

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Dottorato di Ricerca in
Arti visive, performative, mediali

Titolo tesi
Lineamenti di storia del cinema muto in Colombia

Relatore

Prof. Michele Canosa

Dottorando

Camilo Andrés Martín Flórez

Co-relatore: Claudio Bisoni

Coordinatore: Daniele Benati

Ciclo: XXXIII

Settore concorsuale: 10/C1

Settore scientifico disciplinare: L-ART/06

Esame finale anno 2021

Indice

Introduzione.....	3
Capitolo I: La nascita dello spettacolo cinematografico in Colombia 1897-1899	20
Capitolo II: I tre momenti più produttivi del cinema muto colombiano tra il 1906 e il 1926	40
Capitolo III: I luoghi e i registi del cinema muto colombiano	61
Capitolo IV: Italiani nel cinema muto colombiano 1910-1928.....	87
Capitolo V: Alma provinciana [anima provinciale] (1925) di Félix Joaquín. Rodríguez. 135	
Capitolo VI: Città, paesaggi e contadini nei film muti della Colombia nordoccidentale tra il 1924 e il 1926	154
Capitolo VII: Garras de oro [artigli d'oro] (1926), un misterioso film colombo-italiano. 170	
Capitolo VIII: Filmografia di cinema muto colombiano (1899-1926).....	189
Conclusione	276
Bibliografia.....	281
Abstract.....	292

Introduzione

La presente ricerca nasce da un particolare interesse volto a determinare in che misura i colombiani parteciparono allo sviluppo del proprio cinema nazionale tra il 1897 e il 1926. Al fine di conseguire tale obiettivo, questo lavoro si prefigge come scopo la realizzazione di una rassegna critica dei lineamenti di storia del cinema muto colombiano. Inoltre, e considerando la forte partecipazione di impresari e cineasti italiani nel cinema muto colombiano tra il 1909 e il 1926, si presta particolare attenzione al loro contributo, a cui è dedicato il capitolo 4 e alcune sezioni dei capitoli 2, 3, 5 e 7. Preme mettere in evidenza che analizzare il contributo dei cineasti locali smentisce gran parte della bibliografia esistente sul cinema muto, dal momento che nessun testo colombiano o straniero ha mai constatato il loro contributo alla cinematografia locale o internazionale. Infatti, in questa ricerca si approfondiscono le nozioni di policentrismo, polimorfismo e polivalenza cinematografica¹, con l'obiettivo di realizzare uno studio documentato e aggiornato del cinema muto colombiano. Si auspica di poter dimostrare che il contributo di questi ultimi alla cinematografia muta colombiana e latino-americana –e in parte a quella italiana– fu consistente e di vasta portata, sia in termini di quantità che di contenuto. Infine, la presente ricerca si propone non soltanto di definire il contributo dei cineasti colombiani allo sviluppo del proprio cinema nazionale, ma anche, e soprattutto, di individuare l'origine di alcuni degli elementi che caratterizzano il cinema colombiano.

A questo proposito, in *Historia del cine colombiano* [*Storia del cinema colombiano*], la prima opera pubblicata sul tema nel 1978 da Hernando Martínez Pardo, l'autore dedica il primo capitolo – poco più di 50 pagine – alla storia del cinema muto colombiano. Martínez considera il 1907 come data d'inizio della storia del cinema nel Paese, senza però fornire

¹ Deshpande, Sh. & Mazaj, M.; *World Cinema: A Critical Introduction*; 2018, pp. 5.

Policentrismo cinematografico: mostra la forza e l'influenza comparativa dei centri cinematografici. La prospettiva policentrica sfida l'idea di un centro unico (il più delle volte Hollywood o cinema d'arte europeo), presentando un campo di "punti caldi" irregolari e in costante cambiamento che acquistano importanza in diversi momenti della storia.

Polimorfismo cinematografico: Un assemblaggio interconnesso o varie forme: cinema nazionale transnazionale, postcoloniale, diasporico, piccolo e minore. Questi paradigmi tradizionali, lungi dall'essere obsoleti, forniscono ancora un quadro necessario ciononostante ora devono essere riorientati o riconfigurati da diversi punti di vista e all'interno del più ampio contesto del cinema mondiale.

Polivalenza cinematografica: Richiede una comprensione di come ogni film viene visto e interpretato in modo differente nelle diverse parti del mondo. Un film che attraversa i confini nazionali e culturali non è dettato da interpretazioni definitive o dominanti, tantomeno di quelle prodotte da modelli teorici occidentali.

alcuna documentazione in merito, né i titoli o le date delle proiezioni realizzate, né i nomi dei registi o dei proiezionisti attivi prima del 1907 (a eccezione di una cronaca di Luis Latorre pubblicata nel 1934, in cui l'autore afferma, senza fornire alcuna prova, che il cinema possa essere arrivato in Colombia attorno al 1898). La presente ricerca, a differenza di quanto avviene nell'opera di Martínez Pardo, avvalorerà la data d'arrivo del cinema in Colombia, fornendo fonti giornalistiche e letterarie, basandosi direttamente sui cataloghi dei fratelli Lumière e sulle lettere inviate dal proiezionista itinerante Gabriel Veyre dalla Colombia nel 1897. L'obiettivo è quello di ampliare la storia del cinema colombiano e realizzare una ricerca rigorosa sul suo cinema muto a partire dall'anno 1897.

Il secondo libro su questa tematica è *Crónicas del cine colombiano 1897-1950* [*Cronache del cinema colombiano 1897-1950*] pubblicato nel 1981 da Hernando Salcedo Silva: nell'opera si segnalano le date delle prime proiezioni cinematografiche in diverse città colombiane, senza però fornire alcuna documentazione di riferimento o fonte giornalistica in merito. Appare dunque di fondamentale importanza non solo verificare la veridicità di tali date e proiezioni, ma anche determinare se queste ultime abbiano effettivamente avuto luogo nell'attuale territorio colombiano ² ; e, se così fosse, se ne siano state conservate le programmazioni o locandine, confrontando le programmazioni con i cataloghi Lumière ed Edison. Questo lavoro di ricerca è dunque volto ad accertare la veridicità delle date segnalate da Salcedo Silva, con l'obiettivo di raccogliere le fonti giornalistiche o letterarie esistenti in merito, ma anche di verificare quando abbia effettivamente avuto inizio la produzione cinematografica nel Paese. *La aventura del cine en Medellín* [*L'avventura del cinema a Medellín*] pubblicato nel 1992 da Edda Pilar Duque, è un'ulteriore pubblicazione sul tema e offre una panoramica dettagliata, corredata da documentazione, delle prime proiezioni cinematografiche tenutesi a Medellín nel 1898 e delle opere cinematografiche realizzate nel 1899 nella stessa città. La presente ricerca però, si propone non soltanto di documentare le date delle produzioni cinematografiche realizzate in tutto il Paese (dunque non solo a Medellín) attraverso fonti giornalistiche, ma anche di corredare i dati raccolti di una critica qualitativa dei film i cui frammenti si sono conservati fino a oggi, e che purtroppo l'autrice non ebbe l'opportunità di includere nel libro uscito nel 1994.

Infine, *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura* [*Cinembargo Colombia: saggi critici sul cinema e la cultura*] (2009) di Juana Suarez, è una monografia

² Panama fu parte della Colombia fino al 1903, e quasi tutti i primi proiezionisti itineranti sono passati per l'Istmo fra il 1897 e il 1899.

di grande qualità che prende in considerazione l'intera produzione cinematografica realizzata in Colombia tra il 1915 e il 2008, e il cui primo capitolo è dedicato al cinema muto. Tuttavia, e a differenza del lavoro fatto da Suarez, la presente ricerca non solo produrrà una critica dettagliata di tutte le tredici produzioni colombiane mute di cui sono sopravvissuti frammenti fino ai giorni nostri (Suarez studia soltanto quattro opere), ma realizzerà anche una revisione storiografica della produzione cinematografica nel Paese: l'analisi parte dal periodo compreso tra il 1897 e il 1899, attraversa i due picchi di produzione negli anni 1906-1907 e 1913-1915, per concentrarsi infine sull'ultimo picco di produzione degli anni 1924-1926. Si potrebbe inoltre evidenziare la divergenza tra la presente ricerca e l'opera *Miradas esquivas a una nación fragmentada* [*Sguardi schivi verso una nazione frammentata*] (2006) di Nazly Maryith López Díaz: quest'ultima, infatti, si limita unicamente all'analisi di tre produzioni colombiane sopravvissute fino ai giorni nostri. Infine, il presente lavoro di ricerca si distanzia dal libro *Historia del cine social en Colombia* [*Storia del cinema sociale in Colombia*] (2014) di Álvaro Concha Henao, poiché non solo ha come oggetto principale quello di studiare i film e la produzione cinematografica muta colombiana, ma perché si propone di realizzare uno studio qualitativo che permetta di determinare il contributo dei cineasti colombiani alla costituzione del proprio cinema nazionale.

Al fine di raggiungere questo obiettivo, si produrrà un compendio quantitativo e qualitativo della produzione cinematografica realizzata in Colombia tra il 1899 e il 1926. In primo luogo, verranno censite le produzioni cinematografiche mute delle quali esista prova letteraria, giornalistica o frammento visuale. Inoltre, dopo aver quantificato i film prodotti nell'arco temporale di cui sopra, il presente lavoro si focalizzerà sull'identificazione ed enumerazione dei cineasti menzionati in ciascuna delle produzioni individuate al fine di stilare una biografia di tutti coloro che diedero il loro contributo alla filmografia muta colombiana. La presente ricerca si occuperà inoltre di stabilire il numero di film i cui frammenti sono pervenuti fino ai giorni nostri e il numero di produzioni che determinarono i picchi produttivi del cinema muto in Colombia. Successivamente, si analizzerà criticamente l'uso del linguaggio e degli strumenti cinematografici, per approfondire le forme e i contenuti dei film muti presi in analisi³.

³ I tredici film muti colombiani dei quali sono pervenuti frammenti visuali e che sono pertanto oggetto d'analisi nella presente ricerca sono: 1) *El drama del 15 de octubre* (1915) di Di Doménico; 2) *María* (1922) di Máximo Calvo; 3) *Aura o las violetas* (1924) di Di Doménico; 4) *Como los muertos* (1926) di Di Doménico; 5) *El amor, el deber y el crimen* (1925) di Di Doménico; 6) *La tragedia del silencio* (1924) di Arturo Acevedo; 7) *Alma provinciana* (1925) di Félix Joaquín Rodríguez; 8) *Bajo el cielo antioqueño* (1925) di Arturo Acevedo;

Questo lavoro risulta particolarmente rilevante al giorno d'oggi, in un momento storico in cui il recupero, il restauro e la digitalizzazione delle pellicole analogiche acquista un'importanza ogni giorno maggiore in tutto il mondo. Preme a questo punto constatare come la maggior parte degli storici del secolo scorso non solo elaborarono una storia del cinema statunitense-eurocentrica⁴, ma relegarono inoltre il cinema non europeo-statunitense a essere rappresentato da un ristretto gruppo di individui e da produzioni locali. Nello specifico, secondo questa prospettiva della storia del cinema, Ousmane Sambène avrebbe rappresentato l'Africa, Ray Satjyit l'Asia, mentre Tomás Gutiérrez Alea l'America Latina; con alcune differenze di cineasti e film secondo il parere di ciascuno storico o in base alla pubblicazione. Ad ogni modo, “cinema latinoamericano”, “cinema asiatico” o “cinema africano” sono termini generici e riduzionisti che: a) fanno riferimento a un gruppo di produzioni realizzate in zone geografiche indefinite; b) appartengono a gruppi linguistici e culturali non chiaramente identificati; e/o c) si riferiscono a storie sociopolitiche diverse. Per esempio, il termine “cinema africano” viene utilizzato per definire la produzione cinematografica di 54 repubbliche che hanno in comune soltanto la storia sociopolitica recente, e che sono disperse geograficamente su un ampio territorio, caratterizzato dalla presenza di popolazioni di nazionalità diverse, dove abitano parecchie nazioni, e si parlano più di 1700 lingue.

Inoltre, sebbene il termine “cinema asiatico” sia utilizzato per riferirsi ai film, cineasti e testi relativi all'Asia, che cosa accomuna le opere di Feroz Farrokhzad, Ritwik Ghatak o Yasujiro Ozu? O ancora: quali aspetti hanno in comune il cinema iraniano, indiano e giapponese affinché si possa includerli nello stesso “cinema asiatico”? E poi, e in riferimento all'America Latina, le opere di Nicolás Guillén Landrián, Gabriela Samper e Jorge Sanjinés appartengono a uno stesso ambito di studio per il solo fatto che si tratti di registi che parlano lo spagnolo? Quali punti in comune hanno le loro opere affinché uno possa rappresentare il lavoro degli altri? E vale ancora la pena domandarsi: cosa denota il termine “cinema latinoamericano”? Arlindo Machado, nel suo saggio *Pioneros de Video y Cine Experimental en América Latina* [*Pionieri di video e cinema sperimentale in America Latina*] del 2010 commenta che, “Nella visione colonialista del Primo Mondo, l'America

9) *Manizales City* (1925) di Félix Restrepo; 10) *Manizales después del incendio* (1925) di [sconosciuto]; 11) *Madre* (1924) di Samuel Velásquez; 12) *El Valle del Cauca y su progreso* (1925) di [sconosciuto]; 13) *Garras de oro* (1926) di P.P. Jambrina.

⁴ Come è stato segnalato in diverse occasioni nei testi: i.e., *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and media* (1994) di Ella Shoat and Robert Stam o *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film* (2006) di Stephanie Dennison and Song Hwee Lim.

Latina sembra condannata a produrre soltanto film e video sociologici che hanno come tematica principale il proprio sottosviluppo⁵”.

In altre parole, e riprendendo le analisi di Ella Shohat e Robert Stam nell'introduzione del libro *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and media* [*Ripensando l'eurocentrismo: multiculturalismo e media*] del 1994, si potrebbe affermare che la maggioranza degli storici hanno assimilato la storia del cinema mondiale con la storia del cinema europeo e statunitense, considerando tutte le altre cinematografie regionali e nazionali soltanto circoli ristretti di cineasti pittoreschi ma irrilevanti alla storia del cinema mondiale⁶. Anzi, applicando un approccio policentrico agli studi cinematografici come proposto nel libro *Theorizing World Cinema*⁷, sfuggiamo completamente al modello duale, non solo suggerendo un'alternativa o una terza via, ma proponendo un approccio policentrico allo studio del cinema. Al giorno d'oggi, infatti, grazie al restauro, al rilancio e allo studio di centinaia di pellicole in tutto il mondo, si può affermare che Ousmane Sambène non rappresenta il “continente africano” (e che, anzi, forse rappresenta solo sé stesso all'interno di un gruppo di cineasti e di produzioni “senegalesi”), così come Ray Satjait non rappresenta l'Asia, o come Tomás Gutiérrez Alea non rappresenta l'America Latina. Oggi, il restauro e il rilancio di centinaia di film nel mondo ci permettono di cambiare prospettive e metodologie così da ridefinire una storia del cinema mondiale policentrica⁸, o prendere in considerazione il fatto che ogni regione del mondo ha potuto stabilire un proprio centro di influenza e sviluppo cinematografico. “La prospettiva policentrica sfida l'idea di un centro unico (il più delle volte Hollywood e/o il cinema d'arte europeo), presentando un campo con diversi centri irregolari e in costante cambiamento che acquistano importanza in diversi punti della storia⁹”. Pertanto, è grazie al proprio cinema muto che il patrimonio cinematografico colombiano non può essere paragonato né rappresentato né alla produzione realizzata in altri Paesi, né da altri cineasti. Infatti, nessuna produzione può rappresentarne un'altra, così come nessun cineasta può rappresentarne un altro, né alcun cinema nazionale può essere a sua volta rappresentato da un altro. Ogni patrimonio cinematografico deve essere inteso come

⁵ Machado, Arlindo. *Pioneros de Video y Cine Experimental en América Latina*, 2010, Sao Paolo: Revista Significação 33.

⁶ Hugh Trevor-Roper, *The Rise of Christian Europe* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1965), p. 9; in Shohat, Ella; Stam, Robert, *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media*, 1994, New York: Routledge, p. 11.

⁷ Nagib, L., Perriam, C., & Dudrah, R. (Eds.). *Theorizing World Cinema*. London: I.B.Tauris. 2012.

⁸ Deshpande, Shekhar, and Meta Mazaj. *World Cinema: A Critical Introduction*, 2018; Routledge: Taylor & Francis Group, pp. 5-6.

⁹ IBID.

un insieme di film e registi unici che costituiscono il patrimonio cinematografico unico di ciascuna nazione. Il cinema muto colombiano è l'unico punto di partenza del patrimonio cinematografico della Colombia, e le produzioni mute locali sono tutto ciò che abbiamo come inizio del cinema colombiano, all'interno della più ampia storia del cinema mondiale.

Dunque, per comprendere cosa sia effettivamente il cinema mondiale, è indispensabile raccontare la storia specifica di ciascuno dei cinema nazionali che ne fanno parte; ovvero, riconoscere l'inizio, lo sviluppo e la modernizzazione di ogni cinema nazionale all'interno della più ampia storia del cinema mondiale. Partendo da questo presupposto, è possibile prendere a esempio come le caratteristiche demografiche e territoriali della Colombia siano state fattori determinanti per il lento sviluppo del cinema come spettacolo nel Paese e ne costituiscano quindi elementi distintivi. In termini demografici, a seguito della *Guerra dei 1000 giorni*, avvenuta tra il 1899 e il 1903, la Colombia contava poco più di 3 milioni di abitanti¹⁰, e questo aspetto rallentò lo sviluppo dell'industria cinematografica nel Paese. In Francia, Italia e Stati Uniti furono fondate industrie nazionali di produzione e distribuzione cinematografica su scala mondiale, mentre in Messico, Argentina e Brasile si diede vita a industrie cinematografiche regionali. Questo, tuttavia, non avvenne in Colombia, dove, a causa dell'esigua popolazione, non esisteva concretamente un pubblico al quale offrire programmazioni cinematografiche. Un confronto tra i diversi dati demografici del 1910 ci mostra chiaramente il ruolo svolto dalla demografia nello sviluppo dell'industria cinematografica in Colombia.

Dati demografici dei paesi con industrie cinematografiche nel 1910¹¹

India:	300 milioni di persone
Stati Uniti:	90 milioni di persone
Giappone:	50 milioni di persone
Francia:	42 milioni di persone
Italia:	37 milioni di persone

¹⁰ Concha Henao, Álvaro. *Historia social del cine en Colombia*. Bogotá: Black Maria: 2014, p. 201.

¹¹ Ibid.

Brasile:	20 milioni di persone
Messico:	15 milioni di persone
Argentina:	7,2 milioni di persone
<u>Colombia:</u>	<u>4.5 milioni di persone</u>

I dati demografici si dimostrano ancora più significativi se si confronta il numero di abitanti delle città in cui si svilupparono le industrie di cinema muto in Europa, Nord e Sud America, con il numero di abitanti delle città colombiane dove avrebbe potuto nascere un'industria cinematografica locale. Si pone una particolare attenzione alla città di Bogotá, dove ebbe luogo la maggior parte della produzione e distribuzione cinematografica in Colombia tra il 1899 e il 1926.

Dati demografici delle città con industrie cinematografiche nel 1910¹²

Città di New York:	4,5 milioni di persone
Città di Napoli:	3 milioni di persone
Città di Roma:	3 milioni di persone
Città di Buenos Aires:	1,2 milioni di persone
Città di Rio de Janeiro:	1 milioni di persone
Città del Messico:	720 mila persone
<u>Città di Bogotá:</u>	<u>120.000 persone</u>

¹² Ibid.

<u>Città di Barranquilla:</u>	<u>40.000 persone</u>
<u>Città di Cali:</u>	<u>28.000 persone</u>
<u>Città di Cartagena:</u>	<u>10.000 persone</u>

Con una popolazione così ridotta (senza tenere conto di quanto fossero accessibili le città di Barranquilla, Cartagena o Cali, che si trovavano sulla rotta marittima degli operatori cinematografici itineranti), e in considerazione del fatto che il pubblico che aveva disponibilità economica per assistere alle proiezioni cinematografiche in Colombia era piuttosto limitato, la scarsa densità demografica ebbe un enorme impatto sullo sviluppo del cinema locale. Inoltre, sebbene sarebbe stato possibile contrastare la mancanza di produzione locale tramite l'importazione di film internazionali, il territorio colombiano contribuiva a renderne particolarmente difficile l'importazione. Per esempio, Gabriel Veyre, noto operatore e regista dei fratelli Lumière, in una lettera alla madre inviata nel 1897, descrive il tragitto che avrebbe dovuto compiere all'epoca per raggiungere Bogotá: "Dopo un viaggio in barca di tre giorni da Barranquilla, poi sulla groppa di un asino da Honda a Bogotá per quattro giorni¹³." Al contrario, altre capitali portuali come Buenos Aires, Rio de Janeiro o Veracruz ricevevano beni d'importazione direttamente dall'Europa e dagli Stati Uniti, e avevano inoltre una popolazione tre volte superiore a quella di Bogotá. Quindi, la conformazione geografica del territorio colombiano fu un elemento che ebbe un impatto diretto nello sviluppo dell'industria cinematografica del Paese. I percorsi che i film dovevano fare sul finire del XIX secolo e al principio del XX per arrivare a Bogotá erano lunghissimi e insidiosi, e questo rendeva difficile per gli operatori e gli imprenditori della città rinnovare le programmazioni cinematografiche: di conseguenza, sia il numero di proiezioni che il pubblico furono molto limitati.

A causa di queste caratteristiche demografiche e geografiche, che ebbero un impatto diretto sullo sviluppo del cinema come forma di spettacolo in Colombia alla fine del XIX secolo, non avrebbe alcun senso paragonare il cinema muto colombiano ad altre industrie di cinema muto a livello internazionale (come India, Italia, USA, Argentina, Messico o Brasile). Ma al

¹³ Jacquier, Philippe; Prana, Marion. *Gabriel Veyre, Opérateur Lumière, autour du monde avec le cinématographe, correspondance (1896-1900)*, Paris : ACTESSUD1, 1996, p. 38.

di là delle caratteristiche geografiche e demografiche del Paese, il cinema muto colombiano (e come tutti i cinema muti nel mondo) in sé deve essere riconosciuto come fondamento del proprio cinema nazionale. Infatti, proprio a causa delle sue caratteristiche intrinseche, quest'ultimo non può essere rappresentato, all'interno della storia del cinema regionale e/o mondiale, né altri film né da altri registi; e non può nemmeno essere trascurato come un insieme di *film indefiniti di cineasti pittoreschi ma irrilevanti per la storia del mondo*¹⁴. Ne deriva che una storia del cinema mondiale che escluda la filmografia di un qualsiasi Paese è una storia del cinema incompleta. Ciononostante, il presente lavoro di ricerca si prefigge di andare oltre le peculiarità demografiche e geografiche della Colombia. L'obiettivo è portare avanti un'analisi quantitativa e qualitativa dei film muti realizzati nel Paese tra il 1899 e il 1926, con la specifica intenzione di mettere in luce la storia peculiare del cinema colombiano all'interno del più ampio panorama della storia del cinema mondiale. Una ricerca iniziale sulla cinematografia muta colombiana ci dimostra che, dei 130 titoli identificati fino ad oggi basandosi su prove giornalistiche, letterarie e visive, più del 54% dei film muti furono realizzati da cineasti colombiani. Inoltre, compongono il corpus di cinema muto le seguenti pellicole pervenuteci almeno in parte:

- A. Due (2) lungometraggi di fiction completi;
- B. Un (1) mediometraggio di non-fiction¹⁵ completo;
- C. Un (1) cortometraggio di non-fiction completo;
- D. 54 minuti di un (1) lungometraggio *found-footage*; e,
- E. Numerosi fotogrammi ed estratti di dieci (10) film.

Questo corpus filmico, sviluppatosi tra il 1915 e il 1926, raccoglie un totale di 9 ore di riprese, restaurate e conservate, che costituiscono uno tra gli archivi cinematografici muti più consistenti dell'America Latina, terzo soltanto a quello argentino e brasiliano¹⁶. La rilevanza di questo corpus, che costituisce indiscutibilmente il solo ed unico inizio del cinema colombiano, risiede anche nel suo contenuto. Anzi, si approfondiscono le nozioni di

¹⁴ Shohat, Ella; Stam, Robert, *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media*, p. 11; Hugh Trevor-Roper, *The Rise of Christian Europe* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1965), New York: Rutledge, 2014, p. 9.

¹⁵ Non-fiction fa riferimento ai film senza attori e includono vedute, actualités, propagandiste y documentari.

¹⁶ E nel continente americano, il corpus cinematografico colombiano segue soltanto quello di Argentina, Brasile e USA.

policentrismo, polimorfismo e polivalenza cinematografica, con l'obiettivo di realizzare uno studio documentato e aggiornato del cinema muto colombiano; la presente ricerca è composta da sette (7) capitoli, e il lavoro è suddiviso nei seguenti capitoli tematici:

Il primo capitolo, *La nascita dello spettacolo cinematografico in Colombia 1897-1899*, è volto a delineare la partecipazione di Gabriel Veyre alla nascita del cinema in Colombia, sulle base delle informazioni contenute nei cataloghi Lumière inclusi in *La production cinématographique des frères Lumières* (1996) di Michelle Aubert e Jean-Claude Seguin. Inoltre, si prendono in considerazione le notizie ricavabili sia dalle lettere personali di Gabriel Veyre pubblicate nel libro *Gabriel Veyre, Opérateur Lumière, autour du monde avec le cinématographe, correspondance 1896-1900* (1996) da Philippe Jacquier e Marion Prana, sia dagli articoli giornalistici pubblicati in Colombia tra il 1897 e il 1899. Infatti, in un'accurata analisi della lettera che Gabriel Veyre inviò a sua madre tra il mese di giugno del 1897 e il mese di gennaio del 1898, non è stata riscontrata prova del fatto che il celebre operatore Lumière avesse raggiunto Bogotá, né in nessuna delle altre lettere viene indicato che avesse realizzato una proiezione cinematografica nell'attuale territorio colombiano. Eppure, articoli giornalistici dell'epoca dimostrano che poco dopo l'arrivo di Veyre a Panama, nell'aprile del 1897, alcuni imprenditori colombiani cominciarono a realizzare delle riprese cinematografiche con un *Cinématographe* Lumière a Barranquilla e Bogotá tra giugno e settembre del 1897. Ulteriormente, dopo la partenza di Veyre dalla Colombia/Panama, un imprenditore colombiano non solo utilizzò il *Cinématographe* Lumière a Barranquilla, ma presentò addirittura una veduta realizzata da Veyre in Messico nel 1896. In questo capitolo, pertanto, si dimostra che, nonostante la mancanza di prove del fatto che Veyre abbia realizzato proiezioni cinematografiche nell'attuale territorio colombiano nel 1897 (al contrario di quanto riportato nei cataloghi di *La production cinématographique des frères Lumières*), vari imprenditori colombiani utilizzarono senza dubbio un *Cinématographe* Lumière per realizzare proiezioni in Colombia, rendendo Veyre uno dei proto-precursori della nascita dello spettacolo cinematografico nel Paese. Per di più, un altro avvenimento di rilevanza in questi primi anni del cinema in Colombia avvenne nel 1899, quando due mostre cinematografiche inclusero vedute locali delle città di Cali e Medellin, le quelle diedero ufficialmente inizio alla produzione cinematografica e alla filmografia in Colombia; successivamente interrotte dalla Guerra dei Mille Giorni tra 1899 e 1903.

Nel secondo capitolo, *I tre momenti più produttivi del cinema muto colombiano tra il 1906 e il 1926*, si sviluppa un'analisi delle testimonianze giornalistiche rintracciate fino al giorno d'oggi relative alla produzione realizzata in Colombia tra il 1906 e il 1926. Questo capitolo è rilevante per gli studi sul cinema colombiano, dal momento che fino ad oggi nessuno studioso ha mai rilevato né analizzato questi picchi di produzione. In primo luogo, si tratta della produzione realizzata tra il 1906 e il 1907, anni importantissimi per la filmografia locale, visto che le prove datano la nascita della prima impresa cinematografica colombiana e del primo programma cinematografico con vedute colombiane. Successivamente, viene realizzato uno studio della produzione e dei cineasti che contribuirono alla filmografia locale dal 1913 al 1915, nel quale, oltre a identificare il primo autore di cinema colombiano, si constata altresì l'apparizione dei primi imprenditori italiani nella filmografia nazionale. Infatti, vale la pena sottolineare che, nonostante ancora oggi molti considerino *El drama del 15 de octubre* del 1915 come l'esordio del cinema in Colombia, già prima del 1915 erano stati realizzati circa 80 film nel Paese. Infine, il capitolo si incentra sul terzo picco di produzione avvenuto tra il 1924 e il 1926, all'interno del quale è stato possibile individuare 15 lungometraggi di fiction¹⁷; è importante evidenziare che si riscontra la partecipazione di italiani in 15 delle 27 produzioni realizzate durante questo terzo picco, un caso unico nel panorama della filmografia colombiana del quale si realizza uno studio nel capitolo 4.

Nel terzo capitolo, *Luoghi e registi nel cinema muto colombiano 1906-1929*, si prendono come fonti di riferimento le recensioni giornalistiche, per redigere una scheda contenente i luoghi e registi del cinema muto colombiano di cui è stato possibile reperire informazioni. Sebbene durante il periodo del cinema muto non sia mai stata costituita un'industria cinematografica in Colombia, numerosi luoghi e registi ebbero un ruolo importante nello sviluppo del cinema nazionale. Per quanto riguarda i luoghi, fu soltanto nel dicembre del 1912 che venne inaugurata la prima sala cinematografica del Paese, il Salón Olympia, un teatro che neanche fu esclusivamente dedicato al cinema. Ciononostante, tra il 1903 e il 1912, ebbero luogo nel Paese almeno 150 proiezioni cinematografiche organizzate da oltre 20 imprenditori in 9 diverse città, che si svolsero in 30 luoghi tra cui teatri, circhi itineranti e arene. In questo capitolo si presentano prove concrete delle proiezioni realizzate nel Teatro

¹⁷ *Madre/Madre* (1924) *El Alférez Real/Il guardiamarina reale* (1924); *La tragedia del silencio/La tragedia del silenzio* (1924); *Aura o las violetas/Aura o le viole* (1924); *Como los muertos/Come i morti* (1924); *Suerte y azar/Fortuna e casualità* (1925); *Bajo el cielo antioqueño/Sotto il cielo di Antioquia* (1925); *Conquistadores de almas/Conquistatori di anime* (1925); *Tuya es la culpa/La colpa è tua* (1926); *Nido de cóndores/Nido dei condor* (1926); *El amor, el deber y el crimen/Amore, dovere e crimine* (1926); *Alma provinciana/Anima provinciale* (1926); *La divina ley/La legge divina* (1926); *Garras de oro/Artigli d'oro* (1927).

Colon di Bogotá, nel Teatro Municipal Emiliano Vengoechea di Barranquilla, nel Teatro Mainero di Cartagena, nel Teatro Peralta di Bucaramanga, nel Teatro Municipal di Medellín e nel Teatro Borrero di Cali. Inoltre, il presente capitolo contiene una scheda biografica di tutti i registi identificati sulla base della documentazione giornalistica e cinematografica: 1) Alfredo del Diestro; 2) Aristides Ariza Moreno; 3) Arturo Acevedo Vallarino; 4) Belisario Díaz Ruíz; 5) Camillo Cantinazzi; 6) Emilio García (Ospina Sayer); 7) Enrique Zimmermann; 8) SICLA/I Di Domenico: Francesco, Vincenzo y Donato; 9) Felix Joaquín Rodríguez Morales; 10) Floro Manco; 11) Máximo Calvo; 12) [Mr.] Spellati; 13) P. P. Jambrina; 14) Pedro J. Vásquez; 15) Samuel Velásquez Botero. Già a partire da questo elenco di nomi, nonostante la cospicua presenza di registi colombiani, si deduce che i registi italiani furono molto numerosi: il loro contributo viene analizzato dettagliatamente nel seguente capitolo.

Quarto capitolo: ***Italiani nel cinema muto colombiano 1910-1928***. Tra il 1910 e il 1928 il contributo degli imprenditori e cineasti italiani al rafforzamento del cinema colombiano si rivelò importantissimo. Primi tra tutti, i fratelli Francesco e Vincenzo Di Domenico, che, dopo il loro consolidamento nelle attività di importazione, distribuzione e proiezione cinematografica in Colombia iniziate nel 1909, nel 1913 diedero inizio alla produzione di un *Diario colombiano*; e, poco dopo, si dedicarono alla realizzazione di film di fiction e di non-fiction¹⁸: tra il 1913 e il 1915, i Di Domenico avrebbero realizzato almeno 20 film¹⁹. Dopo aver subito una censura a causa di *El drama del 15 de octubre* del 1915, i Di Domenico si dedicarono esclusivamente alla distribuzione di cinema nel paese e nell'America Latina, e all'emissione del *Diario Colombiano* fino al 1924, anno nel quale fecero il loro ingresso nel mercato della produzione di lungometraggi di fiction: realizzarono tre lungometraggi di fiction²⁰, dei quali oggi si sono conservati degli estratti. Ugualmente importante, sebbene meno rinomato, fu il contributo dell'imprenditore e cineasta italiano Floro Manco alla filmografia colombiana: originario di Scalea, in Calabria, si recò a Barranquilla, in

¹⁸ Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*; 1978; p. 42.

¹⁹ *Vista del escudo de Antioquia* (1913); *Vista de retratos de los próceres* (1913); *Vista del presidente de la república* (1913); *Vista de los hidroplanos* (1913); *Posesión del corpus en Bogotá, en 1915* (1915); *Posesión Cívica del 18 de julio de 1915* (1915); *Dos nobles corazones* (1915); *Ricaurte San Mateo* (1915); *Notabilidad rural* (1915); *La hija del Tequendama* (1915); *La fiesta del domingo 14 de presente en la Escuela Militar* (1915); *Actualité del Periódico El Colombiano* (1915); *La procesión del Corpus* (1915); *La fiesta del domingo pasado en San Antonio* (1915); *Las fiestas del Centenario de Cundinamarca* (1915); *De Barranquilla a Girardot* (1915); *Salto del Tequendama* (1915); *Iglesias y conventos* (1915); *Joyas arquitectónicas* (1915); *Una notabilidad de Sutapelao* (1915)

²⁰ *Aura o las violetas/Aura o le viole* (1924); *Como los muertos/Come i morti* (1924); *El amor, el deber y el crimen/Amore, dovere e crimine* (1926).

Colombia, nel 1905 per lavorare come fotografo, e nel 1913 importò macchinari cinematografici dagli USA e una licenza Kodak per realizzare 5 film di non-fiction nel Paese²¹. Nonostante non sia stato possibile recuperare estratti dei suoi film, prove giornalistiche hanno permesso di identificare i titoli dei cinque film che Floro Manco realizzò in Colombia tra il 1914 e il 1923²². Vale la pena sottolineare che Manco, con il suo film *El Carnival de Barranquilla*, diede il via a una delle più antiche tradizioni cinematografiche in Colombia, portata avanti in seguito, da numerosi direttori, tra cui Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Luis Ernesto Arocha, Gloria Triana, Ernesto McCausland; una tradizione che continua ancora al giorno d'oggi. Tuttavia, il caso più inquietante è quello della Colombian Film e “gli italiani contrattati per girare vari film di rilevanza nazionale²³” nel 1924. Come segnala un articolo dell'epoca, l'impresa Colombian Film portò a Cali: a) due attrici italiane, La Marameva e Gina Morelli; b) il regista italiano, Camillo Cantinazzi; e c) gli operatori italiani, Silvio Cavazzoni e César [Cesare] Guerrini. Eppure, non è stato possibile trovare informazioni relative a nessuno di loro nella filmografia muta italiana, ad eccezione di Silvio Cavazzoni, il quale è accreditato come direttore della fotografia in dodici film italiani realizzati tra il 1915 e il 1922. I film identificati fino ad oggi dalla Colombian Film sono tre lungometraggi di fiction *El alferez real* (1923-1926, non si conosce l'anno esatto in cui uscì), *Suerte y azar* (1925), e *Tuya es la culpa* (1926); e due cortometraggi di non-fiction *El Valle del Cauca y su progreso* (1925-1927) e *Manizales después del incendio* (1925). Eppure, nel 1926 uscì il lungometraggio *Garras de oro [Artigli d'oro]* (1925) dell'impresa Cali Films, nel quale vengono menzionati i nomi di due tecnici italiani: “Primo operatore: Arnaldo Ricotti; Aiuto-operatore: Arrigo Cinotti²⁴”. *Garras de oro*, in effetti, è stato studiato da vari storici²⁵ poiché contiene piani del cortometraggio di non-fiction di *El Valle del Cauca y su progreso* della Colombia Film Company; tuttavia, e nonostante sia stata trovata una fonte giornalistica che menziona l'attrice italiana Lucia Zanussi come parte del cast di *Garras de oro*, non sono riscontrabili ulteriori informazioni sul processo di produzione, sulla scenografia e sugli attori del film.

²¹ Nieto Ibáñez, José; *Floro Manco: Pionero del cine documental en Colombia*; 2012, p. 18.

²² *El Carnival de Barranquilla* (1914); *De Barranquilla a Santa Marta/From Barranquilla to Santa Marta* (1915); *De Barranquilla a Cartagena/From Barranquilla to Cartagena* (1916); *El Triunfo de la Fe/The Triumph of Faith* (1919) and *La Coronación del Poeta Julio Florez/The Coronation of the poet Julio Florez* (1923)

²³ Concha Henano, Álvaro; *Historia social del cine en Colombia*; 2014; p. 296-297.

²⁴ Jambrina, P.P.; *Garras de oro*. Min: 00:00:35

²⁵ Buenaventura, Juan; *Colombian Silent Cinema: The Case of Garras De Oro*; 1992. Suárez, Juana; Arbelaez, Ramiro; *Garras De Oro (The Dawn of Justice): The Intriguing Orphan of Colombian Silent Film*; 2009; Rist, Peter; *Garras de oro, in Colombia, Critical filmography of South American Cinema (1915-1991)*; 1994.

Questo capitolo vuole gettare le basi per elaborare una bio-filmografia documentata e basata su prove sia di tutti i cineasti italiani contrattati dalla Colombian Film dal 1924 al 1926, sia dei tecnici che presero parte a *Garras de oro/Cali Films*, per poi realizzare uno studio filologico degli estratti e dei film sopravvissuti della Colombian Film e di *Garras de oro*, e confermare se quest'ultimo sia effettivamente composto da vari tipi di pellicole e la loro provenienza. Uno studio che darebbe un contributo importante alla filmografia muta colombiana e italiana.

Il quinto capitolo, **Alma provinciana [Anima provinciale] (1925) di Felix Joaquin Rodríguez**, approfondisce l'importanza di assumere una visione policentrica della storia del cinema, nella quale venga introdotto un sistema di differenziazione, similitudine e correlazione a partire dalle diverse località culturali²⁶. Nello specifico, si adotta come caso di studio il film *Alma provinciana* (1926) di Félix Rodríguez, uno dei pochi lungometraggi di fiction realizzati nell'America Latina tra il 1914 e il 1930 che si sono conservati intatti fino ad oggi²⁷. Infatti, *Alma provinciana* fu il primo film a trattare il tema della disuguaglianza sociale in Colombia, tematica che in seguito divenne centrale nei film che modernizzarono il cinema colombiano tra il 1960 e 1990 (ed anche nel cinema contemporaneo 2004-2020). Vale quindi la pena sottolineare che l'argomento trattato in *Alma provinciana* non solo si discosta, ma prende decisamente le distanze dalle tematiche dei film europei e statunitensi dell'epoca, evidenziando addirittura l'importanza di adottare una prospettiva policentrica che consideri diversi luoghi e periodi creativi nella storia del cinema²⁸. Il modo in cui Félix Joaquín Rodríguez rappresenta le disuguaglianze sociali in *Alma provinciana* supera anzi per complessità e profondità molte delle altre produzioni realizzate successivamente in Colombia sullo stesso tema. Pertanto, questo capitolo è anche uno studio retrospettivo di *Alma provinciana* come film emblematico della filmografia muta e generale colombiana, e dimostra inoltre perché il regista è uno dei cineasti latinoamericani più importanti del cinema muto. Al giorno d'oggi esiste una bibliografia molto scarsa sia di questo film²⁹ sia sul regista, nonostante quest'ultimo non abbia solo scritto e adattato *Alma*

²⁶ Shohat, Ella; Stam, Robert, *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media*; 1994, p. 48.

²⁷ Lungometraggi di fiction dell'America Ispana pervenuti e che sono elencati per numero di contributi a seconda del Paese: ARG (8): Amalia (1914); Nobleza gaucha (1915); El pañuelo de Clarita (1919); Hasta después de muerta (1916); El último malón (1917); Flor de durazno (1917); La queda de la muerte (1928); El torbellino de París (1928); MEX (3): Tepeyac (1919); El tren fantasma (1926); El puño de hierro (1927); CHI (2): Canta y no llores corazón (1925); El húsar de la muerte (1926); COL (2): Alma provinciana (1926); Bajo el cielo antioqueño (1925); BOL (1): Wara Wara (1930); CUB (1): Virgen de la caridad (1930).

²⁸ Lucia, Nagib; Chris Perriam; Rajinder Kumar Dudrah; *Theorizing World Cinema*; 2011; page 23.

²⁹ Nella bibliografia dello studio del cinema muto colombiano sono state trovate poco meno di 20 pagine. Soltanto in *Miradas esquivas a una nación fragmentada* (2004) Nazly López ha realizzato uno studio accademico sul film.

provinciana, ma ne sia stato anche il direttore artistico, direttore degli attori, operatore di camera, scenografo, montatore e tecnico³⁰.

Nel sesto capitolo, *Città, paesaggi e contadini nei film muti della Colombia nordoccidentale tra il 1924 e il 1926*, si sostiene l'importanza di una concezione polimorfica del cinema³¹, riconfigurata per studiare i cinema nazionali non solo in maniera individuale, ma anche in relazione agli altri cinema nazionali. Tale concezione è polimorfica in quanto ci allontana dal prototipo di un cinema nazionale dominante³², per permetterci di identificare i diversi cinema nazionali interconnessi all'interno di un'unica storia del cinema. In questo capitolo si dimostra come la maggior parte degli estratti e dei film colombiani pervenuti fino ai giorni nostri ritrattino principalmente le città, le regioni e i luoghi della Colombia. Sulla base del materiale rinvenuto fino ad oggi³³, si potrebbe dedurre che la maggior parte dei film realizzati in Colombia tra il 1924 e il 1926 pubblicizzarono i paesaggi colombiani sia all'interno del Paese che all'estero. A tal proposito, nel 2020, lo studioso Augusto Bernal in una conferenza su *La tragedia del silenzio* (1924) di Di Domenico, ha segnalato che “nel 1920 la Colombia era sulla lista nera per la lebbra, e molti dei film realizzati in quel decennio furono tagliati per creare un'immagine diversa del Paese all'estero”³⁴. Questo aspetto, visto in retrospettiva, è a sua volta un leitmotiv della produzione contemporanea locale (2004-2020), realizzato con l'intento di pubblicizzare i paesaggi e le città colombiane all'estero. Nello specifico, questo lavoro presenta un'analisi dei film muti colombiani che ci sono pervenuti e li compara alle produzioni colombiane contemporanee, sostenendo che molte delle imprese cinematografiche, sia nel periodo del cinema muto sia dell'inizio del XXI secolo, hanno realizzato film modesti per pubblicizzare i paesaggi nazionali e, eventualmente, incoraggiare imprese straniere a realizzare super-produzioni in tali paesaggi. Questo dimostra come un'analisi polimorfica del cinema muto colombiano ci aiuti a comprendere non solo le storie del cinema nazionale locale, ma anche, e soprattutto, ci permetta di interconnettere i cinema locali con la storia del cinema mondiale in una totalità complessa, diseguale e frammentata³⁵.

³⁰ Martínez-Pardo, Hernando; *Historia del cine colombiano*; 1978, p. 55.

³¹ Deshpande, Shekhar; Mazaj, Meta; *Centers, Forms and Perspectives in World Cinema*, pubblicato in *Cinema Journal Teaching Dossier Vol. 2; 2014*; <http://www.teachingmedia.org/centers-forms-perspectives-world-cinema/>

³² IBID.

³³ Fiction: *Aura o las violetas* (1924) *Como los muertos* (1926) e *El amor, el deber y el crimen* di Di Doménico, *La tragedia del silencio* e *Bajo el cielo antioqueño* (1925) di Arturo Acevedo; e film di no-fiction di *Manizales City* (1925), *Manizales después del incendio* (1925) *El Valle del Cauca y su progreso* (1925).

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=v-IKLN0iwsU>

³⁵ Deshpande, Shekhar, and Meta Mazaj. *World Cinema: A Critical Introduction*, Taylor & Francis Group, 2018. p. 25-29.

Il capitolo settimo, *Garras de oro [artigli d'oro]: un misterioso film colombo-italiano*, si incentra sulla concezione di un cinema polivalente³⁶, affinché ciascun film possa essere visto e interpretato in un modo differente nelle diverse storie del cinema del mondo. In concreto, questo capitolo si concentra su *Garras de oro* (1926) di P.P. Jambrina, un film del quale si conservano 56 minuti. Il lavoro di riappropriazione di materiale preesistente ha reso *Garras de oro* il film più studiato della filmografia muta colombiana. A causa di una censura internazionale dagli Stati Uniti, Jambrina fu costretto a nascondere *Garras de oro* in un teatro della Colombia dopo la sua uscita nazionale nel 1927. Tre rullini su cinque del film furono ritrovati nel 1986 (60 anni dopo la sua uscita), e in seguito furono restaurati dal Patrimonio Filmico Colombiano e la Cineteca Messicana, e resi disponibili al pubblico a partire dal 1991. Oggi, risulta particolarmente importante realizzare un'analisi dettagliata non solo della forma del film, ma anche della sua polivalenza all'interno del cinema mondiale. Purché, e finché non ci sia una contra-prova, *Garras de oro* non è soltanto il primo *found-footage film* della storia del cinema colombiano, ma anche, e soprattutto, serve per allestire una definizione/differenziazione fra il *compilation film*, il *found-footage film* e il *film d'archivio*. La mancanza di accessibilità a questi tipi di film ha limitato l'articolazione di una storia del cinema mondiale³⁷; oggi, però, e grazie all'operazione di recupero, restauro e digitalizzazione di film muti che avviene in tutto il mondo, possiamo mettere in evidenza l'importanza di *Garras de oro* nella storia del cinema colombiano, e, al tempo stesso, vedere, studiare e interpretare questo film in paragone con la storia dei vari cinema nazionali (statunitense, italiano, indiano, giapponese, messicano, ecc.) e, infine, di quello mondiale.

Il capitolo ottavo e conclusivo, *Filmografia di cinema muto colombiano (1899-1926)*, si incentra sull'allestimento di una filmografia del cinema muto colombiano³⁸. Questa filmografia si focalizza sul lasso temporale che va dal 1899, data a cui risale la prima notizia ricavata di una veduta colombiana, al 1926, quando inizia la censura a *Garras de oro*, la quale segnala la fine del terzo picco di produzione nel paese e da inizio a un altro periodo nella storia del cinema colombiano. Questa filmografia è composta da vedute, *notizie*, film commerciali o pubblicitari, così come anche da cortometraggi, mediometraggi e lungometraggi di fiction e di non-fiction. Oltre a includere la fonte o prova dell'esistenza (articolo corrispondente o fotogrammi) di ogni produzione riportata in questa filmografia, si auspica anche di riportarne: a) il titolo; b) l'anno di edizione; c) il nome e la nazionalità del

³⁶ IBID.

³⁷ IBID.

³⁸ Il cinema muto in Colombia risale fino a 1936, data fuori dal periodo di studio di questa ricerca.

regista; d) la casa di produzione; e) la lunghezza del film; f) il luogo di proiezione; g) la copia o i minuti del frammento esistente.

