⁰⁴ Nel 1909 Roatto diviene presidente della società fondata da Cattaneo, e sotto la sua direzione «L'Aurora», il periodico della società, diviene un periodico cinematografico *tout court*.

²⁰⁵ Secondo Bernardini (BERNARDINI 1978, p. 58 e MONTANARO 1986, pp. 189-204), il cav. Roatto nel 1908 è uno dei fondatori dell'UNICA di Venezia, è entrato nella Saffi di Milano e possiede cinque cinematografi a Venezia; nel 1910 ha aperto cinematografi a Venezia, Udine, Verona, Asti, Brescia, Bologna; nel 1911 gestisce quattro nuovi cinematografi a Ferrara grazie alla Società in Accomandita Ferrarese per l'Industria dei Cinematografi ed Affini, cav. Luigi Roatto & C.; e nel 1912 apre una succursale persino ad Alessandria d'Egitto. In realtà la gestione di questo grande impero era possibile grazie alla partecipazione di tutta la famiglia Roatto e di alcuni aiutanti, quali Pegan. Per fare luce sulla composizione di questa famiglia sono state svolte delle ricerche presso l'Anagrafe di Bologna: Luigi Roatto (Verona, 25 ottobre 1825 – 1895) e Adelaide Gamba (13 agosto 1842 – 1908), che erano panoramisti viaggianti (cfr. MONTANARO 1986, pp. 190-191), hanno avuto sei figli. La prima è Francesca Maria Roatto, detta Marietta (Venezia, 2 marzo 1863 – ?), il secondo è Almerico Roatto (Palermo, 8 ottobre 1865 – Venezia, 20 agosto 1938), poi nasce Domenico Roatto (Bari, 13 marzo 1868 – Venezia 4 ottobre 1948), Luigi Alessandro Roatto (Canosa 15 marzo 1870 – ?) che sposato ad Anita Albanese ha ancora degli eredi in vita a Trieste, Zaira Roatto (Roma, 2 giugno 1878 – ?) residente a Ferrara, e infine Eugenio che muore ancora bambino.

²⁰⁶ ASC, C.A., 1910, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 5818.

²⁰⁷ ASC, C.A., 1911, Tit. XII Rub. 4 Sez. 4, Prot. 946.

²⁰⁸ CCBO, ASRD, Registro 11603, Prot. 7411.

²⁰⁹ MONTANARO 1986, p. 201.

²¹⁰ Sul film di 1336 metri, visto di censura del 15 maggio 1916, si vedano anche i documenti conservati presso il Museo Nazionale del Cinema (AMNC, Fondo Galli e Grazia, 329/9). Si veda anche il film *La Marina da Guerra Italiana opera per la vittoria e la gloria d'Italia*, visto n. 12031 del 14 settembre 1916 (*Il notiziario di Cinemagraf*, in «Cinemagraf», a. I, n. 16, 25 ottobre 1916, p. 5).

²¹¹ *Ibidem*. A Milano è operatore di diversi film tra i quali *Il mistero dei bauli neri* (A. De Rosa, r. Luigi Maggi, 1920), *Joseph* (Armenia Films, 1920).

**SCOGLI, BORGHI & SOLDATI (SBS) (1919-1920)
SCOGLI & BORGHI (1920-1921)**

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 42
Numero	n. 20856
Data di denuncia	22 ottobre 1919
Periodo di attività	1919-1921
Tipologia	Ditta in comunione d'interessi
Oggetto	Commercio films cinematografiche
Indirizzo	via Galliera 24, Bologna
Denunciante	Borghi Vincenzo, di Raffaele, nato a Lugo nel 1878
Soci ottobre 1919 - aprile 1920	Scogli Alfredo, di Giovanni, nato a Ferrara il 28 febbraio 1881 (v. Appendice 4.2, Società Anonima Stefano Pittaluga) Borghi Vincenzo, di Raffaele, nato a Lugo nel 1878 (v. Appendice 4.2, Società Anonima Stefano Pittaluga; v. Appendice 3.2, Nuovo Cinema Italia; Cinema-Teatro Apollo; Cinematografo Bios) Soldati Rinaldo, dell. avv. Pirro, nato a Cesena nel 1870
Soci aprile 1920 - giugno 1921	Scogli Alfredo, di Giovanni, nato a Ferrara il 28 febbraio 1881 (v. Appendice 4.2, Società Anonima Stefano Pittaluga) Borghi Vincenzo, di Raffaele, nato a Lugo nel 1878 (v. Appendice 4.2, Società Anonima Stefano Pittaluga; v. Appendice 3.2, Nuovo Cinema Italia; Cinema-Teatro Apollo; Cinematografo Bios)
Cessazione	25 giugno 1921. Ditta acquistata dalla Società Anonima Stefano Pittaluga (Torino) (v. Appendice 4.2, Società Anonima Stefano Pittaluga)
Note	

La ditta Scogli, Borghi e Soldati viene aperta il 1° settembre 1919 in via Galliera 24²¹². Borghi Vincenzo, Soldati Rinaldo e Scogli Alfredo (Fig.) sono tre romagnoli residenti a Bologna, che intraprendono così il commercio di film (Figg.). Nell'aprile del 1920 l'avvocato Soldati si ritira e la ditta continua sotto il nome degli altri due soci²¹³. La società viene poi comprata (assieme al suo magazzino di film) dalla Società Anonima Stefano Pittaluga nel giugno del 1921 nell'ambito del suo progetto di espansione nella zona Emilia: Scogli diviene rappresentante di zona e Borghi direttore della sede bolognese²¹⁴ (v. Appendice 4.2, Società Anonima Stefano Pittaluga). Borghi rimane esercente cinematografico bolognese (v. Appendice 3.2, Nuovo Cinema Italia; Cinema-Teatro Apollo; Cinematografo Bios), anche dopo la fine della sua esperienza a capo dell'ufficio bolognese della SASP, Alfredo Scogli

²¹² CCBO, ASRD, n. 20856, prot. 11230 del 22 ottobre 1919.

²¹³ CCBO, ASRD, n. 20856, prot. 4235 del 15 aprile 1920.

²¹⁴ CCBO, ASRD, n. 20856, prot. 6496 del 30 giugno 1921. L'ultimo giorno di attività è il 35 giugno 1921 (CCBO, ASRD, n. 20856, prot. 6407 del 27 giugno 1921).

invece diviene capo dell'organizzazione in meridione della SASP, dell'Istituto LUCE e de L'Italiana Cinematografi. Nel 1928 Vincenzo Borghi apre presso il Cinema Italia (Nuovo) (v. Appendice 3.2, Nuovo Cinema Italia) un'agenzia privata di affari teatrali, che l'Ufficio Provinciale della Confederazione dei Sindacati Fascisti tenta di chiudere²¹⁵.

²¹⁵ ASBO, G.P., busta 1505 (1928, cat. 13, fasc. 1).

SOCIETÀ ANONIMA STEFANO PITTALUGA, SASP (1921-1936)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 46
Numero	n. 22907 poi n. 14160
Data di denuncia	7 luglio 1921
Denunciante	Stefano Pittaluga, fu Luigi, nato a Campomorone (Genova) nel febbraio 1887 (Amministratore delegato della SASP)
Periodo di attività	Agenzia di noleggio 1921-1936
Tipologia	Filiale bolognese della Società Anonima Stefano Pittaluga, Torino
Oggetto	Compra-vendita-noleggio films; esercizio teatri e cinematografi
Indirizzo	via Galliera 24, Bologna (1922) via Galliera 62, Bologna (1922-1932) via Montebello 9, Bologna (1932)
Impiegati filiale bolognese	Scogli Alfredo (rappresentante di zona, 1921) Borghi Vincenzo (direttore sede di Bologna, 1921) Ferro Antonio, fu Vincenzo, nato a Roma, il 4 maggio 1883 (Rappresentante agenzia Bologna 1925; 1928; dal 25 gennaio 1934) Serani Bindo, fu Ettore, nato a Firenze (procura del 3 marzo 1930- fino al 25 gennaio 1934)
Cinematografi in gestione (v. Appendice 3.2)	Apollo, 1923-1931 (In affitto a Vincezo Borghi dal 1° agosto 1931) Fulgor, 1921-1927 Italia, 1923-1928 (In affitto a Vincenzo Borghi dal marzo 1928) Principe Amedeo, 1925-1928 (In affitto a Vincenzo Borghi dal marzo 1928) Savoia, via Rizzoli 7, 1924-1933 (In affitto ai Fratelli Grandi dal 1° dicembre 1933; cessaz. 10 aprile 1936; 1° maggio 1936 subentro ENIC) Borsa, via Indipendenza 22, 1925-1929 Medica, 1928-1936 (4 febbraio 1936 subentro ENIC) Imperiale, 1928-1935 (subentro della Ditta Calzoni Alberto e C.)
Cessazione	4 febbraio 1936. Subentro dell'ENIC nella gestione della Agenzia di Bologna e del Cinematografo Medica
Note	- Cessazione esercizio cinematografo Fulgor col 20 maggio 1927 - Affitto dei cinematografi Principe Amedeo e Italia al sig. Vincenzo Borghi con atto registrato a Torino il 19 marzo 1928, n. 5285, vol. 31, Atti privati) - Cessazione esercizio cinematografo Borsa, dal 6 gennaio 1929, per "cessazione attività" - Cessazione esercizio Apollo (affittato a Vincenzo Borghi dal 1° agosto 1931) - Cessazione del Cinematografo Imperiale, via Indipendenza 6, col 15 gennaio 1935 "restituzione del locale al proprietario per cessata locazione" - Denuncia di Cessazione Agenzia di Bologna di via Montebello n. 9 e del cinematografo Medica, subentro della S.A. Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (E.N.I.C., Roma) il 4 febbraio 1936 - Savoia cessazione attività del 10 aprile 1936 e subentro dell'ENIC il 1° maggio 1936 - luglio 1921 richiesta per esporre in via Galliera 24 un cartello in ferro verniciato cm 50 x 75 con la scritta "Soc. An. Stefano Pittaluga Noleggio Films – Esercizio Teatri e Cinematografi Direzione generale Torino Sede di Bologna" (ASC, C.A., 1921, XII.4.4., prot. 15322 del 19 luglio 1921)

- giugno 1922 chiede di esporre in via Galliera 62 un cartello con scritto “Società Anonima Stefano Pittaluga” sulle due botteghe ai civici D e E; in mezzo alle due botteghe di appendere il vecchio cartello in ferro e scrivere il nome della società sui due bandoni in ferro che servono alla chiusura dei due negozi (ASC, C.A., 1922, XII.4.4., prot. 34113 del 21 giugno 1922)
--

La Società Anonima Stefano Pittaluga viene fondata a Torino nel 1919, a partire dall'esperienza di Stefano Pittaluga, distributore negli anni Dieci nelle zone Piemonte e Liguria. L'azienda, che mira in quegli anni a controllare la distribuzione di film in tutta Italia, persegue il suo progetto aprendo una serie di agenzie regionali, dipendenti dalla sede torinese e che coordinano una serie di cinematografi aperti nelle varie regioni. Questo progetto di espansione viene attuato rilevando ditte di distribuzione preesistenti, con i rispettivi magazzini e clienti, nonché comprando cinematografi e costruendone di nuovi, nelle più importanti vie cittadine. Nel 1920, portando il capitale sociale da 2 a 8 milioni, la SASP apre la sua agenzia a Roma rilevando la Ditta dei fratelli Scalzaferri²¹⁶. L'anno seguente il capitale viene portato da 8 a 12 milioni e vengono aperte le agenzie di Emilia-Romagna e Toscana, nonché delle agenzie minori in Sardegna, Marche e Umbria²¹⁷.

L'agenzia di Bologna rientra quindi in questo piano di espansione nazionale, e il rapido tentativo di controllo della zona da parte della SASP, testimonia l'importanza del capoluogo emiliano e di quello toscano per il controllo della distribuzione nazionale. Stefano Pittaluga rileva quindi le ditte dei distributori Florenzio Minuti (v. Appendice 4.2, Florenzio Minuti) e di Scogli & Borghi (v. Appendice 4.2, Scogli Borghi & Soldati) e nel luglio 1921 apre la sua filiale a Bologna proprio nel vecchio ufficio di quest'ultima, in via Galliera 24²¹⁸. Il direttore della sede di Bologna è appunto Vincenzo Borghi e il primo cinema preso in gestione è il Fulgor (v. Appendice 3.2, Cinema Fulgor). Nell'aprile del 1922 la sede viene traslata al civico 62 (Fig.) e nel 1923 vengono presi in gestione gli altri cinematografi e il Cinema-Teatro Apollo. Nel febbraio del 1925 viene inaugurato il Cinema Savoia (v. Appendice 3.2, Cinema Savoia) e nel giugno del 1925 la SASP risulta avere in gestione i cinematografi: Apollo, Fulgor, Italia, Principe Amedeo, Savoia e Borsa.

Alla direzione Borghi viene sostituito da Antonio Ferro, mentre Alfredo Scogli è

²¹⁶ Cfr. GERBALDO 1989-1990, p. 36 e «La vita cinematografica», a. XI, n° 31-32, 7-15 settembre, 1920.

²¹⁷ Cfr. GERBALDO 1989-1990, p. 41 e «La rivista cinematografica», a. II, n. 20, 25 ottobre 1921, p. 26. L'aumento di capitale avviene mediante l'immissione di 3000 azioni da L. 1000 per potenziare le zone Toscana e Emilia.

²¹⁸ CCBO, ASRD, nn. 22907/11460, n. 6779 del 7 luglio 1921. Nella Denuncia di Costituzione di Società Anonima depositata, Pittaluga dichiara un capitale sociale di 9 milioni di lire costituito da azioni di L. 1000. Il CdA è all'epoca composto come segue: Presidente comm. Ceriana Michele, Vicepresidente Ovazza Ernesto, Consigliere delegato Stefano Pittaluga, Consiglieri Artom Vittorio, Molinari Luigi, avv. Sacerdoti Vittorio, Levi Isaia, Rodolfi Eleuterio, comm. Aboaf Alessandro, Fiori Enrico.

spostato alla sede di Palermo e a gestire la zona dell'Italia meridionale²¹⁹. Nel 1927 cessa l'esercizio del Fulgor, ma la sede di Bologna, con l'acquisizione a livello nazionale dell'UCI avvenuta nel 1927, prende in gestione i cinematografi Medica e Imperiale. Nel 1928 la SASP affitta i cinematografi Principe Amedeo e Italia a Vincenzo Borghi con l'obbligo di rifornirsi dei film in esclusività SASP²²⁰. Dal gennaio 1929 lascia la gestione del cinematografo Borsa²²¹, e nell'agosto 1931 affitta anche l'Apollo a Vincenzo Borghi²²². Nel 1932 cambia sede e trasferisce gli uffici in via Montebello 9²²³. A livello nazionale la SASP ha appena perso il suo amministratore delegato, morto nel 1931, e la nuova amministrazione sta procedendo alla diminuzione del capitale e alla dismissione delle sale e delle società controllate. Nel 1933 subaffitta ai fratelli Grandi anche la sua sala cinematografica più importante, il Savoia²²⁴. Nel gennaio 1925 chiude il Cinematografo Imperiale²²⁵ e nel 1936 la sede regionale della SASP chiude definitivamente e passa alla ENIC, contestualmente chiude la gestione dell'ultimo cinematografo, il Medica²²⁶.

²¹⁹ *La "Pittaluga" nel Meridionale*, in «La Domenica del Cinema», Ed. Napoli, a. I, 3° num. di saggio, 26 dicembre 1926, p. 3. Alfredo Scogli nel 1929 è direttore dell'Istituto LUCE e de L'Italiana Cinematografi (cfr. *Un grave lutto di Alfredo Scogli*, in «La Domenica del Cinema», Ed. Napoli, a. IV, n. 51, 1° dicembre 1929, p. 2).

²²⁰ I locali vengono dati in affitto per due anni, a L.74.000 al mese (L. 24.000 per il Principe Amedeo e L. 50.000 per il Cinema Italia). Borghi ha l'obbligo di tenere in funzione i locali tutti i giorni, deve provvedere alle riparazioni e sottoscrivere le assicurazioni. È inoltre obbligato a proiettare i film pubblicitari di marca Publicine fino a un massimo di 200 metri al giorno e altre pubblicità inviate dalla SASP e a comprare a forfait i film dalla SASP (copia del contratto d'affitto registrato a Torino il 19 marzo 1928, n. 5285 vol. 311 Atti Privati, cfr. CCBO, ASRD, nn. 22907 /11460, prot. 270 del 14 maggio 1928, allegato).

²²¹ CCBO, ASRD, nn. 22907/11460, prot. 245 del 1° febbraio 1929.

²²² Ivi, prot. 625 del 20 agosto 1931.

²²³ Ivi, prot. 898 del 16 novembre 1932.

²²⁴ Ivi, prot. 1198 del 19 dicembre 1932.

²²⁵ Ivi, prot. 14160 del 19 gennaio 1935.

²²⁶ Ivi, prot. 475 del 14 febbraio 1936.

SPINADINI GIULIO (1919-1923)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 42
Numero	n. 20982
Data di denuncia	25 novembre 1919
Denunciante	Spinadini Giulio, fu Giuseppe, nato a Chioggia il 18 gennaio 1871
Periodo di attività	15 novembre 1919 – 23 ottobre 1923
Tipologia	Ditta individuale
Oggetto	Rappresentante della Ditta Enzo Zambelli di Milano per il noleggio films cinematografiche
Indirizzo	via Carlo Alberto 2, Bologna
Cessazione	Fallisce il 23 ottobre 1923, Tribunale di Bologna, 29 ottobre 1923, prot. 7119. Curatore del fallimento Riccardo Baldi
Note	- I documenti e i registri si trovano nel negozio di Fabbi Aleardo, via dei Mille n. 11 dove Spinadini era occupato a riparare films e cartoni réclame e chiuso dal Pretore. Tutti i creditori sono proprietari di cinematografi sfortunati, alcuni hanno avuto in pegno pellicole - Il debito di Spinadini al 22 maggio 1926 sembra ammontare a L.17.503

Giulio Spinadini dichiara di essere un rappresentante della Ditta Enzo Zambelli di Milano, che si occupa del noleggio di film²²⁷. La ditta Spinadini Giulio apre il 15 novembre 1919 in via Repubblicana 15, ne viene dichiarato il fallimento di codesta ditta con una sentenza del 23 ottobre 1923²²⁸. Dalla relazione del curatore del fallimento apprendiamo che il fallimento era stato richiesto dalla Società Anonima Walter Martiny di Torino (tale società produceva gomma), e che Spinadini aveva già problemi economici nei primi sei mesi del 1922:

[...] Non ha libri di commercio, non ha presentato il bilancio, né una esatta nota dei creditori poiché gli appunti sulle sue operazioni commerciali sono nel negozio di via dei Mille n. II – chiuso dal pretore del I° mandamento – di proprietà di Fabbi Aleardo nel quale negozio pare che Spinadini fosse occupato a riparare film e cartoni réclame per conto di Fabbi e certamente custode di un sequestro conservativo a carico del medesimo Fabbi. | Detto Fabbi Aleardo – non ostante da me sollecitato – non mi risulta abbia ancora presentato istanza alla S. V. Ill. ma per la rimozione dei sigilli, invece ha già presentato istanza di rivendicazione di cartoni reclame, certo Benvenuto Giulio che dichiara fossero detti cartoni affidati allo Spinadini per riparazioni. | Lo

²²⁷ Non è stato possibile rintracciare altre notizie su questo distributore milanese, che Spinadini cita nella Denuncia di Esercizio (CCBO, ASRD, n. 20982, prot. 13210 del 25 novembre 1919).

²²⁸ CCBO, ASRD, n. 20982, prot. 550 del 24 gennaio 1924. Il fallimento è registrato presso il Tribunale di Bologna, 29 ottobre 1923, prot. 7119; il curatore del fallimento è Riccardo Baldi.

Spinadini afferma di aver comperato da un certo Cristiani tre film per L. 20.000 rilasciandogli un acconto per L. 2.000 e per residuo cambiali. | Delle tre film due furono rivendute a certo Pietro Casanova (attualmente in stato di fallimento) al quale avrebbe venduto altre film per L. 20.000 e la terza data in pegno a Monari Angelo che lo avrebbe sovvenuto per bisogni di famiglia e che figura tra i creditori. | Oltre il Monari, altri creditori hanno avuto in pegno od in acconto dei loro crediti, delle film cinematografiche. | Non ostante il fallito non abbia presentato il proprio bilancio, si può dubitare; assai dell'esistenza di attività da erogarsi, poiché i crediti sono da ritenersi inesigibili (quasi tutti i debitori sono ex conduttori di cinematografi sfortunati) ed i mobili di casa sono stati dichiarati al Pretore – non so se con legale fondamento – di proprietà della moglie²²⁹.

Nel 1926 ha ancora 7 creditori chirografari per la somma complessiva di L. 17.503²³⁰. Dal 1924 sembra essere impiegato presso la Lantarini Film (v. Appendice 4.2, Lantarini Film).

²²⁹ Relazione presentata al Giudice delegato dal curatore del fallimento Riccardo Baldi il 23 novembre 1923 (CCBO, ASRD, n. 20982, prot. 7670 del 14 novembre 1923).

²³⁰ CCBO, ASRD, n. 20982, prot. 5343 del 7 luglio 1926.

**UNIONE CINEMATOGRAFICA ITALIANA, UCI (1924-1927)
SOCIETÀ ANONIMA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA, SAIC**

Registro	-
Numero	-
Data di denuncia	-
Tipologia	Filiale Unione Cinematografica Italiana (UCI) Agenzia di Bologna della Società Anonima Industria Cinematografica (SAIC)
Oggetto	Noleggio film ed esercizio cinematografi
Periodo di attività	1924-1927
Indirizzo	via Galliera 89, Bologna (UCI) via Galliera 91, Bologna (SAIC)
Dipendenti	Aldo Boari
Cessazione	1927 l'UCI viene assorbita dalla SASP
Note	Ottobre 1924: Aldo Boari chiede di esporre su 5 finestre di via Galliera 91 6 targhe con la dicitura "Soc. An. S.A.I.C. - Roma – Noleggio films – Esercizio cinematografi – Agenzia per l'Emilia" e inoltre la targa "Sindacato Cinematografico Tosco-Emiliano" (ASC, C.A., 1924, XII.4.4., prot. 38026 del 11 ottobre 1924)

I documenti conservati presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema sono collegati al Fondo Pittaluga, quindi riguardano il periodo dell'acquisizione dell'UCI da parte della SASP, ovvero il momento (il biennio 1926-1927) in cui la SASP acquisisce gli uffici territoriali, i cinematografi e il personale dell'UCI. Si tratta di uno dei momenti più confusi e inesplorati della storia della SASP e l'aggiungersi di una struttura distributiva quella dell'UCI non ancora chiara, non semplifica le ricerche. L'Unione Cinematografica Italiana non apre mai una posizione presso la Camera di Commercio di Bologna, esistono però dei distributori bolognesi che a giudicare dai cataloghi hanno fatto accordi per la distribuzione di film UCI, e Pegan dal 1921 dichiara di essere concessionario UCI per Emilia e Toscana (v. Appendice 4.2, Enrico Pegan). Dai documenti conservati a Torino si deduce²³¹ come nel 1926 l'UCI abbia uffici di noleggio a Roma, Ancona, Milano, Bologna, Firenze, Genova, Napoli e Palermo, oltre ovviamente a Torino. Quello di Bologna, che ha anche un magazzino di pellicole, si trova in via Galliera 89 (dov'era prima della guerra la sede della Marzetto) ed è gestito da Alfredo Boari (v. Appendice 4.2, Boari & Carletti). L'UCI gestisce attraverso due società controllate, anche due cinematografi bolognesi: il Medica dal 1926 (v. Appendice 3.2, Cinema Medica) e l'Imperiale, forse dal 1926 (v. Appendice 3.2, Cinematografo Centrale). Se quindi l'attività di un ufficio noleggio bolognese è attestata nel 1926, sembra plausibile che questo sia

²³¹ AMNCTO, Fondo UCI, 132 R.

stato attivo per il periodo 1924-1927, ovvero fino a quando l'UCI viene completamente assorbita dalla SASP. In via Galliera 91 sempre Aldo Boari chiede di esporre nell'ottobre del 1924 un cartello che identifica lo stabile come filiale della SAIC di Roma²³², ma anche di questa non sono stati trovati documenti presso la Camera di Commercio.

²³² ASC, C.A, 1924, XII.4.4., prot. 38026 dell'11 ottobre 1924. L'esistenza di una filiale della Società Anonima Industria Cinematografica di Roma è testimoniata anche da un articolo coevo, ma al civico 17 sempre di via Galliera (*L'attività della S.A.I.C.*, «Al Cinemà», a. III, n. 38, 21 settembre 1924, p. 10). Nello stesso articolo viene citato anche Ettore Marzetto in qualità di agente della società per l'estero e in particolare per Parigi.

UNIVERSAL FILM (1924-1926)

Registro	-
Numero	-
Data di denuncia	-
Tipologia	Agenzia della Società Anonima Italiana Universal Film, Roma
Oggetto	?
Periodo di attività	1924; 1925; 1926
Indirizzo	via Galliera 89 (1924, questo civico coincide con la sede UCI) via Pietramellara 55, Bologna via Pietramellara 45, Bologna (1926)
Denunciante	Andreoli Benvenuto (1924-1925) Borelli Alfredo (1926-)
Cessazione	?
Note	- L'unica agenzia della Universal Film registra la sua posizione in Camera di Commercio il 13 novembre 1946 (n. 73969) - ottobre 1924: Andreoli Benvenuto chiede di esporre all'esterno di via Galliera 89 targhe con le diciture “Universal Film Società Anonima Italiana Agenzia di Bologna” e “Lettere e telegrammi” (ASC, C.A., 1924, XII.4.4., prot. 37987 dell'11 ottobre 1924) - agosto 1925: richiesta per collocare una striscia di tela sotto il portico dello stabile in via Galliera 89 con scritto “Fantasma dell'opera con Lon Chaney – Mary Philbin – Normann Kerry La recentissima Superfilm Universal Pronta prossimamente” [con disegno] (ASC, C.A., 1925, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 33514 del 21 agosto 1925) - Marzo 1926: richiesta per esporre nuovamente il cartello sopra (ASC, C.A., 1926, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 6781 del 22 marzo 1926) - Maggio 1926: Alfredo Borelli chiede di spostare i cartelli nella nuova sede di via Pietramellara 45 (ASC, C.A., 1926, Tit. XII, Rub. 4, Sez. 4., prot. 13280 del 26 marzo 1926)

L'Universal Film non apre una posizione presso la Camera di Commercio di Bologna fino al secondo dopoguerra²³³. Le inserzioni sulla stampa specializzata però citano un ufficio a Bologna in via Pietramellara 55 (la vecchia sede della S.A. Moretto) dal 1924 al 1926²³⁴. Non è stato possibile reperire altre inserzioni per il periodo seguente.

²³³ CCBO, ASRD, n. 73969, la prima richiesta è del 13 novembre 1946.

²³⁴ Alla fine del 1923 l'Universal ha i seguenti uffici: Roma, via S. Niccolò da Tolentino 74; Milano, via Principe Umberto 17; Torino, via Ettore De Sonnaz 16; Napoli, Galleria Umberto I 50; Bologna, via Pietramellara 55 («La rivista cinematografica», a. IV, n. 23-24, 25 dicembre 1923, p. 144).

Appendice 4.3

Elenco dei film depositati nel registro delle opere protette dalla Marzetto, Baronetto & C. tramite la Prefettura di Bologna (1911-1912)

L'elenco dei film è qui riportato secondo l'ordine della data di domanda presso la Prefettura di Bologna (Prefettura, Affari generali, cat. 7, classe 18, 1912-1914). Le pellicole non sono mai state proiettate, salvo i casi dove diversamente indicato fuori dalle parentesi quadre. I dati tra quadre sono stati aggiunti a partire da ENGBERG 1986a, mentre la data di proiezione e il nome del cinematografo bolognese è stata aggiunta sempre tra quadre.

Legenda: data della richiesta presso la prefettura di Bologna, titolo film, produzione (numero di iscrizione, data concessione) [titolo originale, regia, anno di produzione, metraggio, data e cinematografo dove è stato proiettato a Bologna]

1911

11 settembre 1911, *La seduttrice*, Nordisk (non concessa, 28 febbraio 1914) [proiettato al Borsa di Bologna il 13/10/1911];

12 ottobre 1911, *Il Romanzo di una Signorina*, Nordisk (n. 58812, 23 novembre 1912) [poi proiettato al Cinematografo della Borsa di Bologna il 30/12/1911];

12 ottobre 1911, *La Ballerina*, Nordisk (n. 58813, 23 novembre 1912) [*Balletdanserinden*, r. A. Blom, m 800, 1911; proiettato al Cinematografo della Borsa il 13/11/1911];

2 novembre 1911, *Il Dottore Orientale* ovvero *Il dottore Gar el Hama*, Nordisk, m. 800, pagato L. 12,24 (n. 58816, 23 novembre 1912) [*Bedraget i døden*, r. E. Schnedler-Sørensen, 1911];

2 ottobre 1911, *L'aviatore e la moglie del giornalista*, Nordisk (n. 58809, 23 novembre 1912); [*En lektion*, r. A. Blom, 1911];

6 ottobre 1911, *Vittima del mormone*, Nordisk (n. 58811, 23 novembre 1912) [*Et Offer*, r. A. Blom, 1911, proiettato al Borsa di Bologna il 6/11/1911];

6 ottobre 1911, *Giovinezza e follia*, Nordisk (n. 58810, 23 novembre 1912) [proiettato al Borsa di Bologna il 23/10/1911];

27 ottobre 1911, *Potenza di Re*, Nordisk (n. 58814, 23 novembre 1912) [proiettato al Borsa di Bologna il 27/11/1911];

5 dicembre 1911, *Vendicato*, Nordisk (n. 58817, 23 novembre 1912) [*Hævnet*, r. A. Blom, 1911];

5 dicembre 1911, *Armanda Durand*, Nordisk (n. 47691, 27 marzo 1912) [*Hulda Rasmussen*, r. U. Gad, 1911];

1912

15 gennaio 1912, *Amore ed amicizia*, Nordisk (n. 58819, 23 novembre 1912) [*Venskab og Kærlighed*, r. E. Schnedler-Sørensen, 1911];

15 gennaio 1912, *I diritti della gioventù*, Nordisk, proiettato la prima volta al Cinematografi Borsa di Bologna il 29 gennaio 1911 (n. 59102, 11 gennaio 1913) [*Ungdommens Ret*, r. A. Blom, 1911];

22 gennaio 1912, *Corsa alla morte*, Nordisk, m 600 (n. 58820, 23 novembre 1912);

22 gennaio 1912, *Forza d'amore*, Nordisk, m 800 (n. 58821, 23 novembre 1912) [*Kærlighedens Styrke*, r. A. Blom, 1911];

22 gennaio 1912, *La figlia delle Ferriere*, Nordisk (n. 58822, 23 novembre 1912);

1° febbraio 1912, *La vittoria della Lotta*, Nordisk (n. 58823, 23 novembre 1912) [*Gennem Kamp til Sejr*, 1909];

1° febbraio 1912, *Atto nobile*, Nordisk (n. 58824, 23 novembre 1912) [*Den store Flyver*, r. U. Gad, 1911];

1° febbraio 1912, *Menzogna fatale*, Nordisk (n. 58825, 23 novembre 1912) [*Fru Potifar*, r. A. Blom, 1911];

19 febbraio 1912, *Amore tropicale*, Nordisk (n. 58826, 23 novembre 1912) [*Tropisk kærlighed*, r. A. Blom, 1911];

19 febbraio 1912, *Chi ha rubato il milione?*, Aquila Films (non concessa, 3 luglio 1914) [1911, m 870, disponibile dal 15/12/1911];

9 marzo 1912, *La Ballerina della danza del vampiro*, Nordisk (n. 58828, 23 novembre 1912) [*Vampyrdanserinden*, r. A. Blom, 1911];

9 marzo 1912, *Venus*, Nordisk (n. 58827, 23 novembre 1912);

9 marzo 1912, *I forzati* (n. 10 e 13), Nordisk (n. 58829, 23 novembre 1912);

26 marzo 1912, *Il Giudice*, Nordisk (n. 58830, 23 novembre 1912);

26 marzo 1912, *Un uccello senza asilo*, Nordisk (n. 58831, 23 novembre 1912) [*Hjemløs Fugl*, 1911, 962 m, data di produzione 18/11/1911];

1° aprile 1912, *La fidanzata del Pescatore*, Nordisk (n. 58181, 8 agosto 1912) [*Fiskeren & hans Brud*, 1912];

4 aprile 1912, *Il circo ambulante o L'incantatrice di serpenti*, Nordisk (n. 58840, 23 novembre 1912);

15 aprile 1912, *A mezza estate*, Nordisk (n. 58180, 8 agosto 1912) [*Midsommer*, r. A. Blom, 1911];

4 maggio 1912, *Desdemona*, Nordisk (n. 58843, 23 novembre 1912) [*Desdemona*, r. A. Blom, 1911];

4 maggio 1912, *Il giuoco pericoloso*, Nordisk (n. 58841, s.d. novembre 1912) [*Et farligt Spil*, r. E. Schnedler-Sørensen, m 775, data di copyright 19 aprile 1912];

4 maggio 1912, *La sorte dell'inventore*, Nordisk (n. 58842, 23 novembre 1912) [*En Opfinders Skæbne*, r. A. Blom, 1911];

4 maggio 1912, *Il rogo della vita*, Nordisk (n. 59107, 11 gennaio 1913) [*Livets Bål*, r. E. Schnedler-Sørensen, 1911];

8 giugno 1912, *Sposalizio alla morte*, Nordisk, m 930 (non concessa, 3 luglio 1914) [*Dødens Brud*, r. A. Blom, 1911];

24 luglio 1912, *Molly e Maggie ovvero Le due orfanelle*, Nordisk (n. 59126, 11 gennaio 1913) [*Molly og Maggie*, 1912];

25 luglio 1912, *Lo spione*, Nordisk (n. 59127, 11 gennaio 1913);

25 luglio 1912, *Il forzato evaso*, Nordisk, proiettato la prima volta al Cinematografi Borsa di Bologna il 19 luglio 1912 (n. 59129, 11 gennaio 1913) [*Den udbrudte Slave*, r. A. Blom, 1911];

29 luglio 1912, *Elena Doupont*, Nordisk (n. 59127, 11 gennaio 1913);

16 dicembre 1912, *Annie Bell*, Nordisk (n. 58818, 23 novembre 1912).

APPENDICE 5.

LA PRODUZIONE E ALTRE ATTIVITÀ COLLEGATE ALLA CINEMATOGRAFIA (1911-1925)

APPENDICE 5.1, LE CASE DI PRODUZIONE

Elenco delle case di produzione bolognesi. Non viene di seguito citata la Felsina Film per la quale rimandiamo al cap. XII ad essa dedicato e all'Appendice 4.2, Felsina Film.

LIBERTAS FILM (1915)

Registro	-
Numero	-
Data di denuncia	-
Tipologia	Casa di produzione
Oggetto	-
Periodo di attività	1915?
Indirizzo	Via Pietrafitta 3
Denunciante	Ercole Sacerdoti, fu Guglielmo, nato a Revere (v. Appendice 4.2, Felsina Film e cap. XII)
Cessazione	
Film prodotti	-

La Libertas Film è una casa di produzione mai registrata presso la Camera di Commercio di Bologna, e che non ha prodotto alcuna pellicola. La sua ideazione è dovuta a Ercole Sacerdoti¹, già fondatore della Felsina Film (v. Appendice 4.2, Felsina Film e cap. XII), che evidentemente insoddisfatto del primo anno di gestione della Felsina Film, ritira da essa la propria quota sociale² con l'intento di fondare una propria casa di produzione. Questa nuova casa di produzione, prende il nome di Libertas Film e rimane nella sede della Felsina Film (via Pietraffitta 3), che invece si sposta al civico 1. Contestualmente, nel gennaio 1915 compaiono sulla stampa specializzata diversi annunci, probabilmente a pagamento, che annunciano la costituzione della casa e l'imminente produzione di «pellicole artistiche e musicali»³. La Libertas Film ha infatti in programma di girare due serie di film ispirate, la prima a soggetti storici tratti dalla cultura “alta” e intitolata *Serie storica degli illustri*,

¹ Su Ercole Sacerdoti rimandiamo a Appendice 4.2, Felsina Film, nota 69.

² Le modifiche all'atto della Falsina Film vengono apportate con atto privato del 24 dicembre 1914, registrato a Bologna il 2 gennaio 1915, vol. 347, n. 15427, mod. 2 (CCBO, ASRD, n. 1555, prot. 3775 del 12 marzo 1915; ANB, Luigi Pio Rossi, matrici 394-431, 1914, II, matrice 429, repertorio 3428).

³ *Libertas*, «La Cinematografia Italiana ed Estera», a. IX, n. 1-2, 31 gennaio 1915, p. 109.

comprendente *Leonardo da Vinci* (5 parti e 1.700 m), *Benvenuto Cellini* (4 parti e 1.400 m), *Beatrice Cenci* (3 parti e 1.100 m), *George Sand* (4 parti e 1.500 m) e *Carlo Goldoni* (4 parti e 1.450 m); e la *Serie dei Geni Musicali* con musica sincronizzata *ad hoc*, comprendente *Beethoven* (in 4 parti e 1.600 m) e *Chopin* (1.500 m)⁴.

⁴ «La Cine-fono», a. IX, n. 298, 16-19 gennaio 1915, p. 86.

MURARI FILM (1920)

Registro	-
Numero	-
Data di denuncia	-
Tipologia	
Oggetto	-
Periodo di attività	1920?
Indirizzo	
Denunciante	
Cessazione	
Film prodotti	<i>Povera piccola</i> (Parsifal Bassi, 1920, v.c. n. 15239 del 28 luglio 1920, 1385 m)

Questa casa di produzione, anche questa non registrata presso la Camera di Commercio di Bologna, è attestata nel 1920 per la produzione del film *Povera Piccola* del regista bolognese Parsifal Bassi (1920, v.c. n. 15239 del 28 luglio 1920, 1385 m). Il nome della casa deriva dall'attrice Lina Murari, già protagonista del film *Marinella* prodotto dalla Felsina Film (§ XII.5 e Appendice 6), e si tratta di una di quelle case di produzione fittizie create per lanciare un'attrice o una diva, pratica molto comune nel cinema muto italiano. Non è chiaro quale capitale finanziario vi sia dietro questa operazione e soprattutto dove finisca il marchio "Murari Film", visto che, secondo alcune recensioni d'epoca, il film viene distribuito senza l'indicazione del marchio⁵. Il film però serve a lanciare l'attrice, che infatti a luglio 1920⁶ viene scritturata dalla Gladiator Film di Torino, per produrre una serie a lei dedicata, e diretta da Alfredo Masi, già regista dei film della Felsina Film. Anche il regista di *Povera piccola*, il bolognese Parsifal Bassi (§ XI.6), in seguito a questo film si sposta a Roma dove fonda una propria casa di produzione, la Parsifal Bassi Film (nota anche come Parsifal Film o P.B. Roma)⁷.

⁵ MARTINELLI 1980b, pp. 272-273.

⁶ *Lina Murari*, «La rivista cinematografica», a. I, n. 14, 25 luglio 1920, p. XII.

⁷ Si tratta di Roma secondo «Contropelo», a. V, n. 26, 26 giugno 1920, p. 18.

NETTUNO FILM (1922)

Registro	-
Numero	-
Data di denuncia	-
Tipologia	Casa di produzione?
Oggetto	-
Periodo di attività	1922
Indirizzo	
Denunciante	
Cessazione	
Film prodotti	<i>La prova misteriosa</i> (A. Primitivi, v.c. 16973 del 26 aprile 1922, 473 m)

Questa casa di produzione è attestata solamente dalla presenza del frammento di un film, girato a Bologna (sono riconoscibili alcuni luoghi della città come i Giardini Margherita, il Portico dei Servi e lo stadio della città) intitolato *La prova misteriosa* e girato da Alfredo (o Franco?) Primitivi nel 1922⁸. Il film passa in censura il 26 aprile 1922 (visto n. 16973), con una lunghezza di 473 m e la marca “Galli”, e non Nettuno Film (anche se Galli potrebbe essere solo la marca di distribuzione, oppure potrebbe non trattarsi del medesimo film). Non si tratta quindi di un lungometraggio ma di un breve pellicola, probabilmente una comica. Il film, con protagonista Sandro Cervi (fratello del più famoso Gino Cervi, dedito al teatro dialettale bolognese), ha nel cartiglio delle didascalie la scritta “Nettuno Film – Bologna”.

Di seguito la descrizione del frammento, composto da 17 quadri e 2 didascalie:

quadro 1: un gruppo di persone parla davanti a una porta

quadro 2: interno della medesima porta in controluce, degli uomini lasciano fiori ad una ragazza

didascalia: “Tutti i cavalieri si esercitano agli Sport per il giorno della “Prova Misteriosa”

quadro 3: su un ponticello al laghetto dei Giardini Margherita passa un uomo a cavallo, sotto al ponticello, una barca a remi

quadro 4: l'uomo a cavallo continua la cavalcata per un viale dei Giardini Margherita

quadro 5: alcuni borghesi con i pattini a rotelle vanno a sbattere contro ad un popolano con un cesto

⁸ Il film è visibile in DVD presso la Fondazione Cineteca di Bologna, che ha compilato anche una scheda riguardante questa pellicola <http://www.cinetecadibologna.it/archivi/memoriaer/film_319>.

quadro 6: un ginnasta si esercita agli anelli e al sollevamento pesi

quadri 7-8: bambini inseguono un uomo in pantaloni corti che cammina per i Giardini Margherita

quadri 9-11: un uomo esce da un cancello di una abitazione con una moto

quadro 12: l'uomo in moto sale per la salita di San Luca

quadro 13: una partita a calcio allo stadio

quadro 14: il pubblico che guarda la partita

didascalia: "Cervi prende lezione di Box"

quadro 15-16: due uomini colpiscono una palla da boxe, e uno si colpisce al volto con il rimbalzo

quadro 17: i due uomini si allontanano dalla palla e si colpiscono a vicenda.

Non è stato possibile reperire maggiori informazioni su questo frammento, sulla casa di produzione e sul film in questione.

BOLOGNA FILM (1923-1927)

Registro	-
Numero	-
Data di denuncia	-
Tipologia	-
Oggetto	-
Periodo di attività	1923-1927
Indirizzo	
Denunciante	A. Monari
Cessazione	
Film prodotti	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Grande corrida spagnola di tori a Bologna</i>, Monari A., m. 300 (n. 18468 del 15 giugno 1923, esistente v. Appendice 7.2) - <i>Commemorazione della Marcia fascista su Roma</i>, Monari, m. 162 (n. 19214 del 5 novembre 1923) - <i>Mussolini a Bologna 3-4-5 aprile 1926</i>, Bologna Film, A. Monari (esistente v. Appendice 7.2) - <i>Inaugurazione del Littorale a Bologna</i>, Monari, m. 300 (n. 23559 del 30 giugno 1927) - <i>6° concorso ginnastico femminile a Bologna</i>, Monari, m. 175 (n. 23469 dell'11 maggio 1927)

Alla Bologna Film, sembrano attribuibili solamente delle riprese "dal vero" di attualità, probabilmente dovute tutte all'operatore A. Monari⁹ della Bologna Film, attestato in attività tra il 1923 e il 1927, del quale sono superstiti due pellicole: *Grande corrida spagnola di tori a Bologna*, conservato presso la Cineteca Nazionale di Roma e girato il 27 maggio 1923 all'Ippodromo Zappoli di Bologna in occasione di una corrida e *Mussolini a Bologna 1926* conservato presso la Fondazione Cineteca di Bologna girato in occasione di una visita di Mussolini a Bologna avvenuta nei giorni 3-5 aprile 1926 (v. Appendice 7.1 e 7.2)¹⁰. Di questa casa di produzione (o forse solo un operatore senza casa?) rimane una cartolina *réclame*

⁹ Non è stato possibile trovare maggiori informazioni su A. Monari, anche alla Camera di Commercio di Bologna questa ditta non compare; ipotizziamo però che possa trattarsi di Angelo Monari, un tecnico di laboratorio che negli anni Trenta lavora a Bologna per il prof. Vittorio Putti presso l'Istituto Ortopedico Rizzoli (§ XVII.2), occupandosi di "Rontgencinematografia" ovvero dei Raggi X applicati alla Cinematografia, come mostra questo documento a lui attribuito e conservato presso l'Archivio Storico del Museo della Scienza e della Tecnologia di Milano, Fondo CNR: <http://www.museoscienza.org/voci-della-scienza/documento.asp?doc=76#document_open> (§ XI.2).

¹⁰ In entrambe le pellicole è presente la siglatura della Bologna Film, ma nel caso di *Grande corrida spagnola di tori a Bologna* compare l'intero cartiglio, composto da un'aquila sovrastante un bollo con inscritta la parola "Film" e sotto le ali aperte dell'animale le scritte "Bologna | Film"; contorna il logo la scritta "A. Monari". Per maggiori informazioni sulle due pellicole, una delle quali visibile online sul sito della Fondazione Cineteca di Bologna rimandiamo all'Appendice 7.2.

rappresentante un bambino che gira la manovella di una macchina da presa con scritto sopra “Bologna Film”, dalla quale si srotolano una serie di vedute di Bologna¹¹.

¹¹ La cartolina è conservata nel Fondo Brighetti della Fondazione Carisbo di Bologna, v. Fig. X del cap. XI.

APPENDICE 5.2, ALTRE ATTIVITÀ INERENTI AL COMMERCIO CINEMATOGRAFICO (1908-1924)**CINEMECCANICA EMILIANA MAGGI-BIANCHI & SCARANI (1921-1922)
CINEMECCANICA EMILIANA MAGGI & BIANCHI (1922-1924)
BIANCHI ALBERTO (1924-1926)**

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 46
Numero	n. 22543
Data di denuncia	14 febbraio 1921
Tipologia	Ditta in comunione, rappresentante della ditta Cinemeccanica R. Bossi (Milano)
Oggetto	Costruzione e riparazione macchinario cinematografico
Periodo di attività	1921-1924
Indirizzo	Via Galliera 22 A/B, Bologna
Denunciante	Maggi Pietro, fu Giuseppe, nato a Bologna il 19 agosto 1890 Bianchi Alberto, di Cesare, nato a Reggio Emilia il 17 settembre 1885 Scarani Pietro, fu Elio, nato a Terni il 16 aprile 1887
Cessazione	15 agosto 1924. L'officina al civico 22B viene rilevata dalla Ditta Rag. Ugo Bassi e l'altro locale al civico 22A viene rilevato dallo stesso sig. Bianchi Alberto, elettricista cinematografico
Note	febbraio 1921: richiesta per collocare una targa in via Galliera 22 con scritto "Cine-Meccanica Emiliana Costruzione apparecchi cinematografici Pezzi di ricambio – Riparazioni" (ASC, C.A., 1921, XII.4.4., prot. 2279 del 1° febbraio 1921"

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 59
Numero	n. 29075 poi n. 7131
Data di denuncia	27 agosto 1924
Tipologia	Ditta individuale
Oggetto	Elettricista cinematografico
Periodo di attività	1924-1926
Indirizzo	Via Galliera 22 B, Bologna
Denunciante	Bianchi Alberto, di Cesare, nato a Reggio Emilia il 17 settembre 1885
Cessazione	8 maggio 1926
Note	

Pietro Maggi dopo essere stato per diversi anni esercente cinematografico (v. Appendice 3.2) apre un'officina meccanica per la costruzione e riparazione di macchinario cinematografico, che funge anche da rappresentante esclusivo per Emilia, Toscana e Marche della Ditta Cinemeccanica R. Bossi di Milano¹². La bottega viene aperta assieme a Bianchi e

¹² La Cinemeccanica R. Bossi aveva sede a Milano in viale Lombardia 25 e sempre nel 1921 aveva anche una

Scarani in via Galliera 22 A/B nel febbraio 1921¹³. Nell'agosto del 1922 in seguito al decesso del socio Scarani la ditta continua sotto il nome degli altri due soci (Fig.). Anche Pietro Maggi lascia l'attività il 15 agosto 1924¹⁴, e mentre il locale in via Galliera A rimane a Bianchi, il locale in via Galliera B viene rilevato dalla Ditta del Rag. Bassi (v. Rag. Ugo Bassi), che vi trasferisce la propria sede. Alberto Bianchi continua ad esercitare come elettricista cinematografico fino all'8 maggio 1926, quando al suo posto si trasferisce un calzolaio ortopedico¹⁵.

filiale a Roma in via Nazionale 222 (MATTOZZI 1921-1922, p. 374).

¹³ CCBO, ASRD, n. 22543, prot. 1434 del 14 febbraio 1921.

¹⁴ CCBO, ASRD, n. 22543, prot. 855 del 27 agosto 1924.

¹⁵ CCBO, ASRD, n. 22543, prot. 796 del 12 maggio 1926.

L'ECO DEL CINEMA (1924-1927)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 58
Numero	n. 28644 poi n. 1436
Data di denuncia	9 luglio 1924
Tipologia	Ditta
Oggetto	Edizione della rivista cinematografica «L'Eco del cinema»
Periodo di attività	1924-1927
Indirizzo	Via Pietramellara 27, Bologna
Denunciante	Bassoli Carlo, fu Giuseppe, nato a Tivoli il 29 novembre 1871 Bassoli Carlos José, di Carlo, nato a Buenos Ayres il 1° novembre 1896
Cessazione	
Note	I due sono padre e figlio

Carlo Bassoli, già distributore di film (v. Appendice 4.2), nel 1924¹⁶ apre assieme al figlio Carlos José Bassoli (Fig.), una ditta per l'edizione di un mensile cinematografico chiamato «L'Eco del Cinema», con sede in via Pietramellara 27, non molto lontano dall'azienda di noleggio. Carlos José Bassoli quando assume la direzione del periodico ha meno di trent'anni (Fig.), nato in Argentina da una famiglia di origine modenese, fino da bambino aveva lavorato nelle cabine dei cinematografi di Roma, poi si era trasferito in Francia, a Parigi per studiare il commercio cinematografico francese e nuovamente a Roma dove lavorava al Tecnoteatro¹⁷. Nel 1925 il capitale della ditta ammonta a L. 1.800¹⁸. Nel 1927, in seguito alla chiusura della ditta di distribuzione, la testata viene trasferita a Firenze¹⁹.

¹⁶ CCBO, ASRD, n. 1436 / 28644, prot. 1730 del 9 luglio 1924.

¹⁷ R. Ciampella, *Carlo J. Bassoli*, «L'Eco del Cinema», a. V, nn. 37-38, Dicembre 1926 – Gennaio 1927, pp. 43-44.

¹⁸ CCBO, ASRD, n. 1436 / 28644, prot. 2503 del 23 marzo 1925.

¹⁹ CCBO, ASRD, n. 1436 / 28644, prot. 1335 del 7 luglio 1927.

SCUOLA ARTISTICA CINEMATOGRAFICA ITALIANA, SACI (1917-1918)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 40
Numero	n. 19696
Data di denuncia	10 maggio 1918
Tipologia	Cooperativa per azioni
Oggetto	Scuola avente lo scopo di formare una massa di artisti cinematografici
Periodo di attività	1917-1918
Indirizzo	Teatro Rappini, via dell'Oro (1917) Via Santo Stefano 49 S/T, Bologna (1918)
Denunciante	Danielli Virgilio, di ignoto, nato a Bologna il 5 giugno 1871
Soci	Sani Sebastiano, di Salvatore, nato a Bologna il 29 gennaio 1884 (presidente) Danielli Virgilio, di ignoto, nato a Bologna il 5 giugno 1871 (vicepresidente) Sacchetti Arnaldo, fu Chiarissimo, nato a Bologna il 25 ottobre 1885 (cons. economo) Marchi Arturo, di Agostino, nato a Tortona il 3 febbraio 1880 (cons. cassiere) Tombesi Alfredo, fu Giovanni, nato a Sinigallia il 1° ottobre 1889 (cons. segretario) Parmeggiani Antonio, fu Costantino, nato a Castenaso il 7 gennaio 1892 (cons. vice segretario) Moscioni Cesarina, fu Camillo, nata a Bologna il 21 marzo 1889 (cons.) Bedosti Marcella, di Enrico, nata a Bologna il 2 giugno 1896 (cons.) Scattolini Amedeo, di Romolo, nato a Padova il 20 febbraio 1893 (cons.) D'Accunzo Giorgio, di Pasquale, nato a S. Giorgio di Cremano l'11 gennaio 1894 (cons.) Sangiorgi Giuseppe, di Paolo, nato a Bologna il 10 ottobre 1891 (cons.)
Capitale sociale	L. 750. In azioni da L. 50 ciascuna
Cessazione	Non esiste la denuncia di cessazione
Note	- Costituita mediante atto del dott. Calandrelli Alfredo in data 9 marzo 1918, registrato a Bologna il 16 marzo 1918, vol. 336, n. 1966

Questa scuola di cinematografia nasce per iniziativa della Felsina Film (§ XII.4) in via Santo Stefano 49. Presso la Camera di Commercio esiste solo la Denuncia di Esercizio del maggio 1918²⁰, ma l'apertura reale risale all'aprile del 1917²¹, anche perché gli allievi recitano già nei primi film prodotti nel 1917 dalla Felsina Film (v. Appendice 6). La scuola era suddivisa in una sezione gratuita (maschile e femminile)²² e una a pagamento con corsi che duravano tre mesi al prezzo di L. 20 mensili, con l'intento di «permettere l'iscrizione di

²⁰ CCBO, ASRD, n. 19696, prot. 3014 del 10 maggio 1918.