In somma, questo lavoro di ricerca è una rassegna critica dei lineamenti di storia del cinema muto colombiano, dei suoi picchi di produzione, e dei film prodotti tra il 1899 e il 1926, che ambisce a determinare in che misura i colombiani parteciparono allo sviluppo del proprio cinema nazionale, sottolineando, al tempo stesso, il contributo fornito dai cineasti italiani al cinema muto colombiano. Nell'avvalorarne il contributo, la presente ricerca si propone di determinare in che misura i colombiani parteciparono allo sviluppo del proprio cinema nazionale tra il 1897 e il 1926, e soprattutto di individuare l'origine degli elementi che caratterizzarono il cinema colombiano.

Capitolo I: La nascita dello spettacolo cinematografico in Colombia 1897-1899

Sebbene un'industria di cinema muto in colombiana (intesa come produzione, distribuzione e proiezione cinematografica sistematica) non sia stata mai costituita, le radici del cinema colombiano risalgono al 1897. La presente ricerca, basata sull'analisi di lettere e fonti giornalistiche, si propone di individuare l'origine e ripercorrere la nascita e lo sviluppo del cinema in Colombia.

Secondo quanto riportato dal minuzioso catalogo *La production cinématographique des frères Lumières*, pubblicato nel 1996 da Michelle Aubert e Jean-Claude Seguin³⁹, tra i 23 operatori del Cinématographe Lumière identificati fino ad oggi che lavorarono tra il 1896 e il 1897, soltanto due furono inviati in America Latina: Mathieu Moussy e Gabriel Veyre.

Il primo, Mathieu Moussy (Lione, Francia, 1873 - 1927), viene identificato come un operatore delle proiezioni Lumière a Marsiglia (Francia), in America Latina e a Santiago del Cile (Cile). Prima di operare per conto della società Lumière, Moussy si dedicò a diverse attività lavorative, finché si trasferì nella città di Marsiglia il 23 aprile del 1896, proprio nella stessa strada dove era stata istituita la società Lumière il 29 febbraio del 1896.

Il 2 giugno del 1896, Moussy partì per l'America Latina come operatore della società Lumière e il 12 agosto del 1896 si stabilì nella Strada del Cerro a Santiago del Cile.

Il 25 luglio del 1896 realizzò la prima proiezione con il *Cinématographe Lumière*, organizzata da Jules Pra Trilles (Santiago del Cile, Cile, 1861-1931), discendente di un militare francese che si era stabilito in Cile. La proiezione ebbe luogo al Teatro de la Unión Central e il quotidiano *El Ferrocarril* le dedicò una recensione il 26 agosto del 1896⁴⁰. Moussy fece ritorno a Lione un anno dopo il suo arrivo e dopo la sua prima proiezione in Cile: la breve nota biografica presente nel catalogo *La production cinématographique des frères Lumières* non fornisce ulteriori dettagli su un'eventuale visita di Moussy ad altri Paesi latinoamericani o sulla realizzazione di ulteriori proiezioni in Cile⁴¹.

Il secondo operatore approdato in America Latina di cui si abbia notizia è Gabriel Veyre (Septème, Francia - 1871; Casablanca, Marocco - 1936), che viene citato in *La production cinématographique des frères Lumières* come operatore e regista cinematografico Lumière operativo in numerosi Paesi e città: Francia (Parigi), Belgio (Bruxelles), Messico (Città del Messico e Guadalajara), Cuba (L'Avana), Panama (Colón), Venezuela (Caracas), Colombia

³⁹ Aubert-Seguin; 407-1408. *La production cinématographique des frères Lumières*. BIFI/Bibliothèque du Film, 1996

⁴⁰ *El Ferrocarril*, Santiago del Cile, Cile, 26 agosto 1896.

⁴¹ Sarebbe pertanto utile approfondire la ricerca su Moussy e il suo lavoro in America Latina e in Cile.

(Bogotá e Cartagena), Canada (Montreal), Giappone (Yokohama e Tokio) e Indocina (Hanoi, Hué, Saigon, Phnom e Penh).

Il catalogo, inoltre, traccia un itinerario del viaggio di Veyre, il quale sbarcò in Messico il 24 luglio del 1896, proseguì per Cuba il 15 gennaio del 1897 e successivamente raggiunse Panama il 30 giugno del 1897, passando poi per il Venezuela, dove arrivò il 17 luglio del 1897, fino a giungere in Colombia il 19 agosto del 1897. Da qui fece ritorno a Lione nel dicembre del 1897, per poi proseguire il suo viaggio come operatore Lumière in Canada e Asia ⁴².

Nello stesso catalogo si segnalano due proiezioni a Città del Messico (il 6 e il 14 agosto del 1896), una a Guadalajara (il 20 ottobre del 1896) e una a Cuba (il 24 gennaio del 1897), mentre non esistono informazioni riguardanti le proiezioni realizzate a Panama, in Colombia e in Venezuela.

Tra le vedute che sono state attribuite all'operatore Gabriel Veyre, 18 di esse furono realizzate in Messico e un'altra, *Baignade de négrillons*⁴³, viene presentata come una veduta realizzata nelle Antille o in Sudamerica. Recentemente alcuni ricercatori cubani ⁴⁴ hanno inoltre rinvenuto schedari giornalistici nei quali si segnalano le proiezioni di «varie vedute cubane» e perfino la simulazione di un incendio con pompieri a L'Avana⁴⁵. Fino ad oggi, ad ogni modo, non sono state identificate né segnalate altre vedute realizzate da Veyre a Panama, in Venezuela o in Colombia.

Le lettere inviate da Gabriel Veyre a sua madre, Jeanne Luise Berthe Bernard, durante i suoi viaggi attraverso l'America Latina, sono state riportate da Philippe Jacquier e Marion Pranal nel libro *Gabriel Veyre, Opérateur Lumière, autour du monde avec le cinématographe, correspondance (1896-1900)*⁴⁶, pubblicato nel 1996. Basandosi sulle lettere inviate da Veyre dalla Colombia, si è pertanto cercato di determinare se effettivamente Veyre abbia realizzato proiezioni cinematografiche nel Paese.

Dal testo si evince che il 17 maggio del 1897 Veyre scrisse una lettera mentre si trovava a bordo della nave México, diretto in Venezuela, dopo aver trascorso un lungo periodo a Cuba (dove era giunto il 15 gennaio del 1897). Tuttavia, al momento dell'arrivo al porto

⁴² Aubert-Seguin; 407-408. La production cinématographique des frères Lumières. Bibliothèque du Film, 1996.

⁴³ Veyre, Gabriel (1896-1897); *Baignade de négrillons*. Vue N° 834. Catalogo Lumière

⁴⁴ Annuario cinematografico e radiofonico cubano 1941-1943. Lunedì 8 febbraio 1897. Citato in Pedro Pablo Chávez e Ramón Peón (a cura di). Guanabacoa: Editoriale Puga, 1943, p.16

⁴⁵ <https://www.facebook.com/AlMediodiaenTV/videos/226937244992228/?v=226937244992228>

⁴⁶ Jacquier, Philippe; Prana, Marion. *Gabriel Veyre, Opérateur Lumière, autour du monde avec le cinématographe, correspondance (1896-1900)*. 1996.

venezuelano de La Guaira, gli fu vietata l'entrata per quaranta giorni a causa di un episodio di vaiolo, circostanza che ritardò il suo ingresso nel Paese. Il 14 giugno del 1897 scrisse la seguente lettera:

«GRAND HÔTEL SUISSE

[...] Colón, Rep. de Colombia [...]

Chère maman, [...] Parti comme je te l'ai dit dans ma dernière lettre le 9 juin [...]. Hier matin, nous apercevions la terre. La mer et merveilleuse. Chacun est sur le pont pour savoir ce que dira le service de santé à notre arrivée. A la réponse "entre libre", tous nous avons poussé un véritable soupir et vite à préparer les valises pour débarquer. [...] J'ai envoyé immédiatement mon représentant à Panama, pour savoir si je puis y travailler quelques jours^{47 48} .»

Colón è una città portuale situata sul mare caraibico della Repubblica di Panama. Panama fu colonia spagnola fino al 1821, anno in cui si unì alla Grande Colombia, uno stato indipendente costituito da Simón Bolívar nel 1819 e che rimase in vigore fino al 1830. La Grande Colombia includeva i territori di Colombia, Ecuador, Venezuela e Panama (ne facevano inoltre parte alcuni territori oggi appartenenti al Perù settentrionale, alla Guyana occidentale e al Brasile nordorientale, e fu anche avanzata una richiesta di annessione da parte da alcuni territori di Cuba, Porto Rico e Repubblica Dominicana nel 1821). A seguito dell'intromissione degli Stati Uniti d'America affinché Cuba, Porto Rico e Repubblica Dominicana rimanessero sotto la dominazione coloniale spagnola, nonché di numerosi tentativi di secessione da parte del Venezuela e di Panama, e complici gli interessi politici

⁴⁷ Trad. [...] Colón, Repubblica della Colombia [...] Cara mamma, [...] Sono partito, come t'avevo detto nella mia ultima lettera il 9 di giugno [...]. Ieri mattina abbiamo visto la terra ferma. Il mare è meraviglioso. Tutti stavamo sulla prua della nave in attesa di sapere che cosa avrebbe detto il servizio di salute al nostro arrivo. Alla risposta "entrata libera", abbiamo tirato un sospiro di sollievo e preparato le valigie per lo sbarco [...] Ho mandato immediatamente il mio rappresentante alla Città di Panama per verificare se posso lavorare lì per qualche giorno.

⁴⁸ IDEM p. 35.

ed economici di diverse città, nel 1831 nacquero gli Stati del Venezuela, Ecuador e la Nuova Granada (che avrebbe poi preso il nome di Colombia e che avrebbe incluso Panama)⁴⁹.

Panama, dopo aver fatto parte della Colombia per 82 anni, nel 1903 divenne una repubblica indipendente. Per questa ragione la lettera di Gabriel Veyre a sua madre citata sopra, riporta la data e il timbro del porto di Colón, Repubblica della Colombia dal 1897. La storia di Veyre nella sua lettera, essendo Panama una repubblica indipendente da quasi 120 anni, ovviamente appartiene al patrimonio cinematografico panamense. Ciononostante, Veyre include nella sua lettera informazioni di fondamentale importanza per il patrimonio cinematografico colombiano:

«Mon représentant vient d'arriver et demain je pars pour Panama pour installer l'appareil une quinzaine de jours. A peine installé, je le laisserai là-bas avec l'employé pour aller moi-même à Barranquilla à deux jours de vapeur d'ici. Là, j'étudierai la ville du point de vue de l'exploitation et tracerai mon itinéraire. Il est probable qu'après Barranquilla, j'irai à la capitale Bogotá. C'est un voyage précieux sur la rivière Magdalena qu'on remonte en bateau pendant huit jours. [...] Après le bateau, il faut aller à Bogotá à cheval. Deux jours de voyage dans les montagnes^{50 51} . »

A seguito di questa lettera, non esiste alcuna missiva scritta da Barranquilla né da Cartagena: la seguente lettera inclusa nel libro fu inviata da Veyre da Port-du-France, Martinica, il 28 agosto del 1897. In quest'ultima Veyre racconta di aver dovuto lasciare il Venezuela per via di questioni legali: tuttavia, afferma di volersi trattenere a Port-du-France con l'intenzione

⁴⁹ Vélez Ocampo, Antonio. Cartago, Pereira, Manizales: cruce de caminos históricos/crocevia storico. Pereira: Editorial Papiro 2005.

⁵⁰ Trad. Il mio rappresentante è appena arrivato e domani partirò per la Città di Panama per montare la mia apparecchiatura per una quindicina di giorni. Non appena l'avrò montata, la lascerò lì con il responsabile per recarmi io stesso a Barranquilla, a due giorni di viaggio via mare da qui. Una volta sul posto studierò la città dal punto di vista dello sfruttamento [del Cinématographe] e tratterò il mio itinerario. È probabile che dopo Barranquilla, prosegua per la capitale Bogotá. È un viaggio spettacolare della durata di otto giorni in nave sul fiume Magdalena [...] Dopo la nave, bisogna raggiungere Bogotá a cavallo. Due giorni di viaggio tra le montagne.

⁵¹ IDEM p. 36.

di rientrare in Colombia, recarsi a Bogotá e lì vendere le proprie apparecchiature per poi fare ritorno in Francia⁵².

Parrebbe, pertanto, che il Cinématographe Lumière sia infine giunto in Colombia, dal momento che Veyre avrebbe viaggiato a Barranquilla senza le apparecchiature, come lui stesso affermava nella sua lettera precedente.

Successivamente, a bordo della nave Diez [Díaz] Hernando, Veyre percorse il fiume Magdalena in Colombia e scrisse un diario dal 7 al 18 settembre del 1897, al quale però, come specificato dagli editori, manca la parte iniziale. Il 10 settembre del 1897 Gabriel Veyre scrisse:

«Je voulais t'écrire de Carthagène [Cartagena, Colombia], mais je n'ai pas eu le temps. A peine arrivé, j'ai dû prendre le train pour Calamar et là, le bateau pour Bogotá. Voilà trois jours que nous remontons le fleuve mais on ne va pas vite - quatre kilomètres à l'heure. Nous avons encore sept ou huit jours de bateau puis après, trois ou quatre jours à dos de mulet. Enfin, selon toute probabilité, je serai à Bogotá le 23 ou 24 de ce mois. Pour redescendre, le voyage est moins long - quatre jour seulement de bateau. Je ne sais encore quand je repartirai ; cela dépend des affaires^{53 54} . »

Eppure, la lettera successiva non venne spedita da Bogotá, bensì da Cartagena un mese più tardi, il 23 ottobre del 1897. In quest'ultima Veyre afferma d'aver inviato a sua madre una missiva da Barranquilla il passato 4 ottobre e ribadisce che è tornato in città dopo aver avuto un problema a Honda [il porto più vicino a Bogotá sul fiume Magdalena nel 1897], senza però menzionare in alcun modo Bogotá, né tantomeno eventuali proiezioni o riprese realizzate in Colombia.

⁵² IDEM p. 37

⁵³ Trad. Volevo scriverti da Cartagena [Colombia], ma non ne ho avuto il tempo. Appena giunto ho dovuto prendere il treno verso Calamar e da lì la nave per Bogotá. Sono passati tre giorni da quando navighiamo sul fiume, ma non andiamo velocemente - quattro chilometri all'ora. Ci restano ancora sette o otto giorni di nave e tre o quattro giorni di cavalcata su un mulo. Insomma, con ogni probabilità arriverò a Bogotá il 23 o il 24 di questo mese. Per tornare, il viaggio è più breve- solo quattro giorni in barca. Non so ancora quando ripartirò; dipenderà dagli affari.

⁵⁴ IDEM p. 38.

Veyre racconta invece di aver incontrato, al suo arrivo a Barranquilla, un francese già conosciuto precedentemente a bordo della nave México (sulla quale aveva viaggiato da Cuba a Panama), il quale aveva avuto a sua volta un viaggio sfortunato a Bogotá mentre Veyre si recava a Caracas. L'operatore Lumière riferisce che per circa due mesi sia lui che l'amico francese avevano vissuto disavventure simili e che, dopo averlo incontrato nuovamente a Barranquilla, aveva deciso di restare al suo capezzale, poiché nel frattempo l'amico aveva preso una febbre che l'aveva costretto a letto per dieci giorni senza che si riuscisse a trovare un medico in grado di curarlo. Afferma, inoltre, che la settimana successiva, non appena l'amico si era rimesso in forze, si erano recati insieme a Cartagena per via di alcuni incarichi che quest'ultimo doveva svolgere. Racconta, infine, che il 4 ottobre si era ammalato lui stesso, assistito questa volta dall'amico, e che, a causa della forte febbre, era riuscito ad alzarsi dal letto solamente il 17 ottobre per scrivere ad Augusto [Lumière], ma che la febbre gli era finalmente scesa soltanto 4 giorni dopo [il 21 di ottobre]. Veyre conclude la lettera affermando che intende prendere la nave il 26 di novembre per Colón, dopo una degenza durata un mese.

Risulta di massima importanza analizzare in maniera dettagliata tutte le date contenute nella missiva, poiché se il 4 ottobre Veyre si trovava nuovamente a Barranquilla, e se la traversata in nave per tornare da Honda a Barranquilla fosse durata complessivamente 4 giorni, avrebbe dunque avuto tempo sufficiente per arrivare a Bogotá, cosa che non gli riuscì a causa della sua disavventura a Honda alla quale faceva riferimento nella lettera. Parrebbe quindi legittimo supporre che Veyre sia giunto a Honda al massimo il 20 di settembre e che si sia imbarcato sulla nave di ritorno al massimo il 30 di settembre: un tempo sufficiente per andare e tornare da Bogotá a dorso di un mulo poiché, come specificato dallo stesso Veyre nella sua lettera, il viaggio sarebbe durato 2 o 3 giorni. Dal momento che Veyre non si recò a Bogotá, sarebbe utile approfondire la ricerca per scoprire se realizzò proiezioni con il Cinématographe Lumière a Honda durante i 10 giorni (approssimativamente dal 20 al 30 settembre del 1897) nei quali potrebbe essersi fermato in città. Dunque, e se si prendono come riferimento le lettere incluse in questo volume, il Cinématographe Lumière non fu portato in Colombia da Gabriel Veyre come suggerisce il catalogo *La production cinématographique des frères Lumières*.

Tuttavia, prima di chiudere definitivamente il capitolo riguardante Veyre nella filmografia del cinema colombiano, ci sono un paio di righe nelle sue ultime lettere che meritano un approfondimento. Al termine della lettera inviata da Cartagena datata 23 ottobre del 1897,

Veyre riprende il tema della vendita delle sue attrezzature in Colombia, che già aveva menzionato in una lettera precedente, affermando quanto segue:

«Je vais donc tâcher d'expédier la vente de mes appareils pour rentrer le plus tôt possible. Mais il m'est arrivé tant de chose qui ont contrarié mes projets que je ne puis plus dire : ce sera pour telle époque ! Cependant, s'il ne m'arrive pas de contretemps, je pense être en France vers la fin de décembre^{55 56} . »

Eppure, nella lettera inviata dal porto panamense di Colón in data 30 ottobre del 1897, l'ultima che inviò dall'America Latina al termine di un viaggio che durò 16 mesi, Veyre scrive:

«J'aurais voulu vendre mes appareils avant de partir mais je ne puis plus attendre et exposer ma santé inutilement. Donc, je serai en France aux environs du 20 décembre [...] Il est probable que ce sera la dernière lettre que je t'écrirai d'Amérique^{57 58} . »

Veyre vendette o no la sua attrezzatura in Colombia? E, se così non fosse, come si sarebbe procurato il denaro necessario all'acquisto del biglietto della nave, tenendo in considerazione che non aveva potuto lavorare per due mesi e che scriveva a sua madre di trovarsi in una situazione economica precaria? Sono domande alle quali si troverà risposta più avanti in questo testo.

Inoltre, da una parte, alcuni storici colombiani, come Jorge Nieto Ibañez nel 2011, sostengono che fu Ernesto Vieco Morote, imprenditore nato a Santa Marta, Colombia, a

⁵⁵ Trad. Cercherò dunque di accelerare la vendita delle mie attrezzature per tornare il più presto possibile. Ma mi sono successe tante di quelle cose che hanno sconvolto i miei progetti che non posso più dire: farò questo in quel momento! Tuttavia, se non si verificheranno altri contrattempi, credo che sarò in Francia per la fine di dicembre.

⁵⁶ IDEM Pag 39.

⁵⁷ Trad. Volevo vendere le mie attrezzature prima di andarmene, ma non posso più aspettare e compromettere la mia salute inutilmente. Dunque, arriverò in Francia verso il 20 di dicembre [...] È probabile che questa sia l'ultima lettera che ti scriverò dall'America.

⁵⁸ IDEM Pag 40.

realizzare per la prima volta una proiezione cinematografica in Colombia con un Vitascope Edison; mentre dall'altra, come nella Cronologia del cinema colombiano del 2004, si afferma che non si trattasse di Vieco Morote, bensì di Manuel Trujillo Durán, nato a Maracaibo, Venezuela, che avrebbe utilizzato la stessa apparecchiatura, un Vitascope Edison. Si potrebbe dedurre, pertanto, che il cinema giunse in Colombia con il Vitascope Edison e non con il Cinématographe Lumière. Effettivamente, lo storico, ricercatore e professore venezuelano Arturo Serrano, nel suo saggio *The Beginnings of Cinema of Venezuela*⁵⁹, presenta uno schema molto interessante riguardo l'arrivo del cinema in Sudamerica e in America Latina, nel quale il Venezuela appare come il secondo Paese Sudamericano in cui approdò, subito dopo il Brasile:

<u>L'arrivo del cinema in America Latina (parziale)</u>		
Paese	Data	Proiettore utilizzato
Brasile	8 luglio del 1896	Cinématographe
Venezuela	11 luglio del 1896	Vitascope
Uruguay	18 luglio del 1896	Cinématographe
Argentina	18 luglio del 1896	Cinématographe
Cile	25 luglio del 1896	Cinématographe
Messico	6 agosto del 1896	Cinématographe
Perù	3 gennaio del 1897	Vitascope
Cuba	15 gennaio del 1897	Cinématographe
Panama	14 aprile del 1897	Cinématographe
Colombia	14 aprile del 1897	Vitascope
Bolivia	21 giugno del 1897	Vitascope

Risulta interessante la vicinanza tra le date proposte dallo studioso, dal momento che l'arrivo del cinema in Brasile precede il suo arrivo in Venezuela di appena 3 giorni, mentre le prime proiezioni cinematografiche in Argentina e Uruguay si realizzarono lo stesso giorno dello stesso anno, soltanto 10 giorni dopo la prima proiezione in Brasile e 7 giorni dopo quella in Venezuela. È importantissimo constatare come il cinema fosse giunto in Venezuela per opera di Manuel Trujillo Durán con un Vitascope Edison un mese prima che Gabriel Veyre

⁵⁹ Serrano, Arturo. *The Beginnings of Cinema in Venezuela*. Unpublished.

sbarcasse in Messico con il Cinématographe Lumière. Inoltre, il cinema arrivò in Perù, Colombia e Bolivia soltanto l'anno seguente, nel 1897, mentre giunse in Paraguay il 2 giugno del 1900 con un Cinématographe Lumière, e in Ecuador il 7 agosto dell'anno successivo con un Vitascope Edison. Potremmo dunque dedurre che il Cinématographe Lumière abbia introdotto il cinema nel cono sud dell'America Latina (Argentina, Brasile, Cile, Paraguay e Uruguay), mentre il Vitascope Edison nella regione andina sudamericana (Bolivia, Colombia, Ecuador, Perù e Venezuela).

Ciononostante, tutte le date appena esposte sono passibili di eventuali revisioni e confronti, dato che, almeno per ciò che concerne la Colombia e Panama, non è stato possibile trovare nessuna documentazione giornalistica che dimostri la proiezione segnalata dal professor Arturo Serrano il 14 aprile del 1897. Di fatto, per oltre un decennio si è ritenuto che la data in cui si realizzò la prima proiezione cinematografica in Colombia fosse il 21 agosto del 1897. In un comunicato stampa del quotidiano El Norte di Bucaramanga, datato 27 agosto del 1879, si può leggere:

«VITASCOPIO. La primera exhibición de este maravilloso invento de Edison tuvo lugar en la noche del último sábado ante una concurrencia numerosa, selecta y animada que había ido al teatro Peralta en busca de nuevas impresiones [...]. El cuadro que más llamó la atención fue el de las señoritas Shalt en el precioso baile de Las Palomitas. La Serpentina fue muy aplaudida [...]. Las inimitables Elena y Marta, con el andaría Carlos, llamaron mucho la atención. El martirio de Juana de Arco fue muy aplaudido. En resumen, todo gustó muchísimo, pero el triunfo lo obtuvo la serpentina que entusiasmó al público [...]. Felicitamos al joven Empresario Sr. Trujillo y le deseamos muchos triunfos en sus correrías. [...]. Este

sábado y domingo serán las últimas funciones.

Aprovéchenlas, señores^{60 61} .»

Vitascope.—La primera exhibición de este maravilloso invento de Edison tuvo lugar en la noche del último sábado ante una concurrencia numerosa, selecta y animada que había ido al teatro Peralta en busca de nuevas impresiones. Muchas familias ocupaban los palcos y gran número de caballeros llenaban casi totalmente la platea. En los palcos y en los cortos intervalos que lo permitía el foco eléctrico, interrumpido con frecuencia para el funcionamiento del aparato, distinguimos: Sra. Mutis, traje amarillo cromo, adornos negros. Sra. de Hoffmann, lila claro. Sra. de Cogollos, fresa. Sra. de Cabrera, celeste claro. Sra. de Barreto, gris, adornos crema. Sra. de Carreño, gris oscuro. Sra. de Ogiastri, plomo, adornos negros. Srta. María Uribe, chaqueta blanca, enaguas azul oscuro. Srta. Valencia, negro, adornos rojos. Srta. Puyana, chaqueta celeste y enaguas negras. Profesión por todas partes de colores, de cintas, de creces y de bellos rostros y miradas centellantes envueltos en una atmósfera tibia y perfumada.

El cuadro que más llamó la atención fue el de las Sritas. Shalt en el precioso baile de *Las Pelonizas*.

La serpentina fue muy aplaudida desde que comenzó, pero el Sr. Empresario tuvo que suspender su exhibición con gran pena para el público porque se resgó la cinta de celuloide donde están las fotografías.

La segunda función tuvo lugar con mayor concurrencia de señoras y caballeros. Hubo lleno completo y el público quedó más satisfecho.

Las inimitables Elena y Marta, con el andarín Carlos, llamaron mucho la atención. El martirio de Juana de Arco fue muy aplaudido.

En resumen, todo gustó muchísimo, pero el triunfo lo obtuvo la serpentina que entusiasmó al público. Hubo aclamaciones de entusiasmo y nutridos aplausos.

La banda se portó bien y reinó orden en ambas funciones.

El Vitascope nos ha venido á proporcionar ratos de solaz y á probarnos hasta dónde pueden llegar la inteligencia, la ilustración y la tenacidad de un hombre.

Obtenidas varias fotografías instantáneas sobre un rollo de cinta de celuloide transparente que gira regularmente debido á un motor eléctrico, esta cinta, desarrollada como cualquiera placa fotográfica ordinaria, viene á servir después para el Vitascope, girando con la misma velocidad, delante de un lente de gran poder que refleja las imágenes sobre un lienzo blanco siguiendo el mismo procedimiento de las linternas mágicas y valiéndose de un foco eléctrico de gran potencia.

El día en que este aparato se perfecciona y se combine sabiamente con el fonógrafo ampliado, tendremos una revolución en los teatros y desde América podremos conocer todas las maravillas del arte escénico de Europa.

Felicitemos al joven Empresario Sr. Trujillo y le deseamos muchos triunfos en sus correrías.

El sábado y domingo serán las últimas funciones. Aprovecharlas, señores!

Dal comunicato stampa si può dedurre che le quattro proiezioni del Vitascope furono presentate nel corso di quella settimana nella città di Bucaramanga (una doppia proiezione il fine settimana precedente al comunicato stampa e altre due durante il fine settimana seguente), e che fu proprio l'imprenditore venezuelano Manuel Trujillo Durán a realizzarle. Nel libro *La casa de la bahía. Memorias de Manuel Trujillo Durán* (2012), Alexis Fernandez racconta che Manuel Trujillo Durán nacque a Maracaibo il 18 gennaio del 1871 e morì nella stessa città il 14 marzo 1933, che iniziò la sua carriera come fotografo, fondò una testata giornalistica chiamata Gutenberg e che l'apparecchiatura utilizzata per le proiezioni di cui sopra fu il Vitascope Edison. Il dispositivo era stato acquistato a New York dall'imprenditore

⁶⁰ Trad. VITASCOPE. Il primo spettacolo di questa meravigliosa invenzione di Edison ha avuto luogo nella notte di sabato scorso di fronte a un pubblico numeroso, selezionato ed entusiasta che si è presentato al teatro Peralta in cerca di nuove emozioni [...]. Il fotogramma che ha riscosso maggiore successo è stato quello delle Signorine Shalt durante il famoso ballo delle Colombe. La Serpentina è stata molto applaudita [...]. Le inimitabili Elena e Marta con Carlos, hanno avuto un grande impatto. Il martirio di Giovanna D'Arco ha riscosso molti applausi. Riassumendo, tutto è risultato gradito al pubblico, che però si è dimostrato particolarmente entusiasta de La Serpentina [...]. Ci congratuliamo con il giovane imprenditore Sig. Trujillo e gli auguriamo molti successi nella propria carriera [...]. Questo fine settimana si terranno le sue ultime proiezioni. Signori, approfittatene. pag. 40.

⁶¹ Giornale El Norte. 27 agosto del 1879. Bucaramanga p. 2

venezuelano Luis Manuel Méndez, il quale, dopo averlo portato in Colombia, aveva poi contrattato Trujillo Durán affinché lo mettesse in funzione. Realizzò dunque una prima serie di proiezioni a Bucaramanga nelle date precedentemente citate e un'altra serie di proiezioni nel Teatro Mainero di Bucaramanga nei giorni 21, 22 e 23 di dicembre del 1897⁶².

Preme sottolineare che Trujillo, per poter arrivare a Bucaramanga dal Venezuela, sia per questioni geografiche che di trasporto, sarebbe dovuto passare per la città di frontiera di Cúcuta, in Colombia. Per tale ragione sarebbe importante accedere agli archivi giornalistici della città di Cúcuta relativi ai mesi di luglio, agosto, dicembre e gennaio del 1897, al fine di verificare se effettivamente Trujillo realizzò delle proiezioni cinematografiche con il Vitascope Edison in questa città, e poter ulteriormente corroborare la data della prima proiezione cinematografica in Colombia.

Altre ricerche⁶³ citano invece un comunicato stampa nel quale si annuncia una proiezione cinematografica con il Vitascope Edison all'interno di un programma di varietà dell'imprenditore colombiano Ernesto Vieco Morote in data 29 luglio del 1897 a Barranquilla⁶⁴. Tale data non solo sarebbe precedente alla data nella quale Manuel Trujillo Durán realizzò la sua proiezione a Bucaramanga (il 27 agosto del 1897), bensì si tratterebbe perfino di una data più vicina a quella proposta dal professor Arturo Serrano nel suo schema riguardante l'arrivo del cinema in Sudamerica. È plausibile che il colombiano Vieco Morote viaggiasse in compagnia di un collettivo di artisti e che il suo viaggio fosse iniziato il 14 aprile del 1897 (secondo la data proposta da Serrano), però tale informazione, così come l'identità di Vieco Morote e la veridicità del comunicato stampa, devono essere confermate. È stato tuttavia trovato un riscontro certo di una proiezione cinematografica realizzata da Ernesto Vieco Morote il 1° settembre del 1897 al Teatro Municipale di Bogotá, come raccontato dal giornalista Clímaco Soto Borda sul quotidiano *El Rayo X* nell'edizione di venerdì 4 settembre con le seguenti parole:

«DE AQUÍ Y ALLÍ. CINEMATÓGRAFO. Aquel hombre Edison, para ganarse bien el apodo de Brujo de Menlo Park [...]. El último de [sus] juguetes que hemos conocido es el cinematógrafo, es decir, algo como la

⁶² Fernandez, Alexis. *La casa de la bahía. Memorias de Manuel Trujillo Durán*. Quórum Académico, Zulia 2012, p. 35-37

⁶³ i.e. Rico Agudelo, Angie. *Las travesías del cine y los espacios públicos*. Cineteca Distrital, Bogotá-Colombia 2016.

⁶⁴ *Giornale Diario Comercial* 30 (29 de luglio de 1897, Barranquilla).

fotografía del movimiento, una linterna mágica de las que conocimos en nuestra niñez, pero que nos presenta los objetos con todos sus movimientos, en todas sus actitudes, y, según nos dice, ya existen aparatos que reproducen hasta los colores. ¡Únase el cinematógrafo con el fonógrafo y aplíquense como los rayos equis, y tendremos que la humanidad [...] podrá cargarse en uno de esos cajoncitos que trabaja el Gran Brujo para exhibirla proyectada sobre un lienzo del Teatro Municipal de Bogotá!

Este Miércoles asistimos a la exhibición del cinematógrafo que trabajo el señor Ernesto Vieco, y aunque algo imperfecta la reproducción de los objetos, sea por falta de luz, por no colocarse ésta en el exacto foco, por imperfección del aparato o por cualquiera otra causa, bien merece verse aquella, siquiera sea para darnos cuenta de lo que es el cinematógrafo [...], por las vistas que se exhiben [...], por ejemplo el mar con sus olas que se precipitan unas en pos de otras [...], una plaza o Bulevar de París [...], y el ruidoso atronador de la locomotora que parece venírse nos encima con su enorme cadena de carros, vista que fue quizá la que más nos agradó [...] y que al ver las bocanadas de humo que lanza el Jefe de la Estación nos provoca también encender nuestro cigarro ⁶⁵ ⁶⁶ .»

⁶⁵ Trad. CINEMATOGRAFO. Quel tale Edison, si è ben meritato il soprannome di Stregone di Menlo Park [...]. L'ultimo dei [suoi] giocattoli che abbiamo potuto ammirare è il cinematografo, ovvero un qualcosa come la fotografia del movimento, una lanterna magica come quelle che vedevamo durante l'infanzia, però capace di presentarci gli oggetti con tutti i loro movimenti, le loro posizioni e, secondo quanto afferma, già esistono apparati in grado di riprodurre perfino i colori. Si uniscano il cinematografo e il fonografo e si introducano dei raggi X e otterremo che l'umanità [...] possa entrare in uno di quei cassettoni con i quali lavora il Grande Stregone per poi essere proiettata su un telone del Teatro Municipale di Bogotá! Questo mercoledì abbiamo assistito allo spettacolo del cinematografo al quale ha lavorato il Sig. Ernesto Vieco e, sebbene la riproduzione degli oggetti risultasse imperfetta, in parte per mancanza di luce o perché non focalizzati perfettamente, o per qualche imperfezione dell'apparecchiatura o per qualsiasi altra ragione, vale comunque la pena andare a vederlo, se non altro per renderci conto di che cosa sia il cinematografo [...], per le vedute esibite [...], per esempio il mare con le onde che si infrangono una sull'altra [...], una piazza o un Boulevard di Parigi [...], e l'assordante rombo della locomotiva che pareva travolgerci con la sua infinita catena di vagoni, che forse è stata quella che ci è piaciuta maggiormente [...] e vedere le boccate di fumo che emette il Capostazione ci fa perfino venire voglia di accendere la nostra sigaretta.

⁶⁶ Giornale El Rayo X. 4 settembre 1897. p. 1.

Occorre sottolineare che la descrizione delle vedute proiettate fa riferimento a quelle realizzate dai fratelli Lumière in Francia, in particolare quella descritta del treno in arrivo; tuttavia il giornalista commenta che tali vedute sono state proiettate con un apparecchio creato da Edison. Si potrebbe supporre che Vieco Morote avesse manipolato le vedute Lumière affinché fosse possibile proiettarle con un Vitascope Edison, oppure, più semplicemente, che il giornalista abbia commesso un errore nell'attribuire l'invenzione del Cinématographe a Edison anziché ai fratelli Lumière.

Eppure, basandosi sulla descrizione delle vedute proiettate, tutto sembrerebbe confermare che Vieco avesse utilizzato un Cinématographe: ma ne aveva uno? E come se l'era procurato?

Nel suo testo *Génesis y evolución del cine en Cartagena*⁶⁷, Raúl Porto afferma che Vieco si sarebbe messo in contatto con un imprenditore tedesco residente a Panama, Arthur Müller, il quale avrebbe comprato un Vitascope Edison a John Miller Balábrega, un proiezionista itinerante che aveva viaggiato attraverso i Caraibi realizzando proiezioni cinematografiche. L'autore però non presenta nessuna prova a supporto di tale informazione e, come si è visto in precedenza, pare che Vieco Morote non avesse impiegato un Vitascope Edison bensì un Cinématographe Lumière.

Inoltre, la studiosa Angie Rico Agudelo ha rinvenuto un comunicato stampa risalente al dicembre del 1897, nel quale l'imprenditore Salvador Negra y Pages presenta a Cartagena «il vero Cinematografo Lumière, perché quello che fino ad oggi abbiamo considerato cinematografo è l'imperfetto Vitascope Edison⁶⁸ .»

Come si sarebbe procurato Salvador Negra y Pages il suo Cinématographe Lumière? Potrebbe aver utilizzato lo stesso di Ernesto Vieco Morote? Considerando che la data della proiezione di Salvador Negra y Pages risale a dicembre del 1897, ed è dunque posteriore alla partenza di Gabriel Veyre dalla Colombia (il 30 ottobre del 1897), la prima ipotesi è che Veyre abbia effettivamente venduto il suo Cinématographe Lumière in Colombia.

Tale ipotesi acquisirebbe credibilità perché nella sua lettera da Colón, Veyre il 14 giugno del 1897 scrive, «A peine installé, je le laisserai là-bas avec l'employé pour aller moi-même à Barranquilla à deux jours de vapeur d'ici. Là, j'étudierai la ville du point de vue de

⁶⁷ Porto Cabrales, Raúl. *Génesis y evolución del cine en Cartagena 1897-1960*. Cartagena de Indias, p. 164.

⁶⁸ Giornale El Porvenir 1286, "Cinematógrafo" (9 de diciembre de 1897, Cartagena), p. 3.

l'exploitation et tracerai mon itinéraire^{69 70} » ; e nella missiva successiva da Martinica del 28 agosto del 1897, afferma letteralmente, « Je ne sais pas quand j'irai en Colombie [...]. J'irai à Bogotá et là, je vendrai mes appareils pour rentrer en France^{71 72}. »

Risulta evidente che il tema della vendita della sua attrezzatura è ricorrente tra gli obiettivi di Veyre in Colombia.

Potremmo dunque concludere che Veyre vendette sicuramente un Cinématographe Lumière nei Caraibi colombiani, a Barranquilla o a Cartagena, dal momento che il programma proiettato da Salvador Negra y Pages includeva vedute del catalogo Lumière come le famose *Sortie de l'usine*⁷³ e *Chapeaux à transformations*⁷⁴. Forse però l'informazione più rilevante ricavabile dal programma che presentò Salvador Negra y Pages è che quest'ultimo includeva la veduta *Los lazadores de toros de México*⁷⁵, che fu realizzata da Gabriel Veyre il 3 novembre del 1896 durante il suo passaggio in Messico.

Questo parrebbe l'indizio definitivo del fatto che Veyre abbia effettivamente venduto almeno uno dei suoi apparecchi in Colombia e che questo sia stato poi impiegato sia da Ernesto Vieco Morote il 1° settembre del 1897 nel Teatro Municipale di Bogotá, sia da Salvador Negra y Pages il 16 dicembre del 1897. Risulta inoltre degno di attenzione che Veyre realizzasse copie delle sue vedute e che avrebbe venduto uno dei suoi apparecchi insieme a una collezione di queste ultime. Infatti, una copia di *Los lazadores de toros de México* rimase in Colombia mentre un'altra copia della stessa arrivò in Francia tramite lo stesso Veyre.

Se fosse possibile accedervi, si dovrebbero esaminare dettagliatamente i programmi e gli articoli di giornale per verificare se, oltre al Cinématographe Lumière e alle vedute riprese dagli stessi fratelli Lumière, così come quelle riprese da Veyre, quest'ultimo abbia anche venduto in Colombia la pellicola vergine affinché si realizzassero le prime riprese colombiane, o se invece alcune vedute oltre a quelle francesi e messicane furono incluse nelle proiezioni realizzate in Colombia.

⁶⁹ Trad. Una volta sul posto studierò la città dal punto di vista dello sfruttamento [del Cinématographe] e tratterò il mio itinerario.

⁷⁰ Jacquier, Philippe; Prana, Marion. Gabriel Veyre, Opérateur Lumière, autour du monde avec le cinématographe, correspondance (1896-1900) ; 1995; p. 36.

⁷¹ Trad. Non so quando andrò in Colombia. Arriverò a Bogotá e lì venderò le mie apparecchiature per tornare in Francia

⁷² IDEM p. 36

⁷³ Lumière, Luis. Sortie d'usine, [I]. Vue N° 91,1. Catalogue Lumière.

⁷⁴ Lumière, Luis. Chapeaux à transformation. Vue N° 105. Catalogue Lumière.

⁷⁵ Veyre, Gabriel. L'assaut d'un boeuf sauvage. Vue N° 352. Catalogue Lumière.

Per di più, il 22 agosto del 1897, in un luogo non ben specificato di Cartagena, uno sconosciuto imprenditore realizzò una proiezione con un Vitascope Edison. La testata giornalistica *El Porvenir* si limita ad affermare che in tale data verrà presentato il cinematografo di Edison, senza specificare né il luogo, né il programma, né chi fosse l'impresario. Si ripresenta, quindi, l'equivoco *Cinématographe-Edison*, lo stesso che probabilmente avvenne riguardo la proiezione di Vieco Morote a Bogotà la settimana successiva.

Si potrebbe argomentare che dietro questa reiterata confusione da parte dei giornalisti colombiani possa celarsi proprio Vieco Morote, soprattutto nel tentativo di evitare polemiche sull'acquisizione del *Cinématographe Lumière* da parte di Veyre.

Un paio di ulteriori proiezioni si realizzeranno durante i primi anni dalla nascita della cultura cinematografica in Colombia. Per quanto riguarda la prima, il 29 ottobre del 1898 il quotidiano *El Espectador* di Medellin annuncia la proiezione con un Vitascope Edison organizzata dai Signori Wilson y Gaylord & Co., che avrà luogo il 1° di novembre:

«La última grande invención del Brujo de Menlo Park, conocida con el nombre de Proyectoscopio, o cinematógrafo proyector de Edison, es una máquina que lanza sobre un telón blanco fotografías de objetos en movimiento [...]. Las fotografías son tomadas por la cámara a razón de 45 por segundo, en tiras de celuloide de 50 hasta 500 pies de largo, que contiene de 900 a 1000 fotogramas cada una. Cuando esta película se pone en el proyectoscopio, y por medio de un mecanismo ingenioso se hacen pasar las fotografías por entre las lentes con la misma velocidad con que fueron tomadas por la cámara, reproducen todos los movimientos de los objetos fotografiados. Con ayuda de una luz poderosa y de estas lentes convenientemente dispuestas, se lanzan estas fotografías sobre el telón, del tamaño natural, de tal manera que al verlas, no se sabe si lo que se tiene delante es el retrato o la escena u objeto de que éste fue tomado. De esto modo pueden verse por medio de esta magnífica máquina caballos corriendo, carros eléctricos que suben y bajan por las calles, personas andando, trenes en

movimiento y el humo que sale por las chimeneas de las locomotoras, escenarios marítimos en que las olas se estrellan contra las rocas de la orilla, bailes, y en una palabra, todo lo que puede fotografiarse se puede fielmente reproducir en ella.

[...] Tanto Edison como Lumière tienen en todo el mundo fotógrafos hábiles tomando vistas para sus máquinas [...]. Los señores Wilson, Gaylord & Co., quienes pronto darán una exhibición proyectoscópica en el teatro de este lugar, cuentan con una gran variedad de las últimas vistas tomadas en ambos continentes; entre otras, una serie de éstas tomadas en las últimas reales corridas de todos de Sevilla, que tuvieron lugar con el propósito de recoger fondos para los hospitales españoles en la guerra hispanoamericana ^{76 77} .»

Purtroppo, non è possibile ricavare informazioni sul tipo di programma o sull'apparecchio utilizzato dagli imprenditori. In seguito si realizzò un'altra proiezione a Rio Negro, una città nei pressi di Medellín, sulla quale nemmeno i comunicati stampa offrono molte informazioni. L'anno successivo però, nel 1899, due proiezioni furono organizzate a Medellín da Crovelly e Martínez utilizzando il Cinématographe Lumière. La stampa locale conferma che il 24 agosto del 1898 venne presentato un repertorio di oltre 400 vedute, tra le

⁷⁶ Trad. L'ultima grande invenzione dello Stregone di Menlo Park, conosciuta con il nome di Proiettoscopia, o cinematografo proiettore di Edison, è una macchina che proietta su un telone bianco fotografie di oggetti in movimento [...]. Le foto sono scattate dalla telecamera alla velocità di 45 al secondo, su rotoli di celluloidi di una lunghezza compresa tra 50 e 500 piedi, che contengono da 900 a 1000 fotogrammi ciascuna. Quando questa pellicola si inserisce nel Proiettoscopia e, per mezzo di un meccanismo ingegnoso, si fanno scorrere le fotografie attraverso le lenti con la stessa velocità alla quale sono state riprese, si riproducono tutti i movimenti degli oggetti fotografati. Con l'aiuto di una luce potente e di queste lenti appositamente predisposte, si proiettano queste fotografie su un telone, a grandezza naturale, in modo tale che risulti impossibile definire se si tratti del ritratto, della scena o dell'oggetto che è stato fotografato. In questo modo si possono vedere, attraverso questa macchina meravigliosa, cavalli che corrono, carrozze elettriche che salgono e scendono lungo le vie, persone che camminano, treni in movimento e il fumo che fuoriesce dai camini della locomotiva, panorami marittimi in cui le onde si infrangono contro le rocce della baia, balli e in poche parole tutto ciò che si può fotografare si può riprodurre fedelmente. [...] Sia Edison che Lumière hanno in tutto il mondo dei bravi fotografi che riprendono delle vedute per le loro macchine [...]. I Signori Wilson, Gaylord & Co., che presto terranno uno spettacolo del proiettoscopia nel teatro di questa città, dispongono di una grande varietà delle ultime vedute riprese in entrambi i continenti; tra le quali, una serie è stata ripresa durante le ultime reali corride di Siviglia, realizzata con il proposito di raccogliere fondi per gli ospedali spagnoli durante la guerra ispano-americana.

⁷⁷ Giornale El Espectador (Medellín). 29 ottobre del 1898. p. 9.

quali spiccavano *Arrivée d'un train à La Ciotat*⁷⁸ *Bains de Diane à Milan*⁷⁹, o *Stuttgart: 26e dragons. Sauts d'obstacles*⁸⁰. Tuttavia, probabilmente il dato di maggior risalto per la filmografia colombiana nel 1899 è la prova dell'esistenza di vedute locali. Il 16 giugno del 1899 al Teatro Borrero della città di Cali, il quotidiano *El Ferrocarril* pubblica la seguente recensione sulla proiezione:

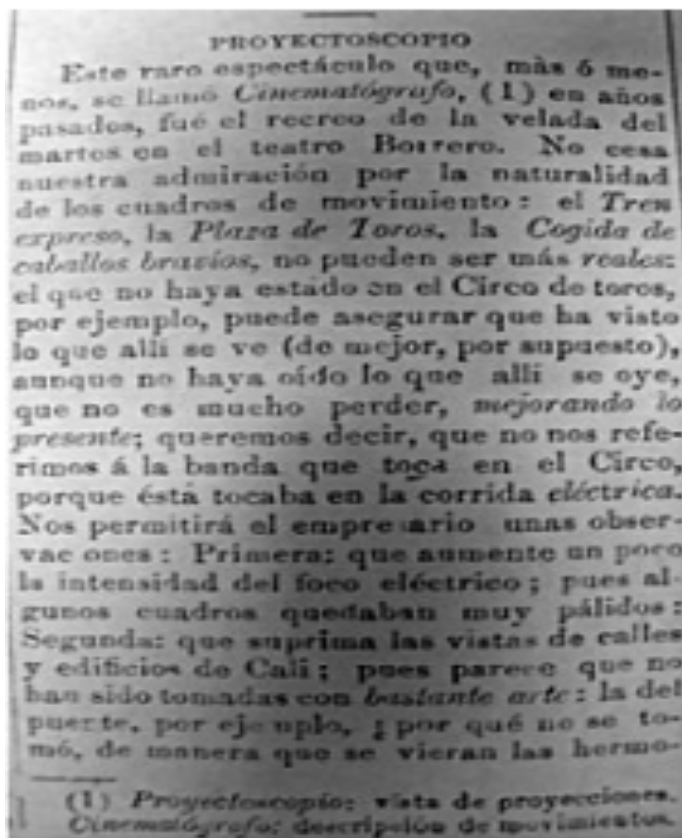
«PROYECTOSCOPIO. Este raro espectáculo que, más o menos, se llamó cinematógrafo, en años pasados, fue el recreo de la velada del martes en el teatro Botero. No cesa nuestra admiración por la naturalidad de los cuadros en movimiento: El Tren expreso, la Plaza de Toros, la Cogida de caballos bravíos, no pueden ser más reales: el que no haya estado en el Circo de toros, por ejemplo, puede asegurar que ha visto lo que allí se ve (de mejor, por supuesto), aunque no haya oído lo que allí se oye, que no es mucho perder, mejorando lo presente; queremos decir que no nos referimos a la banda que toca en el Circo, porque ésta tocaba en la corrida eléctrica. Nos permitirá el empresario unas observaciones" Primera: que aumente un poco la intensidad del fotoeléctrico; pues algunos cuadros quedaban muy pálidos: Segunda: que suprima las vistas de calles y edificios de Cali; pues parece que no han sido tomadas con bastante arte: la del puente, por ejemplo, ¿porque no se tomó, de manera que se vieran las hermosas ciebas? [¿] y la de San Francisco, de manera que se vieran su frontis o su interior? y Tercera: que las leyendas, como dice el público, se hagan por persona de voz más sonora. Tal vez no sabe el empresario que, en espectáculos análogos, hemos tenido aquí relatores de la talla de

⁷⁸ Lumière, Louis. *Arrivée d'un train à La Ciotat* (circa 1896). Vue N° 653 Catalogo Lumière.