²¹ CERVELLATI 1964a, p. 55.

²² CERVELLATI 1964a, p. 56.

persone di qualunque ceto sociale»²³. Fra i numerosi consiglieri figurano anche due donne. Cervellati dà un elenco dei partecipanti²⁴.

²³ *Una nuova scuola cinematografica*, «Il Giornale del Mattino», 2 marzo 1918, p. 3. La ripresa dei corsi, dopo un periodo di interruzione è del 15 marzo 1918.

²⁴ CERVELLATI 1964a, p. 58.

SOCIETÀ ANONIMA PUBBLICI ESERCIZI, SPE (1919-1929)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 41
Numero	n. 20454 / 7913
Data di denuncia	10 luglio 1919
Tipologia	Società Anonima per la gestione di cinematografi e altro
Oggetto	L'acquisto, l'istituzione e la conduzione di pubblici esercizi, grandi alberghi, teatri, caffè, cinematografi e simili
Periodo di attività	1919 fino ad oggi
Indirizzo	Via Montegrappa 9 (v. anche Appendice 3.2, Cinema-Teatro Medica)
Denunciante	Rag. Alfredo Medica, di Cesare nato a Roma il 10 settembre 1893 (consigliere delegato, v. Appendice 5.2, Società Teatri Alberghi e Affini, SATA)
Soci (1919-1925)	Comm. Avv. Antonio Carranti, fu Enrico, nato a Imola il 16 marzo 1871 (Presidente, v. Appendice 4.2, Felsina Film) Avv. Dialma Gianni (Consigliere)
Capitale sociale (1919)	L. 400.000 in azioni da L. 1.000
Soci (1925-1929)	Comm. Avv. Antonio Carranti, fu Enrico, nato a Imola il 16 marzo 1871 (Presidente, v. Appendice 4.2, Felsina Film) Ing. Cav. Emilio Emmer, fu Giuseppe, nato il 21 ottobre 1877 a Milano (Consigliere)
Capitale sociale (1926?-1929)	L. 2.000.000
Cessazione	Liquidazione 5 luglio 1929
Note	

La Società Anonima Pubblici Esercizi (SPE) viene costituita in via Montegrappa 9, dove aveva sede anche il nuovo Cinema-Teatro Medica da essa gestito, nel luglio del 1919²⁵, con lo scopo di rilevare il rinascimentale Palazzo Cataldi e le case adiacenti di via Montegrappa per realizzare un cinema-teatro, un albergo, garages, uffici e negozi (v. Appendice 3.2, Cinema-Teatro Medica). Il consigliere delegato è Alfredo Medica, il figlio di Cesare Medica, uno dei più importanti esercenti teatrali di Bologna, presidente è invece l'avv. Antonio Carranti, già precedentemente coinvolto nella casa di produzione Felsina Film (v. Appendice 4.2, Felsina Film e § X.2.4) e consigliere l'avv. Dialma Gianni. Il capitale sociale nel 1919 è di L. 400.000 in azioni di L. 1.000. La società incontra subito delle difficoltà economiche²⁶, perché il capitale sociale non bastava a realizzare l'opera suddetta, così

²⁵ CCBO, ASRD, n. 7913, prot. 7134 del 10 luglio 1919. L'atto dell'avv. Federico Foresti è datato 1° maggio 1919 ed è registrato a Bologna il 26, vol. 342, n. 3060.

²⁶ Queste difficoltà sono spiegate nella Relazione del Commissario Giudiziale del Tribunale di Bologna nel 1929 (Ivi, prot. 8555 del 24 aprile 1925).

l'azienda ricorre ai finanziamenti del Banco di Roma, che cessano nel 1921 perché la banca stava attraversando un periodo di crisi. Inoltre il Palazzo Cataldi viene dichiarato monumento nazionale e i vincoli che ne derivano fanno lievitare i costi dell'opera. L'aumento del capitale sociale a 2 milioni di lire viene sottoscritto tramite un prestito dell'Istituto Nazionale di Credito Edilizio di Roma, ma anche questa somma non bastava per l'opera, ed era richiesto un ulteriore finanziamento di 4 milioni. Giunge in aiuto della SPE la Società Anonima Stefano Pittaluga, già impiegata in massicce operazioni di speculazione edilizia a Bologna (v. Appendice 4.2, Società Anonima Stefano Pittaluga e Appendice 3.2, Cinematografi Borsa, Italia, Apollo, Principe Amedeo, Fulgor, Medica) che propone un anticipo sull'affitto fino al 1936 del teatro pari a 1 milione di lire in contanti e L. 2.250.000 in cambiali. Il 5 luglio del 1929 la SPE viene messa in liquidazione. La condotta della società viene giudicata positivamente dal Commissario Giudiziale del Tribunale, ed egli attribuisce i motivi del fallimento all'inflazione del difficile periodo economico e alla concorrenza. Così nel 1929 viene nominato un liquidatore, rag. Vittorio Neri, che si occuperà della società negli anni seguenti assieme all'amministratore unico avv. Francesco Maria Scaglione.

Società Teatri e Spettacoli (STES) (1919-?)

Registro	CCBO, Serie VII, vol. 42
Numero	n. 20513
Data di denuncia	25 luglio 1919
Tipologia	Società in Accomandita Semplice
Oggetto	Costruzione ed esercizio di teatri e spettacoli in genere
Periodo di attività	1919-?
Indirizzo	Via Rizzoli 1, Bologna
Denunciante	Rag. Bassi Ugo, di Gaetano, nato a Vergato il 12 giugno 1887 (L. 50.000) (v. Appendice 4.2, Ugo Bassi) Carretti Celso, di Gaetano, nato a Castelfranco il 28 novembre 1880 (L. 50.000) Galeati Ignazio (L. 50.000) Dott. Trebbi Rizzardo (L. 50.000)
Capitale	L. 200.000 sottoscritto (versato L. 100.000)
Cessazione	?
Note	Vedi richiesta per costruire Teatro del Popolo, poi abortito (ASCBO, 1919, X.3.4, prot. 10896)

SOCIETA' ALBERGHI, TEATRI E AFFINI, SATA (1920-?)
via Rizzoli 1

Registro	CCBO, serie VII, vol. 44
Numero	n. 21853, poi 15425 (fascicoli mancanti)
Data di denuncia	16 giugno 1920
Tipologia	Società
Oggetto	Gestione teatri, alberghi, caffè e altro
Periodo di attività	1920-?
Indirizzo	Via Rizzoli 1
Denunciante	Cav. Medica Cesare, fu Fortunato (consigliere) Passati Federico, fu Serafino (consigliere)
Soci	Ing. Prati Carlo, di Giuseppe nato a Bologna il 6 agosto 1884 (Presidente) Rag. Alfredo Medica, di Cesare nato a Roma il 10 settembre 1893 (segretario, v. Appendice 5.2, Società Anonima Pubblici Esercizi, SPE)
Capitale	L. 1.000.000 (versato L. 300.000 in azioni da L. 1.000)
Cessazione	
Note	None esiste il fascicolo presso la Camera di Commercio di Bologna

La Società Alberghi Teatri e Affini (SATA) viene fondata nell'aprile del 1920, tramite il rogito del notaio Zucchi, con la finalità di gestire teatri, alberghi, caffè, cinematografi e altro. Vi era coinvolto uno degli agenti teatrali più influenti di Bologna Cesare Medica, e il figlio Alfredo, che gestiva dal 1919 anche un'altra società di questo tipo (v. Appendice 5.2, Società Anonima Pubblici Esercizi, SPE). Nella SATA era coinvolto anche l'ing. Carlo Parti (che abbiamo già incontrato per la costruzione del Palazzo Ronzani, v. Appendice 3.2, Cinema Modernissimo). L'attività principale di questa società era la gestione del caffè Medica, poi annesso al Cinema Centrale (v. Appendice 3.2, Cinema Centrale e Imperiale) e del vicino Hotel Baglioni.

SINDACATO CINEMATOGRAFICO TOSCO-EMILIANO (1924-)

Registro	-
Numero	-
Data di denuncia	-
Tipologia	
Oggetto	Noleggio film zona Toscana e Emilia; altro
Periodo di attività	1924-?
Indirizzo	Cinema Borsa (1924) Via Falegnami 3-5, Bologna (1924)
Denunciante	
Soci	
Capitale sociale	
Cessazione	
Note	v. però anche Boari e Carletti con i quali sembra condividere la sede v. Una targa del Sindacato Cinematografico Tosco-Emiliano si trova anche fuori dalla sede UCI e SAIC di Aldo Boari nel 1924.
Fonte	SINDACATO CINEMATOGRAFICO TOSCO-EMILIANO, cinema Borsa («La rivista cinematografica», a. V, n. 1, 1924, p. V) poi in via Flegnami 3-5 («La rivista cinematografica», a. V, n. 5, 10 marzo 1924, p. IV) Ha appena aperto in via Falegnami: Scipio, <i>Da Bologna</i> , in «La rivista cinematografica», a. V, n. 2, 25 gennaio 1924, p. 49.

UNIONE EMILIANA ESERCENTI CINEMATOGRAFI

Registro	-
Numero	-
Data di denuncia	-
Tipologia	Unione di categoria
Oggetto	Unione di categoria, base regionale per il lavoro della Commissione formatasi presso il Ministero per studiare una nuova tassa sui biglietti
Periodo di attività	Attestata nel 1917
Indirizzo	Via Ugo Bassi 1, Bologna
Presidente	Ugo Melloni (v. Appendice 4.2, Felsina Film)y
Altri soci	Nullò Gardelli (vice-presidente) Giuseppe Frascaroli (segretario-cassiere) Rag. Ariotta (consigliere) Alberto Grazia (consigliere) Carlo Bassoli (consigliere) Geom. Oreste Leonardi (consigliere)
Cessazione	
Note	
Fonte	

Questa associazione non lascia traccia della sua attività sulla stampa specializzata e negli archivi cittadini fatta eccezione per una lettera conservata presso la Fondazione Gualandi con la quale Melloni trasmette un modulo da far compilare al Cinematografo dei Sordomuti ai fini di agevolare la commissione formatasi presso il Ministero per calcolare una nuova tassa sui biglietti cinematografici²⁷.

²⁷ Fondazione Gualandi, lettera datata 27 maggio 1917.

VINCENZO BORGHI & C. (1928-?)

Registro	-
Numero	-
Data di denuncia	-
Tipologia	Agenzia teatrale
Oggetto	Gestione di teatri, cinematografi e la collocazione di grandi compagnie
Periodo di attività	1928-?
Indirizzo	Via Saffi 52 (v. Appendice 3.2, Cinematografo Italia Nuovo)
Denunciante	Borghi Vincenzo, di Raffaele, nato a Lugo nel 1878 (v. Appendice 4.2, Società Anonima Stefano Pittaluga; v. Appendice 3.2, Nuovo Cinema Italia; Cinema-Teatro Apollo; Cinematografo Bios; v. Appendice 5.2, Vincenzo Borghi & C.)
Soci	Foscaro Vellani
Capitale sociale	
Cessazione	
Note	

Nel 1928, quando Vincenzo Borghi prende in gestione autonomamente il Cinema Italia di via Saffi 52 per la Società Anonima Stefano Pittaluga (v. Appendice 3.2, Cinematografo Italia Nuovo) vi fonda anche un'agenzia privata di affari teatrali. Siamo a conoscenza di questa attività perché in una lettera²⁸ l'Ufficio Provinciale della Confederazione Nazionale dei Sindacati Fascisti di Bologna informa il Prefetto che le ultime delibere del Consiglio Fascista hanno proibito società di mediazione di quel tipo, sostituendole con l'Ufficio di Collocamento dei Sindacati Fascisti. Segue una lettera²⁹ di Borghi che assicura di occuparsi esclusivamente del collocamento di grandi compagnie, come già fanno anche la compagnia Paradossi & Levi di Bologna, Alessandrini & Caracciolo di Milano e Arturo Campanile a Napoli; accompagnata da una del Questore che assicura che Borghi «persona molto corretta e di sentimenti fascisti» si occuperà esclusivamente delle attività dichiarate³⁰.

²⁸ ASBO, G.P., Busta 1505 (1928, cat. 13, fasc. 1) lettera datata 9 giugno 1928.

²⁹ Ivi, 22 giugno 1928.

³⁰ Ivi, 25 giugno 1928.

APPENDICE 6.

I FILM “A SOGGETTO” PRODOTTI DALLA FELSINA FILM (1915-1918)

N.B.: sono attribuibili alla Felsina Film anche alcuni film “dal vero” riportati nell'Appendice

7. Per alcune immagini provenienti dai film rimandiamo a **Figg.**

1915

Titolo: *I bimbi d'Italia son tutti balilla*

[Per altre informazioni e le recensioni di questo film rimandiamo a Appendice 8.4 e al § XIV.5.2]

Produzione / Anno: Felsina Film, Bologna / 1915

Distribuzione: Felsina / La Superfilm, Genova (zone: tutta Italia)

Regia: Alfredo Testoni

Soggetto: Alfredo Testoni

Sceneggiatura: tratto da uno spettacolo teatrale ideato da Alfredo Testoni

Fotografia: Romeo Waschke

Interpreti: 1000 bambini

Visto di censura / metraggio: n. 10571 del 18/10/1915 / 0 m

Trama: Allegoria patriottica con 300 bambini nel parco di villa Gregorini e villa Talon a Casalecchio

1917

Titolo: *Bianco e Nero*

Produzione / Anno: Felsina Film, Bologna / 1917

Distribuzione: Felsina / DISTRIBUZIONE?

Regia: Alfredo Masi

Soggetto: Alfredo Masi

Sceneggiatura: ?

Fotografia: Raimondo Scotti

Interpreti: Lia Miari (Lia), Augusto Galli (Isidoro), Roberto Villani, sig.ra Carlucci, Didaco Chellini, D'Arvil

Visto di censura / metraggio: n. 13111 del 19 ottobre 1917 / 1210 m; Condizioni: «Sopprimere le scene indecenti e immorali riproducenti la vita libera della protagonista, specie quelle in cui si rappresentano luoghi di meretricio, nonché l'azione svolta dal ricattatore perché lunga e ripugnante».

Trama: Lia è una fanciulla di buon cuore, ma conduce in città una vita ambigua nel lusso. Alla morte del nonno decide di tornare in campagna al paese d'origine, dove si lascia alle spalle il suo passato. Conosce un medico che si innamora di lei e Lia lo sposa, senza raccontargli del suo passato. Un giorno giunge in paese un visconte che conoscendo il passato della ragazza decide di ricattarla. Lia confessa tutto alla suocera, si persuade ad aiutarla parlando con il figlio, così il medico perdona la moglie e si giunge al lieto fine.

«Gentilmente invitato ad assistere alla visione privata del film *Bianco e Nero*, edito dalla “Felsina

Film” esprimo ben volentieri la favorevolissima impressione riportata da questo primo esperimento della giovane Casa che, con lodevole ardimento, si è proposta di far sorgere a Bologna un grande stabilimento per la fabbricazione di film cinematografiche. Merito principale degli ottimi risultati ottenuti, in brevissimo tempo, e coi mezzi più semplici, spetta al Direttore artistico, Cav. Masi, il quale ha dato in uso dell'ardua opera che gli era affidata la sua profonda competenza, il suo vivo intelletto di arte e la sua prodigiosa attività. Ed è riuscito a compiere lavori pregevolissimi, nei quali è da notarsi il modo in cui è stato ideato lo svolgimento dell'azione, che mentre lascia agio di poter osservare, come una serie successiva di quadri, i rari movimenti espressivi che si susseguono sullo schermo, sfugge a certe lentezze ed a certe noiose sospensioni che raffreddano l'interessamento dello spettatore. Un tal difetto è comune a tutti i film finora eseguiti, e si accentua in modo addirittura spiacevole in quelli ove agiscono celebrità della scena di prosa. Il Direttore della “Felsina” ha perfettamente compreso la assoluta differenza che passa tra l'azione scenica, dove si cerca soltanto un effetto realistico e dove la parola assorbe l'attenzione maggiore del pubblico, e la rappresentazione figurativa dell'arte cinematografica, ove essendo impegnato soltanto il senso della vista, occorre profittare di ogni minima risorsa plastica per offrire al senso visivo la massima emozione estetica. Per questo è da ritenersi come grandissimo pregio la cura posta nel combinare in modo veramente artistico i diversi atteggiamenti ed i diversi gruppi che si susseguono nella proiezione; mente sono veramente da ammirare alcuni sorprendenti effetti fotografici (merito questo dell'operatore sig. Scotti). Spesso sulla tela si vedono proiettati dei veri quadri, che indipendentemente dall'azione rappresentata, hanno virtù pittoresche e statuarie tali da suscitare una emotività di per se stessi, come fossero vere opere d'arte offerte successivamente alla ammirazione dello spettatore. Quanto agli attori, debbo fare i più vivi rallegramenti al Cav. Masi per avere intuito la qualità di primissimo ordine della signorina Lia Miani, la quale è certamente destinata al più grande successo. La figura, la sobrietà del gesto (dote difficilissima), la gamma infinita di emotività che può esprimere con le movenze e cogli atteggiamenti del volto, ne fanno fin d'ora, una delle più perfette artiste del genere, innalzandola al di sopra di altre, ritenute eccellenti, che esagerano e falsano in un convenzionalismo marionettistico (es. Lyda Borelli) la umanità del personaggio. La correttezza della prima attrice ha intonato tutta la compagnia nella quale si distingue il nostro valoroso Galli che in questa sua nuova attività ha dato una brillantissima prova del suo ingegno agile e sereno. Sono certo che il pubblico bolognese apprezzerà il nobile sforzo e che la nuova industria bolognese prospererà rapidamente. Ciò permetterà al Cav. Masi di porre in opera tante di quelle innovazioni geniali delle quali ha già dato brevi ma luminosi saggi, innalzando così la cinematografia a vera dignità di arte (Bino Binazzi, *I primi lavori cinematografici della “Felsina Films”*, «Il Giornale del Mattino», 4 ottobre 1917, p. 3).

«Mi è doveroso intrattenermi sopra ad una manifestazione che fino ad ora era considerata pura espressione commerciale, e che oggi, per merito dell'egregio cav. prof. Alfredo Masi, assurge a dignità di arte: il cinematografo. L'arte cinematografica è sorta perché portata alla luce dalla scienza, e da questa fu man mano perfezionata fino ad affermarsi ora nel suo pieno sviluppo. Di questo frutto scientifico gli speculatori si servivano da principio unicamente per sfruttare la curiosità del pubblico, e il buon esito finanziario fece sì che essi, profittando della pubblica ignoranza, spacciassero per forma di arte i loro putridumi tanto da imporli all'incoscienza del buon prossimo. Questa espressione invece, come ogni altra, può offrire campo allo svolgersi di una forma di arte, ed a questo è riuscito veramente il cav. Masi, il quale porta ora questa manifestazione verso il suo pieno potere esplicativo. Era ora che a capo di una Casa cinematografica si ponesse un artista il quale, colla nobiltà della sua forza collettiva intuisse e seguisse la vera e unica via che la scienza cinematografica offre per cooperare alla nobiltà del sentimento umano. Siamo certi che questa nobile iniziativa troverà non pochi ostacoli da parte degli speculatori commerciali, ma siamo altrettanto certi che essa finirà con l'imporsi e troverà in seguito chi vi aderirà con entusiasmo. Considerando la diversità assoluta che passa fra la tecnica teatrale e quella cinematografica, e studiando appunto l'essenza di questa tecnica, si comprende chiaramente come occorra ben guardarsi dal confonderla con l'altra, e come essa debba unicamente attenersi al senso figurativo plastico. A comprovare come il cav. Masi abbia pienamente inteso tutto ciò, sta l'arditezza spesso riuscita con cui sono composti tutti i quadri del “Bianco e Nero” nei quali ogni elemento (sia la figura che gli oggetti) contribuisce all'unità estetica della scena considerata come soggetto a sé. Concludendo: il tutto è lo svolgersi di una armonia aristocratica che rende serena l'anima dell'osservatore e nel campo stesso lo tiene avvinto pel rapido ed umano succedersi dell'azione. Non

posso fare a meno di elogiare la giovane interprete principale: Lya Miari che, a giudicare dal suo debutto, promette grandi cose: la serenità, la morbidezza interpretativa, la sobrietà del gesto coerente quasi sempre alla espressione del volto, qualità tutte che stano in chiara contrapposizione con le manierate e false, perché convenzionali, espressioni delle più ammirate attrici dell'arte figurativa. Questo non per spirito di denigrazione. Ma per valorizzare la sana condotta con cui il cav. Masi ha sapientemente educato i giovani artisti della sua scuola. Anche dal lato fotografico si sono ottenuti ottimi effetti e il merito di ciò spetta all'operatore signor Scotti. Spiacemi di non aver potuto vedere l'altro lavoro della "Felsina", "Come conclude amore" che mi è stato decantato da amici artisti ed intenditori come ancor più attinente ai criteri sopra espressi. Un augurio sincero rivolgo alla "Felsina Film" acciocché possa saldamente prosperare; ad essa il merito di avere, con capitali esclusivamente bolognesi arditamente introdotta nella nostra città una industria, ora più che mai fiorente, della quale si lamentava la mancanza. E mi rallegro che chi ne è a capo sia un uomo pieno di arditezze e certamente capace di combattere con coraggio e fede pel raggiungimento dei suoi alti ideali. (G. L., *Il primo frutto della "Felsina Film"*, «Il Resto del Carlino», 5 ottobre 1917, p. 3).

«Lia conduce una duplice vita: in casa è una buona figliola, fuori è una frequentatrice di "casotti". Passa essa da l'ago al...milione o per lo meno ad una tariffa considerevole se si tiene calcolo degli appartamenti lussuosi che frequenta. Poiché in cinematografo nessuno parla e chi tace... consente, si ha l'impressione che realmente Lia si trovi nel vizio contro la sua volontà e contro la sua naturale tendenza. Ripugnandole questa vita essa approfitta della buona occasione della morte del nonno, per ritornare al paesello nativo, fra le galline i pulcini i parenti, e iniziare una esistenza tranquilla. Non tutti i mali vengono per nuocere! O che Lia avesse dei quattrini da parte o che il nonno andando al Creatore le avesse lasciato il marsupio, fatto sta che essa si mette a fare della beneficenza giù a rotta di collo e durante la sua attività benefica si innamora del dottore che aveva conosciuto al capezzale dell'avo e il medico dal suo conto piglia per Lia una cotta di prim'ordine. – come si fa? Pensa Lia. Se glie lo dico che ho fatto quello...che ho fatto, non mi sposa più; se non glie lo dico ho i rimproveri della mia coscienza... Lia, che è un temperamento di filantropo, preferisce il dolore intimo e... sposa il dottore vestita coi fiori d'arancio. Nelle scena successiva compare il medico consorte col sorriso di chi sa il fatto suo ed è in grado di superare ostacoli... insormontabili, e compare anche Lia, che ha partorito subito (solo in cinematografia si fa così presto!) e che si trova benissimo nella vita onesta. L'hanno sempre detto i socialisti che gli uomini sono buoni e che tutta la colpa è della società!... Ma "non tutte le ciambelle riescono col buco" e nel paesello dove Lia e consorte trascorrono la vita leggendo le *Bucoliche* e le *Georgiche*, giungono un vigliacco di un visconte, il quale ha in tasca il ritratto della sposa puritana vestita da ballerina e dice a Lia che se non gli concederà quello che non si vede ma si capisce cos'è, canterà al marito: *cosa c'era nel fiore che ti sei preso...* Lia rimane un po' imbarazzata: comincia il "nero" pensa, e finisce il "bianco" e con una occhiata furibonda che quasi quasi fora lo schermo sembra gridare all'autore del film: – Cosa salta in mente di servirti della mia esistenza per rappresentare il "candore" e la "bruttura" della vita?... Ma poiché tutto ciò che comincia male... finisce bene, Lia ha una trovata ingegnosa: va dalla suocera e le racconta tutto. La buona vecchia rimane un po' male e pare che dica alla nuora: "farglielo dopo, vada, ma anche prima!...". Ad ogni modo "peccato confessato è mezzo perdonato" e dopo alcune scene alquanto movimentate, il marito manda giù ogni cosa e, poiché qualcheduno deve pagare le spese, dà una tale sberla al visconte che per poco non ci rimette la barba fluentissima» (G. Casanova, *Dispetti e sgambetti. Bianco e nero*, «L'arte italiana», a. I, n. 10, 30 novembre 1917, p. 1 citato in GIORDANI 1996-1997, pp. 154-155).

«Il lavoro si intitola Bianco e Nero. I criteri cui si è ispirato il direttore sono quelli che governano la moderna cinematografia, vale a dire: azione rapida e chiara senza bisogno di abusare dei così detti titoli; scene brevi in cui le figure esprimono l'azione, evitando i lunghi antiestetici dialoghi muti che obbligano gli attori a grotteschi movimenti di mandibole. Insomma, la cinematografia che scimmiotteggia il teatro, ma si esprima coi mezzi propri che sono la luce e la figura. Gli interpreti principali sono, oltre il Villani, il Chellini, la D'Arvil, già noti in cinematografia; Lia Miari, di cui già si è detto su queste colonne, ed il nostro Augusto Galli, le parti secondarie tutte affidate ai giovani allievi della scuola cinematografica impiantata e diretta dal cav. Masi» (*Un importante avvenimento*, «Il Giornale del Mattino», 11 febbraio 1918, p. 2; v. anche *Un importante avvenimento*, «Il Resto del Carlino», 11 febbraio 1918, p. 2).

«Il giudizio del pubblico è stato, in generale, benevolo e oltremodo lusinghiero per chi ha saputo, superando enormi difficoltà, creare dal nulla, ed in una città priva affatto di tradizioni cinematografiche, uno stabilimento atto alla fabbricazione di films, producendo lavori che, senza essere straordinari, possono senza dubbio stare per lo meno alla pari di tanti altri che ci passando davanti allo schermo e che sono strombazzati ai quattro venti come “capolavori”. E, per noi, il merito principale della “Felsina” sta appunto nell'aver dato alla sua produzione un carattere spiccatamente locale. Sarebbe stato facile mettere insieme una film di sicuro successo scritturando una qualunque di quelle “celebri” artiste che mandano in visibilio il pubblico; noleggiando un teatro di posa disoccupato a Milano o a Torino, fornito di ricco corredo di mobilio, di scene, di costumi. Si sarebbe faticato e forse guadagnato di più. Invece la “Felsina” ha voluto fare onore al nome che porta; tutto quello che era possibile è stato fatto qui, nel teatro appositamente costruito in via della Castellata, con elementi bolognesi, con materiale fornito dalle Ditte bolognesi, con “esterni” presi dalle nostre più belle ville. Bolognese il direttore, bolognese pure l'operatore sig. Scotti al quale è dovuto in gran parte il successo per i bellissimo effetti di luce e per la fotografia impeccabile. Da tutto questo insieme prettamente “petroniano” è sorta un'opera non certamente perfetta, ma che rappresenta un ottimo inizio, ed è una incoraggiante promessa per l'avvenire. Attendiamo di vedere il secondo lavoro di carattere tutt'affatto diverso del quale si dice molto bene, per dare un giudizio più completo della “Felsina”» (*La “première” di Bianco e Nero al Cine Fulgor*, «Il Giornale del Mattino», 13 febbraio 1918, p. 3; v. anche «Il Resto del Carlino», p. 2).

Titolo: ***Come conclude amore***

Produzione / Anno: Felsina Film, Bologna / 1917

Distribuzione: Felsina / DISTRIBUZIONE?

Regia: Alfredo Masi

Soggetto: Alfredo Masi

Sceneggiatura: ?

Fotografia: Raimondo Scotti

Interpreti: Lia Miari (la duchessa Lia), Augusto Galli (Luciano), Roberto Villani, sig.ra

Carlucci, Didaco Chellini (pittore Angelo Bruers)

Visto di censura / metraggio: n. 13110 del 18 ottobre 1917 vietata; n. 13187 del 21 novembre 1917 / 1313 m

Trama: il pittore Angelo Bruers (Chellini) è sposato con una fanciulla, ma viene sedotto dalla duchessa Lia (Lia Miari). Angelo dipinge un ritratto della duchessa, ma non è soddisfatto del risultato. La disillusione dovuta al dipinto e la nascita del figlio avuto con la moglie lo porta a ricredersi e ad abbandonare l'amante.

N.B. La trama riportata da Martinelli (MARTINELLI 1991d, p. 65) si riferisce a un altro film.

«Angelo Bruers (Chellini) giovane pittore si trova vicino a Lucia, una buona ragazza che diverrà sua moglie. Ma il pittore divenuto celebre è vinto dal fascino e dallo sfarzo della duchessa Lia (Lia Miari) e si accinge a coronare la consorte. *Amore* che disprezza l'adulterio, piange. Il pittore come tutti gli uomini che, essendo innamorati, perdono la testa, crede di essere diventato un genio e, sperando nel capolavoro, fa il ritratto alla Duchessa invece di consumare meglio il tempo con lei. Il quadro riesce una porcheria e allora Angelo Bruers non avendo trovato l'ispirazione nella Duchessa e sentendosi un po' roso dai rimorsi ritorna alla moglie che ha sorpresa irradiata di materno amore. Per farla completa, nel quadro “fallito” dipinge accanto all'amante, la moglie con in braccio il bambino... Il quadro diventa una boiata peggio di prima, ma *Amore* che si strafotte dell'arte, disprezza l'adulterio ed ama la fedeltà coniugale (che strano ragazzo!) “trionfa”, contento come una pasqua». (G. Casanova, *Capricci e zig zag*, «L'arte italiana», a. I, n. 8, 20 ottobre 1917, p. 1, citato da GIORDANI C. 1996-1997, pp. 157-158).

1918

Titolo: **Rebus** o **Le mani nell'ombra**

Produzione / Anno: Felsina Film, Bologna / 1918

Distribuzione: Felsina / DISTRIBUZIONE?

Regia: Alfredo Masi

Soggetto: Alfredo Masi

Sceneggiatura: ?

Scenografie: Severo Pozzati

Fotografia: Raimondo Scotti

Interpreti: Lia Miari, Nerio Bernardi, Amelia Chellini, sig.ra Colucci, sig.re Stanzani, Augusto Galli, Dominici, Oreste Faci, Giuseppe Sassoli, Wanda Silvorra, Elsa Gilberti, Nheda Rosati, Viviana Sforza, Maria Tommasini

Visto di censura / metraggio: n. 13292 del 29 gennaio 1918 / 1465 m

Trama: ambientato in Africa

«Abbiamo visto questa nuova film della giovane Casa Bolognese, e, francamente, non possiamo condividere il giudizio di un giornale cittadino: che cioè sia questo il suo miglior lavoro. Giova anzitutto notare che esso è stato impropriamente chiamato quarto lavoro; il quarto, ultimo di questo suo primo ciclo, è "Marinella" [...] "Rebus", invece è un lavoro che non era nemmeno in programma ma che il Direttore Cav. Masi volle fare per dare una soddisfazione a tutti i giovani elementi della scuola. In altri termini è una specie di saggio in cui gli allievi misurano le loro forze; e se si considera che anche il "metteur en scène", prof. Pozzati, era alle sue prime armi, l'esperienza ha dato soddisfacente risultato, dimostrando come mercé un ottimo insegnamento si possano in breve tempo dare alla cinematografia bravi attori; e di ciò ha dato luminosa prova Maria Tommasini, che dalla breve parte in "Rebus" è passata protagonista in "Marinella", interpretando la lunga e non facile parte con tale valentia da portarla di botto fra le migliori attrici della scena muta. [...] "Rebus" va giudicato con molta indulgenza quale saggio di giovani allievi ("Rebus" della "Felsina Film" al Cine Fulgor, «Il Giornale del Mattino», 26 giugno 1918, p. 3)

Titolo: **Marinella** ovvero **La suonatrice ambulante** ovvero **Il capo degli Apaches**

Produzione / Anno: Felsina Film, Bologna / 1918

Distribuzione: Felsina / DISTRIBUZIONE?

Regia: Raimondo Scotti

Soggetto: Raimondo Scotti [+ Nada Rosati secondo CERVELLATI A. 1974, p. 19]

Sceneggiatura: Raimondo Scotti

Fotografia: Raimondo Scotti

Interpreti: Lina Murari, Nerio Bernardi, Roberto Villani, Maria Tommasini (Marinella), [Jone Clerici ?]

Visto di censura / metraggio: n. 13293 del 29 gennaio 1918 / 1637 m; Condizioni:

«Sopprimere nella parte 2^a la scena del sotterraneo che non si capisce bene se del cane o di un neonato»

Trama: «Marinella verteva su di una cara creatura, Marinella, la quale, per sostenere il padre infermo, si adattava a suonare il violino nelle taverne di basso porto e, dopo varie vicissitudini, incontrava l'anima gemella in un barone che finiva per sposarla» (CERVELLATI 1964a, p. 60).

«L'eroina, Marinella, supera una serie di "prove" difficili e dolorose e alla fine trionfa, scoprendo l'amore e la felicità» (MARTINELLI 1991e, p. 139)

«Con Marinella la Felsina Film ha presentato il suo secondo lavoro. A differenza del primo, ci troviamo di fronte a qualche cosa di molto apprezzabile, poiché – senza direttori di discutibile capacità, senza tanti allievi di una psudo scuola cinematografica – in Marinella tutto è stato fatto dal simpatico operatore Scotti, il quale, tenuto conto dei limitati mezzi posti a sua disposizione, ha compiuto dei veri miracoli allestendo questo film. I nostri rallegramenti». (Bruno, *Da Bologna*, «Film», a. V, n. 7, 22 marzo 1918, p. 10).

«Se si potesse tener conto delle sole intenzioni, non v'è dubbio che Marinella, il film composto e messo in scena da Raimondo Scotti per la Felsina-Film, potrebbe essere giudicato con molta indulgenza, perché non sono certo le buone intenzioni che diffettassero alla giovanissima Casa bolognese ed al giovane autore ed inscenatore. Ma, purtroppo, le buone intenzioni se mitigano sovente, non formano mai il nostro giudizio critico. Inoltre, qui le intenzioni sono troppo recondite per apparire manifeste ed avere qualche influenza. [...] Questo film, tessuto su una trama sentimentale, è talmente zeppo di luoghi comuni, che tutto quel poco di buono che vi si nota, ne resta oscurato e disgustato. Nessuna modernità nella concezione e nell'esecuzione; nessuna novità nell'ideazione. Casi e situazioni risapute, viste e riviste e rese, per soprammercato, con un'ingenuità sbalorditiva. L'esecuzione è imperfetta, manchevole; gli attori e il loro gioco scenico lasciano parecchio a desiderare. Si vede che sono debuttanti o quasi, meno il cav. Roberto Villani, che interpreta la sua parte da quell'attore provetto ch'egli è. Dove il film ha notevole pregio, nella parte fotografica, veramente buona, sebbene il film sia stampato malamente e la bellezza fotografica di molti quadri vada perciò distrutta. Pertanto lo Scotti dà affidamento di sicura riuscita in altre prove, nelle quali attendiamo di giudicarlo meglio» (Bertoldo, «La vita cinematografica», 7 luglio 1919 riportato da MARTINELLI 1991e, p. 139).

«Abbiamo veduto al “Fulgore” questo secondo lavoro della “Felsina Film”, riportandone una impressione eccellente. Possiamo affermare, senza tema di smentita che con questo lavoro la giovane Società ha fatto passi veramente giganteschi, e siamo certi che tale sarà anche il giudizio del pubblico. *Marinella*, possiede infatti tutti i requisiti per occupare un posto onorevole fra la migliore produzione cinematografica italiana. Eseguita coi criteri della tecnica moderna, l'azione scorre facile e piana, con un crescendo di drammaticità, che raggiunge in alcuni punti un “diapason altissimo” destando nello spettatore la più intensa commozione. Ottimi sono anche gli interpreti: in primo luogo merita i più incondizionati elogi la protagonista signorina *Maria Tommasini* che, della parte di *Marinella*, fa una vera creazione; sobria e misurata nei gesti e negli atteggiamenti, esprime con rara efficacia i sentimenti che si alternano nell'animo suo; la gaia spensieratezza della fanciulla sola al mondo che ama solo il suo bel mare, il suo violino, e il suo vecchio e spelato cane; la passione che travolge l'anima sua semplice ed ingenua; la disperazione dopo l'abbandono; il disprezzo pel seduttore. Tutto ciò è reso ammirevolmente dagli atteggiamenti del suo volto mobile ed espressivo. Essa è al suo debutto, ma si direbbe artista provetta; certo è destinata a raggiungere un altro posto tra le *dive* della scena muta. Del cav. Villani è inutile tessere elogi; il pubblico bolognese lo conosce già e lo apprezza quale uno dei migliori attori cinematografici. Il sig. Nerio Bernardi, giovane noto nell'ambiente teatrale, debutta per pur egli nel cinematografo e si dimostra attore sempre corretto ed efficace. Infine abbiamo il nostro Galli, insuperabile nella parte del vecchio sonatore di violino, e la signorina Murari che interpreta assai bene la sua brava parte. Ideatore di questo lavoro è il sig. Raimondo Scotti che lo ha pure diretto e messo in scena. Lo Scotti è molto favorevolmente noto nello ambiente cinematografico, ed a lui si devono capolavori come *Gli ultimi giorni di Pompei*, *I promessi sposi*, *Salambò*. A lui va dato il merito principale per la riuscita di questa “film” perché ha *fatto tutto*, ed in breve tempo, e con difficoltà grandissime, dimostrando una competenza ed una esperienza profonda in materia cinematografica. Gli effetti fotografici che ha saputo ottenere sono veramente splendidi: i nostalgici tramonti, gli argentei pleniluni della Riviera, alcuni punti caratteristici della nostra città, sono resi in modo incantevole, sono fortemente suggestivi. Ci congratuliamo vivamente con la “Felsina Film” per questo suo incontrastato successo che prelude certamente a nuovi e maggiori trionfi, per quali formuliamo i più fervidi auguri (“*Marinella*” a *Bologna*, «Film», a. V, n. 5, 28 gennaio 1918, p. 3; identico è l'articolo *Marinella*, «Il Giornale del Mattino», 19 febbraio 1918, p. 3 e su «Il Resto del Carlino», 19 febbraio 1918, p. 2).

«Togliamo dal *Resto del Carlino* di Bologna: La *Felsina Film*, questa giovane Casa bolognese che con tanta serietà di propositi e con encomiabile ardimento si è accinta, in momenti difficilissimi a dar vita, nella nostra città, ad una nuova industria, ha compiuto, or non è molto il quarto dei suoi lavori intitolato *Marinella* che, alcuni giorni fa, si è proiettato al *Cine Fulgor* alla presenza di una eletta accolta di persone competenti. L'impressione, lo diciamo subito, è stata delle più favorevoli, e con questo nuovo lavoro la *Felsina* acquista il diritto ad un posto onorevole fra le Case produttrici italiane. L'argomento del dramma è semplice, ma è soffuso di una dolce e poetica sentimentalità; ed ha momenti in cui raggiunge un alto grado di potenza drammatica. Sopra tutto è un lavoro che commuove, e commuove profondamente. L'esecuzione è ottima sotto tutti i rapporti... Tre sono i personaggi principali del dramma, il cav. Roberto Villani, vecchia conoscenza del pubblico bolognese, artista ben noto nel campo cinematografico, che interpreta con efficacissima espressione drammatica la sua importante parte di operaio travolto che si redime. Il sig. Nerio Bernardi, giovanissimo attore che vanta già lusinghieri successi nell'arte teatrale, rappresenta inappuntabilmente e con signorilità il tipo del seduttore di professione, vano ed egoista, ma non ancora indurito nel vizio. La sig. Maria Tommasini, infine, giovanissima anch'essa, allieva della scuola bolognese, che nella parte di *Marinella* è una vera rivelazione. Lavora per la prima volta in cinematografia e pare una artista provetta, disinvolta, correttissima, sobria negli atteggiamenti e nei movimenti, ha momenti felicissimi, specie nei "primi piani" in cui il suo volto assume espressioni di dolore e di passione della più alta intensità. Possiamo dire, con certezza di non errare, che ad essa manca ben poco per raggiungere uno dei primi posti fra le nostre somme attrici cinematografiche. Che dire poi della parte fotografica? Splendida addirittura. Vi sono effetti di luce meravigliosi, quadri di mare incantevoli! Questo lavoro, ideato, diretto e messo in scena dal sig. Raimondo Scotti, forma con gli altri tre *Come conclude amore*, *Bianco e nero*, *Rebus*, diretti dal cav. Alfredo Masi un ottimo gruppo di *films* di genere affatto diverso, e rappresenta un eccellente inizio di lavoro compiuto dalla *Felsina* in soli sette mesi. È vivissimo nella cittadinanza il desiderio di vedere o giudicare questa produzione della *Felsina*. Siamo autorizzati a comunicare che tra breve essa sarà proiettata al *Cine Fulgor*. Il ritardo – che non meraviglierà i pratici di cose cinematografiche – è dovuto alle interminabili pratiche burocratiche per la revisione dei soggetti. Infine, una indiscrezione. Sappiamo che ad iniziativa della *Felsina film* si sta organizzando la costituzione di una grande Società Anonima con forte capitale per l'esercizio dell'industria cinematografica in tutte le sue branche, dalla fabbricazione, cioè, alla gestione di una sala cinematografica. Non possiamo che formare i più ferventi voti perché si riesca ad attuare questo grandioso progetto la cui realizzazione rappresenterebbe una vera fortuna per la nostra città» (*I lavori della "Felsina Film"*, «Film», a. V, n. 2, 22 gennaio 1918, p. 11).

APPENDICE 7

I FILM “DAL VERO” GIRATI A BOLOGNA NEL PERIODO DEL MUTO (1896-1927)

Riportiamo di seguito, senza alcuna pretesa di esaustività, l'elenco dei film girati a Bologna nel periodo del cinema muto dei quali abbiamo trovato notizia nel corso di questa ricerca. Fra parentesi quadre vi è l'indicazione della fonte dalla quale è tratta la notizia. Alla fine riportiamo invece l'elenco delle pellicole superstiti sulla città di Bologna conservate negli archivi delle cineteche italiane. Le indicazioni del visto di censura provengono dal database Italia-Taglia e la data è quella di revisione.

Sigle: RdC = «Il Resto del Carlino»; AdI = «L'Avvenire d'Italia»; iMA = «Il Mondo Artistico»; GdE = «La Gazzetta dell'Emilia»

Appendice 7.1, I film “dal vero” girati a Bologna

1896

Inaugurazione del monumento a Minghetti, giugno 1896, forse di Giuseppe Filippi o di Albert Promio [proiettato al Teatro Brunetti il 27.8.1896, GdM 27.08.1896, BERNARDINI 2002, p. 31; v. Appendice 1].

1899

L'incontro di due compagnie comiche, film che potremmo definire “a soggetto” ideato da Alarico Lambertini ed interpretato dalle compagnie comiche Zago-Privato e Sichel-Zoppetti-Masi. Il film è stato girato nel cortile dell'istituto femminile di via Foscherari 15, il 20 giugno 1899 [RdC 21.06.1899; AdI 01.07.1899, iMA 01.07.1899; probabilmente mai proiettato]

Via Indipendenza all'angolo Canton dei Fiori, girato da E. Pegan e G. Stancich nel giugno 1899 [proiettato al Teatro Duse il 1.07.1899, GdE 28.06.1899, v. Appendice 1].

Pegan, in sosta al Teatro del Corso nel novembre del 1899, progetta la ripresa di un «quadro locale in 5000 fotografie» con la partecipazione «delle imprese e delle corporazioni locali», probabilmente mai realizzato [GdE 15.11.1899].

1900

Piazza Vittorio Emanuele e del Nettuno in Bologna (8000 negative), girato dal Bioscopio Bläser di Piazza VIII Agosto, fra gennaio e febbraio 1900 [proiettato dal Bioscopio Bläser il 9.02.1900, GdE 4;10.02.1900; citati in BERNARDINI 2002, p. 44, secondo Bernardini proiettato al Bioscopio Leilich].

1905

Prova di un apparecchio estintore fatta in Bologna [film probabilmente realizzato dalla Sala Edison di Milano, e proiettato al Teatro del Corso il 23.09.1905, RdC 23.09.1905]

Quadri di vita Bolognese (L'uscita dalla messa di San Petronio) [film probabilmente realizzato dalla Sala Edison di Milano, e proiettato al Teatro del Corso l'1.11.1905, RdC 1.11.1905]

1906

La processione della Madonna di San Luca [film probabilmente realizzato dalla Sala Edison di Milano, e proiettato al Teatro del Corso il 30.10.1906, RdC 30.10.1906].

1907

Bologna cinematografata dal Radium (L'incontro del clero colla B.V. di S. Luca a Porta S. Isaia; L'uscita della messa a S. Petronio; Piazza Nettuno; Incendio Palazzo Rusconi, via Rialto e ritorno dei pompieri; Onoranze a Garibaldi; La Piazzola il sabato) [gruppo di film realizzati dal Cinematografo Radium e li proiettati tra il 15 giugno e il 24 luglio 1907, RdC]

Funerali di Giosuè Carducci a Bologna, Rossi & C., Torino [BERNARDINI 2002, p. 86]

1908

Il circuito automobilistico di Bologna, Comerio & C., Milano, m. 170 [la gara si era svolta a Bologna il 6 settembre 1908; BERNARDINI 2002, p. 98]

1909

Feste di Bologna, m. 150 [film presente nel catalogo Film Emilia su «La Cinematografia Italiana ed Estera», a. II, n. 55-56, 15-31 luglio 1909, p. 338]

Targa di Bologna 1908, m. 170 [film presente nel catalogo Film Emilia su «La Cinematografia Italiana ed Estera», a. II, n. 55-56, 15-31 luglio 1909, p. 338]

Giro ciclistico d'Italia, (2 serie) S.A.F.F.I.-Comerio Milano [BERNARDINI 2002, p. 129, v. Appendice 7.2]

1910

Grandioso corteo dei funerali dell'Onorevole Costa (Solenni funerali dell'on. Andrea Costa, Luca Comerio, 1910) [BERNARDINI 2002, pp. 184-185; v. Appendice 7.2]

Funerali dell'on. Andrea Costa a Bologna, fratelli Roatto [BERNARDINI 2002, p. 168]

Bologna, (due serie), Giovanni Pettine [BERNARDINI 2002, p. 190]

1911

Manifattura di busti Pancaldi, Bologna [proiettato al Cinematografo della Borsa dall'11 al 13 agosto 1911]

L'arrivo degli aviatori partecipanti al raid a Bologna e l'arrivo e partenza dei medesimi [proiettato al Cinematografo della Borsa dal 22 al 24 settembre 1911]

Bologna artistica e pittoresca, Helios, m. 130 [BERNARDINI 2002, p. 197]

Bologna monumentale, Latium Film, dal vero, m. 196 [proiettato al Cinematografo della Borsa dal 3 al 5 novembre 1911, il film è del 1911 e non del 1912 come invece dice, BERNARDINI 2002, p. 259; v. Appendice 7.2]

Bologna, Cines, m. 134 [BERNARDINI 2002, p. 197]

1912

La rivista cinematografica d'Italia, (n. 19), A.M. Cristoffanini, Genova [BERNARDINI 2002, pp. 288-292]

1914

I voli di Manissero all'ippodromo Zappoli (al Fulgor il 22/04/1914, GdM) [*Voli Manissero a Bologna*, n. 3223 del 28 aprile del 1914, d. Fulgor]

Rivista militare in Piazza VIII Agosto; Festa Campestre ai Giardini Margherita; Sfida italo-francese di boxe Gardini contro Bastide (al Fulgor l'8 giugno 1914, GdM) [*Rivista militare e festa Giardini Margherita a Bologna*, n. 3677 del 15 giugno 1914, di. Fulgor]

Corse all'Ippodromo Zappoli; Accademia sociale della "Fortitudo" (Al Fulgor il 17-18 giugno 1914, GdM) [forse *Corse e rivista ginnastica a Bologna*, n. 3695 s.d.]

Visioni di Bologna, Cines, 1914 [BERNARDINI 2002, p. 351; visto n. 2228 del 5 gennaio 1914]

1915

Bologna, Latium [n. 7831 del 1° aprile 1915]

I mortai da 420 a Bologna [al Modernissimo il 10 aprile 1915, RdC, v. Appendice 10.1]

1917

Corse al trotto all'Ippodromo Zappoli [avvenute il 27 maggio], m. 136 [proiettato al Fulgor, il 3 giugno 1917, GdM; *Corse al trotto a Bologna*, n. 12813 del 31 maggio 1917]

La festa dei bambini dei richiamati ai Giardini Margherita [avvenuta il 3 giugno], m. 160 [proiettato al Fulgor il 18 giugno 1917, GdM; *Festa dei figli dei richiamati a Bologna*, n. 12851 del 14 giugno 1917]

1921

Convegno dei fascisti romagnoli ed emiliani a Bologna, Alberini, m. 151 [n. 15959 dell'11 aprile 1921]

1922

Giro d'Italia, 3^a e 4^a tappa, Cinesport [nn. 17138-17139 del 29 maggio 1922 e del 1° giugno 1922]

1923

Grande corrida spagnola di tori a Bologna, Monari A., m. 300 [n. 18468 del 15 giugno 1923, v. Appendice 7.2]

Commemorazione della Marcia fascista su Roma, Monari, m. 162 [n. 19214 del 5 novembre 1923]

1925

S.M. Il Re a Bologna, Pittaluga, m. 350 [n. 20893 del 14 giugno 1925]

1926

S.A.R. Il Principe Ereditario a Bologna, Pittaluga, m. 350 [n. 22807 del 19 giugno 1926]

Mussolini a Bologna 3-4-5 aprile 1926, Bologna Film, A. Monari [v. Appendice 7.2]

1927

Inaugurazione del Littorale a Bologna, Monari, m. 300 [n. 23559 del 30 giugno 1927]

Inaugurazione del Littorale a Bologna, Pathé, m. 123 [n. 23511 del 30 maggio 1927]

Principe ereditario al concorso ginnastico femminile a Bologna, Fox, m. 100 [n. 23596 del 30 giugno 1927]

6° concorso ginnastico femminile a Bologna, Monari, m. 175 [n. 23469 dell'11 maggio 1927]

Scalata di S. Petronio a Bologna, Paramount, m. 142 [n. 23650 del 31 luglio 1927]

Appendice 7.2, Le pellicole superstiti

[Giro ciclistico d'Italia, (2 serie) S.A.F.F.I.-Comerio Milano, 1909]

La pellicola è conservata presso l'Archivio pellicole della Fondazione Cineteca di Bologna.

Quadri: 1) Il Primo giro d'Italia (1909); 2) Controllo di Padova; 3) Arrivo a Bologna; 4) Il vincitore della I tappa - Dario Beni di Roma; 5) Il vincitore della II tappa, Chieti, Giov. Cuniolo di Tortona; 6) Lungo il percorso; 7) Il vincitore della III tappa, Napoli, Giov. Rossignoli di Pavia.

Grandioso corteo dei funerali dell'Onorevole Costa (Solenni funerali dell'on. Andrea Costa, Luca Comerio, 1910)

[BERNARDINI 2002, pp. 184-185; v. Appendice 7.2]

Bologna monumentale, Latium Film, 1912 [forse del 1911]

La pellicola è conservata presso l'Archivio pellicole della Fondazione Cineteca di Bologna, ed è stato anche riversato su supporto VHS e DVD conservati nella Videoteca.