⁷⁹ Filippi, Giuseppe. *Bains de Diane* (1896). Vue N° 277 Catalogo Lumière.

⁸⁰ Michelle Aubert (1896); *Stuttgart: 26e dragons. Sauts d'obstacles*. Vue N° 242 Catalogo Lumière.

Federico Jaramillo y Luciano Rivera y Garrido, y la imaginación forzosamente compara^{81 82} .»



Pertanto, le prime vedute colombiane delle quali esistono prove certe, sono: 01 [Calle del Puente, Cali] (1899) e 02. [Calle de San Francisco, Cali] (1899). Sarebbe sufficiente confermare se le vedute presentate nella proiezione dei Signori Eleazar e Lucas Ochoa sono

⁸¹ Trad. PROIETTOSCOPIO. Questo strano spettacolo, che più o meno si è chiamato cinematografo nel corso degli anni passati, è stato l'intrattenimento della serata del martedì al teatro Botero. Non cessa la nostra ammirazione per la naturalezza dei quadri in movimento: il Treno espresso, la Corrida, la cattura dei cavalli,, non potrebbero essere più realistici: chi non abbia mai assistito a una corrida, per esempio, può stare certo di aver visto ciò che si vede dal vivo (anche meglio, ovviamente), pur non avendone ascoltato i rumori, che tuttavia non è una gran perdita, anzi è forse meglio; vogliamo specificare che non ci stiamo riferendo alla banda che suona nel Circo, perché quest'ultima sì che suonava nella corrida elettrica. L'imprenditore ci permetterà qualche osservazione: primo: aumenti un po' l'intensità della fotografia elettrica, perché alcuni quadri risultavano pallidi; secondo: sopprima le vedute di strade ed edifici di Cali, che non sono state riprese con sufficiente tocco artistico: quella del ponte, per esempio, perché non è stata ripresa in modo tale da mostrare i bellissimi alberi di ceiba? E la strada di San Francisco affinché si vedessero i suoi edifici o il suo interno? E terzo: che le leggende, come dice il pubblico, siano recitate da una persona con una voce più sonora. Forse l'impresario non sa che in spettacoli analoghi abbiamo avuto relatori del calibro di Federico Jaramillo e Luciano Rivera e Garrido, e la fantasia per forza di cose ci porta a fare dei paragoni

⁸² Giornale Il Ferrocarril. 16 giugno del 1899.

state in realtà in movimento, giacché El Cascabel di Medellín il 4 ottobre 1899 pubblica la seguente recensione su un'atra proiezione di vedute a Medellín:

«Los señores Eleazar y Lucas Ochoa ensayaron en días pasados un cinematógrafo que es justo dar a conocer. El aparato es de lo más perfecto que hemos visto. La luz es hidro-oxígena, y se prepara fácilmente, por medios científicos que están al alcance de los empresarios. Las vistas no dejan que desear. Historia, geografía, navegación e incidentes como corridas de toros, juegos de niños, riñas de gallos, incendios y sus bomberos, combates, etc., todo se presenta a lo vivo [...]. Un cinematógrafo es una escuela nocturna donde todos adquirimos algún conocimiento útil
83 84 .»

Dunque, secondo le prove giornalistiche, il 1899 è l'inizio della filmografia colombiana con 10 vedute⁸⁵: 03 [Storica, Medellín] (1899), 04. [Geografica, Medellín] (1899), 05. [Navigazione, Medellín] (1899), 06. [Corrida, Medellín] (1899), 07. [Giochi dei bambini, Medellín] (1899), 08 [Galli, Medellín] (1899), 09. [I pompieri, Medellín] (1899), 10. [Combatti, Medellín] (1899). Si potrebbe inoltre approfondire se Ernesto Vieco Morote o Salvador Negra y Pages in qualcuno dei loro programmi a Cartagena, Barranquilla o Bogotá presentarono vedute realizzate in Colombia con quello che potrebbe essere il Cinématographe Lumière di Veyre (trovarne traccia in qualche lettera inviata ai fratelli Lumière, il che renderebbe Veyre come uno dei precursori o proto-precursori della nascita dello spettacolo cinematografico nel Paese). La Colombia infatti nel 1899 entrò in una guerra civile, oggi conosciuta come La guerra dei 1000 giorni, la quale durò effettivamente poco più di 1000 giorni (dal 17 ottobre del 1899 al 21 novembre del 1902), mettendo a dura prova

⁸³ Duque, Edda Pilar; *La aventura del cine en Medellín*. pag. 26. Cita: Giornale *El Cascabel*. 4 ottobre 1899.

⁸⁴ Traduzione in italiano. «Nei giorni scorsi i Signori Eleazar e Lucas Ochoa hanno testato un cinematografo che è giusto rendere noto. L'apparecchiatura è tra le più perfette che abbiamo visto fino ad oggi. Si utilizza una luce idro-ossigenata, che si prepara facilmente tramite mezzi scientifici alla portata degli imprenditori. Le vedute non lasciano a desiderare. Storia, geografia, navigazione ed episodi come corride di tori, giochi tra bambini, combattimenti tra galli, incendi con i vigili del fuoco, battaglie, ecc., tutto viene rappresentato come dal vivo [...]. Un cinematografo è una scuola notturna dove tutti impariamo qualcosa di utile^{4 5}.»

⁸⁵ Le prime vedute colombiane sono: 01 [Calle del Puente, Cali] (1899) e 02. [Calle de San Francisco, Cali] (1899).

la scarsa cultura cinematografica che la Colombia aveva acquisito fino a quel momento. L'attività cinematografica in Colombia riprenderà verso la fine dell'anno 1903 e l'inizio del 1904, mentre la produzione cinematografica riinizierà fra il 1905 e il 1906.

Capitolo II: I tre momenti più produttivi del cinema muto colombiano tra il 1906 e il 1926

Primo picco di produzione

1906 e 1907 sono degli anni più importanti per la storia del cinema muto colombiano e per quella del cinema colombiano in generale. La Compañía Cronofónica entra nel mercato delle proiezioni cinematografiche nel Paese e realizza un numero (ancora imprecisato) di proiezioni tra settembre del 1906 e dicembre del 1907 come si evince dalla seguente tabella:

Proiezioni realizzate da LA COMPAÑÍA CRONOFÓNICA tra il 1906 e il 1907 ⁸⁶			
CITTÁ	LUOGO	DATA	PROIETTORE
Bogotá	Teatro Municipal	Settembre/Ottobre 1906	Gaumont
Bogotá	Teatro Municipal	Dicembre 1906	Gaumont
Bogotá	Teatro Municipal	Gennaio/Maggio 1907	Gaumont
Barranquilla	Teatro Emiliano	Luglio 1907	Gaumont
Medellín	Sconosciuto	Dicembre 1907	Gaumont

In primo luogo, va sottolineato che, a differenza degli operatori che gestivano le proiezioni cinematografiche tra il 1897 e il 1905, i quali organizzavano appena un evento o visitavano un paio di città in Colombia, la Empresa Cronofónica non solo stabiliva contratti stagionali, gestendo le programmazioni nel teatro di una città per oltre tre mesi, ma il suo periodo di attività durò addirittura oltre un anno. Inoltre, le mostre cinematografiche fatte dall'Empresa Cronofónica sono delle proiezioni di cinema muto colombiano maggiormente documentate, e ciò dimostra l'importanza che ebbe per i contemporanei la presenza di questa società. Ad esempio, sul giornale *El Artista*, nell'edizione datata sabato 19 gennaio del 1907, appare una recensione della proiezione realizzata nel Teatro Municipal della città di Bogotá, la quale recita quanto segue:

⁸⁶ Rico Agudelo, Angie; *Las travesías del cine y los espectáculos públicos*; 2016; p. 110 – 111.

«DE TODO. Teatros-La función del domingo 13 en el Municipal fue una de las más lúcidas en la actual temporada. Los palcos estaban ocupados en su mayoría por distinguidas damas, que encuentran ahora estas localidades con todas las comodidades apetecibles, gracias al ensanche que se les dio. El Municipal es hoy un hermoso teatro. Las películas del cronógrafo fueron admirables. El salvamento del niño por Napoleón es una vista que emociona grandemente y le hace a uno recordar el amargo pensamiento de De Maistre: "Desde que conozco a los perros, odio a los hombres". Subiendo el Magdalena es sin disputa la vista más hermosa exhibida hasta hoy. Empieza por la partida de uno de nuestros vapores de río, como para contemplar los paisajes subsiguientes, y vienen éstos después, constituidos ora por el miraje del majestuoso río, orlado de tupida vegetación, ora la de sus orillas, donde de pronto entre la alta enmarañada maleza, aparece la ranchería indígena, con sus gallinas, sus cerdos, sus calentanos a medio vestir, sus redes, etc. A la vista de todo aquello parece que le suben a uno por el cuerpo oleadas de calor de aquella tierra por siempre calcinada por el sol. ¡Qué riqueza de vegetación, qué hálito inmenso de vida se esconden allí entre ese bosque que siempre se brinda lozano y exuberante a los ojos del viajero! ¡Cuánto porvenir guardan para la querida patria esas tierras cuya feracidad brota espontáneamente como diciendo al hombre: aprovechadme! La exhibición de esta vista, que tiene mil bellos detalles, valió toda la función del domingo. Ojalá sigan los empresarios dándonos esa clase de espectáculos. La parte de combinación de los dos aparatos no estuvo a la altura de otras funciones. En cuanto a la parte dramática, la pieza escogida muy graciosa e intencionada. Por desgracia resultó fría y mal interpretada

por falta de estudio. Ya se corregirá, así lo esperamos^{87 88}

»

Teatros—La función del domingo 13 en el Municipal fue una de las más lucidas en la actual temporada.
 Los palcos estaban ocupados en su mayoría por distinguidas damas, que encuentran ahora estas localidades con todas las comodidades apetecibles, gracias al ensanche que se les dio. El Municipal es hoy un hermoso teatro.
 Las películas del cronófono fueron admirables. El salvamento del niño por Napoleón es una vista que emociona

EL ARTISTA
 grandemente y le hace á uno recordar el amargo pensamiento de D^a Maistre: «Desde que conozco á los perros, odio á los hombres».
 Subiendo el Magdalena es sin disputa la vista más hermosa exhibida hasta hoy. Empieza por la partida de uno de nuestros vapores de río, como para darnos la ilusión de que en di ramos á contemplar los paisajes subsecuentes, y vienen éstos despues, constituidos ora por el miraje del majestuoso río, orlado de tupida vegetación, ora la de sus orillas, donde de pronto, entre la alta y enmarañada maleza, aparece la ranchería indígena, con sus gallinas, sus cerdos, sus calentamientos á medio vestir, sus redes, etc. A la vista de todo aquello parece que le suben á uno por el cuerpo las oleadas de calor de aquella tierra, por siempre calcinada por el sol. Qué riqueza de vegetación, qué hábito inmenso de vida se esconden allí entre ese bosque que siempre se brinda lozano y exuberante á los ojos del viajero! ¿Cuánto porvenir guardan para la querida patria esas tierras cuya feracidad brota espontánea como diciendo al hombre: aprovechadme!
 La exhibición de esta vista, que tiene mil bellos detalles, valió toda la función del domingo. Ojalá sigan los empresarios dándonos esa clase de espectáculos.
 La parte de combinación de los dos aparatos no estuvo á la altura de otras funciones.
 En cuanto á la parte dramática, la pieza escogida es muy graciosa é interpretada por falta de estudio. Ya se corregirá, así lo esperamos.
 Juntas de Anulo.—Hernando

Inoltre, Hernando Salcedo Silva e Hernando Martínez Pardo hanno conservato la programmazione realizzata dall'Empresa Cronofónica in data 19 maggio del 1907, della quale sono reperibili al giorno d'oggi l'invito, la promozione e la copertina del seguente programma^{89 90}:

⁸⁷ Giornale *El Artista*. 19 Gennaio 1907.

⁸⁸ Traduzione in italiano. «DI TUTTO. Teatri – Lo spettacolo di domenica 13 al Municipale è stato tra i più brillanti di questa stagione. I palchi erano occupati per la maggior parte da illustri signore che oggi, grazie all'ampliamento che è stato fatto, li trovano forniti di tutti gli agi più squisiti. Il Municipale è oggi un teatro meraviglioso. I film del cronografo erano lodevoli. Il salvataggio del bambino da parte di Napoleone è una veduta molto emozionante e rammenta allo spettatore l'amara riflessione di De Maistre: "Da quando conosco i cani, odio gli esseri umani". "Risalendo il Magdalena" è senza ombra di dubbio la miglior veduta proiettata fino ad oggi. Inizia con la partenza di uno dei nostri piroscafi, quasi a voler contemplare i paesaggi che lo circondano, e poi questi si susseguono, costituiti dalla vista del maestoso fiume, bordato di folta vegetazione, poi delle sue sponde, da dove improvvisamente, nel mezzo dell'alta e intricata boscaglia, appare il villaggio indigeno, con le sue galline, i suoi maiali, i suoi piccoli abitanti mezzi svestiti, le loro reti, ecc. Nel vedere tutto questo, allo spettatore sembra quasi d'essere investito dalle ondate di calore di quella terra eternamente bruciata dal sole. Che vegetazione ricchissima, che immenso alito vitale si celano laggiù in quella selva che si offre sempre rigogliosa ed esuberante agli occhi del viaggiatore! Quale avvenire riservano alla loro amata patria quelle terre, la cui fertilità sgorga spontaneamente come intimando agli uomini: approfittatene! La proiezione di questa veduta, ricca di mille bei particolari, è valsa l'intero spettacolo di domenica. Magari gli impresari continuassero ad offrirci questo tipo di spettacoli. La parte di combinazione tra le due apparecchiature non è stata all'altezza di altre proiezioni. Quanto alla parte drammatica, il pezzo scelto è stato molto divertente e deliberato. Purtroppo, risulta freddo e mal recitato per mancanza di preparazione. Vi porranno rimedio, o almeno lo speriamo.

⁸⁹ Pubblicato da Salcedo Silva, Hernando. *Crónicas de cine colombiano 1897-1950; 1981*; p. 23.

⁹⁰ Pubblicato da Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano; 1978*; p. 39.

«PROGRAMA DE LA EMPRESA CRONOFÓNICA 19 MAYO 1907:

Primer acto:

01. Vista del bajo Magdalena en su confluencia con el Cauca
¡en colores! Estreno.
02. Subiendo el alto Magdalena.
03. Puerto de Cambao.
04. El Cronófono subiendo por los Andes.
05. La procesión de Nuestra Señora del Rosario en Bogotá.
06. Parque del Centenario.
07. Carreras en La Magdalena.

Segundo acto:

08. La vuelta al mundo por un policía secreto, vista muy interesante,
en la cual se conocen las costumbres de varios países del mundo.

Tercer acto:

09. Los perros contrabandistas,
sensacional vista que se exhibe a petición general.
10. Panorama de San Cristobal, estreno.
11. Grande corrida de toros, Martinito y Morenito en competencia.
12. Caídas del Bogotá en su descenso al Charquito.
13. El gran Santo del Tequendama.
14. El Excmo. Sr. Gral. Reyes en el Polo de Bogotá ⁹¹.»

Prima di definire quante delle vedute presenti nella programmazione sono sicuramente colombiane, quante no, e quante potrebbero esserlo, vale la pena sottolineare che queste vedute in realtà costituiscono un programma cinematografico. Come riporta Hernando Salcedo Silva, si può osservare che le “vedute” incluse nel primo atto formano una sequenza perfetta che parte dal “piano” del basso Magdalena, prosegue risalendo il fiume fino a raggiungere Cambao, e da lì, sicuramente a dorso di mulo, si contemplan le Ande fino a

⁹¹ Traduzione in italiano. Primo atto: 01. Veduta del basso Maddalena e la sua confluenza con il Cauca. A colori. Premier. 02. Risalendo il fiume Magdalena. 03. Il Porto di Cambao. 04. Il cronofono salendo sulle Ande. 05. La processione della Madonna del Rosario a Bogotá. 06. Parco del Centenario. 07. Regate sul fiume Magdalena. Secondo atto: 08. *Il giro del mondo di un agente segreto*, con vedute molto interessanti tramite cui è possibile conoscere usi e costumi di diversi Paesi del mondo. Terzo atto: 09. *I cani contrabbandieri*, veduta proiettata a grande richiesta. 10. Il panorama di San Cristobal. 11. *Grande corrida, sfida tra Martinito e Morenito*. 12. Le cascate di Bogotá e la loro discesa fino al Charquito. 13. La grande cascata di Tequendama. 14. Sua Eccellenza il Generale Reyes al Polo Club di Bogotá.

raggiungere Bogotá; un'attraversata rischiosa che termina con la processione della Nostra Signora del Rosario; forse in occasione del Ringraziamento; e poi già più tranquilli i "cronofonisti" si avventurano attraverso il parco del Centenario e partecipano con la loro apparecchiatura alle eleganti corse dei cavalli nel vecchio ippodromo della Magdalena⁹². Le vedute ripercorrono realmente il tragitto che qualsiasi viaggiatore che arrivasse dai Caraibi a Bogotá sarebbe stato obbligato a compiere. Coloro che realizzarono queste vedute, coscienti della distanza e delle difficoltà dell'impresa che rappresentava arrivare a Bogotá dal Basso Magdalena, fecero una scommessa nel riprendere la propria esperienza.

Pertanto, non c'è dunque alcun dubbio che le prime 7 vedute siano colombiane: 01. *Veduta del basso Magdalena alla sua confluenza con il Cauca*; 02. *Risalendo l'Alto Magdalena*; 03. *Porto di Cambao*; 04. *Il Cronofono salendo sulle Ande*; 05. *La processione della Nostra Signora del Rosario a Bogotá*; 06. *Parco del Centenario*; 07. *Gare sul Magdalena*. Altrettanto sicuramente sono colombiane le ultime tre vedute del terzo atto: 12. *Cascade di Bogotá nella loro discesa verso il Charquito*; 13. *La grande cascata del Tequendama*, e; 14. *L'esimio Sig. Generale Reyes al Polo di Bogotá*; giacché dai loro titoli si deduce facilmente la loro provenienza. Con la stessa sicurezza si potrebbe affermare che il secondo atto è un film realizzato all'estero, dal momento che l'annuncio stesso lo pubblicizza come segue: «Secondo Atto: 08. *Il giro del mondo di un agente segreto, veduta molto interessante, nella quale si mostrano gli usi e costumi di vari Paesi del mondo*». Delle tre vedute rimanenti, la numero 10. *Panorama di San Cristobal*, potrebbe essere una veduta dei quartieri più antichi di Bogotá, fatto che parrebbe confermato dalla dicitura "prima" che appare sulla locandina promozionale, della quale si può fare l'ipotesi che fu ripresa a Bogotá e proiettata immediatamente per attirare il pubblico. La numero 11. *Grande corrida dei tori, Martinito e Morenito in competizione*, potrebbe essere stata ripresa nella prima arena di Bogotá conosciuta come La Bomba, che fu costruita nel 1890; mentre la numero 09. *I cani contrabbandieri*, potrebbe essere una scenetta comica realizzata in Colombia da parte degli stessi imprenditori, dal momento che si pubblicizza come una "veduta sensazionale che si proietta a grande richiesta", il che significa che era già stata vista dal pubblico in proiezioni precedenti. Sulla base di queste informazioni, si potrebbe concludere che il programma menzionato, composto da 13 vedute e un film, tra cui ben 12 vedute presentavano almeno il titolo proveniente dalla Colombia, e può pertanto considerarsi il primo programma cinematografico colombiano nella storia del cinema.

⁹² Salcedo Silva, Hernando. *Crónicas de cine colombiano 1897-1950; 1981*; p. 25.

Inoltre, nello stesso anno si realizzò un'altra proiezione cinematografica che includeva vedute colombiane e che fu recensita dal giornale *La Mesa Revuelta* in data 5 aprile 1907. La proiezione cinematografica si realizzò per le strade di Medellín per più sere, e nell'articolo si fa riferimento a vedute realizzate da vari operatori colombiani come: «[...] Il Signor Félix R. Restrepo e i Signori Escobar, Mesa, Rodríguez e Calle»⁹³. Il comunicato stampa completo riporta quanto segue:

«Por contrario especial con el señor Julio Restrepo L., dios estas funciones el señor Augusto Poirier, con su magnífico aparato Pathé, presentando hermosas e interesantes vistas fijas y de movimiento. Entre las últimas merece mencionarse "La ley de perdón" por la perfección de las vistas y por lo delicado del tema, que causó mucha emoción a los espectadores. El programa totalmente variado cada noche, y esto explica el entusiasmo del público, que a cada representación era numeroso, hasta el punto de que la avenida occidental de nuestro espacioso parque era incapaz de contenerlo. Distinguidas damas y señoritas ocuparon los balcones de la Droguería Hijo de Pastor Restrepo & Cía., y de las casas vecinas. A imitación de los americanos, varias casas de comercio y algunos industriales aprovecharon la oportunidad para anunciar sus productos, en artísticas vistas arregladas por el señor Félix R. Restrepo. No menos interesantes y artísticas fueron las presentadas por los señores Escobar, Mesa, Rodríguez y Calle. Es digno de aplauso el comportamiento del público. Espectáculos como éste que revistamos, nos civilizan. Terminamos felicitando al señor Julio Restrepo L. que con su generosidad ha alcanzado lo que se proponía: avisar y popularizar los productos de su afamada Droguería y proporcionarle agradables ratos de solaz a

⁹³ Duque, Edda Pilar; *La aventura del cine en Medellín; 1907*; p. 46-47.

nuestro pueblo, que hartas penas y sinsabores tiene que soportar^{94 95} .»

Possiamo a questo punto affermare che il primo picco di produzione nel Paese ebbe luogo tra il 1906 e il 1907 e che durante questo periodo si realizzò un totale di 19 produzioni (minimo, poiché non è stato possibile definire il numero esatto di vedute sulla base delle fonti giornalistiche rinvenute fino al giorno d'oggi) supportate da prove giornalistiche. Queste vedute, sommate a quelle realizzate nel 1899 a Cali e Medellín, compongono una filmografia nazionale di (almeno) 30 produzioni realizzate entro l'anno 1907.

⁹⁴ Giornale *Mesa Revuelta*. Abril 5 de 1907.

⁹⁵ Traduzione in italiano. «Grazie a un accordo speciale con il Signor Julio Restrepo L., il Signor Augusto Poirier ha organizzato questi spettacoli con il suo magnifico apparecchio Pathé, presentando splendide e interessanti vedute fisse e in movimento. Tra le ultime, vale la pena menzionare "La ley de perdón" ("La legge del perdono") per via della perfezione delle vedute e per il tema delicato, che ha suscitato molta commozione tra gli spettatori. Il programma è completamente diverso ogni sera e questo spiega l'entusiasmo del pubblico, che ad ogni proiezione è stato numeroso a tal punto che la strada ad ovest del nostro grande parco non era sufficiente a contenerlo. Illustri dame e signorine hanno occupato i balconi della Drogheria Hijo de Pastor Restrepo & Cía [Figlio del Dottore Restrepo e Co] e delle case vicine. Imitando lo stile americano, alcuni esercizi commerciali e aziende hanno approfittato dell'opportunità per pubblicizzare i propri prodotti attraverso delle vedute artistiche messe a punto dal Sig. Félix R. Restrepo. Altrettanto interessanti e artistiche sono state le vedute presentate dai Signori Escobar, Mesa, Rodríguez e Calle. Il comportamento del pubblico è stato degno di un plauso. Spettacoli come questo ci civilizzano. Concludiamo congratulandoci con il Signor Julio Restrepo L., che con la sua generosità ha raggiunto l'obiettivo che si era prefisso: pubblicizzare e diffondere i prodotti della sua famosa Drogheria e offrire dei piacevoli momenti di svago alla nostra cittadina, che deve sopportare grandi sofferenze e amarezze.»

Secondo picco di produzione

Il secondo picco della produzione muta in Colombia viene identificato tra il 1913 e il 1915, non solo perché Enrique Zimmermann, Aristides Ariza Moreno, Floro Manco Lamboglia, Belisario Díaz e Mr. Spellecy realizzarono circa 30 vedute, *actualités*, e film di non-fiction nel Paese; ma anche perché i fratelli Di Domenico fondarono nel 1913 la loro società SICLA, con la quale, oltre a occuparsi di proiezioni e distribuzione, si avventurarono nella produzione cinematografica.

Il primo a comparire in Colombia fu il messicano Enrique Zimmermann (o Henry Zimmerman) con la compagnia Cronome Garphone, che fu assunto per realizzare un film sulle celebrazioni del primo centenario dell'indipendenza del Venezuela, presentato anche a Bogotá nel 1912⁹⁶. Ad oggi sono state trovate notizie relative a cinque (5) *actualités* girate e proiettate in Colombia e in Venezuela da Zimmermann: *Il 20 di luglio a Bogotá (1912)*, *Funerali di Carlos Arturo Torres [1914]*, *Settimana Santa a Bogotá (1913)*, *I festeggiamenti di Nuestra Señora di Chiquinquirá (1913)* e *Veduta di Barranquilla (1914)*. Un articolo di giornale recensì il film di Zimmermann come segue:

«Películas rivales. Ayer, después de terminados los escrutinios, una masa de conservadores recorrió algunas calles de la ciudad con una banda de música a la cabeza. Parte iban a pie, parte en carruajes. El desfile lo precedían el doctor José Francisco Insignares S. y el doctor Federico Castro R. Estos llevaban, ambos a dos, un retrato de tamaño heroico del doctor José Vicente Concha. Amigos nuestros nos dicen que el señor Zimmermann, actualmente en esta ciudad, aprovechó ese paseo de ayer y algunas otras escenas más para desarrollar una película cinematográfica relativa a Barranquilla. Los amigos del cine, que abundan grandemente aquí, empiezan a sostener ya que esa película tomada ayer por el señor Zimmerman tendrá un rival formidable, desde cierto punto de vista de los "amateurs" en la cinta va a impresionar dentro de pocos días al fotógrafo señor Manco, cuando las carnestolendas

⁹⁶ Periódico *El Tiempo* 5 de febrero del 1914.

estén en todo el apogeo de sus colorettes, de sus trajes policromos y de su farsa inofensiva. FILM^{97 98} .»

Infatti, il comunicato stampa riporta che il film di Zimmermann con il film del Sig. Manco si riferisce a Floro Manco Lamboglia, che realizzò un film di non-fiction sul Carnevale di Barranquilla nel 1914. Manco era originario di Scalea (Calabria), Italia e, dopo aver attraversato Argentina e Venezuela, nel 1905 arrivò a Barranquilla per poi recarsi negli Stati Uniti d'America per acquistare attrezzature fotografiche e fare ritorno a Barranquilla nel 1913 per fondare uno studio fotografico Kodak, chiamato Óptica Floro Manco⁹⁹. Nel tempo, Manco acquistò attrezzature cinematografiche per realizzare quattro film di non-fiction: prima un "road movie", *Da Barranquilla a Cartagena* (1913); poi delle riprese del Carnevale, *Il Carnevale di Barranquilla* (1914); poi un film commerciale, *Il trionfo della fede* (1918), e infine le riprese del funerale di un diplomatico colombiano in Venezuela, *L'incoronazione di Julio Flórez* (1923)¹⁰⁰. Finora non è stato rinvenuto alcun materiale visivo che si sia conservato dei film di Floro Manco, ma si può affermare che il suo film più celebre fu *Il Carnevale di Barranquilla*, che diede vita a una vera e propria pratica cinematografica nei Caraibi colombiani, alla quale successivamente contribuirono altri registi colombiani come Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Luis Ernesto Arocha o Ernesto McCausland. Il film *Il Carnevale di Barranquilla* di Floro Manco vanta ad oggi un'eredità di oltre 100 anni di tradizione cinematografica sul Carnevale di Barranquilla. In effetti, pare che all'epoca sia stato un successo al botteghino, dal momento che fu persino acquistato dalle imprese di proiezione per essere proiettato per diverse notti, come si racconta nel seguente comunicato stampa:

⁹⁷ *Rigoletto*, numero 3-063, 9 febbraio; 1914, p. 3.

⁹⁸ Traduzione in italiano. «Ieri, al termine degli scrutini elettorali, un gruppo di conservatori ha sfilato per alcune strade della città preceduto da una banda musicale. Alcuni andavano a piedi, altri in carrozza. Il corteo era capeggiato dal Dottor José Francisco Insignares S. e dal Dottor Federico Castro R. Portavano, a due a due, un ritratto di enormi dimensioni del Dottor José Vicente Concha. Alcuni nostri amici ci comunicano che il Sig. Zimmermann, attualmente in città, ha approfittato della sfilata di ieri e di alcune altre scene per sviluppare un film su Barranquilla. Gli amici del cinema, che qui abbondano, iniziano già a sostenere che il film girato ieri dal Sig. Zimmermann avrà un formidabile rivale, dal punto di vista dei "dilettanti", il film stupirà tra pochi giorni il Sig. Manco, fotografo, quando i *carnevolendas* saranno al culmine del loro rossore, dei loro costumi policromi e della loro innocua messinscena. FILM».

⁹⁹ Ibáñez Nieto, José. Floro Manco: Pionero del cine documental colombiano; 2012; p. 09-12.

¹⁰⁰ IDEM p. 13.

«De todo. [...] La película del Carnaval, tomada por el amigo Floro Maco, ha sido comprada por la empresa del Salón Universal y será exhibida próximamente, durante ocho noches seguidas. Dicen los que asistieron a la prueba, que es notable y tiene cuadros admirables. Felicitamos a los empresarios por la adquisición ^{101 102} .»

Il Salón Universal che avrebbe acquistato da Floro Manco i diritti di proiezione per proiettare *Il Carnevale d Baranquilla* apparteneva al distributore Belisario Díaz Ruíz. A quest'ultimo vengono attribuiti due film girati a Cartagena: *I festeggiamenti della Candelaria* (1913) e *L'undici di novembre* (1915) ¹⁰³; così come due film vengono attribuiti a Gonzalo Mejía, che avrebbe contribuito a questo secondo picco di produzione muta colombiana con le opere *Vista dell'aliscafo del Sig. Gonzalo Mejía* (1913)¹⁰⁴ e *Maritza* (1913)¹⁰⁵. Tuttavia, uno dei registi più importanti di questo secondo picco è Arístides Ariza Moreno, fondatore di "Foto Ariza"¹⁰⁶. Poco altro si sa di questo regista colombiano, sebbene le sue vedute e i suoi programmi cinematografici siano stati ben documentati dai giornali locali, come quelli che realizzò insieme all'avvocato Manuel José Jiménez, menzionati il 10 e il 13 febbraio da *El Tiempo* ¹⁰⁷. E sebbene il numero di vedute realizzate da Arístides Ariza e Manuel Jiménez sia sconosciuto, il loro lavoro ha contribuito ad arricchire il numero di produzioni nel Paese in quell'epoca, con i seguenti film: *Vedute del Paesaggi del Magdalena* (1913), *Vedute con celebrazioni nazionali* (1913), *Vedute di esercitazioni militari* (1913) e *Vedute di varie funzioni pubbliche* (1913). Inoltre, un breve articolo de *El Tiempo* annuncia anche la proiezione al Salón Olympia di "riprese delle festività di luglio e dell'esercizio della cavalleria Los Pignerolos ¹⁰⁸ ," mentre un articolo più dettagliato recensisce altre vedute di Ariza:

¹⁰¹ Giornale *El Nuevo Diario*. 18 marzo 1914.

¹⁰² Traduzione in italiano. «Di tutto. [...] Il film del Carnevale, girato dall'amico Floro Manco, è stato acquistato dall'impresa del Salón Universal e sarà proiettato prossimamente per otto serate consecutive. Coloro che hanno assistito alla prima affermano che è un film notevole e che contiene fotogrammi eccezionali. Ci congratuliamo con gli impresari per l'acquisto.»

¹⁰³ Concha Henao, Alvaro; *Historia social del cine en Colombia*; 2014; p. 196.

¹⁰⁴ *El Espectador*, numero 930, 15 aprile 1913, p. 7.

¹⁰⁵ *El Tiempo*, numero 823, 3 settembre 1913, p. 2.

¹⁰⁶ ARIZA, Gonzalo. "Alrededor de mi pintura" en ARIZA, G., CARRANZA, E., Gonzalo Ariza. *Pinturas*, Villegas Editores, Bogotá, 1978, p. 03-15

¹⁰⁷ Giornale *El tiempo*, 10 febbraio 1940, p. 14.

¹⁰⁸ Giornale *El Tiempo*. 4 agosto 1914

«Las películas nacionales. [...] Después de algunos esfuerzos que para tomar vistas cinematográficas hicieron en los Llanos el doctor Manuel José Jiménez y el señor Aristides A. Ariza, con escenas tan emocionantes como la caza del tigre y la guindada de un chinchorro, la producción nacional no volvió a sonar ni tronar. Ahora el señor Di Domenico ha traído varias máquinas para fundar una casa constructora de películas con argumentos y artistas nuestros, pero ha tropezado con la dificultad de que aquí nadie se atreve a salir en una cinta y únicamente el artista de variedades (nombre ilegible, pero parece Freddy) Vargas, que actúa en el Municipal, se presentó a representar para una película que se llamará "maldita era la situación". Quiso sacar algunas vistas históricas, pero el señor ministro de guerra se opuso terminantemente a que retraten algo que se refiera al ejército por considerar que ciertos vecinos puedan aprovechar eso para saber el estado de nuestras fuerzas armadas y que tal cosa es un espionaje disimulado. Y se arma siempre la de Dios en Cristo cuando quiere el señor Di Domenico tomar vistas de las bellas plazas y avenidas de nuestra Atenas, porque el inspector de vehículos dice que se interrumpe el tránsito y todos los [ilegible], emboladores y encargados se ponen delante del aparato para tratar de salir en primer término, costumbre que han seguido nuestros políticos, que en cuanto ven una cámara se lanzan al frente, pues, según dice el gracioso, se anuncian más que don Pedro Emilio [Apellido ilegible] con sus [específicos]^{109 110} .»

¹⁰⁹ Giornale *El Tiempo*. 20 novembre 1914

¹¹⁰ Traduzione in italiano. «I film nazionali. [...] Dopo gli sforzi compiuti dal dottor Manuel José Jiménez e dal Signor Aristides A. Ariza per riprendere vedute cinematografiche presso Los Llanos, con scene emozionanti come la battuta di caccia alla tigre e l'atto di appendere un'amaca, la produzione nazionale non ha più avuto lo stesso valore. Adesso il Sig. Di Domenico ha portato con sé numerose apparecchiature per fondare una casa cinematografica che produca film con tematiche e artisti locali, però si è scontrato con la difficoltà che da queste parti nessuno ha il coraggio di recitare in un film e soltanto l'artista di varietà (nome illeggibile, forse Freddy) Vargas, che recita al Municipale, si è presentato alle audizioni per un film che si intitolerà "Maldita

Arístides Ariza realizzò dunque dodici (12) vedute tra il 1913 e il 1914, diventando il regista colombiano con la maggior filmografia identificata in questo secondo picco nel cinema muto. Infatti, la futura ricerca sui cineasti colombiani del cinema muto potrebbe iniziare con il lavoro di Aristides Ariza e con la *Compañía Cronofónica* del 1906-1907. Un altro regista che, basandosi sulle fonti giornalistiche, presentò delle vedute in anteprima tra il 1913 e il 1915 fu Mr. Spellecy, di cui è stata trovata una sola recensione giornalistica contenente l'elenco delle tematiche delle vedute e delle location in cui furono realizzate, una decina di titoli in totale ¹¹¹. Tuttavia, i contributori più prolifici a questo secondo picco di produzione furono i membri della famiglia Di Domenico. Originario di Castelnuovo di Conza (Campania), Italia, Donato Di Domenico, in una breve intervista a Hernando Salcedo Silva, raccontò gli inizi della storia di questa famiglia che si occupò di proiezione, produzione e distribuzione di film in Colombia, dando vita a una delle società più redditizie dell'America Latina durante il periodo del cinema muto:

«Ante todo debo aclarar que Francisco y Vicente di Domenico fueron primos hermanos de Giovanni y Donato, (yo), aunque los negocios todos figuramos en la razón social "Di Domenico Hermanos & Cía.", de la que también formaron parte Giuseppe y Erminio di Rugeiro (cuñados de Francesco). Vicente, Francisco, Giovanni y Erminio, inicialmente se establecieron en Martinica, donde se enteraron de que en Colombia todavía no se conocía el cine. Entonces resolvieron venir al país con su modesto equipo de exhibición y algunas películas para explotarlas [...]. En 1909 en Bogotá, en el teatro del Bosque del Parque de la Independencia, se exhibieron películas como La

era la situación” (Maledetta era la situazione). Voleva girare alcune vedute storiche, ma il signor ministro della guerra si è opposto fortemente all'idea che si effettuino riprese dell'esercito, preoccupato che alcuni vicini possano approfittarne per valutare lo stato delle nostre forze armate e che ciò si riveli di fatto un subdolo atto di spionaggio. Inoltre, si scatena sempre un grandissimo pandemonio ogni volta che il Sig. Di Domenico vuole effettuare delle riprese delle belle piazze e strade della nostra Atene perché, non appena l'agente del traffico interrompe il transito, tutti i [illeggibile], i lustrascarpe e i negozianti si lanciano di fronte alla cinepresa nella speranza di apparire in primo piano, usanza adottata dai nostri politici, che non appena vedono una cinepresa vi si fiondano davanti, perché, secondo gli spiritosi, si fanno più pubblicità che don Pedro Emilio [cognome illeggibile] con i suoi [specifici].»

¹¹¹ *Cuadernos de cine colombiano. Extranjeros en el cine colombiano*, p. 49. Giornale *El Tiempo*. 5 febbraio 1914.

pasión de nuestro señor Jesucristo y La lámpara de la abuelita, películas que tuvieron gran éxito por su novedad [...]. Dado el éxito del cine en el pequeño salón del Bosque del Parque de la Independencia, se planea construir un gran salón de cine, como el Olympia, que tenía capacidad para 5000 personas. [...] La sociedad de construcción [del Teatro Olympia] estaba formado por los señores Nemesio Camacho, Ulpiano A. de Venezuela, Francisco Pardo, Federico Castro y Di Domenico Hermanos. [...] El 8 de diciembre de 1912 [se estrenó el Olympia], con la película italiana *La novela de un pobre joven*, con un éxito extraordinario. Fue uno de los grandes acontecimientos sociales de la época ^{112 113} .»

Già nel 1912 i Di Domenico avevano consolidato le loro attività di importazione, distribuzione e proiezione in Colombia e nel 1913 cominciarono le loro attività produttive. Inizialmente si dedicarono alle *actualités* che accompagnavano le proiezioni quotidiane del Salón Olympia a Bogotá, teatro che gestivano loro stessi. La prima notizia trovata di un film realizzato dai Di Domenico risale al 1913, come evidenzia un comunicato stampa:

«La empresa Olimpia obsequió al público con una función que duró de las siete y media hasta las diez de la noche, en

¹¹² Salcedo Silva, Hernando. *Crónicas de cine colombianos 1897-1950*. Pag. 35-47

¹¹³ Traduzione all'italiano. «Prima di tutto devo chiarire che Francisco e Vicente di Domenico erano cugini di primo grado di Giovanni e Donato, (il sottoscritto), anche se per quanto riguarda gli affari tutti risultiamo inclusi nella ragione sociale "Di Domenico Hermanos & Cía.", della quale fanno parte anche Giuseppe ed Erminio di Rugeiro (cognati di Francesco). Vicente, Francisco, Giovanni ed Erminio inizialmente si trasferirono a Martinica, dove scoprirono che in Colombia non si conosceva ancora il cinema. Decisero dunque di venire in questo Paese con le loro modeste attrezzature e proiettare alcuni film per approfittare dell'occasione. [...] Nel 1909 a Bogotá, al Teatro del Bosque nel Parque de la Independencia, si proiettarono film come *La pasión de nuestro señor Jesucristo* (La passione di nostro signore Gesù Cristo) e *La lámpara de la abuelita* (La lampada della nonnina), i quali riscossero grande successo per via della novità e per il basso prezzo dei biglietti, che costavano 30 centesimi per la platea e 10 per la galleria. [...] Era logico che, visto il successo riscosso dal cinema nel piccolo salone del Bosque del Parque de la Independencia, si pianificasse di costruire una grande sala cinematografica, come l'Olympia, che avesse la capacità di accogliere 5000 persone. La società di costruzioni [del Teatro Olympia] era formata dai Signori Nemesio Camacho, Ulpiano A. de Venezuela, Francisco Pardo, Federico Castro e Di Domenico Hermanos. Siccome il materiale cinematografico era della nostra azienda, Di Domenico Hermanos, quest'ultima utilizzava l'Olympia, e i Signori nominati fino ad ora entrarono soltanto nella società di costruzione. [...] L'8 dicembre del 1912 [si inaugurò l'Olympia], con il film italiano *La novela de un pobre joven* (*La storia di un povero giovanotto*), ottenendo un successo straordinario. Fu uno dei grandi avvenimenti sociali dell'epoca. (Intervista rilasciata nel 1964).»

el Parque de Bolívar. Las películas exhibidas fueron del agrado de los espectadores, singularmente el escudo de Antioquia, los retratos de los Próceres y del Presidente de la República, y los hidroplanos. La concurrencia fue enorme ¹¹⁴ .»

Dopo due anni, i Di Domenico, oltre a continuare a realizzare vedute e *actualités*, decisero di cimentarsi anche nei film di fiction ¹¹⁵. Entro il primo semestre del 1915, la famiglia Di Domenico aveva realizzato una ventina di film, tra cui vedute, *actualités* e film di fiction e non-fiction ¹¹⁶. Recensioni giornalistiche rilevano le buone capacità dei Di Domenico di realizzare i loro film:

«Las películas nacionales. Dice la prensa que las películas nacionales que está tomando aquí el señor Di Doménico son casi iguales a las extranjeras, solamente por la belleza de las vistas, la hermosura de los paisajes y la delicadeza y buen gusto de los argumentos, sino por la bien escogido de los actores. Los sitios para todas las escenas han sido muy bien elegidos y ha puesto especial empeño en sacar cosas como el Salto de Tequendama, y nuestras iglesias y conventos, joyas arquitectónicas. En las concepciones cómicas se ha llegado a un alto acierto, y es que las películas son un fiel reflejo del inmortal *spirit* bogotano. Tan bien hechas están las películas que, por ejemplo, una de ellas, ‘*Una notabilidad de Sutapelao*’, nos parece muy superior -dice ‘La Gaceta Republicana’- a la tan aplaudida

¹¹⁴ Duque, Edda Pilar; *La aventura del cine en Medellín*; 1992; p. 142.

¹¹⁵ Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*; 1978; p. 42.

¹¹⁶ *Vista del escudo de Antioquia* (1913); *Vista de los retratos de los próceres* (1913); *Vista del presidente de la república* (1913); *Vista de los hidroplanos* (1913); *Posesión del corpus en Bogotá, en 1915* (1915); *Posesión Cívica del 18 de julio de 1915* (1915); *Dos nobles corazones* (1915); *Ricaurte San Mateo* (1915); *Notabilidad rural* (1915) ; *La hija del Tequendama* (1915); *La fiesta del domingo 14 de presente en la Escuela Militar* (1915); *Actualité del Periódico El Colombiano* (1915); *La procesión del Corpus* (1915); *La fiesta del domingo pasado en San Antonio* (1915); *Las fiestas del Centenario de Cundinamarca* (1915); *De Barranquilla a Girardot* (1915); *Salto del Tequendama* (1915); *Iglesias y conventos* (1915); *Joyas arquitectónicas* (1915); *Una notabilidad de Sutapelao* (1915).

‘*Max Linder en el desierto*’ que se ha pasado varias veces
en el Olympia con grande éxito ^{117 118} .»

Questo secondo picco di produzione in Colombia si conclude con *Il dramma del 15 ottobre* uscito nelle sale nel 1915, che, nonostante il fatto che entro il 1915 fossero già stati girati circa ottanta (80) film in Colombia, è ancora oggi considerato il punto d’inizio della produzione cinematografica nel Paese, principalmente a causa del suo processo di produzione, scandalo e censura. Tuttavia, è sorprendente che 54 produzioni siano state realizzate tra il 1913 e il 1915, ma che dopo *Il dramma del 15 ottobre* ne vengano identificate soltanto 10, uscite tra il 1916 e il 1924. Pare quasi che tutto ciò che circondava *Il dramma del 15 ottobre* –la censura, gli scandali, ecc.–, avesse spinto la famiglia Di Domenico a dedicarsi esclusivamente all’importazione e alla distribuzione di film europei in Colombia, per sviluppare il business delle proiezioni cinematografiche nel Paese e, al tempo stesso, riducendo la produzione del cinema nazionale alla sua espressione minima per quasi un decennio.

¹¹⁷ Giornale *El Tiempo*. 17 giugno 1915, pag 2.

¹¹⁸ Traduzione in italiano. «I film nazionali. Afferma la stampa che i film nazionali che il Sig. Di Domenico sta girando qui sono quasi uguali ai film esteri, non soltanto per la bellezza delle vedute, lo splendore dei paesaggi e la delicatezza e il buon gusto delle tematiche trattate, ma anche per l’ottima scelta degli attori. Le ambientazioni di ciascuna scena sono state scelte molto bene e si è messo un grande impegno nel riprendere cose come la Cascata di Tequendama e le nostre chiese e conventi, gioielli architettonici. Nelle parti comiche si è ottenuto un grande risultato, ovvero che i film rappresentino fedelmente l’immortale spirito degli abitanti di Bogotà. I film sono così ben fatti che per esempio uno di questi ‘Una notabilidad de Sutapelao’ (Una notabilità di Sutapelao), ci sembra di gran lunga superiore -afferma “La Gaceta Republicana”, al tanto applaudito ‘Max Linder en el desierto’ (“Max Linder nel deserto”), che è stato proiettato varie volte all’Olympia riscuotendo grande successo.»

Terzo picco di produzione

Tra il 1924 e il 1926, la produzione cinematografica colombiana ha vissuto il suo terzo picco, in cui, sulla base delle prove giornalistiche, sono state identificate 27 produzioni uscite in anteprima. Vale la pena notare che l'anno 1924 è preso come riferimento perché vennero istituiti due cinegiornali, uno della Familia Acevedo: El Noticiero CINECO, e uno della Familia Di Doménico: SICLA JOURNAL. Il numero e il tipo di film prodotti da ciascuno di questi cinegiornali tra il 1924 e il 1926 deve ancora essere identificato, giacché ad oggi sono noti solo 9 titoli sulla base di prove giornalistiche¹¹⁹. In altre parole, delle 27 produzioni individuate in questo periodo, 9 furono realizzate dai cinegiornali di cui sopra, altre 3 sono cortometraggi di non-fiction¹²⁰, e 15, dato che maggiormente richiama l'attenzione, sono lungometraggi di fiction¹²¹. I produttori tornarono a interessarsi alla produzione di lungometraggi nel Paese principalmente grazie al successo del lungometraggio *María* di Máximo Calvo, uscito nel 1922.

«La idea de filmar María surgió en Panamá del doctor Antonio Posada, un colombiano, quien antes había sido fraile de la comunidad franciscana. El doctor Posada, después de haber visto varias películas filmadas por mí, en particular la titulada Guerra entre Panamá y Costa Rica, se presentó en mi establecimiento de fotografía y me dijo: "Lea este libro maravilloso y estudie la posibilidad de filmarlo." El doctor Posada puso en mis manos la novela María, de Jorge Isaacs. Tomé la lectura al principio con un poco de duda, pero a medida que me interné en esas páginas me entusiasmaron y, desde ese momento, creía que allí había material para una gran película. De manera

¹¹⁹ *Revista militar/Rivista della scuola militare* (1924); *Bogotá/Bogotá* (1924); *Rueda del vicio/Ruota del vizio* (1924); *Inauguración del Hipódromo de San Fernando* Inaugurazione dell'Ippodromo di San Fernando (1924); *Exposición Industrial/Esposizione industriale* (1924); *Carnaval estudiantil/Carnevale studentesco* (1924); *Bogotá en pie/Bogotá a piedi* (1924); *Box Match Uzcudum vs Renault/Box Match Uzcudum vs Renault* (1924); *Olimpiada Nacional en Cali/Olimpiade nazionale a Cali* (1924)

¹²⁰ *Manizales City/Città di Manizales* (1925); *El incendio de Manizales/Il fuoco di Manizales* (1925); *El Valle del Cauca y su progreso/La Valle del Cauca e il suo progresso* (1925)

¹²¹ *Madre/Madre* (1924) *El Alférez Real/Il guardiamarina reale* (1924); *La tragedia del silencio/La tragedia del silenzio* (1924); *Aura o las violetas/Aura o le viole* (1924); *Como los muertos/Come i morti* (1924); *Suerte y azar/Fortuna e casualità* (1925); *Bajo el cielo antioqueño/Sotto il cielo di Antioquia* (1925); *Conquistadores de almas/Conquistatori di anime* (1925); *Tuya es la culpa/La colpa è tua* (1926); *Nido de cóndores/Nido dei condor* (1926); *El amor, el deber y el crimen/Amore, dovere e crimine* (1926); *Alma provinciana/Anima provinciale* (1926); *La divina ley/La legge divina* (1926); *Garras de oro/Artigli d'oro* (1927)

que acepté el negocio y me vine a Colombia a filmar la película en los mismos sitios y lugares descritos en la novela. Así surgió la idea de filmar María ¹²² ¹²³ .»

Fotogramma originale di *María* (1922),
di Máximo Calvo.



Dopo aver preso la decisione di girare *Maria*, Posada e Calvo si concentrarono nel cercare investitori per finanziare il progetto; Calvo, Posada, Del Diestro misero il 75% del capitale in parti uguali e un altro finanziatore, che di cognome faceva Salcedo, mise il 25% mancante per fondare l'impresa Valley Film Company ¹²⁴. Calvo decise di effettuare le riprese negli scenari originali del libro, ovvero nella fattoria "El Paraíso", tra il 1921 e il 1922 ¹²⁵. Nella stessa intervista, Calvo racconta che Alfredo del Diestro era il direttore artistico, mentre lui stesso era fotografo, operatore e montatore del film, del quale sviluppava ogni giorno i negativi ¹²⁶. Ciò significa che non vi furono tecnici né collaboratori di alcun tipo e che lo stesso Calvo fu colui che mise insieme le prime tre copie positive, le collezioni di fotografie e gli ampliamenti per la pubblicizzazione del film ¹²⁷.

Nel corso dell'intervista, Máximo Calvo raccontò anche come egli stesso, insieme agli altri finanziatori, si incaricò di distribuire il film in Colombia e nei Paesi di lingua spagnola, con

¹²² Salcedo Silva; Hernando. *Crónicas del cine colombiano (1897-1950)*; 1981; p. 68.

¹²³ Traduzione in italiano. «L'idea di girare il film *Maria* venne a Panama al Dottor Antonio Posada, un colombiano, che era stato precedentemente frate della comunità francescana. Il Dottor Posada, dopo aver visto vari film diretti da me, in particolare quello intitolato *Guerra entro Panamá y Costa Rica* (*Guerra tra Panamá e Costa Rica*), si presentò nel mio studio di fotografia e mi disse: "Legga questo libro meraviglioso e rifletta sulla possibilità di farne un film." Il Dottor Posada mi mise in mano il romanzo *María*, di Jorge Isaacs. Inizialmente mi misi a leggere poco convinto, però man mano che mi immergevo tra le pagine mi entusiasmarono e, a partire da quel momento, pensai che ci fosse del materiale per farne un grande film. Quindi accettai l'affare e arrivai in Colombia per girare il film negli stessi spazi e luoghi descritti dal romanzo. Così è nata l'idea di girare *María*.».

¹²⁴ Martínez-Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*; 1978; p. 45.

¹²⁵ Duque, Edda Pilar. *La aventura del cine en Medellín*; 1992; p. 146.

¹²⁶ Salcedo Silva; Hernando. *Crónicas del cine colombiano (1897-1950)*; 1981; p. 68.

¹²⁷ *IBID*; p. 68.

l'obiettivo di replicare il successo di Maria: essendo infatti il proprietario di un quarto delle azioni, gli fruttarono 40 mila pesos colombiani, che all'epoca aveva lo stesso valore del dollaro statunitense¹²⁸. Sfortunatamente, Máximo Calvo conferma nell'intervista che tutte le copie del film Maria sono scomparse¹²⁹. Affermò inoltre che l'esperienza del film Maria gli aveva insegnato che era possibile realizzare dei film senza la collaborazione di tecnici e senza avere una lista interminabile di nomi in apertura del film, commentando che il prodotto finale aveva una durata di circa 3 ore e riportava la storia del romanzo scritto da Jorge Ricardo Isaacs. Quest'ultimo era uno scrittore colombiano nato a Cali il 1° aprile del 1837, da padre inglese e madre colombiana di discendenza catalana. Il padre di Isaacs nel 1854 aveva acquistato la fattoria El Paraíso, luogo dove si svolge il romanzo Maria e dove Jorge trascorse la sua adolescenza. Nel 1864, in casa degli scrittori colombiani José María Samper e Soledad Acosta de Samper, Jorge Isaacs avrebbe letto alcune poesie da lui composte: questo momento di incontro fu fondamentale per la sua vita letteraria. Infatti, verso la fine del 1865 a Cali, Isaacs avrebbe concluso la prima bozza di María e altri amici letterati lo avrebbero aiutato a correggerla per poi ottenere una versione finale del romanzo nel giugno del 1867, che sarebbe stato stampato dalla Stampa di Gaitán in 800 copie¹³⁰. Il punto centrale del romanzo è la storia dello sfortunato amore tra due adolescenti: Efraín, signorotto nella regione del Cauca, e sua sorella adottiva María. L'idillio ha come cornice la natura bucolica di questa regione colombiana. Il film ebbe tanto successo che la rivista El Tiempo pubblicò una breve recensione sulla proiezione del film e sulla versione che ne sarebbe stata fatta a colori:

«La casa Eastman Kodak les informa a los propietarios de la película 'María' que en su estudio de Rochester fue ensayada la película con notable éxito, y que pronto enviará copias en colores^{131 132} .»

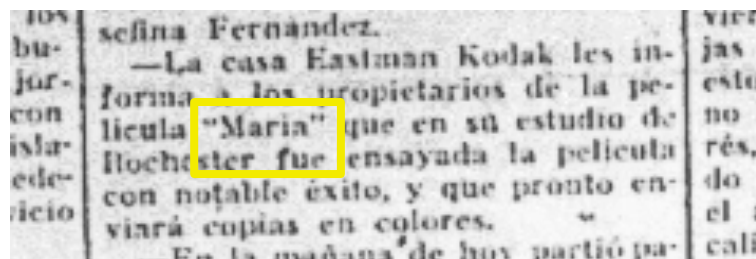
¹²⁸ Salcedo Silva; Hernando. Crónicas del cine colombiano; 1978; p. 68.

¹²⁹ IBID; p. 71.

¹³⁰ <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-64/jorge-isaacs-1837-1895>

¹³¹ Giornale El tiempo. 24 maggio 1923, pag. 4.

¹³² Traduzione in italiano. «La società Eastman Kodak informa i proprietari del film 'María' che sono state fatte le prove del film nel loro studio di Rochester, che hanno riscosso grande successo e che presto verranno inviate loro delle copie a colori.»



Maria quindi sarebbe stato il film che avrebbe aperto la strada al terzo picco di produzione cinematografica in Colombia. Dei 27 titoli realizzati fra 1924 e 1926, sono sopravvissute fino ai nostri giorni soltanto un totale di 7 ore e 50 minuti di girato, suddiviso come segue:

Due (2) lungometraggi di fiction completi (per un totale di 4 ore e 15 minuti):

- A. Alma provinciana/Anima provinciale (1926 – 02:07:16);
- B. Bajo el cielo antioqueño/Sotto il cielo di Antioquia (1925 – 02:06:00)

Due (2) cortometraggi di non-fiction¹³³ completi (per un totale di 50 minuti)

- C. Manizales City/Città di Manizales (1925 – 00:30:00);
- D. El incendio de Manizales/Il fuoco di Manizales (1925 – 00:20:00);

54 minuti di un (1) lungometraggio di Fiction/found-footage:

- E. Garras de oro/Artigli d'oro (1927)

26 minuti di un film di non fiction

- F. El Valle del Cauca y su progreso/La Valle del Cauca e il suo progresso (1925)

1 hora e 38 minuti di estratti di 5 film di fiction:

- G. 21 minuti di Madre/Madre (1924);
- H. 23 minuti di La tragedia del silencio/La tragedia del silenzio (1924);
- I. 16 minuti di Aura o las violetas/Aura o le viole (1924);
- J. 11 minuti di Como los muertos/Come i morti (1924);
- K. 27 minuti di El amor, el deber y el crimen/Amore, dovere e crimine (1926).

¹³³ Non-fiction fa riferimento ai film senza attori e includono vedute, notizie, propagandiste y documentari.

Di questo terzo picco di produzione è sopravvissuto un patrimonio cinematografico ricco di temi e contenuti, che merita uno studio approfondito per l'interesse della filmografia nazionale e internazionale. Infatti, se da un lato, un'analisi dettagliata di questi film potrebbe servire a collocare questo corpus filmico all'interno della storia del cinema colombiano, in cui questi film non hanno trovato un posto o una collocazione fino ad oggi.

Dall'altro lato, ora che gli studi cinematografici transnazionali sono così in voga, il numero di produzioni realizzate –per esempio– dalla famiglia Di Domenico non solo arricchirebbe la filmografia colombiana, ma anche quella italiana. Colpisce, infatti, l'enorme partecipazione italiani a questo ultimo picco produttivo in Colombia, riscontrabile in 15 delle 27 produzioni realizzate in questo periodo: un caso unico all'interno della filmografia colombiana che merita davvero uno studio approfondito e specifico.

Si segnala, inoltre, la necessità di effettuare una revisione esaustiva per individuare quanti film furono effettivamente realizzati in Colombia tra il 1899 e il 1926. Si parte dal presupposto che esistano lacune comprensibili, come quella esistente tra il 1900 e il 1905 non solo a causa della guerra dei 1000 giorni, ma anche per via delle difficoltà demografiche e geografiche già citate che inibirono lo sviluppo del cinema come spettacolo in Colombia in quegli anni. Tuttavia, sussistono alcune lacune meno comprensibili, come il fatto che sia stato possibile identificare soltanto 10 produzioni tra il 1916 e il 1924, e che varrebbe la pena colmare analizzando in dettaglio –ad esempio– l'importazione e la distribuzione di film nel Paese, nonché il ruolo dei teatri in Colombia in quel periodo.

Il 7 giugno 1927, infatti, ebbe inizio l'attività della società Cine Colombia che, nel 1928, avrebbe acquistato l'intera società SICLA dei Di Domenico ¹³⁴. Il che, per inciso, segnò la fine del terzo picco di produzione in Colombia e l'inizio della transizione verso il cinema sonoro, periodo che sarebbe durato oltre un decennio. Vale la pena investigare la ragione per cui sono furono realizzate pochissime produzioni locali durante i successivi tre anni, dal momento che sono state trovate solo prove giornalistiche che testimoniano l'esistenza di sei produzioni colombiane realizzate tra il 1927 e il 1929 ¹³⁵. Sarebbe inoltre auspicabile analizzare ulteriormente l'impatto dell'importazione e distribuzione di film stranieri nel Paese. Infatti, come segnala Gonzalo Acevedo: “vendendo la SICLA, Cine Colombia chiude

¹³⁴ Martínez Pardo, Hernando; *Historia del cine colombiano*; 1978; p. 28.

¹³⁵ Solo de siete producciones se encontró evidencia escrita: 1) La ciudad de Buga (1927); 2) Carnavales de Armenia (1927); 3) Rafael Uribe Uribe o el fine de las guerras civiles (1928); 4) Los amores de Quellif (1928); 5) Bocas de ceniza (1929); 6) La doble sorpresa de Barranquilla (1929).

il laboratorio dei Di Domenico per lo sviluppo delle pellicole cinematografiche¹³⁶; fatto che costrinse i produttori locali a sviluppare i loro film all'estero, raddoppiando i costi per la produzione locale.

Tuttavia, vale la pena notare che il periodo del cinema muto in Colombia si estende fino al 1937, anno nel quale gli Acevedo fanno uscire in anteprima il corto *Le prime prove* del cinema sonoro, anche se si girerà di nuovo in Colombia un lungometraggio di fiction con suono soltanto nel 1943¹³⁷. In effetti, gli Acevedo furono i registi più attivi (se non gli unici) durante quei 16 anni di transizione dal cinema muto al cinema sonoro. L'archivio degli Acevedo è stato recentemente restaurato, e Gonzalo Acevedo assicura che i cinegiornali settimanali iniziarono nel 1927, che quelli mensili erano già iniziati nel 1924, e che nel 1932 dovettero costituirsi come CINECO perché ceduti a Cine Colombia¹³⁸. Dunque, il numero di cine-giornali fatti da Los Acevedo fra il 1924 e il 1927 se ne fosse stato fatto uno al mese se aggirerebbe intorno a 36; mentre i cine-giornali settimanali dal 1927 al 1931 sarebbero 260, per un totale di quasi 300 cine-giornali ancora non identificati¹³⁹.

Pertanto, varrebbe la pena realizzare uno studio approfondito degli archivi degli Acevedo, e soprattutto studiare i loro archivi di cinema muto per fare un'analisi delle opere contenute, tra le quali si annoverano *La tragica fine di Gardel* (1935), un film di non-fiction di 11 minuti; e *Colombia vittoriosa* (1933), un lungometraggio composto da una serie di cortometraggi incentrati sulla guerra del 1932 con il Perù. Ebbene, fino ad oggi, sono stati trovati circa 130 film messi in luce e realizzati tra il 1899 e il 1926, che si trovano inclusi in una filmografia nell'ultimo capitolo della presente ricerca. Ad ogni modo, il periodo del cinema muto in Colombia, incluso tra il 1899 e il 1937 (o 1943), comprende molte più opere che, nel loro insieme, contribuirebbero a realizzare una filmografia completa del cinema muto colombiano e che sicuramente duplicherebbero i 130 titoli resi noti fino a questo momento.

¹³⁶ Salcedo Silva, Hernando; *Crónicas de cine Colombiano (1897-1950)*; 1981; p. 99

¹³⁷ Saa Silva, Roberto; *Allá en el trapiche*; 1943.

¹³⁸ Salcedo Silva, Hernando; *Crónicas de cine colombiano (1897-1950)*; 1981; p. 98

¹³⁹ Se Los Acevedo continuarono il loro Cine-Giornali fra 1932 e 1926 il numero ascenderebbe a più di 550 titoli.

Capitolo III: I luoghi e i registi del cinema muto colombiano

Parte I – Luoghi

Prendendo come riferimento le fonti giornalistiche che recensiscono, citano e/o pubblicizzano gli spettacoli cinematografici tenutisi in Colombia tra il 1903 e il 1911, la presente analisi si propone di individuare gli spazi e le proiezioni maggiormente rilevanti che contribuirono al consolidamento dell'arte cinematografica nel Paese in questo periodo storico.

Prendendo in considerazione le informazioni ricavabili dall'insieme degli articoli giornalistici pubblicati in Colombia tra il 1903 e il 1911, risulta che furono circa 150 le proiezioni cinematografiche realizzate nel Paese in questo lasso temporale. Da un'analisi più approfondita di tali articoli e comunicati stampa si può concludere che le produzioni, presentazioni e proiezioni cinematografiche nella Colombia di quegli anni furono realizzate da imprenditori indipendenti o grazie all'impegno di privati amatori, che non costituivano in alcun modo un'industria organizzata né sistematica nel Paese. Infatti, non fu fino al mese di dicembre del 1912 che in Colombia s'inaugurò la prima sala cinematografica, il Salón Olympia, un teatro che però non fu dedicato esclusivamente al cinema. Tra il 1903 e il 1913 ebbero luogo nel Paese circa 150 proiezioni cinematografiche organizzate da oltre 20 imprenditori in 9 diverse città che si tennero in più di 30 luoghi tra cui teatri, circhi itineranti e arene.

La Guerra dei mille giorni in Colombia terminò il 21 novembre del 1902 e soltanto meno di un anno dopo si sarebbe realizzata l'unica proiezione cinematografica dell'anno 1903 nel Paese, che ebbe luogo il 24 settembre del 1903 a Barranquilla presso il Teatro Emiliano per opera dell'imprenditore Carlos Poeti¹⁴⁰. Le uniche informazioni reperibili in merito all'evento si devono al suo comunicato stampa. Tra il 1904 e il 1905 non soltanto si moltiplicherà il numero delle proiezioni e degli operatori, ma anche quello degli spazi e delle città colombiane nelle quali verranno offerti spettacoli cinematografici:

¹⁴⁰ Rico Agudelo, Angie. *Las travesías del cine y los espectáculos públicos*, 2014, p. 108-109.

Proiezioni cinematografiche realizzate in Colombia tra il 1904 e il 1905 ¹⁴¹				
CITTÀ	LUOGO	IMPRESARIO	DATA	PROIETTORE
Bogotà	Teatro Municipal	Umaña	Gennaio	Lanterna Magica
Bogotà	Teatro Colón	Sposito/Pocaterra	Gennaio/giugno	Cinématographe
Medellín	Sconosciuto	Porras	Giugno	Kinetoscope
Medellín	Sconosciuto	Sposito/Pocaterra	Agosto/settembre	Cinématographe
Cartagena	Sconosciuto	Briceño/Pocaterra	Ottobre	Cinématographe
Bucaramanga	Circo Teatro Colón	Delamare/Cote	Ottobre/Novembr e	Cinématographe
Barranquilla	Teatro Emiliano	Nemesio Prieto	Sconosciuto	Sconosciuto
Medellín	Teatro Principal	Delamare	Gennaio	Cinématographe
Cartagena	Sconosciuto	Ireland/Ireland	Luglio	Vitascope
Bogotà	Teatro Municipal	Ireland/Ireland	Settembre	Vitascope
Bogotà	Teatro Variedades	Ireland/Ireland	Novembre	Vitascope
Chiquinquirá	Sconosciuto	Ireland/Ireland	Ottobre	Vitascope
Manizales	Sconosciuto	Porier	Sconosciuto	Pathé

¹⁴¹ IBID.

Nonostante dalle fonti giornalistiche non sia possibile ricavare molte informazioni relative agli operatori e alle proiezioni, è tuttavia importante specificare che, dal momento che non esistevano sale espressamente dedicate al cinema, i teatri che appaiono nella tabella di cui sopra (oltre a un paio di arene e parchi che furono adattati per l'occasione) sono i luoghi dove di fatto si realizzarono la maggioranza delle proiezioni cinematografiche tra il 1903 e il 1913. Il teatro più antico e senza dubbio il più importante della Colombia fino ad oggi (per la quantità, varietà e rilevanza degli spettacoli offerti) è il Teatro Colón. Qui, infatti, si tennero alcune tra le prime proiezioni cinematografiche del Paese (già nel 1904, come risulta nella tabella di cui sopra) ed è inoltre uno dei pochi teatri che è rimasto in attività fino ai giorni nostri e che oggi fa parte del patrimonio architettonico di Bogotá ¹⁴².

La prima sala del Teatro Colón fu inaugurata nel 1882 e fu edificata sui terreni del Coliseo Ramirez e del Teatro Maldonado, che rappresentavano i primi spazi di intrattenimento di Bogotá, datati rispettivamente XVIII secolo e inizi del XIX. Il Teatro Colón fu costruito tra il 1885 e il 1895 dall'architetto Pietro Cantini con la collaborazione di numerosi italiani: il maestro ornamentista Luigi Ramelli (svizzero-italiano); lo scultore Cesare Sighinolfi; i pittori Filippo Mastellari e Giovanni Menarini. Il sipario, inoltre, fu realizzato dal pittore Annibale Gatti mentre la plafoniera principale fu disegnata da Luigi Ramelli ¹⁴³. Il Teatro Colón ospitava ogni tipo di spettacolo di musica, teatro e danza e fu anche sede delle prime proiezioni cinematografiche del Paese realizzate dagli operatori Emilio Sposito e Julio Pocaterra con un Cinématographe Lumière, che si tennero tra gennaio e luglio del 1904 ¹⁴⁴. Inoltre, nella Biblioteca Nacional de Colombia a Bogotá sono conservate 8 programmazioni cinematografiche realizzate al Teatro Colón tra gennaio del 1909 e marzo del 1910 con il Cinematografo Pathé, che vengono pubblicizzate come segue:

«TEATRO COLÓN. CINEMATÓGRAFO PATHÉ.
Espectáculo Moral, Recreativo e Instructivo. CUADROS
EN MOVIMIENTO. LA MAS PERFECTA ILUSIÓN
ÓPTICA. Ingeniosa combinación de la luz con la
fotografía instantánea. La vida palpitando a nuestra vista.

¹⁴² <https://www.teatrocolon.gov.co/historia>

¹⁴³ <https://www.teatrocolon.gov.co/historia>

¹⁴⁴ Rico Agudelo; Angie. Las travesías del cine y los espectáculos públicos. Pag. 109.

REPERTORIO SELECTO. Extraordinaria exhibición
PARA EL SÁBADO 30 DE ENERO ¹⁴⁵ ¹⁴⁶ .»

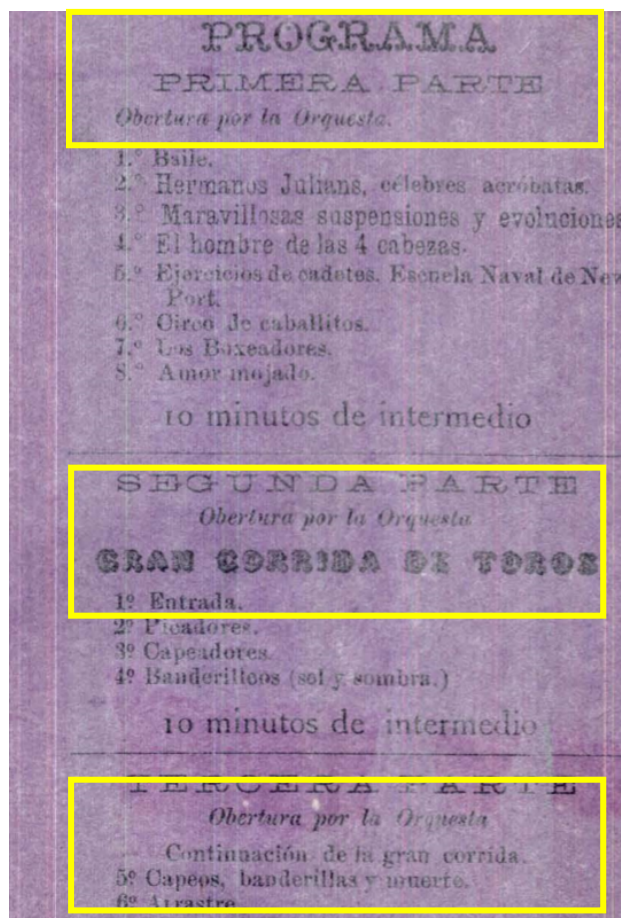


A partire dal secondo giorno di proiezioni, la programmazione veniva pubblicizzata soltanto tramite il titolo: «TEATRO COLON. CINEMATÓGRAFO PATHÉ. Espectáculo Moral, Recreativo e Instructivo. CUADROS EN MOVIMIENTO PARA EL SÁBADO 6 DE FEBRERO» ¹⁴⁷. I programmi erano composti da 3 parti, ad eccezione del secondo e terzo programma che, invece, erano composti da 4; le sezioni o parti erano separate da intervalli musicali, che inizialmente avevano una durata di 15 minuti (nelle programmazioni 1 e 2) e successivamente di 10 minuti (nel corso delle successive proiezioni).

¹⁴⁵ Giornale *La Crónica*. 29 agosto 1897.

¹⁴⁶ Traduzione in italiano: «TEATRO COLÓN. CINEMATOGRAFO PATHÉ. Spettacolo morale, ricreativo e istruttivo. QUADRI IN MOVIMENTO. LA MIGLIORE ILLUSIONE OTTICA. Un'ingegnosa combinazione di luce con la fotografia istantanea. La vita palpita davanti ai nostri occhi. REPERTORIO SELEZIONATO. Proiezione straordinaria SABATO 30 GENNAIO»

¹⁴⁷ Traduzione in italiano: «TEATRO COLÓN. CINEMATOGRAFO PATHÉ. Spettacolo Morale, Ricreativo e Istruttivo. QUADRI IN MOVIMENTO SABATO 6 FEBBRAIO»



Dunque, con il passare del tempo gli operatori perfezionarono la durata dei programmi, mantenendo un programma suddiviso in tre parti e standardizzando gli intervalli musicali della durata di 10 minuti. Le programmazioni erano piuttosto variegata e diversificate poiché, nonostante la prima parte fosse sempre composta da numerose vedute, la seconda e la terza parte potevano essere caratterizzate dalla presenza di un "film". Di seguito si riporta la lista delle 50 vedute che vennero proiettate al Teatro Colón di Bogotá da Pathé nel 1909 e nel 1910:

1. Baile Las Mariposas.
2. Bosque de Bologna [Paris].
3. El doble mágico y la cabeza mágica.
4. Vista del Sena [Exposición de París].
5. Acorazado Brooklyn
6. Cortejo dirigiéndose a la Municipalidad de Buffalo [asesinato de Mac-Kinley].
7. El Gran Nigromántico y los Gansos.

8. Lanzamiento de un Torpedo [vista técnica].
9. Lo que puede hacer un rostro femenino.
10. Baile
11. Inauguración del Carnaval de Philadelphia.
12. Graciosa solterona plantada en los 21.
13. Desastre de la Martinica. El monte Peleé en erupción.
14. Acorazado Oregón - La corazzata Oregon.
15. Ejercicios de cadetes. Escuela Naval.
16. Patinadores en Montreal.
17. Bandera cubana.
18. Súbito enfriamiento de un ardiente amor.
19. Recuerdos de antaño.
20. Aldea suiza.
21. El mágico de las cuatro cabezas.
22. Drama de amor en una cocina.
23. Montañas rusas.
24. En alta mar.
25. Fusilamiento de patriotas cubanos.
26. El mágico de los siete sombreros.
27. Curioso incidente en la calle 23 de New York.
28. Un chino conjurado con el diablo.
29. Parte seccional del vapor Deutschland [el más grande del mundo].
30. El acorazado Ohio haciendo salvas a su entrada a New York.
31. Riña de gallos en Inglaterra.
32. Paseo infantil.
33. Urna misteriosa.
34. El amor en clima tropical.
35. Expresiones faciales femeninas.
36. El mejor zambullidor del mundo.
37. En el campo de Marte (París).
38. Los Esquimales (Polo Ártico).
39. Corrida de coches.
40. Congreso de las Naciones.
41. Un match de boxeadores.
42. El hombre de las 4 cabezas.
43. Hermanos Julians, célebres acróbatas.
44. Magia de los 7 sombreros.

45. Viejas crónicas.
46. Escena en una azotea.
47. Baile del fuego.
48. Maravillosa suspensión y evoluciones.
49. Circo de caballitos.
50. Amor mojado ¹⁴⁸.

Di seguito vengono elencati i tre film che furono presentati al Teatro Colón da Pathé nel 1909 e nel 1910, correlati dalla lista dei rispettivi quadri o scene che li componevano:

I. Grand corrida de toros (Gran corrida dei tori) del celebre Luis Mazantini^{149 150}

1. Entrada
2. Picadores.
3. Capeadores.
4. Banderilleros [sol y sombra].
5. Capeos, banderillas y muerte.
6. Arrastre ¹⁵¹

¹⁴⁸ Traduzione dei titoli in italiano: «01. Ballo Le Farfalle; 02. Bosco di Bologna [Parigi]; 03. Il doppio magico e la testa magica; 04. Veduta della Senna [Esposizione di Parigi]; 05. La corazzata Brooklyn; 06. Corteo in marcia verso il Comune di Buffalo [omicidio di Mac-Kinley]; 07. Il Gran Negromante e le Oche; 08. Lancio di un siluro [veduta tecnica]; 09. Ciò che può fare un viso femminile; 10. Ballo; 11. Inaugurazione del Carnevale di Philadelphia; 12. Buffa zitella piantata ai 21 anni; 13. Disastro della Martinica. Il monte Peleé in eruzione; 14. La corazzata Oregon; 15. Esercitazione dei cadetti. Scuola Navale; 16. Pattinatori a Montreal; 17. Bandiera cubana; 18. Gelo improvviso di un amore ardente; 19. Ricordi d'epoca; 20. Borgo svizzero; 21. Il mago dalle quattro teste; 22. Dramma amoroso in una cucina; 23. Montagne russe; 24. In alto mare; 25. Fucilazione di patrioti cubani; 26. Il mago dei sette sombreri; 27. Strano incidente sulla 23esima strada di New York; 28. Un bambino alleato con il diavolo; 29. Sezione del piroscafo Deutschland [il più grande del mondo]; 30. La corazzata Ohio facendo il saluto militare alla sua entrata a New York; 31. Combattimento tra galli in Inghilterra; 32. Passeggiata di bambini; 33. Urna misteriosa; 34. L'amore in un clima tropicale; 35. Espressioni facciali femminili; 36. Il miglior tuffatore del mondo; 37. Nel campo di Marte (Parigi); 38. Gli eschimesi (Polo Nord); 39. Corsa di auto; 40. Congresso delle Nazioni; 41. Un incontro tra pugili; 42. L'uomo con 4 teste; 43. I fratelli Julians, famosi acrobati; 44. Magia dei 7 sombreri; 45. Vecchie cronache; 46. Scena su una terrazza; 47. Ballo del fuoco; 48. Meravigliosa sospensione ed evoluzioni; 49. Circo dei cavallini.; 50. Amore bagnato.

¹⁴⁹ Presentato negli spettacoli 1, 3 e 5 come seconda e terza parte.

¹⁵⁰ Nei programmi 3 e 5 il film s'intitola GRAN CORRIDA DE TOROS (Grande corrida di tori).

¹⁵¹ Traduzione in italiano. «1. Entrada; 2. Picadores; 3. Capeadores; 4. Banderilleros [sole e ombra]; 5. Cappe, bandierine e morte; 6. Trascinamento.»

II. La cenicienta y la pantufla de vidrio [mágica] (Cenerentola e la scarpetta di cristallo [magica])^{152 153 154}

01. Cenicienta en la cocina.
02. La Hada, los ratones y lacayos.
03. Transformación de los ratones.
04. Transformación de la calabaza en un carruaje.
05. El baile en el palacio del Rey.
06. Media noche.
07. Cuarto de la cenicienta.
08. El baile de los relojes.
09. El Príncipe y la pantufla.
10. La madrina de la Cenicienta.
11. El Príncipe y la Cenicienta.
12. Llega a la iglesia.
13. La boda.
14. Las hermanas de las Cenicienta.
15. El Rey, la Reina y los lores.
16. El cortejo nupcial.
17. Ballet de los esponsales.
18. La esfera celestial.
19. La transformación.
20. El triunfo de la Cenicienta [apoteosis]¹⁵⁵

III. La Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo (La Passione e la Morte di Nostro Signore Gesù Cristo):¹⁵⁶

01. La última cena. Delación de Judas.
02. Arresto del Mesías.

¹⁵² Presentato nelle programmazioni 2, 3 e 4.

¹⁵³ Il programma 2 non include le scene/quadri 11, 12, 13, e 14.

¹⁵⁴ Presentato come la quarta parte dei programmi 2 e 3, e come la 3 parte del programma 4.

¹⁵⁵ Traduzione in italiano. «Cenerentola e la scarpetta di cristallo [magica]. 01. Cenerentola in cucina; 02. La Fata, i topi e i lacchè; 03. Trasformazione dei topi; 04. Trasformazione della zucca in carrozza; 05. Il ballo a Palazzo reale; 06. Mezzanotte; 07. Stanza di Cenerentola; 08. Il ballo degli orologi; 09. Il Principe e la scarpetta; 10. La madrina di Cenerentola; 11. Il Principe e Cenerentola; 12. Arrivo in chiesa; 13. Il matrimonio; 14. Le sorellastre di Cenerentola; 15. Il Re, la Regina e i Lord; 16. Il corteo nuziale; 17. Danza degli sposi; 18. La sfera celeste; 19. La trasformazione; 20. Il trionfo di Cenerentola [apoteosi]»

¹⁵⁶ Presentado como segunda y tercera parte en los programas 6 y 7.

03. Los Judíos y Pilato en el Templo.
04. Cristo ante Pilato.
05. Condenación.
06. Cargando la Cruz.
07. La Crucifixión.
08. El descendimiento.
09. La Resurrección.
10. La Ascensión.^{157 158}

Si potrebbe pensare che il film *Gran corrida de toros* del celebre Luis Mazantini che viene pubblicizzato in queste programmazioni del Teatro Colón, potrebbe corrispondere a *Course de taureaux aux arènes de Barcelone* (Gara dei tori nell'arena di Barcellona), il cui protagonista è lo stesso Luis Mazzantini¹⁵⁹ e che fu scritto e diretto da Segundo de Chomón nel 1903¹⁶⁰. Nonostante il nome di Luis Mazantini appaia soltanto nel primo programma, le vedute che compongono il film sono uguali in numero e hanno lo stesso titolo. Si può quindi ipotizzare che gli imprenditori che gestivano le programmazioni avessero semplicemente eliminato il nome del torero e l'avessero sostituito con il titolo GRAN CORRIDA DE TOROS per includere il film nei programmi 3 e 5 ed evitare le lamentele del pubblico a causa della replica.

Per quanto riguarda il film *La cenicienta y la pantufla de vidrio*, che appare in questi programmi del Teatro Colón, si tratterebbe invece del film *Cendrillon, ou la Pantoufle merveilleuse* (Cenerentola, o la scarpetta meravigliosa), regia di Albert Capellani, la cui prima si tenne il 15 febbraio del 1907 in Francia: dunque il film arrivò in Colombia due anni dopo la sua uscita a Parigi. Una copia del film è stata restaurata e messa a disposizione del pubblico ed è visionabile su IMDb¹⁶¹: guardando il film con attenzione, si possono identificare i venti quadri che lo compongono e che appaiono nei programmi promozionali del Teatro Colón. Inoltre, è possibile osservare come i programmi offerti dal Teatro Colón nel 1909 e nel 1910 praticamente alternano il film *Corrida de toros...* con *La Cenicienta...*

¹⁵⁷ Copia del programma originale dello spettacolo del 1 marzo 1910.

¹⁵⁸ Traduzione in italiano. « II. La Passione e la Morte di Nostro Signore Gesù Cristo. 01. L'ultima cena. Tradimento di Giuda; 02. Arresto del Messia; 03. Gli Ebrei e Pilato nel Tempio; 04. Cristo di fronte a Pilato; 05. Condanna; 06. Portando la Croce; 07. La Crocifissione; 08. La deposizione; 09. La Resurrezione; 10. L'Ascensione.»

¹⁵⁹ Il nome dell'attore ha la doppia zeta nel film.

¹⁶⁰ https://www.imdb.com/title/tt0449215/?ref=fn_al_nm_la

¹⁶¹ <https://www.imdb.com/title/tt0164493/>

nel corso dei primi 6 spettacoli, che si tennero tra il 30 gennaio e il 1° marzo del 1909, mentre risulta esserci stata un'unica proiezione di *La Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo*. Si segnala inoltre che nei programmi in cui appariva *La Pasión...*, accanto al titolo era presente la seguente dicitura: «dada con el permiso de la Autoridad Eclesiástica, así: »¹⁶², seguita dalla lista dei quadri che componevano la proiezione. Inoltre, e nonostante nella locandina del programma apparisse la seguente legenda: «Dramma ripreso in Ober-Ammergau, Sud della Bavaria, il 23 luglio del 1900», basandosi sulla ricerca condotta da Juan Gabriel Tarrats nel suo libro *Segundo de Chomón: un pionnier méconnu du cinéma européen: Espagne, France, Italie, 1902-1928* (*Segundo de Chomón: un pioniere incompreso del cinema europeo: Spagna, Francia, Italia, 1902-1928*), è ipotizzabile che il film presentato al Teatro Colón tra il 1909 e il 1910 non fosse *La vie et la passion de Jésus-Christ*, regia di Ferdinand Zecca nel 1902 e 1903, il quale era composto da 32 vedute; bensì, fu proiettato soltanto un estratto del film *Vie et passion de notre seigneur Jésus-Christ* da Ferdinand Zecca en 1906 y 1907, del quale venne ripresa soltanto l'ultima parte: *Passion et mort de Jésus* (*Passione e morte di Gesù*). Tale titolo fu infatti utilizzato per la proiezione al Teatro Colón: *La Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo* (*Passione e morte di Gesù*), composto da 19 quadri. Apparentemente, l'Autorità Ecclesiastica aveva permesso unicamente la proiezione di 10 dei 19 quadri originali che componevano la quarta parte del film menzionato. Di seguito, per facilitare la comprensione, si presenta una tabella contenente i tre programmi diversi dell'epoca, accompagnata da una lista dettagliata delle proiezioni che ebbero luogo nel Teatro Colón di Bogotá:

Proiezioni realizzate con il Cinématographe Pathé al Teatro Colón di Bogotá		
Programma	Data	Tipo
3 parti	30 gennaio 1909	9 Vedute + Corrida di 6 scene
4 parti	6 febbraio 1909	28 Vedute + Cenerentola di 20 scene
4 parti	9 febbraio 1909	10 Vedute + Corrida di 6 scene + Cenerentola 20

¹⁶² Traduzione in italiano. «proiettato con l'autorizzazione dell'Autorità Ecclesiastica, così:»

3 parti	20 febbraio 1909	18 Vedute + Cenerentola di 20 scene
3 parti	25 febbraio 1909	8 Vedute + Corrida di 6 scene
3 parti	27 febbraio 1909	Gesù-Cristo di 10 scene
3 parti	1° marzo 1910	9 Vedute + Gesù-Cristo di 10 scene
3 parti	6 marzo 1910	29 Vedute

Esemplio Programma del 30 gennaio 1909

Esemplio Programma del 6 marzo 1910

TEATRO COLON
CINEMATÓGRAFO PATHÉ
 Espectáculo Moral, Recreativo é Instructivo
CUADROS DE MOVIMIENTO
 LA MAS PERFECTA ILUSION DE OPTICA
 Ingenuosa combinación de la luz
 con la fotografia instantánea
La vida palpitando á nuestra vista
REPERTORIO SELECTO
 Extraordinaria Exhibición
 PARA EL SABADO 30 DE ENERO

PROGRAMA
PRIMERA PARTE
Obertura por la Orquesta.
 1.º Bailo Las Mariposas.
 2.º Bosque de Bologna [París].
 3.º El doble magico y la cabeza mágica.
 4.º Vista del Sena [Exposición de París].
 5.º Acorazado Brooklyn.
 6.º Corrido dirigidos á la Municipalidad de Buffalo (asesinato de Mac-Kinley).
 7.º El Gran Nigromántico y los Gansos.
 8.º Lanzamiento de un torpedo [vista técnica].
 9.º Lo que puedo hacer un rostro femenino.

Intermedio de 15 minutos

SEGUNDA PARTE
Gran corrido de toros por el célebre Luis Mazantini.
 1.º Entrada.
 2.º Picadores.
 3.º Capeadores.
 4.º Banderilleros [sol y sombra].

Intermedio de 15 minutos

TERCERA PARTE
Continuación de la Gran corrida de Toros
 5.º Capeos, banderillas y muerte.
 6.º Arrastra.

PRECIOS PARA ESTA FUNCION
 Palcos de 1.ª, 2.ª y 3.ª fila. \$ 130
 Palcos medianos. 100
 Platea. 20
 Galería. 5

A LAS OCHO Y MEDIA P. M.
 Imp. La Católica, calle 47, número 111—Bogotá

© Biblioteca Nacional de Colombia

TEATRO COLON
CINEMATÓGRAFO PATHÉ
 Espectáculo Moral, Recreativo é Instructivo
CUADROS DE MOVIMIENTO
 para el domingo 6 de Marzo 1910

PROGRAMA
PRIMERA PARTE
Obertura por la Orquesta.
 1.º Bailes.
 2.º Inauguración del Carnaval en Philadelphia.
 3.º Acorazado Iowa, saliendo del puerto de New York.
 4.º Patinadores en Montreal.
 5.º Campo de Marte (París).
 6.º Congreso de las Naciones.
 7.º Desastre de la Martinica: Mont Pelée en erupcion.
 8.º Fustiamiento de patriotas cubanos.
 9.º El mejor zambullidor del mundo.
 10.º La solterona plantada en los 21.

10 minutos de intermedio

SEGUNDA PARTE
Obertura por la Orquesta
 1.º Bailes.
 2.º Urns misteriosa.
 3.º El Deutschland.
 4.º Tempestad en alta mar.
 5.º Acorazado Ohio entrando al puerto de New York.
 6.º Montañas rusas.
 7.º Hermanos Julians, célebres acróbatas.
 8.º Carrera de coches.
 9.º Paseo infantil.
 10.º Ejercicios militares (Escuela Naval).
 11.º Descarga de un torpedo (vista técnica).
 12.º Un match de boxeadores.
 13.º Amor enfriado.

10 minutos de intermedio

TERCERA PARTE
Obertura por la Orquesta
 1.º Bailo Las Mariposas.
 2.º Chino conjurado con el Diabolo.
 3.º Maravillosas suspensiones y evoluciones.
 4.º Gran correo de caballitos.
 5.º Magia de los sombreros.
 6.º Amor tropical.

PRECIOS PARA ESTA FUNCION
 Palcos de 1.ª, 2.ª y 3.ª fila. \$ 120
 Palcos escénicos. 100
 Platea. 20
 Galería. 5

A LAS OCHO Y MEDIA P. M.
 Imp. de La Católica

© Biblioteca Nacional de Colombia

Eppure, la prima proiezione cinematografica realizzata in territorio colombiano non si tenne al Teatro Colón, bensì a Barranquilla nel 1897 per opera di Ernesto Vieco Morote presso il Teatro Municipal Emiliano Vengoechea ¹⁶³. Secondo fonti giornalistiche, i lavori di costruzione del Teatro Municipal o Teatro Emiliano si intrapresero nel marzo del 1889 e fu inaugurato il 29 aprile del 1893: qui si tenne il primo spettacolo della Compagnia Ughetti de Zarzuelas nel giugno del 1895. A differenza di altri teatri colombiani, il Teatro Municipal di Barranquilla non offriva soltanto spettacoli d'opera o di operetta, ma anche spettacoli differenti che attiravano diverse tipologie di pubblico. Per questo motivo ospitò circa 20 proiezioni cinematografiche tra il 1897 e il 1913, come quelle recensite dal giornale *La Crónica* il 22 agosto del 1897 e il 5 ottobre del 1897, che riportiamo di seguito:

«El cinematógrafo. El señor Ernesto Vieco nos ha traído esta maravilla científica al parque recreativa. La naturaleza fotografiada cuarenta veces por segundo con sus mil variedades. Cien vistas se expondrán con este aparato próximamente en el Municipal ^{164 165}.»

El cinematógrafo.
 El señor Ernesto Vieco nos ha traído esta maravilla científica al parque recreativa.
 La naturaleza fotografiada cuarenta veces por segundo con sus mil variedades.
 Cien vistas se expondrán con este aparato próximamente en el Municipal.

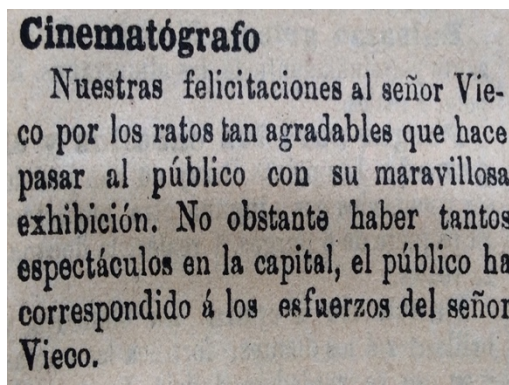
«Cinematógrafo. Nuestras felicitaciones al señor Vieco por los ratos tan agradables que hace pasar al público con su maravillosa exhibición. No obstante haber tantos

¹⁶³ Martin-Florez; VEDUTE (1897-1899) La nascita dello spettacolo cinematografico in Colombia, p. 11.

¹⁶⁴ Giornale *La Crónica*. 29 agosto 1897.

¹⁶⁵ Traduzione in italiano. «Il Cinematografo. Il Sig. Ernesto Vieco ci ha portato questa meraviglia che è allo stesso tempo scientifica e ricreativa. La natura fotografata quaranta volte al secondo nelle sue mille varietà. Cento vedute si proietteranno con questo apparato prossimamente al Municipal»

espectáculos en la capital, el público ha correspondido a los esfuerzos del señor Vieco.»^{166 167}

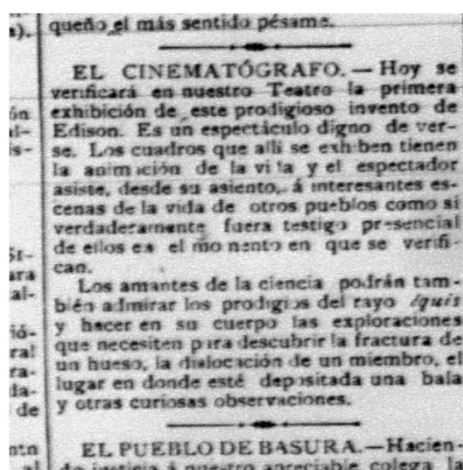


Insieme al Teatro Municipal, il Teatro Mainero di Cartagena fu, a sua volta, uno dei primi teatri nei quali si realizzarono proiezioni cinematografiche in Colombia. Il 22 agosto del 1897, lo stesso giorno in cui Ernesto Vieco Morote realizzò la sua proiezione a Barranquilla, un operatore anonimo ne realizzò una seconda a Cartagena. Barranquilla e Cartagena, in quanto città costiere, furono le prime città colombiane a godere di proiezioni cinematografiche. Infatti, per gli operatori itineranti che viaggiavano tra Venezuela, Panama, Cuba e Messico, Barranquilla e Cartagena erano città di passaggio lungo al mare caraibico colombiano, al contrario di Bogotá o Medellín, che si trovano nei pressi della cordigliera delle Ande. Gabriel Veyre, nel settembre del 1897, nell'illusione di portare il cinema a Bogotá, dovette intraprendere un viaggio di una settimana in nave da Barranquilla a Honda, per poi ripartire da Honda e risalire a cavallo le Ande per tre giorni. Tuttavia, non solo non giunse a Bogotá, ma fu perfino costretto a fare ritorno a Barranquilla via nave, dove Vieco stava già realizzando il suo secondo giro di proiezioni cinematografiche. Di fatto, a causa della sua mancata conoscenza della geografia colombiana, non fu Veyre colui che portò il cinema in Colombia, come invece avrebbe fatto in Messico, a Cuba e a Panama, poiché far giungere il cinema a Bogotá era una prodezza che ben pochi all'epoca portarono a termine. Le proiezioni dell'operatore itinerante al Teatro Mainero di Cartagena, il 22 e 26 agosto del 1897, furono documentate dalla rivista locale *El Porvenir* come segue:

¹⁶⁶ Giornale *La Crónica*. 5 ottobre 1897.