[proiettato al Cinematografo della Borsa dal 3 al 5 novembre 1911, v. Appendice 7.2]

Didascalie: Porta Galliera, Porta Zamboni, Porta Saragozza, I portici, Piazza Galileo, Arena del Sole, San Francesco, Fontana del Nettuno, Passeggiata detta della Montagnola.

[Mutilati di guerra, 1918]

La pellicola è conservata presso l'Archivio pellicole della Fondazione Cineteca di Bologna, nel Fondo cinematografico dell'Ospedale Ortopedico Rizzoli (35 mm, 25', restaurato nel 1993 dal laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna).

Il film è stato restaurato ed è visibile online sul sito della Fondazione Cineteca di Bologna <<http://cinestore.cinetecadibologna.it/video/dettaglio/3453>>.

Didascalie: La forgiatura dei pezzi, Prova definitiva di adattamento, "Cura e rieducazione dei mutilati di guerra", L'Istituto Ortopedico Rizzoli e la Casa di rieducazione dei mutilati in Bologna, I soldati mutilati vi giungono in camion attraversando il magnifico parco, Una loggetta trecentesca invita all'ingresso, I mutilati scendono aiutati dai serventi..., ...e passano attraverso deliziosi cancelli di ferro battuto, I più malconci sono trasportati in barella nel loro speciale padiglione, Veduta generale del padiglione costruito in occasione della guerra, Sala operatoria, L'atto operativo. La preparazione chirurgica dei monconi, In attesa della guarigione del moncone, i mutilati passano il loro tempo: nelle camerate del padiglione, nella sala di medicazione, in quella delle cure elettriche, o in quella del massaggio.

Grande corrida spagnola di tori a Bologna (Bologna 27 maggio 1923), Monari A., m. 300

La pellicola è conservata presso l'Archivio pellicole della Cineteca Nazionale di Roma.

[n. 18468 del 15 giugno 1923]

Le didascalie hanno un logo con l'aquila con la scritta "Bologna Film" e "Manifattura Film Stabilimento"; un'altra didascalia riporta: «Prese e positivi dello Stabilimento "Bologna Film"»

Riprese di attualità di una corrida organizzata a Bologna il 27 maggio 1923. Tutta la città partecipa all'avvenimento: il "caballero de plaza" si fa consegnare le chiavi del "toril" dove sono custoditi i tori e poi si esibiscono i toreri Carlos Michelet e l'espada parejito. Quest'ultimo viene gettato a terra da un toro e corre serio pericolo ma, alla fine, uccide la bestia

Gioinezza d'Italia a Bologna (1924-31, 6' bn)

– VIDEO IN BIBLIO

Adunata e sfilata di Piccole italiane nello stadio di Bologna; tra gli spettatori anche il Principe di Savoia. Bologna stadio Comunale: Piccole italiane sfilano all'interno del campo dietro ai propri gagliardetti / applausi del pubblico / si eseguono esercizi ginnici con le aste, i birilli, il cerchio e a corpo libero / poi eseguono girotondi e figurazioni di squadre.

[Mussolini a Bologna 1926] (1926, 3', prod. Bologna Film, A. Monari)

Le didascalie riportano la dicitura «Bologna Film – Prod. A. Monari»

<<http://cinestore.cinetecadibologna.it/video/dettaglio/6369>>

Didascalie: 3-4-5 aprile 1926 in Piazza Ravegnana Grande Fiera Gastronomica a beneficio dei Figli dei Combattenti; La pergamena di conferimento a Mussolini della cittadinanza onoraria bolognese; Mussolini parla alla folla che, immensa, gremisce la piazza Vittorio Emanuele; Dal discorso da lui pronunciato: "Non è soltanto la rievocazione di un evento famoso ormai nella storia d'Italia, ma anche un imponente, un'immensa, una sterminata adunata di popolo che si ritrova e che rinnova il suo giuramento di fedeltà incondizionata alla causa della Nazione.."; Mussolini esce dal Palazzo d'Accursio; Alla caserma del 3° Regg. Artiglieria da campagna.

Celebrazione del IV annuale della marcia su Roma a Bologna

(1926, 7', bn)

Mussolini e gerarchi scendono da una camionetta / Mussolini prosegue a cavallo seguito da altri fascisti e militari / Mussolini entra in uno stadio dove la folla applaude / schierati reparti delle milizie / Mussolini pronuncia discorso alla folla / Bologna: sfilata di reparti militari per le strade cittadine / Mussolini a cavallo sfilano reparti della Milizia volontaria a piedi e in bicicletta / saluti al duce che risponde al passaggio di reparti in motocicletta / Mussolini arriva alla Casa del fascio di Bologna seguito da gerarchi, alla folla al suo passaggio che salutano romanamente / segue lancio di fiori / nello stadio di Bologna folla riunita per la cerimonia dell'anniversario della marcia su Roma / Mussolini presenza dalla sella del suo cavallo / uomini della milizia con il cappello tenuto in alto sul fucile per salutare il duce / discorso di Mussolini a cavallo / segue la consegna di riconoscimenti: Mussolini consegna medaglia Suardo, poi lo bacia / Mussolini consegna altre medaglie / prosegue sfilata per le strade di Bologna tra la folla che assiste / Mussolini a cavallo saluta i reparti che sfilano.

APPENDICE 8.
ALFREDO TESTONI E IL CINEMATOGRAFO

APPENDICE 8.1
ELENCO CRONOLOGICO DEI SOGGETTI E DELLE SCENEGGIATURE PER IL CINEMATOGRAFO
SCRITTI DA A. TESTONI (1913-1921)

L'elenco che segue è stato desunto dallo spoglio cronologico dei diari di Alfredo Testoni conservati presso la Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311. I soggetti e le sceneggiature non citati nei diari sono stato aggiunti tra parentesi quadre.

1913

La modella (diritti, diario 10/09/1913, Cines)
Il successo (diritti, diario 10/09/1913, Cines)

1914

Giuseppe Verdi. La vita e l'opera (sceneggiatura, diario 1/03/1914, Cines / Conservata presso la Fondazione Carisbo)
Duchessina (diritti, diario 1/04/1914, Pasquali / Sceneggiatura poi rimaneggiata e realizzata nel 1921)
Dove mi attacco muoio (soggetto o sceneggiatura, diario 8/04/1914)
[Soggetto per Sichel] (diario, 27/04/1914)
La scintilla (D, diario 30/05/1914, S.A. Ambrosio)
Maestrine di campagna (diario 16/06/1914, Fotocelere, probabilmente tratto da *Mestreini*)
Il marito dell'attrice (diario 16/06/1914, Fotocelere)
Il mio bimbo (diario 24/07/1914, S.A. Ambrosio)
Il vinto (diario 01/08/1914)

1915

[*I bimbi d'Italia son tutti balilla* (Film realizzato da Testoni stesso non citata una sceneggiatura nei diari)]

1916

I sette peccati (diario 20/06/1916, Silentium Film)
Dov'è la felicità (diario 13/12/1916, Silentium Film)
Dagli amici mi guardi Dio! (Conservata presso la Fondazione Carisbo)

1917

La maestrina (lettera 7/07/1917, Silentium Film, riadattata da *Mestreini*)
La stirpe dei duchi di Sant'Elpidio (lettera 7/07/1917, Silentium Film / Conservata presso la Fondazione Carisbo / Film realizzato nel 1918)

1918

Sorella (diario 28/02/1918, Ivo Illuminati / realizzato il film nel 1920)
La scintilla (diario 6/05/1918, Tedeschi)
Modella (diario 10/05/1918, Silentium Film)

Leonello / Lionello (diario Felsina Film)
[*Il sacrificio di un'anima* (film girato a Rapallo con Montesano)]
[*La spada di Damocle* (film realizzato nel 1918)]

1919

Spada di Damocle (diario 26/05/1919, Giordani)
Ninnola / L'amica del cuore (diario 22/10/1919 / Conservata presso la Fondazione Carisbo / Film realizzato nel 1920)
Modella (diario 3/12/1919, Nova Film / Film realizzato nel 1920)
La signorina (diario 11/12/1919, Nova Film)

1920

Duchessina (diario 23/01/1920, Capodoglio / Film realizzato dalla Tiziano Film, Torino)
Il Cardinale Lambertini (diario 07/02/1920, Tacita Film)
Ninnola (diario 16/02/1920, per Canerini, Nova Film)
Sorella (diario 21/02/1920 alla Filmgraf, riadattata da *Mestreini*)
Scrivo soggetto per Diana Karenne (diario 04/03/1920 – Forse il soggetto potrebbe chiamarsi *La spola* cfr. Diario in data 24/03/1920)
Fuori dal nido (diario 25/03/1920 per Stame)
Il pomo della discordia (diario 01/07/1920 per Stame / conservata presso la Fondazione Carisbo)
Il Real fu dolore (diario 17/07/1920 inviata a Roma / conservata presso la Fondazione Carisbo)
Un bacio dato non è mai perduto (diario il 14/09/1920 / conservata presso la Fondazione Carisbo)
Soggetto tratto dal libro *Il ducato di Lucca* (diario 14/09/1920)
Le fontane di Roma (diario 30/11/1920)

1921

Vecchio proverbio (diario 05/01/1921, Nova Film / Conservata presso la Fondazione Carisbo, riadattamento della commedia teatrale *Dio li fa... e poi li accompagna*)
Ti aspetto! (diario 5/01/1921 / Conservata presso la Fondazione Carisbo)
L'intruso (diario 1/02/1921)
Roma di notte (diario 4/02/1921)

S. d.

[*Le gite istruttive continuano*] (frammento conservato presso la Fondazione Carisbo)

APPENDICE 8.2

SCENEGGIATURE E SOGGETTI PER IL CINEMATOGRAFO DI ALFREDO TESTONI CONSERVATI PRESSO LA FONDAZIONE CARISBO, COLLEZIONI DI ARTE E STORIA, BOLOGNA (1914-1921)

I soggetti e le sceneggiature scritte per il cinema da Alfredo Testoni oggi superstiti e conservate presso il Fondo Testoni della Collezioni d'Arte e Storia della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna sono state per questo lavoro schedate e interamente trascritte e si danno di seguito i relativi sommari.

8.2.1 *Giuseppe Verdi. La vita e l'opera*

Collocazione: Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 345, nn. 51416/51417 (due documenti)

Titolo: *Giuseppe Verdi. La vita e l'opera*

Tipologia: sceneggiatura

Anno: marzo 1914; scritta con Alberto Massone per il Concorso Cines del 1914

Tratta da: sceneggiatura originale per il cinematografo

Argomento: l'azione inizia nel 1840 dopo l'insuccesso dell'opera *Un giorno di regno*, con un primo *flashback* sono ripercorsi alcuni episodi salienti degli anni della formazione dell'autore dall'infanzia a Roncole agli studi al Conservatorio di Milano, il fondamentale rapporto con Barezzi e il matrimonio con la di lui figlia. Seguono episodi degli anni della maturità artistica resi attraverso le scene più rappresentative di alcuni melodrammi nonché scene di vita privata accanto alla seconda moglie e nella sua villa in campagna a Sant'Agata. Le scene finali ricordano i capolavori degli ultimi anni e la creazione della Casa di riposo per artisti.

Realizzata: no

Materiali superstiti: due stesure della sceneggiatura

Descrizione:

testo A: prima stesura; 37 pagine scritte a mano recto/verso con correzioni in lapis blu e rosso; 69 quadri;

testo B: qui trascritta; 32 pagine scritte a mano recto/verso su foglio protocollo a righe; 69 quadri

8.2.2 *Dagli amici mi guardi Dio!*

Collocazione: Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 343, nn. 51512/51513 (due documenti)

Titolo: *Dagli amici mi guardi Dio!*

Tipologia: sceneggiatura

Anno: [secondo Cristofori (CRISTOFORI 1981, p. 305) maggio 1916; Testoni propone alla Felsina Film una commedia dal secondo atto di *Tòurna in scena pisuneint*]

Tratta da: *Tòurna in scena i pisuneint*; commedia in tre atti, 1896

Argomento: Gaetano Gavanezzi è ospite dei coniugi Frabetti, inquilini in casa di proprietà dei coniugi Calzucci. L'ospite si accorge ben presto della relazione fra la sig.ra Calzucci e il sig. Frabetti. Per tentare di proteggere l'amico dalla gelosia del sig. Calzucci, Gaetano finisce in un pozzo per recuperare una lettera compromettente. Sistemate le cose, Gaetano scappa via di soppiatto dalla famiglia Frabetti. La didascalia finale recita «Dagli amici mi guardi Dio!».

Realizzata: no

Materiali superstiti: due stesure della sceneggiatura

Descrizione:

testo A: 4 pagine scritte a mano recto/verso su fogli protocollo a righe, in 18 quadri;

testo B: qui trascritto; 6 pagine scritte a mano recto/verso su fogli protocollo a righe, in 17 quadri.

8.2.3 *Stirpe dei duchi*

Collocazione: Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 346, nn. 51518

Titolo: *Stirpe dei duchi*

Tipologia: soggetto

Anno: 1917 / Silentium Film, Milano

Tratta da: sceneggiatura originale per il cinematografo

Argomento: L'anziano duca di San'Elpidio, decide di lasciare l'eredità dei suoi averi al figlio Carlo, solo nel caso in cui egli smetta di condurre una vita dissoluta e prenda moglie, mettendo al mondo un figlio maschio. Una vecchia vedova, consiglia a Carlo di prendere in sposa Marcella, la sua candida nipote uscita dal collegio, ma dalle nozze nasce una figlia femmina. Carlo consigliato dalla vedova scambia la figlia con il figlio maschio, nato lo stesso giorno, di un suo contadino. Carlo sente crescere il malumore verso quel bambino non suo che erediterà il suo nome e sul letto di morte rivela alla moglie lo scambio. Marcella cerca la figlia e con l'aiuto del prete del paese riesce a ritrovarla, così i due bambini cresceranno nell'amore materno.

Realizzata: sì; *La stirpe* (Silentium Film, Milano, Ivo Illuminati, 1918 v. Appendice 8.4)

Materiali superstiti: un soggetto

Descrizione: 6 pagine scritte a macchina solo recto con inchiostro blu

8.2.4 *L'amica del cuore*

Collocazione: Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 348, nn. 51520

Titolo: *L'amica del cuore*

Tipologia: sceneggiatura

Anno: 1919

Tratta da: *L'amica del cuore*, commedia in tre atti di A. Testoni, 1914

Argomento: La marchesa Luciana D'Atri (soprannominata Ninnola) è giovane e allegra e trascorre la vita fra salotti borghesi e case di moda. Quando sorprende la sua migliore amica, Grazia Alberti, in atteggiamenti amorosi con suo marito Gustavo D'Atri, comincia una vicenda sentimentale piena di duelli nei giardini, vecchie amanti dispettose, rappresentazioni teatrali in salotti borghesi e servitori scaltri che aiutano i protagonisti. Il marito di Grazia trascina la moglie in tribunale per avere il divorzio e per portare il piccolo figlio Mario in America e chiama Ninnola come testimone e per mostrare le lettere che provano la relazione adulterina di Grazia e Gustavo. Ninnola però, con l'aiuto della sua serva Giovanna, ha nel frattempo scoperto delle altre lettere della vecchia amante del marito, Vera Alfani, e per salvare la famiglia di Grazia, porta in tribunale le lettere della prima amante.

Realizzata: sì; *Ninnola* (Tacita-Film, Roma, Gian Orlando Vassallo, 1920 v. Appendice 8.4)

Materiali superstiti: una sceneggiatura

Descrizione: 45 pagine scritte a macchina con inchiostro blu e rosso. La sceneggiatura è in 4 atti ed è composta da 124 quadri

8.2.5 *Il Real fu dolore e L'immagine*

Collocazione: Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 342, nn. 51510/51511 (due documenti A e B); op. 349, n. 51521 (C)

Titolo: *Il Real fu dolore...*

Tipologia: sceneggiatura e soggetto (quest'ultimo intitolato *L'immagine*)

Anno: luglio 1920

Tratta da: Originale per il cinematografo

Argomento: Il giovane duca Giorgio Serpieri vive nel suo castello con la madre, isolato dal mondo, dipingendo quadri. Un giorno incontra nel suo giardino una giovane fanciulla, che si è fermata ad ammirare le rose e ne rimane colpito. Decide quindi di abbandonare la madre per conoscere il mondo e l'anziana vedova ne è addolorata, perché la volontà del figlio di allontanarsi le ricorda la morte del marito, che si suicidò dopo essersi per qualche tempo allontanato dal castello. In città, consigliato da un amico artista, Giorgio decide di esporre un quadro da lui dipinto *L'ideale*, rappresentante la fanciulla incontrata nel giardino. Il bel quadro è subito notato dalle signore dell'alta società che vi riconoscono ritratta la contessa Stefania che, poiché sposata, è compromessa da quel quadro. Stefania e Giorgio si incontrano nuovamente e si innamorano, ma il crudele marito di Stefania possiede una lettera scritta dal padre di Giorgio che incolpa Stefania del suo suicidio e vuole mostrarla al giovane, ignaro che suo padre avesse conosciuto la fanciulla. Stefania quindi decide di lasciare Giorgio, ma in quel momento sopraggiunge il marito con la lettera, così lei afferra una rivoltella celata in uno scrittoio e uccide il marito, impadronendosi della lettera.

Realizzata: no

Materiali superstiti: due versioni della sceneggiatura e un soggetto intitolato *L'immagine*

Descrizione:

Testo A: prima stesura; 22 pagine scritte a mano recto/verso su foglio protocollo a righe ;

Testo B: qui trascritta; 26 pagine scritte a mano recto/verso su foglio protocollo a quadretti;

Testo C: soggetto in 10 pagine scritte a macchina e con il titolo *L'immagine*]

8.2.6 *Vecchio proverbio*

Collocazione: Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 347, n. 51519

Titolo: *Vecchio proverbio*

Tipologia: soggetto

Anno: 1921 / Nova Film, Roma

Argomento: A Venezia, nel palazzo Oldorigo si festeggia la nascita della figlia dei duchi, Anna e del figlio di Nane (il gondoliere preferito dalla duchessa Oldorigo), Angiolo. I due bambini passano l'infanzia assieme e Anna si comporta verso Angiolo in modo autoritario, fino al momento in cui, adolescenti, Anna entra in collegio e Angiolo, per volontà della anziana duchessa Oldorigo, in collegio navale. Uscita dal collegio Anna eredita il palazzo e frequenta feste, Angiolo invece è diventato tenente di Marina. I due si rincontrano in occasione di una regata, che fra gli applausi di tutti, Angiolo vince vestito da marinaio per sostituire un barcaiolo indisposto. Anna viene corteggiata da Angiolo, ma lo disprezza per la sua condizione (infatti lo crede ancora un gondoliere), così lui decide di partire per dimenticarla. In una notte al chiaro di luna, però, lei è vinta dal suo amore e i due decidono di rimanere assieme. La didascalia finale è quella del vecchio proverbio: «Dio li fa... e poi li accompagna».

Realizzata: -

Materiali superstiti: un soggetto

Collocazione: cont. XXI op. 347

Descrizione: soggetto scritto a macchina e corretto a mano da Alfredo Testoni, 4 pagine solo recto

8.2.7. *Ti aspetto!*

Collocazione: Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 350, n. 51522

Titolo: *Ti aspetto!*

Tipologia: sceneggiatura

Anno: 1921; Nova Film, Roma

Tratta da: -

Argomento: Ognuna delle quattro parti del film è introdotta dall'immagine di un albero con il tronco che comincia a ricoprirsi d'edera all'alba e la didascalia «Come l'edera all'albero s'avvinghia...»: l'ultima immagine dell'albero è di notte e il tronco è interamente ricoperto d'edera.

Giorgina e Teresa lavorano in un laboratorio di sartoria, mentre in strada c'è la festa delle matricole. Gli studenti invitano le sartine a un ballo e Giorgina s'innamora di Alberto e Teresa di Mario. I ragazzi si frequentano, ma Alberto viene richiamato a casa, nella sua villa di Asti, dal padre: il patrimonio della famiglia è a rischio e Alberto deve sposare una ricca fanciulla americana, Ketty. Alberto, mentre Giorgina lo aspetta, frequenta allegramente Ketty, nei salotti e in occasione di cacce, e se ne innamora. Giorgina nella sua umile casa vuole vederlo un'ultima volta e per questo gli scrive una lettera. Ketty vuole che Alberto rispetti impegni eventualmente presi in precedenza con la sartina, ma fra Giorgina e Alberto non c'è nessun vincolo, nemmeno morale e Teresa ne è testimone. Vi sono due finali alternativi: nel primo Giorgina attende invano, indossando il vestito da sposa, cucito nell'attesa, che la porta che si apra ed entri Alberto; nel secondo Alberto giunge quando Giorgina è sul letto di morte e gli dice «Vedi, Alberto, ti ho aspettato a morire!».

Realizzata: -

Materiali superstiti: una sceneggiatura

Descrizione: 27 fogli scritti a macchina solo recto

8.2.8. *Il pomo della discordia*

Collocazione: Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 351, n. 51523

Titolo: *Il pomo della discordia*

Tipologia: sceneggiatura (incompleta, troncata a metà del quarto atto)

Anno / Occasione: marzo 1921 / Nova Film, Roma?

Tratta da: *Il pomo della discordia*, commedia in tre atti di A. Testoni, luglio 1915

Argomento: Il conte Anselmo Foschi desidera un figlio maschio, da educare senza smancerie e debolezze, tipiche della educazione che si riserva alle figlie femmine. Dal suo matrimonio nasce però una bambina, Marcella. La fanciulla, uscita dal collegio quando i genitori ormai sono divorziati, è costretta a trascorrere del tempo a casa del padre e altro dalla madre. La birichina Marcella quindi, comportandosi da “maschiaccio” quando è col padre e da “signorina” agli occhi della madre, gioca coi suoi pretendenti, fino a riunire, nel finale mancante, i due genitori.

Realizzata: -

Materiali superstiti: una sceneggiatura incompleta del quarto atto

Descrizione: 51 pagine scritte a macchina solo recto in due colori

8.2.9. *Un bacio dato...*

Collocazione: Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 344, nn. 51514/51515

Titolo: *Un bacio dato...*

Tipologia: sceneggiatura

Anno: 1921; Nova Film, Roma

Tratta da: Sceneggiatura originale per il cinematografo

Argomento: Quando il conte Giacomo Dardi si sente proporre dal giovane nipote Giorgio di lasciargli in anticipo il suo patrimonio per non pagare le tasse di successione, Giacomo si infuria e decide di prendere moglie. Conosce quindi Gina, una giovane fanciulla aristocratica che acconsente a sposarlo. Giorgio però riesce a mandare all'aria i piani dello zio proprio il giorno delle nozze e scappa in automobile con Gina nelle terre liberate dalla guerra per andare a trovare uno zio tirolese. I due giovani, inseguiti dallo zio che li incalza, sostano a Verona, Trento, Bolzano, Bressanone, dove visitano luoghi simbolo della guerra e arrivano al confine. Il conte Giacomo, che nel frattempo riesce a raggiungerli, non ha però i documenti per uscire dall'Italia e si arrende, mentre i due giovani, dall'altra parte della stanga sventolano bandiera bianca. Gina, Giorgio e Giacomo, sulla strada del ritorno sostano dallo zio tirolese, decidono di sostituire il nome di Giacomo con quello di Giorgio sulle partecipazioni di matrimonio e Giacomo non vuole più saperne di sposarsi, nemmeno quando lo zio tirolese gli propone in sposa la sua giovane cugina.

Realizzata: sì; *Un bacio dato...* (Nova Film, Roma, Gian Orlando Vassallo, 1921 v. Appendice 8.4)

Materiali superstiti: due stesure della sceneggiatura

Descrizione:

Testo A: manoscritto a inchiostro nero su fogli protocollo a righe formato A4, 47 pagine recto/verso. Il testo occupa la colonna destra, mentre la sinistra riporta le correzioni e il numero progressivo dei quadri indicato con un lapis blu (sembra che la sceneggiatura sia stata rivista da qualcuno);

Testo B: manoscritto a inchiostro nero su fogli protocollo a quadretti formato A4, 34 pagine recto/verso. Il testo occupa la colonna di destra.

8.2.10. [*Le gite istruttive continuano*]

Collocazione: Fondo Testoni, Cont. XXI, op. 352, nn. 51524

Titolo: [*Le gite istruttive continuano*]

Tipologia: Frammento di una sceneggiatura

Anno: -

Tratta da: Originale per il cinematografo

Argomento: Il professor Palmi ama, ricambiato, la giovane fanciulla l'americana Lady Alice e trascura la conferenza dantesca alla quale deve partecipare come relatore nonché i suoi studenti poiché è geloso di un giovanotto, il conte Gersi. Alice e Palmi litigano e una volta riappacificati decidono di fuggire assieme. Prima di partire Alice riceve però la visita della moglie del professore, che le comunica di aspettare un bambino e la prega, per il bene del nascituro di lasciare il professore. Così Alice si decide a lasciarlo e manda un biglietto all'amante dicendogli che non partirà con lui, ma che lo raggiungerà a Genova, con l'intento di non raggiungerlo più...

Realizzata: -

Materiali superstiti: un frammento di sceneggiatura

Descrizione: 14 fogli scritti a mano su fogli protocollo a quadretti, corrispondenti alle pagine 17-30 di una sceneggiatura non identificata.

APPENDICE 8.3

ELENCO DEI FILM VISTI AL CINEMATOGRAFO DA ALFREDO TESTONI E CITATI NEI DIARI (1911-1923)

L'elenco che segue è stato desunto dallo spoglio cronologico dei diari di Alfredo Testoni conservati presso la Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, cont. XVIII, op. 311. Testoni si reca spesso al cinema anche nel periodo precedente, ma non sempre riporta i titoli dei film visti, ma solo il nome del cinematografo. Quelli citati (si può ipotizzare che fossero anche quelli maggiormente apprezzati da Testoni) sono qui elencati.

1913

Quo vadis? [IT, Cines, E. Guazzoni, 1913]

1916

Tormenta ovvero *Il romanzo di un mozzo* [?]

Signorina ciclone [IT, Medusa Film, A. Genina, 1916]

Silvio Pellico [IT, Alba Film, Roma, L. Pavanelli, 1915]

La Signora dalle camelie [con Hesperia, IT, B. Negroni, Tiber Film, Roma, 1915]

Assunta Spina [IT, Caesar Film, Roma, G. Serena, 1915]

Il circo della morte ovvero *L'ultima rappresentazione di gala del circo Wolfson* [IT, Vay Film, Milano, Alfred Lind, 1916] "Bella film con scimmia"

Il ciclone [IT, Cinema-Drama, Milano, E. Perego, 1916]

Tigre reale [IT, Itala Film, G. Pastrone, 1916]

Eva nemica [IT, Ambrosio, G. Pinto, 1916]

1917

Alba Mia [? film con la Marina italiana]

Fedora [IT, Caesar, G. De Liguoro, G. Serena, 1916]

Piccola fonte [IT, Caesar, R. Roberti, 1916]

Suor Teresa [IT, Tespi Film, U. Falena, 1916]

Felicità [il suo film]

Il birichino di Parigi [IT, Tespi Film, U. Falena, 1916]

Za la Mort [forse: IT, Tiber Film, E. Ghione, 1915]

Il presagio [IT, Monopol Film, A. Genina, 1916]

La storia dei 13 [IT, Cines, C. Gallone, 1917]

1918

Le mogli e le arancie il 1/01/1918 [IT, *Le mogli e le arance*, Do.Re.Mi, Roma, L. Serventi, 1917, L. D'Ambra]

Frate sole "con Mancinelli" il 2/02/1918 [IT, Tespi-Film, Roma, U. Falena e M. Corsi, 1918, M. Corsi]

Bianco e Nero il 12/02/1918 [IT, Felsina Film, Bologna, Mario Isma (Alfredo Masi), 1917, A. Masi]

Dama di Porcellana il 18/02/1918 [IT, *La damina di porcellana*, Novissima Film, Roma, D. Karenne, 1918, G. Adami]

Marinella il 19/02/1918 [IT, Felsina Film, Bologna, R. Scotti, 1917]

Il rifugio il 22/02/1918 [IT, Polifilms, Napoli, G. Antamoro, 1918, D. Niccodemi da *Le refuge* (1909)]

Maternità il 25/02/1918 [IT, Gladiator Film o quello Savoia Film?]

Lucciola il 1/03/1918 [IT, Ambrosio Film, Torino, A. Genina, 1917, F.M. Martini, A. Genina]

Quando si ama il 4/03/1918 [IT, Cosmopoli Film, Roma, G. Pinto, 1917]

Amleto il 6/03/1918 [IT, Rodolfi Film, Torino, E. Rodolfi, 1917, basato sull'adattamento di Shakespeare di C. Rusconi]

Ursus il 12/03/1918 [IT, Polifilms, Napoli, G. Antamoro, 1917, C. Scarfaglio]

Carnevalesca il 13/03/1918 [IT, Cines, Roma, A. Palermi, 1918, L. D'Ambra]

Fiamma funesta il 16/03/1918 [?]

Bella Donna il 20/03/1918 [US, *Bella Donna*, Famous Players Film Co., E. S. Porter, 1915]

Velo Sguainato il 26/03/1918 [IT, *Il velo squarciato*, Savoia Film, Torino, T. Ruggeri, 1917]

Pimpinette il 28/03/1918 [IT, *Pimprinette*, Volsca Film, Velletri, G. Brignone, 1917]

Il lupo il 30/03/1918 [IT, Polifilms, Napoli, G. Antamoro, 1917]

Corri al lupo il 3/04/1918 [IT, *Caccia al lupo*, Silentium Film, Milano, G. Sterni, 1917, G. Verga]

Al Bivio il 5/04/1918 [FR, *Le carrefour*, Eclipse]

Kommare d'un cane il 08/04/1918 [Forse il film *Crispino e la comare*, Caesar Film, Roma, 1917?]

Attila il 19/04/1918 [IT, Ambrosio Film, Torino, F. Mari, 1918, F. Mari]

Orfani della sete il 20/04/1918 [forse: *Orfani della Senna*, Film Artistica Gloria, Torino, 1915?]

Pecorella smarrita il 22/04/1918 [IT, Gladiator Film, Roma, G. Ciabattini, 1917, G. Ciabattini]

Cenere e affetti il 23/04/1918 [Forse *Cenere e vampe*, Tespi Film, Roma, U. Falena, 1918, A. Dondeno]

Tormento il 2/05/1918 [IT, Ambrosio Film, Torino, F. Mari, 1917, F. Mari]

Midinettes il 3/05/1918 [FR, Eclipse, R. Hervil, L. Mercanton, 1917]

Raffles il 7/05/1918 [IT; forse quello di U. Del Colle]
Il segreto di Jack il 12/05/1918 [IT, Cines, Roma, H. Santos, 1917]
Spirale della morte il 13/05/1918 [IT, Ambrosio Film, Torino, F. Castamagna, D. Gambino, 1917]
Nozze d'argento il 23/05/1918 [Forse FR, *Noces d'argent*, Gaumont, L. Feuillade, 1915?]
Prima e ultimo bacio il 29/09/1918 [IT, *Primo ed ultimo bacio*, Tiber Film, Roma, G. Righelli, 1916]
4 drammi di cuore di 6/10/1918 [?]
Intolerance “all'Arena del Sole bellissima film” il 24/11/1918 [US, *Intolerance*, D.W. Griffith, Wark Producing Comp., D.W. Griffith, 1916]
Trieste e il Re il 28/11/1918 [IT, *Re a Trieste*, Ministero della Marina, 1918]
Due Orfanelle il 02/12/1918 e il 12/12/1918 [IT, 2 episodi, Caesar Film, Roma, E. Bencivenga, Roma, 1918, da *Les deux orphelines* di A. D'Ennery e E. Cormon 1874]
Oh, quel bacio il 18/12/1918 [FR, *Oh! Ce baiser*, Eclipse, R. Hervil, L. Mercanton, 1916]
La folgore il 19/12/1918 [IT, Gladiator Film, Torino, U. De Simone, 1918]

1919

Addio Giovinezza! [IT, Itala Film, A. Genina, 1918]
Sansone [IT, *Sansone contro i filistei*, Pasquali Film, D. Gaido, 1918]
Gola [IT, Caesar Film, C. De Riso, 1918]
Maciste [IT, *Maciste atleta*, Itala Film, V. Denizot, 1918]
Come le foglie [IT, Tiber Film, G. Righelli, 1917]
La stirpe [IT, Silentium Film, I. Illuminati, 1918]
La cicala, “molto bella” [IT, Olympus Film, G. Zorzi, 1919]
Ventimila leghe sotto i mari, “brutta” [US, *20,000 Leagues Under The Sea*, d. Universal, S. Paton, 1916]
La maschera e il volto [IT, Itala Film, A. Genina, 1919]
S. Giovanni decollato il 10/01/1919 [IT, Cinedrama, Milano, T. Ruggeri, 1917, dall'omonima commedia di N. Martoglio (1908)]
Schiaffeggiata il 12/01/1919 [?]

1920

Contessa Sara il 13/01/1920 [IT, Caesar, Roma, R. Leone Roberti. 1919, da *La contessa Sarah* di G. Ohnet (1887)]
Interessi reali il 10/02/1920 “mi piace” [Potrebbe non essere un film]
La pattinatrice l'11/02/1920 [Potrebbe non essere un film]

La signora delle rose il 19/02/1920 [IT, Tiber Film, Roma, D. Karenne, 1919]
Storia di una donna il 12/03/1920 “Menichelli” [IT, Rinascimento Film, Roma, E. Perego, 1920, s. A. Palermi]
Fiamma simbolica il 17/03/1920 [IT, *Fiamma simbolica / Arde una lampada*, Film d'Arte Italiana, Roma, E. Perego, 1919, s. Washington Borg]
Max giudice l'8/04/1920 [?]
Morte prende Morina il 16/04/1920 [?]
Borgia il 27/04/1920 [ce ne sono due nel 1919]
Casa mia! Il 05/05/1920 [FR, *La bonne hôteesse*, Pathé, G. Monca, 1917]
Re in esilio il 8/05/1920 [IT, Rodolfi Film, E. Rodolfi, 1919]
Giuliano l'apostata il 17/05/1920 [IT, Bernini Film, Roma, U. Falena, 1919, L. Mancinelli e U. Falena]
Farfalle il 25/05/1920 [IT, Lombardo su Italia/taglia; non presente in Martinelli]
Il toro il 10/06/1920 [IT, *Il toro selvaggio*, 2 parti, Film Vay, Milano, G. Zaccaria, 1919]
Atlas il 7/07/1920 “1ª parte” [IT, 2 parti, De Giglio, Torino, M. Guaita-Ausonia, 1920]
Atlas il 9/07/1920 “2ª parte” [IT, 2 parti, De Giglio, Torino, M. Guaita-Ausonia, 1920]
Due Marie il 17/07/1920 [IT, Tespi Film, Roma, G. Corsi, U. Falena, 1918]
Vita allegra il 17/09/1920 [?]
Il libro della vita il 12/09/1920 [IT, Audax Film, Torino, G. Guarino, 1919]
L'onore della famiglia il 5/10/1920 [IT, Caesar Film/UCI, E. Bencivenga, 1919]
Anime del deserto il 18/10/1920 [DE, *Die Tochter des Mehemed*, Messter Film, A. Halm, 1919]
La volata il 20/10/1920 [IT, Cines, Roma, G. Ravel, 1919]
Le avventure di Bijou il 20/10/1920 [IT, Cines, Roma, A. Genina, 1919]
Bacio di Cirano il 15/11/1920 [IT, D'Ambra Film, Roma, C. Gallone, 1919]
Tra i due litiganti il 19/11/1920 [Film Tiber del 1917 o titolo alternativo di *Ballerine* di Lubitsch in Italia nel 1920]
Zoya il 28/11/1920 [IT, Tiber Film, Roma, G. Antamoro, 1920, s. Diana Karenne]
Contessa Doddy il 5/12/1920 [DE, *Komtesse Dolly*, Projektions-AG Union, Berlin, G. Jacoby, 1919]

1921

Gli zingari “Bella cinematografia” il 04/01/1921 [IT, Fert, Roma, M. Almirante, 1920, M. Almirante]
Le orfanelle del West il 07/01/1921 [Quello di Griffith arriva in Italia nel 1923]
Debito d'odio il 17/01/1921 [IT, Photodrama, Milano, A. Genina, 1920, dal romanzo di G. Ohnet]
Papà Gambalunga “Sera a vedere film di Pickford” 18/01/1921 [US, *Daddy-Long-Legs*, Mary Pickford Co., M. A. Neilan, 1919]

Modella il 04/02/1921 [IT, Ulpia Film, Roma, M. Caserini, 1920, A. Testoni]
Supremo Convegno “bruttissima cinematografia” il 11/02/1921 [IT, Secessione, Roma, G. Forti, 1920, G. Forti]
Sfinge il 17/02/1921 [IT, Bertini per la U.C.I, Roma, R. Leone Roberti, 1920, dal romanzo *Le sphinx* di O. Feuillet (1874)]
Luce e Tenebre il 16/04/1921 [?]
L'isola della felicità “con Diomira Jacobini” il 25/04/1921 [IT, Fert, Torino, L. Doria, 1921, L. Doria]
Papà Lebonnard il 28/04/1921 [IT, Celio Film, Roma, M. Bonnard, 1920, dalla commedia *Le père Lebonnard* di J. Aicard]
S. Altezza l'amore il 04/09/1921 [IT, 2 serie, S.A. *L'Amore*, Fabrèges per la De Giglio Film, Torino, A. Borgato, 1919, da X. De Montepin]
Amore rosso il 20/10/1921 [IT, Fert, Roma, G. Righelli, 1921, da *La Militona* di T. Gauthier]
Ninnola il 24/10/1921 [IT, Tacita Film, Roma, G.O. Vassallo, 1920, A. Testoni]
Uragano il 28/10/1921 [forse US, *The Captive God*, C. Swickard, 1916]
Gloria “mi è piaciuto, emozionante” il 25/11/1921 [In censura esiste un film produzione e distribuzione “F.A.C.I.” con la revisione del 21 novembre 1921; oppure potrebbe trattarsi di una delle parti del film *Il capolavoro*, di A. Orsi, Filmissima, Roma, 1920]

1922

Quattro diavoli il 11/04/1922 [forse *Serata di gala dei quattro diavoli*, visto n. 15973 del 7 aprile 1921?]
La stirpe il 20/04/1922 [IT, Silentium Film, Milano, I. Illuminati, 1918, A. Testoni]
Il re del circo il 2/05/1922 [US, a episodi, *King of the Circus*, Universal, J.P. McGowan, 1920-1921]
Modella il 08/05/1922 [IT, Ulpia Film, Roma, M. Caserini, 1920, A. Testoni]
Sansone il 06/06/1922 [Non può essere quello di Torello Rolli che è uscito a Roma nel 1923....]
Tre moschettieri il 07/11/1922 [FR, a serie, *Le trois Mousquetaires*, Pathé, H. Diamant Berger, 1921]
Grande passione “bello” il 26/11/1922 [IT, *La grande passione*, Fert, Roma, M. Almirante, 1922, A. Varaldo]

1923

I quattro cavalieri dell'Apocalisse “bella” il 10/05/1923 [US, *The Four Horsemen of the Apocalypse*, Metro Pictures Corp., R. Ingram, 1921]
Tra le fiere il 14/05/1923 [?]
Il diavolo il 30/05/1923 [?]

APPENDICE 8.4

ELENCO DEI FILM REALIZZATI A PARTIRE DA SCENEGGIATURE E SOGGETTI DI A. TESTONI

8.4.1 (CINEMA MUTO)

N.B. La data del visto di censura è quella di revisione

Titolo: *Sichel il cerimonioso*

Produzione / Anno: Leonardo Film, Torino / 1914

Distribuzione: Rossi

Regia: ?

Soggetto: Alfredo Testoni

Sceneggiatura: ?

Interpreti: Giuseppe Sichel, Bianca Schinini

Visto di censura / metraggio: n. 4179 del 28/08/1914; 0 m.

Trama: -

Titolo: *La scintilla*

Produzione / Anno: S.A. Ambrosio, Torino / 1915

Distribuzione: Barattolo

Regia: Eleuterio Rodolfi

Soggetto: Alfredo Testoni, tratto dalla commedia in tre atti *La scintilla*, 1906 (compagnia di Virgilio Talli); Alfredo Testoni partecipa anche alle riprese del film a Torino.

Sceneggiatura: Eleuterio Rodolfi

Interpreti: Tina Di Lorenzo (Anna Maria Aldieri), Armando Falconi (Giorgio Laurenti), Oreste Bilancia (Enrico Aldieri), Annetta Ripamonti (madre di Giorgio)

Visto di censura / metraggio: n. 6390 del 2/01/1915; 0 m

Trama: la candida Anna Maria, sposata con Enrico Aldieri, si prende cura della sua bambina. Il pittore Giorgio Laurenti si innamora della fanciulla che nel frattempo, ignara, ha stretto amicizia con l'amante del marito, la marchesa Vittoria Sergi. Quando viene a conoscenza del tradimento del marito, Anna pensa di concedersi al pittore, ma la bambina salva la madre dal passo fatale e la donna perdona il marito.

Note: è la prima volta che Tina di Lorenzo, Armando Falconi e Oreste Bilancia interpretano un film e che Alfredo Testoni firma un film.

Vengono lodate messa in scena e fotografia, apprezzata anche la recitazione degli attori, ma la commedia è molto fine e “perde” forza nella rappresentazione cinematografica.

«In questa film, bella ed impressionante nella sua semplicità, vengono rappresentati, colla maestria, di cui solo è capace quella insuperabile artista che è la signora Tina di Lorenzo, i diversi sentimenti che mettono alla prova la fedeltà della signora Anna Maria verso il marito Enrico Aldieri. – La di lei bellezza e la di lei innocente espansività e spensieratezza, hanno colpito il giovane pittore Giorgio Laurenti, che profondamente se ne innamora: però agli occhi vigili della madre di Giorgio non sfugge il pericolo che corrono le due giovani nature. – La stessa spensieratezza di Anna la conduce a stringere amicizia coll'amante del marito, la bella marchesa Vittoria Sergi che, insieme a lui, conduce una vita brillante in una delle più rinomate stazioni balneari del Mediterraneo. Anna Maria il cui animo gentile mai sospettò un tradimento di cui ella si sarebbe sentita incapace, venuta a conoscenza dell'intrigo, ne rimane atterrita e lo spirito della vendetta la spinge, se non a commettere il male, a cercare almeno di attenuare con un altro affetto, che essa sente sincero e reale, il dolore recatole dall'amaro disinganno. E

già il pittore Laurenti è sul punto di cogliere l'agognato frutto dei suoi sogni e delle sue aspirazioni, quando un'innocente creatura, la figlia di Anna Maria, è l'inconsapevole strumento della Provvidenza, che salva la madre dal passo fatale. La donna onesta si rivela ai propri occhi, e conscia del suo dovere, perdona il marito riaffermandogli la sua fedeltà di madre e di sposa. Nessun'altra meglio di Tina di Lorenzo avrebbe potuto esprimere con un'arte così delicata e perfetta quel tipo di donna del gran mondo che scherza col fuoco senza mai esserne offesa, e che, nel momento supremo della lotta tra la passione e il dovere, alza fieramente la testa e si ribella a qualsiasi azione indegna di un'anima onesta». *Brochure* distribuita dal Cinematografo Centrale di Bologna il 25 marzo 1915 (FCINBO, Archivio Grafica; v. anche *La Scintilla*, «La Cine-fono», a. IX, n. 301, 27 febbraio-12 marzo 191, p. 80).

«Scintilla, di Testoni, al Cinema Regina Elena. Il lavoro che la tanto conosciuta Casa «Ambrosio» ha editato, è piaciuto non poco al nostro pubblico che è accorso numeroso ed ha mostrato tutto intero il suo compiacimento. La commedia del Testoni non ha perduto le sue qualità artistiche nella riduzione in film; soltanto abbiamo notato un po' di esagerazione nella scena della ragazza che di notte si avventura per un giardino isolato, solamente perché ha sete. Tina di Lorenzo ha dato un'interpretazione insuperabile e in alcune scene ha destato la commozione nel pubblico. Una messa in scena degna di tutti gli encomi possibili, e di ciò va data lode alla Casa «Ambrosio» che sa curare in tutti i dettagli i grandi lavori; la fotografia, come sempre, mirabile e si da appagare completamente i gusti dello spettatore. Il Falcone ha messo, nella sua breve parte, in rilievo tutte le sue ottime qualità artistiche, ed ha conquistato in breve tempo le simpatie del pubblico. Il Testoni può essere contento; la sua commedia ha dunque trionfato anche su lo schermo, dopo il magnifico successo riportato in teatro. Perseveri la Casa «Ambrosio» in questi lavori; ormai è la sola che li sa allestire con veri criteri di arte; noi intanto mandiamo le nostre congratulazioni alla grande artista Tina di Lorenzo per il grande successo riportato, e ci auguriamo di poterla ammirare subito in un nuovo lavoro».

La Vita Cinematografica a Napoli, «La cinematografia italiana ed estera», a. IX, n. 9, 15 maggio 1915, p. 48.

«Una cosetta leggera, molto leggera, mancante assolutamente di azione e di trama per giustificare una cinematografia. In essa si scorge un lodevole tentativo di sobrietà e di correttezza di forma, ma il soggetto sembra quasi che sfugga dal vero concetto, poiché è troppo vago e nelle varie scene non trova appoggio sufficiente d'azione per giungere a persuadere. Si ha l'impressione di una cosa non finita; all'ultimo quadro, anzi, che potrebbe prolungarsi all'infinito!... Pur troppo queste "mezze tinte" in cinematografia non hanno alcun risalto».

La Vita Cinematografica a Venezia, «La vita cinematografica», a. VI, n. 22-23, 15-30 giugno 1915, p. 43.

«L'interesse di questa film è quasi tutto racchiuso nella sua eccezionale interpretazione. Chè la piacevole commedia di Testoni perde molto del suo pregio (e come potrebbe non perderlo?) nella riduzione cinematografica, la quale perciò acquista valore soltanto dal fatto che è interpretata da Tina di Lorenzo e Armando Falconi. I due eccellenti artisti prodigano infatti in questa *film* tutti i tesori della loro arte fine ed aristocratica e riescono a rendere viva e piacevole un'azione drammatica per sè stessa fredda e incolore. Ottimi anche gli altri attori e degna di loro la messa in scena e la fotografia».

La Scintilla, «La cinematografia italiana ed estera», a. IX, n. 3, 15 febbraio 1915, p. 39.

«Tre divi, Tino Di Lorenzo, Armando Falconi, comm. A. Testoni; una grande casa: Ambrosio, non potevano che completarsi in un capolavoro: *La scintilla*. La sottile ed elegante trama della commedia vibra in ogni sua parte in una soave ed amara passione, di quella passione che si nutre di bontà e di dolcezza e che al posto degli scatti violenti irrompenti nelle più tragiche situazioni, sa trovare il suo completo sviluppo in un'amarezza profonda. Tina Di Lorenzo, la protagonista ideale della commedia moderna, ha portato in cinematografia il fascino della sua bellezza e la insuperabile virtù scenica. La parte affidata ad Armando Falconi è resa da questo "brillante" aristocraticissimo con efficacia e con gusto notevole. Grandiosa la messa in scena, curata come solo lo può fare la casa Ambrosio; non vi è un esterno che non abbia la speciale tonalità necessaria al brano d'azione che vi si svolge».

«La Maschera», Catania, 30 aprile 1915 (riportato da MARTINELLI 1992a, vol. II, p. 179).

«La riduzione cinematografica d'un lavoro teatrale, appartenga esso al teatro lirico, d'operetta o di prosa, costituisce inevitabilmente un arduo cimento dal quale non sempre il cinematografo esce con la palma della vittoria. Il raffronto tra l'esecuzione scenica, la quale appaga ad un tempo la vista e l'udito, e quella cinematografica ben di rado riesce favorevole a quest'ultima, la quale deve forzatamente rinunciare a due coefficienti essenziali di successo: la parola ed il colore. Ciò premesso, diremo come nella riduzione che l'Ambrosio ha fatto ultimamente de *La scintilla*, la bella e fresca commedia di Testoni, non pochi pregi del lavoro originale sono andati perduti. Pregi di forma, di spigliatezza e di vivezza di dialoghi in primo luogo, né poteva essere diversamente: cosicché il merito dell'accoglienza lieta che la pellicola ha avuto presso il nostro pubblico spetta principalmente ai valorosi esecutori, la Di Lorenzo e il Falconi, secondati dai migliori elementi della loro brava compagnia, i quali, passando per la prima volta nel cinematografo, hanno saputo riaffermare le loro belle; qualità di attori signorili ed efficaci. Di buon gusto e ben arredati gli interni, ottimamente scelti gli esterni. Impeccabile la fotografia, del che spetta lode all'Ambrosio». G.L.E., «Il Tirso al Cinematografo», Roma, 7 marzo 1915 (riportato da MARTINELLI 1992a, vol. II, pp. 179-180).

«La trama è tenuissima. Non solo siamo ben lungi dal dramma cinematografico, ma navighiamo placida-mente nelle melanconiche acque d'un romantico lago, mosso a pena dalla leggera brezza d'una notte lunare, che si acquista al primo spuntar d'una novella aurora. La scintilla non è una commedia per la folla, ed è la folla che dà i dividendi. Non è piatto per palati usi al sugo di cipolla, alle aringhe affumicate o ai sandwich di sardelle all'aglio; per costoro non vanno i panini al burro e le marmellate. Non saprei consigliare d'insistere troppo su questi temi, ma plaudo a chi - tratto tratto - fa scattare una "scintilla", che almeno per un istante ci conforti che l'arte non è morta ancora. [...] L'interpretazione è fra le migliori, non v'è dubbio. Molti che avevano negli occhi ancora la Tina Di Lorenzo' la fanciulla angelicata, dalle chiome inanellate e dal sorriso quasi lembo di cielo dopo acquazzone mattutino; bella come non fu mai attrice al mondo, ora l'hanno trovata attrice matura di salde forme, e non più poetica visione di giovanili sogni, e n'hanno avuto disgusto, come se fossero rimasti frodati. Bella assai lo è ancora! E fermi qui che il falco e il Falconi non si levino il cappuccio! [...] L'asseconda bene il Falconi con una partecina leggermente comica, e tutti gli altri; nei singoli ruoli si mostrano degni compagni di lei. Difetti non ne mancano in questa film, e non sono pochi ma, mio Dio! Come parlare d'errori d'intuito, di criterio, di gusto, di accessori più o meno insignificanti in questo campo cinematografico ove la logica è un'opinione, l'inverosimiglianza una bellezza, il grottesco un pregio inestimabile? Per conseguenza, non parlo dei difetti che pur ha questo lavoro, poiché li credo meno importanti dei... pregi inestimabili di tanti altri».

Pier da Castello, «La Vita Cinematografica», Torino, 7 febbraio 1915 (riportato da MARTINELLI 1992a, vol. II, pp. 180-181).

Titolo: *Mio bimbo*

Altro titolo: *Mio figlio / Il mio bimbo*

Produzione / Anno: S.A. Ambrosio, Torino / 1915

Distribuzione: S.A. Ambrosio

Regia: ?

Soggetto: *Il mio bimbo* sceneggiatura originale di Alfredo Testoni

Sceneggiatura: ?

Interpreti: Fernanda Negri-Pouget, Riccardo Tolentino, Luigi Chiesa, Annetta Ripamonti

Visto di censura / metraggio: n. 7537 del 01/03/1925 / 0 m

Trama: Un'anziana signora di campagna si sposta in città per seguire il figlio avvocato. La madre però ha degli usi inadatti alla città e non comprende quelli della sposa del figlio, quindi dopo una serie di equivoci, torna in campagna.

«Un lavoretto che dopo la proiezione non lascia dietro di sé nessun ricordo. È una cosetta garbata, niente affatto nuova, svolta bene e interpretata con impegno. Non è una commedia allegra e non ha neppure situazioni drammatiche né interessanti. È un bozzetto, una cosuccia tanto modesta, da passare

“senza infamia e senza lode”».

Ferre, «La Cine-fono», 25 giugno 1915, (riportato da MARTINELLI 1992a, 1915, II, p. 42).