¹⁶⁷ Traduzione in italiano. «Cinematografo. I nostri complimenti al Sig. Vieco per i bellissimi momenti che fa trascorrere al pubblico con la sua meravigliosa proiezione. Nonostante i tanti spettacoli che si sono tenuti nella capitale, il pubblico ha ripagato gli sforzi del Sig. Vieco.»

«EL CINEMATOGRAFO - Hoy se verificará en nuestro Teatro la primera exhibición de este prodigioso invento de Edison. Es un espectáculo digno de verse. Los cuadros que allí se exhiben tiene la animación de la vida y el espectador asiste, desde su asiento, a interesantes escenas de la vida de otros pueblos como si verdaderamente fuera testigo presencial de ellos en el momento que se verifican. Los amantes de la ciencia podrán también admirar los prodigios del rayo equis y hacer en su cuerpo las exploraciones que necesiten para descubrir la fractura de un hueso, la dislocación de un miembro, el lugar en donde esté depositada una bala y otras curiosidades ¹⁶⁸ ¹⁶⁹ .»



«EL CINEMATOGRAFO - Esta noche se exhibirá, por tercera vez ante nuestro público este maravilloso invento de Edison. Por circunstancias extrañas a la voluntad del empresario, las vistas que se exponen a la mirada de los espectadores no producen, en su mayor parte, el efecto que es de desearse, porque tiene que emplear una luz deficiente

¹⁶⁸ Giornale *El Porvenir*. 22 agosto 1897.

¹⁶⁹ Traduzione in italiano. «IL CINEMATOGRAFO – Oggi si terrà nel nostro Teatro la prima esibizione di questa prodigiosa invenzione di Edison. È uno spettacolo degno di essere visto. I quadri che vengono proiettati hanno la stessa vivacità della vita reale e lo spettatore assiste, dal suo posto a sedere, a delle scene di vita interessanti di altri villaggi come se fosse veramente un testimone oculare nel momento in cui queste si verificano. Gli amanti della scienza potranno anche ammirare le meraviglie del raggio x ed esplorare all'interno del proprio corpo ciò di cui hanno bisogno per scoprire la frattura di un osso, la dislocazione di un membro, il posto dove è localizzato un proiettile e altre curiosità.»

para el caso, por no estar funcionando en la actualidad la Planta Eléctrica; más a pesar de todo si son dignas de verse porque dan clara idea de lo que es este prodigioso invento. Maravilloso también el descubrimiento hecho con motivo del Cinematógrafo: nuestro público pierde su cultura habitual cuando desaparecen las luces en el teatro ^{170 171}

.»

EL CINEMATÓGRAFO.—Esta noche se exhibirá, por tercera vez ante nuestro público este maravilloso invento de Edison. Por circunstancias extrañas á la

voluntad del Empresario, las vistas que se exponen á la mirada de los espectadores no producen, en su mayor parte, el efecto que es de desearse, porque tiene que emplear una luz deficiente para el caso, por no estar funcionando en la actualidad la Planta Eléctrica; mas á pesar de todo si son dignas de verse porque dan clara idea de lo que es este prodigioso invento.

Maravilloso también es el descubrimiento hecho con motivo del Cinematógrafo: nuestro público pierde su cultura habitual cuando desaparecen las luces en el teatro.

Grazie all'imprenditore venezuelano Manuel Trujillo, il cinema arrivò anche nella zona orientale della Colombia. A Bucaramanga, una città di passaggio tra Colombia e Venezuela, il cinematografo fu impiegato il 21 agosto del 1897 e il 3 settembre del 1897 al Teatro Peralta. Il giornale *El Norte*, annuncia le due proiezioni come segue:

«Vitascope. - Este grandioso invento de Edison será conocido por nuestro público dentro de poco, pues lo ha traído a Bucaramanga el empresario Sr. D. Manuel Trujillo D. Los periódicos de Caracas elogiaron mucho las exhibiciones hechas en aquella capital por el Sr. Trujillo.

¹⁷⁰ Giornale *El Porvenir*. 26 agosto 1897.

¹⁷¹ Traduzione in italiano. «IL CINEMATOGRAFO – Questa notte si esibirà per la terza volta davanti al nostro pubblico questa meravigliosa invenzione di Edison. Per circostanze che esulano dalla volontà dell'imprenditore, le vedute che si presenteranno agli spettatori non producono, nella maggior parte dei casi, l'effetto desiderato, perché si deve utilizzare una luce insufficiente a causa del mancato funzionamento attuale del Quadro Elettrico; ma al di là di tutto sono degne di essere viste perché rendono chiara l'idea di cosa sia questa invenzione prodigiosa. È anche meravigliosa la scoperta fatta grazie al Cinematografo: il nostro pubblico perde la sua cultura abituale non appena svaniscono le luci nel teatro.»

Las funciones tendrán lugar en el Teatro Peralta. Mañana se dará la primera ^{172 173} .»

Vitascope.— Este grandioso invento de Edison será conocido de nuestro público dentro de poco, pues lo ha traído á Bucaramanga el empresario Sr. D. Manuel Trujillo D. Los periódicos de Caracas elogiaron mucho las exhibiciones hechas en aquella capital por el Sr. Trujillo. Las funciones tendrán lugar en el Teatro Peralta. Mañana se dará la primera.

«Vitascope - Dos funciones, sábado y domingo, muy concurridas. Nuevas y grandes sorpresas. El Sr. Trujillo sigue para Bogotá con el maravilloso invento de Edison ¹⁷⁴ ¹⁷⁵ .»

Vitascope— Dos funciones, sábado y domingo, muy concurridas. Nuevas y grandes sorpresas. El Sr. Trujillo sigue para Bogotá con el maravilloso invento de Edison.

¹⁷² Giornale *El Norte*. 20 agosto 1897.

¹⁷³ Traduzione in italiano. «Vitascope. – Questa grandiosa invenzione di Edison sarà conosciuta dal nostro pubblico tra poco, dal momento che l'imprenditore Sig. D. Manuel Trujillo D. l'ha portata a Bucaramanga. I giornali di Caracas hanno elogiato calorosamente le proiezioni realizzate in quella capitale dal Sir. Trujillo. Le proiezioni avranno luogo al Teatro Peralta. Domani la prima.»

¹⁷⁴ Giornale *El Norte*. 3 settembre 1897.

¹⁷⁵ Traduzione in italiano. «Vitascope – Due spettacoli, sabato e domenica, molto affollati. Nuove e grandi sorprese. Il Sig. Trujillo prosegue per Bogotá con la meravigliosa invenzione di Edison.»

Parte II – Registi

Sebbene non sia stata mai costituita un'industria di produzione in Colombia durante il periodo di cinema muto, ci sono parecchi registi che hanno realizzato dei film fra il 1899 ed il 1926 all'interno del Paese. La presente ricerca si propone di presentare una scheda sui registi del cinema muto colombiano di cui si è trovata informazione:

01. **Alfredo del Diestro** (1885-1951): Figlio del commerciante spagnolo Juan del Diestro e della pianista italiana Matilde Cavaletti. Nel 1900 tornò in Colombia con la compagnia teatrale Juan del Diestro, costituita da lui e da suo fratello minore Juan. La compagnia rimase nel Paese fino al 1903, quando riprese il suo viaggio attraverso l'America centrale e i Caraibi. A L'Avana conobbe l'attrice messicana Emma Roldán e la sposò. Nel 1920, mentre stava lavorando per una stagione al Teatro Municipal di Cali, incontrò Francisco Antonio Posada, il quale gli propose di co-dirigere, con lo spagnolo Máximo Calvo, il lungometraggio muto colombiano *María*. Del Diestro si occupò della direzione artistica, dei dialoghi e della scenografia. Sembra essere tornato in Messico nel 1924, dove continuò a dedicarsi al cinema. Il suo ruolo più rinomato fu nel lungometraggio *Allá en el rancho grande* [*Laggiù nel grande ranch*] (1936) di Fernando de Fuentes^{176 177}.

02. **Aristides Ariza Moreno** (data di nascita e di morte sconosciute): fondatore del "Foto Ariza", realizzò le prime fotografie della carta d'identità a Bogotá, oltre a fotografie urbane e storiche, cartoline con composizioni di poeti colombiani e ritratti artistici. Fu regista di alcune vedute colombiane tra il 1913 e il 1914. Era padre del pittore colombiano Gonzalo Ariza^{178 179}.

03. **Arturo Acevedo Vallarino** (Bogotá 1873- 1950): Regista e attore teatrale e cinematografico colombiano, diresse i lungometraggi muti colombiani *Bajo el cielo antioqueño* [*Sotto il cielo d'Antioquia*] e *La tragedia del silencio* [*La tragedia del silenzio*]. Fondò anche una società di cinegiornali dal nome Acevedo e Hijos (Acevedo e Figli), con la quale realizzò oltre 250 edizioni: i suoi figli, che fecero parte del mondo cinematografico,

¹⁷⁶ Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores, p. 68.

¹⁷⁷ Salcedo, Silva. *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. Intervista a Máximo Calvo, p. 68-69.

¹⁷⁸ ARIZA, Gonzalo. "Alrededor de mi pintura" en ARIZA, G., CARRANZA, E., Gonzalo Ariza. *Pinturas*, Villegas Editores, Bogotá, 1978, p. 03-15

¹⁷⁹ Giornale *El tiempo*, 10 febbraio 1940, p. 14.

furono Gonzalo Acevedo Bernal, Alfonso Acevedo Bernal e Armando Acevedo Bernal¹⁸⁰
181.

04. **Belisario Díaz Ruíz** (1878-1957): nato a Chocó, Quibdó, si trasferì a Cartagena, dove gestì, durante il periodo del cinema muto, una delle più importanti aziende di proiezioni cinematografiche della Colombia, la Kinematógrafos Universal (prima Empresa La Heroica e successivamente Empresa Cinematográfica Belisario Díaz). Più tardi intraprese degli affari a Barranquilla, Medellín e Bogotá, restando l'unico a disputarsi il monopolio della produzione e distribuzione cinematografica con la famiglia Di Domenico. Gli sono stati attribuiti due film sulla città di Cartagena de Indias^{182 183}.

05. **Camillo Cantinazzi**: Gli sono attribuite tutte le produzioni dell'impresa Colombia Film (Company) delle quali esista un riscontro. Si tratta di tre lungometraggi di narrativa, *El alférez real [Il tenente real]* (1924), *Suerte y azar [La sorte e il caso]* (1925) e *Tuya es la culpa [La colpa è tua]* (1926), e due documentari *El incendio de Manizales [L'incendio di Manizales]* (1925-cortometraggio) e *El valle del Cauca y su progreso [La Valle del Cauca e il suo sviluppo]* (1925- ne è conservato un frammento di 22 minuti). Ciononostante, dal momento che Cantinazzi non appare nei registri del cinema muto italiano, non è possibile reperirne una né biografia né una filmografia. Nel documentario *El valle del Cauca y su progreso [La Valle del Cauca e il suo sviluppo]*, c'è una sequenza intitolata La Colombian Film, nella quale appare una facciata degli studios della Società, e all'interno un palcoscenico sul quale è possibile scorgere due attrici e due attori, oltre a una persona che parrebbe essere Camillo Cantinazzi insieme ad altri due tecnici impegnati nel dare indicazioni^{184 185 186}.

06. **Emilio García e Ospina Sayer** [Empresa Cronofónica]: Non è stato possibile reperire molte informazioni relative a questa società. Ciononostante, un programma cinematografico del 1907 è stato conservato e citato da due eminenti studiosi di cinema colombiano:

¹⁸⁰ http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Arturo_Acevedo_Vallarino

¹⁸¹ Giornale *El Tiempo*. 1 aprile 1924, p. 4.

¹⁸² Concha Henao, Álvaro. *Historia social del cine en Colombia*. Bogotá: 2014, p. 102.

¹⁸³ Giornale *El tiempo*. 14 Giugno 1924, p. 7.

¹⁸⁴ Giornale *El Mundo al día*. 21 aprile 1925.

¹⁸⁵ Giornale *Mundo al día*. 5 novembre 1925, p.18.

¹⁸⁶ Giornale *Mundo al día*. 27 marzo 1925, p.10.

Hernando Salcedo Silva in *Crónicas de cine colombiano 1897-1950* e Hernando Martínez Pardo in *Historia del cine colombiano*. I due studiosi hanno trascritto l'intero programma cinematografico della Empresa Cronofónica del 1907, menzionando anche i nomi di Emilio García e Ospina Sayer. Esistono, inoltre, due articoli di giornale nei quali vengono citati due dei film proiettati ^{187 188}.

07. **Enrique Zimmermann** (o Henry Zimmerman): Iniziò a lavorare nell'ambito cinematografico nel 1911, quando fu contratado per riprendere le celebrazioni del primo centenario dell'indipendenza del Venezuela, film che fu presentato anche a Bogotà nel 1912. Fino ad oggi sono state trovate notizie di 5 actualités registrate e proiettate in Colombia e in Venezuela da Zimmermann, *Funerales de Carlos Arturo Torres* [*Funerali di Carlos Arturo Torres*], *Semana Santa en Bogotà* [*Settimana Santa a Bogotà*], *Las fiestas de Nuestra Señora de Chiquinquirá* [*I festeggiamenti della Nostra Signora di Chiquinquirá*], *20 de Julio en Bogotà* [*20 luglio a Bogotà*], e *Vista de Barranquilla* [*Veduta di Barranquilla*] o il suo titolo alternativo *Manifestación conservadora* [*Manifestazione conservatrice*] ¹⁸⁹.

08. **Familia Di Domenico**: originaria di Castelnuovo di Conza (Campania), Italia. In un'intervista Donato Di Domenico riassunse la storia di questa famiglia che si occupò della proiezione, produzione e distribuzione cinematografica in Colombia, dando vita a una delle imprese più lucrative dell'America Latina nel periodo del cinema muto:

«Ante todo debo aclarar que Francisco y Vicente di Domenico fueron primos hermanos de Giovanni y Donato, (yo), aunque los negocios todos figuramos en la razón social "Di Domenico Hermanos & Cía.", de la que también formaron parte Giuseppe y Erminio di Ruggeiro (cuñados de Francesco). Vicente, Francisco, Giovanni y Erminio, inicialmente se establecieron en Martinica, donde se enteraron de que en Colombia todavía no se conocía el cine. Entonces resolvieron venir al país con su modesto

¹⁸⁷ Pubblicato da Salcedo Silva, Hernando. *Crónicas de cine colombiano 1897-1950*, p. 23.

¹⁸⁸ Giornale *Mesa revuelta*. 19 Gennaio 1907.

¹⁸⁹ *Cuadernos de cine colombiano. Extranjeros en el cine colombiano*, p. 47. Giornale *El Tiempo*. 5 febbraio 1914.

equipo de exhibición y algunas películas para explotarlas.
[...]

En 1909 en Bogotá. En el teatro del Bosque del Parque de la Independencia se exhibieron películas como La pasión de nuestro señor Jesucristo y La lámpara de la abuelita, películas que tuvieron gran éxito por su novedad y, también, por lo barato de las localidades, que constaban 30 centavos la luneta y 10 la galería. [...]

La sociedad de construcción [del Teatro Olympia] estaba formada por los señores Nemesio Camacho, Ulpiano A. de Venezuela, Francisco Pardo, Federico Castro y Di Domenico Hermanos. Es lógico que dado el éxito del cine en el pequeño salón del Bosque del Parque de la Independencia, se planeara al construir un gran salón de cine, como el Olympia, que tenía capacidad para 5000 personas. Como el material cinematográfico era de nuestra empresa, Di Domenico Hermanos, esta empresa explotaba el Olympia, y los señores nombrados entraron únicamente en la sociedad de construcción. [...]

El 8 de diciembre de 1912 [se estrenó el Olympia], con la película italiana La novela de un pobre joven, con un éxito extraordinario. Fue uno de los grandes acontecimientos sociales de la época. [...]

Vicente di Domenico fue el gerente del Salón Olympia durante varios años, gerencia que dejó a su hermano Francisco cuando resolvió establecerse en Panamá, donde permaneció tres años. Cuando Francisco se fue a Italia, Vicente volvió a Bogotá a fundar la sociedad SICLA o Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana, formada por todos nosotros. [...]

- Salcedo Silva: ¿Fue esta nueva compañía la que filmó Aura o las violetas?

- D. D.: [...] Su director fue Vicente di Domenico, y el camarógrafo, nuestro primo segundo, Miguel di Domenico.

- S. S.: ¿Y la segunda película de SICLA, Como los muertos, tuvo el mismo éxito?

- D. D.: Aún más que Aura o las violetas, quizás por tratarse de una obra vista en muchos teatros del país y del dramaturgo Álvarez Lleras. También gustó y dio ganancias fuera del país. [...] Como los muertos también fue dirigida por Vicente y fotografiada por Miguel.

- S. S.: ¿El amor, el deber y el crimen fue el último largometraje de la sociedad?

- D. D.: Fue realizada en 1925 y su éxito fue menor que el de las dos anteriores. El amor, el deber y el crimen fue dirigida por nuestro amigo y empleado Pedro Moreno Garzón, y Vicente fue, además de camarógrafo, el escenógrafo. Los interiores de Como los muertos y El amor, el deber y el crimen, fueron filmados en los estudios especiales que estableció Vicente en el sitio que hoy ocupa el fondo del teatro Colombia. [...]

- S. S.: ¿Cuántos miembros de su familia están todavía vinculados al negocio del cine?

- D. D.: Solamente yo con el teatro El Dorado, de mi propiedad, que construí en 1947, y se estrenó en 1948, explotándolo desde entonces. Además mis parientes di Ruggeiro, hijos de Giuseppe di Ruggeiro, son los dueños y explotan el teatro Lux. Mi hermano Giovanni viven en Medellín retirado de los negocios, los mismo que mi primo hermano Francisco que vive en Villeta y es el dueño del hotel Jordán. Y Vicente, el principal animador de la empresa familiar, murió hace algunos años en Barcelona.

(Entrevista concedida en 1964)^{190 191 192} .»

09. **Felix Joaquín Rodríguez Morales** (1907-1931): Forse il più importante regista, produttore, direttore della fotografia e curatore colombiano di *Alma provinciana* [*Anima di provincia*], un lungometraggio di fiction del 1926, per il quale fondò la sua società

¹⁹⁰ Salcedo Silva, Hernando. *Crónicas de cine colombianos 1897-1950*; 1981; p. 35-47

¹⁹¹ Traduzione al italiano. «Prima di tutto devo chiarire che Francisco e Vicente di Domenico erano cugini di primo grado di Giovanni e Donato, (il sottoscritto), anche se per quanto riguarda gli affari tutti risultiamo inclusi nella ragione sociale "Di Domenico Hermanos & Cía.", della quale fanno parte anche Giuseppe ed Erminio di Ruggeiro (cognati di Francesco). Vicente, Francisco, Giovanni ed Erminio inizialmente si trasferirono a Martinica, dove scoprirono che in Colombia non si conosceva ancora il cinema. Decisero dunque di venire in questo Paese con le loro modeste attrezzature e proiettare alcuni film per approfittare dell'occasione. [...] Nel 1909 a Bogotá, al Teatro del Bosque nel Parque de la Independencia, si proiettarono film come *La pasión de nuestro señor Jesucristo* (La passione di nostro signore Gesù Cristo) e *La lámpara de la abuelita* (La lampada della nonnina), i quali riscosero grande successo per via della novità e per il basso prezzo dei biglietti, che costavano 30 centesimi per la platea e 10 per la galleria. [...] La società di costruzioni [del Teatro Olympia] era formata dai Signori Nemesio Camacho, Ulpiano A. de Venezuela, Francisco Pardo, Federico Castro e Di Domenico Hermanos. Era logico che, visto il successo riscosso dal cinema nel piccolo salone del Bosque del Parque de la Independencia, si pianificasse di costruire una grande sala cinematografica, come l'Olympia, che avesse la capacità di accogliere 5000 persone. Siccome il materiale cinematografico era della nostra azienda, Di Domenico Hermanos, quest'ultima utilizzava l'Olympia, e i Signori nominati fino ad ora entrarono soltanto nella società di costruzione. [...] L'8 dicembre del 1912 [si inaugurò l'Olympia], con il film italiano *La novela de un pobre joven* (*La storia di un povero giovanotto*), ottenendo un successo straordinario. Fu uno dei grandi avvenimenti sociali dell'epoca. [...] Vicente di Domenico fu il direttore del Salón Olympia per vari anni, direzione che lasciò a suo fratello Francisco quando decise di stabilirsi a Panamá, dove rimase tre anni. Quando Francisco se ne andò in Italia, Vicente fece ritorno a Bogotá per fondare la società SICLA o Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana, di cui tutti noi facevamo parte. [...] - Salcedo Silva: E' stata questa società a girare *Aura o las violetas* (*Aura o Le viole*)? - D. D.: [...] Il regista era Vicente di Domenico, e il cameraman nostro cugino di secondo grado, Miguel di Domenico. - S. S.: E il secondo film della SICLA, *Como los muertos* (*Come i morti*), ha avuto lo stesso successo? - D. D.: Anche superiore a quello di *Aura o las violetas* (*Aura o Le viole*), forse perché era un'opera che era stata vista in molti teatri del paese ed era del drammaturgo Álvarez Lleras. Piacque molto e fece guadagnare anche all'estero. [...] Anche *Como los muertos* (*Come i morti*) fu diretta da Vicente e la fotografia fu curata da Miguel. - S. S.: *El amor, el deber y el crimen* (*L'amore, il dovere e il crimine*) è stato l'ultimo lungometraggio della società? - D. D.: Fu realizzato nel 1925 e non riscosse lo stesso successo dei due film precedenti. *El amor, el deber y el crimen* (*L'amore, il dovere e il crimine*) fu diretto dal nostro amico e impiegato Pedro Moreno Garzón, mentre Vicente fu, oltre che cameraman, scenografo. Le riprese degli interni di *Como los muertos* (*Come i morti*) e di *El amor, el deber y el crimen* (*L'amore, il dovere e il crimine*) furono girate negli studi speciali creati da Vicente nel luogo che oggi occupa il retro del teatro Colombia. [...] - S. S.: Quanti membri della sua famiglia sono ancora oggi vincolati all'industria del cinema? - D. D.: Solamente io con il teatro El Dorado, che è di mia proprietà, lo feci costruire nel 1947 e aprì i battenti nel 1948, ci lavoro da allora. Inoltre i miei parenti di Ruggeiro, figli di Giuseppe di Ruggeiro, sono proprietari e lavorano al teatro Lux. Mio fratello Giovanni vive a Medellín lontano dagli affari, così come mio cugino di primo grado Francisco che vive a Villeta ed è il proprietario dell'hotel Jordán. Vicente, il principale dirigente dell'azienda familiare, è morto alcuni anni fa a Barcelona. (Intervista rilasciata nel 1964).»

¹⁹² Giornale *El tiempo*. 3 settembre 1913, p. 2.

FélixMark Film. Come quasi tutte le aziende cinematografiche della Colombia (ad eccezione della SICLA) si trattava di una società costituita per una sola produzione. La biografia viene estratta dall'intervista a Doña Clementina Pedraza, vedova di Rodríguez:

«- Clementina Pedraza: Mi esposo nació en la población de Chima, Santander, en 1897. Muy joven viajó para Nueva York en 1915, estableciéndose en allí y después en San Francisco, donde fue extra en algunas películas filmadas en esos años. Pero lo que más le interesó fue aprender muy bien la fotografía y técnica de cine. En 1919 regresó a Colombia, y en compañía de un socio explotaron un proyector de cine, presentándolo en diferentes lugares de Cundinamarca, Boyacá y Santander. Vivió una temporada en el Socorro, donde terminó su bachillerato con la intención de seguir una carrera de derecho y, efectivamente, la siguió en la Universidad Libre, donde se graduó de abogado en 1930.

[...]

- Salcedo Silva: ¿Recuerda algunos detalles de la filmación?

- D.C.: Ante todo la falta de película, que fue iniciada con marca Agfa y luego con Kodak. Los primeros rollos de la película fueron revelados en los Estados Unidos y luego en el laboratorio que construyó y montó mi esposo, quien tenía una sorprendente habilidad. Por ejemplo, los reflectores los fabricó con simples cajas de lata brillante, con bombillas de gran potencia.

- S.S.: ¿Corría el rumor de que Alma Provinciana se había filmado en Santander?

- D.C.: Casi toda fue filmada en Bogotá, pero algunos exteriores lo fueron en la Sabana de Bogotá y páramos de Santander, porque Félix exigía que los escenarios fueran naturales, nada de telones ni decorados. Y los interiores

eran habitaciones de casas de los amigos que con mucho gusto se las prestaban ¹⁹³ ¹⁹⁴ .»

10. Floro Manco: Originario di Scalea (Calabria), Italia, dopo essere passato per l'Argentina e il Venezuela, giunse a Barranquilla nel 1905. Andò negli Stati Uniti d'America e successivamente fece ritorno a Barranquilla nel 1913 per costruire uno studio fotografico Kodak, Óptica Floro Manco. Col tempo, Manco comprò le apparecchiature per realizzare quattro film documentari (cortometraggi): *De Barranquilla a Cartagena [Da Barranquilla a Cartagena]* (1913), *Carnaval de Barranquilla [Carnevale di Barranquilla]* (1914), *El triunfo de la Fe [Il trionfo della Fede]* (1918) e *La coronación de Julio Flórez [L'incoronazione di Julio Flórez]* (1923) ¹⁹⁵ ¹⁹⁶.

11. Máximo Calvo: fu un regista, produttore e direttore della fotografia nato in Spagna. Nel corso della sua vita realizzò il lungometraggio colombiano muto di fiction *María* (1922), oltre ad altre 3 actualités colombiane: *Repatriación de los restos del general Montúfar [Rientro in patria dei resti del generale Montúfar]*, *Primeros Carnavales de Cali [I primi carnevali di Cali]*, *Inauguración del busto del general Uribe Uribe [Inaugurazione del busto del generale Uribe Uribe]*, e altri numerosi cinegiornali, come lui stesso raccontò in un'intervista:

¹⁹³ Salcedo Silva, Hernando. *Crónicas de cine colombianos 1897-1950*; 1980; p. 123-124.

¹⁹⁴ Traduzione al italiano. «- Clementina Pedraza: Mio marito nacque nella cittadina di Chima, Santander, nel 1897. Da giovanissimo, nel 1915, si trasferì a New York e successivamente a San Francisco, dove fece da comparsa in alcuni film girati in quegli anni. Però la cosa che gli interessava di più era imparare bene la fotografia e la tecnica cinematografica. Nel 1919 tornò in Colombia e insieme a un socio utilizzarono un proiettore cinematografico, con il quale fecero proiezioni in diversi posti di Cundinamarca, Boyacá e Santander. Trascorse un periodo nel Socorro, dove finì le scuole superiori con l'intenzione di iscriversi alla facoltà di giurisprudenza e, in effetti, si iscrisse all'Universidad Libre, dove si laureò come avvocato nel 1930. [...] - Salcedo Silva: Ricorda qualche dettaglio delle riprese? - D.C.: Innanzitutto la mancanza di pellicola, per la prima parte del film si utilizzò una pellicola di marca Agfa e successivamente una della Kodak. I primi rullini furono sviluppati negli Stati Uniti e poi in un laboratorio costruito e montato da mio marito, che aveva un'abilità sorprendente. Per esempio, fabbricò i riflettori con semplici confezioni di latta lucida e lampadine ad alta luminosità. - S.S.: Correva voce che *Alma Provinciana* (Anima di provincia) fosse stato girato a Santander? - D.C.: Fu girato quasi interamente a Bogotá, però alcune scene di esterni furono riprese nella savana della regione di Bogotá e nelle brughiere di Santander, perché Félix pretendeva che le scenografie fossero naturali, nessun telone né scenografie disegnate. E le scene di interni venivano girate nelle stanze delle case degli amici, che glielo prestavano molto volentieri.»

¹⁹⁵ Ibañez Nieto, José. *Floro Manco: Pionero del cine documental colombiano* 2012, p. 09-13

¹⁹⁶ Giornale *El Nuevo Diario*. 18 marzo 1914.

«ENTREVISTA CON MÁXIMO CALVO. En la serie de entrevistas sobre indicadores del cine colombiano la figura de Máximo Calvo es fundamental por ser el coautor, junto con Alfredo del Diestro, de *María*, la famosa película colombiana filmada entre 1921 y 1922. - ¿En qué año llegó a Colombia? - Después de haber vivido en Panamá por 19 años, dedicado a la fotografía y filmación de películas, vine a Colombia en 1921, exclusivamente a filmar la *María* de Jorge Isaacs. - ¿Qué experiencia cinematográfica tenía en España? - En mi país no tuve experiencia cinematográfica de ninguna clase. Allí aprendí dibujo, pintura y fotografía. Ya en América, dedicado a mi profesión de fotógrafo, se me presentó la oportunidad de manejar filmadoras y, debido a que dominaba la fotografía, me fue fácil dominar la cinematografía. En aquel entonces las empresas filmadoras sólo confiaban cámaras filmadoras a fotógrafos con experiencia. - ¿Cuándo llegó al país supo de algunas películas que se hubieran filmado en Colombia? - Al llegar al país, en 1921, que yo sepa, no existía el cine colombiano, a juzgar por lo que yo leía en la prensa cuando elogiaban la película *María*. - ¿Antes de filmar *María*, filmó algunas otras películas? - En Colombia no, porque ni siquiera conocía este país. En Panamá sí había hecho muchos trabajos cinematográficos^{197 198} .»

¹⁹⁷ Salcedo Silva, Hernando. *Crónicas de cine colombiano 1897-1950*, p. 67.

¹⁹⁸ Traduzione al italiano. «INTERVISTA A MASSIMO CALVO. Nella serie di interviste sugli indicatori del cinema colombiano, la figura di Máximo Calvo è fondamentale perché è coautore, insieme ad Alfredo del Diestro, di *María*, il famoso film colombiano girato tra il 1921 e il 1922. - In che anno sei arrivato in Colombia? - Dopo aver vissuto a Panama per 19 anni, dedicandomi alla fotografia e alle riprese cinematografiche, arrivai in Colombia nel 1921, soltanto per girare *María* di Jorge Isaacs - Che esperienza cinematografica hai avuto in Spagna? - Nel mio Paese non avevo alcuna esperienza nel mondo del cinema. Soltanto una volta arrivato in America, mentre mi dedicavo alla mia professione di fotografo, mi si presentò l'occasione di maneggiare le macchine da presa e, siccome me la cavavo bene con la fotografia, mi risultò facile fare altrettanto con la cinematografia. A quel tempo, le compagnie cinematografiche affidavano le macchine fotografiche solo ai fotografi esperti. - Quando sei arrivato nel paese, conoscevi alcuni film girato in Colombia? - All'arrivo nel paese, nel 1921, per quanto ne so, non c'era cinema colombiano, a giudicare da quello che ho letto sulla stampa quando elogiavano il film *Maria*. - Prima di girare *Maria*, hai girato altri film? - Non in Colombia, perché non conoscevo nemmeno questo paese. A Panama, avevo realizzato molte opere cinematografiche.

12. **[Mr.] Spellacy:** cineasta di nazionalità inglese al quale un comunicato stampa attribuisce 10 documentari sulla Colombia, ossia: [*Comarca de Urabá (La regione di Urabà)*, *Comarca del Sinú (La regione del Sinù)*, *Ciudad de Cartagena (La città di Cartagena)*, *Ciudad de Barranquilla (La città di Barranquilla)*, *Ciudad de Medellín (La città di Medellin)*, *Ciudad de Santa Marta (La città di Santa Marta)*, *Ciudad de Bogotá (La città di Bogotá)*, *Salto de Tequendama (La cascata di Tequendama)*, *Indios motilones (Gli indigeni motilones)*, *Otras tribus (Altre tribù)*]. Ciononostante, non sono stati trovati ulteriori riscontri riguardo le sue produzioni e nemmeno riguardo il regista stesso^{199 200}.

13. **P. P. Jambrina:** Appare come regista e scenografo del film *Garras de oro [Gli artigli d'oro]* del 1925, prodotto dalla Cali Films, insieme all'operatore capo Arnaldo Ricotti e all'assistente operatore Arrigo Cinotti. Non sono state rinvenute ulteriori informazioni riguardo il regista, la casa di produzione e neppure riguardo gli operatori del film²⁰¹.

14. **Pedro J. Vásquez:** attore e regista (teatrale e cinematografico) spagnolo, al quale si attribuiscono 3 produzioni colombiane, *Rafael Uribe Uribe o el fin de las guerras civiles en Colombia [Rafael Uribe Uribe o La fine delle guerre civili in Colombia]*, *La doble sorpresa de Barranquilla [La doppia sorpresa di Barranquilla]*, *Bocas de ceniza [Le Bocche di ceniza]*. La studiosa Edda Pilar Duque pubblica nel suo libro *La aventura del cine en Medellín un volantino del teatro Bolívar, un comunicato stampa sul lavoro di Vasquez come attore e un articolo giornalistico sul suo lavoro come cineasta*^{202 203}.

15. **Samuel Velásquez Botero:** regista e scrittore colombiano del lungometraggio muto colombiano *Madre del 1924*²⁰⁴.

¹⁹⁹ *Cuadernos de cine colombiano. Extranjeros en el cine colombiano*, p. 47. Giornale *El Tiempo*. 14 aprile 1925.

²⁰⁰ *Cuadernos de cine colombiano. Extranjeros en el cine colombiano*, p. 49. Giornale *El Tiempo*. 5 febbraio 1914.

²⁰¹ Giornale *El Tiempo*. 6 marzo 1928, p. 7.

²⁰² Duque, Edda Pilar. *La aventura del cine en Medellín*, p. 226.

²⁰³ *Ibid.* p. 237-238.

²⁰⁴ Giornale *El Tiempo*. 22 dicembre 1923, p. 5.

Capitolo IV: Italiani nel cinema muto colombiano 1910-1928

Furono numerosi gli imprenditori, i cineasti e gli artisti italiani che si recarono in Colombia tra il 1909 e il 1928 e che contribuirono in maniera determinante allo sviluppo del cinema muto nel Paese. Infatti, una dozzina di italiani partecipò a 36 film muti²⁰⁵, tra vedute, notizie, film pubblicitari, cortometraggi e lungometraggi di fiction e di non-fiction. Costoro ebbero un ruolo in tutti i campi dell'industria cinematografica, dall'importazione alla produzione cinematografica, in particolare tra il 1913 e il 1926. Il presente capitolo è uno studio storico e critico dei film muti realizzati dagli italiani –o dei film a cui questi ultimi contribuirono in modo decisivo– tra il 1913 e il 1926 in Colombia, e di cui si sono state trovate e conservate prove giornalistiche, letterarie e/o visive.

Parte I: S.I.C.L.A.

SICLA – Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana (1913-1928)

Sono state trovate prove di 25 film realizzati da questa società

FRANCESCO DI DOMENICO, regista, operatore e distributore

- Nascita: Castelnuovo di Conza, Campania, Italia, 1° agosto 1880;
- Morte: Villeta, Cundinamarca, Colombia, 26 dicembre 1966.

VINCENZO DI DOMENICO, regista, operatore e distributore

- Nascita: Castelnuovo di Conza, Campania, Italia, 3 ottobre 1882;
- Morte: Barcellona, Catalogna, Spagna, 12 luglio 1955.

DONATO DI DOMENICO, regista e operatore cinematografico

- Girò *Tierra caucana (Terra di Cauca)* nel 1919; fu amministratore dei teatri SICLA di Medellín e Panama ²⁰⁶.

I fratelli Francesco e Vincenzo Di Domenico compaiono per primi nella storia del cinema colombiano. Giunsero in Colombia in una data compresa tra il 1909 e il 1911. Donato di Domenico, cugino di primo grado di Francesco e Vincenzo, afferma in un'intervista

²⁰⁵Si fa riferimento ai 36 film di cui sia stata trovata documentazione giornalistica o visiva fino a oggi.

²⁰⁶Salcedo Silva, Hernando. *Crónicas de cine colombiano 1897-1950*; Bogotá: 1981; p. 36 e 39.

rilasciata a Hernando Salcedo Silva che i suoi cugini si stabilirono a Bogotá nel 1909²⁰⁷. Tuttavia, la ricercatrice Edda Pilar Duque ha trovato un breve testo di memorie scritto in Italia dallo stesso Francesco di Domenico, in cui l'autore afferma di essere partito per la Colombia nel 1910²⁰⁸. Le memorie di Francesco di Domenico sono di estrema rilevanza per gli studi sul cinema muto colombiano, e sono di fondamentale importanza per gli studi sulla diaspora italiana in America Latina e nei Caraibi. Inoltre, questo testo è essenziale per intendere l'Italia e il suo cinema come uno degli epicentri geo-culturali tra le molteplici e diverse culture cinematografiche dei Caraibi e del continente americano. In apertura del suo libro di memorie, Francesco di Domenico scrive:

«Novembre 1910. Partimmo da Castelnuovo di Conza – in provincia di Salerno - io, mio fratello Vincenzo e il mio amico Benedetto Pugliesi, con un capitale di ventimila lire, così suddiviso tra noi: cinquemila io, cinquemila Vincenzo e diecimila Benedetto.

Non conoscevo il cinematografo. Ma l'idea di lavorare in questa industria nacque da una conversazione con un italiano di passaggio in Martinica e Guadalupe, dove proiettò film di grande successo, in un'epoca in cui le pellicole cinematografiche più lunghe raggiungevano i venti metri e la luce si produceva per mezzo di batterie e accumulatori...

Dunque, fin dall'inizio, Francesco evidenzia il ruolo fondamentale che ebbero i proiezionisti italiani itineranti per il cinema delle Americhe, poiché fu proprio dall'incontro con uno di questi su un'isola dei Caraibi che a Francesco venne l'idea di investire nel settore cinematografico che successivamente lui stesso portò in Colombia. I Di Domenico finirono per fondare una fiorente società di importazione, distribuzione e proiezione di film in Colombia, e questo significa che gli operatori itineranti italiani non si limitarono a esportare la loro cultura cinematografica, ma che incentivarono anche la costituzione di industrie cinematografiche, proprio come avvenne in Colombia con la società Di Domenico all'inizio del XX secolo. Già nel 1897 il famoso operatore Gabriel Veyre aveva tracciato un itinerario

²⁰⁷Salcedo Silva, Hernando. *Crónicas de cine colombiano*; 1980; p. 35.

²⁰⁸Duque, Edda Pilar *La Aventura del cine en Medellín*; 1992; p. 76-81.

di viaggio nei Caraibi che molti operatori itineranti avrebbero poi seguito nel XX secolo: dal Messico, si passava per Cuba, per poi attraversare le isole del Mar dei Caraibi (che sono centinaia ²⁰⁹) con l'obiettivo di arrivare in Venezuela, in Colombia e a Panama, e infine risalire verso il Messico attraversando altri paesi centroamericani, oppure tornare in Europa passando dall'istmo, come fece il proprio Gabriel Veyre tra il 1896 e il 1897 in qualità di operatore dei Fratelli Lumière ²¹⁰. I Di Domenico invece, inizialmente proiezionisti itineranti a loro volta, finirono poi per stabilirsi in Colombia, come racconta Francesco nelle sue memorie:

«Prima di acquistare il materiale, mi recai da un amico che lavorava in un cinema a Napoli; dopo aver ricevuto i primi rudimenti, gli chiesi di spiegarmi come si gestiva l'attività. Andai a Milano, la città italiana dove si trovava il rappresentante della casa Pathé Frères, il quale gentilmente mi illuminò su tutto il mondo del cinema. Comprai diversi film, due proiettori, un gruppo elettrogeno da sei cavalli e altri strumenti necessari per l'impianto elettrico di un teatro e per avviare una piccola attività. Partimmo, come ho detto, a novembre, facendo un'ulteriore tappa a Milano, e poi a Parigi, dove comprai altri film...

Francesco descrive quindi il suo percorso di iniziazione al cinema, la cui prima tappa fu Napoli, città che già dal 1909 vantava un'industria cinematografica. La regione di Napoli a quel tempo non soltanto aveva 3 milioni di abitanti ²¹¹, ma fin dal 1897 disponeva di un insieme di industrie specializzate nella fornitura di arredamento per set cinematografici, di riviste specializzate e di diverse sale cinematografiche. Napoli è stata il centro propulsore dello sviluppo dell'industria cinematografica nel sud d'Italia ²¹². Dunque, Francesco di

²⁰⁹ Nel Mar dei Caraibi si trovano più di 100 isole indipendenti, appartenenti a diversi Paesi dell'America Latina, del Nord America e dell'Europa, tra cui Bahamas, Porto Rico, Martinica, Giamaica, Cuba, Trinidad-Tobago, Repubblica Dominicana, Haiti, Aruba (4), eccetera.

²¹⁰ Jacquier, Philippe; Prana, Marion. *Gabriel Veyre, Opérateur Lumière, autour du monde avec le cinématographe, correspondenza (1896-1900)*.

²¹¹ <http://dati.istat.it/Index.aspx> consultato 19 ottobre 2020

²¹² Bernardini, Aldo. *Cinema muto italiano. II. Industria e organizzazione dello spettacolo 1905-1909; 1961*, p. 44.

Domenico, al ritorno dalla Martinica, trovò in città un'industria cinematografica prospera e in crescita, un aspetto che sicuramente contribuì a rafforzare la sua decisione di investire nel mondo del cinema e dedicarvisi. Inoltre, dopo essere stato a Napoli, si recò a Milano, che non solo era la città d'origine dello sviluppo del cinema nel nord d'Italia²¹³, ma anche la città in cui la casa di produzione francese Pathé aveva il suo rappresentante. La permanenza di Francesco a Milano, dove afferma di aver acquistato attrezzature e film, conferma il predominio del cinema francese nel mondo in quell'epoca, motivo per cui quest'ultimo si recò proprio a Parigi prima di imbarcarsi per il continente americano:

«Da lì ci imbarcammo per l'isola di Guadalupe. La prima tappa della nostra nuova compagnia fu a Pointe-a-Pitre, dove il Comune ci diede in gestione il Teatro senza illuminazione elettrica; io studiai bene le planimetrie e in pochi giorni riuscii a installare la luce nel teatro senza troppi sforzi. Tutto andò alla grande ed ero felicissimo. La sfida successiva fu la proiezione, la cui teoria mi era stata spiegata benissimo a Napoli, a Milano e a Parigi, ma nella pratica non sapevo nemmeno mettere il film nel proiettore, figuriamoci accenderlo. Oh, il voltaggio e i contatti elettrici! Mi chiusi in teatro e dopo due, tre tentativi riuscii a proiettare due film. Demmo al nostro cinematografo il nome di Olympia. Il successo fu enorme e le vendite favolose, tenendo conto della città, della capacità del teatro e della varietà del programma, che era molto ampio, con trenta film si potevano organizzare da dieci a quindici spettacoli, proiettando uno o due film nuovi ogni sera e ripetendoli alcune volte.

Da Point-a-Pitre ci spostammo a Base-Terre, dove non concludammo granché; poi andammo in Martinica e non concludammo proprio niente. Partimmo per Trinidad. Incontrammo in teatro la compagnia di operette Pugliesi; con quel poco che realizzammo lì, finanziammo il viaggio a Ciudad Bolívar, in Venezuela...

²¹³ Ibid. p 44.

È interessante mantenere il paragone con Gabriel Veyre, poiché i Di Domenico effettivamente seguirono il suo itinerario di viaggio, andando verso sud attraverso le isole caraibiche fino a raggiungere il Sud America. I Di Domenico arrivarono prima sull'isola di Guadalupe, dove realizzarono delle proiezioni a Pointe-a-Pitre, il porto di Guadalupe più vicino all'Europa; e poi si spostarono nella capitale di Guadalupe, Basse-Terre, il porto nel sud dell'isola più vicino alla Martinica, che era la destinazione della loro tappa successiva. Viaggiando verso sud, la Martinica è l'isola più grande che si incontra prima di raggiungere Trinidad e Tobago, che ha un confine marittimo con il subcontinente sudamericano. È inoltre particolarmente interessante notare che i Di Domenico sapevano fin dall'inizio come sfruttare il settore delle proiezioni cinematografiche, probabilmente poiché ne avevano fatto esperienza in precedenza in Italia e in Francia in qualità di spettatori. Francesco, inoltre, scrive che avevano chiamato il loro cinematografo Olympia, senza dubbio in omaggio all'iconico teatro parigino, segno che i Di Domenico vantavano una cultura cinematografica che pochi latinoamericani o caraibici possedevano all'epoca. Quindi, sebbene all'inizio avessero a disposizione soltanto trenta film, ovvero un numero piuttosto ridotto, Francesco e il fratello furono in grado di farli fruttare organizzando decine di proiezioni, ciascuna con uno o due nuovi film in programmazione. Il successo riscosso dagli spettacoli permise loro di finanziare i viaggi che intraprendevano da un porto all'altro alla ricerca di un pubblico sempre diverso, e infine di raggiungere Ciudad Bolívar in Venezuela:

«Il teatro municipale della città era occupato da altri proiezionisti e non ci diedero il permesso di organizzare i nostri spettacoli. Il direttore della dogana riscontrò delle irregolarità nelle dichiarazioni da noi rilasciate al console venezuelano a Trinidad, al quale avevamo dichiarato: "Pellicole cinematografiche usate". Confiscò quindi tutta la nostra attrezzatura, sostenendo che si trattasse di contrabbando. Contattammo il console italiano, un siciliano molto patriottico e difensore dei suoi connazionali, che prese a cuore il caso e scrisse un telegramma al nostro ministro a Caracas. Il nostro rappresentante mostrò il telegramma al Presidente Juan Vicente Gómez durante un ricevimento offerto da quest'ultimo ai ministri, e questi ordinò la restituzione immediata della nostra merce. Fu lo stesso direttore della

dogana a chiamarci, ritirammo l'attrezzatura e fummo riaccompagnati da lui in albergo con mille scuse.

Improvvisammo uno spettacolo nel cortile di una casa e riscuotemmo un grande successo. Ma dieci giorni dopo il gruppo elettrogeno si ruppe e in quel posto non c'era un meccanico in grado di ripararlo. Io e mio fratello trascorremmo tre giorni e tre notti senza mangiare né dormire, riparando il benedetto motore. Alla fine, riuscimmo a farlo funzionare. Io facevo da usciere, bigliettaio e proiezionista, mentre Vincenzo si occupava del generatore.

Accadde in seguito che la moglie del Presidente si trovasse in un periodo di lutto nella sua tenuta e volesse vedere il nostro cinematografo - il migliore che si fosse mai visto, diceva ovunque andassimo. Offrimmo uno spettacolo solo a lei e alla sua famiglia.

Fu una stagione meravigliosa, con ottimi guadagni. Ma continuammo a spostarci in altre città, finché la benzina del motore terminò. M'imbarcai su un transatlantico per Trinidad, dove feci riparare il motore e acquistai molte taniche di benzina, ma i transatlantici con passeggeri non trasportavano benzina, quindi dovetti noleggiare una barca di sei tonnellate diretta in Venezuela. Dissero che il viaggio sarebbe durato diciotto ore, ma a causa di un forte temporale, che durò notte e giorno, impiegammo cinque giorni ad arrivare. Se non sono morto in quell'occasione, è stato perché non era arrivata la mia ora: non dormivo, non mangiavo, avevo la febbre oltre i 40, un forte mal di denti e la faccia tutta gonfia. Finalmente raggiungemmo il molo e volevano mettermi in quarantena, ma Vincenzo si presentò con il capitano del porto e mi portarono via.

Lavorammo molto in città, ma il motore che avevo mandato ad aggiustare si rivelò inutile. Provammo a collegarlo a una trebbiatrice per caffè alimentata a vapore, ma la luce era molto flebile. Annoiati, partimmo per Barranquilla..

Oltre ad apprezzare le eccezionali doti letterarie di Francesco nel narrare le sue memorie, vale la pena notare la tenacia dei Di Domenico nel rilanciare le loro attività, poiché non solo installavano luci nei teatri e riparavano i propri proiettori e lampade, ma improvvisavano addirittura proiezioni cinematografiche nei cortili delle case e organizzavano proiezioni private. Dunque, dopo aver lasciato Castelnuovo di Conza nel novembre del 1910 e aver attraversato Guadalupe, la Martinica, Trinidad-Tobago e il Venezuela (dei cui soggiorni mancano date precise), i Di Domenico giunsero in Colombia. Sbarcarono ovviamente al porto di Barranquilla, che era l'unico porto della Colombia dal quale partivano i transatlantici, ma anche la tappa obbligata per raggiungere Bogotá via mare. Anche in questo caso il famoso Gabriel Veyre, che nel 1897 aveva tentato di portare il cinema a Bogotá, aveva già raccontato quali fossero le condizioni per raggiungere la capitale della Colombia in quel periodo: «un viaggio in barca di tre giorni da Barranquilla, poi sulla groppa di un asino da Honda a Bogotá per quattro giorni²¹⁴ .» I Di Domenico, dunque, intrapresero un viaggio simile a quello dell'operatore Lumière nel 1897, solo che loro, a differenza del francese, riuscirono a portare la loro cultura cinematografica in Colombia. Inoltre, sulla base delle memorie di Francesco, potremmo concludere che i Di Domenico arrivarono infine a Bogotá dopo la metà del 1911:

«In questa città colombiana affittammo il teatro municipale. Collaborammo con una compagnia di varietà e, da lì, ci recammo a Ciénaga, dove realizzammo poche cose, perché un pezzo di brace cadde nel sacco dove erano conservate le pellicole, alcune andarono bruciate, e per salvare quelle che restavano e la casa dove stavamo proiettando, mi ustionai il braccio e dovetti smettere di lavorare. Da Ciénaga ci spostammo a Santa Marta, dove una notte Vincenzo rischiò di essere aggredito perché non faceva entrare gli spettatori gratuitamente. Decidemmo di tornare a Barranquilla e il nostro amico Benedetto scelse di separarsi da noi e lo liquidammo restituendogli il suo capitale e i guadagni.

Io e Vincenzo ci imbarcammo per Bogotá. Avevo chiesto a un cognato alcuni film che recuperammo a Girardot, ma

²¹⁴ Jacquier, Philippe; Prana, Marion. *Gabriel Veyre, Opérateur Lumière, autour du monde avec le cinématographe, correspondance (1896-1900)*, Paris : ACTESSUD1, 1996, p. 38.

il motore non voleva saperne di funzionare. Mio fratello andò a Ibagué con un altro motore per vedere cosa si potesse fare e poi si recò a Panama per collezionare altri film. Rimasi bloccato per molto tempo e con pochi soldi. Dovetti chiedere un prestito per arrivare a Bogotá, che immaginavo come la terra promessa. Avevo individuato i cinema già esistenti e proposi a un certo Martínez che lavorava al Bazar Veracruz di proiettare i miei film, accordandogli il 50 per cento delle entrate. Con pochi spettacoli guadagnai 250 dollari, una somma che a quei tempi era già qualcosa, e non volevo più lavorare in un locale così piccolo...

In questo estratto delle sue memorie, Francesco di Domenico nomina per la prima volta sei città della Colombia dove realizzarono le loro proiezioni (Barranquilla, Ciénaga, Santa Marta, Ibagué, Girardot e Bogotá). Il che dimostra che gli italiani trovarono nella Colombia un Paese prospero per i loro affari; un Paese in cui potevano muoversi con una certa facilità, e che inoltre si trovava vicino a Panama, il principale porto dei Caraibi dove le merci arrivavano direttamente dall'Europa e dagli Stati Uniti: tutte caratteristiche favorevoli per la loro impresa cinematografica, tanto che permisero a Francesco di Domenico, come lui stesso racconta, di ottenere un discreto successo a Bogotá, realizzando un giro di affari di 250 dollari con poche proiezioni. Ciononostante, vale la pena sottolineare che nel 1911 Francesco trovò una certa concorrenza a Bogotá, ovvero quando i Di Domenico arrivarono con la propria cultura cinematografica per arricchirla e mescolarla con le culture cinematografiche già presenti in città con le quali, poi, sarebbe entrato in competizione. Bogotá e la Colombia erano allora luoghi per sfruttare un pubblico desideroso di vedere il cinema come sottolinea lo stesso Francesco:

«Stipulai un contratto con il governo per realizzare delle proiezioni nel Parque de la Independencia, o San Diego, dove c'era una sala che ospitava spettacoli pubblici, e guadagnavo 30 dollari al mese. Inoltre, riuscii a organizzare circa 50 spettacoli di raccolta fondi. Guadagnai 300 pesos con la beneficenza e riuscii ad

affittare una piccola stanza al primo piano di una casa e a mangiare nelle periferie della città.

Vincenzo fece ritorno con i film. Pardo ci sottrasse il Parque e ci trasferimmo al teatro municipale. Ma Pardo non sapeva proiettare come avevamo fatto noi e non poteva sopportare i fischi. Ci chiese aiuto. La dinamo del famoso motore che non aveva funzionato a Girardot, in quell'occasione funzionò e iniziò a dare luce continua. Pardo ne aveva una acquistata a Bogotá. Credendo che la sua dinamo non funzionasse e la mia sì, mi propose di comprarmela. Gliela vendetti per 400 dollari, in più mi diede la sua dinamo. La sera stessa della trattativa, smontai la macchina, la riparai e riprese a funzionare a meraviglia. Quella dinamo rimase in funzione al Salón Olimpia e fino al 1920, anno in cui la sostituii con una più potente, non ebbi mai bisogno di farla riparare.

Le entrate al teatro municipale erano regolari. Con i soldi che avevo guadagnato al Parque, più i soldi della vendita della dinamo e quelli ottenuti dalla vendita di un apparecchio a un signor García, tornai in Europa per comprare dei film e un nuovo gruppo elettrogeno. Vincente rimase a Bogotá a proiettare i film che aveva importato da Panama. Feci ritorno in Colombia con mia moglie e mio figlio. Io e Pardo contrattammo il Salón Olimpia, alcuni giorni era lui a organizzare le proiezioni, altri io. Ma i film di Pardo non avevano nessun valore.

Vincenzo volle visitare i parenti in Europa e, quando tornò, io mi recai a Base-Terre per incontrare mio suocero, mio cugino di primo grado Juan e i miei cognati Peppino ed Erminio di Ruggiero, venuti dall'Italia per tentare la fortuna insieme a noi. Ci stabilimmo per qualche tempo a Panama, dove nacquero i miei figli Donato e Juan. Mio suocero non credeva nella riuscita della mia attività, diceva che non vedeva futuro per il cinema in queste terre, ma io insistevo. In poco tempo, si meravigliò dei risultati. Un italiano che aveva combattuto nella guerra italo-turca arrivò a Panama e sottrasse a me e a Peppino il teatro.

Cominciammo a proiettare in piazza e chiamammo il nostro cortile “Teatro El Dorado”. Lì proiettammo “I miserabili” e il successo fu esorbitante. I nostri guadagni aumentavano ogni giorno e le nostre vite miglioravano. Abbandonammo la proiezione itinerante e passammo a lavorare in un teatro fisso e perfetto.

Vincenzo continuava a lavorare a Bogotá e le cose gli andavano piuttosto bene. Nel 1913 io e mio fratello costituimmo una società con Peppino ed Erminio di Ruggiero e Donato e Juan di Domenico...

Tenendo conto delle date e dei tempi della storia, sembra che il 1912 sia stato un anno di prosperità e cambiamento per i Di Domenico, proprio come lo è stato per il cinema colombiano. Questo estratto delle memorie riporta sia le proiezioni cinematografiche che si svolgevano in contemporanea a Bogotá e a Panama, sia i viaggi che Francesco e Vincenzo fecero in Europa per visitare le loro famiglie e acquistare altri film. Ancora più rilevante è la notizia della costituzione di una società composta da Francesco di Domenico, Vincenzo di Domenico; i cugini Donato di Domenico e Giovanni di Domenico; e i cognati di Francesco, Peppino ed Erminio di Ruggiero. Tale società si chiamò appunto SICLA o Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana²¹⁵, fu costituita nel 1913 e portò avanti la sua attività fino al 1928.

Inoltre, Francesco riporta che a Panama, dopo la presentazione de “I miserabili” e il suo esorbitante successo, decisero di abbandonare l’attività della proiezione itinerante e passarono a lavorare in un teatro fisso e perfetto. Questo fu un fatto di rilevanza in Colombia, giacché l’8 dicembre 1912 fu costruito il primo teatro per le proiezioni cinematografiche del Paese²¹⁶. Gli investitori erano i fratelli Carrizosa, Francisco Pardo, Nemesio Camacho, Sebastián Carrasquilla e Federico Castro. Si decise di chiamare il teatro Salón Olimpia e accoglieva 5.000 spettatori. Lo schermo si trovava al centro del teatro, dividendo così gli spettatori in due categorie, alcuni che vedevano il film di fronte per 20 centesimi, e altri che vedevano il film al contrario da dietro il telone e pagavano la metà. Questo cambiò in modo significativo il consumo di spettacoli cinematografici a Bogotá²¹⁷:

²¹⁵Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*. 1978, p. 21.

²¹⁶Ibidem 21

²¹⁷Ibid; P. 21.

«A quei tempi, l'agenzia di Panama era quella che fatturava. Intorno al 1914, quando fu dichiarata la Prima guerra mondiale, Peppino mi chiamò per andare a Caracas a concludere un affare con i teatri di quella città. Rimasi a Caracas per molto tempo, senza poter concludere nulla, forse l'unica cosa riuscita fu l'acquisto del film "El misterio del millón de dólares" ("Il mistero del milione di dollari") da uno spagnolo. Era una serie molto interessante.

Quando io e Peppe tornammo in Colombia, incontrammo a Cartagena Tito Ricci, che arrivava da Bogotá, il quale ci riferì che la compagnia "Colombia" ci stava estromettendo dal Salón Olimpia e che se non fossi andato subito a difendere i miei diritti avrei perso tutto. Inviai Peppe a Panama e proseguì il viaggio verso Bogotá. Accadde una cosa terribile. Poiché mio fratello era una persona troppo buona, non riuscì a far valere i nostri interessi e Cine Colombia entrò in teatro realizzando proiezioni nei giorni che non spettavano loro. Federico Castro, l'amministratore dell'Olimpia, fece di tutto per ostacolarci e rompere il contratto.

Senza attrezzatura, senza soldi, con debiti di oltre 8.000 dollari, tutti parlavano bene di mio fratello, tra una cosa e l'altra, e io non sapevo dove mettere le mani. L'ultimatum di Castro arrivò, senza motivo, minacce da ogni parte. Scelsi di adottare un metodo drastico. Inviai Vincenzo a Panama e io feci marcia indietro e lasciai il campo all'avversario. Mi recai nell'ufficio di Federico Castro e, dopo avergli detto tutto quello che sentivo, avevo paura di me stesso, e lui abbandonò la direzione del teatro. Gli successe il Sig. Nemesio Camacho, che mi chiamò, mi diede tutte le agevolazioni che chiedevo e, chi l'avrebbe detto, mi affittò il teatro. Una volta terminate le interferenze di Castro e dei padroni nel Salón, eliminai l'avversario. Con "El misterio del millón de dólares" ("Il mistero del milione di dollari"), il film che avevo comprato a Caracas, recuperai molte delle perdite. In

quell'anno iniziai a proiettare il "Diario Colombiano", che io stesso giravo per le strade, sviluppavo e proiettavo di notte al cinema²¹⁸ .»

È interessante che le memorie scritte da Francesco di Domenico si concludano nel 1914, poiché dopo aver consolidato le loro attività di importazione, distribuzione e proiezione cinematografica sia in Colombia che a Panama, i Di Domenico intrapresero la loro attività di produzione cinematografica in Colombia nel 1914 (e forse anche a Panama²¹⁹). Vale tuttavia la pena notare la quantità di Paesi e città che i Di Domenico raggiunsero e in cui portarono la loro cultura cinematografica; nonché quanti altri italiani incontrarono durante il viaggio nelle isole, in Venezuela, a Panama e in Colombia, dai quali impararono il mestiere per poi finire a contendere loro i teatri, e che li aiutarono anche a portare a termine il viaggio. Le memorie di Francesco di Domenico possono essere utilizzate come una "road map" per approfondire le ricerche sulla storia del cinema di Guadalupe, della Martinica, di Trinidad-Tobago, del Venezuela, della Colombia e di Panama, nonché per realizzare analisi storiche delle culture cinematografiche locali nelle decine di città dove i Di Domenico passarono. In altre parole, il viaggio che questi ultimi realizzarono all'inizio del XX secolo serve ad arricchire gli studi contemporanei sul cinema transnazionale e trans-locale italiano e sudamericano, poiché i Di Domenico, nell'avventurarsi attraverso il continente americano in cerca di fortuna, avevano portato con sé la cultura cinematografica italiana ed europea che, successivamente, hanno consapevolmente o inconsapevolmente replicato nelle città e nei Paesi che hanno visitato con il loro cinematografo. Forse il Paese che ha beneficiato maggiormente del loro contributo è stata proprio la Colombia, dal momento che i Di Domenico furono i veri e propri epicentri geo-culturali di una cultura cinematografica europea nel Paese.

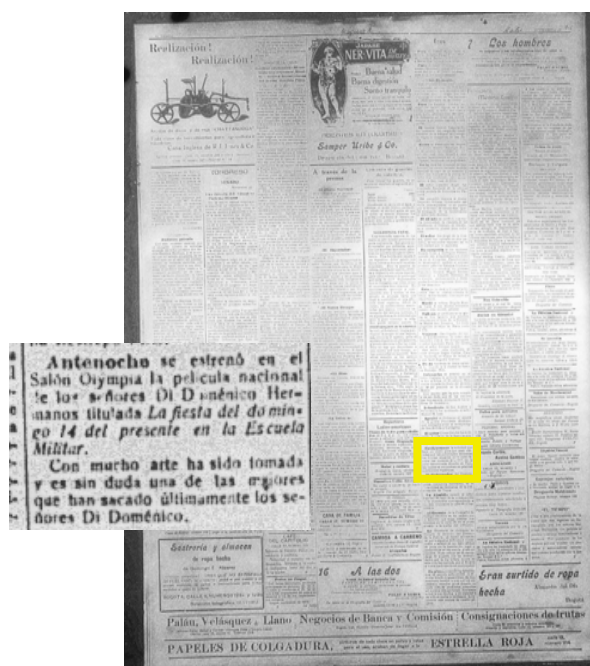
Inoltre, il loro contributo alla cultura cinematografica colombiana non si limitò all'importazione, proiezione e distribuzione di film nel Paese, ma come racconta Francesco nelle sue memorie, si dedicarono anche alla produzione di cinema. Inizialmente, come lui stesso sottolinea nei suoi scritti, questo avvenne tramite l'emissione del 'Diario Colombiano', una specie di notiziario girato, sviluppato e proiettato quotidianamente da Francesco di Domenico prima delle proiezioni del Salón Olympia a Bogotá. La prima notizia

²¹⁸Manoscritto inedito, tratto dal libro *La Aventura del cine en Medellín* di Edda Pilar Duque del 1992; p. 76-81.

²¹⁹Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*. 1978, p. 24.

di un suo film risale al 1915²²⁰. Finora sono state trovate prove di 20 film realizzati dai Di Domenico nel biennio 1914-1915²²¹, tra cui ci sono vedute, *actualités*, film pubblicitari e film di fiction e non-fiction. La maggior parte dei comunicati stampa indicava il titolo, il luogo e gli autori dei film:

«Antenoche se estrenó en el Salón Olympia la película nacional de los señores Di Doménico Hermanos titulada ‘La fiesta del domingo 14 del presente en la Escuela Militar’. Con mucho arte ha sido tomada y es sin duda una de las mejores que han sacado últimamente los señores Di Doménico^{222 223} .»



²²⁰ Duque, Edda Pilar; *La aventura del cine en Medellín*; 1992; p. 142.

²²¹ *Vista del escudo de Antioquia* (1913); *Vista de los retratos de los próceres* (1913); *Vista del presidente de la república* (1913); *Vista de los hidroplanos* (1913); *Posesión del corpus en Bogotá, en 1915* (1915); *Posesión Cívica del 18 de julio de 1915* (1915); *Dos nobles corazones* (1915); *Ricaurte San Mateo* (1915); *Notabilidad rural* (1915); *La hija del Tequendama* (1915); *La fiesta del domingo 14 de presente en la Escuela Militar* (1915); *Actualité del Periódico El Colombiano* (1915); *La procesión del Corpus* (1915); *La fiesta del domingo pasado en San Antonio* (1915); *Las fiestas del Centenario de Cundinamarca* (1915); *De Barranquilla a Girardot* (1915); *Salto del Tequendama* (1915); *Iglesias y conventos* (1915); *Joyas arquitectónicas* (1915); *Una notabilidad de Sutapelao* (1915).

²²² Giornale *El Tiempo*. 23 novembre 1915.

²²³ Traduzione in italiano. «Due sere fa è stato proiettato per la prima volta al Salón Olympia il film nazionale dei Sig. Fratelli Di Domenico intitolato ‘*La fiesta del domingo 14 del presente en la Escuela Militar*’ (“La festa di domenica 14 del presente anno nella Scuola Militare”). È stato girato con molta sensibilità artistica ed è senza dubbio uno dei migliori film che i Sig. Di Domenico abbiano prodotto ultimamente.»

Nelle recensioni giornalistiche dell'epoca veniva elogiato il talento dei Di Domenico nel realizzare i propri film, sottolineando che «i film nazionali che il Sig. Di Domenico sta girando qui sono pari a quelli stranieri, non soltanto per la bellezza dei panorami, la ricchezza dei paesaggi e la delicatezza e il buon gusto delle trame, ma anche per l'ottima scelta degli attori ²²⁴ .» È importante rilevare che prima del 1915 i Di Domenico si erano già cimentati nella realizzazione di gag, commedie e film di fiction, come sottolineava la stampa: «Nelle gag è stato raggiunto un grande risultato, e cioè che i film sono un vero riflesso dell'immortale *spirito* di Bogotà. I film sono così ben fatti che, ad esempio, uno di loro, “*Una notabilidad de Sutapelao*” (“*Una notabilità di Sutapelao*”), ci sembra di gran lunga superiore –afferma “La Gaceta Republicana” – al tanto applaudito “*Max Linder en el desierto*” (“*Max Linder nel deserto*”), che è stato proiettato varie volte all'Olympia riscuotendo grande successo ²²⁵ .»

I Di Domenico, che volevano affermarsi come distributori e produttori in Colombia, nel 1915 realizzarono il loro primo lungometraggio, intitolato *Il dramma del 15 ottobre*, il quale è il primo lungometraggio realizzato in Colombia. Del film in oggetto, sono stati rinvenuti solo gli ultimi 42 secondi, in cui una donna posa davanti al mausoleo del Generale Rafael Uribe Uribe guardando dritto in camera e stringe in mano una bandiera. Si trattano delle più antiche immagini in movimento sopravvissute del cinema colombiano:

Fotogramma originale de
Il dramma del 15 ottobre (1915)
dei Di Domenico
L'Apoteosi, (ultima parte) ²²⁶:



Il dramma del 15 ottobre fu proiettato in anteprima al Salón Olympia di Bogotá il 21 novembre del 1915. Il film ripercorreva l'assassinio del generale Uribe Uribe avvenuto il 15 ottobre 1914, e includeva delle sequenze in cui i veri assassini del generale ricreavano

²²⁴ Giornale *El Tiempo*. 17 giugno 1915, p. 2.

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Fotogramma originale del film *El drama del 15 de octubre* del 1915 dei Di Domenico.

l'omicidio e delle riprese dei funerali. Il pubblico colombiano reagì con rabbia al film per via della presenza dei veri assassini e ne fu pertanto vietata la proiezione, come si commenta nell'articolo che segue:

«[...] Y cuando toda la gente estaba en el salón esperando el estreno, llegó una orden del señor gobernador de Cundinamarca, don José Ramón Lago, para prohibir la exhibición, en atención a los clamores de la prensa, que ha venido sosteniendo no solamente que la película es una mamarrachada, sino que es horrible para la sociedad y para la familia del general la filmación de ese crimen hasta en sus más repugnantes detalles [...]. Y lo peor es que Galarza y Carvajal, que siempre se habían negado a dejarse retratar para la prensa, cedieron a los halagos del señor Di Doménico y se prestaron a cuanto él quiso. Muy pispos y muy paquetes, con sus trajes nuevos, con sus finos pañuelos de seda al cuello, se colocaron en cuantas posiciones y actitudes pidió el filmador. Y por aquel trabajo le dieron cincuenta pesos a cada uno. Esta fue la primera suma que ganaron los colombianos en el celuloide, pero desgraciadamente los galanes, los «estrellos» del panóptico, no tuvieron gran suerte. Solo obtuvieron la celebridad, pero no la riqueza porque la prensa tomó cartas en el asunto y resolvió que era una inmoralidad, algo repugnante, lo de estar ganando plata con el crimen. Y los pesitos que el señor director del panóptico les había quitado para guardarlos en la sindicatura, en espera de la salida de los dos asesinos y astros, fueron consignados, por orden del ministro de gobierno, doctor Abadía Méndez, en la tesorería general de la república. Así, pues, nuestros dos primeros actores

cinematográficos trabajaron por cuenta del gobierno en su
única cinta ^{227 228} .»

Assassini del generale Uribe Uribe:
Leovigildo Galarza e Jesús Carvajal;
fotografia: Arístides Ariza²²⁹.



Recentemente sono state intraprese delle operazioni di recupero nel tentativo di ricostruire il film dei Di Domenico. Nel 2015, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano ha caricato sul proprio canale YouTube immagini d'archivio dell'epoca, realizzando una ricostruzione frammentata di poco più di 5 minuti de *Il dramma del 15 ottobre* ²³⁰. Nella ricostruzione vengono suggeriti gli inter-titoli del programma, proponendo un film suddiviso come segue:

²²⁷ Giornale *El Tiempo*, 23 de novembre 1915, p. 3.

²²⁸ Traduzione al italiano: ²²⁸ Traduzione in italiano: «[...] E quando tutto il pubblico era riunito nel salone aspettando la proiezione, è giunto l'ordine del Signor governatore di Cundinamarca, don José Ramón Lago, che ne proibiva la proiezione in risposta al clamore mediatico suscitato dalla stampa, che ha continuato a sostenere non solo che il film è fosse una ridicolaggine, bensì che è fosse anche orribile nei confronti della società e della famiglia del generale proiettare il racconto di questo crimine fin nei più ripugnanti dettagli [...]. E quel che è peggio è che Galarza e Carvajal, che finora si erano sempre rifiutati di farsi riprendere dalla stampa, hanno ceduto alle lusinghe del Signor Di Domenico e si sono prestati a quanto da lui richiesto. Molto furbetti e buoni a nulla, con gli abiti nuovi, con i loro raffinati fazzoletti di seta attorno al collo, si sono prestati a tutte le azioni e i comportamenti richiesti dal regista. E per il lavoro svolto sono stati dati loro cinquanta pesos ciascuno. Questa è stata la prima somma guadagnata dai colombiani in celluloidi, però sfortunatamente i bellocci dello schermo, le «stelle» del panottico, non hanno avuto grande fortuna. Hanno ottenuto la celebrità, ma non la ricchezza, perché la stampa ha alzato la voce rispetto a questa faccenda e ha stabilito che era un'immoralità, una cosa ripugnante, il fatto che stessero guadagnando con il crimine. E i soldini che il signor direttore del panottico aveva sottratto loro per poi conservarli in banca, nell'attesa del rilascio dei due assassini e stelle del cinema, sono stati consegnati per ordine del ministro del governo, il dottor Abadía Méndez, alla tesoreria generale della Repubblica. Così alla fine i nostri due primi attori cinematografici hanno lavorato per il governo nel loro unico film.»

²²⁹ Arístides Ariza fue el director de 10 vistas colombianas durante el segundo pico de producción del cine silente colombiano entre 1913 y 1914: Capítulo II, p. 12-15.

²³⁰ Patrimonio Filmico Colombiano; 2015; <https://www.youtube.com/watch?v=ZqrzRD9EEb8>

1. Generale Uribe Uribe vivo ed Effige del Generale Uribe Uribe
2. Funerali del Generale Uribe Uribe
 - Carrozze, sfilate e accompagnamento del feretro al Cimitero Centrale
 - Piano della polizia e dell'esercito
3. Assassini di Uribe Uribe: Leovigildo Galarza e Jesús Carvajal
 - Ricostruzione dell'omicidio
4. Un anno dopo: Commemorazioni per il primo anniversario
 - Pellegrinaggi, sfilate e oratori al mausoleo
5. L'Apoteosi: immagini nel mausoleo^{231 232}

Sulla base della descrizione dei quadri che compongono questa ricostruzione de *Il dramma del 15 ottobre*, potremmo concludere che il film fu un misto di quadri di non-fiction come di fiction. Infatti, per quanto concerne i quadri di non-fiction, per esempio, c'erano le scene del Generale vivo, del funerale e dei cortei; mentre, per quanto riguarda le scene di fiction, un articolo di giornale ci chiarisce come furono prodotte:

«[...] Los señores Di Doménico Hermanos y Compañía, dueños del Cinema Olympia, se propusieron llevar a las sábanas del Cine una reconstrucción, aun cuando imperfecta, del crimen del Capitolio. Al efecto fotografiaron los sitios principales del sangriento drama, y consiguieron la aceptación de algunas de las personas, médicos, etc., que intervinieron en el asunto. Faltaba solo que los protagonistas dieran su asentimiento para quedar en la cinta ¿Cómo hacerlos? La prensa bogotana no había conseguido sino rotundas negativas. Pensaron entonces los señores Di Doménico que ofreciendo a Galarza y Carvajal alguna suma de dinero, conseguirían su objeto. Se dirigieron al Panóptico, y después de conseguir la correspondiente licencia con el director del establecimiento, se pusieron al habla con los dos criminales. Después de iniciarles el negocio, convinieron en aceptarlo por la suma de 50 dólares. Al día siguiente los

²³¹ Fotogramma originale de *El drama del 15 de octubre* (1915)

²³² Galindo Cardona, Yamid (2015); *Realidad y ficción sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe en la película El drama del 15 de octubre en 1915*. Bogotá, Universidad Javeriana

empresarios del Cine se presentaron con sus aparatos y hallaron tanto a Galarza como a Carvajal trajeados con sus mejores ropas y arreglados de manera correcta. Con gran facilidad y complacencia se prestaron a todas las posiciones que desearon los operadores. Terminaron tranquilamente sus cigarrillos y cumplieron a contentamiento el compromiso ^{233 234} .»

Il dramma del 15 ottobre quindi non solo ripercorreva la dinamica dell'omicidio, ma inoltre gli attori del film erano i veri assassini del generale Uribe Uribe. Vale la pena mettere in evidenza la forte critica esercitata dalla stampa, indirizzata non solo al film, ma soprattutto al pagamento degli assassini, che ricevettero 50 dollari per ricostruire l'omicidio. Questo non solo fu interpretato come un gesto insensibile, ma trasformò il film in un prodotto politicamente scorretto, generando un tale malessere nel pubblico che i Di Domenico decisero di apportare delle modifiche al film, come viene raccontato di seguito:

«[...] Se da como excusa que a la película le han sido quitados los cuadros peores. Pero, en primer lugar, nosotros sabemos que en ella aparecen gordos y satisfechos, en una glorificación criminal y repugnante, los miserables asesinos a quien la Empresa les proporcionó la ocasión de explotar su delito pagándoles 50 dólares para que se dejaran retratar. Y en segundo, aunque no hubiera otra consideración, queda la muy respetable, la que todo caballero tiene que respetar, de que la distinguida familia del Gral. Uribe ha pedido que no se siga exhibiendo la

²³³ Periódico *El Cine Gráfico*. 12 maggio 1916; p. 5.

²³⁴ Traducción al italiano: ²³⁴ Traduzione in italiano: «I Signori Di Domenico Hermanos e Co., proprietari del Cinema Olympia, hanno deciso di portare sul grande schermo del cinema una ricostruzione, seppur imperfetta, del crimine del Capitolio. Infatti hanno fotografato i luoghi principali della sanguinosa tragedia e hanno ottenuto la collaborazione di alcune delle persone, medici, ecc., che erano intervenute nel caso. L'unica cosa che mancava loro era il consenso dei protagonisti ad apparire nel film. Come fare? La stampa di Bogotà non aveva ricevuto altro che risposte totalmente negative. Dunque i Signori Di Domenico hanno pensato che offrendo a Galarza e Carvajal una certa somma di denaro, avrebbero raggiunto l'obiettivo. Sono andati al Panottico e, dopo aver ottenuto la licenza corrispondente con il Direttore dello stabilimento, si sono messi in contatto con i due criminali. Dopo aver presentato loro l'affare, hanno accordato la somma di 50 dollari. Il giorno successivo gli imprenditori del Cinema si sono presentati con i loro macchinari e hanno ripreso Galarza e Carvajal con indosso i loro abiti migliori e ben sistemati. Con grande facilità e compiacenza si sono prestati a tutte le richieste dagli operatori. Hanno finito tranquillamente le loro sigarette e hanno completato ben contenti l'accordo.»

película [...] ¿Será que los Di Doménico creen cobardía la paciencia de todo un pueblo? Pues que anden con mucho, tiento, porque están equivocados^{235 236} .»

Nonostante prima del 1915 fossero già stati girati in Colombia circa ottanta (80) film, ancora oggi *Il dramma del 15 ottobre* è ritenuto l'inizio della produzione cinematografica nel Paese, principalmente per la sua forte presenza nei media causata dal processo di produzione, scandalo e censura che lo vide coinvolto. Dopo tutto quello che accadde con *Il dramma del 15 ottobre*, sembra che la famiglia Di Domenico decise di dedicarsi esclusivamente all'importazione e distribuzione di film europei in Colombia, gestendo sale a Bogotá (Salón Olimpia), Medellín (Teatro Junín) e Barranquilla (Teatro Colombia)²³⁷. Inoltre, nel 1918, la società Di Domenico stipulò un contratto con le società francesi Pathé, Gaumont ed Éclair per distribuire i loro film non solo in Colombia, ma anche in Venezuela, a Panama e in altri Paesi dell'America centrale²³⁸; pare infatti che esista pubblicità prodotta dalla società Di Domenico nel tentativo di accedere al mercato statunitense²³⁹. Non è stato tuttavia possibile identificare altri film da loro realizzati tra il 1916 e il 1924, ad eccezione di *Terra di Cauca* del 1919, che, secondo quanto raccontato in un'intervista²⁴⁰ dal regista Donato di Domenico, era incentrato sui Carnevali di Cali e includeva alcune vedute della Valle del Cauca.

Sette (7) anni dopo l'uscita de *Il dramma del 15 ottobre*, quello che fino al giorno d'oggi è ritenuto il primo lungometraggio di fiction realizzato in Colombia, uscì *Maria* (1922) di Máximo Calvo e Alfredo del Diestro. I fratelli Di Domenico, vedendo il successo riscosso dal film *Maria*, avrebbero tentato di seguire la stessa strada tramite la realizzazione del lungometraggio di fiction *Aura o las violetas [Aura o le viole]*, il quale uscì nel 1924. L'importanza dell'opera *Aura o las violetas* non ha a che vedere soltanto con il fatto che proseguì la strada del successo aperta da *Maria*, ma si tratta anche del primo film muto

²³⁵ Giornale *El Cine Gráfico*. 5 maggio 1916, (p. 5.)

²³⁶ Traduzione all'italiano: Traduzione in italiano: «[...] Si usa come pretesto il fatto che al film sono stati tolti soltanto i quadri peggiori. Però innanzi tutto sappiamo che vi appaiono grassi e soddisfatti, in una glorificazione criminale e ripugnante, i miserabili assassini ai quali l'Impresa ha offerto l'occasione di sfruttare il proprio delitto pagando loro 50 dollari affinché si lasciassero riprendere. E in secondo luogo, anche se non vi fossero altre considerazioni in merito, resta il fatto rispettabile, che qualsiasi Signore deve rispettare, che l'illustre famiglia del Gen. Uribe ha chiesto che non si continui a proiettare il film [...] Significa forse che i Di Domenico hanno interpretato come codardia la pazienza di tutto il popolo? Beh, che avanzino con cautela, perché si sbagliano.»

²³⁷ Martínez-Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*; 1978; p. 22.

²³⁸ Ibid 27.

²³⁹ Intervista a Juana Suárez, Febbraio 2020.

²⁴⁰ Salcedo Silva, Hernando. *Historia del cine colombiano*; 1980; p. 38-39.

colombiano del quale è stato preservato abbastanza materiale in movimento per poterne intraprendere uno studio formale.

I Di Domenico, dopo 15 anni di attività nel mondo del cinema in Colombia, non solo decisero di realizzare un lungometraggio di fiction, ma anche di adattare un altro classico della letteratura colombiana al cinema. È evidente, in questo caso, la sensibilità degli imprenditori italiani, che scelsero un romanzo sordido e tragico, in opposizione all'opera giovanile e romantica di *Maria*. Risulta inoltre interessante la scelta di mettere in scena un melodramma in contrapposizione a *Maria* per continuare la saga della produzione nazionale, scelta imputabile sia al loro grandissimo talento commerciale sia all'appoggio di Pedro Moreno Garzón, uno scrittore colombiano che, oltre a lavorare come segretario dell'impresa dei Di Domenico, si incaricava della parte letteraria dei film, scrivendone i copioni e gli adattamenti ²⁴¹. La scelta potrebbe essere ricaduta su *Aura o las violetas* su suggerimento di Moreno Garzón, il quale, come letterato e conoscitore della letteratura colombiana, avrebbe convinto i Di Domenico a realizzare l'adattamento del classico di José María de la Concepción Apolinar Vargas Vila Bonilla, più conosciuto come José María Vargas Vila.

Quest'ultimo fu uno scrittore colombiano nato a Bogotá il 23 giugno del 1860, il quale, con la sua opera *Aura o las violetas* sull'amore non corrisposto e, per questo, in contrasto con *Maria*, rappresentò l'antitesi dell'autore Jorge Isaacs. Infatti, mentre Vargas Vila denunciava l'imperialismo statunitense e i terribili governi della Colombia, del Venezuela e dell'Ecuador, Isaacs lavorava come ambasciatore per questi stessi governi. Vargas Vila nel 1887 pubblicò il suo primo romanzo, *Aura o las violetas*, che immediatamente divenne un *best-seller*, venduto in tutto il subcontinente latino-americano e perfino nella penisola spagnola ²⁴².

Aura o las violetas è un romanzo narrato in prima persona il cui protagonista non svela il proprio nome e narra una tragica storia d'amore che si sviluppa attorno al personaggio di Aura, una donna di circa 20 anni che rompe il patto d'amore eterno stretto con il suo innamorato, protagonista del racconto, per sposarsi con un ricco imprenditore per la necessità di conservare il suo patrimonio e quello della sua famiglia. Restando fedele al marito che in realtà non ama, Aura rifiuta il suo innamorato quando questo fa ritorno in provincia, dopo che si era recato a Bogotá per studiare, ed entra in un conflitto personale tra

²⁴¹ Giornale *El Tiempo*. 5 ottobre 1924, p. 6.

²⁴² Gran Enciclopedia de Colombia. Consultado el 21 de noviembre de 2013.

le sue scelte e il fatto di non poter corrispondere un amore sul quale aveva giurato ²⁴³ . Nonostante si siano conservati soltanto 16 minuti del film realizzato dai Di Domenico, la trama si capisce perfettamente: nei frammenti conservati, il protagonista arriva a Bogotá, cerca sua madre e le sue sorelle, viene poi a sapere che Aura si sposerà e quando cerca di fermare il matrimonio e già troppo tardi: tenta di parlare con Aura, ma lei lo respinge e il film finisce.

L'adattamento del romanzo al cinema iniziò con il sostituire la prima persona della narrazione originale con una terza persona o un narratore onnisciente. Se confrontiamo un estratto del romanzo con un inter-titolo del film ci rendiamo conto delle differenze e dell'adattamento del film:

TESTO DEL ROMANZO

«[...] Contento, risueño, y lleno de ilusiones, torné a la casa paterna; todo lo hallé lo mismo: las caricias amantes de mi madre, el cariño sencillo y siempre igual de mis hermanas, y el calor siempre grato de mi hogar; ¡sólo el amor de Aura, no era el mismo para mí!

[...] Dominado por mis tristes pensamientos, y perseguido por amargas reflexiones, llegué una tarde al sitio de «Las Violetas» testigo en otro tiempo de mi felicidad ^{244 245} .»

INTER-TITOLO DEL FILM

«A su regreso del colegio en Bogotá, después de largos años lejos de sus seres queridos, Èl, encuentra a su madre y hermanas, el mismo amor que dejó.

²⁴³ Proimagenes colombia; consultato il 19 ottobre 2020;

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1977

²⁴⁴ Vargas Vila, José María. *Aura o las violetas*, p. 13.

²⁴⁵ Traduzione in italiano. «[...] Allegro, sorridente, e pieno d'illusioni, feci ritorno alla casa paterna; tutto mi sembrò uguale: le dolci carezze di mia madre, l'affetto semplice e immutato delle mie sorelle e il calore sempre piacevole della mia casa; solo l'amore di Aura per me non era più lo stesso! [...] Dominato dai miei pensieri tristi e inseguito da riflessioni amare, giunsi una sera nel posto «Las Violetas», testimone in passato della mia felicità.»

[...] Pero el amor de Aura, no era el mismo. Entonces, visitó las violetas, testigo de amor en otro tiempo, ahora la tumba de su felicidad ^{246 247} .»

Ad ogni modo, i realizzatori non si limitarono al semplice adattamento del romanzo, ma andarono oltre pensando di utilizzare Bogotá come scenario delle riprese. Avrebbero quindi utilizzato il film come mezzo per pubblicizzare lo sviluppo della città, motivo per il quale girarono delle scene per le strade dove fossero visibili il tram e uno dei teatri degli spettacoli (le cui decorazioni permetterebbe di identificarlo con il Teatro Colón). Inoltre, la parte più interessante del film risulta essere la cinematografia, soprattutto grazie alla perfetta consapevolezza del movimento dei personaggi da parte dei registi e all'uso del “primo piano” e dello “sfondo” come strumenti drammatici. Per esempio, al minuto 4:25 e dopo l'inter-titolo «Del traje de novia de Aura, había caído, un ramo de violetas... ^{248 249} », il regista mostra un *close-up* di un ramo di viole per terra, per cui il protagonista, nel mezzo di una strada desolata, si china per raccoglierlo dal suolo al centro dello schermo, con uno sfondo trainato, lontano e indifferente alla sua condizione, mentre in primo piano appare un altro personaggio che lo aiuta a camminare fino alla sua auto, sulla quale sale e parte, completamente desolato, con le viole in mano ²⁵⁰.



²⁴⁶ Di Domenico, Vincenzo. *Aura o las violetas*, min. 0:57-1:23.

²⁴⁷ Traduzione in italiano. «Al suo ritorno dal collegio di Bogotá, dopo lunghi anni lontano dai suoi cari, ritrovò sua madre e le sue sorelle, lo stesso amore che aveva lasciato [...] Però l'amore di Aura non era lo stesso. Quindi si recò alle violette, testimone dell'amore del passato, ormai tomba della sua felicità.»

²⁴⁸ Di Domenico, Vincenzo. *Aura o las violetas*; 1924; Min. 5-02-5:03.

²⁴⁹ Traduzione in italiano. «Dall'abito da sposa di Aura era caduto un ramo di viole...»

²⁵⁰ Di Domenico, Vincenzo. *Aura o las violetas*; 1924; Min. 0:57-1:23.

Un altro magnifico esempio della messa in scena da parte dei registi del film si verifica quando il protagonista arriva a casa sconvolto dopo aver trovato il ramo di viole a terra: la madre e le sorelle lo aiutano a camminare fino al letto e, successivamente, egli si risveglia nel pieno della notte a causa dell'incubo emotivo che sta vivendo. In primo piano si osserva il personaggio che si alza dal letto e s'inginocchia di fronte alla scrivania a pregare, mentre nel piano intermedio appare il letto dove non riusciva a dormire a causa degli incubi e sullo sfondo si intravede la porta oltre la quale si trova la realtà e che ha attraversato sorretto dalla sua famiglia. Come si evince dagli esempi appena esposti, è evidente che la fotografia del film è stata disegnata con molta cura, e che il film presenta un alto grado di complessità grazie alle riprese d'esterni e d'interni e ai molteplici elementi sullo schermo.

Inoltre, sono presenti movimenti all'interno della stessa scena, motivo per cui la sua realizzazione risultava complessa a causa dei movimenti della cinepresa. Una scena meravigliosamente riuscita ed elaborata da un punto di vista cinematografico è quella dell'incontro tra i due innamorati a teatro. Il protagonista ci si reca per sfuggire ai suoi pensieri ma incontra Aura, con la quale ha uno scambio di sguardi ripresi dal punto di vista dei protagonisti che riassume tutto il dramma della tragedia: mentre il protagonista si trova nella platea del teatro, circondato da altri uomini eleganti che sanno poco o niente della sua situazione e vanno a teatro per svagarsi, Aura, giovane e vestita elegantemente in compagnia del sofisticato e maturo marito, si siede in uno dei palchi del teatro. Il protagonista osserva dal basso, da una posizione di sottomissione e sfavorevole rispetto a quella di Aura, che a sua volta lo osserva dall'alto, da una posizione di altezza e superiorità. Dopo il loro scambio di sguardi, è stato inserito un piano nel quale i due protagonisti osservano per 10 lunghi secondi la stessa opera di teatro senza alcun interesse per quello che sta accadendo sulla scena (min. 10:35-10:45), sconvolti dalla situazione emozionale che stanno vivendo per via del loro incontro fortuito ²⁵¹.

Non soltanto lo scambio di sguardi è perfettamente elaborato a partire dalla cinematografia e dai punti di vista dei personaggi (P.O.V.), ma anche il montaggio svolge un ruolo importante nel realizzare un aumento di intensità progressivo nell'incontro tra i personaggi: viene mantenuto il piano su ciascun personaggio ogni volta più a lungo (da 7 secondi si passa a 10 secondi, poi da 15 a 20 per ciascuno dei personaggi sullo schermo) fino a che, durante lo scambio di sguardi, il regista opera un taglio di 5 secondi su ciascuno per sottolineare la sorpresa e l'impatto emotivo che ciascun personaggio prova.

²⁵¹ Di Domenico, Vincenzo. *Aura o las violetas*, min. 0:57-1:23.



Allo stesso modo, vale la pena sottolineare che la recitazione ha un tono costante, dal momento che i personaggi nel corso dell'incontro mantengono un atteggiamento sobrio, poiché si trovano in mezzo a un gruppo di persone, nonostante i momenti fortemente intensi che stanno vivendo: ovvero non drammatizzano la situazione oltremodo. In altre scene del film, invece, appare un personaggio che attira molto l'attenzione a causa del suo trucco e dell'eccessivo manicheismo: l'autista nonché amico del protagonista. Questo personaggio appare soltanto in tre scene e in ciascuna di esse ha un ruolo preponderante che dà alla scena un tocco particolare: appare per la prima volta nella scena in cui il protagonista fa ritorno da Bogotá per fare una sorpresa alla sua famiglia e, invece di dare al protagonista un ramo di fiori affinché possa regalarlo alla madre, l'autista gli consegna una sorta di bambola per le sue sorelle guardando direttamente in camera, compiaciuto e sorridente, come a sottolineare il tono comico della scena; il protagonista, in quell'occasione, gli restituisce l'oggetto immediatamente, rinfacciandogli lo scherzo. Nella seconda scena in cui appare, è il protagonista a cercarlo nella sua stanza perché lo porti al matrimonio di Aura; l'autista sta dormendo e viene svegliato di soprassalto dal protagonista: l'autista viene inquadrato in *close-up* mentre, appena sveglio, osserva spaventato il protagonista e il suo aspetto deplorabile causato dalla sofferenza d'amore. Ripreso da vicino, l'autista esibisce un trucco scuro sulle guance per sottolineare lo spavento che gli induce il protagonista ²⁵².

²⁵² Di Domenico, Vincenzo. *Aura o las violetas*, min. 0:57-1:23.



Aura o las violetas, così come il film *Maria*, fu un successo al botteghino non solo per merito della trama, che costituiva il 50% della sua bellezza, ma anche per il buon uso della tecnica, almeno da quanto si può dedurre dall'estratto che ne è pervenuto. Un articolo del giornale *Colombia* documenta così il suo successo finanziario:

«Bogotá. Se ha publicado el producido de la película "Aura o las violetas" de Vargas Vila, el cual ascendió en esta ciudad a la suma de catorce mil dólares que fue repartida entre el autor de la obra, los artistas que la filmaron y la Empresa. Se ve pues lo halagador del cine²⁵³
²⁵⁴ .»

Anche un breve comunicato stampa pubblicizza la proiezione di *Aura o las violetas* al Salón Olympia di Bogotá:

«Mañana se proyectará la cinta nacional *Aura o las violetas* en el Salón Olympia^{255 256} . »

²⁵³ Giornale *Colombia*. 17 marzo 1924.

²⁵⁴ Traduzione in italiano. «Bogotá. E' uscito il film "Aura o las violetas" di Vargas Vila, che ha incassato in questa città il ricavato di quattordicimila dollari che è stato diviso tra l'autore dell'opera, gli artisti che vi hanno partecipato e l'Impresa. Si vede quanto successo riscuota il cinema.»

²⁵⁵ Giornale *Mundo al día*. 26 novembre 1924, p. 10.