«È proprio una cosettina da collegi: modesta, pulita, tutta latte e miele anche nei momenti in cui si crederebbe d'incontrare qualche droga piccante. C'è la droga, ma allo zucchero candito. La storia è quella di una buona mamma di campagna, abituata fra le oche, i porci e la giumenta, che segue il figlio avvocato nella grande città. E lo va ad ascoltare nelle aule dei tribunali, ove, senza riguardo dei presenti, lo abbraccia dopo un'arringa difensionale. Quando si sposa ella ne è felicissimo; ma gli usi, le libertà delle spose di città, il loro contegno, non garbano punto alla vecchia campagnuola, e finisce per prendere un granchio che avrebbe potuto mettere a soqquadro la casa se, come ho detto, l'autore non si fosse proposto involgere anche le droghe piccanti nello zucchero candito. Chiaritosi l'equivoco, la buona vecchia capisce che è meglio per lei ritornare fra le sue oche, e vi ritorna. Farei un'ingiuria agli artisti dell'Ambrosio a dare un giudizio sull'interpretazione di questa graziosa cosettina, che acquista tanto di più merito, in quanto gli interpreti si chiamano cav. Tolentino, sig.ra Fernanda Negri-Pouget, sig.ra Ripamonti e Luigi Chiesa».

Pier da Castello, «La vita cinematografica», 22 febbraio 1915 (riportato da MARTINELLI 1992a, 1915, II, p. 42).

Titolo: *I bimbi d'Italia son tutti balilla!*

Produzione / Anno: Felsina Film, Bologna / 1915

Distribuzione: Felsina / La Superfilm, Genova (zone: tutta Italia)

Regia: Alfredo Testoni

Soggetto: Alfredo Testoni

Sceneggiatura: tratto da uno spettacolo teatrale ideato da Alfredo Testoni

Fotografia: Romeo Waschke

Interpreti: 1000 bambini

Visto di censura / metraggio: n. 10571 del 18/10/1915 / 0 m

Trama: Allegoria patriottica con 300 bambini nel parco di villa Gregorini e villa Talon a Casalecchio

«Una cosina di famiglia – come suol dirsi – e che era tollerabile, sia per lo scopo, sia per il prediletto (a noi bolognesi) ambiente in cui si svolgeva, assolutamente non la si può approvare tradotta in film; e questo per manchevolezza di soggetto, di capacità nei piccoli artisti, e anche per la parte fotografica non sempre perfetta».

Bruno, «Film» Napoli, 15 dicembre 1915 (riportata da MARTINELLI 1992a, I, p. 81).

Titolo: *Per la patria!*

Produzione / Anno: Film D'Arte Italiana, Roma / 1915

Distribuzione: Pathé (FR)

Regia: Ugo Falena

Soggetto: ?

Fotografia: Giorgio Ricci

Sceneggiatura: ?

Interpreti: Ermete Novelli, Ferruccio Benini, Italia Benini-Sambo, Laura Zanon-Paladini, Elisa Grassi-Nicola, Gioacchino Grassi, Lola Visconti-Brignone, Alfredo Testoni, Trilussa

Visto di censura / metraggio:

Trama: Mediometraggio di propaganda per il prestito nazionale, distribuito gratuitamente dalla Pathé. Scene dal vero sui campi di battaglia e gli attori recitano poesie, trascritte in didascalie.

«Oggi al Salone Margherita si è proiettata per la prima volta la film speciale di propaganda per il Prestito Nazionale che sarà riprodotta in tutti i cinematografi d'Italia. Il lavoro si intitola: Per la Patria ed è come la visione animata di un album destinato a rivolgersi al cuore e all'intelletto di tutte le classi sociali per eccitarle a compiere generosamente un alto dovere patriottico. In una pagina di questo album vivente Alfredo Testoni ha trascritto uno dei più graziosi sonetti della sua Sgnera Cattareina. In un'altra Trilussa ha improvvisato questa profonda verità: "Fratelli d'Italia, l'Italia s'è desta". Ma senza quattrini nun fanno la festa! E così di foglio in foglio si vedrà la ricostruzione storica del bel quadro dello Sciuti *Restauratio Aerarii*, che dall'immobilità pittorica passa alla vitalità di personaggi semoventi. La vita delle trincee, le ansie delle famiglie, la semplicità nei villaggi, tutto ciò che rivive in pochi istanti sullo schermo, grazie ad interpreti illustri come Ermete Novelli che è un curato meraviglioso, come Ferruccio Benini che ha indossato l'abito illustre sgualcito del nobiluomo Vidal, e come gli artisti di queste due elette compagnie drammatiche che generosamente hanno concesso la loro collaborazione. Il sogno di un bambino dà modo di presentare impressionanti scene di guerra colte dal vero, come dal vero sono riprodotti i terribili ordigni di guerra della nostra magnifica corazzata "Conte di Cavour". Tutte le regioni si stringono intorno all'Italia, quasi a riconfermare un patto di solidarietà che nulla può infrangere, e nella evanescenza di questo quadro due nuove regioni si vedono sopraggiungere, auspiccate, attese, desiderate: Trento e Trieste. La film termina col grido di "Viva l'Italia!" che si traduce sullo schermo grazie ad una perfetta manovra dei nostri giovani esploratori. Erano presenti il ministro del Tesoro on. Carcano e sottosegretario on. Da Como, il comm. Stringher, il comm. Canovai per la Banca d'Italia; il cav. Lattes e dottor Rezzini per il Credito Italiano e numerosissimi invitati che hanno applaudito al grido: "Viva il Re!, Viva l'Italia!" i quadri patriottici della film» (*Una film di propaganda per il Prestito proiettata a Roma*, «Il Resto del Carlino», 20 gennaio 1916, p. 2).

Titolo: ***Felicità***

Altro titolo: *La felicità*

Produzione / Anno: Silentium Film, Milano / 1917

Distribuzione: Milano Films, Milano

Regia: Guglielmo Zorzi

Soggetto: Alfredo Testoni

Sceneggiatura: *Dov'è la felicità?* sceneggiatura originale per il cinematografo di A. Testoni

Fotografia: Franco Antonio Martini

Interpreti: Linda Pini (Linda), Guido Trento (conte Astolfi), Laura Zanon-Paladini (contessa Astolfi), Luigi Duse, Ermanno Roveri, Gioacchino Grassi, Paride Sala, Elisa Finazzi, Virginio Mezzetti

Visto di censura / metraggio: n. 12820 del 2 giugno 1917 / 1570 m

Trama: Dramma cinematografico in quattro parti. Il conte Astolfi ha sposato contro il volere della madre un'attrice teatrale, Linda. Il matrimonio è contrastato e Linda decide di tornare a recitare, e il marito, geloso, si uccide dietro le quinte del palcoscenico mentre la donna raccoglie il suo maggior successo recitando *La felicità*.

«Una compagnia di comici di infimo ordine porta i suoi stracci e la caricatura dei suoi tipi, in un piccolo ed indubre paese della Lombardia. Ma dal ciarpame e dal guittume hanno risalto la grazia e la bellezza di una fanciulla, la figlia del capocomico. Intorno a questa creatura, fra la spensieratezza dei comici, l'entusiasmo e il pettegolezzo dei paesani, il livore sordo e implacabile delle persone così dette di sani principi, si svolge una storia che è commedia, dramma e tragedia nel suo tristissimo epilogo. Sale una donna dalla povertà e dall'ombra, ai fastigi della ricchezza e della gloria; scende il suo compagno dalla dignità del grado che la nascita e il censo gli avevano dato, alla miseria e all'avvilimento. Il titolo *La felicità* è lo stesso che un giovane letterato, uno dei personaggi del dramma scritto per lo schermo, ha dato a una sua commedia. *La felicità* alla fine trionfa! Ma quanta sciagura ha portato seco, quante altre felicità ha sacrificato! Alfredo Testoni».

«La vita cinematografica», a. VIII, n. 9-10, 7-15 marzo 1917, p. 113.

«Il soggetto è di Alfredo Testoni, un vecchio topo di palcoscenico, assai smalzato e assai pratico dei gusti dell' "orbetto". Pertanto ha tutte le furberie palcoscenicaie e interessa e commuove con certi mezzi infallibili, che, se mancano di originalità, posseggono sempre un'efficacia provata e riprovata da secolari esperimenti. Se non che, l'ambito teatrale ha preso un po' la mano allo sperimentato auriga e lo ha indotto a un finalazzo, il quale se è tanto pane imburrito per il grosso pubblico, piace meno ai pochi buongustai [...]».

V., «La vita cinematografica», 7-15 agosto 1918 (riportato da MARTINELLI 1991, p. 115).

«Unico lavoro italiano meritevole di considerazione, è Felicità di Alfredo Testoni, filmeggiato dalla casa "Silentium" di Milano. Però in questo cinedramma difetta il requisito principale: una buona fotografia. Inoltre gli ambienti non sono ben scelti; e il personale artistico, mentre è ottimo per un verso, è scadente per un altro. [...] Lo scenario di Testoni è abbastanza interessante e bene svolto, con molto colore locale ed una bella dipintura dei tipi. Però la soluzione del dramma, che dovrebbe essere originale, è invece grottesca e non molto simpatica».

Tito Alacevich, «Film», a. IV, n. 27, 16 settembre 1917, p. 16.

Felicità (Rendiconto a tutto il 28 febbraio 1918)

[Entrambi i rendiconti sono riportati da GIOVANELLI 1984, pp. 1164-1165). Le cifre sono state qui distinte fra quelle di produzione e quelle di distribuzione e messe in ordine di grandezza.]

Compagnia	L.	11.756,00
Direttore di scena	L.	5.915,00
Comparse	L.	2.688,50
Cachets	L.	1.479,00
Vetture, Trams, Automobili	L.	1.185,55
Noleggi	L.	875,35
Segretario	L.	600,00
Viaggi	L.	591,15
Diarie	L.	475,00
Spese diverse	L.	325,20
Operatore p[er] 11 giorni	L.	220,00
Mancie	L.	170,50
Affitto Teatro Quirino	L.	125,00
Réclames	L.	985,75
Nulla Osta governativo	L.	400,25
Spedizioni copie	L.	127,35
Trasporti	L.	46,10
Traduzioni titoli	L.	40,30
Cartellini p[er] i titoli stranieri	L.	38,00
Tutela Diritti d'Autore	L.	18,80
		<hr/>
	L.	28.062,80
Speso dalla Milano-Films	L.	14.041,35
Totale spese	L.	42.104,15
Incassato	L.	29.287,90
Scoperto	L.	12.816,25
Scoperto p[er] la Silentium	L.	7.765,90
Scoperto p[er] la Milano	L.	5.050,35
	L.	12.816,25

Felicità (A tutto il 30 giugno 1918)

Compagnia	L.	11.756,00
Direttore di scena	L.	5.915,00
Comparse	L.	2.688,50
Cachets	L.	1.479,00
Vetture, Trams, Automobili	L.	1.164,12
Noleggi	L.	875,35
Segretario	L.	600,00
Viaggi	L.	591,15
Diarie	L.	475,00
Spese diverse	L.	346,65
Operatore p[er] 11 giorni	L.	220,00
Gratificazioni e Mancie	L.	157,63
Affitto Teatro Quirino	L.	125,00

Réclames	L.	976,86
Nulla Osta e visti governativi	L.	390,44
Spedizioni copie, stampe, ecc	L.	109,09
Trasporti	L.	46,10
Provvigioni ai mediatori	L.	44,24
Traduzioni titoli	L.	34,17
Cartellini p[er] i titoli stranieri	L.	26,35
Tutela Diritti d'Autore	L.	13,04

L. 28.033,69

Spese sostenute dalla Milano Films	L.	14.220,96
---------------------------------------	----	-----------

Totale L. 42.254,65

Incasso totale	L.	32.834,67
A scoperto	L.	9.419,98

Parte spettante alla Silentium	L.	4.745,70
Parte spettante alla Milano	L.	4.674,28

Titolo: ***Stirpe***

Altro titolo: *La stirpe dei duchi / Una stirpe*

Produzione / Anno: Silentium Film, Milano / 1918

Distribuzione: U.C.I.

Regia: Ivo Illuminati

Soggetto: *Stirpe dei duchi*, sceneggiatura originale di Alfredo Testoni

Sceneggiatura: Alfredo Testoni

Fotografia: Leonardo Ruggeri

Interpreti: Rina Maggi, Ermanno Roveri, Sergio Mari, Felicità Prosdocimi, Maria Aloy,
Vittorio Brombara, Vittorio Pieri, Fiorello Giraud

Visto di censura / metraggio: n. 13905 del 29/09/1918 / 1660 m

Trama: v. Appendice 8.2

«Inoltre, un abile direttore avrebbe saputo sveltire lo scenario del Testoni e non già rimpinzarlo di

lungaggini e quadri inutili, che rendono lo spettacolo insopportabilmente noioso. L'idea del Testoni era buona e simpatica e anche originale, ma bisogna arrivare agli ultimi quadri per gustarla un po' e commuoversi. Poche figure del dramma sono indovinate, quella di Rina Maggi e Mary Aloy, entrambe graziose, eleganti ed espressive. È passabile la figura del Duca, è simpatico il bambino, che agisce da attore provetto, sono impeccabili tutte le figure, specialmente quella della vecchia. La fotografia è talvolta buona, ma nel più dei casi manca di nitidezza. Vi sono tuttavia dei quadri splendidi».
Tito Alacci, «Film», Napoli, 23 settembre 1919 (riportato da MARTINELLI 1991, p. 228).

Titolo: **Sorella** [Ipotesi di ricostruzione v. Appendice 8.6]

Altro titolo: *La sorella / Amor di sorella / Soeur* (FR)

Produzione / Anno: Tacita Film, Roma / 1920

Distribuzione: Cito Cinema, Roma (“concessionaria per tutto il Mondo”)

Regia: Gian Orlando Vassallo

Soggetto: tratto dalla commedia dialettale *Mestreini* di Alfredo Testoni (1892)

Sceneggiatura: Alfredo Testoni

Fotografia: A. Andreani

Interpreti: Ione Morino, Franco Piersanti

Visto di censura / metraggio: n. 15177 del 18 giugno 1920 / 1185 m

Trama: «Teresa Resi, una vecchietta dai capelli bianchi e dalla fisonomia dolce, vive nel ricordo della sua figliuola Elvira, morta da due anni, e nell'affetto di un'altra, Adele, che è maestra nel paese di Montosa. Adele ha una predilezione per un bel bambino, Mario, che vive presso la famiglia dei contadini Cesi. A poco a poco per le dicerie di due altre maestre, nell'animo della Contessa Corselli, la contessa che vive in una sontuosa villa vicino a Montosa, nasce sospetto che quel bambino sia il figlio della maestrina e del segretario comunale Pietro Terri. Vuol conoscere ad ogni costo la verità e durante la festa di inaugurazione di un ricreatorio per i figli del popolo, fondato dal Conte Corselli, la contessa annuncia di voler adottare un trovatello: Mario. A quell'improvvisa decisione la maestrina Adele si ribella con tutta la forza, cambiando così in certezza i sospetti che si sono ingigantiti nella testa di tutti. E così Adele è licenziata, con grande dolore, specialmente del giovane contadino Giacomo, figlio di Cesi, e che si sente attratto a lei da una devozione e da un affetto, che vuol nascondere perfino se stesso. Ed è a lui che Adele, in un momento di immane sconforto confida la verità. Essa ha giurato al letto di morte della sorella, che avrebbe tenuto per sempre nascosto a tutti il segreto della nascita di un bambino, frutto dell'amore di lei per il giovane segretario, e dice fra le lagrime: "Che mia madre non lo sappia! ...Essa morirebbe di dolore!". E quando la buona vecchietta, a cui è giunta la terribile notizia, in preda alla più viva angoscia esclama: "Puoi tu giurare di essere stata onesta come tua sorella?". Adele accasciata, affranta, in preda ad una tortura indicibile, china la testa come una colpevole. Ma il giovane Terri è colpito dal rimorso nel vedere soffrire la povera innocente e si sente a poco a poco attratto da lei. Ed è Giacomo, che ha provato uno schianto al cuore ad apprendere che Terri è innamorato di Adele e vede così tutta la sua folle illusione svanire perché anche Adele ha finito per credere al pentimento del segretario, ed è Giacomo, che per mezzo del bambino Mario, unisce i due giovani e può dire alla vecchia Teresa, che sempre vive nel ricordo dolce della figlia morta: "Hanno riparato al male fatto e Mario ha trovato il babbo... e la mamma! Ora tutti sono felici"». [Alfredo Testoni], «Lux», a. II, n. 10, ottobre 1920, p. 82.

Note: anche se le pubblicità iniziali e il cast danno come produzione la Tacita Film, bisogna rilevare come a film editato, venga indicata come casa di produzione la Nova Film. Martinelli (MARTINELLI 1980b, p. 342) indica come distribuzione UCI, ma nelle fonti consultate è sempre Cito Cinema.

Titolo: **Ninnola** [v. anche sceneggiatura Appendice 8.2.11]

Produzione / Anno: Tacita Film, Roma / 1920

Distribuzione: Cito Cinema, Roma

Regia: Gian Orlando Vassallo

Soggetto: *L'amica del cuore* di Alfredo Testoni

Sceneggiatura: Alfredo Testoni

Fotografia: Giulio Perino

Interpreti: Elena Lunda (Contessa Paola – Ninnola), Nora Lucenti (Marianna), Alfredo Bertone (Gustavo), Raffaello Mariani, Lia Tartara Minora, Franco Piersanti, Gaetano Nobili
Visto di censura / metraggio: n. 15504 del 30 ottobre 1920 / 1686 m (sopprimere nella parte 4a gli ultimi quadri della riconciliazione tra Gustavo e Ninnola)

Trama: La contessa Paola (Ninnola), donna insicura e inesperta, è sposata con Gustavo ed è amica di Marianna Nessi. Marianna diventa l'amante di Gustavo e quando Ninnola scopre il tradimento scaccia l'amica e fa una scenata al marito. Marianna però salva Ninnola che sta per lasciarsi sedurre dal cugino e scompare per far riunire la coppia.

«Due primavere: due aurore d'amore e di desiderio: Luciana D'Atri e suo marito il Marchese Gustavo. Luciana è una mogliettina che idolatra il suo sposo; ma appunto per questo sentimento esuberante del suo cuore di donna racchiuso in un corpicino di bambola, Luciana è gelosa di Gustavo. Tutti la chiamano "Ninnola" perché è gaia come un fruscio di vesti seriche, è limpida e spontanea come una polla sorgiva, è pronta all'adorazione come all'impeto, è credula ed è gelosa di una gelosia strabocchevole soprattutto quando questa sua credulità si adombra e le par di vedere il cielo della sua felicità, solcato da minacciose nubi di tormento. Ella sa che Gustavo l'ama... ma ella non ha dimenticato che prima di lei Gustavo aveva amato delle altre, di un amore diverso dal suo ma non ancora così lontano per poter essere cancellato dalla memoria aggressiva. E quando un giorno le capita tra mano un bigliettino dattilografato che ha tutto il sapore di un intrigo amoroso, ella scatta ribelle e capricciosa e chiede alla sua amica Contessa Grazia, un provvido consiglio per punire Gustavo di questo strappo alla fedeltà coniugale. Il male si è che circostanze imprevedute mettono Ninnola nella condizione di credere che l'amica di suo marito sia precisamente l'amica del suo cuore: la Contessa Grazia. Straziata e violenta, Ninnola vuol far giustizia da sé e reclama l'intervento paterno per una separazione dal marito. Ella è perfino disposta a rendere a Gustavo pan per focaccia abbandonandosi al cuginetto Barone Terzi che è preso di troppa ammirazione per lei e questo avverrebbe forse, se, proprio Grazia non intervenisse a tempo per impedire .. la volontaria catastrofe, fra i cugini. Allora Ninnola pensa che Grazia non è colpevole come ella [l]a reputa, perché non è concepibile che l'amante del marito arrivi fino al punto da impedire alla moglie tradita di trovare un surrogato. Chi è adunque colei che si è insinuata nel cuore di Gustavo per la disperazione di Ninnola? Il padre di Luciana non ammette assolutamente di dover dare a Gustavo zero in condotta coniugale, e pare anzi che fra suocero e genero corra un'intesa per irritare maggiormente Ninnola che perseguendo la sua fissazione, giunge al punto di mettere in sospetto il conte Alberti, marito di Grazia. E questo marito minaccia la vita di Gustavo, essendo un ottimo tiratore e questa minaccia sconvolge l'animo di Ninnola che dinnanzi al pericolo che sovrasta Gustavo ritorna a lui per.. rifare la pace. Il male si è che proprio mentre Ninnola vuol proteggere col suo corpo il marito, una prova terribile, un capo d'accusa irrefutabile, conferma in Ninnola l'antico sospetto: Grazia è l'amante di Gustavo. Quest'amante è semplicemente spudorata, perché mentre Gustavo affrontava la responsabilità di un duello, essa era entrata nella casa di Ninnola e vi aveva smarrito un pettine con la sigla G. G. uguale Grazia. Non c'è che il tribunale che possa dare la pace al cuore travagliato di Ninnola separandola da quel marito mostro, distruggendo il suo bel sogno d'amore, difendendo la sua dignità di donna e di moglie. E il giudice interviene. Per quanto la presenza di un bigliettino dattilografato e di un pettine con la sigla G non possano costituire prove palmari di adulterio consumato, Ninnola è sicura del fatto suo. Finalmente Grazia pagherà il fio della sua malvagia condotta anche se suo marito, il Conte Alberti, dopo [l]a minaccia fatta a Ninnola di volersi battere con Gustavo, sia sparito dalla circolazione, rimandando il duello a tempi migliori e permettendo che tutti possano mormorare sul suo conto e su quello di sua moglie. Ma il giudice pretende una prova certa per poter colpire gli adulteri. Ninnola non la possiede. Ricorda però che suo padre aveva nascosto in un certo cassetto del suo scrittoio un pacco di lettere che doveva avergli consegnato Gustavo in un momento di misteriosa confidenza e forse per ottenere di riconciliarsi con la moglie. Complice la cameriera che tutto ha visto, Ninnola ritrova il pacco delle lettere che porta questa soprascritta: *Fuochi fatui del celibato destinati al fuoco*. Sono lettere di donna: dell'amante! e Ninnola corre con il pacco accusatore dal Giudice e glielo consegna.

Patatrac! Le lettere sono bensì di donna, ma portano la firma di Vera e non di Grazia. E Vera è la signora Alfani, finta amica di Ninnola e di Grazia e già innamorata di Gustavo. Vera che può senza pericolo tradire il proprio marito, il ridicolo Sig. Alfani, è pure l'autrice dei biglietti dattilografati capitati nelle mani di Ninnola e causa prima della sua gelosia, della sua collera, dei suoi tormenti. Grazia è innocente; il conte Alberti consapevole dell'innocenza di sua moglie, ha fatto bene a non battersi con Gustavo; il cuginetto Terzi implorerà perdono a Ninnola per avere complottato al suoi danni d'accordo con la perfida Vera Alfani e per il fiasco fatto come innamorato. Il Sig. Gaetano Cressi ritroverà finalmente la sua pace per la riavvenuta riconciliazione dei coliugi e Vera Alfani dirà a suo marito che le lettere accusatrici erano scritte da lei, firmate da lei, ma che tutto questo era una manovra epistolare per non compromettere Grazia. E il Sig. Alfani crederà come sempre a questa nuova bugia della moglie. Ma una fede rinnovata farà palpitare novellamente i cuori di Ninnola e di Gustavo e le due primavere d'amore rifioriranno sulle piccole miserie del turbinoso passato». *Ninnola*, «Lux», a. II, n. 10, ottobre 1920, pp. 69-72.

«Alfredo Testoni ha personalmente curata la realizzazione sullo schermo di una delle sue commedie fortunate, *L'amica del cuore*, ma non meno agile, arguta e piacevole di tutti i lavori del fecondo scrittore bolognese. Modificando il titolo, Testoni ha forse voluto giustificare certi criteri di libertà adottati nello sviluppo cinematografico della vicenda (criteri lodevolissimi, del resto) intesi soprattutto a rendere più intensa e viva l'azione. La quale, per altro, se non riesce proprio ad avvincere vive di una certa sua grazia tutta tramata di sfumature piacevoli e delicate. Peccato che alla spontaneità della vicenda non faccia riscontro una realizzazione plastica egualmente sottile ed equilibrata. Vi sono nella messa in scena particolari abbastanza graziosi, ma nel complesso manca quell'agilità, quell'abile senso dell'inquadratura, quell'armonia che sarebbero occorsi per intonare lo spirito dell'autore con quello dell'inscenatore. L'interpretazione è lodevole. Elena Lunda possiede innegabilmente risorse di fascino e di espressività di facile ed immediata comunicativa. Non solo, ma la sua recitazione è talvolta improntata ad un'istintiva semplicità da raggiungere i migliori effetti con la più intelligente parsimonia di atteggiamenti e di gesti. Sobrio, dignitoso, corretto e signorilmente efficace il Bertone. Discretamente intonati gli altri. Buona la fotografia».

Vice, «Film», Napoli, 4 Agosto 1921 [MARTINELLI 1980B, pp. 242-243].

«Ninnola! ("Tacita Film"). – Brillante commedia con misera messa in scena».

Da Vicenza, «La rivista cinematografica», a. IV, n. 7, 10 aprile 1923, p. 56).

Titolo: **Modella** [v. Appendice 8.7 per un'ipotesi di ricostruzione del film]

Altro titolo: *La modella*

Produzione / Anno: Ulpia Film, Roma / 1920 [UCI secondo Italia Taglia]

Distribuzione: UCI

Regia: Mario Caserini

Soggetto: tratto dalla commedia teatrale *La modella* di Alfredo Testoni (1907)

Sceneggiatura: Alfredo Testoni

Fotografia: Renato Cartoni

Interpreti: Vera Vergani, Ida Carloni-Talli, Camillo De Riso, Jole Gerli, Giorgio Bonaiti, Gherardo Pena, Nerio Bernardi, Cav. Giuseppe Piemontesi, Piero Caserini, Adolfo Molledo, Olga Capri

Visto di censura / metraggio: n. 15575 del 7 dicembre 1920 / 1337 m (La didascalia "Siamo sicuri che quel nudo acquisterà di pregio" venne sostituita dalla censura con "Siamo sicuri che acquisterà di pregio")

Trama: [riportiamo qui la trama della commedia teatrale] Pierina è una modella che posa per la marchesa Antonina Frangeri, una scultrice, con un marito geloso e numerosi amanti. Uno di questi amanti, è un giovane pittore, Vittorio Corvero, per il quale anche Pierina prova dei sentimenti, ma si adatta ad accettare la protezione del ricco barone degli Ippoliti. Il marito della marchesa trova un biglietto compromettente con il luogo di un appuntamento fra la

marchesa e il pittore, così la madre della marchesa prega la modella, per salvare le apparenze, di andare all'appuntamento. Ma nello studio del pittore all'ora stabilita si trova anche il barone Ippoliti. Il marito della marchesa sorprende quindi il barone e gli porge le sue scuse, mentre Pierina si è nascosta nello studio assieme al pittore. I due giovani così si innamorano e decidono di partire per Berlino.

«La modella di Alfredo Testoni è stata dallo stesso ridotta a cinedramma, perdendo però una gran parte della vivacità, risultando una cosa leggera e molto spesso non finita. Vi sono diversi momenti che rimane sospeso l'effetto e il gusto. La messa in scena si stacca in gran parte dalla solita di Mario Caserini, poiché in questo lavoro appare sotto una forma più sicura e più artistica. Vera Vergani ha recitato molto sinceramente ed è stata abbastanza veritiera nei diversi momenti dell'interpretazione. Forse poteva essere più espansiva nella scena d'attesa del pittore Corvero, dando così a quel momento un dolore artistico maggiore. Ida Carloni-Talli, Giorgio Bonaiti e Bernardi sono rimasti molto a posto, dando alle rispettive parti, la giusta espressione. Jole Gerli invece è riuscita quasi nulla, poiché si è dimostrata tentennante e con poco significato».

Raoul di Sant'Elia, «Diogene», Roma, 9 febbraio 1921 [riportata da MARTINELLI 1980b, pp. 224-226].

«Finalmente abbiamo veramente, in questa *Modella*, un vero *modello* di commedia cinematografica! E non poteva essere che così: Alfredo Testoni aveva curato da sé la riduzione cinematografica del suo famoso lavoro, riuscendo a mantenere intatta e fresca e vivida, per entro le varie scene, la naturale polla di *vis comica* che circola per entro le battute della commedia originale. *Vis comica* che non è – si badi bene – di seconda lega e artificiosamente fittizia come quella che tuttodi ei viene ammannita dai giocolieri e dai trampolisti del cinema; ma è sostanziale ed organica come quella che deriva non da esagerati atteggiamenti e contorcimenti mimici ma dalla ironia dalla satira, dal grottesco delle situazioni reali. Magnifici gl'interpreti. Vera Vergani è artista di razza, e di qual razza! Anche qui essa ha vissuto (non recitato) la tenue favola ridanciana e sentimentale: e l'ha vissuta incomparabilmente. Ad essa hanno fatto corona Camillo De Riso e Nerio Bernardi: il primo raggiungendo una meravigliosa efficacia con la franca genuina spontaneità della recitazione, il secondo dando fresco colorito di adeguata ingenuità alla parte che rappresentava».

A. Piccoli, *La modella della "Ulpia Film" (U.C.I.) di Roma*, «Apollon», a. VI, aprile 1921, p. 26.

«La piacevole e magnifica commedia di A. Testoni, ha ottenuto anche in cinematografia un vero, entusiastico successo. L'interpretazione non poteva essere migliore: Vera Vergani, nella figura della protagonista, è stata mirabilmente fresca e spontanea; Ida Carloni Talli poi, ha fatto della... suocera modello una vera creazione. Benissimo come sempre il comiccissimo Camillo De Riso e bravi tutti gli altri. La messa in scena anche, è sempre di ottimo gusto e di una rara concezione artistica: essa è dovuta al compianto Mario Caserini, l'eccelso direttore artistico scomparso. Peccato che la fotografia non sia invece sempre bella: alcuni quadri sono offuscati ed altri sono pure sfuocati». Mak, *Da Alessandria*, «La rivista cinematografica», n. 14, 25 luglio 1921, p. 29.

«La magnifica commedia di A. Testoni non poteva avere miglior successo. Non troppo adeguata forse la messa in scena, che pecca spesso di inutili grandiosità, ma ottima l'interpretazione. Anzi, sembra quasi che sia stato tentato di farle prendere addirittura un sopravvento sulla trama, che non è, del resto, una delle più semplici e vuote, non certo per il teatro ma per lo schermo, dove, il nostro pubblico, è avezzo a scervellarsi talvolta per riuscire a comprendere qualche cosa. Il successo del lavoro spetta però pur sempre al mai abbastanza compianto Mario Caserini, indubbiamente da ritenersi fra gli eccelsi cultori di questo senso pratico che dovrebbe essere il solo a predominare nei nostri odierni concetti. Non sottomissione al pubblico, ma semplice e convinto discernimento, per mezzo del quale si possa giungere al suo miglior gusto. Nella messa in scena, si è veramente ancora sentito l'eco di qualche altro lavoro più grandioso, ma non si è tradito l'inscenatore in ciò che si dovrebbe chiamare l'opportuna scelta del temperamento artistico all'adeguato affiatamento tra le varie parti, a fine di evitare quel purtroppo frequente squalibro, al quale ci tocca assistere nella maggior parte dei nostri lavori, e portato dalla ancor più frequente disparità degli interpreti».

La modella, «La rivista cinematografica», n. 7, 1921, p. 67.

«Effettivamente è il vero tipo della Commedia di palcoscenico poi che alla fine della 3^a ed ultima parte aspettavamo ansiosamente un qualsiasi epilogo proprio del Cinematografo. La Modella ci ha lasciato la bocca amara perché la Vergani ci aveva abituati – nella sua parte resa splendidamente – a qualche cosa d'indefinibilmente emozionante che chiudesse quel continuo susseguirsi di situazioni serrate, incise, armoniosamente concitate... Invece! Ma forse è bene qualche volta evitare il cosiddetto “fattaccio”. E perciò posso – dire che da questo lato la commedia è meravigliosa. Certo, che il sentimento suscitato nel pubblico, tanto da fargli mormorare “Ebbene?! È già finito?!...” Torna a completo vantaggio degli artisti tutti che sono indiscutibilmente valenti. Vergani: donna, psicologia – è sublime –. De-Riso. Comico fine e completo eccita irrefrenabili risa. Bonaiti. Attore giovane calmo e dignitoso, ha notevoli pregi se togliamo la maschera del volto quasi costantemente atteggiata alla tragicità, inconciliabile alla sua parte di ragazzo spigliato! – È una buona speranza avvenire! Fotografia in alquanto punti sfuocata – sobri i decòrs –».

Nardeschi Francesco, *Da Pesaro*, «Arte del silenzio», a. III, n. 24-26, 15 marzo 1922, p. 15.

Titolo: ***Duchessina***

Produzione / Anno: Tiziano Film, Torino / 1921

Distribuzione: regionale [Tiziano secondo Italia Taglia]

Regia: Giovanni Pezzinga

Soggetto: commedia teatrale *Duchessina* di Alfredo Testoni (1903)

Sceneggiatura: Carlo Merlini dalla commedia di A. Testoni

Fotografia: Angelo Drovetti

Interpreti: Mary Daumont (la duchessina), Domenico Marverti (il Duca Cortese), Delia Pezzinga (Delia), Luigi Lombardi, Maria Marussig, Angelo Ferrari, Socrate Tomasi

Visto di censura / metraggio: n. 15976 del 19 aprile 1921 / 1674 m

Trama:

«Il riduttore, Carlo Merlini [...] ha lasciato al soggetto la sua linea giocosa, fondendola qua e là con gli spunti sentimentali che la breve trama gli offriva, e non esitiamo a dire che la sua adattamento ci sembra tra le migliori che il cinematografo abbia dato finora. È vivace, evidente, agile».

Il censore, «La rivista cinematografica», n. 9, 16 maggio 1923 [riportato in MARTINELLI 1981, p. 103].

«Questa commedia di Alfredo Testoni, di rado si riprende sul teatro; ma una ventina d'anni or sono ebbe una fortunata serie di rappresentazioni e si giovò di un' interprete mirabile: Virginia Reiter. Tra i lavori dell'arguto commediografo bolognese, *Duchessina*, senza dubbio, è quello che più si presta alla riproduzione cinematografica, e bene ha fatto la “Tiziano film” ad inscenarlo. Ha figure chiaramente delineate, un intreccio leggero ma soffuso di grazia, una intonazione generale tra la gaiezza e il sentimento, episodi festosi e accenni drammatici che, appena sfiorati, felicemente si risolvono. Il riduttore, Carlo Merlini, ha saputo conservare al film questi vari requisiti, rispettando pienamente il carattere della commedia e traendo partito da tutti i suoi elementi senza alterarli. Ha lasciato al soggetto la sua linea giocosa, fondendola qua e là con gli spunti e sentimentali che la tenue trama gli offriva, e non esistiamo dire che la sua alla stazione ci sembra tra le migliori che il cinematografo abbia dato finora. È vivace, evidente, agile. Di buon effetto la concisa rievocazione che la protagonista fa del proprio passato. Indovinata, nella seconda parte, l'intrusione di bellissimi quadri dal vero in alta montagna durante la gita al collegio di Chambery. Ottimamente sfruttate le trovate comiche del terzo e quarto atto. La messa in scena di Giovanni Pezzinga è di una eleganza sobria e gradevole. Vi sono esterni pittoreschi e interni montati con gusto. L'operatore Drovetti ha ottenuto una fotografia limpida. L'azione è sostenuta con spigliatezza dalla graziosa Mary Daumont protagonista, dalla signora Marussig, dalla Pezzinga, da Domenico Marverti (Duca Cortese), da Angelo Ferrari, da Socrate Tomasi, dal Lombardi. Tutti, in questo film ove i personaggi sono così numerosi, agiscono con lodevole misura. *Duchessina*, proiettata al Cinema Teatro Ideal, ha richiamato molto pubblico ed è

molto piaciuta».

Il censore, *Duchessina (Tiziano Film)*, «La rivista cinematografica», n. 7, 10 aprile 1923, p. 39.

«Anche “Duchessina” è riuscito tale da affidare in un bellissimo successo. La gaia e vivace commedia di Alfredo Testoni (ridotta per lo schermo da Carlo Merlini), ha conservato tutto il suo sapore gustosamente romantico. A volta a volta commuove, fa sorridere e fa pensare. Essa si presenta come un allestimento signorile, incorniciata da esterni pittoreschi. Coloro che l'hanno applaudita a teatro, ne rivedranno con piacere il film e troveranno come l'opera del brillante autore bolognese sia stata riprodotta con tutti i mezzi che si rendevano necessari per metterne in luce la grazia squisita, l'ideazione nobilissima, la trama suggestiva e commovente».

Indiscrezioni, «La rivista cinematografica», nn. 23-24, 10 e 25 dicembre 1920, p. 287.

«Anche *Duchessina* è riuscito un film che farà onore alla sua Ditta editrice. La delicata e vivace commedia di Alfredo Testoni, una tra le migliori del fecondo autore bolognese, dopo gli applausi ottenuti alla ribalta, si prepara a conseguire nuovi successi nella riproduzione cinematografica. La riduzione e di Carlo Merlini, la messa in scena di Giovanni Pezzinga, la fotografia dell'operatore A. Drovetti. L'allestimento è stato particolarmente curato come il lavoro richiedeva. Vi sono ambienti appropriati ed esterni pittoresca mente suggestivi. L'eleganza della trama, di un sottile e suadente romanticismo, è perfettamente sostenuta dalla signorilità garbata della esecuzione. Protagonista è Mary Daumont. In mezzo a tanti films di derivazione o di imitazione inglese ed americana ci compiacciamo di vedere, una volta tanto, una commedia schiettamente nostra italiana nella ideazione e nella condotta. E *Duchessina*, in realtà, ha una favola spontanea, serena, senza complicazioni artificiali, ora soffusa di sentimento, ora gratuitamente Gioconda, ammonitrice ma non pedante, comica ma non volgare, coronata da lieto fine cui perviene non attraverso acrobatismi, ma per virtù del cuore e delle anime che l'autore ha saputo infondere ai suoi personaggi».

Il “Delitto del Commendatore” e “Duchessina”, «La vita cinematografica», a. XI, numero speciale, dicembre 1920, p. 334.

Titolo: ***Bacio dato***

Altro titolo: *Un bacio dato...*

Produzione / Anno: Nova-Film, Roma / 1921

Distribuzione: Cito-Cinema [“Nuova Film” secondo Italia Taglia]

Regia: Gian Orlando Vassallo

Soggetto: Alfredo Testoni

Sceneggiatura: Alfredo Testoni

Fotografia: Giulio Perino

Interpreti: Elena Lunda, Pietro Pezzullo, Eugenio Musso, Raffaello Mariani

Visto di censura / metraggio: n. 15957 del 12 aprile 1921 / 1423 m

Trama:

«Una bellissima interpretazione di Elena Lunda, resa maggiormente piacevole dalla valida collaborazione di tutti gli altri interpreti, ma, in fondo in fondo, è un lavoro che ha finito con lo stancare un pochino per aver voluto frammischiare delle pure vedute dal vero ad un lavoro della più pura e spiccata interpretazione, non tanto per la materia che per il contenuto. Ne è quindi derivato che ci ha fatto l'impressione di un minestrone... alla milanese per tutti i gusti... senz'essere riusciti ad accontentarne nessuno».

M.T.F., «La rivista cinematografica», 10 febbraio 1923 (riportato da MARTINELLI 1981, pp. 32-33).

8.4.2 FILM SONORI PER IL CINEMA TRATTI DA OPERE DI TESTONI (N.B. Abbiamo tralasciato gli sceneggiati televisivi)

Titolo: ***Il cardinale Lambertini***

Altro titolo: *Cardinale Lambertini*

Produzione / Anno: Elios Film / 1934

Distribuzione: Effebi [Italia Taglia]

Regia: Parsifal Bassi

Soggetto: Alfredo Testoni tratto dalla commedia *Il cardinal Lambertini*

Sceneggiatura: Oreste Biancoli, Dino Falconi [Imdb]

Interpreti: Ermete Zacconi, Ermes Zacconi, Isa Miranda, Giulietta De Riso

Visto di censura / metraggio: n. 28223 del 28 febbraio 1934 / 3055 m

[Per alcune recensioni di questo film si rimanda a CALDIRON-HOCHKOFER 1978, pp. 33-34.]

Titolo: ***L'albero di Adamo***

Altro titolo: *Albero di Adamo*

Produzione / Anno: Manenti Film / 1938

Distribuzione: Manenti Film

Regia: Mario Bonnard

Soggetto: Alfredo Testoni tratta dalla commedia *Il successo*

Sceneggiatura: Gherardo Gherardi (imdb)

Interpreti: Elsa Merlini, Olga Maria Gentili, Margherita Bagni, Dria Pola

Visto di censura / metraggio: n. 29419 del 10 dicembre 1936 / 2111 m

Titolo: ***Il nostro prossimo***

Altro titolo: *Nostro prossimo*

Produzione / Anno: I.C.A.R. / 1943

Distribuzione: Generalcine

Regia: Gherardo Gherardi, A. Rossi

Soggetto: Alfredo Testoni tratta dalla commedia *Il nostro prossimo*

Sceneggiatura: Gherardo Gherardi

Interpreti: Antonio Gandusio, Maurizio D'Ancora, Michela Belmonte, Virgilio Riento, Paolo Stoppa

Visto di censura / metraggio: n. 31870 del 13 aprile 1943 / ? m

Titolo: ***Il cardinale Lambertini***

Produzione / Anno: Italica Vox Film / 1954

Distribuzione:

Regia: Giorgio Pastina

Soggetto: Alfredo Testoni tratta dalla commedia *Il cardinal Lambertini*

Sceneggiatura: Edoardo Anton, Oreste Biancoli (Imdb)

Fotografia:

Interpreti: Gino Cervi, Nadia Gray, Arnoldo Foà, Sergio Tofano

Visto di censura / metraggio: n. 17990 del 13 dicembre 1954 / 2760 m

APPENDICE 9.
IL CINEMATOGRAFO DEI SORDOMUTI (1912-1917)

Riportiamo di seguito alcuni grafici da noi ricavati a partire dal materiale d'epoca non inventariato conservato presso la Fondazione Gualandi, che abbiamo avuto occasione di consultare per questa tesi. I dati qui riportati fungono da supporto del capitolo XVI della presente tesi.

Grafico 1, Dettaglio dei biglietti venduti dal Cinematografo dei Sordomuti nel II anno (ottobre 1913-giugno 1914), esclusi gli istituti scolastici.

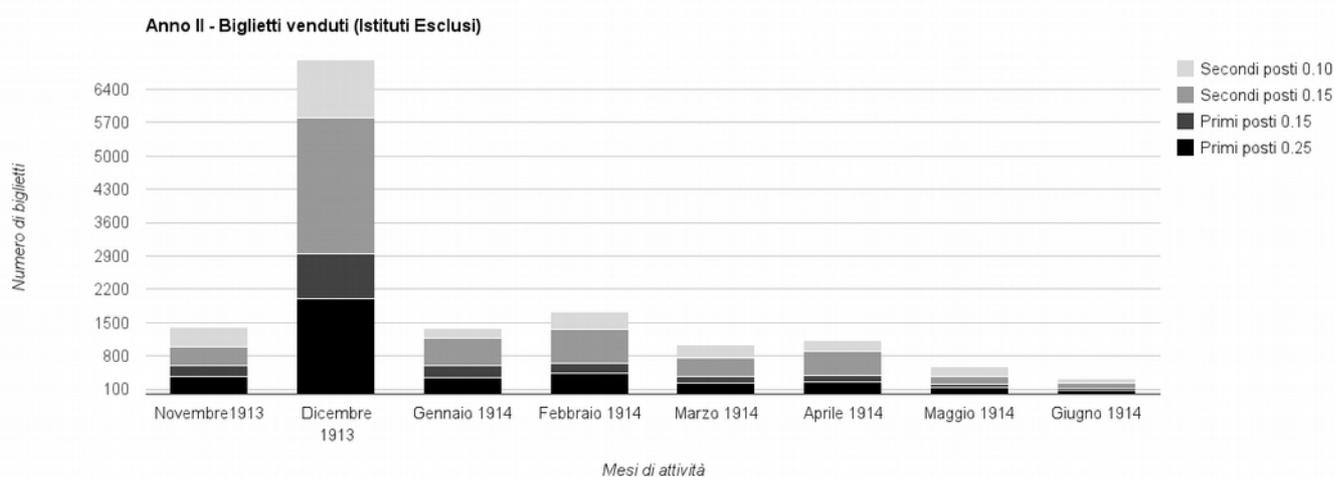


Grafico 2, Andamento delle spese e dei ricavi del Cinematografo dei Sordomuti nel II anno

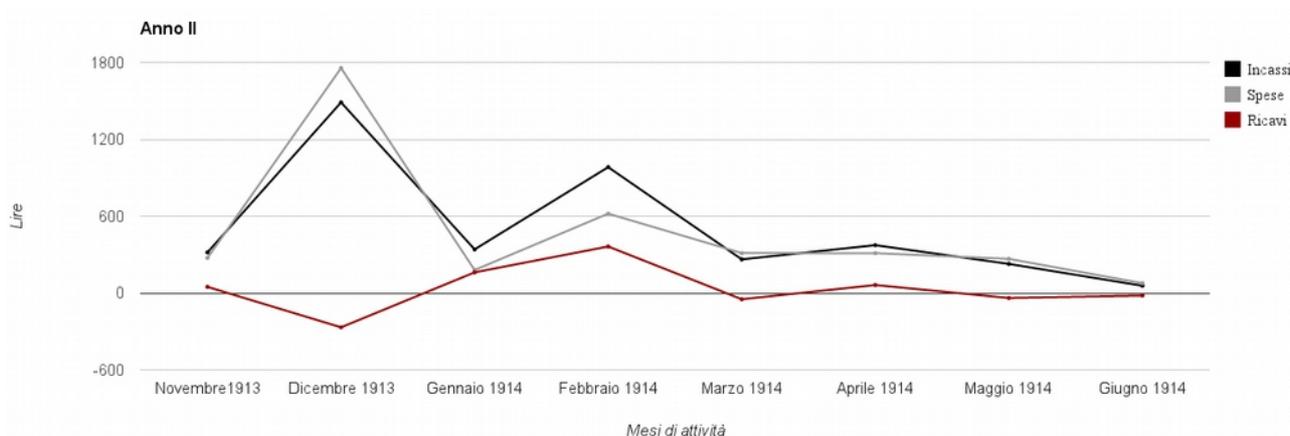


Grafico 3, Spese di gestione del Cinematografo dei Sordomuti a confronto per gli anni I e II

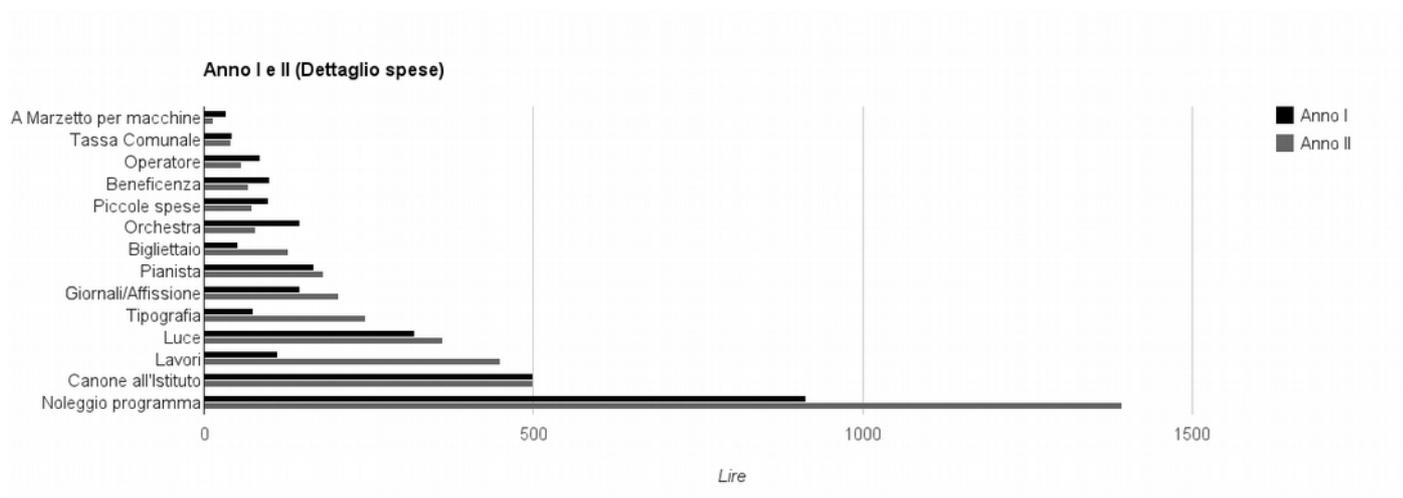


Grafico 4, I distributori dei film proiettati nel corso del II anno del Cinematografo dei Sordomuti

Anno II - Distributori film

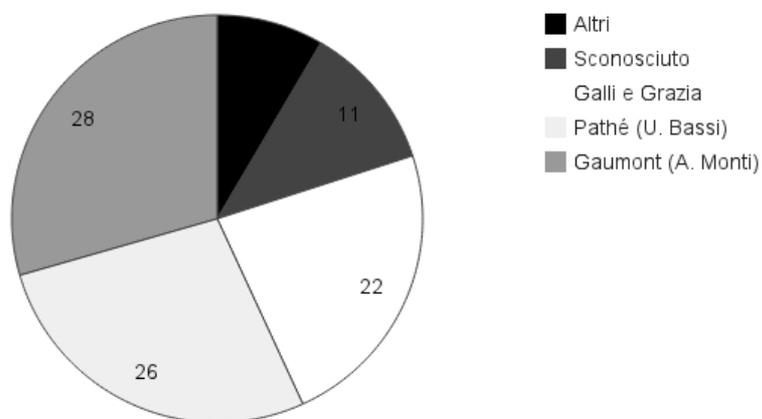


Tabella 1, I generi dei film proiettati dal Cinematografo dei Sordomuti (1912-1917)

	Anno I (mag. 1912 - giu.1913)	Anno II (ott. 1913 - giu. 1914)	Anno III (ott. 1914 - mag. 1915)	Anno IV (ott. 1915 - giu. 1916)	Anno V (ott. 1916 - mag. 1917)	Totale
A soggetto	53	39	38	45	40	215
"Dal vero"	89	27	24	19	34	193
Comica	51	29	29	35	27	171
Totale	193	95	91	99	101	579

APPENDICE 10

I FILM DELLA PRIMA GUERRA MONDIALE PROIETTATI A BOLOGNA (1915-1918)

Questa appendice riporta in ordine cronologico i titoli dei film “dal vero” di guerra (Appendice 10.1) e a soggetto patriottico (Appendice 10.2) proiettati a Bologna fra il 1915 e il 1918. I risultati qui riportati sono l'oggetto dello spoglio dei quotidiani locali degli anni in questione. La prima colonna “Data” si riferisce alla data di proiezione nel cinematografo, segue il nome del cinematografo (seconda colonna), e la testata dalla quale è tratta l'informazione: «Il Giornale del Mattino» = GdM, «Il Resto del Carlino» = RdC e «L'Avvenire d'Italia» = AdI. Il titolo italiano è stato riportato come è citato sui quotidiani, il numero di censura e la nazionalità sono stati attribuiti a posteriori a partire da informazioni tratti dai quotidiani, dai repertori e dalla banca dati sulla censura in Italia “Italia-Taglia” (http://www.italiataglia.it/search/1913_1943).