²⁵⁶ Traduzione in italiano. "Domani si proietterà il film nazionale *Aura o le viole* al Salón Olympia»

La coppia Di Domenico/Moreno avrebbe poi realizzato due ulteriori lungometraggi di fiction: *Cómo los muertos* [*Come i morti*] del 1924, e, *El amor, el deber y el crimen de* [*L'amore, il dovere e il crimine*] del 1926. Di *Como los muertos* sono pervenuti soltanto 10 minuti, composti da due sequenze del film originale, la prima suddivisa in 7 scene e la seconda in 10; dunque non è possibile accedere a più di qualche frammento del film. Ciononostante, si evince che l'opera trattava la tematica della lebbra o del terribile trattamento riservato ai lebbrosi in Colombia nel 1920. La sinossi pubblicata da Proimágenes Colombia sulla sua pagina web lo descrive come un dramma romantico nel quale il protagonista soffre di lebbra. Con il passare del tempo, la malattia avanza al punto da portarlo alla pazzia, senza che sua moglie lo sappia. Successivamente, anche lei comincia a soffrire di un deterioramento morale progressivo, fatto che rovina completamente la relazione coniugale che sfocia in un conflitto intenso che, a sua volta, induce il protagonista al suicidio²⁵⁷. È importante sottolineare come Di Domenico/Moreno in questo film cambiarono strategia rispetto a quella utilizzata nel film *Aura o las violetas*. La troupe girò *Como los muertos* fuori da Bogotá, adattando l'opera teatrale scritta nel 1916 dal drammaturgo colombiano Antonio Álvarez Lleras. Quest'ultima fu una delle poche opere teatrali a riscuotere un tale successo tra il pubblico colombiano che venne riadattata cinque volte²⁵⁸, riempiendo la programmazione nazionale sia a Bogotá che nelle altre province per oltre dieci anni e realizzando cento spettacoli entro un anno dalla sua uscita²⁵⁹. Moreno Garzón raccontò che il film non era stato ripreso in circostanze meno sfavorevoli rispetto a quelle di *Aura o las violetas*, dal momento che i fratelli Di Domenico per realizzarlo avevano costruito uno studio sul retro dei loro uffici, e che il costo degli attori non permise di ripetere le scene che non piacevano loro, fatto che portò a un giudizio negativo da parte del pubblico, tanto che il film non raggiunse mai il successo economico di *Aura o las violetas*²⁶⁰. Un articolo di giornale dettagliato ci offre maggiori informazioni su *Como los muertos*:

«FILMACION DEL DRAMA 'COMO LOS MUERTOS'

- Próximamente se filmará en esta ciudad el admirable

²⁵⁷https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=8 Proimagenes Colombia; consultato 19 ottobre 2020;

²⁵⁸[http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Antonio_%C3%81lvarez_Lleras_\(Joaqu%C3%ADn_Zuluaga\)](http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Antonio_%C3%81lvarez_Lleras_(Joaqu%C3%ADn_Zuluaga)) Enciclopedia del Banco de la República; consultato 19 ottobre 2020

²⁵⁹ Giornale *El Tiempo*. 8 maggio 1943, p. 4.

²⁶⁰ Martínez-Pardo, Hernando; *Historia del cine colombiano*; 1978; p. 49.

drama "Como los muertos," de que es autor el Sr. Antonio Álvarez Lleras. La empresa, que cuenta con el respaldo de los señores Di Doménico Hermanos, será dirigida por el señor Álvarez Lleras. Director de escena será el señor Rafael Burgos, principal de la troupe, que compondrán, entre otras, las siguientes personas: Burgos, Ferruccio Benincore, Alejandro Barriaga, Eduardo Rosito, Sader Guerra, Daniel Borda, Rafael Amaya, Triviño, Martia Jara Beltrán, Zuluaga, Lucrecia de Guevara, Aura Marta Estades, Belén A. de Barón, Ana C. Rossi, Luisa Rodríguez, Ana de Burgos, Celia Daza, Ana Elena Barón, Berta Salazar. Parece que en el Ministerio de Instrucción Pública se ha registrado la propiedad literaria y artística de la obra "Como los muertos," para evitar que suceda algo semejante a la "María". Sin permiso del señor Alvarez Lleras no podrá presentarse ni exhibirse en telón la obra de que se trata. También adelanta trabajos para filmar la misma obra "Como los muertos" o "Aura o las violetas", de Vargas Vila, otra empresa que ha constituido el doctor Arturo Acevedo. Parece que se han verificado varios ensayos con resultados muy satisfactorios. Creemos que "Como los muertos" obtendrá en el telón de cine un éxito formidable [...] ²⁶¹ ²⁶² .»

²⁶¹ Giornale *El tiempo*. 9 dicembre 1923, p. 3.

²⁶² Traduzione in italiano. «RIPRESE DELLA TRAGEDIA “COMO LOS MUERTOS” (COME I MORTI) – Prossimamente si effettueranno le riprese in questa città della splendida opera “Como los muertos” (Come i morti), scritta dal Sig. Antonio Álvarez Lleras. L’impresa, che vanta il sostegno dei Sig. Fratelli Di Domenico, sarà diretta dal Sig. Álvarez Lleras. Il direttore artistico sarà il Sig. Rafael Burgos, a capo della troupe, che sarà composta, tra l’altro, da: Burgos, Ferruccio Benincore, Alejandro Barriaga, Eduardo Rosito, Sader Guerra, Daniel Borda, Rafael Amaya, Triviño, Martia Jara Beltrán, Zuluaga, Lucrecia de Guevara, Aura Marta Estades, Belén A. de Barón, Ana C. Rossi, Luisa Rodríguez, Ana de Burgos, Celia Daza, Ana Elena Barón, Berta Salazar. Sembra che i diritti letterari e artistici dell’opera in questione siano stati registrati presso il Ministero della Pubblica Istruzione, per evitare che si ripeta una situazione simile a quella accaduta con “Maria”. Senza il consenso del Sig. Alvarez Lleras non si potrà presentare né proiettare l’opera in oggetto. Inoltre, si accelera il lavoro per poi girare la stessa opera "Como los muertos" (Come i morti) o "Aura o las violetas" (*Aura o Le viole*), di Vargas Vila, altra impresa del Dottor Arturo Acevedo. Sembra che si siano già svolte delle prove con risultati eccellenti. Pensiamo che "Como los muertos" (Come i morti) otterrà sullo schermo un successo formidabile. Per realizzare il film ci sono progetti magnifici e un piano elaborato che assicurerà la produzione di qualcosa tanto bello quanto interessante. E si tratterà di un nuovo successo del giovane drammaturgo che porta il [illeggibile] del teatro in Colombia e che ha soltanto ammiratori e amici.»

Dopo *Como los muertos*, il duo Di Domenico/Moreno tornò a Bogotá per realizzare il suo ultimo film: *El amor, el deber y el crimen* [*L'amore, il dovere e il crimine*], uscito nel 1926. Si sono conservati soltanto 26 minuti di quello che sarebbe il quinto lungometraggio di fiction muto colombiano nonché quello meglio riuscito dal punto di vista del linguaggio cinematografico della trilogia di Di Domenico/Moreno. Questo film presenta una scenografia molto elaborata e utilizza degli scenari dal grande impatto narrativo²⁶³.



Per esempio, nel primo minuto del film, il regista segue con la cinepresa la protagonista che, subito dopo essere stata nello studio del pittore, intraprende un lungo percorso attraverso strade, quartieri e parchi, fino ad arrivare nel negozio di abiti dove lavora come cassiera. Il pittore, che l'aveva accompagnata fin lì, resta fuori dal negozio, osservandola attraverso la vetrina, senza trovare il coraggio di entrare. Il regista decide di includere non solo la lunga camminata della protagonista dallo studio del pittore fino al suo luogo di lavoro, ma anche di riprendere il protagonista mentre spia la cassiera attraverso un vetro, per sottolineare la distanza che esiste tra i due personaggi e i due spazi drammatici e per creare uno spazio drammatico. *El amor, el deber y el crimen* [*L'amore, il dovere e il crimine*] racconta la storia di una giovane donna prossima al matrimonio, i cui piani si complicano a causa dell'attrazione che inizia a provare per il pittore che le fa un ritratto per il matrimonio²⁶⁴. Vale la pena soffermarsi sui costumi dei personaggi e sulla buona fotografia utilizzata nel film: le inquadrature sono ben disegnate e realizzate, e offrono spesso profondità di campo e diversità di piani, dotati, a loro volta, di buona illuminazione e buona messa a fuoco. Purtroppo, però nei frammenti preservati e restaurati dalla Fundación Patrimonio Fílmico

²⁶³ Di Domenico, Vincenzo. *El amor, el deber y el crimen*. Min. 00:00:56.

²⁶⁴ http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=13 Promagenes Colombia; consultato 19 ottobre 2020

Colombiano, si riscontra un'assenza totale di inter-titoli, motivo per il quale risultano difficili da comprendere nel loro insieme. Infatti, la scena del ballo che va dal minuto 00:08:24 al minuto 00:09:03 si ripete dal minuto 00:17:54 al minuto 00:18:30 nei frammenti sopravvissuti, così come la scena dei poliziotti che soccorrono una persona ferita da un'arma da fuoco va dal minuto 00:13:40 al minuto 00:13:54 e si ripete al minuto 00:19:11. Si potrebbe dedurre che le ripetizioni siano ellissi temporali, ma a causa della mancanza di inter-titoli, non soltanto le scene ripetute, ma tutte le scene preservate e restaurate del film risultano difficili da comprendere in una narrativa coerente. Come succede con la sequenza girata durante i carnevali studenteschi di Bogotá (nella quale, di fatto, si utilizzano i Carnevali come scenario narrativo), così come quella dell'incendio che si trova alla fine dell'estratto conservato.

Questa è l'ultima produzione di cui si abbia notizia da parte dei Di Domenico. Martínez Pardo afferma nel suo libro che Francesco si era ritirato dall'attività cinematografica nel 1922 ed era diventato Console della Colombia in Italia ²⁶⁵. Questo sta dunque a significare che la produzione di *Aura o le viole*, *Come i morti* e *L'Amore, il dovere e il crimine*, avvenne per iniziativa del fratello Vincenzo? E i loro cugini Donato e Giovanni, nonché i cognati di Francesco, Peppino ed Erminio, si erano già ritirati dalla società o ebbero qualche ruolo nella produzione dei lungometraggi? Le quali sono domande per un'ulteriore ricerca. È bene sottolineare che la loro società di importazione e proiezione si rivelò una delle compagnie cinematografiche più prospere della Colombia, e arrivò a controllare la distribuzione e la proiezione di film in tutta l'America Latina, come loro stessi sottolineano in una pubblicità del 1923:

«Di Doménico Hnos. & Cía.

Empresa cinematográfica y de espectáculos públicos.

Teatros propios en varias sucursales en Colombia, Venezuela, Panamá, Costa Rica, Nicaragua, Honduras, Salvador, Guatemala.

Únicos concesionarios de las mejores casas productoras de películas cinematográficas del mundo. Agencias en todas las ciudades de más de 5000 habitantes.

GENERCIA GENERAL.

²⁶⁵Martínez-Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*; 1978; p. 28.

BOGOTÁ, COLOMBIA ^{266 267} .»

L'impresa Cine Colombia avviò la sua attività di distribuzione cinematografica il 7 giugno 1927, tutt'oggi esistente. Con la sua nascita iniziò il declino dei Di Domenico & Di Ruggiero in Colombia. Infatti, Cine Colombia nel 1928 acquisì interamente la loro compagnia, provocando il ritiro degli italiani dall'industria cinematografica ²⁶⁸ . La chiusura della società Di Domenico Hnos. & Co. ebbe un impatto enorme sulla produzione cinematografica nazionale, poiché la società aveva e offriva laboratori per lo sviluppo delle pellicole, gestiva l'importazione e la vendita di pellicole vergini, e possedeva inoltre studi di riprese cinematografiche. Francesco di Domenico tornò in Colombia per vivere a Villeta, una città vicino a Bogotá, dove poi morì; mentre Vincenzo di Domenico si ritirò definitivamente a Barcellona, in Spagna.

²⁶⁶ Duque, Edda Pilar. *La aventura del cine en Medellín*; 1992; p. 56.

²⁶⁷ Traduzione all'italiano «Di Domenico Hnos. & Co. Impresa cinematografica e di spettacoli pubblici. Teatri propri in varie succursali in Colombia, Venezuela, Panama, Costa Rica, Nicaragua, Honduras, Salvador, Guatemala. Concessionari unici delle migliori società di produzione cinematografica del mondo. Agenzie in tutte le città con più di 5000 abitanti. DIREZIONE GENERALE. BOGOTÁ, COLOMBIA.»

²⁶⁸ Martínez-Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*; 1978; p. 28.

Parte II: Floro Manco

FILM di FLORO MANCO (1913-1922)

Sono state trovate prove di 4 film realizzati da questo regista italiano.

FLORO MANCO, fotografo e regista

- Nascita: Scalea, Calabria, Italia, 10 ottobre 1875;
- Morte: Barranquilla, Atlantico, Colombia, 13 settembre 1954.

Se i film *Il dramma del 15 ottobre* e *Aura o le viole* dei Di Domenico sono ricordati per la loro presenza mediatica e per il loro successo al botteghino, Floro Manco è senza dubbio ricordato per aver iniziato a Barranquilla una tradizione cinematografica che dopo 100 anni è ancora in vigore. Si hanno pochissime informazioni su questo regista italiano, ma sono state trovate prove giornalistiche e letterarie del fatto che abbia realizzato quattro (4) film in Colombia tra il 1913 e il 1922.

Secondo quanto afferma il ricercatore colombiano José Nieto Ibáñez²⁶⁹, è noto che Floro Manco nacque a Scalea, in Calabria, il 10 ottobre 1875, in una famiglia di pescatori e olivicoltori, e che fosse figlio di Antonio Manco, un marinaio, e Carolina Lamboelia. Fin dall'infanzia si interessò di fotografia, passione che un giorno avrebbe trasformato in professione. Ancora bambino, si imbarcò con la sorella e il cognato per emigrare in Brasile in data sconosciuta. Poco si sa di quanto gli accadde in Brasile, anche se i suoi nipoti raccontarono in un'intervista che Floro prese parte alle proteste che rovesciarono l'imperatore brasiliano dell'epoca, più che altro come parte delle sue avventure giovanili²⁷⁰.

Si sa che quando compì 18 anni, nel 1893, emigrò di nuovo in Argentina, dove lavorò in un pastificio, mentre imparava il mestiere della fotografia. Due anni dopo si sposò ed ebbe 5 figli, ma sua moglie morì giovane ed egli si ritrovò a emigrare di nuovo, questa volta in Venezuela, dove arrivò già con l'attrezzatura fotografica necessaria per esercitare la professione²⁷¹. Il suo talento, così come l'attrezzatura di cui disponeva, lo avrebbero aiutato a entrare in contatto con persone benestanti e di potere disposte a pagare per i suoi servizi, portandolo a viaggiare in tutto il Paese. Fu proprio una fotografia della first lady della

²⁶⁹Nieto Ibáñez, José. *Pionero del cine documental colombiano*; 2012. p. 12.

²⁷⁰Ibid. p. 14.

²⁷¹Ibid. p. 19.

nazione, che fece il giro del mondo su diverse testate, a permettere a Floro di guadagnare la fama che gli avrebbe poi portato ingenti ingressi economici. Infatti, uno dei suoi figli ha raccontato in un'intervista rilasciata a Nieto Ibáñez che il padre aveva partecipato a un concorso fotografico e aveva vinto il primo premio con una foto dello stemma dello Stato di Trujillo, per il quale gli era stata consegnata una piuma d'oro ²⁷² .

Mentre si trovava in Venezuela, Manco decise di recarsi in Colombia perché a Barranquilla erano state sepolte le spoglie del padre marinaio, Antonio Manco. Attraversò il confine a dorso di un mulo, con pesanti attrezzature fotografiche trasportate in un carrozzone, e infine decise di stabilirsi proprio a Barranquilla, dove nel 1905 fu accolto da alcuni connazionali italiani ²⁷³ . Purtroppo, quando giunse a Barranquilla, scoprì che i resti del padre erano stati sepolti sotto una chiesa poiché non erano stati reclamati da nessun membro della famiglia. Dopo aver trascorso alcuni anni a Barranquilla, Floro Manco vide nel cinema una nuova opportunità. Decise, così, di vendere la sua attrezzatura fotografica, dopodiché si recò negli Stati Uniti, seguì dei corsi di ripresa e proiezione di film e acquistò un'attrezzatura cinematografica Kodak per tornare in Colombia ²⁷⁴ .

Tornò a Barranquilla nel 1913 e nello stesso anno diede inizio alla sua produzione cinematografica. Il suo primo film fu *Da Barranquilla a Cartagena*, che non uscì nelle sale fino al 1916, come raccontato nel seguente articolo:

«De Barranquilla a Cartagena.

Exhibida fue anoche en el Teatro Cisneros la película de este nombre, impresionada por el señor FLORO MANCO. Sensible fue que la constante amenaza del mal tiempo le hubiera restado espectadores a obra tan interesante. La vista de la primera parte del camino después de que los excursionistas de aquí salieron de Sabanalarga, por demás peligrosa por lo inexplorada por vehículos como automóvil, lo que prueba el arrojo de los excursionistas barranquilleros; las vistas de los departamentos y pabellones de la Exposición verificada en Cartagena con motivo del primer centenario de los Mártires, en el cual obtuvieron tantos triunfos algunos industriales de esta

²⁷²Ibid. p. ventuno.

²⁷³Ibid. p. 57.

²⁷⁴Ibid. p. 63.

ciudad; la salida del tren mixto de Cartagena con rumbo a Calamar, parte ésta en la que se puede apreciar el puente giratorio sobre el Dique y la belleza de los caminos y la fertilidad de la tierra; luego todas las vistas del Gran Ingenio Central de Sincerín, que como lo dijimos ayer es una de las obras de que más orgullosa puede mostrarse la Costa Atlántica, y el resto de los cuadros da a ésta un interés excepcional. Indudablemente la plaza para esta obra de la cinematografía nacional es Cartagena. Al ser exhibida allá, necesariamente obtendrá éxito colosal^{275 276}

..»

Inoltre, Arturo de Castro Palacio, colui che guidò l'auto da Barranquilla a Cartagena nel film di Manco, raccontò in un'intervista a un giornale locale che si era trattato di un'escursione fatta da un gruppo di persone alla guida di un'auto Reo nel 1913. A quel tempo non c'erano strade tra le città, e dovettero aprirsi il cammino con l'auto attraverso sentieri impervi, con Floro che riprendeva il viaggio²⁷⁷. Un giornale locale nel 1916 annunciò la proiezione del film *Da Barranquilla a Santa Marta* (un'altra città vicina a Barranquilla, come Cartagena); ma pare che si trattasse di un errore di stampa piuttosto che di un altro film di Manco, poiché non ci sono altre notizie del fatto che questo regista italiano stesse girando e riprendendo un viaggio verso Santa Marta²⁷⁸. Ciononostante, Manco realizzò altri tre film nella sua carriera di regista: *El Carnaval de Barranquilla del 1914* [*Il Carnevale di Barranquilla del 1914*] nel 1914, *El triunfo de la fe* [*Il trionfo della fede*] nel 1918 e *La coronación del poeta Julio Flórez* [*L'incoronazione del poeta Julio Flórez*] nel 1922.

²⁷⁵ *Giornale El Siglo*, 27 ottobre, 1916

²⁷⁶ Traduzione in italiano: «Da Barranquilla a Cartagena. Il film così intitolato è stato presentato ieri sera al Teatro Cisneros, diretto dal Sig. FLORO MANCO. È stato un peccato che la costante minaccia del maltempo abbia sottratto spettatori a un'opera così interessante. La vista del primo tratto di strada dopo che gli escursionisti avevano lasciato Sabanalarga, pericolosa in quanto inesplorata da veicoli come le automobili, che dimostra il coraggio degli escursionisti di Barranquilla; le vedute dei reparti e dei padiglioni della Mostra tenutasi a Cartagena in occasione del primo centenario dei Martiri, in cui alcuni industriali di questa città hanno ottenuto tanti successi; la partenza del treno misto da Cartagena a Calamar, scena in cui si possono contemplare il ponte girevole sul Dique e la bellezza delle strade e la fertilità del terreno; poi tutte le vedute del Gran Ingenio Central di Sincerín, che come dicevamo ieri è una delle opere di cui la costa atlantica può essere maggiormente orgogliosa, e il resto dei quadri conferiscono al film un interesse eccezionale. Indubbiamente il posto per questo lavoro della cinematografia nazionale è Cartagena. Quando verrà proiettato lì, otterrà sicuramente un successo colossale».

²⁷⁷ Nieto Ibáñez, José. *Pionero del cine documental colombiano*; 2012. p. 112.

²⁷⁸ *Giornale La Nación*. 11 gennaio 1916.

Per quanto riguarda l'ultimo, *L'incoronazione del poeta Julio Flórez*, è noto che l'"incoronazione" fosse il più grande tributo concesso a una personalità di rilievo all'inizio del XX secolo in Colombia. Vale la pena sottolineare che fino a quel momento solo un numero limitato di poeti colombiani aveva ricevuto tale menzione²⁷⁹, e che l'incoronazione di Julio Flórez era stata indetta dal Presidente della Repubblica. Il generale Eparquio González fu incaricato di organizzare e realizzare l'"incoronazione" e chiese a Floro Manco di filmarla²⁸⁰. Il Generale convocò una carovana che partiva da Barranquilla per andare a rendere omaggio al poeta in un paese vicino, e Floro Manco, come indicato in un articolo di giornale che riportava gli eventi della giornata, iniziò le riprese e prese a "girare la maniglia del suo apparato cinematografico" fin dalla prima uscita su un viale principale della città²⁸¹. Ad oggi, non è stata ritrovata alcuna notizia della proiezione del film e non si sa nemmeno se Manco abbia effettivamente sviluppato e montato *L'incoronazione del poeta Julio Flórez*, che, sulla base delle informazioni disponibili, potrebbe essere considerato un film di non-fiction. Il suo penultimo film, *Il trionfo della fede*, era, invece, una pubblicità per una marca di sigarette, che offriva anche vedute dei paesaggi della costa caraibica colombiana. Il seguente comunicato stampa illustra il contenuto del film:

«Anoche tuvo lugar en el Teatro Cisneros el ensayo de la película que el artista señor FLORO MANCO ha desarrollado con temas proporcionados para don Julio E. Gerlein. Es una hermosa cinta de propaganda a los cigarrillos que produce la fábrica "La Fe" y de muy valiosa propaganda para las industrias costeñas. Aparecen en el telón vistas panorámicas de Barranquilla, los caños de Santa Marta, Las bocas de ceniza, parajes del río Magdalena y varios cuadros plásticos [...] Una parte interesante de esta película es la visita de Zamacois a la fábrica del señor Gerlein^{282 283}.»

²⁷⁹Fino a quel momento, tale menzione era stata data solo a José Asunción Silva, Rafael Pombo e Guillermo Valencia, secondo quanto riportato dal giornale *El Tiempo*. 14 gennaio 1923.

²⁸⁰Nieto Ibáñez, José. *Pionero del cine documental colombiano*; 2012. p. 182.

²⁸¹*El Liberal*, 15 gennaio 1923.

²⁸²*Giornale El Siglo*, 27 ottobre, 1916.

²⁸³ Traduzione in italiano. «ieri sera si sono svolte al Teatro Cisneros le prove del film che l'artista FLORO MANCO ha sviluppato con tematiche a richiesta da parte del Sig. Julio E. Gerlein. È una bellissima pellicola di propaganda per sigarette prodotte dalla fabbrica "La Fe", ma anche una propaganda importante per le

Un altro comunicato stampa chiarisce quale sia stata la partecipazione di Gerlein al film: «[En] La primera escena [...] tres individuos [...] entablan lucha por una cajetilla de cigarrillos ‘Ideal’. En el momento crítico de la contienda aparece el señor Gerlein con dos gruesas de cigarrillos en las manos y ofrece sendos paquetes a los luchadores, [tornándose] de encarnizados leones, en corderos de mansedumbre noble ²⁸⁴ ²⁸⁵ .» Sulla base di questi due articoli, potremmo concludere che *Il trionfo della fede* era un film di propaganda che mirava non solo a pubblicizzare le sigarette, ma anche l’intera regione della costa caraibica colombiana ad altri uomini d’affari nazionali e internazionali. I giornalisti sottolineano infatti la presenza delle sigarette e della fabbrica Gerlein nel film, ma anche il fatto che vi fossero inclusi paesaggi diversi e belli. Oltre alle vedute (nel caso dei paesaggi) e alla pubblicità/*actualités* (nel caso delle fabbriche e del commercio), ciò che colpisce de *Il trionfo della fede* è che contenga elementi di cinema di fiction e di non-fiction. Nella scena descritta nel secondo articolo di cui sopra, Manco avrebbe pianificato l’intromissione di Gerlein nella disputa tra i tre gentiluomini per le sue sigarette, utilizzando quindi elementi di fiction e non-fiction per realizzare il suo film *Il trionfo della fede*. Gerlein, dunque, non solo fu il produttore del film, ma partecipò anche come attore.

Tuttavia, il film di maggior rilevanza realizzato da Floro Manco è *Il Carnevale di Barranquilla del 1914*, che ha avviato una tradizione cinematografica nei Caraibi colombiani che oggi ha più di 100 anni. Come conseguenza della grande attenzione che gli abitanti di Barranquilla riservano al loro Carnevale, sin dall’inizio della produzione, i giornalisti della città si preoccuparono di seguire da vicino tutti i dettagli del film che Manco realizzava. Il carnevale di Barranquilla si svolge nei mesi di febbraio e marzo, e già dal 23 gennaio 1914 i giornali annunciavano le riprese del Carnevale di quell’anno:

«[...] El inteligente artista FLORO MANCO ha pedido al exterior todos sus aparatos necesarios para tomar una película cinematográfica de los mejores pasajes del

industrie costiere. Vedute panoramiche di Barranquilla, i canyons di Santa Marta, las Bocas de Ceniza, siti del fiume Magdalena e vari quadri plastici [...] Una parte interessante del film è la visita di Zamacois alla fabbrica del signor Gerlein.»

²⁸⁴ *Giornale El Siglo*, 27 ottobre, 1916.

²⁸⁵ Traduzione in italiano. ««[Nella] prima scena [...] tre individui [...] combattono per un pacchetto di sigarette ‘Ideal’. All’apice della contesa, il signor Gerlein appare con due stecche di sigarette in mano e offre due pacchetti ai combattenti, [che si trasformano] da leoni inferociti in agnelli di nobile mansuetudine».

carnaval en este año. FLORO MANCO ha hecho gastos extraordinarios para realizar su proyecto, el cual es demasiado simpático porque la cinta una vez terminada, se exhibirá no solo en Barranquilla, sino también en las principales ciudades del país y fuera de [ella], dándose a conocer de ese modo las notas más salientes de las clásicas festividades del Carnaval ^{286 287} .»

Manco era incaricato di promuovere il film, pubblicizzandone il costo di produzione, che ammontava a circa 800 pesos (che allora valevano quanto il dollaro USA) e annunciando che un uomo d'affari di Bogotá gli aveva già offerto 1200 pesos per provvedere alla distribuzione del film nel Paese ²⁸⁸ . In effetti, all'uscita del film, il successo al botteghino fu tale che i diritti di proiezione de *Il Carnevale di Barranquilla del 1914* di Manco furono acquistati da una società di distribuzione:

«De todo. [...] La película del Carnaval, tomada por el amigo Floro Manco, ha sido comprada por la empresa del Salón Universal y será exhibida próximamente, durante ocho noches seguidas. Dicen los que asistieron a la prueba, que es notable y tiene cuadros admirables. Felicitamos a los empresarios por la adquisición ^{289 290} .»

Al termine del Carnevale, un giornale raccontava l'ansia degli abitanti di Barranquilla di vedere il film nelle sale. Era il primo film sul carnevale, e solo poche settimane dopo la fine dei festeggiamenti, già si rimproverava Manco di non aver ancora fatto uscire il film con frasi come: «Il pubblico è impaziente di vedere il tanto chiacchierato film che il fotografo FLORO MANCO ha girato durante i festeggiamenti del Carnevale. Cosa è successo? Il fotografo non è riuscito a montare il film o forse

²⁸⁶ Giornale *El Nuevo Diario*. 23 de enero de 1914.

²⁸⁷ Traduzione in italiano. «²⁸⁷ Traduzione in italiano. «[...] Il brillante artista FLORO MANCO ha ordinato all'estero tutta l'attrezzatura necessaria per girare un film dei migliori passaggi del carnevale di quest'anno. FLORO MANCO ha fatto spese straordinarie per realizzare il suo progetto, il che è meraviglioso perché, una volta terminato, il film verrà proiettato non solo a Barranquilla, ma anche nelle principali città del Paese e all'estero, pubblicizzando in questo modo le note più salienti delle classiche celebrazioni del Carnevale.»»

²⁸⁸ Giornale *El Progreso*. 6 marzo 1914.

²⁸⁹ Giornale *El Nuevo Diario*. 18 marzo 1914.

²⁹⁰ Traduzione in italiano. «Di tutto. [...] Il film del Carnevale, girato dall'amico Floro Manco, è stato acquistato dall'impresa del Salón Universal e sarà proiettato prossimamente per otto serate consecutive. Coloro che hanno assistito alla prima affermano che è un film notevole e che contiene fotogrammi eccezionali. Ci congratuliamo con gli impresari per l'acquisto.»

i proprietari del cinema sono impegnati? ²⁹¹ . » Infine, il 30 marzo 1914, fu proiettato in anteprima al Salón Universal *Il Carnevale di Barranquilla del 1914* di Floro Manco, come si riporta nel seguente giornale:

«[...] Con bastante éxito fue exhibida en el Salón Universal la película del carnaval, tomada por el inteligente artista Floro Manco. El público la aplaudió mucho y salió satisfecho de haberse visto en el trapo blanco ^{292 293} .»

In particolare, il film *Il Carnevale di Barranquilla del 1914* di Floro Manco occupa un posto di grande rilevanza nel cinema colombiano perché nel 2003 l'UNESCO l'ha riconosciuto come uno dei capolavori del patrimonio orale immateriale dell'umanità, in quanto ripercorre i periodi del pre-carnevale e del carnevale, che dura quattro giorni e termina con la sepoltura di Joselito, che avviene prima del Mercoledì delle Ceneri. Il generale Joaquín Posada Gutiérrez (1797-1881), riferendosi a una festività di Cartagena dell'epoca, descrive il modo in cui si svolgono ancora oggi i carnevali di Barranquilla:

«Seguían diariamente las fiestas de iglesia de los gremios de mercaderes, de artesanos, de la matrícula de marina, de las maestranzas, etc., hasta el domingo de carnaval, último día, que tocaba a los negros bozales... Siempre tuvieron ellos en la ciudad y las haciendas sus cabildos de mandingas, caravalíes (sic), congos, etc., cada uno con su rey, su reina y sus príncipes... En ese día imitando con alegría las costumbres y vestidos de su patria... iban cantando, bailando, dando brincos y haciendo contorsiones al son de tambores, panderetas con cascabeles y golpeando platillos, y almireces de cobre... Las mujeres no iban vestidas a la africana, esto es, no iban casi desnudas, sus amas se esmeraban en adornarlas con

²⁹¹ Giornale *El Progreso*. 19 marzo 1914.

²⁹² Giornale *El Nuevo Diario*. 30 de marzo de 1914.

²⁹³ Traduzione in italiano. «Traduzione in italiano. ««[...] Il film di carnevale, girato dal brillante artista Floro Manco, è stato proiettato con un certo successo al Salón Universal. Il pubblico l'ha applaudita molto ed è rimasto soddisfatto di vedersi rappresentato sul telone bianco.»

sus propias alhajas, porque hasta en esto entraba la emulación y la competencia. Las reinas de cada cabildo marchaban erguidas, deslumbrantes de pedrería y galones de oro, con la corona de reina guarnecida de diamantes, de esmeraldas, de perlas ^{294 295}.»

Non si sa con certezza quando cominciò la tradizione dei carnevali a Cartagena o a Barranquilla, anche se, trattandosi di una festività cristiana, si presume che abbia avuto inizio dopo il 1550. Questa è una data di riferimento anche per la nascita della “cumbia”, forse il ritmo colombiano più diffuso al mondo, che non è solo un elemento importante del Carnevale di Barranquilla, ma è anche un sincretismo tra indigeni e afro-discendenti colombiani che avrebbe potuto sorgere solo dopo la colonia (1548). Inoltre, il generale Posada Gutiérrez racconta come ci si dedicasse ai festeggiamenti con tamburi, canti e balli fino al Mercoledì delle Ceneri, quando ricevevano di nuovo la croce, proprio come accade ancora oggi durante i Carnevali di Barranquilla.

Il Governo della Colombia, in appendice ai documenti audiovisivi sul Carnevale di Barranquilla che accompagnavano il dossier ufficiale presentato dal Ministero della Cultura della Colombia all’UNESCO, fa de *Il Carnevale di Barranquilla del 1914* di Floro Manco il protagonista. Sottolinea, infatti, che il film di Manco non è soltanto il primo film girato sul Carnevale nella città di Barranquilla, ma è anche il primo film di non-fiction realizzato nel Paese. Infatti, fino al 1914, abbiamo solo notizie di vedute di un solo piano, di *actualités* e di film pubblicitari in Colombia, mentre *Il Carnevale di Barranquilla del 1914* di Floro Manco è un film di non-fiction, con circa 3000 piedi di pellicola girata ²⁹⁶ e composto da due atti ²⁹⁷, come riportano i documenti dell’epoca.

²⁹⁴ Gutiérrez S., Édgar. Fiestas: Once de noviembre en Cartagena de Indias. Manifestaciones artísticas, cultura popular: 1910-1930. Medellín: Editorial Lealón, 2000. p. 44.

²⁹⁵ Traduzione in italiano. «²⁹⁵ Traduzione in italiano. «Le feste ecclesiastiche delle corporazioni dei mercanti, degli artigiani, del corpo della marina, delle maestranze, ecc. si susseguivano quotidianamente fino alla domenica del Carnevale, l’ultimo giorno, che aveva come protagonisti i creoli afrodiscendenti ... Nella città e nelle tenute si tenevano i loro consigli di Mandinga, Caravalies (sic), Congo, ecc., ciascuno di questi con il suo re, la sua regina e i suoi principi ... Nella giornata del Carnevale imitavano con gioia gli usi e i costumi della loro patria ... cantavano, ballavano, saltavano e si contorcevano al suono di tamburi e tamburelli, battendo su cembali e mortai di rame ... Le donne non indossavano vesti africane, cioè non erano quasi nude, le loro padrone si davano molto da fare per adornarle con i propri gioielli, spinte dall’emulazione e dalla competizione. Le regine di ogni consiglio marciavano dritte, abbaglianti per via degli strass e delle strisce d’oro, con le corone regali ornate di diamanti, smeraldi e perle.»

²⁹⁶ *El Progreso*. 6 marzo 1914.

²⁹⁷ Lettera dei Kinematografos in Nieto Ibáñez, José. *Pionero del cine documental colombiano*; 2012. p. 119.

Sebbene non siano state trovate tracce del film, né si sappia con certezza come sia stato realizzato, a posteriori *Il Carnevale di Barranquilla del 1914* ha dato inizio a una tradizione cinematografica nei Caraibi colombiani che oggi ha 107 anni. Dopo Floro Manco, diversi artisti colombiani hanno realizzato film sul Carnevale di Barranquilla durante il XX secolo come, ad esempio, *Un carnevale per tutta la vita*, il secondo progetto cinematografico realizzato dal famoso scrittore Gabriel García Márquez in collaborazione con il noto scrittore e regista Álvaro Cepeda Samudio, prima che Márquez si trasferisse in Italia per studiare al Centro Sperimentale di Cinematografia. Inoltre, Cepeda Samudio, dopo la partenza di García Márquez, fondò insieme a Luis Ernesto Arocha un telegiornale a Barranquilla, diverse edizioni del quale furono dedicate al Carnevale della città. Arocha, il socio di Cepeda Samudio al Noticiero del Caribe, diventò poi uno dei più importanti registi sperimentali in Colombia e dedicò gran parte del suo lavoro alla rappresentazione del Carnevale. Proprio a partire dal Carnevale di Barranquilla, Arocha realizzò i film *I piaceri pubblici* nel 1971, *Danze e comparse* nel 1973 e *L'opera della trippa o Buon viso a cattivo gioco* nel 1975. Durante il XXI secolo, i registi colombiani continuarono a riprendere il Carnevale, e uno dei documenti più interessanti mai prodotti al riguardo sono le capsule realizzate nel 2012 da Ernesto McCausland, che aveva già girato un film di fiction sul Carnevale di Barranquilla, *L'ultimo carnevale* nel 1999.

A conti fatti, nonostante non siano stati ancora trovati film o estratti conservati del suo lavoro, il contributo di Floro Manco alla cinematografia colombiana è inestimabile: non solo perché i suoi quattro (4) film dimostrano l'interesse di Manco nel documentare città, strade, feste, espressioni artistiche e culturali della Colombia, ma soprattutto perché il suo film *Il Carnevale di Barranquilla del 1914* è un'opera emblematica del cinema nazionale.

Parte III: Italiani a Cali

LA COLOMBIA FILM COMPANY & CALI FILM (1924-1926)

Sono state trovate prove di 6 film realizzati da queste due società.

CAMILLO CANTINAZZI, regia artistica [regia]

- Bio/filmografia sconosciuta

SILVIO CAVAZZONI, operatore [fotografia]

- Bio/filmografia sconosciuta

CÉSAR GUERRINI [Cesare Guerrini], operatore

- Bio/filmografia sconosciuta

GINA MORELLI, attrice

- Bio/filmografia sconosciuta

LA MARAMEVA o LA MERAMEVA, attrice

- Bio/filmografia sconosciuta

ARNALDO RICOTTI, operatore [fotografia]

- Bio/filmografia sconosciuta

ARRIGO CINOTTI, operatore [fotografia]

- Bio/filmografia sconosciuta

Nel 1924 la Colombia Film di Cali ingaggiò una vera e propria troupe di italiani per realizzare diversi film di fiction e non-fiction indipendentemente e parallelamente a quelli realizzati dai di Domenico a Bogotá e da Floro Manco a Barranquilla. La partecipazione di questi registi italiani alla Colombia Film è il caso più inquietante e misterioso di tutto il cinema muto colombiano, non solo perché la maggior parte dei film è andata perduta, ma soprattutto perché non praticamente state trovate alcune informazioni –né in Colombia né in Italia– sui registi italiani che presero parte a queste produzioni. Tuttavia, gli estratti pervenuti fino al giorno d’oggi di alcuni film dimostrano un’alta qualità nella realizzazione e nella

produzione. Le prime notizie che abbiamo a riguardo risalgono al 1925 e sono di un giornale colombiano nel quale si segnala che diversi italiani erano giunti in Colombia per realizzare dei film:

«INFORMACIÓN TELEGRÁFICA DE TODO EL PAÍS. DE CALI. SE FILMARÁ LA OBRA NACIONAL "TUYA ES LA CULPA" [otras noticias no referentes a cine]- Cali, mayo 24. TIEMPO-Bogotá [...]. La Colombia Film Company comenzará a filmar en esta semana una obra nacional del conflicto escritor Elías E. Quijano, titulada "Tuya es la culpa", y luego otra titulada "Alferez Real", en la cual tomarán parte varios jóvenes caleños. La compañía tiene un grupo de prácticas en estas materias que contrató en Italia, y cuenta con varias artistas de la misma nacionalidad. Ha construido un moderno edificio con todo el tecnicismo del caso, dotado de maquinaria completa, de vestuarios lujosísimos, y, en fin, de todo lo necesario para la elaboración de películas ajustadas a la técnica y a al buen gusto^{298 299} .»

L'articolo riporta i titoli di due dei film che gli italiani realizzarono a Cali, *La colpa è tua e Il tenente reale*; e suggerisce, inoltre, che si tratti di film di fiction, sottolineando che “vi prendono parte diverse artiste della stessa nazionalità”, cioè attrici italiane. L'articolo riferisce, inoltre, che La Colombia Film “ha costruito un edificio moderno con tutto il tecnicismo del caso, dotato di tutti i macchinari, costumi lussuosissimi [...], tutto il necessario per fare film”. Il fatto che la Colombia Film avesse costruito degli studi cinematografici a Cali dimostra l'interesse dei soci nel costituire una vera e propria compagnia cinematografica in quella città, forse l'unica paragonabile a quella dei Di

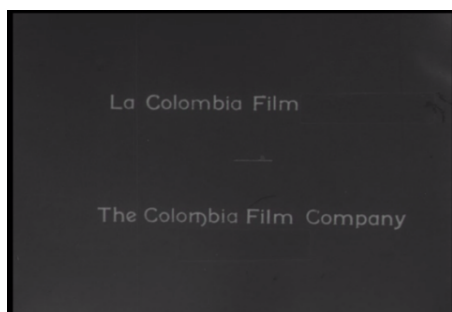
²⁹⁸ Giornale *El tiempo*. 26 maggio 1925, p. 10.

²⁹⁹ traduzione in italiano. «INFORMAZIONI TELEGRAFICHE DA TUTTO IL PAESE. DA CALI. SI EFFETTUERANNO LE RIPRESE DEL FILM NAZIONALE "LA COLPA È TUA" [altre notizie non riferite al cinema] - Cali, 24 maggio. TIME-Bogotá [...]. La Colombia Film Company inizierà le riprese questa settimana di un'opera nazionale dello scrittore di conflitti Elías E. Quijano, intitolata "Tuya es la culpa", e poi un'altra "Real Ensign", nella quale reciteranno diversi giovani di Cali. L'azienda ha un gruppo di praticanti in quest'ambito assunto in Italia e ha diversi artisti della stessa nazionalità. Ha costruito un edificio moderno con tutte le apparecchiature tecniche del caso, dotato di macchinari completi, costumi lussuosi e, infine, tutto il necessario per la produzione di film impostati alla tecnica e al buon gusto.»

Domenico a Bogotá in termini di infrastrutture e organizzazione. Inoltre, un altro comunicato stampa offre informazioni sugli artisti italiani presenti a Cali:

«De los corresponsales de Mundo al Día. FILMACION DE UNA PELICULA. Cali, 20-Llegaron los artistas italianos contratados por la Compañía Colombiana Film, para impresionar varias películas de asunto nacional, entre otras una adaptación de la famosa novela 'El Alférez Real'. Vinieron tres mujeres y dos hombres^{300 301} .»

Nel film di non-fiction *La Valle del Cauca e il suo sviluppo* (1925), recentemente restaurato dalla Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, c'è una sequenza in cui appare l'edificio della Colombia Film nominato nel primo articolo di cui sopra, così come appaiono donne e uomini che, come citato nel secondo articolo, poterono recarsi a Cali su un set cinematografico all'interno dell'edificio. Al minuto 02:15 di *La Valle del Cauca e il suo sviluppo* appare un inter-titolo introduttivo alla Colombia Film Company, e poi a coloro che potrebbero essere gli artisti italiani sopra citati³⁰²:



Un altro articolo infatti riporta i presunti nomi degli artisti italiani che sarebbero andati in Colombia:

«La empresa contrató en Italia dos artistas de cartel recomendadas por nuestra Legación en Roma: la

³⁰⁰ Giornale *El Mundo al día*. 21 aprile 1925.

³⁰¹ Traduzione in italiano. «Dai cronisti invitati di Mundo al Día. RIPRESE DI UN FILM. Cali, 20-Sono arrivati gli artisti italiani contrattati dalla Compagnia Colombiana Film (sic), per girare alcuni film di rilievo nazionale, tra questi un adattamento del famoso romanzo 'El Alférez Real' ("Il tenente reale"). Il gruppo è composto da tre donne e due uomini.»

³⁰² Fotogrammi originali de *El Valle del Cauca y su progreso* (1925).

Marameva y Gina Morelli. Los técnicos también italianos son los señores Camilo Cantinazzi, director artístico, Silvio Cavazzoni y César Guerrini, operadores ^{303 304}.»

Nonostante siano stati identificati i presunti nomi degli artisti italiani che sarebbero giunti a Cali, sono state trovate pochissime informazioni a riguardo. È stata individuata solo la filmografia di Silvio Cavazzoni, accreditato come direttore della fotografia in dodici film italiani realizzati tra il 1915 e il 1922 ³⁰⁵. Varrebbe la pena verificare se qualche artista che compare nella sequenza di *La Valle del Cauca e il suo sviluppo* corrisponda a qualcuno dei nomi riportati in questo articolo o, in caso contrario, cercare di identificare gli artisti italiani che arrivarono in Colombia. È stato ritrovato solo il comunicato stampa della prima di uno dei film realizzati dalla Colombia Film:

«SALON OLYMPIA. Esta noche estreno de la cinta de arte nacional "Suerte y Azar", filmada en Cali con artistas italianos ^{306 307}.»

I film realizzati da La Colombia Film / The Colombia Film Company finora identificati sono tre lungometraggi di fiction:

1. *El alférez real [Il tenente reale]* (1923-1926);
2. *Suerte y azar [La sorte e il caso]* (1925), e;
3. *Tuya es la culpa [La colpa è tua]* (1926).

Sono inoltre stati individuati anche due cortometraggi di non-fiction:

4. *El Valle del Cauca y su progreso [La Valle del Cauca e il suo sviluppo]* (1925);
5. *Manizales después del incendio [Manizales dopo l'incendio]* (1925).

³⁰³ Giornale *El tiempo*. 7 agosto 1925, p. 2.

³⁰⁴ Traduzione in italiano: «L'impresa ha contrattato in Italia due artiste raccomandate dalla nostra Delegazione di Roma: la Marameva e Gina Morelli. I tecnici, anche loro italiani, sono i signori Camilo Cantinazzi, direttore artistico, Silvio Cavazzoni e César Guerrini, operatori.»

³⁰⁵ Concha Henao, Alvaro. *Historia del cine social en Colombia 1897-1929*; 2014; p. 297.

³⁰⁶ Giornale *Mundo al día*. 5 novembre 1925, p.18.

³⁰⁷ Traduzione in italiano. «Questa notte prima proiezione del film d'arte nazionale 'Suerte y Azar' (La sorte e il caso), girata a Cali con artisti italiani.»

Dei film di fiction realizzati dalla Colombia Film sono sopravvissuti solo un paio di fotogrammi, mentre dei film di non-fiction sono stati rinvenuti 22 minuti di *La Valle del Cauca e il suo progresso* e il film *Manizales dopo l'incendio* si è salvato interamente: 10 minuti. *Manizales después del incendio* è un film di non fiction di 10 minuti. Così come suggerisce il titolo, il film riprende la città di Manizales dopo un incendio devastante che aveva distrutto la maggior parte degli edifici che erano stati ripresi nel documentario *Manizales City*. La Colombia Film/The Colombia Film Company si ripropose di documentare le rovine dell'incendio a Manizales nel seguente ordine: Banca 1; Banca 2; Banca 3; Stampa; Teatro Olympia; Magazzino Aleman; Magazzino Helda; Strada Principale; Persone che scavano tra i detriti; e infine la Cattedrale intatta, che fu uno dei pochi edifici a salvarsi dall'incendio e con la quale il regista chiude il documentario utilizzandola come simbolo «de la fe de los valerosos hijos de Manizales, que se alza en medio de las ruinas como un mudo testigo del coraje de ese pueblo vigoroso, que puso el pecho para defender la casa del Señor contra el furor devastador del fuego»^{308 309} .»

La Valle del Cauca e il suo sviluppo è un ritrovamento di grande rilevanza perché, oltre ad essere un film di propaganda di questa regione colombiana, un paio di sue immagini furono successivamente incluse e reinterpretate nel film *Artigli d'oro* (1926) della Cali Films. Tale società fu fondata dagli stessi investitori della Colombia Film³¹⁰, ma non si hanno ulteriori informazioni in proposito e pare dunque che sia stata costituita unicamente con l'intenzione di produrre il film *Artigli d'oro*. Questo film rimane, a sua volta, un completo mistero per quanto riguarda la produzione, la location e gli attori, nonostante sia stato il caso di studio di molti ricercatori.

L'unica notizia certa in proposito è che il suo regista, P.P. Jambrina, che alcuni ricercatori colombiani sostengono fosse lo pseudonimo di Alfonso Martínez Velazco³¹¹, fu costretto a nascondere il proprio film in un teatro a Cali dopo aver subito una forte censura³¹² da parte del governo degli Stati Uniti a causa del suo tema antiamericano. Il film venne ritrovato 60 anni dopo, quando un informatore anonimo ne indicò il nascondiglio, e venne

³⁰⁸ Traduzione in italiano: «della fede dei coraggiosi figli di Manizales, che s'innalza in mezzo alle rovine come un muto testimone del coraggio di questo popolo forte, che si è messo in gioco per difendere la casa del Signore contro la furia devastante del fuoco»

³⁰⁹ *Manizales después del incendio*; 1925; m. 00:09:39.