APPENDICE 10.1

I FILM “DAL VERO” DELLA GRANDE GUERRA

1915 (Il Centrale mostra regolarmente il *Giornalone Eclair* e il *Pathé Journal*)

DATE	CINEMATO GRAFO	FONTE	TITOLO ITALIANO	DATI CENSURA	PR OV.	FRASE LANCIO / [CONSIDERAZIONI]
11/01; 17/04	Apollo; Bios	GdM	<i>L'esercito italiano. Come si prepara il soldato italiano alla difesa della Patria</i>	n. 40125, 12/04/1914, Comerio	IT	[Programmato assieme a <i>Nozze d'oro</i>]
08/02	Centrale	GdM	<i>Le manovre della flotta inglese nel Mare del Nord</i>	n. 7545, 1/03/1915, Superfilm	IT?	
09/04	Centrale	RdC	<i>Sopra i campi di battaglia dell'Oceano: le navi da guerra, fortezze fluttuanti</i>	nn. 6164-6165, 26/12/1914, Pathé	FR	RdC: lungometraggio del più grande interesse e d'attualità 'dal vero'
10/04	Modernissimo	RdC	<i>I mortai da 420 a Bologna</i>	?	IT?	
11/04	Bios	GdM	<i>La consegna della bandiera di combattimento alla “Conte di Cavour”</i>			[Sia Cines che Pathé]

09/05	Fulgor	GdM	<i>L'inaugurazione del monumento dei Mille a Quarto</i>			[Sia Ambrosio che Eclair]
26/05	Apollo; Centrale	GdM	<i>La grande giornata storica dell'Italia, 20 maggio 1915</i>	n. 9999, 01/07/1915, Comerio	IT	RdC: entusiasmante cinematografia d'attualità; GdM: pieni poteri di guerra al governo
27/05	Apollo; Bios	GdM	<i>I nostri soldati Alpini</i>		IT?	
27/05	Fulgor	GdM	<i>Colla Triplice Intesa</i>			[Forse FR, Gaumont, G. Ravel?]
07/06	Fulgor	GdM	<i>Visioni della guerra 1914-1915</i>		FR	RdC e GdM: prese coll'autorizzazione delle autorità militari francesi
07/06	Modernissimo	GdM	<i>La nostra marina da guerra</i>		IT?	RdC: interessantissima cinematografia di grande attualità riprodotte le grandi unità italiane, che nell'immenso mare, vigilano quali sentinelle avanzate, sui destini della patria
09/06	Centrale	GdM	<i>La guerra europea 1914-1915</i>	n. 9650, 01/07/1915	IT?	RdC: splendida cinematografia relativa alle città belghe: Senlis, Termonde, Melles, nell'immane conflitto franco-tedesco
10/06; 11/06	Bios; Centrale	GdM GdM	<i>Cronistoria della guerra europea, serie 1</i>	n. 9855, 1/07/1915, Pathé	FR	
10/06	Modernissimo	GdM	<i>Episodi storici dell'attuale guerra europea</i>			
11/06	Fulgor	GdM	<i>Recentissime della guerra europea</i>			
14/06	Centrale; Bios	GdM	<i>Il conflitto austro-serbo nell'attuale guerra europea</i>			
14/06	Fulgor	GdM	<i>La guerra 1914-1915, I nostri "diavoli bleu" sulle montagne dell'Alsazia</i>			
14/06	Modernissimo	GdM	<i>Le truppe austriache all'attacco di Belgrado</i>			
14/06	Centrale	GdM	<i>Il giornalone degli avvenimenti</i>		FR?	RdC: Rivista cinematografica d'attualità [forse Eclair]
17/06; 18/06	Bios; Centrale	GdM GdM	<i>La guerra europea, conflitto germanico-belga</i>			

18/06	Fulgor	GdM	<i>Cronistoria della guerra europea, serie 3</i>	n. 9857, 1/07/1915, Pathé	FR	
18/06	Modernissimo	GdM	<i>La barbara invasione del Belgio</i>			
18/06	Modernissimo	RdC	<i>La Roccola della guerra</i>			RdC: interessantissima cinematografia di grande attualità presa dal vero previo speciale permesso degli stati maggiori della Triplice Intesa
21/06	Fulgor; Centrale; Bios; Modernissimo	GdM	<i>Cronistoria della guerra europea, serie 4</i>	n. 9858, 1/07/1915, Pathé	FR	[dal 23 su RdC]
24/06	Fulgor; Centrale; Bios; Modernissimo	GdM	<i>Cronistoria della guerra europea, serie 5 (Nel Belgio e nel Montenegro durante l'attuale conflitto europeo)</i>	n. 9859, 1/07/1915, Pathé	FR	
28/06	Fulgor; Centrale; Bios; Modernissimo	GdM	<i>Cronistoria della guerra europea, serie 6</i>	n. 9860, 1/07/1915, Pathé	FR	
30/06	Centrale	GdM	<i>Cannoni ed artiglieria francesi nella guerra europea</i>	n. 10005, 1/07/1915, Eclair	FR	
01/07	Modernissimo	GdM	<i>Sul fronte con l'armata di Lorena</i>		FR?	[n. 10042 ma è del 1° agosto]
02/07	Fulgor; Centrale; Bios	GdM	<i>Cronistoria della guerra europea, serie 7</i>	n. 9861, 1/07/1915, Pathé	FR	[RdC: <i>Guerra europea 1914-1915, settima serie</i>]
05/07	Modernissimo	RdC	<i>Le terre ancora irredenti</i>			
05/07	Fulgor; Centrale; Bios	GdM	<i>Cronistoria della guerra europea, serie 8</i>	n. 9862, 1/07/1915, Pathé	FR	
07/07	Fulgor; Centrale; Bios	GdM	<i>Cronistoria della guerra europea, serie 9. In Francia dopo la dichiarazione di guerra dell'Italia all'Austria</i>		FR	
12/07	Fulgor; Centrale; Modernissimo	GdM	<i>Cronistoria della guerra europea, serie 10. Le rovine del Belgio nella guerra Europea; La guerra in Francia; La guerra europea 1914-1915 (Le rovine del Belgio)</i>		FR	
15/07	Centrale	GdM	<i>Gabriele D'Annunzio si reca ad indossare la divisa di soldato</i>		IT?	
16/07	Fulgor	GdM	<i>Cronistoria della guerra europea, serie 11</i>		FR	[RdC: <i>Cronistoria guerra europea 1914-</i>

						1915]
16/07	Modernissimo	GdM	<i>La grande Battaglia della Marna</i>	n. 9924, 1/07/1915, Eclair	FR	
19/07; 20/07	Modernissimo; Fulgor	GdM	<i>Cronistoria guerra europea 1914-1915. Esercitazioni cavalleria d'Africa al fronte</i>		FR	
23/07	Centrale	GdM	<i>Il Lusitania</i>	n. 9892, 1/07/1915, Nordisk	DK	RdC: visioni dal vero del celebre transoceanico tragicamente perito
23/07	Modernissimo	GdM	<i>I soldati francesi nella foresta delle Argonne</i>	n. 10100, 1/08/1915, Pathé	FR	
23/07	Fulgor	RdC	<i>Cronistoria guerra europea 1914-1915, serie 13</i>	n. 10091, 1/08/1915, Pathé	FR	
23/07	Fulgor	RdC	<i>Sulle rive dell'Iser (Episodio di guerra)</i>	n. 9923, 1/07/1915, Pathé	FR	[dramma...a soggetto?]
26/07	Centrale	GdM	<i>Piazzamento di un pezzo da 120 a duemila metri d'altezza nel Vosgi</i>	n. 10002, 1/07/1915, Eclair	FR	[RdC 28/07: Piazzamento di un cannone a 2000 metri d'altezza nel Vosgi]
26/07	Modernissimo	RdC	<i>A cento metri dal nemico</i>			
26/07	Fulgor	RdC	<i>Cronistoria guerra europea 1914-1915, serie 14</i>	n. 10092, 1/08/1915, Pathé	FR	
28/07	Centrale	GdM	<i>La partenza dei volontari ciclisti da Milano</i>	n. 10212, 1/09/1915, Eclair	FR	[settembre?]
28/07	Fulgor	GdM	<i>Guerra russo-turca nel Caucaso</i>	n. 9355, 1/07/1915, Pathé	FR	
29/07	Modernissimo	GdM	<i>Il morale del soldato francese al fronte dopo 305 giorni di guerra</i>		FR?	
30/07	Centrale	GdM	<i>La grande battaglia dell'Artois del 25 maggio 1915</i>	n. 10001, 1/07/1915, Eclair	FR	
01/08	Fulgor	RdC	<i>Cronistoria guerra europea 1914-1915, serie 15. Il morale delle truppe francesi sul fronte</i>		FR	
02/08	Centrale	GdM	<i>Mortaio francese da 220</i>	n. 10057, 1/08/1915, Eclair	FR	[RdC: 03/08]
02/08	Centrale	RdC	<i>L'Alsazia è Redenta</i>	n. 10087, 1/08/1915, Eclair	FR	
06/08	Centrale	GdM	<i>Ultime conquiste francesi. Guerra Europea 1914-915</i>	n. 10156, 1/08/1915, Eclipse	FR	
09/08	Bios	RdC	<i>Il genio della guerra</i>			[IT 1914?]
09/08	Centrale	GdM	<i>Il bombardamento di Ypres</i>	n. 10125, 1/08/1915, Eclair	FR	
12/08	Bios	GdM	<i>La conquista di Przemysl / La capitolazione di Przemysl</i>	n. 10018, 1/07/1915, Foa	IT?	permesso revocato nell'ottobre del 1915
13/08	Centrale	GdM	<i>Nella Woevre</i>	n. 10155, 1/08/1915, Eclipse	FR	

17/08	Bios	GdM	<i>Dopo la battaglia dell'Artois. Guerra europea 1914-1915</i>	n. 10105, 1/08/1915, Eclair	FR	
20/08	Bios	GdM	<i>Nel bosco Le Prêtre. Guerra europea 1914-1915</i>	n. 10157, 1/08/1915, Eclipse	FR	
23/08	Bios	GdM	<i>La guerra aerea</i>	n. 10216, 1/09/1915, Eclair	FR	
28/08	Fulgor	GdM	<i>L'eroica difesa dei belgi</i>	n. 10279, 1/09/1915, Felsina	IT?	
30/08	Bios	GdM	<i>Arrivo degli indiani sul campo di battaglia</i>	n. 10262, 1/09/1915, Eclair	FR	
03/09	Bios	GdM	<i>Verso la linea del fuoco. Guerra europea 1915</i>	n. 10154, 1/08/1915, Eclipse	FR	
14/09	Modernissimo	GdM	<i>La grande battaglia di Arras</i>			RdC: vedute prese durante il tragico avvenimento
18/09	Modernissimo	GdM	<i>L'odissea di un popolo</i>			RdC: scena di guerra
18/09	Modernissimo	GdM	<i>Il generale Joffre</i>	n. 9592, 1/07/1915, Pathé	FR	[<i>Le général Joffre</i>]
20/09	Modernissimo	GdM	<i>Le armate francesi all'imboccatura dell'Yser</i>			
21/09	Bios	GdM	<i>L'artiglieria inglese nel Belgio. Guerra europea 1915</i>		FR	[Eclair ma sono due]
21/09	Fulgor	GdM	<i>Colle truppe anglo-francesi</i>	n. 10278, 1/10/1915, Felsina	IT	
22/09	Modernissimo	GdM	<i>Gli scontri ai Laghi Masuriani (scene di guerra russo-tedesca)</i>	n. 10017, 1/07/1915, Union	DE	
23/09	Centrale	GdM	<i>Artiglieria pesante francese</i>	n. 10291, 1/09/1915, Eclair	FR	
24/09	Modernissimo	GdM	<i>Un attacco alla baionetta dei soldati algerini</i>			RdC: interessanti scene dal vero di grande attualità
27/09	Centrale	GdM	<i>Insegnamenti della guerra</i>	n. 10400, 1/10/1915, Eclair	FR	[RdC: <i>Inseguimenti della guerra</i>]
27/09	Modernissimo	GdM	<i>Il Bosforo bombardato dalla squadra russa</i>	n. 10161, 1/07/1915, Pathé	FR	
30/09	Centrale	GdM	<i>Ammaestramento di cani cerca feriti</i>			
01/10	Modernissimo	GdM	<i>Nelle Argonne dopo la ritirata dei tedeschi</i>			
04/10	Modernissimo	GdM	<i>Per la Patria (vedute di guerra franco-tedesca)</i>			
05/10	Centrale	GdM	<i>Avanzata francese verso il Reno</i>	n. 10399, 1/10/1915, Eclair	FR	
07/10	Modernissimo	GdM	<i>I zuavi d'Africa nelle Fiandre</i>	n. 10218, 1/07/1915, Pathé	FR	
11/10	Modernissimo	GdM	<i>L'armata russa in Galizia</i>	n. 10506, 6/10/1915, Pathé	FR	

15/10	Bios	GdM	<i>Come si curano i feriti coi raggi X</i>	n. 10444, 1/10/1915, Eclair	FR	
15/10	Modernissimo	GdM	<i>Come sono costruite le trincee</i> [francesi]	n. 10306, 1/09/1915, Pathé	FR	
18/10	Centrale	GdM	<i>La presa di Reichackerkopf</i>	n. 10445, 1/10/1915, Eclair	FR	
18/10	Bios	GdM	<i>Come si fabbricano i proiettili da 75</i>	n. 10443, 1/10/1915, Eclair	FR	[Fabbricazione proiettili da 75]
18/10	Modernissimo	GdM	<i>Impressioni di guerra</i>			
29/10	Centrale	GdM	<i>L'azione combinata dell'artiglieria pesante e dei palloni frenati</i>			
29/10	Modernissimo	GdM	<i>La Francia non manca di munizioni</i>		FR	[Pathé ma ce ne sono due]
01/11	Centrale	GdM	<i>Cavallerggeri d'Africa nelle trincee</i>	n. 10436, 1/10/1915, Eclipse	FR	
01/11	Modernissimo	GdM	<i>La guerra in Artois</i>			
05/11	Modernissimo	GdM	<i>I granatieri al fronte</i>		IT?	
08/11	Centrale	GdM	<i>La distruzione della cattedrale di Reims</i>		FR	
08/11	Modernissimo	GdM	<i>Gli alpini al fronte</i>		IT?	
11/11	Modernissimo	GdM	<i>Come si nutrono i soldati al fronte</i>			
15/11	Centrale	GdM	<i>Roma ai caduti per una più grande Italia</i>	n. 10697, 3/11/1915, Alba	IT	[Roma ai morti per una più grande Italia]
15/11	Modernissimo	GdM	<i>Come i feriti vengono curati al fronte</i>		FR	[Pathé in due parti]
20/11	Modernissimo	GdM	<i>L'artiglieria francese al fronte</i>		FR	
22/11	Centrale	GdM	<i>La grande battaglia nella Champagne</i>		FR	[Due diverse ma francesi]
25/11	Modernissimo	GdM	<i>Gli auto-cannoni sul fronte di battaglia</i>			
29/11	Modernissimo	GdM	<i>La visita di S.M. Giorgio V d'Inghilterra al fronte francese</i>	n. 10786, 21/11/1915, Pathé	FR	
02/12	Modernissimo	GdM	<i>Fabbricazione degli obici di grosso calibro</i>	n. 10612, 23/10/1915, Pathé	FR	
06/12	Modernissimo	GdM	<i>Per i figli dei nostri soldati</i>	n. 10562, 18/10/1915, Pathé	FR	
09/12	Modernissimo	GdM	<i>Dopo la vittoria nella Champagne</i>	n. 10663, 02/11/1915, Pathé	FR	
13/12	Borsa	GdM	<i>Ginnastica dell'esercito francese</i>	n. 8537, 01/05/1915, Pathé	FR	
16/12	Borsa	GdM	<i>Il nostro vittorioso esercito – La nostra gloriosa marina</i>		IT?	

30/12	Modernissimo	GdM	<i>Le armate russe fra i ghiacci e le nevi</i>		FR	[Pathé in due parti]
-------	--------------	-----	--	--	----	----------------------

1916

7/01	Modernissimo	GdM	<i>La guerra sottomarina</i>	n. 10885, 11/12/1915, Pathé	FR	
10/01	Modernissimo	GdM	<i>La Francia manda i suoi figli in aiuto alla Serbia</i>	n. 10976, 27/12/1915, Pathé	FR	
14/01	Modernissimo	GdM	<i>Sulle alture dell'Alsazia</i>	n. 10887, 11/12/1915, Pathé	FR	
17/01	Modernissimo	GdM	<i>Gli Unni nel Mare del Nord</i>			
01/02	Modernissimo	GdM	<i>Guerra aerea, I serie</i>	n. 10216, 01/09/1915, Eclair	FR	
01/02; 03/03	Centrale; Garibaldi	GdM	<i>Sulle balze del Trentino</i>	nn. 10162 e 10343, Polifilm	IT	
03/02	Modernissimo	GdM	<i>Guerra aerea, II serie</i>	n. 10216, 01/09/1915, Eclair	FR	
10/02	Centrale	GdM	<i>La preparazione dell'Inghilterra per difendersi dalle barbarie teutoniche</i>	n. 10426, 01/10/1915, Eclair	FR	
18/02	Modernissimo	GdM	<i>L'arrivo di Briand a Roma</i>	n. 11156, 11/02/1916, Caesar	IT	[Il Presidente del Consiglio francese Aristide Briand è a Roma il 10 febbraio]
21/02	Modernissimo	GdM	<i>Guerra notturna</i>			[Briand era stato al fronte il 13 febbraio per incontrare il Re e Cadorna]
24/02	Modernissimo	GdM	<i>Il Presidente della Repubblica francese al fronte</i>			
25/02	Centrale	GdM	<i>Triplice Intesa</i>	n. 10051, 01/08/1915, Gaumont	FR	
28/02	Modernissimo	GdM	<i>Nel settore di Loos</i>			
28/02; 04/03	T. del Corso; Fulgor	GdM	<i>La guerra sull'Isonzo e sulla Carnia</i>	n. 10618, 25/10/1915, Barone	IT	Con conferenza del col. Enrico Barone
15/03	Centrale	GdM	<i>Lo Zeppelin LZ77, nuovo modello per la Marina tedesca recentemente abbattuto dai cannoni automobilisti francesi nei dintorni di Draubant Le Roy</i>	n. 11306, 08/03/1916, Gaumont	FR	

27/03	Modernissimo	GdM	<i>Dopo l'ultimo attacco dell'armata francese a Hartmannswillerkopf</i>			
29/03	Centrale	GdM	<i>Alla fronte</i>	n. 11240, 26/03/1916, Ambrosio	IT	
06/04	Centrale	GdM	<i>Come si difendono le coste</i>	n. 10613, 26/10/1916, Eclipse	FR	
10/04	Centrale	GdM	<i>Savoia Cavalleria in equipaggiamento da guerra</i>	n. 11431, 08/04/1916, Comerio	IT	
10/04	Centrale	GdM	<i>La consacrazione dell'altare da campo, dono della S.M. Regina Madre</i>		IT	
13/04	Centrale	GdM	<i>La conferenza degli alleati a Parigi</i>	n. 11428, 08/04/1916, Pathé	FR	[La conferenza avviene il 27-28 marzo]
13/04	Centrale	GdM	<i>L'arrivo di Asquith a Roma</i>	n. 11398, 01/04/1916, Caesar	IT	[Il Primo Ministro inglese visita il fronte italiano il 4 aprile]
19/04	Fulgor	GdM	<i>Pathé Journal con La visita del Generale Cadorna a Parigi</i>			
22/05	Fulgor	GdM	<i>Il dossier n. 7</i>	Ambrosio, 1916	IT	
07/06	Centrale	GdM	<i>Aviazione marittima inglese a Salonicco</i>	n. 11624, 27/05/1916	UK	
08/06	T. Duse	GdM	<i>[Conferenza con proiezioni cinematografiche sulla guerra in Francia e Belgio]</i>		FR	
10/06	Centrale	GdM	<i>L'ultima visita di Kitchener a Parigi alla conferenza degli alleati</i>		FR?	[Lord Kitchener aveva sconfitto i Boeri ed era poi stato generalissimo in Egitto]
19/06	Centrale	GdM	<i>Le truppe russe in Francia</i>	n. 11615, 25/05/1916	FR	
26/06	Bios	GdM	<i>Fra i nostri combattenti al fronte per una grande Italia</i>	n. 11558, 15/05/1916, Rossetti	IT	Roatto-Rossetti CS
06/07	Modernissimo	GdM	<i>I treni blindati sul fronte francese</i>		FR?	
06/07	Modernissimo	GdM	<i>Salonicco durante l'occupazione</i>			
10/07	Fulgor	GdM	<i>I nostri bersaglieri</i>	n. 10842, 02/12/1915, Cines	IT	
17/07	Bios	GdM	<i>La guerra in Italia sull'Adamello</i>	n. 11640, 30/05/1916, Comerio	IT	CS
10/08	Borsa	GdM	<i>Giornale di guerra</i>			
21/08	Borsa	GdM	<i>A Salonicco con l'esercito d'Oriente</i>			
28/08	Centrale	GdM	<i>Pathé Journal di guerra</i>		FR	

28/08	Centrale	GdM	<i>Eclair Journal n. 16</i>		FR	
30/08	Fulgor	GdM	<i>Skiatori alpini nell'Alsazia</i>			
01/09	Fulgor	GdM	<i>Gli obici francesi da 305</i>		FR?	
04/09	Centrale	GdM	<i>La caccia ai sottomarini</i>			
04/09	Centrale	GdM	<i>Pathé Journal di guerra n. 2</i>		FR	
06/09	Centrale	GdM	<i>La difesa di Verdun</i>		FR	
11/09	Centrale	GdM	<i>Gli alleati a Corfù</i>			
11/09	Centrale	GdM	<i>Pathé Journal di guerra n. 3</i>		FR	
11/09	Bios	GdM	<i>La presa di Gorizia</i>	n. 11936, 21/08/1916	IT	
18/09	Centrale	GdM	<i>Pathé Journal di guerra n. 4</i>		FR	
25/09	Centrale	GdM	<i>La grande offensiva francese sullo Somme</i>	n. 12002, 06/09/1916	FR?	IT su Italia Taglia
25/09	Modernissimo	GdM	<i>I nostri cani da guerra</i>	n. 10888, 11/12/1915, Pathé	FR	
27/09	Borsa	GdM	<i>La nostra Marina da guerra opera per la vittoria e la gloria d'Italia</i>	n. 12031, 14/09/1916, Roatto e Rossetti	IT	Roatto e Rossetti
01/10	Modernissimo	GdM	<i>Il fronte del Vosgi</i>			
03/10	Centrale	GdM	<i>Pathé Journal di guerra n. 6</i>		FR	
07/10	Modernissimo	GdM	<i>Guerra 51</i>			
09/10	Centrale	GdM	<i>Pathé Journal di guerra n. 7</i>		FR	
09/10	Modernissimo	GdM	<i>Pathé Giornale n. 554</i>		FR	Film "dal vero" di guerra
16/10	Centrale	GdM	<i>Pathé Journal di guerra n. 8</i>		FR	
16/10	Modernissimo	GdM	<i>L'esercito d'Oriente</i>			
23/10	Centrale	GdM	<i>Pathé Journal di guerra n. 9</i>		FR	
23/10	Modernissimo	GdM	<i>I carri automobili in montagna</i>			
23/10	Modernissimo	GdM	<i>Gli apparati idrovolanti russi</i>			
30/10	Centrale	GdM	<i>Pathé Journal di guerra n. 10</i>		FR	

30/10	Centrale	GdM	<i>L'aviazione francese alla fronte</i>			
06/11	Centrale	GdM	<i>Pathé Journal di guerra n. 11</i>		FR	
13/11	Centrale	GdM	<i>Pathé Journal di guerra n. 12</i>		FR	
20/11	Centrale	GdM	<i>Per la vittoria!</i>	n. 12172, 03/10/1916, Tiber	IT	CS
27/11	Centrale	GdM	<i>Pathé Journal di guerra n. 14</i>		FR	
01/12	T. Duse	GdM	<i>Le flotte degli eserciti alleati a Salonicco</i>	n. 12103, 07/10/1916, Cines	IT	CS Prodotto dal Ministero della Marina
04/12	Bios	GdM	<i>La battaglia di Gorizia</i>	n. 12192, 28/10/1916, Comerio	IT	
04/12	Centrale	GdM	<i>Pathé Journal di guerra n. 15, la nostra azione navale in Grecia</i>		FR	
11/12	Centrale	GdM	<i>Pathé Journal di guerra n. 16</i>		FR	
18/12	Centrale	GdM	<i>Pathé Journal di guerra n. 17</i>		FR	

1917

04/01	Centrale	GdM	<i>Il nuovo materiale francese d'artiglieria pesante a tiro rapido, visitato dal Presidente Poincaré</i>		FR	
08/01	Modernissimo	GdM	<i>Guerra 74</i>			
17/01	Centrale	GdM	<i>Come si fabbricano i scaldaranci</i>	n. 12329, 15/12/1916, Bertino	IT	
22/01	Centrale	GdM	<i>Pathé Journal di guerra n. 20</i>		FR	
29/01	Centrale	GdM	<i>La vittoria di Verdun</i>	n. 12403, 13/01/1917, Eclipse	FR	
29/01	Centrale	GdM	<i>Pathé Journal di guerra n. 21</i>		FR	
07/02	Centrale	GdM	<i>La posta in guerra</i>	n. 12379, 09/01/1917, CS	IT	
21/02	Centrale	GdM	<i>S.A. il Duca d'Aosta conferisce la medaglia d'argento al gen. Tettoni, onorando la memoria del prode soldato Toti</i>	n. 12496, 01/02/1917, Comerio	IT	
12/03	Bios	GdM	<i>La battaglia fra Brenta ed Adige</i>	n. 12191, 28/10/1916, Comerio	IT	
26/03	Centrale	GdM	<i>Giornale della guerra n. 1</i>	CS	IT	

02/04	Centrale	GdM	<i>Giornale della guerra n. 2</i>	CS	IT	
04/04	Modernissimo	GdM	<i>Pathé Giornale di guerra</i>		FR	
10/04	Centrale	GdM	<i>Nel cielo e sui mari d'Italia</i>	n. 12525, 19/02/1917, Marina	IT	
30/04	Centrale	GdM	<i>Dall'Adriatico all'Egeo</i>	n. 12301, 12/12/1916, Marina	IT	
14/05	Centrale	GdM	<i>Giornale della guerra n. 3</i>		IT	
21/05	Centrale	GdM	<i>Gli italiani a Salonicco</i>	n. 12063, 07/10/1916, Eclair	FR	
21/05	Centrale	GdM	<i>La battaglia dei Tanks dell'esercito inglese a Salonicco</i>			
28/05	Centrale	GdM	<i>La missione russa al fronte italiano</i>		IT	
31/05	Fulgor	GdM	<i>I nostri alpini nell'alto Cadore</i>	n. 12552, 02/03/1917, Ambrosio	IT	
04/06	Centrale	GdM	<i>I colossi del mare</i>	n. 12658, 02/04/1917, Marina	IT	
11/03	Centrale	GdM	<i>La brigata granatieri di Sardegna</i>	n. 12495, 01/02/1917, Comerio	IT	
11/06	Fulgor	GdM	<i>I francesi all'assalto di Saisson a Reims</i>		FR?	
14/06	Centrale	GdM	<i>L'artiglieria francese sulla fronte di Monastir</i>	n. 12793, 08/05/1917, Eclair	FR	
25/06	Fulgor	GdM	<i>La ritirata dei tedeschi oltre l'Oise e l'Asnie</i>			
25/06	Bios	GdM	<i>I tanks trionfanti</i>	n. 12819, 03/06/1917	UK	Esercito inglese
27/06	Fulgor	GdM	<i>I prigionieri nelle retrovie delle linee francesi in Champagne</i>		FR?	
02/07	Centrale	GdM	<i>Come si fabbrica un cannone di grosso calibro</i>			
02/07	Fulgor	GdM	<i>Comunicato francese n. 5</i>	n. 12840, 12/06/1917	FR	Esercito francese
06/08	Fulgor	GdM	<i>Nell'alto Cadore</i>	n. 12552, 02/03/1917, Ambrosio	IT	
06/08	Centrale	GdM	<i>La battaglia di Gorizia</i>	n. 12192, 28/10/1916, Comerio	IT	Anniversario l'8/8
10/08	Centrale	GdM	<i>Comunicato della guerra anglo-francese</i>			
20/08	Centrale	GdM	<i>Cine-comunicato n. 3</i>		FR	Esercito francese
27/08	Centrale	GdM	<i>Cine-comunicato n. 4</i>		FR	Esercito francese
03/09	Centrale	GdM	<i>Cine-comunicato n. 5</i>		FR	Esercito francese

06/09	Borsa	GdM	<i>VISIONI DI GUERRA</i>	n. 12926, 28 luglio 1917	FR	Esercito francese
10/09	Centrale	GdM	<i>Cine-comunicato n. 6</i>		FR	Esercito francese
01/10	Centrale	GdM	<i>Cine-comunicato n. 8</i>		FR	Esercito francese
12/10	Centrale	GdM	<i>L'arrivo della missione italiana in America</i>		IT?	Forse è il contrario
22/10	Fulgor	GdM	<i>La battaglia da Plava al mare</i>	n. 12871, 19/06/1917, CS	IT	Comando Supremo
26/11	Centrale	GdM	<i>Cine-comunicato dell'esercito francese</i>		FR	
17/12	Modernissimo	GdM	<i>La battaglia di Bainsizza al Timavo</i>	n. 13065, 29 settembre 1917, CS	IT	Comando Supremo
20/12	Centrale	GdM	<i>Cine-comunicato dell'esercito francese</i>		FR	Esercito francese

1918

09/01; 09/01; 06/08	Modernissimo; Centrale; Centrale	GdM	<i>Giornale di guerra n. 11 – La resistenza sul Piave</i>		IT	Comando Supremo
21/01	Modernissimo	GdM	<i>Giornale di guerra n. 12 – La difesa del Tomba</i>		IT	Comando Supremo
30/01	Modernissimo	GdM	<i>Giornale di guerra n. 13 – I bombardamenti di Padova</i>		IT	Comando Supremo
17/02	Modernissimo	GdM	<i>Sul Grappa e sull'Asolone</i>		IT	[Giornale di guerra?]
18/02	Modernissimo	GdM	<i>Incursione navale al Golfo di Trieste</i>	n. 13141, 26/10/1917, Marina	IT	Marina italiana
25/02	Tutti i cinema	GdM	<i>Resistere!</i>	n. 13340, 16/02/1918, Comerio	IT	Ministero del Tesoro
19/03	Modernissimo	GdM	<i>Dalla laguna al Piave</i>	n. 13332, 15/02/1918, Marina	IT	Marina italiana
09/04	Centrale	GdM	<i>La Gran Bretagna alla fronte e sui mari</i>	n. 12786, 25/05/1917	UK	Esercito inglese
11/04	Modernissimo	GdM	<i>Giornale di guerra n. 16</i>		IT	Comando Supremo
17/04	Modernissimo	GdM	<i>Giornale di guerra n. 17</i>		IT	Comando Supremo
17/04	T. Apollo	GdM	<i>La battaglia nel cielo sui luoghi della nostra guerra; Le prodezze</i>		IT	Gruppo di filmati del Comando

			<i>notturme degli aviatori austro-tedeschi contro le città aperte italiane; L'opera della Marina italiana; Le retrovie del mare; Idrovolante all'attacco di una base nemica; La resistenza sul Piave</i>			Supremo
20/05	Bios	GdM	<i>Come si difendono i trasporti dalle insidie del nemico</i>	n. 13372, 09/03/1918, Marina	IT	Marina italiana
20/05	Modernissimo	GdM	<i>Giornale di guerra n. 19</i>		IT	Comando Supremo
27/05	Centrale	GdM	<i>La caccia ai sommergibili</i>	n. 13468, 22/04/1918, Marina	IT	Marina italiana
27/06	Bios	GdM	<i>L'altro esercito. La mobilitazione industriale in Italia</i>	n. 13305, 11/02/1918	IT	Ministero delle Armi e Munizioni
01/07	Bios	GdM	<i>L'altro esercito. II serie</i>	n. 13306, 11/02/1918	IT	Ministero delle Armi e Munizioni DA QUI
01/07	Borsa	GdM	<i>I nostri gloriosi mutilati nell'agricoltura</i>	n. 13269, 03/01/1918	IT	
05/07	Modernissimo	GdM	<i>Sul Grappa e sul Tomba ed in trincea sul Piave</i>		IT	
08/07	Modernissimo	GdM	<i>Dal Tonale al Piave</i>		IT	
08/07	Modernissimo	GdM	<i>Re Giorgio e la flotta inglese</i>			
16/07	Centrale	GdM	<i>Da Venezia al basso Piave</i>	n. 13547, 31/05/1918	IT	Marina
21/07; 24/07	Teatro Comunale; Modernissimo	GdM	<i>Dall'Astico al Piave</i>	n. 13649, 11/07/ 1918	IT	Comando Supremo
22/07	Fulgor; Bios	GdM	<i>Giornale della guerra d'Italia</i>		IT	Comando Supremo
29/07	Fugor	GdM	<i>Giornale di guerra n. 13</i>	n. 13265, 12/01/1918	IT	Comando Supremo
02/08	Modernissimo	GdM	<i>La guerra in Mesopotamia</i>	n. 13549, 01/06/1918	UK	Esercito inglese
08/08	Modernissimo	GdM	<i>Giornale della guerra d'Italia</i>		IT	Comando Supremo
26/08	Modernissimo	GdM	<i>Coi nostri alpini alla conquista dello Zigolon, del Passo del Monticello e di Quota 2921 [o 2791]</i>		IT	
26/08	Bios	GdM	<i>Giornale di guerra n. 12</i>	n. 13259, 02/01/1918	IT	Comando Supremo
02/09	Fulgor	GdM	<i>Commemorazione di C. Battisti a Roma</i>		IT	
14/09	Centrale	GdM	<i>L'eroica impresa del sommergibile – Una torpediniera nemica</i>	n. 13732, 08/08/1918	IT	Marina

			<i>silurata</i>			
18/11	Bios	GdM	<i>Lo sbarco delle truppe italiane a Trieste</i>	n. 13881, 10/11/1918	IT	Marina
09/12	Modernissimo	GdM	<i>L'ingresso delle truppe italiane a Trento</i>	n. 13882, 14/11/1918	IT	Comando Supremo
16/12	Modernissimo	GdM	<i>Il primo saluto di Trieste italiana al suo Re</i>	n. 13886, 16/11/1918	IT	Comando Supremo
26/11	Modernissimo	GdM	<i>Il ritorno a Roma dopo la vittoria di S.M. il Re e dei generali Diaz e Badoglio</i>			

APPENDICE 10.2

I FILM A SOGGETTO D'ARGOMENTO PATRIOTTICO

Riportiamo qui i film patriottici “a soggetto” proiettati nel corso della Prima guerra mondiale. Per i film italiani abbiamo aggiunto la produzione, regia e l'anno di edizione a partire dai repertori, per quelli stranieri abbiamo riportato solo il visto di censura italiano, unito alla data di revisione dello stesso.

1915

11/01; 15/04	Apollo; Bios	GdM	<i>Nozze d'oro</i>	p. Ambrosio, r. L. Maggi, 1911 [n. 6183 del 29 dicembre 1914]	IT	[Il film aveva appena ottenuto un nuovo visto di censura; programmato assieme a <i>L'esercito italiano. Come si prepara il soldato italiano alla difesa della Patria</i>]
26/04	Apollo	RdC	<i>Alma Mater</i>	p. Cines, r. E. Guazzoni	IT	RdC: grandioso dramma a episodi di guerra interpretato dall'artista signorina Menichelli
03/05	Modernissimo	RdC	<i>Addio mia bella addio...l'armata se ne va...</i>	p. Dora Film, Napoli, r. G.L. Giannini	IT	[Dramma amoroso con dei bersaglieri che partono per il fronte libico, il manifesto parla di bersaglieri e ci sono prodi azioni guerresche]
04/05; 23/05	Fulgor; Apollo	RdC; RdC	<i>Per la Patria</i>		DK	RdC: grandioso e sensazionale dramma guerresco in 4 atti; GdM: V. Psilander
09/05	Apollo	RdC	<i>Il sottomarino n. 27</i>	p. Cines, r. N. Oxilia, 1915	IT	RdC: visione dal vero di applicazione d'ambiente e di guerra marittima
24/05	Modernissimo	RdC	<i>Romanzo di un'infermiera della Croce Rossa</i>	n. 8375, 1/05/1915, p/d Grandi		RdC: importanti scene della guerra attuale
14/06	Bios	RdC	<i>Morte di una spia</i>	n. 9117, 1/06/1915, Pathé	FR	RdC: dramma sensazionale, episodi di guerra
15/06	Centrale	RdC	<i>Rispettate la bandiera</i>	n. 9013, 1/06/1915, Pathé	FR	RdC: mirabile film storica guerresca di grande potenza drammatica)
21/06	Centrale	RdC	<i>Nozze d'oro</i>	p. Ambrosio, r. L. Maggi, 1911	IT	RdC: nel trafiletto ricorda la guerra
14/06	Modernissimo	RdC	<i>In Hoc Signo Vincas</i>	p. Savoia, r. N. Oxilia, 1913	IT	
10/07	Modernissimo	RdC	<i>Terra promessa</i>	p. Celio, r. B. Negroni, 1913	IT	Baldassare Negroni (dramma coloniale)

12/07	Bios	RdC	<i>Ciceruacchio</i>	p. Tiber, r. E. Ghione, 1915	IT	RdC: capolavoro storico del glorioso periodo della Repubblica Romana 1849; vittima del piombo austriaco nel periodo glorioso della Repubblica Romana
16/07	Centrale	RdC	<i>Salviamo la Patria</i>	n. 9675, 1/07/1915, Eclair	FR	RdC: splendido dramma
18/07	Apollo	RdC	<i>La lampada della nonna</i>	p. Ambrosio, r. L. Maggi, 1913	IT	
18/08	Fulgor	RdC	<i>Patria e straniero</i>			RdC: A richiesta replica del dramma) [Tedesco? Joe May?]
09/09	Fulgor	RdC	<i>A Trieste ! Vincere o morire!</i>	p. Brunestelli, r. A Brunero, 1915	IT	RdC: dramma patriottico
18/09	Centrale	RdC	<i>All'alba del Tricolore / All'ombra del Tricolore ovvero La patria redime</i>	p. Fulgor, r. G. Zorzi, 1915	IT	RdC: dramma patriottico in tre parti
18/09	Fulgor	RdC	<i>Fratelli d'Italia</i>	p. Cines, r. ?	IT	RdC: film patriottico d'attualità
23/09	Centrale	RdC	<i>Guerra redentrica</i>	p. Polifilm, r. E. Bencivenga, 1915	IT	RdC: dramma patriottico d'amore
25/09	Fuglor	RdC	<i>Guerra nell'aria</i>			RdC: dramma d'attualità
27/09	Centrale	GdM	<i>Savoia urrah!</i>	p. Polifilm, r. E. Bencivenga, 1915	IT	
28/09	Modernissimo	RdC	<i>L'eroe del fronte ossia Il ladro</i>			RdC: episodio drammatico
01/10	Modernissimo	GdM	<i>La Patria innanzitutto</i>	Pathé, n. 10226, 01/09/1915	FR	
05/10	Bios	GdM	<i>Alla Baionetta ovvero Va fuori d'Italia, va fuori straniero</i>	p. Polifilm, r. E. Bencivenga, 1915	IT	
07/10	Modernissimo	GdM	<i>Sempre avanti Savoia!</i>	p. Dora, r. E. Notari, 1915	IT	Italia-Taglia: Sia interamente soppresso l'episodio in cui si vede il soldato evaso che s'imbatte con l'ufficiale di ronda e lo strozza; Siano interamente sopprese le scene dell'abbruciamento della donna da parte degli Austriaci, in modo che non si veda neppure il cadavere della vittima; Sia soppresso il quadro in cui si vede il ragazzo brancolare fra i cadaveri.
18/10	Fulgor	GdM	<i>Alla frontiera ovvero La baionetta italiana</i>	p. Savoia, r. D. Gaido, 1915	IT	
21/10	Modernissimo	GdM	<i>Il fucile di legno</i>	Pathé, n. 9607, 01/10/1915	FR	

25/10	Fulgor	GdM	<i>Trincea che redime</i>	p. Cines, r. ?, 1915	IT	Italia-Taglia: 1° sia soppresso il cognome: "Scelsi"; 2° nel quadro dal titolo: "Savoja", sia soppressa la scena in cui figurano i bersaglieri che affondano la baionetta nel corpo dei nemici; 3° sia soppressa la scena finale in cui si vede un campo di battaglia seminato di bersaglieri uccisi.
29/10	Modernissimo	GdM	<i>Una tragedia sull'Isonzo</i>	p. Bancalari, r. Contardi, 1915	IT	
11/11	Modernissimo	GdM	<i>Trieste ovvero I vendicatori di Oberdan</i>	p. Folcini, r. E. Longhi, 1915	IT	Italia-Taglia: Che nella pellicola, nei manifesti od altre pubblicazioni, réclames, ecc, non figurino le parole: "impero della forca". (appendice indice 1915)
03/12	Fulgor	GdM	<i>I bimbi d'Italia son tutti Balilla!</i>	p. Felsina, r. A. Testoni, 1915	IT	

1916

07/01	Centrale	GdM	<i>Sotto l'uniforme</i>	p. Pathé, n. 10487, 30/09/1915	FR	
13/01	Centrale	GdM	<i>Vigilia d'armi</i>	p. Gaumont, n. 8159, 1/04/1915	FR	
13/01	Garibaldi	GdM	<i>Guglielmo Oberdan ovvero Martire Triestino</i>	p. Tiber, r. E. Ghione, 1915	IT	Italia-Taglia: Al titolo della pellicola "Oberdan - martire triestino" [...] aggiungere l'altro titolo: "Grido di Patria".
13/01	Fulgor	GdM	<i>Silvio Pellico</i>	p. Alba, r. L. Pavanelli, 1915	IT	
17/01	Garibaldi	GdM	<i>Il capestro degli Asburgo</i>	p. Caesar, r. G. Serena, 1915	IT	
03/02	Bios	GdM	<i>L'eroe dell'Yser</i>	Gaumont, n. 10234, 01/09/1915	FR	
03/02	Modernissimo	GdM	<i>Cuore d'alpino</i>	p. Genova, r. U. M. Del Colle, 1915	IT	Italia-Taglia: Dal quadro: "tutto per tutto" della parte 2ª, siano tolte le scene in cui Sandro viene a colluttazione con due nemici e li strozza, e siano tolte tutte le scene del quadro: "corpo a corpo".
06/02	Garibaldi	GdM	<i>La lampada della nonna</i>	p. Ambrosio, r. L. Maggi, 1913	IT	

07/02	T. del Corso	GdM	<i>Il soldato d'Italia</i>	p. Latina Ars, r. A. Traversa, 1916	IT	
09/02	Modernissimo	GdM	<i>Patria</i>			
12/02	Garibaldi	GdM	<i>Nozze d'oro</i>	p. Ambrosio, r. L. Maggi, 1911	IT	
14/02; 31/07	Bios; Centrale	GdM	<i>Il mio diario di guerra</i>	p. Latina, r. R. Tolentino, 1915	IT	
28/02; 14/04	Bios; Garibaldi	GdM	<i>Vipere d'Austria, a morte!</i>	p. Cines, r. H. Santos, 1915	IT	
28/02	Borsa	GdM	<i>Passano gli Unni!</i>	p. FMA, r. M. Caserini, 1916	IT	Italia-Taglia: 1ª) Rendere meno lasciva la scena che si svolge sotto il titolo: "Ultimi baci". 2ª) Ridurre la scena finale in modo che non apparisca nè si comprenda che la belga e l'ufficiale tedesco hanno ripreso le loro relazioni amorose.
20/03; 10/09	Bios; Bios	GdM	<i>Ettore Fieramosca o La disfida di Barletta</i>	p. Pasquali, r. U. Paradisi, 1915	IT	
29/03	Fulgor	GdM	<i>Satira di Guglielmo</i>			
30/03	Borsa	GdM	<i>Il sogno di Don Chisciotte, satira sulla guerra</i>	p. Gloria, r. A. Palermi, 1915	IT	Italia-Taglia: Permesso revocato nel luglio 1916
13/04	Centrale	GdM	<i>La guerra beduina</i>			
23/04	Sordomuti	GdM	<i>Il sopravvissuto</i>	p. Medusa, r. A. Genina, 1916	IT	
03/05	Fulgor	GdM	<i>Val d'olivi</i>	p. Ambrosio, r. E. Rodolfi, 1916	IT	
08/05	Modernissimo	GdM	<i>Il figlio della guerra o L'invasore</i>	p. FAI, r. U. Falena, 1916	IT	
19/06	Bios	GdM	<i>Maciste il gigante buono</i>	p. Itala, r. Denizot-Borgnetto, 1915	IT	
10/07	Bios	GdM	<i>La figlia del tedesco</i>	Gaumont, n. 11068, 21/01/1916	FR	
13/08	Fulgor	GdM	<i>Gli irredenti</i>	p. Jonio, r. P. Licciardiello, 1916	IT	
17/09	Fuglor	GdM	<i>Romanticismo</i>	p. Ambrosio, r. C. Campogalliani, 1916	IT	

1917

29/01; 23/04	Bios; Bios	GdM	<i>Maciste alpino</i>	p. Itala, r. Maggi-Borgnetto, 1916	IT	Italia-Taglia: 1) Sopprimere la scena in cui si vede il protagonista che, tratto dall'acqua un soldato nemico, lo agita pei capelli, lo scaraventa contro un albero e una ciocca di capelli gli rimane fra le mani. 2) Eliminare inoltre la scena in cui lo stesso soldato nemico, rinchiuso in carcere viene scaraventato violentemente a terra. 3) Sopprimere infine la scena in cui l'alpino italiano seduto sul soldato nemico steso supino sulla neve, si fa trascinare come in una slitta da altri due soldati fatti prigionieri.
11/06	Borsa	GdM	<i>Passano gli Unni!</i>	p. FMA, r. M. Caserini, 1916	IT	Italia-Taglia: 1 ^a) Rendere meno lasciva la scena che si svolge sotto il titolo: "Ultimi baci". 2 ^a) Ridurre la scena finale in modo che non appaia nè si comprenda che la belga e l'ufficiale tedesco hanno ripreso le loro relazioni amorose.
30/10	Borsa	GdM	<i>Civiltà</i>	Ince-Triangle, n. 12647, 01/04/1917, r. T. Ince, R. Barker, R. West	SU	Italia-Taglia: Alla 2 ^a parte, nella didascalia: "Mentre tutti i cuori battono dolorosamente ecc." sopprimere la parola: "Dolorosamente".

1918

20/05	Modernissimo	GdM	<i>Gli onori della guerra</i>	p. Tiber, r. B. Negroni, 1917	IT	
10/06	Fulgor	GdM	<i>I tank della morte</i>	p. Cinedrama, r. T. Ruggeri, 1917	IT	
08/07	Borsa	GdM	<i>La maschera del barbaro</i>	p. Ambrosio, r. P. Trincherà, 1918	IT	Italia-Taglia: Sopprimere il quadro in cui si vede un soldato italiano che, dopo aver addentato un pezzo di pane, lo getta con disprezzo.

INDICE DEI NOMI

SOCIETÀ, COMPAGNIE, TEATRI E CINEMA

A

Accadémie de France (Roma)
Agenzia Locazione Films e Affini A. Reggiani, ALFA (Torino)
Alessandrini & Caracciolo (Milano)
Aldini Film (Ditta, Bologna)
Aldini-Film GmbH (Berlino)
Albertini
Aleotti Bertonaschi (Torino)
Apollo (Cinema-Teatro, Bologna)
Aquila Film (Torino)
Alfred Karpen Film Service Bureau (US)
Ambrosio
American Bioscope, The, il Re dei Cinematografi (ambulante)
Aquila Film (Torino)
Arcangeli e Bignardi (Bologna)
Arena del Pallone (Bologna)
Arena del Sole (Bologna)
Arena Fenice (Bologna)
Ariosto, Politeama (Reggio Emilia)
Armenia Films (Milano)
Ars Italica (Roma)
Ars-Film (Albano Laziale)
Assicurazioni Generali (Venezia)
Associazione Fascista Esercenti Cinema
Associazione Nazionale Fascista Industrie dello Spettacolo (ANFIS)

B

Bancalari (Genova)
Banco di Roma (Roma)
Bar Italia (Bologna)
Bar Medica (Bologna)
Banca Popolare di Credito (Bologna)
Bassi Ugo (Bologna)
Bassi e Cacciaguerra (Ditta, Bologna)
Bassi e Cuccoli (Bologna)
Bassoli Carlo (Ditta, Bologna)
Bazar della Charité (Parigi)
Benzi Film
Bernini Film (Roma)
Bertini
Beverara (Alla, Cinematografo, località Beverara, Bologna)
Bioscopio Bläser (Ambulante)
Birreria Belletti (Bologna)
Birreria Bigliardi (Bologna)
Birreria Limentra (Bologna)
Bios (Cinematografo, Bologna)
Bios (Cinematografo, Verona)
Bioscope Cattaneo (ambulante)

Boari & Carletti (Bologna)
Bonanno G. (Milano)
M. Bonnard & C. Bonnard Films (Torino)
Bonne Presse, Maison de la (Parigi)
Bononia Films (Bologna)
Bongiovanni, Dischi (Bologna)
Borsa, Cinematografo / Cinematografo della Borsa (Bologna)
Bottura Antonio (Ditta, Bologna)
Bottura Coriolano (Ditta, Bologna) v. Bottura Antonio (Ditta, Bologna)
Brambilla & Papere (Torino)
Brovelli Mario (Ditta, Milano)

C

Caesar
Caffè-Cinema-Concerto (Terrazza del Pincio)
Caffè Concerto Eldorado (Bologna)
Caffè-concerto Varietà Palazzina (Bologna)
Caffè dell'Arena (Bologna)
Caffè Genesisini (Bologna)
Caffè Medica (Bologna)
Caffè Modernissimo (Bologna)
Calzoni Alberto & C.
Campanile Arturo (Compagnia, Napoli)
Campogalliano
Cannelloni Film
Cartiera del Maglio (Pontecchio, Bologna)
Casa Editrice "La Scuola" (Brescia)
Casa di Rieducazione Professionale (Bologna)
Cassa di Risparmio (Bologna)
Cattabriga (Cinematografo, Bologna)
Cattaneo, Cinematografo al Teatro Nazionale (Bologna)
Cattaneo Centrale (Napoli)
Caesar Film (Roma)
Celer Film (Roma)
Celio Film (Roma)
Centaurio Film
Central Bios v. Bios (Cinematografo, Bologna)
Centrale (Cinematografo, Bologna) v. Bios (Cinematografo, Bologna)
Centrale (Cinematografo, Bologna)
Chappuis (Edizioni, Bologna)
Charlie Chaplin Productions (US)
Chiarella, Politeama (Bologna)
Cine-Films, Società (Torino)
Cine-Parlato Roatto (Bologna) v. Roatto (Cinematografo, Bologna)
Cine Aurora Reale (Bologna)
Cinema Cattaneo (Bologna) v. Sala Marconi (Bologna)
Cinema Excelsior (Firenze)
Cinema Teatro Filopanti (Budrio)
Cinema Teatro Kursaal (Bagni di Porretta)
Cinema-Teatro D'Azeglio (Bologna)
Cinema-Teatro Derna (Bologna)
Cinema-Teatro Manzoni (Bologna)
Cinema-Teatro Medica (Bologna)
Cinema-Tiro (Bologna)
Cinematografo Bios (Verona)

Cinematografo Cattaneo (Bologna)
 Cinematografo dei Sordomuti (Bologna)
 Cinematografo del Sempione (Bologna)
 Cinematografo dell'Arcoveggio (Bologna)
 Cinematografo della Borsa (Bologna)
 Cinematografo della Borsa (Torino)
 Cinematografo Italia (Bologna)
 Cinematografo Lumière (Bologna)
 Cinematografo Lux (Bologna)
 Cinema Marconi (Imola)
 Cinematografo Modernissimo (Bologna)
 Cinematografo Parlante Giorgi-Rosellini (Ambulante)
 Cinematografo Varietà estivo (Bologna)
 Cinematografo Victoria (Ambulante)
 Cinemeccanica R. Bossi (Milano)
 Cinemeccanica Emiliana Maggi & Bianchi (Ditta,
 Bologna) v. Cinemeccanica Emiliana Maggi-Bianchi & E
 Scarani (Ditta, Bologna)
 Cine-Saffi (Cinematografo, Bologna)
 Cinemeccanica Emiliana Maggi-Bianchi & Scarani
 (Ditta, Bologna)
 Cines (Roma)
 Cines-Pittaluga (Roma)

Cinema Centrale (Borgo della Macina, Parma)
 Cinema Marconi, nuovo (Bologna)
 Cinema Mazzini (Bologna) v. Cinema Marconi (nuovo)
 Circo equestre F. Guillaume
 Circolo Leone XIII
 Circuito Nazionale Superfilm, CNS (??)
 Cito-Cinema (Roma)
 Clément Braun & Cie (Parigi)
 Comerio Luca (Milano)
 Comica Film (Francia)
 Comitato per l'assistenza agli invalidi di guerraF
 (Bologna)
 Comitato Regionale di Mobilitazione Industriale
 Compagnia Felsinea dei Burattini in Persona (Bologna)
 Comitato Cattolico Italiano (Venezia)
 Comitato Pro Patria (Bologna)
 Cooperativa Cinegraria (Roma)
 Cooperativa di Consumo Felsinea (Bologna)
 Cooperativa "La Cinegraria" (Roma)
 Cooperativa Lavoratori Albergo (Bologna)
 Cooperativa Mosaicisti (Venezia)

Cristoffanini A.M. (Genova)
 Croce Adolfo & Co. (Milano)
 Croci (Ditta di grammofoni)
 Cromotipia Bolognese (Bologna)

D

D'Ambra
 Dante, Cinema (Bologna)
 De Franceschi (Ditta) v. Reno Film
 De Giglio A. (Torino)
 De Rosa A. (Milano)
 De Ruyter (Parigi)
 Del Bianco G. & C. (Bologna)

Della Borsa v. Borsa, Cinematografo / Cinematografo
 della Borsa (Bologna)
 Degli Esposti e Frascaroli (Bologna) v. Degli Esposti
 Frascaroli e C. (Bologna)
 Degli Esposti & Frascaroli (Bologna)
 Degli Esposti Frascaroli e C. (Bologna)
 Dei Fiori (Cinematografo, Bologna)
 Del Sempione v. Cinematografo del Sempione
 (Bologna)
 Derna (Cinematografo, Località Pesa di Corticella,
 Bologna)
 Ditta Hammer (Monaco)
 Ditta Zeiller (Monaco)
 Do.Re.Mi. (Roma)
 Donati Amleto (Bologna)

Ebano (Ditta, Bologna)
 Eclair, Società Italiana (Bologna)
 Eco del cinema, L' (Ditta, Bologna)
 Eden, Cinema (Bologna)
 Eden, Cinema (II, Bologna)
 Edera Film (Roma)
 Edilizia Moderna (Società di Paolo Sironi luogo Boh)
 Edison, Sala (Firenze)
 Elios, Cinematografo v. Ideal, Cinematografo (Bologna)
 Elios Film (Roma)
 Emmegi Cinema s.r.l. (Bologna)
 Esperia, Teatro Arena (Forlì)
 Etna Film (Catania)
 Excelsior, Cinema (Firenze)
 Express-Film Co. GmbH (DE)

Fabbrica Italiana Pellicole Parlante, FIPP (Pisa)
 Fausto Fantini & C. v. Mimografica, La
 Federazione cinematografica diocesana (Milano)
 Fert Film (Torino)
 Fert-Pittaluga (Torino/Roma)
 Felsina Film (Bologna)
 FIAT
 Film, La (Bologna)
 Film Artistica Gloria (Torino)
 Film d'Art (Paris) (Société du Film d'Art)
 Film d'Arte Italiana (FAI), (Roma)
 Film Emilia (Bologna) v. Degli Esposti Frascaroli e C.
 (Bologna)
 Filmgraf (Roma)
 Films Emilia (Bologna)
 Florentia-Films (Torino)
 Foà Pio
 Folcini Film (Genova)
 Folies Bergère (Paris)
 Fonderia Calzoni (Bologna)
 Fortitudo, Società Ginnastica (Bologna)
 Fortuna (Cinematografo, Località San Rufillo, Bologna)
 Fotocelere (Torino)
 Fox Film Corp. S.A.I. (Roma)

Franceschelli, Ditta (Bologna)
Frascaroli Giovannini & Co. (Società, Bologna)
Fratellanza Universale Americana (YMCA)
Friedr. Bayer & C° (Leverkusen)
Fulgor (Cinematografo, Bologna)
Fuglor (Cinematografo, Rimini)
Furlan e Salomoni (Firenze)
Fumagalli Pion & Co (Ditta,)

G

Galvani (Cinematografo, Bologna)
Garrone Claudio (Ditta, Torino)
Ganz & Co. (Budapest)
Ganzini Mario, Ditta (Milano)
Gaumont, L. (Ditta, Bologna) + Société des
Etablissements Gaumont, Paris
Gea della Garisenda (teatro, Bologna)
Generalcine
General Film (Milano)
Gherzi, Cinema (Torino)
Ghione
Giannantony Enrico (Bologna)
Giannoni e Zocchi (Bologna)
Giano Film (Genova)
Gladiator Film (Torino)
Global Film (Roma)
Grandioso Museo Artistico Meccanico di un Circolo
Aletoscopico Ginetico e di uno Splendido
Cinematografo (Ambulante)
Grabinski Broglio & C. (Milano)
Grafolux, Società (Torino)
Grand Hôtel (Rimini)
Guazzoni Film (Roma)

H

Haasenstein & Vogler (Bologna)
Helios Film (Nuova non quella di Velletri) (Roma)
Hôtel Baglioni, Grand (Bologna)
Hôtel Brun (Bologna)
Hôtel d'Italie (Bologna)
Hôtel Reno (Casalecchio)

I

I.C.A.R. (Roma)
Ideal, Cinematografo (Bologna)
Ideal Company, The
Ideal Film Company (UK)
IMP-Film Co. (New York)
Imperiale (Cinematografo, Bologna)
Impresa Cinema-Varietà (Bologna)
Industria Nazionale Cinematografi Affini (I.N.C.A.)
Bacchiaga & Rovari (Fabbrica, Milano)
Industrielle, L' (Torino)
International Film AG (IFA) di Berlino
Iris, Cinematografo (Bologna)
Inerio, Cinema (Bologna)
Istituto Minerva (Roma)

Istituto Gualandi per sordomuti e sordomute (Bologna)
Itala Film
Italia (Cinematografo, Bologna)
Italia-Futurista (Roma)
Italica Ars (Roma)
Italica Vox Film (Roma)
Italo-Egiziana Film (Torino)

J

Jupiter Film (Torino)

K

Karenne Film (Milano)
Kineto Film (Londra)
Kursaal Diana, Cinema (Forli)
Kursaal, Cinema (Bologna)
Kursaal Teatro Eden (Pistoia)

L

La Film (Bologna) v. Lanzarini-Film
Labor Films (Milano)
Laboratorio Pirotecnici (Bologna)
Lanzarini-Film (Bologna)
Leonardo Film (Torino)
Leoni Films (Milano)
L'Italiana Cinematografi (L'IC)
Libertas Film (Bologna)
Libertas
Life-Targets (Milano)
Ligure Film (Genova)
Cinema Lux (Parma)
Lux, Cinematografo al Teatro Nazionale (Bologna)
Lux, Cinematografo (Parma)

M

Maison de la Bonne Presse (Parigi)
Majani (Bologna)
Malferrari Giuseppe & Co. (Bologna)
Manifattura Tabacchi (Bologna)
Marconi, Sala / Cinema Cattaneo (Bologna)
Marconi [nuovo] (Cinematografo, Bologna)
Margherita (Cinematografo, località Borre, Bologna)
Mariani Gualtiero (Ditta, Bologna)
Marzetto e Baronetto & C.
Marzetto Ettore & C.
Max, Cinematografo (Bologna)
Mazo E. (Parigi)
Mazzitelli & Pizzi (Napoli)
Modern (Pathé, FR)
Medica (Cinematografo, Bologna)
Medica Cesare & Compagno (Ditta, Bologna)
Medusa Film (Roma)
Megale Film (Roma)
Messter Film (DE)
Metro Goldwyn Mayer Soc. An. Italiana (Roma)
Metro-Goldwyn Pictures (US)

Milesi Aristide (Ditta, Bologna)
Mimografica, La – Fausto Fantini & C. (Bologna)
Ministero dell'Interno (Roma)
Minuti Florenzio (Bologna)
Modernissimo (Bologna)
Moderno (Cinematografo, Bologna)
Monte di Pietà (Bologna)
Monti Armando (Ditta)
Morgana Film (Roma)
Moroni Candelori G. (Roma)
Mosfilm (Russia)
Müller & Wetzig (Dresda)
Murari Film (Bologna)
Musical Film (Milano)

N

Napier
Nasch Film (Berlino)
Nasch-Parsifal Film Co. (Berlino)
Nazionale (Cinema, Bologna)
Negroni B. & C. Films (Roma)
Nettuno Film (Bologna)
Newton & C. (Londra)
Noleggio Films (Società Anonima, Torino)
Nordisk (Copenaghen)
Nosadella (Teatro)
Nova Film (Roma)

O

Olimpia, Cinema (Bologna)
Olympus
Officina Elettromeccanica Barnabò Francesco di Milano
Officine ortopediche dell'ospedale Rizzoli (Bologna)
Officina meccanica De Morsier e Mengotti (Bologna)
Opere Federate di Propaganda e Assistenza Civile
Oratorio dei Fiorentini (Bologna) v. Sala dei Fiorentini
Oratorio S. Rocco (Bologna)
Ospedale Ortopedico Rizzoli (Bologna)

P

Pacent Producer Systems
Panoptico Traber
Padus Film
Palatino Film (Roma)
Panorama Artistico Internazionale Permanente
Paradisi Films (Genova)
Paradossi & Levi (Bologna)
Parioli Film (Roma)
Parsifal Bassi Film (Roma)
Parsifal Film (Roma, v. Parsifal Bassi Film)
Pathé Frères, Parigi
Patria Film (Bologna)
Pegan Enrico (Ditta, Bologna)
Pescali Francesco & C. (Bologna)
Pasquali Film (Torino)
P.B. Film (Roma) v. Parsifal Bassi Film (Roma)
Phoebus Film AG (Berlino)

Photodrama Producing Company of Italy (Torino)
Piccolo Credito Romagnolo (Bologna)
Piva, Teatro (Migliarino, FE)
Pizzio & Perrero (Torino)
Politeama Alfieri (Bologna)
Politeama D'Azeglio (Bologna)
Politeama della Follia v. Politeama Rappini
Politeama Garibaldi (Treviso)
Politeama Massimo (Bologna)
Politeama Rappini (Bologna)
Popolare Cinematografo Sereni (Ambulante)
Principe Amedeo (Cinematografo, Bologna)
Prima Film (Paris)
Productions Heny Roussell (FR)
Projektions-AG "Union" (DE)
Publicine

Q

R

Radium, Cinematografo (Bologna)
Radium, Cinema (Reggio Emilia)
Ramenghi, Teatro Cinema (Bagnacavallo)
Re Film
Real Film (Roma)
Reale, Cinema-Teatro (Bologna)
Regina, Cinema (Bologna)
Reno Film (Bologna)
Ricreatorio S. Luigi (Bologna)
Rinascimento Film (Roma)
Riviera-Films (Quinto a Mare)
Roatto / "Cine-Parlato Roatto" (Cinematografo, Bologna)
Roatto Luigi (Bologna)
Rodolfi Film (Torino)
Roma (Cinematografo, Bologna)
Roma, Cinema (Bologna)
Roma Film (Roma)
Roma Film (Torino)
Rossi Enrico & Figlio (Milano – Bologna)
Rossi & C. (Torino)
Royal (Cinema, Torino)
Royal Biographe, The (Trasformista Marbis)

S

Saffi (Milano)
Sabaudo Film, Milano

Sala Edison (Firenze)
Sala Marconi (Bologna)
Sala dei Fiorentini (Bologna)
Sala Iride (Napoli)
Sala Recanati (Napoli)
Sala Röntgen (Bologna)
Sala Sivori (Genova)
Sales Agency (UK)
Salone Margherita (Bologna)
Salone Margherita (Roma)
S.A.P.I.C. (Roma)

Sartoria Carlo Ambrosi (Bologna)
 Sartoria Manservisi (Bologna)
 Savoia (Cinematografo, Bologna)
 Savoia Film (Torino)
 F. Scalzaferri & E. Squarzanti (Roma)
 Scalzaferri F.lli (Roma)
 Scagliarini-Film (Milano)
 Schlierseer Volkskunstfilm (DE)
 Scogli, Borghi e Soldati, S.B.S. (Ditta, Bologna)
 Scogli & Borghi (Ditta, Bologna) v. Scogli, Borghi e Soldati (Ditta, Bologna)
 Scuola Artistica Cinematografica Italiana, S.A.C.I. (Bologna)
 Pietro Sella (Ditta, Roma)
 Sella Pellati & C. (Roma)
 Sempione, Cinematografo del (Bologna) v. Cinematografo del Sempione (Bologna)
 Serraglio Berg
 Sidoli e Lanzarini (Bologna)
 Siemens
 Silentium Film (Milano)
 Sindacato Cinematografico Tosco-Emiliano (Bologna)
 Smith-Premier Typewriter Co., The (Londra)
 Società Alberghi Teatri e Affini, sata (Bologna)
 Società Anonima per Costruzioni Cementizie (Bologna/Firenze)
 Società Anonima Edilizia Felsinea (Bologna)
 Società Anonima Edilizie Riunite (Bologna)
 Società Anonima Films Attualità, SAFA (Roma)
 Società Anonima Immobiliare Cinematografica (Torino)
 Società Anonima Immobiliare Cinematografica Toscana (Firenze)
 Società Anonima Immobiliare Pinciana (Roma)
 Società Anonima Italiana Incendio, Milano
 Società Anonima Films Internazionali (Genova)
 Società Anonima Moretto (Brescia)
 Società Anonima Pubblici Esercizi, SPE (Bologna)
 Società Anonima Radio Italiana Films, RIF (Bologna)
 Società Anonima Industria Cinematografica, SAIC (Roma)
 Società Anonima Stefano Pittaluga (Torino)
 Società in Accomandita Ferrarese per l'Industria dei Cinematografi ed Affini, cav. Luigi Roatto & C. (Ferrara)
 Società Cinematografica Bolognese (Verona)
 Società Cinematografica "Rura"
 Società Costruzioni Cementizie (Muggia)
 Società Dante Alighieri
 Società del Quartetto (Bologna)
 Società del Teatro Drammatico
 Società delle Proiezioni (Torino)
 Società emiliana per la propaganda religiosa con proiezioni (Bologna)
 Società "I fiù del Duttòur Balanzòn" (Bologna)
 Società Internazionale tra proprietari di spettacoli viaggianti e affini
 Società Internazionale di Panorama
 Società Italiana Autori, SIA (Roma)
 Società Italiana Cinematografi Films e Affini, SIC (Torino)

Società Italiana Chioschi Luminosi (Milano)
 Società Italiana Réclame Luminose (SIRL)
 Società Italiana Teatro Drammatico, SITEDRAMA (Roma)
 Società Internazionale tra proprietari di spettacoli viaggianti e affini (Padova)
 Società Orchestrale bolognese (Bologna)
 Società Proiezioni Educative (Brescia)
 Società Teatri e Spettacoli, STES (Bologna)
 Sonzogno Casa Musicale
 Spartaco Cinema (Bologna) v. Splendor
 Spinadini Giulio (Ditta, Bologna)
 Splendor Cinematografo (Modena)
 Stab. Tip. Lit. A. Noè (Bologna)
 Stamperia Cinematografica A. Casini (Bologna)
 Studio Le Lieure (Roma)
 Supercinema (Firenze)
 Superfilm (Genova)
 Superstampa (Roma)

T

Tacita Film (Roma)
 Teatro Apollo (Düsseldorf)
 Teatro Belletti (Bologna)
 Teatro Brunetti (Bologna)
 Teatro Comunale (Bologna)
 Teatro Contavalli (Bologna)
 Teatro del Cestello (Bologna)
 Teatro Del Corso (Bologna)
 Teatro dell'Edelweiss (Bologna)
 Teatro del Popolo (Bologna)
 Teatro Diana (Milano)
 Teatro di Bayreuth (Bayreuth)
 Teatro dell'Argentina (Roma)
 Teatro della Fortuna (Fano)
 Teatro Eden (Milano)
 Teatro Eden (Bologna)
 Teatro Eldorado (Bologna)
 Teatro Fenice (Trieste)
 Teatro Goldoni (Venezia)
 Teatro Imperiale (Tokyo)
 Teatro Iroquois (Chicago)
 Teatro Manzoni (Milano)
 Teatro Meccanico dei Paesi Bassi
 Teatro Mercadante (Napoli)
 Tetaro Minerva (Venezia)
 Teatro Modernissimo (Bologna)
 Teatro Nazionale v. Cattaneo, Cinematografo (Bologna) v. anche Lux, Cinematografo (Bologna)
 Teatro Nazionale (Firenze)
 Teatro Nazionale (Udine)
 Teatro Nosadella (Bologna)
 Teatro Nuovo (Verona)
 Teatro Olimpia (Milano)
 Teatro Principe Amedeo (Bologna)
 Teatro Quirino (Roma)
 Teatro Reinach (Parma)
 Teatro Sannazzaro (Napoli)
 Teatro Sociale (Vigarano Mainarda, Ferrara)
 Teatro Valle (Roma)

Teatro-Varietà Follia (Bologna)
Tepsi Film (Roma)
Tosco Emiliana Società Anonima Cinematografica,
T.E.S.A.C. (Società, Roma)
Teatro Comunale di Noceto, Cinematografo presso il
(Parma)
Teatro Radium (Zara)
Thomas Harper Inc. Corp. (SU)
Tiber Film (Roma)
Tipografia U. Berti e C. (Bologna)
Tipografia Luigi Parma (Bologna)
Tipografia Pongetti (Bologna)
Tiziano Film (Torino)
Triangle Film Corp. (SU)
Trumphalis Film (Roma)

U

Ulpia Film (Roma)
Unione Italiana Cinematografisti
Unione Cinematografica Italiana (UCI)
Unione Emiliana Esercenti Cinematografici (Bologna)
Unione Films S.A
Unione Italiana dell'Educazione Popolare (?).
Unione fra le donne cattoliche italiane (UDCI)
Unione Legnami (Ferrara)
Unione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini
(U.N.I.C.A.) (Venezia)
Universal Film, Società Anonima Italiana (Roma)
Università Popolare G. Garibaldi (Bologna)
Ufficio regionale per la conservazione dei Monumenti
dell'Emilia

V

Vay Film (Milano)
Velf (Roma)
Vandal-Delac (Paris)
Vera Film (Roma)
Venturi & Figlio, Ditta (Bologna)
Victoria Film
Vidali Film
Vincenzo Borgi & C.
Vittoria, Cinema (Bologna)
Volsca Film (Velletri)
Volta, Cinematografo (Bologna)

W

Walt Disney Productions (US)
Walton (London)
Wengher Felice & Co.

Z

Zambeccari Francesco
Zambelli Enzo (Ditta, Milano)
Zana e Berasconi (Ditta, Milano)
Zanichelli (Editore, Bologna)
Zanini Film

NOMI PROPRI

A

Aboaf Alessandro
Accorsi Olindo
Acri Francesco
Adami Giuseppe
Adami Roma
Agnoli Giuseppe
Ainé Coquelin
Alacci Tito
Albanese Anita
Alberani
Alberghini Romano
Alberini Filoteo
Albertazzi Augusto
Albertini Luciano
Albertoni Tagliavini Silvia
Aldini Carlo
Aldrovandi Angelo v. Wando
Aleotti Arturo
Aloy Maria
Alonzo Alfredo
Altobelli Abdon
Altobelli Demos
Alvisi Luigi, don
Amadei Davide
Amaduzzi Mario
Ambrosi Giuseppe
Ambrosio Arturo
Ambrosio Fausto
Andreoli Benvenuto
Andreoni Lorenzo
Antamoro Giulio
Antoine André
Antona-Traversi Giannino
Arcangeli Adolfo
Aria Gioacchino
Ariotta
Argenti Antonio
Arpaia Riccardo
Arpinati Leandro
Artom Guido
Artom Vittorio
Aspari Carlo
Asquith Herbert Henry
Aubrey Jimmy
Aversano Salvatore

B

Bacchini Romolo
Badiali Cesare
Baglioni Guido

Baldazzi Eco
Baldi Riccardo
Ballerio Giuseppe
Balzac Honoré de
Baraldi Riccardo
Barattolo Giuseppe
Barattolo Luigi
Baravelli Aristide
Baratono Pierangelo
Barattolo Giuseppe
Barbieri Gino
Bardesono Arturo
Barezzi Antonio
Barker Reginald
Barone Enrico Maria
Baronetto Giovanni
Barnum Phineas Taylor
Barsotti
Bartoletti Basilio
Barzini Luigi
Bassi Angelo
Bassi Guglielmo
Bassi Parsifal o **Parsifal Bassi?**
Bassi Ugo
Bassoli Alfredo
Bassoli Carlo
Bassoli Carlos José
Bataille Henry
Battisti Cesare
Baudelaire Charles
Baviera Giuseppe
Bayer Felice
Bebel August
Beccadelli Eleonora
Badoglio Pietro
Beato Angelico
Bedosti Marcella
Bega Melchiorre
Beissier Fernand
Bellegrandi Daniele
Bellerio Giuseppe
Belmonte Michel
Beltrame Achille
Beltramelli Antonio
Bencivenga Eduardo
Benedetto XV, Papa
Benelli Sem
Benfenati Amedeo
Beni Dario
Benini Ferruccio
Benvenuto Giulio
Behrandt Wilhelm
Barbaro Umberto
Bernardi Alfredo
Bernardi Ferdinando
Bernardi Nerio
Bernasconi
Bernhardt Sarah

Bergonzoni
Bergonzoni Pia
Bernardi
Berry Achille
Bersi Diogene
Bertelli Luigi
Bertini Francesca
Bertino Giuseppe
Bertolani Leonida
Bertolazzi Leonida
Bertolini Francesco
Bertolini Giuseppe
Berton A.
Bertusi Luigi
Bertusi ?
Besnard Albert
Bessezzi Ambrogio
Bestelli Giovanni
Bettini Giulia
Bettitoni Enrico
Bettoni Cesare
Bianchi Alberto
Bianchi Armando
Bianchini E.
Biancoli Carlo
Bignardi Ottavio
Bilancia Oreste
Bill Buffalo
Binazzi Bino
Bindo Serani
Bläser Johann
Blom August
Blumenthal Otto
Boari Aldo
Boari Guido
Böcher Alberto
Böcher Carlo (figlio)
Böcher Enrichetta Fuchs
Böcher Karl
Boito Arrigo
Bolo Paolo
Bonanno Giovanni
Bonaparte Napoleone
Bonatto F.
Bonetti L.
Bonci
Bonfiglioli Ercole
Bonfiglioli
Bonini
Bonomi Vittorio
Bonnard Mario
Borelli Alfredo
Borelli Dina
Borelli Lyda
Boretti
Borgheri Carlo
Borghesi Vincenzo
Borgnetto Romano Luigi

Borsari Giorgia
Bortolini Gaetano
Bortolotti Alfonso
Bottoni Antonio
Bottura Antonio
Bottura Coriolano
Bourgeois Gérard
Bovi Campeggi Alfredo
Bovi Campeggi Erminia
Bovi Campeggi Ferdinando Giuseppe Maria
Bovi Campeggi Paolo
Bovi Campeggi Giovanni
Bovio (ambulante)
Bracco Roberto
Bracci Ignazio
Bragaglia Anton Giulio
Brentari Ottone
Briand Aristide
Brignone Guido
Brioschi Achille
Brombara Vittorio
Brunini Elettra
Bruno Umberto
Brusca Regina
Buckwell Ettore
Buckwell Sarah Rita
Buhmann Frida
Buldrini Angelo
Buldrini Arturo
Buldrini Ferdinando
Burzi Cleto
Burzio
Buchowetzki Dimitri
Buracci Angelina
Buriasco Giovanna

C

Cabiati Arturo
Cadorna Luigi
Cagnini
Caillaux Joseph
Cappelli Corrado
Calabria Alfredo
Calandrelli Alfredo
Calcina Vittorio
Caldara Emilio
Caldirola Pier Luigi
Calmettes André
Calori Luigi
Calvaert Luigi
Calzoni Alberto
Calzoni Teresa
Camagni Bianca Virginia
Campetti Amalia
Canedi Dante

Canevazzi Silvio
Cantalamessa Luisa
Cantini Bianca
Cantini Jole
Canudo Ricciotto
Capozzi Alberto
Capuana Luigi
Carcano Paolo
Cardona Gilberto
Carducci Giosuè
Carini Luigi
Carletti Francesco
Carletti Scandiani Raffaella
Carli Carlo
Carlioni Talli Ida
Carlucci (sig.ra)
Carlucci Leopoldo
Carminati Tullio
Carmignani
Carotenuto Rodolfo
Carpetti
Carnevale Carlo
Carracci (pittori)
Carranti Antonio
Carré Michel
Carrera Valentino
Carretti Celso
Casa Giuseppe
Casalini Mario
Casamenti Berta
Casamenti Giovanni
Casanova Alberto
Casanova Germano
Casanova Natale
Casanova Pietro
Casalini
Casalini Mario
Casarini Camillo
Caserini Mario
Casini Arsace
Cassano Riccardo
Catrarelli
Catalano Gonzaga Arturo
Cattabriga Giovanni
Cattaneo Alfredo
Cattaneo Cesare
Cattaneo Clementa Guidotti
Cattaneo Ferdinando
Cattaneo Guglielmo
Cattaneo Menotti
Caugini Alberto
Cavallaro Alfonso
Cavalli Angela
Cavalli Ivo
Cavallini
Cavallotti Felice
Cavara Vincenzo

Cavardini Vittoria
Cazzulino Domenico
Ceriana Michele
Cervellati Francesco
Cervellati Iolanda
Cervi Gino
Cervi Sandro
Chaney Lon
Chaplin Charles
Chellini Amelia
Chellini Didaco
Chiarella Achille
Chiarella Giovannino
Chiesa Luigi
Chiodini Alfredo
Chiodini Gaetano
Ciampi
Ciarli Stanislao
Cicognani Carlo
Cimara Giovanni
Clemente Giovanni
Clerici Jone
Cocchi fratelli
Coen Umberto
Coissac Michael
Colantuoni Alberto
Coltelli Michelangelo
Comerio Luca
Consoli
Contardi Augusto
Conti Alfredo
Contini Jole
Copparesi Edoardo
Corradini Enrico
Corsi Mario
Corsini Alceste
Corsini Alma
Costa Mario Pasquale
Corvini Angelo
Cosnefroy Albert
Costetti Romano, Don
Coulson James Edith
Credaro Luigi
Cristiani
Cuccoli Gaetano
Cucumazzi Spina Gaetano
Cucumazzi Spina Salvatore
Cufaro Lamberto
Curlandese

D

D'Accunzo Giorgio
D'Ambra Lucio
D'Ancora Maurizio
D'Angelo Giovanni

D'Annunzio Gabriele
D'Antoni Ercole
Daddi Enrico
Dagnini Mario
Dagwell William T.
Dalla Marina Pompeo
Dalla Noce Amalia
Dalla Noce Augusto
Dalla Noce Gaetano
Dallamano
Dalmonte Anna
Dallanoce Ugo
Dall'Oppio Giovanni Battista
Dallolio Alberto
Danesi Roberto
Danielli Virgilio
Darsenne Julie
Darville Anna
Daudet Alphonse
Davogli, don
De Amicis Edmondo
De Balzac Honoré
De Bouchard Pierre
De Carolis Adolfo
De Franceschi Adriano
De Franceschi Maria Luisa
De' Franceschi Francesco
De Giglio Alfonso
De Giglio Gaetano
De La Torre Luigi
De Liguoro Giuseppe
De Marchi Carlo
De Maria Giulio
De Medio, Ermidio
De Merode Clèo
De Morlhon Camille
De Nobili Tina
De Renzis Francesco
De Roberto Federico
De Riso Camillo
De Riso Giulietta
De Sperati Mariano
Decourcelle Pierre
Degli Esposti Cesare
Del Bianco Giuseppe
Del Colle Ubaldo Maria
Del Grosso Luigi
Dell'Oro Luigi
Della Robbia Luca
Delle Piane I.
Denizot Vincenzo
Desmet Jean
Di Franco Luigi
Di Lorenzo Tina
Di Giacomo Giovanni
Di Giacomo Salvatore
Di Mirafiori Gastone
Di Sordevolo Dina

Dialma Gianni
Diaz Armando
Dinesen Robert
Dini
D'Onofrio Giovanni
Dominici (sig.ra)
Dominici Armando
Donati Amleto
Donghi Daniele
Donini Enrico
Doré Gustave
Doria Luciano
Dosi Vittorio
Dreyfuss Gaston
Du Picq, Charles Ardant
Duca degli Abruzzi, v. Luigi-Amedeo di Savoia
Duse Eleonora
Duse Luigi

E

Edison Thomas
Elleberg
Emmanuel Giovanni
Emmer Emilio
Engels Friedrich
Ercolani
Ejzenštejn Sergej

F

Fabbi Aleardo
Fabbri Gualtiero
Fabbri Vittoria
Faci Oreste
Facta Luigi
Falena Ugo
Falconi Armando
Falconi Arturo
Fanti Celso
Fantini Cino
Fantini Fausto
Fantini Massimo
Farulli Ugo
Fasciani Rocco Sabatino
Fasoli Andrea
Fassini Alberto
Fausti Irene
Felli Giulio
Ferrari Paolo
Ferranti Umberto
Ferretti Augusto
Ferro Antonio
Farulli Ugo

Feuillet Octave
Fogazzaro Antonio
Folanasi Francesco
Fiacchi Antonio
Filippi Giuseppe
Finazzi Elisa
Fino Giocondo
Fiorello Giraud
Fiori Enrico
Fiorini Ernesto
Foà Arnaldo
Fogazzaro Antonio
Foresti
Foresti Federico
Fornaro Vincenzo
Fortini Ferruccio
Fortunato Umberto
Foscolo Ugo
Fossa Benedetto
Francia Tito
Franchini Alfonso
Franklin Sidney
Franzoni Enea
Franzoni Luigi
Franzoni Roberto
Frascaroli Cornelia
Frascaroli Giuseppe
Fregoli Leopoldo
Fritz (illusionista)
Frontali Federico
Frusta Arrigo
Furioli Amelia

G

Gabriel Carl
Galeati Ignazio
Galim Ferdinando
Gallassi Ettore
Gallea Arturo
Galli (sig.ra)
Galli Augusto
Galli Dina
Galli Felice
Galliani Alfredo
Galliani Goffredo
Gallina Giacinto
Gallone Carmine
Gallone Soava
Gamba Adelaide
Gamberini Don
Gandolfi
Gandolfi Adelmo
Gandolfi Alfredo
Gandolfi Angelo
Gandolfi Giulio

Gandusio Antonio
García Alonso Luis
Gherardi Gherardo
Gardelli Nullo
Gardenghi Carlo
Gardetti (ambulante)
Gardi Guglielmo
Garibaldi Giuseppe
Guarino Matteo
Garosi
Garuti Giuseppe (Pipein)
Gasnier Louis
Gasparri Galileo
Gasparri Ruggero
Gasparini Cleto
Gatti Luigi
Gatti Nera
Gatti Oreste
Gavasetti Giovanni
Gazzotti ing.
Genina Augusto
Genoese Zerbi Giuseppe
Gentili Olga Maria
Gentiloni Vincenzo Ottorino
Genua Memmo
Gerbi Antonello
Gerhardt Karl
Giannantony Enrico
Gheda Rodolfo
Ghelli Enrico
Ghiglione Maria
Ghione Emilio
Giacchetti Belisario
Giacomazzi Alberto
Giannini Guglielmo
Giannoni Giulio
Gilberti Elsa
Ginna Arnaldo
Giocondi Roberto
Giolitti Giovanni
Giordani Arturo
Giordani Paolo
Giorgi Oreste
Giorgi Raffaele
Giorgi Spartaco
Giorgieri Contri Cosimo
Giovannini Alberto
Giovannini Alfonso
Giovannini Giovanni
Gippi Aldo
Girel Constant
Giuntini
Giusti Cesare
Gnudi Enio
Gnudi Mario
Goethe Johann Wolfgang von
Golinelli Enrico

Gorini
Gotscha (ambulante)
Gozzano Guido
Grabinski Broglio Luigi
Gramatica Emma
Gramigna Dario
Gramsci Antonio
Grandi (fratelli)
Grassi Gioacchino
Grassi Raffaele (padre / don)
Grasso Giovanni
Gray Giuseppe
Gray Nadia
Grazia Alberto
Grazia Napoleone
Graziani-Walter Emilio
Gregorini Aristide
Griffith David Wark
Grifo Marco
Guaita-Ausonia Mario
Gualandi Cesare
Gualandi Cristiano
Gualandi Giuseppe
Gualdi Giovanni
Guasti Amerigo
Guazzoni Enrico
Gui Vittorio
Guidotti Cattaneo Clementa
Guidotti Elia
Guilbert Yvette
Guillaume Ferdinand
Guillot
Gundersen Jens Christian
Gys Leda

H

Hagenbeck Carl
Halm Alfred
Harrison acrobati
Hennebique François
Hering C.
Hesperia
Horszowski Mieczysław
Hugo Victor

I

Ibsen Henrik
Illuminati Ivo
Ince Thomas Harper
Ingram Rex
Innocenti Camillo
Isolani Gualtiero
Iwner

J

Jacobini Maria
Jacoby Georg
Jasset Victorin-Hippolyte
Joffre Joseph
José Edward
Jozzi Carlo

K

Karpen Alfred
Kadelburg Gustav
Keaton Buster
Kerenne Diana
Kerry Normann
Kindlmann I.
Kitchener Horatio Herbert
Kolberg Leo
Kolker Henry
Kullmann Franz (Francesco)
Kullmann Margherita, A
Kullmann Margherita, B
Kullmann Peter Thaddäus (Pietro)

L

Lama Renato
Lambertini Alarico
Lambertini Giuseppe
Landi Guido
Lanetti Luigi
Lanzarini Augusto
Lanzarini Tancredi
Laurenti Rosa Silvio
Le Bargy Charles
Laonardi Oreste
Lega Giuseppe
Leonardo Da Vinci
Leone Roberti Roberto
Lepri Luigi
Levi Enrico
Levi Giorgio
Levi Isaia
Liberati Franco
Liebknecht Karl
Lind Alfred
Linder Max
Lipparini Giuseppe
Lloyd Hamilton
Lloyd Harold
Lodi Fortunato
Lolli Alberto Carlo
Lollini Raffaele
Longhena Mario

Longhi Enzo
Longhi Giulio
Lopez Sabatino
Lubitsch Ernst
Lucarini Ostilio
Lugli
Lumière fratelli
Lunda Elena
Lupi Ignazio
Lusuardi Giovanna
Lusuardi Silvio
Luzzati Luigi

M

Maccaferri Pietro
Maccolini Ugo, Mons.
Madama Bracco
Maddaleni Giuseppe
Magagnoli Gaetano
Maggi Luigi
Maggi Pietro
Maggi Rina
Magini-Coletti Antonio
Magli Albertina
Magli Clara
Magre Maurice
Maierotti Alice
Majani Augusto
Majeroni Achille
Majeroni Italo
Majeroni Amedeo
Malagoli Renzo
Malasomma Nunzio
Malferrari Giuseppe
Mallet Arcade
Malpassuti Vittorio
Mancinelli Ada
Manetti Dante
Manferrari Pietro
Manissero Romolo
Manzotti Luigi
Maranesi Alfonso
Maranesi Pietro
Marbis (trasformista)
Marchi Arturo
Marchi Augusto
Marconi Guglielmo
Marconi Vincenzo
Mariani Emilio
Mariani Gualtiero
Mari Sergio
Mariani Raffaello
Marinetti Filippo Tommaso
Marino Giovanni
Marino Giuseppe

Maroi Lanfranco
Martelli Cleto
Martinelli Ettore
Martini Ferdinando
Martini Franco Antonio
Martoglio Nino
Marzetto Ettore
Marzola Pietro
Marx Karl
Masetti Foschi Augusto
Mascagni Pietro
Mascaretti Carlo
Masi Napoleone
Masi Nicola
Masino Federico
Massenet Jules
Massone Alberto (v. anche Marchese Cagnara)
Matteuzzi Pietro, don
Mazza Egidio
Mazzola Giacinto
Mazzolotti Pier Angelo
Medica Alfredo
Medica Cesare
Melato Maria
Mele Michele
Méliès Georges
Melloni Alberto
Melloni Alfonso
Melloni Ugo
Menarini Alberto
Menichelli Pina
Merisi Antonio Mons.
Merlini Carlo
Merlini Elsa
Mertinanzi-Patti
Mezzetti Virginio
Miari Lia
Mignani Umberto
Milesi Ambrogio
Milesi Aristide
Milesi Maria
Minardi Aldo
Mingardi
Mingarelli Andrea
Minghetti Silvio
Mini Agar
Mini Anselmo
Minozzi Giovanni, Don
Minuti Florenzio
Minuti Raffaello
Miranda Isa
Mix Tom
Moccia Edoardo
Modena Vittorio
Modonesi
Modoni Fabio
Moggi
Molinari Luigi

Monari Angelo
Monari Carlo
Monari Iole
Monari Ubaldo
Monicelli Tomaso
Montagnani Loris
Montagnani Max
Monti Alessandro
Monti Armando
Monti Coriolano
Montuori Carlo
Montuoro Enrico
Monzini Giuseppe
Moore Colleen
Moretti A.
Morin Edgar
Moroni Candelori G.
Morosi Giovanni
Morsini
Morosini Giovanni
Morton
Moruzzi Giovanni
Montesano
Moscioni Cesarina
Mouret André
Mucchi Anton Maria
Muggia Attilio
Murari Lina
Muratori Augusto
Muratori (ambulante)
Murri Augusto
Murri Tullio
Musso Eugenio
Musso Vincenzo
Myer

N

Nadalini Ettore
Nardotto Guglielmo (fratelli)
Nasica v. Majani Augusto
Natali Armando
Napierska, Violette
Navone Giuseppe
Nazzaro Felice
Neilan Marshall
Negri A.
Negri-Pouget Fernanda
Negrone Baldassarre
Neri Vincenzo
Neri Vittorio
Nerozzi Tonino
Nervi Luigi
Newton
Niccodemi Dario
Nicodemi Dario

Nicolai Amedeo
Nielsen Asta
Niego Alberto
Nitti Francesco Saverio
Nobili Armando
Novelli Ermete
Novenn (ambulante)

O

Olivero
Olivetti Guglielmo
Opizzoni Carlo
Oppi (fratelli)
Orefice Giuseppe
Orlandini Dante
Orlando Vittorio Emanuele
Orsi Alberto
Ortioli (ambulante)
Ottolenghi Bianca
Ovazza Ernesto
Oxilia Nino

P

Pacchioni Italo
Padovan Adolfo
Padovani Giulio
Pagani Adriano
Pagano Bartolomeo
Pagliej Pasquale
Palmidessi Giuseppe
Paoletti Emilio
Paolieri Ferdinando
Pappalardi Alessandro
Panzacchi Enrico
Paradisi Umberto
Paradossi Giuseppe
Parmeggiani Antonio
Parolini Bruno
Pascal Anna
Pascoli Giovanni
Pasqui Ferruccio
Passati Federico
Pastina Giorgio
Pastrone Giovanni
Paton Stuart
Pavanelli Livio
Pederzani Gina
Pedrazzi Agostino
Pedrazzi Antonio
Pegan Enrico
Pellegrinetti Margot
Pelloni Alamanno
Pelloni Stefano

Perfetti Ugo
Perego Eugenio
Perino Giulio
Perlasea Francesco
Permè Antonio
Perugino Pietro
Pescali Francesco
Pessuti Temistocle
Peters Giorgio
Peters Giovanni (Johann)
Petersen Anna
Petrarca Francesco
Petrini E.
Pettine Giovanni
Pezzullo Pietro
Philbin Mary
Piazza Lya
Pickford Mary
Peri Vittorio
Piazzi Mario
Piertosi
Pini Linda
Pinto Giuseppe
Piperno Ugo
Pirandello Luigi
Pittaluga Stefano
Pittei Ubaldo
Piumazzi Silvia
Pizzi Ermanno
Plessi Guido
Pohl Rudolf
Poincaré Henri
Poggi Sebastiano
Poggioli Ferdinando Maria
Pola Dria
Poluzzi Vincenzo
Pontoni Gualtiero
Pouget Armand
Pozzati Severo
Prada Gioachino
Praga Marco
Prati Carlo
Primitivi Franco o Alfredo? Chi lo sa
Princivalle Lampugnani
Privato Guglielmo
Promio Albert
Promio Alexandre
Prosdocimi Felicità
Psilander Valdemar
Pullè Francesco Lorenzo
Pullini Giuseppe
Putti Vittorio

Q

Quintero (fratelli)

R

Rabbi Galliano
Radini Tedeschi Pietro
Radogna Roberto
Raffaello Sanzio
Raimondi Raimondo
Ramponi
Rappini Enrico
Rappini Oreste
Rava Maurizio
Ravaglia Raffaele
Razzani Ortensia
Razzi Francesco
Re Riccardi Adolfo
Recanati Mario
Reggiani Attilio
Reggiani Dante
Reinach Enrico
Reinach Guglielmetti Edvige
Reiter Virginia
Rembrandt Harmenszoon van Rijn
Repossi Luigi
Reyx (ambulante)
Reziani Angelo
Riccioni Domenico
Righelli Gennaro
Righi Augusto
Riento Virgilio
Rimini Umberto
Ripamonti Annetta
Roatto Almerico
Roatto Domenico
Roatto Eugenio
Roatto Francesca Maria
Roatto Luigi
Roatto Luigi (Senior)
Roatto Zaira
Robert Alfredo
Rodolfi Eleuterio
Roffeni Tiraferri Luigi
Rogledi (ambulante)
Roncati v. Rosnati Tito
Röntgen Conrad Von
Ronzani Alessandro
Rosati Nheda [Rosati Nada]
Rosellini Carlo
Rosellini Lina
Rosnati Tito
Rossetti Gino
Rossi (Commendatore)
Rossi A.
Rossi Alberto
Rossi Amedeo
Rossi Enrico
Rossi Leonardo

Rossi Luigi Pio
Rossi Pianelli Vittorio
Rossini Gioacchino
Roussell Henry
Roveri Ermanno
Rubbiani Alfonso
Ruggeri Ruggero
Ruggi Lorenzo

S

Sacchetti Arnaldo
Sacerdoti Ercole
Sacerdoti Eugenio
Sacerdoti Vittorio
Sala (ambulante)
Sala Paride
Salandra Antonio
Salberini Egisto
Salvalai F.
Salvatori Fausto
Sangiorgi Giuseppe
Sani Sebastiano
Santini Vezio
Sapelli Luigi (Caramba)
Sardi Cesare
Sardou Victorien
Sassoli Filippo
Sassoli Giuseppe
Savini Cesira
Savoia Luigi-Amedeo v. Duca degli Abruzzi
Savoia Umberto I
Scarabelli Giovanni, don
Scarani Pietro
Scardigli F.
Scagliarini Armando
Scaglione Francesco
Scattolini Amedeo
Schenk (prestigiatore)
Schnedler-Sørensen Edmund
Sciuti Giuseppe
Sciutto Luigi
Schumann Max
Scogli Alfredo
Scotti Raimondo
Sebastiani
Seganti Bartolomeo
Seganti Giulio
Seiler Lewis
Seitz Franz
Seitz George B.
Semon Larry
Serena Gustavo
Sereni Ernesto
Serra Elvira
Serra Maria

Seyta G.B.
Sestini avv.
Sforza Viviana
Sichel Giuseppe
Sidoli Ferdinando
Sienkiewicz Henryk
Silvorra Wanda
Simmarchi Marco
Simoneschi Carlo
Simoni Renato
Sironi Paolo
Sinibaldi-Errighi
Soldani Valentino
Soldati Riccardo
Soldati Rinaldo
Soraci Giuseppe
Soriani Alfredo
Sonzogno Renzo
Spada Leonello
Spina Cucumazzi Salvatore
Spinadini Giulio
Stagni Antonio
Stame Francesco
Stame Gino
Stame Luigi
Stancich Giuseppe
Stanzani (sig.ra)
Stark Curt A.
Steiner Hermann
Sterni Giuseppe
Stoppa Paolo
Stracciari Riccardo
Strepponi Giuseppina
Strindberg August
Striscino Rosa
Strozzi Giovanni, Don
Succi Giovanni
Sudermann Hermann
Sutto Antonio

T

Tabarroni Ildebrando
Talli Virgilio
Tanari Giuseppe
Tanteri Ferdinando
Tarozzi Elisa
Tassi Giorgio
Tavernari Luigi
Tedescato Vittorio
Terenghi Michele
Testi Gian Battista
Testoni Alfredo
Tilly (Contessa)
Tirelli Guido
Tofano Sergio
Tolentino Riccardo

Tolomelli Giuseppe
Tombesi Alfredo
Tommasini Maria
Tornani Emanuele
Tovagliari Camillo
Traber Enrico
Tebbi (ambulante)
Tebbi Oreste
Trento Guido
Treves de Bonfilii Gastone
Traversa Alberto
Trevisan Giovanni

Trilussa
Troisi Alfredo
Trozzi Ferdinando

U

Urangia Tazzoli Gino

V

Vaccari Celso
Vaccaro Giuseppe
Valenti Giulio
Valle Emilio
Vandelli Domenico
Vannuzzi (ambulante)
Vanoni Ildebrando
Varaldo Alessandro
Vassallo Gian Orlando
Vellani Foscaro
Velle (prof.)
Velle Gaston
Vanoni Ildebrando
Ventura Eugenio
Venturoli Mattei Mario
Verdi Giuseppe
Verga Giovanni
Vergani Vera
Veronesi Clotilde
Veyre Gabriel
Visconti Di Modrone Giuseppe
Vidali Enrico
Vigo Myla
Villani Roberto
Viscardini Carlo
Vitali Daniele
Vivoli Giovanni

W

Wagner Richard
Wando v. Aldrovandi Angelo
Waschke Sergio Ermineo Romeo

Watry Cesare
Wechsler Bernardo
Welles Orson
Wengher Felice
West Raymond B.
Widlöcher, canonico
Wilhelm Carl
White Pearl
Wolick Francesco
Wright Wilbur
Wulmann

Z

Zaccaria Gino
Zaccaria Giuseppe
Zacconi Ermes
Zacconi Ermete
Zago Emilio
Zamboni Ettore
Zambuto Gero
Zammarchi Angelo
Zanardi Francesco
Zanasi Aldo
Zanetti Dino
Zanon-Paladini Laura
Zanotti Carlo
Zanotti Umberto
Zannutta Renzo
Zecchini Enrico
Zeetti Aldo
Zeitung Hermann
Zenatello
Zezza Giuseppe
Zocchi Enrico
Zoppetti Angelo
Zoppitelli
Zorio Giuseppe
Zorzi Guglielmo
Zuccheri
Zucchini Dino
Zucchini Solimei Guido

FONTI INEDITE

A – Archivi e fondi speciali delle biblioteche e delle cineteche

Bologna

Archivio Arcivescovile di Bologna, Miscellanea.

Archivio di Stato di Bologna:

Prefettura, Gabinetto di Prefettura, 1860-1928:

Cat. 12 (Miscellanea con Teatri, Commissione di Vigilanza, ecc.) 930 (1896); 948 (1897); 972 (1898); 981 (1899); 994 (1900); 1008 (1901); 1022 (1902); 1035 (1903); 1051 (1904); 1065 (1905) → Cat. 13 (Teatri, Commissione di Vigilanza e Revisione Teatrale) 1084 (1906); 1102 (1907); 1117 (1908); 1133 (1909); 1151 (1910); 1170 (1911); 1188 (1912); 1206 (1913); 1224 (1914); 1245 (1915); 1266 (1916); 1280 (1917); 1296 (1918); 1309 (1919); 1327 (1920); 1355 (1921); 1394 (1923); 1410 (1924); 1423 (1925); 1449 (1926); 1477 (1927); 1505 (1928).

Prefettura, Affari Generali, 1867-1924:

Cat. 4 Contribuzioni diverse e tasse diverse erariali (Classe 7 – Tasse di manomorta, di bollo, di registro, sui teatri, sulle concessioni governative ed altre affini) 1 b (1912).

Cat. 7 Agricoltura, Industria e Commercio (Classe 18 – Diritti d'autore sulle opere dell'ingegno, proprietà letteraria e artistica) 1 b (1911); 1 b (1912); 1 b (1913); 1 b (1914); 1 b (1915).

Cat. 27 Oggetti diversi (Classe 11 – Vigilanza sui Teatri / Miscellanea)

1 b (1896); 1 b (1897); 1 b (1898); 1 b (1899); 1 b (1901); 1 b (1902); 1 b (1903); 1 b (1904); 8 b (1905); 1 b (1906); 1 b (1907); 1 b (1908); 1 b (1909); 1 b (1910); 1 b (1911); 1 b (1913); 1 b (1915); 2 b (1918); 1 b (1922); 1 b (1924).

Questura, Atti generali, 1859-1903:

Cat. 6 Spettacoli 555 (1900); 579 (1901); 603 (1902); 629 (1903).

Archivio Notarile Distrettuale di Bologna: Atti dei notai Luigi Pio Rossi, Giuseppe Orefice, Rimini Umberto, Pedrazzi Antonio, Giovanni Giovannini, Foresti Federico.

Archivio Storico dell'Ordine Architetti di Bologna, Fondo Muggia.

Camera di Commercio di Bologna, Archivio Storico del Registro delle Ditte: registri di protocollo (voll. 65) e schedario delle ditte.

Comune di Bologna, Archivio Storico, Carteggio Amministrativo:

1863-1897 (Titolo X – Polizia Municipale, Rub. 3 Spettacoli e divertimenti, Rub. 4 Assegnazioni di suolo pubblico; Titolo XI – Igiene pubblica, Rub. 3 Licenze per esercizi; Titolo XII – Edilità, Rub. 3 Ornato):

1895: X.2-3; XI.3-8

1896: XI.3.5; XV.1-5; XII.1-4

1897: X.3; XI.3.2-3; XI.3.5-8; XV.1-5; XII.1-4; X.4-5

1898-1910 (Titolo X – Polizia Municipale, Rub. 3 Feste, spettacoli, divertimenti, Rub. 4 Assegnazioni di suolo pubblico; Titolo XI – Igiene pubblica, Rub. 3 Esercizi, Industria; Titolo XII – Edilità, Rub. 4 Ornato):

1898: XII.4.1-3; XII.4.4
1899: XII.4.4 (1-2)
1900: X.3; X.4; XII.4.4 (1-2)
1902: X.3; X.4; XII.4.4 (1-2)
1903: X.3; X.4; XII.4.4 (1-2), XII.4.2; VI.4; X.6-7
1904: X.3; X.4-5; X.3-5, 8; XII.4.4 (1-3)
1905: X.4-5; XI.3-5, 8; XII.4.4 (1-2)
1906: X.4, 6-7; XI.3.4, 8; XI.3.5; XII.4.4 (1-2)
1907: X.3; X.4; XI.3.5, 8; XII.4.4 (1-2); XV
1908: X.3; XI.3; XII.4.4
1909: XI.3.5 (1-2); XV
1910: X.3; X.4; XII.4.4

1911-1927 (Titolo X – Polizia Municipale, Rub. 3 Feste, spettacoli, divertimenti, Rub. 4 Assegnazione e occupazione di suolo pubblico; Titolo XI – Igiene pubblica, Rub. 3 Esercizi, Industrie; Titolo XII – Edilità, Rub. 4 Ornato; Titolo XIII – Opere pubbliche, Rub. 1 Strade e piazze; Titolo XIV – Istruzione, Rub. 3 – Scuole):

1911: X.3 (30-31); X.4 (32); XI.3 (37-39); XII.1-5 (45); XII.4.4; XIII.1.1 (50); X.4 (32); XV (1-7)
1912: X.3; XI.3.5 (115); XI.3.8 (116); X.4 (32); XII.4.1-5 (124); XII.4.4 (125-128); XV.1-2
1913: X.4; XII.4.4 (204-207)
1914: X.4; XII.4.4
1915: X.3.3-5; X.4.1; XII.4.4.;
1916: X.3.1-7; X.4.1; XII.4.4.; XIV.3.2
1917: X.3.1-7; X.4.1; XII.4.4.;
1918: X.3.1-7; X.4.1; XII.4.4.;
1919: X.3.1-7; X.4.1; XII.4.4.;
1920: XII.4.4.;
1921: XII.4.4.;
1922: XII.4.4.;
1923: XII.4.4.;
1924: XII.4.4.;
1925: XII.4.4.;
1926: XII.4.4.;
1927: XII.4.4.;
1928: XII.4.4.;
1929: XII.4.4.;

Comune di Bologna, Archivio Storico di Stato Civile.

Università di Bologna, Archivio Storico, Sezione di architettura, Fondo Sironi e Fondo Muggia.

Biblioteca del Museo Civico del Risorgimento di Bologna: Fondo Sangiorgi, Archivio Guerra Mondiale, Fondo Manifesti Bolognesi 1914-1918.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna: Fondi Malvezzi, Trebbi, Cervi e Raccolta fotografica sulla città di Bologna.

Biblioteca della Fondazione Casa di Riposo Lyda Borelli per artisti e operatori dello spettacolo.

Biblioteca Universitaria di Bologna, Raccolta Bibliografica della Guerra delle Nazioni.

Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, Collezioni di Arte e Storia, Fondo Testoni, Fondo Brighetti, Fondo Mengoli.

Università di Bologna, Biblioteca di Discipline Umanistiche, Fondo A. Menarini.

Università di Bologna, Biblioteca Supino Arti Visive, Archivio Fotografico.

Fondazione Cineteca di Bologna: Archivio Fotografico, Archivio della Grafica, Archivio Film (Fondo cinematografico dell'Istituto Ortopedico Rizzoli).

Fondazione Gualandi di Bologna, Documentazione amministrativa.

Documentazione della famiglia Coltelli.

Documentazione della famiglia De Donno.

Firenze

Biblioteca Nazionale Centrale, Ufficio pubblicazioni minori, Faldoni: Bologna, Torino e Roma.

Napoli

Archivio di Stato di Napoli, Questura, Archivio Generale, Seconda serie 1888-1901.

Documentazione della famiglia Cattaneo.

Rapallo

Biblioteca internazionale "Città di Rapallo".

Roma

Archivio di San Pietro in Vincoli, Roma, Fondo SS. Salvatore.

Biblioteca Museo Teatrale del Burcardo, Fondo Re Riccardi.
Cineteca Nazionale di Roma: Fototeca, Archivio film e Manifestoteca.

Filmoteca Vaticana, Archivio pellicole.

Torino

Camera di Commercio di Torino, Archivio Storico del Registro delle Ditte.
Museo Nazionale del Cinema di Torino: Archivio cartaceo, Manifestoteca e Fototeca,
Bibliomediateca "Mario Gromo" (Fondo ritagli), Cineteca.

Gemona

Cineteca del Friuli: Archivio Film, Archivio Grafica.

Milano

Camera di Commercio di Milano, Archivio Storico del Registro delle Ditte.

Museo Teatrale della Scala di Milano, Fondo "Marco Praga".

Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia "Leonardo Da Vinci", documenti digitalizzati.

Sondrio

Biblioteca Luigi Credaro, Fondo Credaro.

FONTI EDITE

B – Periodici consultati e spogliati

Periodici cattolici

«Bollettino mensile del Circolo Leone XIII», Bologna, 1923-1927. Consultato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna.

«Bollettino della Diocesi di Bologna», Bologna, 1910-1914. Consultata presso la Biblioteca Universitaria di Bologna.

«L'Eco degli oratorii», Milano, 1911-1917. Consultata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

«Èffeta», Bologna, 1905-1923. Consultata presso la Biblioteca Universitaria di Bologna.

«Luce et verbo», Torino, 1909-1913. Consultata presso la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino.

Periodici degli ambulanti

«L'Aurora», Monza, 1901-1910. Consultata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

«La Bussola», Bologna, 1889-1894. Consultata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

«La lanterna», Napoli, 1907-1908. Consultata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

«Rivista degli Spettacoli», Milano, 1900-1901. Consultata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Periodici con notizie sull'attività cinematografica di A. Testoni

«La cine-fono & La rivista fonocinematografica», Napoli, 1914-1921. Spoglio limitato ai materiali disponibili *online* nel sito del Museo Nazionale del Cinema; con integrazioni dalle collezioni della Fondazione Cineteca di Bologna.

«Il mare», Rapallo, 1917. Consultato per l'estate del 1917.

«Il Piccolo Faust», Bologna, 1896-1923.

«La vita cinematografica», Torino, 1914-1921. Spoglio limitato ai materiali disponibili *online* nel sito del Museo Nazionale del Cinema.

Riviste specializzate e altri periodici

«L'Araldo», Bologna, bimensile, anni 1899-1900.

«L'Arpa», Bologna, settimanale, anni 1896-1900.

«Bollettino dell'Università popolare G. Garibaldi in Bologna», Bologna, 1919-1920.

«Bologna che ride», Bologna, settimanale, anni 1898-1899.

«Bologna che dorme», Bologna, settimanale, anni 1898-1899.

«Cine-Gazzettino», Bologna, 1926-1932. Consultata presso la Biblioteca Universitaria di Bologna.

«La Coltura Popolare», Milano, 1911-1916, consultato presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna.

«Cronaca dei Teatri», Bologna, quindicinale, anni 1896-1899.

«L'Eco del Cinema», Bologna, 1924-1926.

«Films Pittaluga», Torino, 1923-1926. Consultata presso la Bibliomediateca "Mario Gromo" del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

«Foglio annunci legali della Provincia di Bologna», consultato presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna.

«Il Foro Italiano», Parte Prima: Giurisprudenza Civile e Commerciale, voll. 37, (1912) e 39 (1914).

«Giornale delle beffe», Bologna, settimanale, anni 1910-1911.

«Il Mondo Artistico», Milano, settimanale, anni 1896-1902.

«Il Piccolo Faust», Milano, settimanale, anni 1896-1899.

Quotidiani locali

«Il Resto del Carlino»: 1896-1907, 1908 (gennaio-aprile e agosto-dicembre), 1909-1915. Consultato presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna.

«La Gazzetta dell'Emilia»: 1896-1904, poi «Il Giornale del Mattino» 1905 (il giornale fallisce in

maggio e riprende nel 1907), 1907-1918. Consultato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna e presso la Biblioteca dell'Archiginnasio.

«L'Unione»: 1895 (luglio-dicembre), 1896 (ottobre), poi «L'Avvenire»: 1896 (novembre-dicembre), 1897 (gennaio-giugno), 1898 (luglio-dicembre), 1899-1903, poi «L'Avvenire d'Italia» 1904 (gennaio-marzo), 1905-1909, 1910 (gennaio-giugno), 1911-1915. Consultato presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna.

C – Testi a stampa dell'epoca

ALBERTONI TAGLIAVINI S. 1913, *Veleno a buon mercato. Conferenza*, Bologna, Tip. Lit. dei Sordomuti (conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze).

ASSOCIAZIONE DEI CINEMATOGRAFISTI ITALIANI 1914, *A.S.E. Il Ministro delle Finanze, agli onorevoli membri della Commissione Parlamentare per lo studio di legge sui Provvedimenti Tributari e agli Onorevoli senatori del Regno e Deputati al Parlamento*, Milano, Stab. Tip. “La Presse”.

Catalogo del Replicatamente Premiato Museo Cattaneo (casa fondata nel 1837). Importante Raccolta di lavori artistici e scientifici, Milano, Tip. P.T. Rigamonti, 1903 (conservato presso l'Archivio di Stato di Bologna).

Catalogo della esposizione Artistica-Meccanica di B. Wechsler, Codogno, Tip. A.G. Cairo, 1898 (conservato presso la Biblioteca di Discipline Umanistiche dell'Università di Bologna).

BOTTONI A. 1922, *Casa del soldato Bologna, 20 giugno 1915 - 30 giugno 1920*, Bologna, Tip. Cuppini.

COMUNE DI BOLOGNA 1903, *Norme per l'occupazione di area in Piazza Otto Agosto*, Bologna, Regia Tipografia.

Guida attraverso il Panoptico Traber e Museo Anatomico. La più grande raccolta di preparati artistici nel campo della Vita Corporale dell'Uomo, Ancona, Stab. Tip. del Commercio, 1893 (conservato presso la Biblioteca di Discipline Umanistiche dell'Università di Bologna).

DA NOVE R. 1915, *Centosettanta orditure di conferenze con proiezioni*, Vicenza, Soc. An. Tip. Fra Cattolici Vicentini.

DE' FRANCESCHI F. 1909, *Le proiezioni luminose. Loro utilità, il materiale inerente*, Bologna, Tipografia P. Neri (opuscolo conservato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna).

DOLETTI M.-CRUCILLÀ L. (a cura di) 1930, *Almanacco del cinematografo 1931*, Bologna, Cappelli.

Elenco dei lavori ammessi al “Concorso Cines”, Roma, Unione Editrice, 1914 (conservato presso la Biblioteca del Dipartimento di filosofia dell'Università degli studi di Padova).

FABBRI G. 1907, *Al Cinematografo*, Milano, P. Tonini Ed (ristamp. anas. A cura di S. Raffaelli, Aircs 2012).

GARAGNANI M. 1927, *Cinque anni di vita della Casa del soldato di Bologna: 19 dicembre 1921-19 dicembre 1926*, Bologna, Tip. Mareggiani.

GIOVANNINI G. [1922], *A proposito dell'apertura del teatro Modernissimo di Bologna*. *Circ. Minist.* 17 giugno 1887 n. 11600 Direzione di P.S., s.l.

GRASSI R. 1917, *I primi cinque anni di vita del Cinematografo dei sordomuti in Bologna*, Bologna, Tipografia Sordomuti (opuscolo conservato presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna).

GUADAGNINI G. 1918, *La Censura degli spettacoli cinematografici*, Roma, Tipografie delle Mantellate.

LIUZZI F. 1900, *Catalogo degli Apparecchi e Accessori per la Fotografia 1900-1901*, Catalogo illustrato n. 20, Bologna, Tipografia Mareggiani, 1900 (catalogo conservato presso la Bibliomediateca "Mario Gromo" del Museo Nazionale del Cinema di Torino).

MASI A. 1916, *Un programma*, «Apollon», a. I, n. 6, agosto 1916, pp. 14-18.

MATTOZZI R. 1920, *Rassegna generale della cinematografia*, a. I, Roma (conservato presso la Bibliomediateca "Mario Gromo" del Museo Nazionale del Cinema di Torino).

MATTOZZI R. 1921-1922, *Rassegna generale della cinematografia*, a. II, Roma (conservato presso la Bibliomediateca "Mario Gromo" del Museo Nazionale del Cinema di Torino).

Ministero dell'Interno – Vigilanza sulle pellicole cinematografiche – Legge 25 giugno 1913, n. 785 – Regolamento 31 maggio 1914, n. 352, Roma 1914 (conservato presso l'Archivio di Stato di Bologna).

MUSI C. 1907, *Él Cinematograf. Parole e musica di Carlo Musi*, [s.l.], giugno 1907.

PULLÈ F. 1917, *Annali dell'Università Popolare "G. Garibaldi" in Bologna 1915-1916*, Bologna, Tip. Azzoguidi.

Relazione della festa indetta dall'Associazione Fascista Esercenti Cinema in occasione del XXV anniversario dell'inaugurazione del primo cinema popolare "Sala Iride" fondato dal Cav. Menotti Cattaneo, Bologna, Stabilimenti Poligrafici Riuniti, 1926 (conservato presso la Biblioteca Mario Gromo del Museo Nazionale del Cinema di Torino).

Regolamento concorso "Cines", [Roma], [1913] (conservato presso la Biblioteca del Dipartimento di filosofia dell'Università degli studi di Padova).

Regolamento sulla Vigilanza dei teatri approvato dalla Commissione nella seduta del 27 dicembre 1902, Milano, Editrice libraria Luigi di Giacomo Pirola, 1903.

Regolamento sulla vigilanza dei teatri della città e provincia di Bologna, Bologna, Società Tipografica Compositori, 1904 (conservato presso l'Archivio Storico Comunale).

Regolamento sulla vigilanza dei teatri della città e Provincia di Bologna, Minerbio, Tip. Paolo e C. Bevilacqua, 1914.

SANDRI M. 1919, *Alfredo Testoni*, Milano, Modernissima.

SACERDOTI E. 1914, *Relazione Esercizio Sociale "Felsina Film". Dal 15 agosto al 31 dicembre 1914 mesi 4 e mezzo – pari a giorni 135*, Bologna, Stabilimento Poligrafico Emiliano (opuscolo conservato presso l'Ufficio Pubblicazioni Minori della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze).

SIAE 1934-1935, *La vita dello spettacolo in Italia nel decennio 1924-1933 (II-XI e.f.)*, Roma, Società Italiana Autori ed Editori.

SIAE 1936, *Lo spettacolo in Italia*, Roma, Società Italiana Autori ed Editori.

SOCIETÀ EMILIANA PER LA PROPAGANDA RELIGIOSA CON PROIEZIONI 1909, *Assemblea generale tenuta nella Sala dei Fiorentini il 29 Aprile 1909*, Bologna, Tip. Garagnani (conservato presso la Biblioteca Capitolare della Collegiata di S.G. In Persiceto).

Teatro Meccanico dei Paesi Bassi ossia Esposizione di differenti oggetti spettanti all'arte ed alla natura, dei signori Ellemberg e Sebastiani, Napoli, Tipografia Vara, s.d.

TESTONI A. 1915, *L'amica del cuore*, Bologna, Zanichelli.

TESTONI A. 1917a, *L'avvenire del cinematografo*, «La vita cinematografica», a. VIII, numero speciale, dicembre 1917, pp. 141-142.

TESTONI 1917b, *Il pomo della discordia*, Bologna, Zanichelli.

TESTONI A. 1918a, *Il Cinematografo dopo Guerra*, «La vita cinematografica», a. X, numero speciale, dicembre, pp. 126-127.

TESTONI A. 1918b, *Arte nuova. Commedia in tre atti di là da venire*, «In penombra», a. I, n. 7, dicembre 1918, pp. 274-275

TESTONI A. 1919a, *Cicero pro domo mea. Intervista con me stesso*, «La vita cinematografica», a. IX, numero speciale, dicembre, pp. 126-127.

TESTONI A. 1919b, *La spada di Damocle*, Bologna, Zanichelli.

TESTONI A. 1920a, *Cinematografo irriverente*, «La vita cinematografica», a. XI, numero speciale, dicembre, pp. 74-75.

TESTONI A. 1920b, *La terribile visione*, «La decima musa», a. I, n. 1, aprile 1920, pp. 8-9.

TESTONI A. 1925, *Ricordi di teatro*, Bologna, Zanichelli.

TESTONI A. 1930, *Che cosa penso del cinematografo?*, in M. Doletti e L. Crucillà (a cura di), *Almanacco del cinematografo*, Bologna, Cappelli, p. 47.

TESTONI A. 1933a, *Ottocento bolognese. Nuovi ricordi di Bologna che scompare*, Bologna, Cappelli.

TESTONI A. 1933b, *Teatro bolognese*, Bologna, Zanichelli.

TIRANTY U. 1921, *La cinematografia e la legge. Manuale teorico-pratico*, Torino, F.lli Bocca.

TREBBI O. 1926, *Alfredo Testoni*, Roma, Formiggini.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Bibliografie tematiche specifiche sono riportate alla fine di ognuna delle tre parti del lavoro.

ABEL R. 1994, *The Ciné Goes to Town – French Cinema 1896-1914*, Berkeley, University of California Press.

ABEL R.-BERTELLINI G.-KING R. (eds. by) 2008, *Early Cinema and the “National”*, London, Libbey.

ABRUZZESE A.-PISANTI A. 1983, *Cinema e letteratura*, in ROSA A. (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. II, Torino, Einaudi.

ALESI D. 2005, *Una letterata con intelletto d'amore: Silvia Albertoni Tagliavini*, in CHEMELLO A.-ALESI D. (a cura di) 2005, *Tre donne d'eccezione. Vittoria Aganoor, Silvia Albertoni Tagliavini, Sofia Bisi Albini. Dai carteggi inediti con Antonio Fogazzaro*, Bologna, Il Poligrafo, pp. 165-194.

ALONGE G. 1997, *Giocando con i soldatini*, «Il nuovo spettatore», a. I, novembre.

ALONGE G. 2001, *Cinema e guerra*, Torino, Utet.

ALONGE G. 2006, *L'occhio e il cervello dell'esercito. Tecnologia bellica e tecnologia cinematografica nelle riviste degli anni Dieci*, in CANOSA M.-CARLUCCIO G.-VILLA F. (a cura di), *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia*, voll. I-II, Roma, Carocci, pp. 15-29.

ALOVISIO S. 2005, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Milano, Il Castoro.

ALOVISIO S. 2008, *La spettatrice muta. Il pubblico cinematografico femminile nell'Italia del primo Novecento*, in DALL'ASTA M. (a cura di) 2008, *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Atti del convegno internazionale (Bologna 14-16 dicembre 2007), Bologna, Cineteca di Bologna, pp. 269-288.

ALOVISIO S. 2013, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Torino, Kaplan.

ALOVISIO S.-CARLUCCIO G. (a cura di) 2014, *Introduzione al cinema muto italiano*, Torino, Utet.

ALOVISIO S.-CASETTI F. 2006, *Il contributo della Chiesa alla moralizzazione degli spazi pubblici*, in EUGENI R.-VIGANÒ D.E. (a cura di) 2006, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. I, Roma, Eds, pp. 97-127.

ALOVISIO S.-CASETTI F. 2014, *L'esperienza del pubblico cinematografico*, in ALOVISIO S.-CARLUCCIO G. (a cura di), *Introduzione al cinema muto italiano*, Torino, Utet, pp. 278-315.

ALOVISIO S.-MAZZEI L. 2008, “*Materia grigia, sensibile ai segni...*”. *L'esperienza cinematografica nella riflessione psicologica italiana degli anni Dieci*, in DE BERTI R.-LOCATELLI M. (a cura di), *Figure della modernità nel cinema italiano (1900-1940)*, Pisa, Ets, pp. 179-210.

AMADEI D.-COEN V. (a cura di) 2003, *Alfredo Testoni: sotto i portici e dietro le quinte*, Catalogo della Mostra tenutasi a Bologna nel 2003, Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, Bologna, Minerva Edizioni.

ANDREAZZA F. 2008, *Identificazione di un'arte. Scrittori e cinema nel primo Novecento italiano*, Roma,

Bulzoni.

ANGELINI V.-PUCCI F. 1981, *1896-1914. Materiali per una storia del cinema delle origini*, Torino, Studioforma Editore.

ANTONELLI A. (a cura di) 2011, *Spigolature d'archivio. Contributi di archivistica e storia del progetto "Una città per gli archivi"*, Bologna, Bononia University Press.

ANTONELLI A.-FERRETTI C.-PEDRINI R. 1997, *Storia del teatro «Eleonora Duse». Dal San Saverio al Duse: quattro secoli di vicende teatrali*, Bologna, Lo Scarabeo.

ANZOLETTI A. 1954, *Alessandro Codivilla e Vittorio Putti nel ricordo di un loro contemporaneo*, Bologna, Cappelli.

APRÀ A.-MAZZEI L. (a cura di) 2002, *Lucio D'Ambra. Il cinema*, «Bianco e Nero», a. LXIII, n. 5, settembre-ottobre 2002.

ARBIZZANI L. 1954, *Dalla Lega per l'Istruzione del Popolo all'Università Popolare G. Garibaldi di Bologna*, Bologna, Regione Emilia Romagna.

ARBIZZANI L.-CASALI L.-DALLA CASA B.-D'ATTORRE P.P.-FURLAN P.-MEZZETTI M.-ONOFRI N.S.-PRETI A.-TAROZZI F. 1988, *Il sindacato nel bolognese. Le Camere del lavoro di Bologna dal 1893 al 1960*, a cura del Centro documentazione-Archivio storico della Camera del lavoro territoriale di Bologna, Bologna, Ediesse.

ARGENTIERI M. 1974, *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti.

ATWELL D. 1980, *Cathedrals of the Movies. History of British Cinemas and Their Audiences*, London, The Architectural Press.

AUBERT M.-SEGUIN J.C. 1996, *La production cinématographique des frères Lumières*, s.l., Editions Mémoires de cinéma.

AURORA B. 1996, *Histoire du cinéma en Lorraine. Du cinématographe au cinéma forain 1896-1914*, Serpenoise, Metz.

AUTELITANO A.-INNOCENTI V.-RE V. (a cura di) 2005, *I cinque sensi del cinema / The Five Sense of Cinema*, Udine, Forum.

AUTELITANO A.- RE V. (a cura di) 2006, *Il racconto del film. La novellizzazione, dal catalogo al trailer*, Forum, Udine.

BACCILERI A.-EVANGELISTI S. (a cura di) 1988, *L'Accademia di Bologna. Figure del Novecento*, Accademia di belle arti, 5 settembre-10 novembre 1988, Bologna, Nuova Alfa, 1988.

BÄCHLIN P. 1958, *Il cinema come industria. Storia economica del film*, a cura di L. Solaroli, Milano, Feltrinelli (ed. or. *Der film als ware*, Basel 1945).

BAROZZI G. (a cura di) 1993, *Francesco Zanardi. Storia di un socialista dall'Ottocento alla Repubblica*, atti del Convegno di studi, Mantova, 5 ottobre 1991, Mantova, Istituto mantovano di storia contemporanea.

BASSOTTO C. (a cura di) 1966, *La storiografia cinematografica*, Atti della Tavola Rotonda svoltasi alla XXV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nei giorni 30 e 31 agosto e 1° settembre 1964, Venezia, Marsilio.

- BATTISTINI M.G.-PULINI I. (a cura di), *People. Il catalogo degli umani tra '800 e '900*, catalogo della mostra, Modena, Panini
- BENATTI R. 2000-2001, *Il cinema in biblioteca*, «Cineteca», anno XVI, n°2, marzo-aprile, p.19; n°6, ottobre-novembre, pp.16-17; n°8, dicembre 2000-gennaio 2001, pp.20-21; anno XVII, n°2, marzo-aprile, pp. 20-21.
- BENJAMIN W. 2000, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000 (ed.or. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Schriften).
- BERNABEI G. 1986, *La Montagnola di Bologna*. Storia di un popolo, Bologna, Pàtron.
- BERNABEI G.-GRESLERI G.-ZAGNONI S. (a cura di) 1984, *Bologna Moderna*, Bologna, Pàtron.
- BERNARDINI A. 1978, *Nascita ed evoluzione delle strutture del primo cinema italiano*, «Bianco e Nero», a. XXXIX, n. 2, marzo-aprile, pp. 3-66.
- BERNARDINI A. 1979, *Naissance et évolution des structures du premier cinéma italien (1896-1912)*, in GILI J. (par), *Le cinéma muet italien*, «Les cahiers de la Cinémathèque», n. 26-27, pp. 9-64.
- BERNARDINI A. 1980, *Cinema muto italiano*, vol. I, *Ambiente, spettacoli e spettatori 1896-1904*, Bari, Laterza.
- BERNARDINI A. 1981, *Cinema muto italiano*, vol. II, *Industria e organizzazione dello spettacolo 1905-1909*, Bari, Laterza.
- BERNARDINI A. 1982, *Cinema muto italiano*, vol. III, *Arte, divismo e mercato 1910-1914*, Bari, Laterza.
- BERNARDINI A. 1985, *Appunti sul cinema comico muto italiano*, in CHERCHI USAI P., IACOB L., *I comici del cinema muto italiano*, «Griffithiana», a. VIII, n. 24-25, ottobre 1985, pp. 21-35.
- BERNARDINI A. (a cura di) 1986, *Cinema e storiografia in Europa*, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Atti del Convegno internazionale tenutosi a Reggio Emilia, 30 novembre-1 dicembre 1984, Comune di Reggio Emilia.
- BERNARDINI A. 1988, *La Film d'Arte Italiana*, in REDI R. (a cura di) 1988, *Verso il centenario. Pathé*, Roma, Di Giacomo, pp. 121-135.
- BERNARDINI A. 1991, *Industrializzazione e classi sociali*, in RENZI R. (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo*, Bologna, Nuova Casa Editrice Cappelli, pp. 22-34.
- BERNARDINI A. 1996, *Il cinema muto italiano. I film dei primi anni, 1905-1909*, Biblioteca di «Bianco e Nero», Torino-Roma, Nuova ERI-RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia.
- BERNARDINI A. 1999, *Leopoldo Fregoli, "cinematografista"*, in CANOSA M. (a cura di) 2000, *A nuova luce. Cinema muto italiano. I*, Atti del convegno internazionale, Bologna, 12-13 novembre 1999, Bologna, Clueb, pp. 181-187.
- BERNARDINI A. 2000, *Cinema Italiano 1930-1995. Le imprese di produzione*, Roma, Anica Produzioni.
- BERNARDINI A. 2001a, *Cinema italiano delle origini: gli ambulanti*, Gemona, La Cineteca del Friuli.
- BERNARDINI A. 2001b, *L'epopea del cinema ambulante*, in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, pp. 109-146.

- BERNARDINI A. 2002, *Cinema muto italiano. I film "dal vero" 1895-1914*, Gemona, La Cineteca del Friuli.
- BERNARDINI A. 2007, *Le società di Luca Comerio*, in DAGRADA E.-MOSCONI E.-PAOLI S. (a cura di), *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Milano, Il Castoro, pp. 93-112.
- BERNARDINI A. 2008, *Cinema delle origini in Italia. I film "dal vero" di produzione estera 1895-1907*, Gemona, La Cineteca del Friuli.
- BERNARDINI A. 2012, *Cinema muto italiano. Le imprese di produzione*, vol. I, *Il Centro-Sud*, Torino, Kaplan.
- BERSELLI A. 2010, *Da Napoleone alla Grande Guerra*, in BERSELLI A.-VARNI A. (a cura di), *Storia di Bologna. Bologna in età contemporanea 1796-1914*, vol. 4, tomo I, Bologna, Bononia University Press, pp. 1-135.
- BERSELLI A.-VARNI A. (a cura di) 2010, *Storia di Bologna. Bologna in età contemporanea 1796-1914*, vol. 4, tomo I, Bologna, Bononia University Press.
- BERTELLINI G. 2010, *Italy in Early American Cinema. Race, Landscape, and the Pictorial*, Bloomington, Indiana University Press.
- BERTELLINI G. (ed.) 2013, *Italian Silent Cinema. A Reader*, New Barnet, John Libbey.
- BERTETTO P. (a cura di) 1995, *Schermi di carta. La collezione di manifesti del Museo Nazionale del Cinema di Torino. Il muto italiano 1905-1927*, Torino, Ed. d'Arte Fratelli Pozzo.
- BERTIERI C.-DE MIRO D'AJETA E.C.-GIUSTI M.-SALOTTI M. (a cura di) 1983, *Genova in celluloide. Luoghi, protagonisti, storie*, Genova, Comune di Genova.
- BERTIERI C.-SALOTTI M. (a cura di) 1985, *I produttori liguri*, Genova, Comune di Genova.
- BETTAZZI B. (a cura di) 2003, *Archivi aggregati. La sezione di architettura e i fondi degli architetti moderni*, Bologna, Archivio Storico.
- BETTAZZI B. 2010, *Teatri, caffès chantant e cinematografi. Opere e scritti di Attilio Muggia*, in MOZZONI L.-SANTINI S. (a cura di) 2010, *Architettura dell'eclittismo. Il teatro dell'Ottocento e del primo Novecento, Architettura tecniche teatrali e pubblico*, Napoli, Liguori, pp. 259-288.
- BETTAZZI B.-LIPPARINI P. (a cura di) 2010, *Attilio Muggia. Una storia per gli ingegneri*, Bologna, Editrice Compositori.
- BIANCONI M. 1969, *Bologna minore negli aspetti di ieri*, Bologna, Tamari.
- BIDISCHINI E.-MUSCI L. (a cura di) 1996, *Guida agli archivi storici delle Camere di commercio italiane*, Pubblicazioni degli Archivi di Stato Strumenti CXXVII, Roma, Ministero per i Beni Culturali.
- BIZZARRI L.-SOLAROLI L. 1958, *L'industria cinematografica italiana*, Firenze, Parenti.
- BLANCHARD P.-BOËTSCH G.-N.J. SNOEP (pàr) 2011, *Exhibitions. L'invention du sauvage*, Catalogue de l'exposition *Exhibitions. L'invention du sauvage* Musée du quai Branly 29 novembre 2011-3 juin 2012, Paris, Actes Sud.

- BLOCH M. 1997, *Critica storica e critica della testimonianza*, in ID., *Storici e storia*, a cura di E. Bloch, Torino, Einaudi, pp. 11-20 (ed. or. *Histoire et historiens*, Paris, Armand Colin).
- BLOM I. 2003, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- BLOM I. 2007, *Infrastructure, open system and the take-off phase. Jean Desmet as a case for early distribution in the Netherlands*, in KESSLER F.-VERHOEFF N. (eds. by), *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915*, Eastleigh, John Libbey Publishing, pp. 137-144.
- BLOM I. 2013, *Of Artists and Models. Italian Silent Cinema between Narrative Convention and Artistic Practice*, «Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies», vol. 7, pp. 97-110.
- BOCCHI F. (a cura di) 1995, *Bologna. II, Il Duecento*, Atlante storico delle città italiane, Bologna, Grafis.
- BONAZZI L. 2005-2006, *Il cinema ambulante a Bologna: luoghi, persone e spettacoli*, Università degli studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Dams Cinema, tesi di Laurea in Filmologia, relatore prof. Michele Canosa.
- BONFIGLIOLI G. 2005, *Bologna dal primo dopoguerra alla seconda guerra mondiale*, in FERRI A.-G. ROVERSI (a cura di), *La Storia di Bologna*, vol. II, *Dall'età moderna alla seconda guerra mondiale*, Bologna, Bononia University Press, pp. 175-211.
- BOSCHI M.-ZANELLI G. (a cura di) 2004, *Movimenti di masse. I funerali di Andrea Costa e il convegno dei Ciclisti rossi in due filmati di inizi Novecento*, Imola, Bacchilega Editore.
- BOURDIEU P. 2007, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, il Mulino (ed. or. *La distinction*, Paris, Les éditions de minuit, 1979).
- BOUSQUET H. 1996, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, s.l, H. Bousquet.
- BOVANI R.-DEL PORRO R. 1984, *Il Cavalier Cesare Watry*, «Immagine. Note di Storia del Cinema», a. III, n. 2, fasc. 8, aprile-giugno, pp. 16-19.
- BRAGAGLIA C. 1993, *Il piacere del racconto. Narrativa italiana e cinema (1895-1990)*, Firenze, La Nuova Italia.
- BRAUN M.-KEIL C.-KING R. et al. (ed by) 2012, *Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*, New Barnet, John Libbey.
- BREWSTER B.-JACOBS L. 1997, *Theatre to cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford, Oxford University Press.
- BROCKETT O. 2005, *Storia del teatro*, Venezia, Marsilio (ed. or. *History of the theatre*, Newton, Allyn & Bacon, 1987).
- BRUNETTA G.P. 1975, *Cinema italiano tra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica*, Milano, Mursia.
- BRUNETTA G.P. 1989, *Buio in sala. Cent'anni di passione dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio.
- BRUNETTA G.P. 1993a, *Storia del cinema italiano*, vol. I, *Il cinema muto 1895-1929*, II ed. rivista ed

accresciuta, Roma, Editori Riuniti.

BRUNETTA G.P. 1993b, *La guerra vicina*, in RENZI R. (a cura di) 1993, *Il Cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, Ancona, Transeuropa Libri, pp. 11-24.

BRUNETTA G.P. 1997, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumièrè*, Venezia, Marsilio.

BRUNETTA G.P. 1997-1998, *Cantami o diva...*, M. CANOSA, A. COSTA (a cura di), *A nuova luce. Cinema muto italiano*, «Fotogenia. Storie e teorie del cinema», nn. 4-5, pp. 27-43.

BRUNETTA G.P. 2001a, *Avventure nei mari del cinema*, Roma, Bulzoni.

BRUNETTA G.P. 2001b, *Cinema e prima guerra mondiale*, in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, pp. 251-275.

BRUNETTA G.P. 2001c, *Storia e storiografia del cinema*, in ID. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, pp. 191-219.

BRUNETTA G.P. (a cura di) 2001d, *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi.

BRUNETTA G.P. (a cura di) 2001e, *Storia del cinema mondiale*, vol. I, *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi.

BRUNETTA G.P. 2004, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Bruno Mondadori.

BRUNETTA G.P. (a cura di) 2007, *La bottega veneziana. Per una storia del cinema e dell'immaginario cinematografico*, Venezia, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti.

BRUNETTA G.P. 2013, *Il ruggito del Leone. Hollywood alla conquista dell'impero dei sogni nell'Italia di Mussolini*, Venezia, Marsilio.

BRUNO G. 1995, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Milano, La Tartaruga.

BUITONI A. 2013, *I Gandolfi e la famiglia Spada in S. Bartolomeo di Porta Ravennana con note su due restauratori-mercanti: Giuseppe Guizzardi e Mario Dagnini*, «Strenna storica bolognese», LXIII, 2013, pp. 51-85.

BULL S.-SÖDERBERGH-WIDDING A. (eds.) 2010, *Not so Silent. Women in Cinema Before Sound*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis.

BULTRINI N.-TENTORI A. 2008, *Il Cinema della Grande Guerra*, Chiari (BS), Nordpress.

BURCH N. 1983, *Passion, poursuite. La linéarisation*, «Communications», vol. 38, pp. 30-50.

BURCH N. 2001, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Milano, Il Castoro (ed. or. *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Editions Nathan, Parigi, 1990).

BUSCAROLI B. (a cura di) 2009, *5 febbraio 1909 – Bologna Avanguardia Futurista*, Bologna, Bononia University Press.

BUSSONI M. 2011, *Buffalo Bill in Italia. L'epopea del Wild West Show*, Fidenza, Mattioli 1885.

CACCIA S. (a cura di) 2010, *Luoghi e architetture del cinema in Italia*, Atti del convegno internazionale *I luoghi del cinema in Italia. Architettura del cinema e per il cinema* (Viareggio, 5 settembre 2007), Pisa, Edizioni ETS.

CACCIA S.-GIUSTI M.A. (a cura di) 2007, *Buio in sala. Architettura del cinema in Toscana*, catalogo della mostra di Viareggio, Firenze, Maschietto Editore.

CALDIRON O.-HOCHKOFER M. 1978, *Isa Miranda*, Roma, Gremese.

CALORE M. 1982, *Bologna a teatro. L'Ottocento*, Bologna, Guidicini e Rosa.

CALORE M. 1992, *Il teatro del Corso 1805-1944. 150 anni di vita teatrale bolognese tra aneddoti e documenti*, Bologna, Ed. Lo Scarabeo.

CALZINI M. 1995, *Cent'anni di cinema al cinema. Storia dei cinematografi dalla saletta Lumière al Multiplex*, Roma, Gea.

CALZOLARI G. 1988, *I cinematografi di Parma. 100 anni di cinema a Parma*, Parma, SEGEA Editrice.

CAMERINI C. 1984, *Histoire d'un Pierrot*, «Immagine. Note di storia del cinema», a. III, n. 1, gennaio-marzo, pp. 23-26.

CAMERINI C. [1991], *Verso il divismo*, in Redi R. (a cura di), *Cinema muto italiano 1905-1916*, Roma, Edizioni CNC, pp. 47-60.

CAMERINI C.-REDI R. (a cura di) 1980, *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Venezia, Marsilio (Nuovocinema/Pesaro, 7).

CANEPPELE P. 2001, *Metodologia della ricerca storiografica sul cinema in ambito locale*, in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, pp. 293-317.

CANEPPELE P.-BONETTO M. 2001, *Inizi lo spettacolo. Storia del cinematografo a Trento, 1896-1918*, Trento, Museo storico.

CANEPPELE P.-LOTTI D. 2014, *La documentazione cinematografica ovvero Le fonti storico-cinematografiche. Manuale per studiosi, studenti, appassionati*, Bologna, Persiani.

CANOSA M. 1997-1998, *Muto di luce*, CANOSA M.-COSTA A. (a cura di), *A nuova luce. Cinema muto italiano*, «Fotogenia. Storie e teorie del cinema», nn. 4-5, pp. 8-25.

CANOSA M. (a cura di) 2000, *A nuova luce. Cinema muto italiano. I*, Atti del convegno internazionale, Bologna, 12-13 novembre 1999, Bologna, Clueb.

CANOSA M. (a cura di) 2006, *1905. La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*, Bologna-Recco, Cineteca di Bologna-Le Mani.

CANOSA M. (a cura di) 2007, *"Inferno", Milano Films 1911*, «Cinegrafie», a. XIX, n. 20, 2007, pp. 313-345.

CANOSA M. 2008, *Ombre corte*, in MARTINI G. (a cura di), *Fra cinema e teatro*, «Culture Teatrali», n. 19, pp. 28-32.

CANOSA M. 2010, I solenni funerali dell'Onorevole Andrea Costa: *un film di Luca Comerio*, in

- DE MARIA S.-FORTUNATI V. (a cura di), *Monumento e memoria. Dall'antichità al contemporaneo*, atti del convegno di Bologna (Bologna, 11-13 ottobre 2006), Bologna, Bononia University Press, pp. 265-272.
- CANOSA M.-COSTA A. (a cura di) 1997-1998, *A nuova luce. Cinema muto italiano*, «Fotogenia. Storie e teorie del cinema», nn. 4-5.
- CANNISTRARO P.V. 1975, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Roma-Bari, Laterza.
- CANZIANI A. 1980, *Il cinema dalle origini al Neorealismo*, in BERSELLI A. (a cura di), *Storia dell'Emilia-Romagna*, vol. III, *Dalla repubblica cispadana alla repubblica italiana*, Bologna, Bononia University Press, pp. 1130-1141.
- CARANTI C. 2013, *Disordered Traffic: Film Distribution in Italy (1905-1930)*, in BERTELLINI G. (ed. by), *Italian Silent Cinema. A Reader*, New Barnet, John Libbey, pp. 285-294.
- CARANTI C.-FRIEDEMANN A. (a cura di) 2006, *Dizionario dei brevetti di cinema e fotografia rilasciati in Italia, 1894-1945*, Torino, Fert.
- CARAVAGGIO L. 2003-2004, *Dal cinema della vertigine al buio in sala. I luoghi delle rappresentazioni cinematografiche a Bologna 1896-1914*, Università di Bologna.
- CARADEC F.-WEILL A. 1980, *Le café-concert*, Paris, Atelier Hachette/Massin.
- CARDILLO M. 1987, *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia 1900-1937*, Bari, Dedalo Edizioni.
- CAROU A.- DE PASTRE B. (ed. par) 2008, *Le Film d'art & les films d'art en Europe (1908-1911)*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- CARUCCI P. 1987, *Il documento contemporaneo: diplomatica e criteri di edizione*, Roma, NIS.
- CASADIO G. 1992, *Il cinema a Ravenna: luoghi, personaggi e film dalle origini agli anni Ottanta*, Ravenna, Longo.
- CASETTI F. 1983, *A tu per tu. Il film e il suo spettatore*, Urbino, Università di Urbino.
- CASETTI F. 2009, *Filmic experience*, «Screen», vol. L, n. 1, Spring, pp. 55-66.
- CASETTI F.-MOSCONI E. (a cura di) 2006, *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Roma, Carocci.
- CASTRONOVO V. 2003, *L'industria italiana dall'Ottocento ad oggi*, Milano, Mondadori.
- CAVIGLIERI L. 2006, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Roma, Bulzoni.
- CERESA C.-PESENTI CAMPAGNONI D. (a cura di) 1997, *Nero su bianco. I fondi archivistici del Museo Nazionale del Cinema*, Torino, Museo Nazionale del Cinema-Lindau.
- CERESA C.-PESENTI CAMPAGNONI D. (a cura di) 2007, *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Milano, Il Castoro.
- CERVELLATI A. 1950, *Bologna al microscopio, 2. Feste, Spettacoli, Divertimenti*, Bologna, Aldine.
- CERVELLATI A. 1954, *Vita e morte della Felsina Film*, «La Mercanzia», nn. 11-12, novembre-dicembre,

pp. 37-38.

CERVELLATI A. 1956, *Storia del circo, Bologna*, Poligrafici Il Resto del Carlino.

CERVELLATI A. 1964a, *Bologna divertita*, Bologna, Tamari, (Piccole storie bolognesi, 2).

CERVELLATI A. 1964b, *Storia dei burattini e dei burattinai bolognesi*, Bologna, Cappelli.

CERVELLATI A. 1974, *Quando Bologna tentò l'avventura del cinema. Storia breve della "Felsina Film"*, «Bologna Incontri», V, 12, pp. 18-19.

CHAPLAIN R. 2007, *La distribution dans la région Lyonnaise: entre spécificités locales et stratégies nationales (1908-1914)*, in KESSLER F.-VERHOEFF N. (a cura di), *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915*, Eastleigh, John Libbey Publishing, pp. 41-46.

CHEMELLO A.-ALESI D. (a cura di) 2005, *Tre donne d'eccezione. Vittoria Aganoor, Silvia Albertoni Tagliavini, Sofia Bisi Albini. Dai carteggi inediti con Antonio Fogazzaro*, Bologna, Il Poligrafo.

CHERCHI USAI P. (a cura di) 1986, *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia (1896-1918)*, Catalogo della quinta edizione delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone (29 settembre-5 ottobre 1986), Pordenone, Studio Tesi.

CHERCHI USAI P. (a cura di) 1987, *Vitagraph Co. of America. Il cinema prima di Hollywood*, Catalogo della sesta edizione delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone, Pordenone, Studio Tesi.

CHERCHI USAI P. 2009, *Georges Méliès*, Milano, Il Castoro.

[Ceroplastica 1977], *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*, Atti del 1° congresso internazionale (Firenze, 3-7 giugno 1975), Firenze, R. S. Olschki, 1977.

CHEVALDONNÉ Y. 2005, *Nouvelles techniques et culture régionale. Les premiers temps du cinéma dans le Vaucluse (1896-1914)*, Paris/Saint-Nicolas (Québec), L'Harmattan/Les presses de l'Université Laval.

CHIRAT R. 1995, *Catalogue des films français de fiction de 1908 à 1918*, Paris, Cinémathèque française Musée du cinéma.

CHITI R. 1997, *Dizionario dei registi del cinema muto italiano*, Roma, Mics.

Cinema e industria culturale dalle origini agli anni '30, Roma, Bulzoni, 1979.

COLAGRECO L. 2002, *Il cinema negli spettacoli di Leopoldo Fregoli*, con una filmografia di Adriano Aprà, «Bianco e Nero», a. LXIII, n. 3-4, maggio-agosto, pp. 40-67

COLOMBA S. (a cura di) 1999, *La fabbrica di Amleto. L'Arena del Sole nella cultura teatrale italiana*, Bologna, Gio Editing.

COLOMBO C. (a cura di) 1990, *La fabbrica di immagini: l'industria italiana nella fotografia d'autore*, Firenze, Alinari.

CONFALONIERI A. 1979, *Banca e industria in Italia: 1894-1906*, Bologna, Il Mulino.

CONFALONIERI A. 1982, *Banca e industria in Italia dalla Crisi del 1907 all'agosto 1914*, Milano, Banca commerciale italiana.

- CONVENTS G. 2001, *I cattolici e il cinema*, in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, pp. 485-517.
- COSTA A. (a cura di) 1983, *La meccanica del visibile: il cinema delle origini in Europa*, Firenze, La Casa Usher.
- COSTA A. 1985, *Dal cinematografo al panorama: appunti per un viaggio a ritroso nell'immaginario Ottocentesco*, in SALVAGNINI S. (a cura di), *La scena e la memoria*, Biblioteca Comunale di Este, pp. 37-43.
- COSTA A. 1989, *La morale del giocattolo. Saggio su Georges Méliès*, Bologna, Clueb.
- COSTA A. 1991, *Dante, D'Annunzio, Pirandello*, in RENZI R. (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo*, Bologna, Nuova Casa Editrice Cappelli, pp. 59-69.
- COSTA A. 1993, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, Utet.
- COSTA A. 2002, *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Roma, Bulzoni.
- COZZI M. 2007, *Il progetto delle sale cinematografiche. La Toscana dagli inizi del secolo agli anni Venti*, in CACCIA S.-GIUSTI M. (a cura di), *Buio in sala. Architettura del cinema in Toscana*, catalogo della mostra di Viareggio, Firenze, Maschietto Editore, pp. 67-79.
- CRARY J. 2005, *Géricault, il panorama e i luoghi della realtà nel primo Ottocento*, in SOMAINI A. (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 93-117.
- CRISTOFORI F. 1973, *Bologna come rideva. I giornali umoristici dal 1859 al 1924*, Bologna, Cappelli.
- CRISTOFORI F. 1978, *Bologna, immagini di vita fra Ottocento e Novecento*, Bologna, Alfa.
- CRISTOFORI F. 1980, *Bologna, gente e vita dal 1914 al 1945*, Bologna, Alfa.
- CRISTOFORI F. 1981, *Alfredo Testoni. La vita, le opere, la città*, Bologna, Alfa.
- DAGRADA 2007, *La seduzione de vero. Genesi e risultato nella base fotografica dell'immagine filmica*, in DAGRADA E.-MOSCONI E.-PAOLI S. (a cura di), *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Milano, Il Castoro, pp. 9-22.
- DAGRADA E.-MOSCONI E.-PAOLI S. (a cura di) 2007, *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Milano, Il Castoro.
- DAL PANE L. 1975, *Prospero Lambertini e il suo tempo*, in *Il Cardinal Lambertini, di Alfredo Testoni*, Bologna, Cappelli Editore.
- DALL'ASTA 1993, *Pearl White come una belva. Il filone bellico del serial e il trionfo del potere femminile*, in RENZI R. (a cura di) 1993, *Il Cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, Ancona, Transeuropa Libri, pp. 93-107.
- DALL'ASTA M. 1999a, *Il serial*, in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. II, *Gli Stati Uniti*, Torino, Einaudi, pp. 289-337.
- DALL'ASTA M. 1999b, *La diffusione del film a episodi in Europa*, in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, pp. 277-323.

- DALL'ASTA M. (a cura di) 2008, *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Atti del convegno internazionale (Bologna 14-16 dicembre 2007), Bologna, Cineteca di Bologna.
- DALL'ASTA M. 2009, *Trame spezzate. Archeologia del film seriale*, Recco, Le Mani.
- DALL'ASTA M. 2014, *La politica dei generi*, in ALOVISIO S.-CARLUCCIO G. (a cura di), *Introduzione al cinema muto italiano*, Torino, Utet, pp. 92-122.
- DALL'ASTA M.-DUCKETT V.-TRALLI L. (eds. by) 2013, *Researching Women in Silent Cinema. New Findings and Perspectives*, University of Bologna – Department of Arts.
- DAMIANI D. 1978, *Fuori porta col vaporino 1877-1977. Cento anni di trasporti pubblici in provincia di Bologna*, Bologna, ATC Stampa.
- DANINOS A. (a cura di) 2012, *Avere una bella cera. Le figure in cera a Venezia e in Italia*, Milano, Officina Libraria.
- DE BERNARDIS E. 2013, *Il film e la riserva dei diritti d'autore: le prime registrazioni (1911-1912)*, «Immagine – Note di Storia del Cinema», n. 8, Associazione Italiana per le Ricerche di Cinema, pp. 85-113.
- DE BERNARDIS E.-LASI G. 2014, *Bellezze italiane oltre confine. La vocazione irredentista delle vedute turistiche girate in Trentino prima della Grande Guerra*, «Immagine. Note di storia del cinema», n. 10 (in corso di pubblicazione).
- DE BERTI R. (a cura di) 1996, *Un secolo di cinema a Milano*, Milano, Il Castoro.
- DE BERTI R.-LOCATELLI M. (a cura di) 2008, *Figure della modernità nel cinema italiano (1900-1940)*, Pisa, Ets.
- DE BERTI R.-MOSCONI E. (a cura di) 1994, *Il cinema delle origini a Milano (1895-1920)*, «Comunicazioni sociali», 3-4.
- DE LUCIS F. (a cura di) 1981, *La fiera delle meraviglie. Lo spettacolo popolare a Reggio Emilia nell'Ottocento*, Mostra documentaria tenutasi a Reggio Emilia, Teatro Municipale 4 aprile-3 maggio 1981, Comune di Reggio Emilia, Tecnostampa.
- DE LUCIS F. (a cura di) 1983, *C'era il cinema. L'Italia al cinema tra Otto e Novecento. Reggio Emilia 1896-1915*, Modena, Panini.
- DE MARIA S.-FORTUNATI V. (a cura di) 2010, *Monumento e memoria. Dall'antichità al contemporaneo*, atti del convegno di Bologna (Bologna, 11-13 ottobre 2006), Bologna, Bononia University Press.
- DEL MONTE P. 1969, *Le teorie del film sonoro in Italia dalle origini al sonoro, parte seconda*, «Bianco e Nero», a. XXX, n. 5-6, maggio-giugno 1969, pp. 21-35.
- DEGLI ESPOSTI F. 2001, *Stato società ed economia nella Prima guerra mondiale. Una bibliografia*, Bologna, Pàtron.
- DEGLI ESPOSTI F. 2013, *L'industria bolognese nella Grande Guerra*, in VARNI A. (a cura di), *Storia di Bologna. Bologna in età contemporanea 1915-2000*, vol. II, Bologna, Bononia University Press, pp. 45-151.
- DEGL'INNOCENTI M. (a cura di) 1984, *Le sinistre e il governo locale in Europa. Dalla fine dell'800 alla*

seconda guerra mondiale, Pisa, Nistri-Lischi.

DESLANDES J.-RICHARD J. 1968, *Histoire comparée du cinéma*, vol. II, *Du cinématographe au cinéma 1896-1906*, Tournai, Casterman.

DI LUZIO A. 2005, "East is East and West is West, and never the twain shall meet": *l'immaginario esotico e orientale nei modelli di rappresentazione del cinema muto*, in FRANCI G.-MUZZARELLI M.G. (a cura di), *Il vestito dell'altro. Semiotica, arti, costume*, Milano, Lupetti, pp. 123-147.

DIRINDIN R.-PIRAZZOLI E. (a cura di) 2008, *Bologna Centrale. Città e ferrovia tra metà Ottocento e oggi*, Bologna, Clueb.

DONDI M. 2012, *Il conflitto sociale. Dagli albori della sindacalizzazione alla trasformazione delle campagne*, Bologna, Clueb.

DUSI N. 2003, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet.

ECO U. 2000, *Traduzione e interpretazione*, «Versus», nn. 85-87, gennaio-dicembre 2000, pp. 55-100.

ENGBERG M. 1986a, *I titoli italiani del catalogo Nordisk (1907-1912)*, in CHERCHI USAI P. (a cura di), *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia (1896-1918)*, Catalogo della quinta edizione delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone (29 settembre-5 ottobre 1968), Pordenone, Studio Tesi, pp. 327-345.

ENGBERG M. 1986b, *I rappresentanti Nordisk in Italia (1906-1914)*, in CHERCHI USAI P. (a cura di), *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia (1896-1918)*, Catalogo della quinta edizione delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone (29 settembre-5 ottobre 1968), Pordenone, Studio Tesi, pp. 281-283.

EUGENI R.-VIGANÒ D.E. (a cura di) 2006, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. I, Roma, Eds.

EZECHIELLI E. 2011, *Ubaldo Maria Del Colle: tracce, carte, documenti di un regista del cinema muto italiano*, Tesi di Dottorato in Studi Teatrali e Cinematografici, Ciclo XXIII, Università di Bologna, tutor prof. Michele Canosa.

FABI L. 2006, *Doppio sguardo sulla Grande Guerra. I "dal vero" del 1915-18 tra cinema, guerra e propaganda*, Gemona, La Cineteca del Friuli.

FABRI I. (a cura di) 1997, *Le fabbriche della fantasticheria. Atti di nascita del cinema a Torino*, Torino, Testo & Immagine.

FACCIOLI 2007, *Cinegiornali italiani e alleati della Grande Guerra. Rappresentazione e propaganda, appunti*, in BRUNETTA G.P. (a cura di), *La bottega veneziana. Per una storia del cinema e dell'immaginario cinematografico*, Venezia, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 209-216.

FACCIOLI A. 2008, *Rulli di guerra nel cinema muto*, in ISNENGGHI M.-CESCHIN D. (a cura di), *Gli Italiani in guerra. La Grande Guerra: dall'intervento alla "vittoria mutilata"*, vol. III, tomo 2, Torino, Utet, pp. 870-877.

FACCIOLI A. (a cura di) 2010a, *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, Venezia, Marsilio.

FACCIOLI A. 2010b, *Il mito montato. Costruzione della memoria e manipolazione audiovisiva nei*

documentari di montaggio sulla Grande Guerra, «Bianco e Nero», Carocci, Roma, n. 567, maggio-agosto.

FACCIOLI A.-SCANDOLA A. (a cura di) 2014, *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, Atti del Convegno di Studi Immagine e narrazione della Grande Guerra, Verona-Padova, 21-22 marzo 2013, Bologna, Persiani.

FANTI M. 1974, *Le vie di Bologna. Saggio di toponomastica storica*, Bologna, Istituto per la Storia di Bologna (Fonti per la storia di Bologna, Testi, 6).

FANTINA L. 1998, *Le trincee dell'immaginario. Spettacoli e spettatori della Grande Guerra*, Verona, Cierre Edizioni.

FIORENTINO G. 2001, *Dalla fotografia al cinema*, in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, pp. 43-79.

FIORENTINO G. 2007, *L'Ottocento fatto immagine. Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*, Palermo, Sellerio.

FOLISI E. 2005, *Sei battaglie per una vittoria. 1916 oltre l'Isonzo: Gorizia*, Udine, Gaspari Editore.

FORGACS D. 2000, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Bologna, Il Mulino (ed. or. *Italian Culture in the Industrial Era 1880-1980. Cultural Industries, Politics and the Public*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1990).

FORGACS D.-GUNDLE S. 2007, *Cultura di massa e società italiana (1936-1954)*, Bologna, Il Mulino.

FORNASARI M. 1998, *Credito ed élites a Bologna dall'Ottocento al Novecento*, Bologna, Editrice Compositori.

FRANCI G.-MUZZARELLI M.G. (a cura di), *Il vestito dell'altro. Semiotica, arti, costume*, Milano, Lupetti.

FRIEDEMANN A. 2002, *Le case di vetro. Stabilimenti cinematografici e teatri di posa a Torino*, Torino, Fert.

FRIEDEMANN A. 2006, *La SIC – Unitas e il bollettino "Luce et Verbo"*, in EUGENI R.-VIGANÒ D.E. (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. I, Roma, Eds, pp. 189-214.

FRIEDEMANN A. 2008a, *Dati economici relativi alla fondazione delle società cinematografiche torinesi. 1896-1929*, in CERESA C.-PESENTI CAMPAGNONI D. (a cura di), *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Milano, Il Castoro, pp. 38-61.

FRIEDEMANN A. 2008b, *Imprenditoria femminile nel cinema torinese*, in DALL'ASTA M. (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Atti del convegno internazionale (Bologna 14-16 dicembre 2007), Bologna, Cineteca di Bologna, pp. 195-228.

FRIEDEMANN A. 2013, *Storie di Panorama*, Bologna, Casa Editrice Persiani.

FRIEDEMANN A. 2014, *Luoghi e modi di produzione*, in ALOVISIO S.-CARLUCCIO G. (a cura di), *Introduzione al cinema muto italiano*, Torino, Utet, pp. 168-208.

FURLAN P. 1984, *L'amministrazione socialista Zanardi a Bologna*, in DEGL'INNOCENTI M. (a cura di), *Le sinistre e il governo locale in Europa. Dalla fine dell'800 alla seconda guerra mondiale*, Pisa, Nistri-Lischi, pp. 134-145.

- FUSCO G. 2010, *Dagli ambulanti alle sale fisse*, in IACCIO P. (a cura di), *L'alba del cinema in Campania: dalle origini alla grande guerra (1895-1918)*, Napoli, Liguori, pp. 101-126.
- GAMBACORTI I. 2003, *Storie di cinema e letteratura : Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- GARCÍA ALONSO L. 2007, *Araignées et mouches: la Formation du «système cinéma» et les débuts de la distribution cinématographique en Espagne, 1906-1921*, in KESSLER F.-VERHOEFF N. (a cura di), *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915*, Eastleigh, John Libbey Publishing, pp. 68-76.
- GARNCARZ J. 2008, *The Fairground Cinema – A European Institution*, in LOIPERDINGER M. (ed. by), *Travelling cinema in Europe. Sources and perspectives*, Frankfurt-Basel, Stroemfeld-Rotern Stern, pp. 79-90.
- GAUDREAU A. 2001, *Il ritorno del pendolo: storia di un ritorno in forza... della Storia*, in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, pp. 221-244.
- GAUDREAU A. 2004, *Cinema delle origini o della "cinematografia-attrazione"*, Milano, Il Castoro.
- GENOVESE N. 1985, *La strana guerra del Colonnello Barone*, «Immagine. Note di Storia del Cinema», a. IV°, n. 2, fascicolo 10, aprile-giugno.
- GENOVESE N.-GESÙ S. 1995, *E venne il cinematografo. Le origini del cinema in Sicilia*, Catania, G. Maimone.
- GERBALDO P. 1989-1990, *La Fert: un esempio di casa di produzione cinematografica nella Torino degli anni Venti*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia.
- GHERARDI D. 2009, *La carriera degli attori italiani di prosa dalla scena allo schermo (1909-1916)*, Tesi di Dottorato in Studi Teatrali e Cinematografici, Università di Bologna, tutor prof. Michele Canosa.
- GHERARDI D.-LASI G. 2007, *L' "Inferno": Grandioso Film d'Arte della Milano Films*, in CANOSA M. (a cura di), *"Inferno", Milano Films 1911*, «Cinegrafie», a. XIX, n. 20, 2007, pp. 313-330.
- GIACOMELLI M. 2010, *Il contributo futurista all'architettura dei cinema*, in CACCIA S. (a cura di), *Luoghi e architetture del cinema in Italia*, Atti del convegno internazionale *I luoghi del cinema in Italia. Architettura del cinema e per il cinema* (Viareggio, 5 settembre 2007), Pisa, Edizioni ETS, pp. 29-39.
- GILI J.A. (ed. par) 1979, *Le cinéma muet italien*, «Les Cahiers de la Cinémathèque», n. 26-27.
- GIORDANI C. 1996-1997, *Dal cine Fulgor alla Felsina film: i luoghi del cinema nella Bologna della Grande Guerra*, Università degli studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Dams Cinema, tesi di Laurea in Storia del Cinema, relatore prof. Antonio Costa.
- GIORDANI C. 2001, *Sale di lusso, sale popolari. I luoghi dell'esercizio cinematografico bolognese fra il 1914 e il 1915*, «Immagine», n. 50, Inverno 2001, pp. 13-21.
- GIOVANELLI P.D. 1984, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, voll. 1-3, Roma, Bulzoni.
- GIUSTI M.A. 2007, *Buio in sala e luci nella città: tutela e valorizzazione di un patrimonio vivente*, in CACCIA S.-GIUSTI M.A. (a cura di) 2007, *Buio in sala. Architettura del cinema in Toscana*, catalogo

- della mostra di Viareggio, Firenze, Maschietto Editore, pp. 15-34.
- GORI G.M. 1987, *Il cinema arriva in Romagna. Ambulanti, sale permanenti, spettacoli e spettatori tra Otto e Novecento*, Rimini, Maggioli.
- GORI G.M. 1988, *Patria diva. La storia d'Italia nei film del ventennio*, Firenze, La Casa Usher.
- GOZILLON-FRONSACQ O. 2003, *Cinéma et Alsace. Stratégies cinématographiques 1896-1939*, Paris, Association Française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- GRECO G.-PRETI A.-TAROZZI F. (a cura di) 1998, *Bologna. IV, Dall'età dei lumi agli anni Trenta (secoli XVIII-XX)*, Atlante storico delle città italiane, Bologna, Grafis Edizioni.
- GRESLERI G.-MASSARETTI P.G. (a cura di) 2001, *Norma e Arbitrio. Architetti e Ingegneri a Bologna 1850 – 1950*, Catalogo della mostra tenuta a Bologna nel 2001, Venezia, Marsilio.
- GRIGNAFFINI G. 1989, *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, Bologna, Clueb.
- GROSSI L.-RIMONDINI S. 1991, *Dalle esposizioni universali alle fiere specializzate*, «Il Carrobbio. Rivista di studi bolognesi», n. 17, pp. 194-219.
- GUERRA E. 2008, *Oltre i confini. Il movimento delle donne tra Otto e Novecento e l'affermazione di una nuova soggettività*, in DALL'ASTA (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Atti del convegno internazionale (Bologna 14-16 dicembre 2007), Bologna, Cineteca di Bologna, pp. 39-48.
- HELBO A. 1997, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin.
- HERTOGS D.-DE KLERK N. (eds. by) 1997, *Uncharted Territory. Essays on early non-fiction film*, Stichting Nederlands Filmmuseum, Amsterdam.
- HOBBSAWM E.J. 2003, *Il trionfo della borghesia (1848-1875)*, Roma-Bari, Editori Laterza (ed. or. *The Age of Capital. 1848-1875*, Weidenfeld and Nicolson, 1975)
- HOBBSAWM E. J. 2005⁴, *L'età degli imperi 1875-1914*, Roma-Bari, Editori Laterza (ed. or. *The Age of Empire. 1875-1914*, Weidenfeld and Nicolson, 1987).
- HURET M. 1984, *Ciné-Actualités. Histoire de la presse filmée 1895-1980*, Paris, Henry Veyrier.
- IACCIO P. (a cura di) 2010, *L'alba del cinema in Campania: dalle origini alla grande guerra (1895-1918)*, Napoli, Liguori.
- IACOPETTA A. 1989-1990, *Lo spettacolo pre-cinematografico a Bologna nell'Ottocento*, Tesi di laurea, Università degli studi di Bologna, relatore prof. A. Costa.
- IMARISIO M.G.-SURACE D. MARCELLINO M. (a cura di) 1996, *Una città al cinema. Cent'anni di sale cinematografiche a Torino, 1895-1995*, Torino, AGIS Neos.
- ISNENGI M. 1978, *L'immagine cinematografica della grande guerra*, «Rivista di Storia Contemporanea», a. VII°, n. 3, luglio 1978.
- ISNENGI M.-CESCHIN D. (a cura di) 2008, *Gli Italiani in guerra. La Grande Guerra: dall'intervento alla "vittoria mutilata"*, vol. III, tomo 2, Torino, Utet.
- IVERSEN G. 2007, *Local distribution: The case of Jens Christian Gundersen in Norway*, in KESSLER F.-LENK S. 2012, (eds. by) *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915*, eds by F.

- Kessler-N. Verhoeff, Eastleigh, John Libbey Publishing, pp. 131-136.
- JAQUES P.E. 2007, *Une diffusion "nationale" ? De la circulation d'images locales ou nationales à Lausanne 1896-1914*, in KESSLER F.-VERHOEFF N. (eds by), *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915*, Eastleigh, John Libbey Publishing, pp. 47-56.
- JAMESON F. 1989, *Il post moderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti.
- JANDELLI C. 2002, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere.
- JANDELLI C. 2006, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, Epos.
- KERTZER D. I.-HOGAN D. P.-MARCOLIN M. 1991, *Famiglia, economia e società. Cambiamenti demografici e trasformazioni della vita a Casalecchio di Reno, 1861-1921*, Bologna, Il Mulino.
- KESSLER F.-LENK S. 2012, *Les images en mouvement au theatre de variétés: le cas de l'Apollo de Dusseldorf*, in BRAUN M.-KEIL C.-KING R.-MOORE P. (eds. by), *Beyond the screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*, London, John Libbey, pp. 247-254.
- KESSLER F.-VERHOEFF N. (eds by) 2007, *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915*, Eastleigh, John Libbey Publishing.
- KOSANOVIC D. 1995, *1896-1918 Trieste al cinema*, Gemona, La Cineteca del Friuli.
- LACLOCHE F. 1981, *Architecture de cinéma*, Paris, Éditions du Moniteur.
- LAURA E.G. 2000, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Roma, Ente dello Spettacolo.
- LASI G. 2006, *La ripresa di Roma*, in CANOSA M. (a cura di) 2006, *1905. La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*, Bologna-Recco, Cineteca di Bologna-Le Mani, pp. 41-114.
- LASI G. 2008, *Un project de Film d'Arte italien avant l'heure*, in CAROU A.-DE PASTRE B. (ed. par), *Le Film d'art & les films d'art en Europe (1908-1911)*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, pp. 191-223.
- LASI G. 2011, *Il Risorgimento nel cinema all'epoca del muto*, in LASI G.-SANGIORGI G. (a cura di) 2011, *Il Risorgimento nel cinema italiano. Filmografia a soggetto risorgimentale 1905-2010*, Faenza, Edit Faenza, pp. 17-32.
- LASI G. 2011-2012, *La produzione cinematografica nel sistema economico-industriale italiano tra il 1908 e il 1914. Il caso della Milano Films*, Tesi di Dottorato in Studi Teatrali e Cinematografici, Ciclo XXIII, Università di Bologna, tutor prof. Michele Canosa.
- LASI G.-SANGIORGI G. (a cura di) 2011, *Il Risorgimento nel cinema italiano. Filmografia a soggetto risorgimentale 1905-2010*, Faenza, Edit Faenza.
- LEFEBVRE T.-MICHAUD P.A. (pàr) 1996, *Exotica. L'attraction des lointains, «1895»*, 23 juin 1996, Association Française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- LEYDI R. (a cura di) 1959, *La piazza*, Milano, Edizioni Avanti.
- [Liberty 1988], *Liberty in Emilia*, Modena, Artioli Stampa, 1988.
- LISTA G. 2001, *Cinema e fotografia futurista*, Milano, Skira.

- LIVIO G. 1989, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia.
- LOIPERDINGER M. 1997, *World War I Propaganda Films and the Birth of the Documentary*, in HERTOGS D.-DE KLERK N. (ed. by), *Uncharted Territory. Essays on early non-fiction film*, Stichting Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, pp. 25-31.
- LOIPERDINGER M. (ed. by) 2008, *Travelling cinema in Europe. Sources and perspectives*, Frankfurt-Basel, Stroemfeld-Rotern Stern.
- LORENZI A. 1970, *I cinematografi di Milano*, Milano, Mursia.
- LORUSSO L.-VANONE F.-VENTURINI S. 2012, *L'archivio e le sue tracce: la collezione Vincenzo Neri*, «Immagine – Note di Storia del cinema», n. 6, pp. 32-54.
- LOTTI D. 2014, *Maciste a Quarto. Propaganda interventista nei film di ambientazione risorgimentale (1915)*, in FACCIOLO A.-SCANDOLA A. (a cura di), *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, Atti del Convegno di Studi Immagine e narrazione della Grande Guerra, Verona-Padova, 21-22 marzo 2013, Bologna, Persiani, pp. 32-45.
- LUCAT M. 2010, *Sviluppo tecnologico e architettura*, in CACCIA S. (a cura di), *Luoghi e architetture del cinema in Italia*, Atti del convegno internazionale *I luoghi del cinema in Italia. Architettura del cinema e per il cinema* (Viareggio, 5 settembre 2007), Pisa, Edizioni ETS, pp. 41-51.
- LUCCHINI A. 2006, *Cronache del teatro dialettale bolognese dalle origini ai nostri giorni*, Bologna, Pendragon.
- LODOVICI M. 1986-1987, *La battaglia di carta. La raccolta bibliografica della guerra di Giuseppe Fumagalli*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Tesi di laurea in Storia dell'Europa contemporanea, relatore prof. Pietro Albonetti.
- LUPANO M.-DAL ZOPPO A. 2008, *Nascita di Bologna centrale delle correnti ferroviarie*, in DIRINDIN R.-PIRAZZOLI E. (a cura di), *Bologna Centrale. Città e ferrovia tra metà Ottocento e oggi*, Bologna, Clueb, pp. 11-48.
- MAIETTI R. 1996, *Le manifatture cinematografiche*, in DE BERTI R. (a cura di), *Un secolo di cinema a Milano*, Milano, Il Castoro, pp. 42-61.
- MAJERONI R. 2010, *Amedeo Majeroni. Insigne artista dell'illusionismo moderno*, Genova, Edizione privata Majer.
- MALATESTA M. 2010, *La borghesia professionale*, in BERSELLI A.-VARNI A. (a cura di), *Storia di Bologna. Bologna in età contemporanea 1796-1914*, vol. 4, tomo I, Bologna, Bononia University Press.
- MANETTI D. 2012, *“Un'arma poderosissima”. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo, 1922-1943*, Milano, Franco Angeli.
- MANNONI L. 2000, *La grande arte della luce e dell'ombra. Archeologia del cinema*, Torino, Lindau.
- MANNONI L.-PESENTI CAMPAGNONI D. 2009, *Lanterna magica e film dipinto. 400 anni di cinema*, Milano, Il Castoro.
- MANZOLI G. 1999, *Italian Silent Comedy*, in QUARESIMA L.-RAENGO A.-VICHI L. (a cura di) 1999, *La nascita dei generi cinematografici*, Atti del 5° Convegno internazionale di studi sul cinema di Udine,

26-28 marzo 1998, Udine, Forum, pp. 267-271.

MARALDI A. (a cura di) 1996, *Il cinema a Cesena. Storia luoghi personaggi e film*, 2° ed. aggiornata, Cesena, Il Ponte Vecchio.

MARCHI M. 1997, *La formazione della rete ferroviaria in Emilia-Romagna (1842-1934)*, Bologna, «Inarcos» (Estratto dalla Rivista «INARCOS-Ingegneri/Architetti/Costruttori», nn. 576-579).

MARTINELLI V. 1980a, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra 1919*, «Bianco e Nero», a. XLI, n. 1-3, gennaio-giugno 1980.

MARTINELLI V. 1980b, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra 1920*, «Bianco e Nero», a. XLI, n. 4-6, luglio-dicembre 1980.

MARTINELLI V. 1991a, *I sogni di Momi. Il cinema italiano e la Grande Guerra*, «Cinegrafie», a. II, n. 4, II semestre, pp. 127-133.

MARTINELLI V. 1991b, *Il cinema italiano e la Grande Guerra. Filmografia (1915-1918)*, «Cinegrafie», a. II, n. 4, II semestre, pp. 134-171.

MARTINELLI V. 1991c, *Il cinema italiano in armi*, in RENZI R. (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo*, Bologna, Nuova Casa Editrice Cappelli, pp. 35-42.

MARTINELLI V. 1991d, *Il cinema muto italiano. 1917*, «Bianco & Nero», Torino, Nuova Eri/Rai.

MARTINELLI V. 1991e, *Il cinema muto italiano, 1918. I film della grande guerra*, «Bianco & Nero», Torino, Nuova Eri/Rai.

MARTINELLI V. 1992a, *Il cinema muto italiano, 1915. I film della grande guerra*, 2 voll., «Bianco & Nero», Torino, Nuova Eri/Rai.

MARTINELLI V. 1992b, *Il cinema muto italiano, 1916. I film della grande guerra*, 2 voll., «Bianco & Nero», Torino, Nuova Eri/Rai.

MARTINELLI V. 1993, *Il cinema muto italiano, 1914. I film degli anni d'oro*, 2 voll., «Bianco & Nero», Torino, Nuova Eri/Rai.

MARTINELLI V. 2000, *Cuor d'oro e muscoli d'acciaio. Il cinema francese degli anni Venti e la critica italiana*, Gemona, La Cineteca del Friuli.

MARTINELLI V. 2001, *Dal dott. Calligari a Lola-Lola. Il cinema tedesco degli anni Venti e la critica italiana*, Gemona, La Cineteca del Friuli.

MARTINELLI V. 2002, *L'eterna invasione. Il cinema americano degli anni Venti e la critica italiana*, Gemona, La Cineteca del Friuli.

MASULLI I. 1980, *Crisi e trasformazione: strutture economiche, rapporti sociali e lotte politiche nel bolognese (1880-1914)*, Bologna, Istituto per la Storia di Bologna.

MAZZEI L. 2005, *La materia di cui son fatti i sogni : percezione della tattilità del cinematografo nei testi letterari italiani (1896-1908)*, in AUTELITANO A.-INNOCENTI V.-RE V. (a cura di), *I cinque sensi del cinema / The Five Sense of Cinema*, Udine, Forum, pp. 359-366.

MAZZEI L. 2006, *Amor de terra loidana: appunti su metamorfosi e visione cinematografica nei racconti degli spettatori italiani 1906-1914*, in AUTELITANO A.-RE V. (a cura di), *Il racconto del film*.

- La novellizzazione, dal catalogo al trailer*, Forum, Udine, pp. 427-438.
- MAZZEI L. 2008, *Al cinematografo da sole. Il cinema descritto dalle donne fra il 1898 e il 1916*, in DALL'ASTA M. (a cura di) 2008, *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Atti del convegno internazionale (Bologna 14-16 dicembre 2007), Bologna, Cineteca di Bologna, pp. 257-266.
- MAZZEI L. 2011, *Angelina Buracci cinepedagoga*, «Bianco e Nero», a. LXXII, n. 570, maggio-agosto, pp. 95-100.
- MAZZEI L. 2013, *The Passionate Eye of Angelina Buracci, Pedagogue*, in DALL'ASTA M.-DUCKETT V.-TRALLI L. (eds. by) 2013, *Researching Women in Silent Cinema. New Findings and Perspectives*, University of Bologna – Department of Arts, pp. 273-287.
- MCGRATH K. 2012, *“This Splendid Temple”: Watching Movies in the Wanamaker Department Store*, in BRAUN M.-KEIL C.-KING R. et al. (ed by) 2012, *Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*, New Barnet, John Libbey, pp. 281-287.
- MELNICK R.-FUCHS A. 2004, *Cinema Treasures. A New Look at Classic Movie Theaters*, St. Paul (MN), MBI.
- MENARINI A. 1978, *Bologna dialettale. Parole Frasi Modi Etimologie*, Bologna, Arti Grafiche Tamari.
- MEUSY J. 2009, *Cinemas de France 1894-1918*, Paris, Arcadia.
- MINICI ZOTTI C.A. (a cura di) 2001, *Magiche visioni prima del Cinema. La collezione Minici Zotti*, Padova, Il Poligrafo.
- MOCHI G.-PREDARI G. 2010, *Attilio Muggia, professionista del cemento armato*, in BETTAZZI B.-LIPPARINI P. (a cura di), *Attilio Muggia. Una storia per gli ingegneri*, Bologna, Editrice Compositori, pp. 89-100.
- MOCHI G.-PREDARI G. 2012, *La costruzione moderna a Bologna, 1875-1915. Ragione scientifica e sapere tecnico nella pratica del costruire in cemento armato*, Milano, Bruno Mondadori.
- MOLINARI PRADELLI A. 1994, *Bologna in vetrina. Dall'Unità d'Italia alla Belle Epoque*, Bologna, L'inchiestroblu.
- MONARI P.-TROMELLINI A. 1993-1994, *Bologna anni dieci*, «Il Carrobbio», XIX-XX, pp. 305-311.
- MONTANARO C. 1983, *Appunti per una storia del cinema muto a Venezia*, in ELLERO R. (a cura di), *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, Comune di Venezia, Assessorato alla cultura, Atti del Convegno (Venezia 8-27 agosto 1983), Venezia, Grafiche Tonolo, pp. 181-199.
- MONTANARO C. 1986, *Gli ambulanti ed impresari veneti Luigi e Almerico Roatto*, in BERNARDINI A. (a cura di), *Cinema e storiografia in Europa*, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Atti del Convegno internazionale (Reggio Emilia, 30 novembre-1 dicembre 1984), Comune di Reggio Emilia, pp. 189-204.
- MONTELLA F.-PAOLELLA F.-RATTI F. (a cura di) 2010, *Una regione ospedale. Medicina e sanità in Emilia-Romagna durante la prima guerra mondiale*, Bologna, Clueb.
- MORIN E. 1963, *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, Bologna, Il Mulino (ed. or. *L'esprit du temps*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1962).
- MOSCONI 1994, *Il commercio 'delle films'*, «Comunicazioni Sociali», a. XVI, nn. 3-4, luglio-dicembre

1994, pp. 304-316.

MOSCONI E. 2006a, *Uno spazio composito: il politeama*, in CASETTI F.-MOSCONI E. (a cura di) 2006, *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Roma, Carocci, pp. 17-33.

MOSCONI E. 2006b, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Milano, Vita & Pensiero.

MOSCONI E. 2006c, *Transiti: cinema e varietà*, in CASETTI F.-MOSCONI E. (a cura di) 2006, *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Roma, Carocci, pp. 33-56.

MOSCONI E.-OSSANNA CAVADINI N. 2006, *La sala cinematografica fra le due guerre: spazio architettonico e spazio sociale*, in CASETTI F.-MOSCONI E. (a cura di) 2006, *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Roma, Carocci, pp. 60-80.

MOZZONI L.-SANTINI S. (a cura di) 2010, *Architettura dell'ecllettismo. Il teatro dell'Ottocento e del primo Novecento, Architettura tecniche teatrali e pubblico*, Napoli, Liguori.

MUROLO M.G. 1992, *Gualtiero Pontoni il progettista di Palazzo Ronzani. Alcuni inediti*, «Strenna storica bolognese», vol. XLII, pp. 289-305.

MUSCIO G. 2000, *Il "Grand Tour" cinematografico; produzioni americane in Italia negli anni Venti*, in CANOSA M. (a cura di), *A nuova luce. Cinema muto italiano. I*, Atti del convegno internazionale, Bologna, 12-13 novembre 1999, Bologna, Clueb, pp. 89-101.

NAVANTIERI A. 2002, *Film d'arte, ma italiana*, «Cinegrafie», n. 15, pp. 205-228.

NEPOTI E. 2008, *I cinematografi a Bologna nel 1911*, «Immagine - Note di Storia del Cinema», IV serie, n°1, pp. 60-84.

NEPOTI E. 2012, *"Noi presentiamo il mondo innanzi a voi". I Cattaneo da fieranti a gestori di sale stabili*, «Immagine, Note di Storia del Cinema», n. 5, 2012, pp. 9-32.

NEPOTI E. 2013a, *Immagini e immaginario del Giappone in Francia e in Italia dall'ukiyo-e al cinematografo degli inizi del Novecento*, «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n. 3, marzo 2013, pp. 8-19.

NEPOTI E. 2013b, *1911. Il Cinquantenario dell'Unità d'Italia nei cinematografi bolognesi*, «Strenna storica bolognese», LXIII, 2013, pp. 321-328.

NOELL R. 1973, *Histoire du spectacle cinématographique à Perpignan de 1896 à 1944*, «Les Cahiers de la Cinémathèque», numero speciale.

OLIVO G. 1986, *Aux origines du spectacle cinématographique en France. Le cinema forain: l'exemple des villes du Midi méditerranéen*, «Revue d'histoire moderne et contemporaine», a. XXXIII, avril-juin, pp. 210-228.

ONOFRI N.S. 1966, *La grande guerra nella città rossa. Con una lettera autocritica di Pietro Nenni. Socialismo e reazione a Bologna dal '14 al '18*, Milano, Edizioni del Gallo.

ONOFRI N.S. 1980, *La strage di palazzo d'Accursio. Origine e nascita del fascismo bolognese 1919-1920*, Milano, Feltrinelli.

ORTOLEVA P. 1991, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher.

- ORTOLEVA P.- OTTAVIANO C. (a cura di) 1994, *Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico*, Napoli, Liguori.
- PACI P. 2005, *Giuseppe Guadagnini: Prefetto a Bologna e Presidente del Comitato B.S.A.*, «Strenna Storica Bolognese», LV, pp. 331-350.
- PAGANELLI G. 2008, *Lasciateci sognare (ovvero del cinema perduto)*, Comune di Bologna, Centro ricreativo e Culturale Santa Viola.
- PAGELLO E.-SPINA R.A. 2010, *Catania, città del cinema nel primo trentennio del Novecento*, in MOZZONI L.-SANTINI S. (a cura di) 2010, *Architettura dell'ecllettismo. Il teatro dell'Ottocento e del primo Novecento, Architettura tecniche teatrali e pubblico*, Napoli, Liguori, pp. 441-460.
- PANZACCHI G. 1993, *Il Teatrino del Piombo. Il Circolo cattolico «Leone XIII» nella vita culturale bolognese fra le due guerre*, Calderara di Reno (Bo), Ruggero-Bargellino.
- PELLEGRINO A. 2010, *Il cinema delle origini nelle Marche dalle origini al Neorealismo*, in MOZZONI L.-SANTINI S. (a cura di) 2010, *Architettura dell'ecllettismo. Il teatro dell'Ottocento e del primo Novecento, Architettura tecniche teatrali e pubblico*, Napoli, Liguori, pp. 381-439.
- PENZO P.P. 2008, *Per il raccordo stazione-città: episodi urbani e architetture intorno al piazzale XX Settembre (1859-1939)*, in DIRINDIN R.-PIRAZZOLI E. (a cura di), *Bologna Centrale. Città e ferrovia tra metà Ottocento e oggi*, Bologna, Clueb, pp. 49-92.
- PENZO P.P. 2009, *L'urbanistica incompiuta. Bologna dall'età liberale al fascismo (1889-1929)*, Bologna, Clueb.
- PERRONE G. 2011, "Le nozze d'oro" dell'Ambrosio. Dal concorso cinematografico di Torino al restauro del 2011, «Immagine – Note di storia del cinema», nuova serie, n. 3, pp. 135-151.
- PESENTI CAMPAGNONI D. 1995, *Verso il cinema. Macchine spettacoli e mirabili visioni*, Torino, Utet.
- PESENTI CAMPAGNONI S. 2013, *WWI La guerra sepolta. I film girati al fronte tra documentazione, attualità e spettacolo*, Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino.
- PETRUCCI A. 2001, *La descrizione del manoscritto. Storia, problemi e modelli*, Roma, Carocci.
- PIERI P.-WEBER L. (a cura di) 2010, *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna, dall'Ottocento al Contemporaneo. I. Dall'Unità alla Grande guerra*, Bologna, Clueb.
- PIREDDA F. 2012, *Sguardi sull'altrove : cinema missionario e antropologia visuale*, Bologna, Archetipolibri.
- PONCINO P. 1994-1995, *Torino e il cinema: 1900-1930. Le società del muto nei documenti d'archivio*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Economia e Commercio.
- POPPI R. 2002, *Dizionario del cinema italiano*, vol. I, *I registi dal 1930 ai giorni nostri*, Roma, Gremese.
- PRETI A. 1988, *Tendenze e trasformazioni dell'industria bolognese negli ultimi decenni dell'Ottocento*, in ARBIZZANI L.-CASALI L.-DALLA CASA B.-D'ATTORRE P.P.-FURLAN P.-MEZZETTI M.-ONOFRI N.S.-PRETI A.-TAROZZI F., *Il sindacato nel bolognese. Le Camere del lavoro di Bologna dal 1893 al 1960*, a cura del Centro documentazione-Archivio storico della Camera del lavoro territoriale di Bologna, Bologna, Ediesse, pp. 45-88.

- PRETI A. 2010, *Il governo della città dall'Unità alla Prima guerra mondiale*, in BERSELLI A.-VARNI A. (a cura di), *Storia di Bologna. Bologna in età contemporanea 1796-1914*, vol. 4, tomo I, a cura di Bologna, Bononia University Press, pp. 485-576.
- PRETI A.-VENTUROLI C. 2013, *Il Comune socialista (1914-1920)*, in VARNI A. (a cura di), *Storia di Bologna. Bologna in età contemporanea 1915-2000*, vol. II, Bologna, Bononia University Press, pp. 1-44.
- PRETINI G. 1984, *Dalla fiera al luna park*, Udine, Trapezio libri.
- PRETINI G. 1997, *Spettacolo leggero. Dal Music-Hall, al Varietà, alla Rivista, al Musical*, Udine, Trapezio Libri.
- PRONI E. 2006, *Bologna e la Nascita dell'Ordine degli Avvocati e Procuratori. Storia dell'Ordine degli Avvocati di Bologna 1874-1945*, Bologna, Grafiche A&B.
- PULINI I. 2009, *Dal mondo in figurina al catalogo degli umani*, in BATTISTINI M.G.-PULINI I. (a cura di), *People. Il catalogo degli umani tra '800 e '900*, catalogo della mostra, Modena, Panini, pp. 15-36.
- QUARESIMA L.-RAENGO A.-VICHI L. (a cura di) 1999, *La nascita dei generi cinematografici*, Atti del 5° Convegno internazionale di studi sul cinema di Udine, 26-28 marzo 1998, Udine, Forum.
- QUARESIMA L. (a cura di) 2015, *Storia del cinema italiano 1924-1933*, vol. IV, Venezia, Marsilio.
- RABOTTI G. (a cura di) 1991, *Archivi storici in Emilia-Romagna. Guida generale degli archivi storici comunali Soprintendenza Archivistica per l'Emilia-Romagna*, IBC Emilia-Romagna, Bologna, Edizioni Analisi.
- RAFFAELLI S. 1992a, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere.
- RAFFAELLI S. 1992b, *Sul primo scaffale del cinema italiano. Testi d'argomento educativo (1909-1916)*, «Immagine», nuova serie, n. 20, primavera.
- RAFFAELLI S. 2001, *La parola e la lingua*, in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, pp. 855-907.
- RAYA G. 1984, *Verga e il cinema*, Facoltà di Magistero dell'Università di Messina, Quaderni dei nuovi annali, 1, Roma, Herder.
- REAMI C. 2006, *La pratica pastorale e la produzione di diapositive: Angelo Zammarchi e l'editrice La Scuola*, in EUGENI R.-VIGANÒ D.E. (a cura di) 2006, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. 1, Roma, Eds, pp. 215-233.
- REDI R. 1986, *Ti parlerò... d'amor. Cinema italiano fra muto e sonoro*, Torino, Eri.
- REDI R. 1987, *La "Cito-Cinema": storia di un fallimento*, «Immagine. Note di storia del cinema», n. 6.
- REDI R. (a cura di) 1988, *Verso il centenario. Pathé*, Roma, Di Giacomo.
- REDI R. (a cura di) [1991], *Cinema muto italiano 1905-1916*, Roma, Edizioni CNC.
- REDI R. 1992, *Cinema scritto. Il catalogo delle riviste italiane di cinema 1907-1944*, Roma,

Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema.

REDI R. 1995, *Il cinema degli anni Venti dalla crisi alla rinascita*, in *La Città del Cinema. I primi cento anni del cinema italiano*, Catalogo della mostra tenuta a Roma nel 1995-1996, Milano, Skira, pp. 97-103.

REDI R. 2000, *Film d'arte e teatro. La breve parabola di Ugo Falena*, Roma, Airsc.

REDI R. 2003, *Film stranieri sugli schermi italiani 1896-1911*, vol. I, Napoli, Giannini Editore.

RENZI R. 1990, *Il cinema, una città*, in TEGA W. (a cura di), *Storia illustrata di Bologna*, vol. V, Repubblica di San Marino, AIEP, pp. 281-300.

RENZI R. (a cura di) 1991, *Sperduto nel buio. Il cinema italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Bologna, Gem-Cappelli.

RENZI R. (a cura di) 1993, *Il Cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, Ancona, Transeuropa Libri.

RENZI R. 1995, *Il cammino di una cultura cinematografica a Bologna*, «Sæcularia Nona. Università di Bologna 1088-1988», n°12, pp.122-124.

RICCI G. 1980, *Le città nella storia d'Italia. Bologna*, Roma-Bari, Laterza.

ROSSATI C.-VITA E. (a cura di) 1997, *I viaggiatori della luna. Storia, arte e mestieri dalla Fiera al Luna Park*, Milano, Ikon.

ROSSONI E. (a cura di) 2009, *Grande Guerra e costruzione della memoria. L'Esposizione Nazionale della Guerra del 1918 a Bologna*, Bologna, Compositori.

ROVERSI G. 1987, *La Tromba della Fama. Storia della pubblicità a Bologna*, Bologna, Grafis.

RYDELL R.W.-KROES R. 2006, *Buffalo Bill Show. Il west selvaggio, l'Europa e l'americanizzazione del mondo*, Roma, Donzelli Editore (ed. or. *Buffalo Bill in Bologna. The Americanization of the World, 1896-1922*, University of Chicago, 2005).

SACERDOTI G. 1983, *Ricordi di un ebreo bolognese. Illusioni e delusioni 1929-1945*, Roma, Bonacci Editore.

SADOUL G. 1965, *Storia generale del cinema. Le origini e i pionieri (1832-1909)*, Torino, Einaudi.

SADOUL G. 1966, *Materiali, metodi e problemi della storia del cinema*, in BASSOTTO C. (a cura di), *La storiografia cinematografica*, Atti della tavola rotonda (Venezia 30-31 agosto e 1 settembre 1964), Padova, Marsilio, pp. 22-48.

SADOUL G. 1967, *Storia generale del cinema. Il cinema diventa un'arte (1909-1920)*, Torino, Einaudi.

SALAMINO S. 2009, *Architetti e cinematografi. Tipologie, architetture, decorazioni della sala cinematografica delle origini 1896-1932*, Roma, Prospettive Edizioni.

SALT B. 1991, *Un'analisi stilistica del primo cinema italiano*, in RENZI R. (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Bologna, Gem-Cappelli, pp. 49-58.

SALT B. 1992, *Film style and technology. History and analysis*, London, Starword (1^a ed. 1983).

- SALVAGNINI S. 1983, *Luoghi dello spettacolo e immaginario urbano fra Otto e Novecento in Italia*, in COSTA A. (a cura di), *La meccanica del visibile*, Firenze, La Casa Usher, pp.47-63.
- SANDRI M. 1919, *Alfredo Testoni*, Milano.
- SANGA G. (a cura di) 1989, *La piazza. Ambulanti vagabondi malviventi fieranti. Studi sulla marginalità storica in memoria di Alberto Menarini*, «La ricerca folklorica», a. IX, n. 19, aprile, pp. 1-134.
- SANGUINETI T. (a cura di) 1998, *L'anonimo Pittaluga. Tracce carte miti*, Ancona Transeuropa Libri («Cinegrafie», numero speciale).
- SCARPELLINI E. 1989, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia.
- SCOTTÀ A. 2002, *Giacomo Della Chiesa arcivescovo di Bologna, 1908-1914. L'ottimo noviziato episcopale di papa Benedetto 15*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- SEAGRAVE K. 1992, *Drive-in Theaters. A History from Their Inception in 1933*, Jefferson (N.C.), McFarland & Co.
- SEGALA M. 2013-2014, *Il cinematografo a Verona: 1906-1912*, Università di Bologna, Scuola di Lettere e Beni culturali, Tesi di laurea in Filmologia, relatore prof. Michele Canosa.
- SGARBI G. 1996, *L'Azione Cattolica a Bologna. Il Circolo Leone XIII*, Bologna, Compositori.
- SICARI D. 2003, *I luoghi dello Spettacolo a Bologna*, Bologna, Compositori.
- SILVESTRINI E. (a cura di) 1987, *La piazza universale. Giochi, spettacoli, macchine di fiere e luna park*, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Milano/Roma, Mondadori/De Luca.
- SIMONI F. 1987, *Esposizioni ottocentesche*, in TEGA W.(a cura di), *Lo studio e la città. Bologna 1888-1988*, Bologna, Nuova Alfa, pp. 125-133.
- [Sindacato 1988], *Il sindacato nel bolognese. Le Camere del lavoro di Bologna dal 1893 al 1960*, a cura del Centro documentazione-Archivio storico della Camera del lavoro territoriale di Bologna, Bologna, Ediesse, 1988.
- SMITHER R. 1993, *“Una meravigliosa idea del combattere”. Il problema dei falsi di The Battle of the Somme*, in RENZI R. (a cura di) 1993, *Il Cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, Ancona, Transeuropa Libri, pp. 67-75.
- SOMAINI A. (a cura di) 2005, *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero.
- SOMMAIOLO P. 1998, *Il café-chantant*, Napoli, Tempo Lungo.
- SORLIN P. 2001, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento*, Scandicci, La Nuova Italia (ed. or. *European cinemas, european societies 1939-1990*, London Routledge, 1991).
- SORLIN P. 2009, *Gli italiani al cinema. Immaginario e identità sociale di una nazione*, Mantova, Tre Lune.
- SOTO B. 2007, *Rethinking Boundaries. The first moving images between Spain and Portugal*, in KESSLER F.-VERHOEFF N. (eds. by), *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915*, eds

by F. Eastleigh, John Libbey Publishing , pp. 7-15.

SPINOSA D. 2010, *The Didactic–Instructive Task of Cinema (1907–1918) in Italian Women’s Writings*, in BULL S.-SÖDERBERGH-WIDDING A. (eds.), *Not so Silent. Women in Cinema Before Sound*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, pp. 80-85.

TAROZZI F.-GAVELLI M. 2010, *La casa di rieducazione professionale per mutilati e storpi di guerra di Bologna (9 aprile 1916-3 gennaio 1922)*, in MONTELLA F.-PAOLELLA F.-RATTI F. (a cura di), *Una regione ospedale. Medicina e sanità in Emilia-Romagna durante la prima guerra mondiale*, Bologna, Clueb, pp. 287-304.

TEGA W. (a cura di) 1987, *Lo studio e la città. Bologna 1888-1988*, Bologna, Nuova Alfa.

THOMPSON K. 1985, *Exporting Entertainment. America in The World Film Market 1907-34*, London, BFI Publishing.

TOGNETTI G. 1982, *Criteri per la trascrizione di testi medievali latini e italiani*, Quaderni della rassegna degli Archivi di Stato, Roma.

TOSCHI D. 2006a, *Elementi per una genealogia del pubblico rurale*, in CASETTI F.-MOSCONI E. (a cura di) 2006, *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Roma, Carocci, pp. 90-112.

TOSCHI 2006b, *Pedagogie intermediali: “Arte-Luce-Parola”*, in EUGENI R.-VIGANÒ D.E. (a cura di) 2006, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. I, Roma, Eds, pp. 235-250.

TOSCHI D. 2009, *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*, Milano, Vita e Pensiero.

TOSI V. 2007, *Il cinema prima del cinema*, Milano, Il Castoro.

TORNIELLI A. 2011, *La fragile concordia. Stato e cattolici in centocinquant'anni di storia italiana*, Milano, Bur.

TREBUIL C. 2012, *Un cinéma aux mille visages. Le film à épisodes en France 1915-1932*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.

TREZZINI L. (a cura di) 1987, *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro comunale di Bologna*, Bologna, Nuova Alfa.

TROMELLINI A. 1993-1994, *Di Bologna animata*, «Il Carrobbio», XIX-XX, pp. 312-315.

URICCHIO W.-PEARSON R. 1993, *Reframing culture. The case of the Vitagraph quality films*, Princeton, Princeton University Press.

VARNI A. (a cura di) 2005, *I confini perduti. Le cinte murarie cittadine europee tra storia e conservazione*, Bologna, Compositori.

VARNI A. (a cura di) 2013, *Storia di Bologna. Bologna in età contemporanea 1915-2000*, vol. II, Bologna, Bononia University Press.

VENTUROLI C. 1998, *La rete dei trasporti urbani (1877-1925)*, in GRECO G.-PRETI A.-TAROZZI F. (a cura di), *Bologna. IV, Dall'età dei lumi agli anni Trenta (secoli XVIII-XX)*, Bologna, Grafis Edizioni, p. 70.

VÉRAY L. 1995, *Les films d'actualité français de la Grande Guerre*, Paris, SIRPA/AFRHC.

VERDONE M. (a cura di) 1967, *Ginna e Corra. Cinema e letteratura del futurismo*, «Bianco e Nero», a. XXVIII, n. 10-12, ottobre-dicembre 1967.

VIANELLI A. 1975, *Bologna dimensione Montagnola*, Bologna, Tamari.

VIGANÒ D. 1996, *Il progetto cattolico sul cinema. I pionieri*, in DE BERTI R. (a cura di) 1996, *Un secolo di cinema a Milano*, Milano, Il Castoro, pp. 129-135.

VIOLANTE C. (a cura di) 1982, *La storia locale. Temi, fonti, metodi della ricerca*, Atti del Congresso tenutosi a Pisa il 9-10 dicembre 1980, Bologna, Il Mulino.

VIRILIO P. 1996, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau (ed. or. *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, Cahiers du cinéma, Editions de l'Etoile, Parigi, 1984).

VITA E. 1997, *Viaggiatori, imbonitori, lunaparkisti. Per un'ipotesi storica della nascita del Luna Park*, in ROSSATI C.-VITA E. (a cura di) 1997, *I viaggiatori della luna. Storia, arte e mestieri dalla Fiera al Luna Park*, Milano, Ikon, pp. 33-58.

WEBER L. 2010, *I futuristi emiliano-romagnoli*, in PIERI P.-WEBER L. (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna, dall'Ottocento al Contemporaneo. I. Dall'Unità alla Grande guerra*, Bologna, Clueb, pp. 157-180.

WEBSTER R. 1974, *L'imperialismo industriale italiano 1908-1915*, Torino, Einaudi.

WILINSKY B. 2001, *Sure seaters. The emergence of art house cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

ZAPPULLA MUSCARÀ S.-ZAPPULLA E. 1995, *La conversione dei letterati al cinema*, in *La Città del Cinema. I primi cento anni del cinema muto italiano*, Milano, Skira, pp. 77-81.

SITI WEB E RISORSE ELETTRONICHE

La sezione Istituzioni storiche del sito Lombardia Beni Culturali conserva delle schede sulle istituzioni lombarde civili ed ecclesiastiche dal medioevo all'età contemporanea:

<<http://www.lombardiabeniculturali.it/istituzioni/>>

Progetto “Au.G.U.Sto” (Automazione della Gazzetta Ufficiale Storica) dell'Ente nazionale per la digitalizzazione della Pubblica Amministrazione (DigitPA) che raccoglie la riproduzione digitale della «Gazzetta Ufficiale» dal 1860 al 1946 conservate presso la Biblioteca Centrale Giuridica del Palazzo della Giustizia di Roma:

<<http://augusto.digitpa.gov.it/>>.

La Bibliomediateca “Mario Gromo” Museo Nazionale del Cinema di Torino permette di consultare *online* la raccolta digitalizzata delle riviste del cinema muto italiano (1908-1930):

<<http://www.museocinema.it/collezioni/PeriodiciMonografie.aspx>>.

La Cineteca di Bologna in collaborazione con l'ANICA ha creato una banca dati degli Archivi della Revisione Cinematografica dove si possono reperire i visti di censura dei film muti italiani (dal 1913):

<http://www.italiataglia.it/search/1913_1943>.

FIAF (International Film Archives Database) è una banca dati sul cinema che contiene tra l'altro un repertorio bibliografico sulle riviste di cinema (*The International Index to Film Periodicals*) e un elenco delle pellicole disponibili nelle cineteche mondiali aderenti alla federazione (*Treasures from the Film Archives*). La banca dati è fra quelle consultabili in abbonamento tramite il Sistema Bibliotecario d'ateneo dell'Università di Bologna:

<<http://www2.sba.unibo.it/cgi-bin/bdati/banchedati.pl?keys=Musica%20e%20spettacolo>>.

Il progetto “Una città per gli archivi” realizzato fra il 2007 e il 2012 permette di consultare *online* gli inventari e le riproduzioni digitali dei documenti di 87 archivi che raccolgono la storia di Bologna del XIX e XX secolo (sul progetto si veda anche ANTONELLI 2011):

<<http://www.cittadegliarchivi.it/>>.

Genus Bononiae di Bologna con le collezioni *online* della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna:

<<http://collezioni.genusbononiae.it>>.

Database realizzato dall'Archivio Storico dell'Università di Bologna con i fascicoli degli studenti iscritti all'ateneo dal 1860 al 1930:

<<http://www.archivistorico.unibo.it/it/struttura-organizzativa/sezione-archivio-storico/fascicoli-degli-studenti/?IDFolder=143&LN=IT>>.

Il sito del Comune di Bologna raccoglie una sezione a schede con anche una bibliografia di riferimento sulla storia amministrativa del Comune, con i riferimenti ai mandati (1859-2011) e alle persone coinvolte nell'amministrazione cittadina:

<<http://informa.comune.bologna.it/storiaamministrativa/terms>>.

Una nuova servizio della Biblioteca dell'Istat permette la consultazione *online* di una selezione digitalizzata delle sue pubblicazioni, fra le quali «L'annuario statistico delle città italiane» 1906-1929:

<<http://lipari.istat.it/SebinaOpac/.do?idDoc=0007202>>.

Piattaforma no-profit americana che riunisce editori accademici che tramite iscrizione gratuita permette la consultazione di periodici e libri. Tramite Jastor è stato possibile accedere a «Il Foro Italiano» 1912 e 1914:

<<http://www.jstor.org/stable/23114037>> (consultato il 5.02.2014).

Fra le banche dati online accessibili attraverso il portale delle biblioteche bolognesi MediaLibraryOnline (MLOL) vi è anche l'accesso alla collezione digitalizzata del periodico «Il Resto del Carlino» (1915-1919) conservato presso il Museo della Certosa di Bologna: <<http://certosa.cineca.it/1/carlino.php>>. Nel sito vi sono anche altri documenti riguardanti la Prima guerra mondiale.

La Camera di Commercio di Milano riporta *online* un elenco delle ditte storiche milanesi: <http://www3.mi.camcom.it/index.phtml?Id_VMenu=392>.

Il Sistema Archivistico Nazionale (SAN) mette a disposizione diversi strumenti di ricerca telematici che permettono la ricerca della documentazione su tutto il territorio nazionale: <<http://www.san.beniculturali.it/web/san/complessi-documentari>>.

“L'enciclopedia del cinema in Piemonte”, risultato della collaborazione di diversi istituti museali torinesi e dell'università, ospita una sezione a schede con le case di produzione locali anche del cinema muto: <<http://www.torinocittadelcinema.it/cercacase.php?stile=small&iniziale=a>>.

Il sito web del quotidiano torinese «La Stampa» ha digitalizzato i quotidiani e messo a disposizione online gratuitamente la collezione dell'Archivio Storico: <<http://www.lastampa.it/archivio-storico/>>.

L'editore bolognese Zanichelli, che ha in passato pubblicato le opere di Testoni, per i suoi 150 anni ha aperto una sezione del suo sito web con il suo catalogo storico e reso disponibili gratuitamente sul sito <archive.org> molti testi di Testoni digitalizzati, a questo *link* se ne trova l'elenco completo: <<http://www.catalogo.zanichelli.it/Pages/Ricerca/Risultato?siteLang=IT&searchAuthor=testoni&searchTitle=>>>.

Il libretto del Mefistofele di Arrigo Boito, citato nella sceneggiatura di Testoni *Il Real fu dolore...* è trascritto dal sito: <<http://opera.stanford.edu/iu/librettim.html>>.

Database che raccoglie i materiali della Collezione Turconi è consultabile attraverso la Cineteca del Friuli: <<http://www.cinetecadelfriuli.org/progettoturconi/database.html>>.

Il Portale della Prima guerra mondiale ospita il primo censimento accurato dei soldati trentini caduti durante il conflitto, con una banca dati accessibile online: <http://www1.trentinocultura.net/portal/server.pt/community/tcu_caduti_-_home/310>.

“Storia e Memoria di Bologna”: progetto curato dal Museo del Risorgimento che raccoglie notizie sulla Prima e la Seconda guerra mondiale, nonché sui monumenti della Certosa di Bologna: <<http://www.storiaememoriadibologna.it>>; <<http://memoriadibologna.comune.bologna.it/>>.

Gli annuari dello Spettacolo della Società Autori ed Editori sono stati consultati dal sito della SIAE: <http://www.siae.it/statistica.asp?link_page=Statistica_BibliotecaDelloSpettacoloDal1936Al1999.htm&open_menu=yes>.

Google Patents ricerca fra i brevetti internazionali anche dei primi del Novecento, riportando anche le schede tecniche delle invenzioni: <https://www.google.it/?tbn=pts&gws_rd=ssl>.

Alcune informazioni sulla città di Roma negli anni presi in esame sono state ricavate dai documenti consultabili nella sezione “Risorse digitali” dell'Archivio Storico Capitolino: <<http://www.archiviocapitolinorisorsedigitali.it/index.php>>.

Il Portale Storico della Camera dei Deputati ha permesso di consultare i testi relativi alle discussioni parlamentari sulla censura cinematografica e altri tributi:
<<http://storia.camera.it/#nav>>.

La Fondazione Cineteca di Bologna ha digitalizzato e messo in commercio alcune riproduzioni dei materiali conservati, tra i quali i filmati del Fondo cinematografico dell'Istituto Ortopedico Rizzoli di Bologna, specializzato nella cura dei mutilati di guerra:
<http://cinestore.cinetecadibologna.it/ricerca/type_ALL/ricerca_rizzoli>.

Realizzato in occasione del centenario della Prima guerra mondiale, Europeana raccoglie materiali digitalizzati sulla guerra provenienti da tutte le nazioni:
<<http://www.europeana1914-1918.eu/it>>.

Il Museo della Scienza di Milano ha messo online una selezione dei suoi documenti digitalizzati, alcuni dei quali riguardanti l'Istituto Ortopedico Rizzoli di Bologna:
<<http://www.museoscienza.org/voci-della-scienza/archivi.asp>>.

Banca dati Memoria Visiva Emiliano-Romagnola curata dalla Fondazione Cineteca di Bologna contenente delle schede di tutti i film girati in Emilia-Romagna:
<<http://www.cinetecadibologna.it/archivi/memoriaer>>.

Database creato dall'Università di Siegen sui cinema ambulanti, con schede anche sugli ambulanti cinematografici tedeschi in sosta a Bologna:
<<http://fk615.221b.de/earlycinema/tr/show/content.php?language=en>>.

Il Sistema Informativo degli Archivi di Stato permette la ricerca tra i fondi conservati in tutti gli archivi d'Italia e offre un supporto da affiancare agli inventari di sala dell'Archivio di Stato di Bologna:
<http://www.archivi-sias.it/consulta_archivi_albero.asp?ComplessiRootNode=228200000>.

Una puntata del documentario radiofonico sui primi cinematografi bolognesi a cura di Benatti e Foschi è disponibile al seguente indirizzo:
<http://www.associazionegrio.it/benatti_foschi.html>.