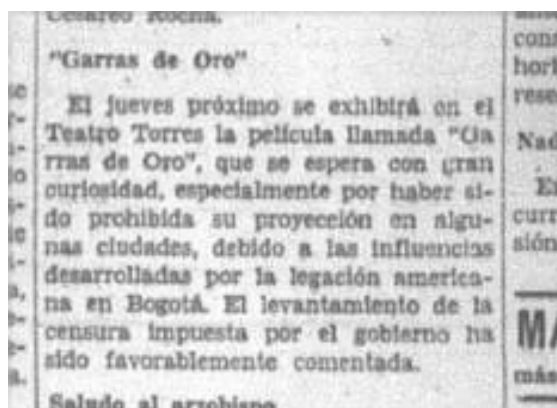
³¹⁰ Concha Henao, Álvaro; *Historia social del cine en Colombia*; 2016; p. 310.

³¹¹ Ibid. p. 293.

³¹² *Garras De Oro (El amanecer de la justicia-Alborada de Justicia): El intrigante huérfano de las películas mudas colombianas*; 2009; p. 4.

successivamente inviato al Patrimonio Fílmico Colombiano e alla Cineteca de Bogotá³¹³. È stata trovata un articolo su una proiezione di *Artigli d'oro*, la cui prima si tenne nel 1928:

«De nuestros corresponsales especiales en todo el país. DE IBAGUE. El jueves próximo se exhibirá en el Teatro Torres la película llamada 'Garras de Oro', que se espera con gran curiosidad, especial mente por haber sido prohibida su proyección en algunas ciudades, debido a las influencias desarrolladas por la legación americana en Bogotá. El levantamiento de la censura impuesta por el gobierno ha sido favorablemente comentado.»^{314 315}



Tuttavia, tutto ciò che circonda il film in termini di costi, produzione, realizzazione, location, attori e montaggio, rimane un mistero. Solo due aspetti di *Artigli d'oro* sono stati riportati dalla stampa:

1. Il copione: a quanto pare Martínez Velasco si sarebbe basato sul romanzo *La vendetta della Colombia o la morte politica di Theodoro Roosevelt* di José Vicente Navia per la trama di *Artigli d'oro*³¹⁶. Sono sopravvissuti solo 56 minuti

³¹³ Ibid. p.

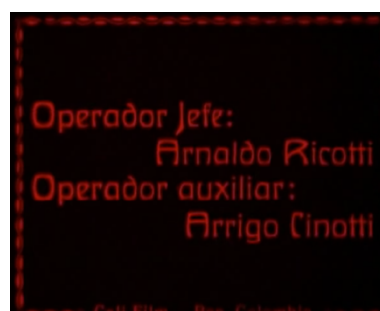
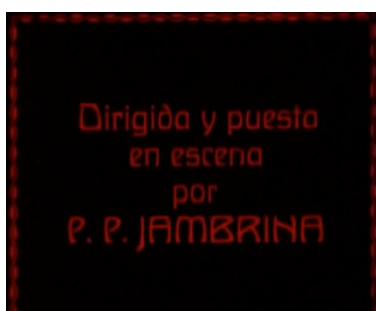
³¹⁴ Giornale *El Tiempo*. 6 marzo 1928, pag. 7.

³¹⁵ Traduzione in italiano. «Il prossimo giovedì si proietterà al Teatro Torres il film intitolato 'Garras de Oro' (*Gli artigli d'oro*), atteso con trepidazione, soprattutto a causa del fatto che la sua proiezione è stata vietata in alcune città a causa delle influenze della legislazione americana a Bogotá. La rimozione della censura imposta dal governo è stata commentata in maniera favorevole.»

³¹⁶ Suarez, Juana; Arbelaez, Ramiro *Garras De Oro (El amanecer de la justicia-Alborada de Justicia): El intrigante huérfano de las películas mudas colombianas*; 2009; p. 5.

del film, quindi non è stato possibile paragonare il romanzo (se fosse possibile trovarlo) e il film;

2. La cinematografia: Nei riconoscimenti del film, inseriti all'inizio della pellicola e dunque prima dell'intera narrazione, vengo menzionati i nomi di due tecnici italiani: "Primo operatore: Arnaldo Ricotti; Aiuto-operatore: Arrigo Cinotti"³¹⁷
318»



Inoltre, sappiamo che alcuni piani del film di non-fiction *La Valle del Cauca e il suo sviluppo* prodotto dal La Colombia Film Company si ritrovano nel film *Artigli d'oro* prodotto da Cali Films:



³¹⁷ Jambrina, P.P.; *Garras de oro*. Min: 00:00:35

³¹⁸ Fotogrammi originali di *Garras de oro*.

Fotogrammi di *El Valle del Cauca*
y su progreso da La Colombia Films

Fotogrammi di *Garras de Oro*
da Cali Film

Questo non soltanto prova la relazione esistente tra questi due film prodotti da due case cinematografiche di Cali, ma soprattutto rende il regista de *La Valle del Cauca e il suo progresso* il co-regista del film *Artigli d'oro*, poiché ha diretto e girato scene che compaiono in entrambi i film. Inoltre, annovera P.P. Jambrina (e coloro che hanno partecipato alla realizzazione del film) tra i primi registi a riappropriarsi e reinterpretare materiale cinematografico preesistente, o a realizzare un *found-footage film* in tutta la storia del cinema mondiale.

Infatti, *Artigli d'oro* è un film a tema antimperialista che contiene anche elementi di quello che si potrebbe definire un film sperimentale, e che utilizza materiale di fiction, di non-fiction e di animazione: caratteristiche uniche di *Artigli d'oro* che saranno analizzate in dettaglio nel settimo capitolo di questa ricerca. Tuttavia, la partecipazione italiana a questa affascinante produzione rimane un completo mistero.

Non c'è alcun dubbio che il contributo di questi imprenditori, artisti e registi italiani allo sviluppo del cinema muto colombiano sia stato estremamente importante e trascendentale. Soprattutto perché il loro contributo alla realizzazione, produzione e partecipazione in 36 film, tra cui vedute, *actualités*, film pubblicitari e cortometraggi e lungometraggi di fiction e non-fiction è inestimabile. I Di Domenico, infatti, non solo realizzarono decine di film che rivitalizzarono notevolmente la produzione nazionale tra il 1914 e il 1915, ma produssero anche il primo lungometraggio colombiano. Dal canto suo, Floro Manco non solo produsse e realizzò il primo film di non-fiction nel Paese, ma diede anche vita a una delle più antiche tradizioni cinematografiche del cinema colombiano sul Carnevale di Barranquilla. Inoltre, la produzione realizzata dalla Colombia Film e dalla Cali Film è stata una delle più solide e ricche del periodo muto in Colombia, grazie alla partecipazione e al contributo di artisti italiani, e la sua opera più emblematica, *Artigli d'oro*, oggi, in retrospettiva, è considerata un classico della cinematografia mondiale.

Varrebbe dunque la pena stilare una bio-filmografia dei tecnici che appaiono accreditati in *Artigli d'oro*, Arnaldo Ricotti³¹⁹ e Arrigo Cinotti³²⁰, dei quali è già stato possibile verificare la presenza nel cinema italiano dal 1930; così come una bio-filmografia di ciascuno dei registi italiani assunti da La Colombia Film; e infine effettuare uno studio filologico dei film di queste due società che si siano conservati fino ad oggi, con l'obiettivo di conoscere l'origine di ciascuna pellicola e della celluloidi utilizzata. Questo permetterebbe in primo luogo di comprovare la partecipazione italiana a questo film, ma, soprattutto, di arrivare a dimostrare in maniera inconfutabile che *Artigli d'oro* è, in effetti, un film composto da varie produzioni realizzate in diversi Paesi e da diversi registi. Riuscire a condurre una ricerca del genere sarebbe un'importantissima contribuzione alla filmografia mondiale, poiché renderebbe *Artigli d'oro* un film unico all'interno della filmografia colombiana, italiana e all'interno di tutta la storia del cinema mondiale.

³¹⁹ Ricotti, Arnaldo. *Come l'"Artiglio" ha potuto recuperare l'oro dell'"Egypt"; 1932; consultato il 19 di ottobre 2020* <https://www.youtube.com/watch?v=K8en6aFnogg>

³²⁰ Cinotti, Arrigo. *La visita del Duce all'Azienda Elettrica Municipalizzata; 1934; consultato il 19 di ottobre del 2020* <https://www.youtube.com/watch?v=cldfiVg6MNQ&app=desktop>

Capitolo V: Alma provinciana [anima provinciale] (1925) di Félix Joaquín. Rodríguez

Soltanto un lungometraggio di fiction muto colombiano si è conservato integro: *Alma provinciana* (1926) di Felix J. Rodríguez. Questo film ha ritratto una società colombiana conflittuale e in pieno sviluppo, opposta alla Colombia rurale raccontata da Máximo Calvo in *María* nel 1922 e di altre vedute realizzate in precedenza. *Alma provinciana* mostra le differenze tra la vita rurale e la vita urbana di Bogotá a metà del decennio del 1920, e come questa città vantasse enormi costruzioni, tram e automobili. Eppure, ciò che maggiormente attira l'attenzione di questi due film è che si tratta per la prima volta uno dei temi più ricorrenti nel cinema colombiano: la marcata differenza tra le classi sociali. *Alma provinciana* non solo è il primo film colombiano che ritrae la differenza tra le classi sociali, ma nel suo trattamento segnala agli stessi colombiani la sua esistenza. In retrospettiva, *Alma Provinciana* è diventato un film fondazionale della filmografia colombiana, e Félix Joaquín Rodríguez il suo miglior regista e uno dei migliori in America Latina. In sostanza, questo saggio approfondisce l'importanza di assumere una visione policentrica³²¹ della storia del cinema, nella quale venga introdotto un sistema di differenziazione, similitudine e correlazione a partire dalle diverse località culturali³²².

La sinossi di *Alma provinciana* riassume il film con le seguenti parole: «I figli di un grande proprietario terriero studiano in città. La giovane torna in campagna durante le vacanze e lì si innamora dell'incaricato della tenuta, relazione alla quale il padre si oppone con forza. Il fratello conduce una vita da universitario bohème fino all'incontro con un'operaia umile e bella che gli fa conoscere l'amore vero e il padre si oppone anche a questa relazione; però ha un lieto fine.»³²³

Un'analisi dettagliata della trama del film ci offre una prospettiva su come fu elaborata la rappresentazione della marcata differenza tra classi sociali in Colombia da parte di F. Rodríguez. Fin dall'inizio del film, dal momento che il regista apre l'opera con un piano di Juan Antonio, Rodríguez mostra il maggiordomo della tenuta, mentre gioca felicemente con un cane, per poi presentarlo al pubblico tramite un inter-titolo nel quale si rende noto il suo

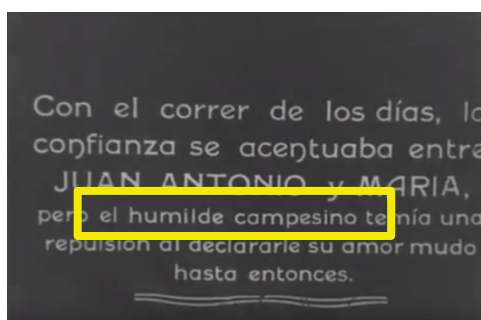
³²¹ Deshpande, Shekhar, and Meta Mazaj. *World Cinema: A Critical Introduction*, Taylor & Francis Group, 2018; pp. 5-7: **Policentrismo cinematografico**: mostra la forza e l'influenza comparativa dei centri cinematografici. La prospettiva policentrica sfida l'idea di un centro unico (il più delle volte Hollywood o cinema d'arte europeo), presentando un campo di "punti caldi" irregolari e in costante cambiamento che acquistano importanza in diversi punti della storia

³²² Shohat, Ella; Stam, Robert, *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media*; 1994, p. 48.

³²³ http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_planti_lla.php?id_pelicula=12

nome e il suo mestiere. Successivamente, il regista riprende Juan Antonio mentre svolge diligentemente i suoi incarichi, tra cui radunare le mucche, macinare la canna da zucchero e pulire la fattoria. Inoltre, Rodríguez ci presenta un bravo giovane maggiordomo che, come scrive nei suoi inter-titoli, «nei momenti di pausa cerca nei libri il modo di somigliare ai grandi del suo popolo». ³²⁴ Quindi il film si apre con la presentazione di un giovane ideale che sogna un amore impossibile: Maria, la figlia di Don Julián, padrone della tenuta nella quale Juan Antonio lavora, è in visita alla casa paterna. Nell'atto successivo, Juan Antonio non solo si prepara accuratamente per l'incontro con Maria, ma addirittura il regista lo presenta come un personaggio romantico: Don Julián, infatti, si arrabbia nel vedere che Juan Antonio ha piantato dei fiori all'entrata della tenuta (invece di un tubero locale che potesse essere venduto per guadagni) e quando Maria trova dei fiori sul tavolo dell'ingresso, capisce che sono stati lasciati lì appositamente per lei da Juan Antonio. Man mano che la storia avanza si osserva lo sviluppo della relazione tra i due giovani, visibile nel seguente inter-titolo:

«Con el correr de los días, la confianza se acentuaba entre JUAN ANTONIO y MARIA, pero el humilde campesino temía una repulsión al declararle su amor mudo hasta entonces ^{325 326} .»



Il regista, quindi, sottolinea come la classe sociale di Juan Antonio sia inferiore rispetto a quella di Maria immediatamente prima della scena nella quale il maggiordomo osa dichiararle il suo amore: Maria ascolta le parole di Juan Antonio

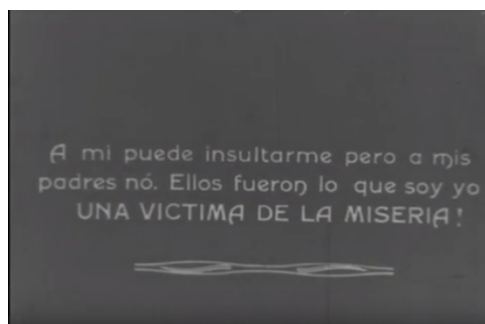
³²⁴ Rodríguez, Felix; Alma provinciana;1925; min.: 00:04:03.

³²⁵ IBID; min.: 00:04:03.

³²⁶ Traduzione in italiano. «Con il passare dei giorni, la confidenza tra JUAN ANTONIO e MARIA aumentava, però l'umile contadino temeva di essere rifiutato nel dichiararle il suo amore fino a quel momento taciuto.»

piena di felicità, e corrisponde il suo sentimento. Ciononostante, Maria deve partire nuovamente per la città e lascia a Juan Antonio un fiore in suo ricordo. Nel loro successivo incontro, i giovani partecipano a un ballo di contadini che sono in procinto di sposarsi. Quando i contadini se ne vanno, Juan Antonio dice a Maria che i contadini sono veramente felici e, alla risposta di Maria che anche loro lo sono, Juan Antonio afferma: «Non crederci, Maria: tu sei ricca, mentre io...»³²⁷ e commenta la differenza di classe sociale che li separa, ragione per la quale Juan Antonio non può aspirare all'amore di Maria e non possono essere felici come i contadini che stanno per convolare a nozze. Maria cerca di tranquillizzarlo, sedendosi a parlare con lui; in quel momento, però, arriva il padre di Maria, Don Julian, che li sorprende a chiacchierare mano nella mano. Durante una forte discussione, Juan Antonio confessa a Don Julian: «Sì, amo Maria, sua figlia, e anche lei mi ama,»³²⁸ discorso che continua con il seguente inter-titolo:

«A mi puede insultarme pero a mis padres no. Ellos fueron lo que soy yo: UNA VICTIMA DE LA MISERIA.»^{329 330}



A quel punto Don Julian estrae il revolver e dopo una lunga discussione con Juan Antonio giunge Maria per separarli. Quest'ultima, con il revolver in mano, si inchina di fronte al padre chiedendogli clemenza mentre Don Julian si limita a dirle: «Mille volte morta, mille

³²⁷ IBID; min.: 00:32:01.

³²⁸ IBID; min.: 00:34:35.

³²⁹ IBID; min.: 00:34:41.

³³⁰ Traduzione in italiano. «Lei può insultare me, ma non i miei genitori. Loro sono stati quello che sono anche io: UNA VITTIMA DELLA POVERTA'.»

volte morta vorrei vederti ³³¹ ». Questo è un chiaro riferimento al fatto che la sua relazione con Juan Antonio è un disonore per la famiglia e per la sua classe sociale. Dopodiché Don Julian esce di scena, lasciando Maria abbracciata e consolata dal fratello Gerardo.

I riferimenti alla differenza di classe sociale all'interno della relazione fra Maria e Juan Antonio sono evidenti, però vale la pena elencarli prima di analizzare la seguente storia d'amore. Innanzitutto, in un inter-titolo, Juan Antonio viene apostrofato come un «povero contadino»; in un secondo momento, lui stesso dice a Maria che non può essere felice perché «lei è ricca» mentre lui è povero; successivamente, Juan Antonio si difende da Don Julian affermando di essere soltanto un'altra vittima della povertà; e, infine, per completare il quadro drammatico, Don Julian non permette che sua figlia Maria abbia una relazione con il suo maggiordomo, al punto di essere disposto a ricorrere alla violenza laddove necessario. Quindi, per ben quattro volte nella prima ora del film la storia fa riferimento alla differenza di classe sociale nella relazione tra Juan Antonio e Maria.

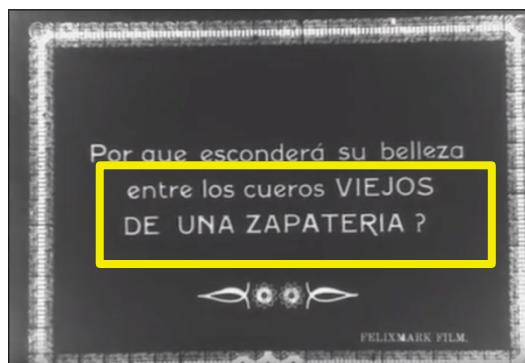
Eppure, le riflessioni sulle disuguaglianze sociali e il modo in cui queste si ripercuotono sulle relazioni interpersonali non si trova soltanto nel racconto della relazione tra Juan Antonio e Maria. Gerardo, fratello di Maria e figlio di Don Julian, vive a sua volta una relazione sulla quale il regista apporta una riflessione sullo stesso soggetto. Gerardo nel film è uno studente bohème che vive del denaro del padre, trascorre la sua vita facendo serenate alla sua fidanzata, beve con gli amici nelle osterie e dorme nelle celle della polizia dopo essersi ubriacato e aver fatto a botte per strada con altri ubriachi locali. Al momento di laurearsi come medico, Gerardo esce a festeggiare con i suoi amici per celebrare «il suo ultimo esame preparatorio» ³³², ma essendo lui il più esbero nella consumazione d'alcool, finisce per abbandonare i suoi compagni ubriachi addormentati sul tavolo, mentre lui esce per strada da solo per continuare i festeggiamenti per le vie notturne di Bogotá. A metà strada incontra Rosa, una giovane operaia figlia di un calzolaio, che era uscita per strada a quell'ora di notte in cerca di medicine per la madre ammalata. Fin dal loro primo incontro, Gerardo è attratto da lei e «vinto da una forza misteriosa, la segue fino a casa sua» ³³³. Dopo aver lasciato Rosa a casa sua a prendersi cura di sua madre, Gerardo prosegue ubriaco il percorso fino alla propria abitazione, costernato dall'incontro, e si domanda perfino:

³³¹ IBID; min.: 00:34:35.

³³² IBID; min.: 00:34:35.

³³³ IBID; min.: 00:34:35.

«Por qué esconderá su belleza entre los cueros VIEJOS DE UNA ZAPATERA?»^{334 335} .»



A partire dal loro incontro, iniziano le allusioni alla differenza di classe sociale tra i due personaggi da parte del regista: i.e., in questo inter-titolo Gerardo afferma che la bellezza di Rosa non è congruente con la povertà del suo abbigliamento.

La sera seguente Gerardo si reca in visita a casa di Rosa con il pretesto di farsi riparare un paio di scarpe e, in assenza della ragazza, gli viene spiegato dal padre che lavora come operaia in una fabbrica. Al suo ritorno per ritirare gli stivaletti riparati, Gerardo realizza il suo desiderio di incontrare Rosita e qui si trova la seconda allusione alla differenza di classe sociale in questa relazione: Gerardo, rivedendola, non solo si convince di provare un'attrazione per lei, ma anche di sentirsi attratto da un'operaia e «nel cuore di Gerardo esplose un forte conflitto interiore tra l'orgoglio e l'amore e lontano dal trambusto si lascia andare a profonde riflessioni.»³³⁶

Gerardo, giovane di classe ricca, si dibatte, dunque, tra l'orgoglio e l'amore poiché si sente attratto da una donna di classe umile. Inoltre, teme che suo padre non approvi i suoi sentimenti, considerando quanto successo con Maria e Juan Antonio. Qui, pertanto si fa una terza allusione al conflitto che potrebbe crearsi nella relazione a causa delle differenze di classe. Infine, «vinto l'orgoglio, Gerardo attende impaziente l'uscita di Rosa per accompagnarla a casa»³³⁷.» A partire da questo momento, anche Rosa comincia a ricambiare i sentimenti di Gerardo e la relazione tra i due ha inizio: Gerardo non solo trascorre parte dei

³³⁴ IBID; min.: 00:54:26.

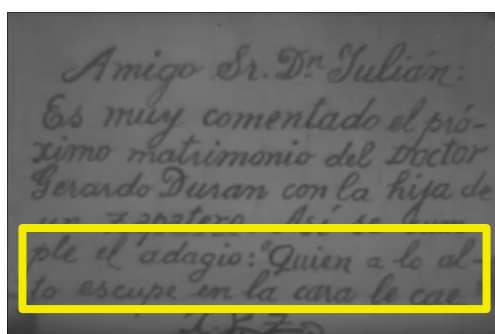
³³⁵ Traduzione in italiano. «Perché mai nasconderà la sua bellezza sotto gli abiti USURATI DI UNA CALZOLAIA?.»

³³⁶ IBID; min.: 00:59:40.

³³⁷ IBID; min.: 01:01:25.

Carnevali a casa di Rosa aiutandola a riparare scarpe per sostenere economicamente il padre, ma la relazione si consolida al tal punto che Gerardo, laureatosi in medicina, visita Rosa per offrirle il suo titolo universitario. La relazione è ormai talmente profonda che Gerardo celebra la sua laurea in medicina a casa di Rosa con i suoi genitori e una modica cena, rifiutando l'invito a ubriacarsi con i suoi amici di una vita in un lussuoso salone di Bogotá. In questo momento, Don Julian riceve una lettera anonima che recita:

«Amigo Sr. Don Julián: Es muy comentado el próximo matrimonio del Doctor Gerardo Durán con la hija de un zapatero. Así se cumple el adagio: "Quien a lo alto escupe en la cara le cae." X.Y.Z. ^{338 339} .»



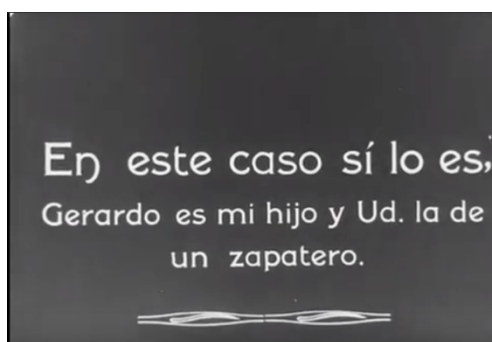
Ancora una volta risulta evidente il riferimento alle disuguaglianze sociali nel sottolineare che il Dottore, a cui ci si riferisce con nome e cognome, si sposerà con la figlia di un calzolaio, che invece non merita nemmeno di essere nominata. In quel momento, Don Julian parte furibondo per un viaggio a sorpresa a Bogotá in cerca della famosa figlia del calzolaio. Quest'ultima, dopo essere stata licenziata senza giusta causa dalla fabbrica (colpo di scena che verrà analizzato successivamente) rimane a casa ad aiutare il padre calzolaio, dicendogli che da allora in avanti lui potrà riposare e sarà lei ad occuparsi del mantenimento della famiglia. In questo modo, Rosa viene rappresentata come un personaggio virtuoso e degna moglie di qualsiasi uomo. Eppure, in questo momento, Don Julian fa la sua entrata in scena, rivolgendosi a Rosa nello stesso modo irrispettoso con il quale si erano riferiti a lei nella

³³⁸ IBID; min.: 01:32:33.

³³⁹ Traduzione in italiano. «Amico Sig. Don Julián: si parla molto del matrimonio ormai prossimo del Dottor Gerardo Durán con la figlia di un calzolaio. Così si realizza il detto: "Chi in cielo sputa, in faccia gli torna." X.Y.Z...»

lettera: «E' lei Rosa, la figlia di un certo calzolaio?»³⁴⁰, e alla risposta affermativa di Rosa, che gli offre gentilmente e rispettosamente in vendita un paio di stivaletti, Don Julian le si rivolge dicendo: «Vengo a disilluderla: Gerardo non si sposerà con lei, sono suo padre e posso impedirlo. Proibisco dunque questa relazione e in caso contrario la denuncerò alle autorità»³⁴¹. Sorpresa dalla minaccia di Don Julian, Rosa risponde che non sapeva che amare fosse un crimine e Don Julian replica ancora:

«En este caso sí lo es, Gerard es mi hijo y Ud. la de un zapatero^{342 343} .»



Il regista Rodríguez con questo inter-titolo denuncia, attraverso il comportamento del personaggio di Don Julian secondo il quale è un crimine che la figlia di un calzolaio si sposi con il figlio di un ricco tenentario, come alcune persone in Colombia davvero criminalizzano la povertà. Poi, con somma umiliazione di Rosa, Don Julian le lancia un rotolo di banconote "per il danno che Gerardo potrebbe averle causato", denaro che Rosa resta a fissare sconvolta. Successivamente, rivolgendo lo sguardo al cielo, domanda a gran voce perché debba essere umiliata tanto. Don Julian, a quel punto, si vergogna per l'azione commessa, ma Rosa non accetta le sue scuse e ribadisce che sarà lei stessa a mettere fine alla relazione con suo figlio Gerardo. Non appena Don Julian esce di scena, approfittando del denaro lasciatole, Rosa riceve la visita di Gerardo che la interroga sui soldi e lei immediatamente gli intima di andarsene, affermando che non può più sposarlo e insinuando di aver ottenuto quei soldi in maniera "illegale". Ma Don Julian, che era rimasto sulla porta a osservare la scena e ad ascoltando la discussione tra Gerardo e Rosa, entra, a quel punto, per chiarire la situazione e approva la relazione tra i due e il loro matrimonio.

³⁴⁰ IBID; min.: 01:52:01.

³⁴¹ IBID; min.: 01:52:21.

³⁴² IBID; min.: 01:32:33..

³⁴³ Traduzione in italiano. «In questo caso lo è, Gerardo è mio figlio e lei è la figlia di un calzolaio.

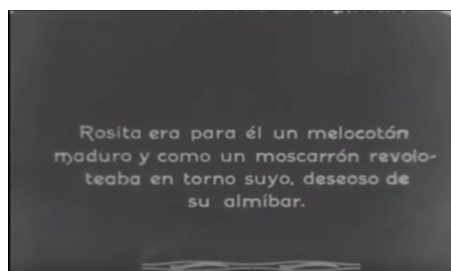
Di nuovo, i riferimenti alle differenze di classe sono numerosi e ancora più complessi che nella relazione tra Maria e Juan Antonio. Innanzitutto, Gerardo non capisce come una donna così bella possa nascondersi sotto le vesti di una calzolaia; anzi, deve essere lui stesso a combattere i propri pregiudizi sulla sua umile classe sociale per consolidare la relazione con Rosa. Un altro problema che Gerardo deve affrontare è quello dell'ombra della relazione tra Maria e Juan Antonio, che già aveva fatto infuriare il padre in precedenza. Un'ulteriore alle differenze tra classi sociali, si trova nella lettera anonima ricevuta da Don Julian, nella quale ci si burla del fatto che un medico, ovvero un giovane di classe abbiente, si sposi con una calzolaia, ovvero una giovane di classe umile. La stessa lettera si conclude con il detto "chi sputa in cielo, in faccia gli torna" in riferimento alla relazione tra Juan Antonio e Maria, la quale era stata proibita anteriormente da Don Julian.

Infine, troviamo la criminalizzazione della povertà quando si afferma che l'umile figlia di un calzolaio non può sposarsi con il figlio di un ricco tenentario. Il personaggio di Don Julian, nel film *Alma Provinciana* di Felix Rodríguez, è degno di particolare attenzione perché il regista, attraverso questo personaggio, rappresenta il patriarcato colombiano e la forma di organizzazione sociale nazionale del XIX secolo, in cui l'autorità era riservata agli uomini e i pregiudizi sociali erano diffusi in Colombia nonostante lo sviluppo finanziario che aveva vissuto il Paese. Infatti, non solo Maria e Gerardo obbediscono al volere del padre, ma addirittura temono la sua opinione poiché è un padre pieno di pregiudizi e idee conservatrici appartenenti a un'altra epoca. A dire il vero, i personaggi maschili nel film sono quelli che attraversano una maturazione e un cambiamento durante la storia: per esempio, i) Juan Antonio all'inizio prova un senso d'inferiorità per essere povero e non degno di Maria e decide di andare a cercare oro per essere accettato dal padre; ii) Gerardo non può accettare di essersi innamorato della figlia di un calzolaio, però alla fine sceglie la relazione con Rosa piuttosto che quella con i suoi amici; e iii) Don Julian non approva le relazioni dei suoi figli, però, vedendo che Juan Antonio è stato capace di rendersi autonomo economicamente e che Rosa è una donna virtuosa, supera i suoi pregiudizi e li accetta in famiglia.

Invece le protagoniste femminili, in particolare Maria e Rosa, sono i personaggi che non vedono né problemi né differenze nell'innamorarsi di un uomo povero o ricco e servono da ponte drammatico affinché i personaggi maschili cambino e maturino. Eppure, esiste anche una differenza tra il personaggio Don Julian e quelli di Gerardo o Juan Antonio. Quest'ultimi, infatti, rappresentano un cambiamento generazionale dal momento che, essendo giovani, romantici e audaci, superano facilmente i pregiudizi pur di condividere una vita equilibrata con le loro amate; mentre il personaggio di Don Julian, durante tutto il film, viene presentato come un personaggio profondamente anacronistico, fino a che l'incontro con Rosa lo spinge a rivedere le proprie posizioni. Inoltre, e per approfondire ulteriormente il paradosso e la rappresentazione sociale nel suo film, Rodríguez include alla fine di *Alma provinciana* una breve sequenza nella quale presenta un altro personaggio maschile, Arturo, il figlio del padrone della fabbrica nella quale Rosa lavora. Nonostante fosse più o meno coetaneo di Gerardo e Juan Antonio; Arturo, al contrario degli altri giovani

protagonisti, adotta un atteggiamento più simile a quello di Don Julian. Alla fine del film, Arturo, deciso ad avere un incontro carnale con la sua lavoratrice Rosa, prova di sedurla e, mentre quest'ultima è al lavoro in fabbrica, le si avvicina e il seguente inter-titolo appare sullo schermo:

«Rosita era para él un melocotón maduro y como un moscarrón revoloteaba en torno suyo, deseoso de su almíbar^{344 345} .»



Sottolineando come l'operaia fosse, per Arturo, un ricco giovanotto e figlio del proprietario della fabbrica, un oggetto sessuale, si stabilisce una relazione di superiorità e inferiorità non solo a causa delle finanze ma anche per una questione di genere: infatti, nella storia si racconta che, essendosi stancato di tentare di sedurla con stratagemmi, Arturo manda Rosa al deposito per "utilizzare la forza". Una volta scesi nel sotterraneo, Arturo tenta di sedurla promettendole che non le mancherà nulla se starà con lui, ma la ragazza, nonostante pensi alla miseria in cui vive la sua famiglia, si ribella. A questo punto, Arturo la aggredisce e cerca di abusare di lei. Rosa riesce tuttavia a fuggire e, quando Arturo è sul punto di picchiarla, viene fermato da suo padre. Nonostante non sia giusto, il padre di Arturo licenzia Rosa dalla fabbrica, facendole perdere così il lavoro e l'unico sostentamento per la sua famiglia.

Con questa sequenza il regista non solo fa di nuovo riferimento alle disuguaglianze di classe all'accentuare lo sfruttamento e l'oggettivazione degli operai da parte dei padroni, ma presenta anche due personaggi maschili complessi e paradossali, come sono Arturo e suo padre, i quali si comportano ingiustamente con Rosa: non soltanto il primo tenta abusare di

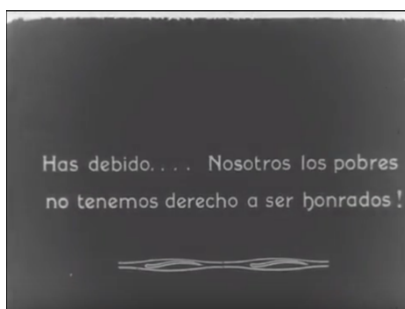
³⁴⁴ IBID; min: 01:36:31.

³⁴⁵ Traduzione in italiano. «Rosita era per lui una pesca matura e come un moscone le svolazzava attorno, desideroso del suo nettare.»

lei, ma anche il secondo, nonostante la difenda dall'aggressione del figlio, la licenzia poi senza giusta causa.

A questo punto è importante sottolineare che al di là di essere un film melodrammatico di amore proibito, *Alma provinciana* è anche un film che ritrae non solo le marcate differenze sociali in Colombia, ma che ritrae Rosa, la operaria, e Gerardo, lo studente, come agente sociali di cambi generazionali. Infatti, e per completare la rappresentazione del patriarcato anacronistico colombiano, oltre a Don Julian e al padre di Arturo, il regista di *Alma provinciana* include un terzo padre di famiglia nel film: il padre di Rosa, il quale è un lavoratore indifeso come Juan Antonio. Ciononostante, nel momento in cui Rosa gli racconta le circostanze per le quali è stata licenziata, si limita a dire a sua figlia:

«Has debido... Nosotros los pobres solo debemos ser honrados! ^{346 347} . »



Dimostrando la rassegnazione per la propria condizione sociale e facendo un commento in riferimento alla differenza di classe, il padre di Rosa tace di fronte al crimine di aggressione sessuale perpetuato ai danni della figlia per il semplice fatto di essere poveri.

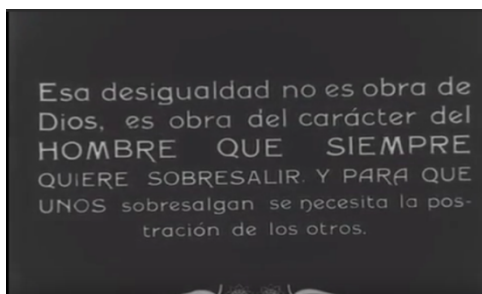
Inoltre, Rosa, dopo aver vissuto l'umiliazione e l'ingiustizia da parte dei suoi ex-capi, ricorda la storia di quando da bambina assistette al battesimo di una bambola da parte di alcune bambine di classe alta in una ricca fattoria di Bogotá. Quando aveva cercato di prendere la bambola durante il battesimo, le bambine ricche l'avevano inseguita e lei si era sentita umiliata, dichiarando che «Fu così, da quell'umiliazione, che capii che esistono disuguaglianze tra i figli dello stesso Dio» ³⁴⁸. E subito dopo fa una riflessione in merito:

³⁴⁶ IBID; min.: 01:36:31.

³⁴⁷ Traduzione in italiano. ««Hai dovuto... noi poveri possiamo solo essere persone dignitose!»

³⁴⁸ IBID; min.: 01:45:42.

«Esa desigualdad no es obra de Dios, es obra del carácter del HOMBRE QUE SIEMPRE quiere sobresalir. Y para que unos sobresalgan se necesita la postración de los otros [...] ³⁴⁹ ³⁵⁰ .»



Rosa completa così il ruolo redentore delle donne in *Alma provinciana*, poiché non accetta le differenze sociali come opera di Dio o con rassegnazione come farebbe suo padre: lei, invece, accusa gli esseri umani di essere colpevoli di creare queste disuguaglianze a causa del loro desiderio di dominazione, provocando implicitamente la sottomissione di coloro che non possano farlo. Rosa, con questo commento, non solo rappresenta un'agente di cambiamento generazionale rispetto a suo padre, specialmente nel considerare tutti gli esseri umani come figli uguali dello stesso Dio, ma anche un cambio generazionale con rispetto al suo genere, dal momento che lei e Maria sono il paradigma dello sviluppo dei personaggi maschili nel film.

Alma Provinciana quindi, costituisce una delle opere fondatrici della filmografia colombiana per la sua forma sofisticata di ritrattare la società colombiana, e per riuscire a fare un racconto universale sul ruolo della donna nella società degli anni 1920. Il film non solo supera le storie tradizionali di amore e tradimento con lieto fine o dal finale drammatico, bensì propone una trama complessissima che fa riflettere sulle classi sociali colombiane. Inoltre, creando dei personaggi maschili e femminili paradigmatici che trasgrediscono le tradizioni e i pregiudizi colombiani dell'epoca, il film rappresenta e propone un cambiamento generazionale nel paese.

³⁴⁹ IBID; min.: 01:50:15.

³⁵⁰ Traduzione in italiano. «Questa disuguaglianza non è opera di Dio, è opera del carattere dell'UOMO CHE SEMPRE vuole dominare. E affinché alcuni dominino, è necessario che altri si prostrino [...]»

Vale quindi la pena sottolineare che l'argomento trattato in *Alma provinciana* non solo si discosta, ma prende decisamente le distanze dalle tematiche dei film europei e statunitensi dell'epoca, evidenziando addirittura l'importanza di adottare una prospettiva policentrica che consideri diversi luoghi e periodi creativi nella storia del cinema³⁵¹. È infatti importante ricordare che, attorno al 1925, la Colombia attraversava un periodo di ricchezza soprannominato "La danza de los millones" ("La danza dei milioni"), dovuto al fatto che il Paese avesse ricevuto nel 1922 un indennizzo di 25 milioni di dollari da parte degli Stati Uniti d'America per la perdita di Panama³⁵². Dunque, la situazione economica per alcuni politici, cittadini e imprenditori in Colombia era cambiata radicalmente, e questo si era tradotto nell'apertura di una breccia tra classi sociali che si faceva ogni giorno più ampia. Grazie a questi elementi, si spiega perché il tema delle differenze di classe fosse tanto importante per Felix Rodríguez motivo, per il quale volle utilizzarlo in *Alma Provinciana* come un aspetto innovatore della sua narrativa.

Infatti, prima di questo film, non si avevano notizie di un'opera che avesse trattato questo tema in Colombia, dal momento che fino a quel periodo le differenze di classe non erano state così preponderanti. Ciononostante, il modo in cui Félix Joaquín Rodríguez rappresenta le disuguaglianze sociali in *Alma provinciana* supera per complessità e profondità molte delle altre produzioni realizzate successivamente in Colombia sullo stesso tema. Le differenze sociali sarebbero poi state nuovamente trattate fino al decennio del 1960, periodo durante il quale vennero riprese in particolare dal film *Pasado el meridiano* (1967) di José María Arzuaga. In quel periodo la Colombia stava uscendo da un'epoca soprannominata *La Violencia* (in lettere maiuscole e in corsivo per via dell'impatto storico-politico che ebbe nel paese), durante la quale gli unici partiti politici colombiani, il partito conservatore e il partito liberale, si erano invischiati in una guerra fratricida che aveva prodotto migliaia di sfollati interni nel paese.

Pasado el meridiano quindi, a metà del 1960, racconta la storia di un emigrante interno che trova lavoro in un'agenzia pubblicitaria di Bogotá, e descrive le umiliazioni che il protagonista subisce per potersi integrare nella città e tra le persone che lo circondano. Più avanti, nel decennio del 1980, un collettivo di colombiani avrebbe ripreso il tema delle differenze sociali in Colombia con i film *Pura Sangre [Puro sangue]* (1980) di Luis Ospina e *Carne de tu carne [Carne della tua carne]* (1983) di Carlos Mayolo. Questi cineasti,

³⁵¹ Lucia, Nagib; Chris Perriam; Rajinder Kumar Dudrah; *Theorizing World Cinema*; 2011; p. 23.

³⁵² Acosta Gómez, Heyder Andrés; *La primera guerra mundial. La danza de los millones*; 2015; p. 25.

dunque, concepirono dei film in cui rappresentarono ricchi colombiani che letteralmente vivevano sulle spalle dei poveri, come apologia dell'esclusione e del cannibalismo sociale in Colombia. Inoltre, all'interno del cinema contemporaneo colombiano sono stati fatti due film su questo tema, *Gente de bien* [Bella gente] (2013) di Franco Lolli, e *Besos fríos* [Bacci freddi] (2016) di Nicolás Rincón Guille, fatto che dimostra che i film sulle differenze sociali in Colombia siano una costante.

Dunque, la vendita di Panama, il periodo della Violenza (1948-1954), e i film in cui i ricchi letteralmente vivono sulle spalle dei poveri, sono caratteristiche della società e della cultura colombiana, che emergono delle proprie condizioni storiche, politiche, economiche, artistiche e culturali. La presenza di queste caratteristiche, inoltre, dimostra la necessità di adottare una metodologia policentrica nella storia e negli studi di cinema, soprattutto se si considera che la Colombia è uno dei tanti "punti caldi" con diversi periodi creativi nel mondo, e che sfida l'idea di un centro unico di genesi, influenza e rinnovamento cinematografico (spesso Hollywood o cinema d'arte europeo)³⁵³. Infatti, le differenze sociali sono un tema che si distacca dalle tematiche principali della cinematografia europea e statunitense, fatto che dimostra la singolarità del cinema colombiano.

Ciononostante, il merito di *Alma provinciana* si radica nell'uso sofisticato del linguaggio e della tecnica cinematografica, visibile soprattutto, negli esterni scelti come scenografie adatte a risaltare il contrasto tra la vita rurale e quella cittadina.

Per esempio, all'inizio del film, si presenta un giovane maggiordomo che gioca con il suo cane nel mezzo di un enorme prato, che si estende ben oltre il personaggio stesso, per presentare allo spettatore la vita rurale di quei luoghi. Verso la metà del film, invece, Rodríguez presenta allo spettatore la vita cittadina, attraverso l'utilizzo di un enorme treno fumante che arriva direttamente alla stazione di Bogotá, emulando, così, il lavoro dei fratelli Lumière nel loro film *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1886). Con questo omaggio ai fratelli Lumière all'interno del suo unico film, Rodríguez denota la sua fascinazione per il cinema, che per lui rappresentava un'ossessione più che una passione, proprio come sua moglie raccontò in un'intervista nel 1973, facendo poi una sintesi della bibliografia di suo marito:

«[...] Mi esposo nació en la población de Chima,
Santander, en 1897. Muy joven, viajó a Nueva York en

³⁵³ Deshpande, Shekhar, and Meta Mazaj. *World Cinema: A Critical Introduction*, Taylor & Francis Group, 2018; p. 27-29

1915, estableciéndose en Nueva York y después en San Francisco, donde fue extra en algunas películas filmadas por esos años. Pero lo que más le interesó fue aprender muy bien la fotografía y técnica de cine. En 1919 regresó a Colombia, y en compañía de un socio explotaron un proyector de cine, presentándolo en diferentes lugares de Cundinamarca, Boyacá y Santander [...] en la Universidad Libre se graduó de abogado en 1930^{354 355} .»

Il buon insegnamento ricevuto nell'ambito della fotografia e della tecnica cinematografica è evidente in *Alma provinciana*. È un lungometraggio in cui soltanto pochi piani mostrano una leggera sottoesposizione o sovraesposizione, problemi che potrebbero imputarsi al logorio dell'unica copia del film, che fu conservata dalla moglie di Felix Rodríguez in casa per 50 anni dopo la morte del regista nel 1931 e che fu consegnata alla Fundación Patrimonio Fílmico colombiano nel 1981. A dire il vero, Rodríguez, in *Alma provinciana* realizza dei piani di elevata complessità, come quello dell'illuminazione del *Capitolio nazionale* in piena notte³⁵⁶; o quello di Gerardo con Bogotá sullo sfondo³⁵⁷, in cui viene ripreso non solo il personaggio in primo piano, ma anche gli alberi in piano intermedio e la città sullo sfondo:



³⁵⁴ Salcedo Silva, Hernando; *Cronicas del cine colombiano*; 1980; p. 123.

³⁵⁵ Traduzione in italiano. «[...] Mio marito nacque nel villaggio di Chima, Santander, nel 1897. Quando era molto giovane, si recò a New York nel 1915, dove si stabilì per poi trasferirsi a San Francisco, dove lavorò come comparsa in quegli anni. Però quello che realmente gli interessava era imparare bene la fotografia e la tecnica cinematografica. Nel 1919 tornò in Colombia e in compagnia di un socio utilizzarono un proiettore cinematografico, presentandolo in diverse zone di Cundinamarca, Boyacá e Santander. Visse per un periodo a Socorro, dove concluse i suoi studi superiori con l'intenzione di perseguire una laurea in diritto, ed effettivamente si iscrisse all'Universidad Libre dove si laureò come avvocato nel 1930.»

³⁵⁶ Rodríguez, Felix; *Alma provinciana*; 1925; min.: 00:51:23.

³⁵⁷ IBID; min.: 01:00:42.

Inoltre, vale la pena segnalare la struttura ibrida di *Alma provinciana*, dal momento che il film mescola aspetti del cinema di fiction e di non-fiction: anche se si trattava di un formato piuttosto comune nei film dell'epoca, a differenza degli altri registi colombiani, Rodríguez include gli elementi di cinema documentario all'interno di una narrativa coerente e non li utilizza né come una scusa per presentare industrie locali (come avviene in *Bajo el cielo antioqueño*), né per falsificare una messa in scena per far scoppiare, successivamente, un litigio (come in *El amor, el deber y el crimen*).

Felix Rodríguez, inoltre, è particolarmente interessato nel documentare i carnevali studenteschi di Bogotá all'interno delle sue riprese di non-fiction. In particolare, si piazza con la sua cinepresa sulle giardinate in mezzo al pubblico per riprendere i carnevali in Plaza de Bolívar, sull'Avenida Séptima e in altre strade principali della città. Da questi punti strategici, riprende, inizialmente, numerose carrozze e persone travestite, per poi soffermarsi sulle reginette dei carnevali di quell'anno, e, infine, concludere le riprese all'interno del circo (che sembrerebbe essere la Plaza de Toros). Dunque, Rodríguez utilizza la sua cinepresa durante i carnevali studenteschi per realizzare un'opera documentaristica su cosa significasse un Carnevale in quell'epoca (costumi, carrozze, sfilata, reginette e circo), per poi includere le riprese nel film come un elemento che aiuta a consolidare la relazione tra Gerardo e Rosa.



Infatti, Gerardo, nonostante sia uno studente che ama divertirsi (sottolineiamo che Rodríguez presenta gli studenti che bevono e festeggiano durante tutto il film senza alcun moralismo o pregiudizio, ma come un aspetto normale della vita di uno studente, cosa che dimostra il suo spirito liberale e progressista), non va ai Carnevali ³⁵⁸ per poter accompagnare Rosa al lavoro

³⁵⁸ IBID; min.: 01:04:43.

³⁵⁹; sequenza che viene mostrata in un montaggio parallelo agli eventi del Carnevale studenteschi di Bogotá.

La rappresentazione di Bogotá realizzata da Felix Rodríguez in *Alma Provinciana* è parecchio diversa dai ritratti della città realizzati da altri film dell'epoca, non soltanto perché le riprese del Capitolio Nacional, il Palacio Liévano, La Catedral Mayor, La Plazuela de las Aguas, Monserrate – così come un certo numero di altri luoghi di Bogotá ripresi da Rodríguez nel suo film – giocano un ruolo drammatico nella narrazione, ma anche perché non servono soltanto per pubblicizzare la città o fare cartoline di Bogotá. Il *Capitolio nazionale* per esempio, come si può vedere nell'immagine di cui sopra, viene ripreso soltanto perché la carrozza che apre la sfilata passa di lì, in una scena che fa parte delle riprese dei Carnevali. Quest'immagine viene successivamente utilizzata da Rodríguez per mostrare al pubblico come si è consolidata la relazione tra Gerardo e Rosa, al punto tale che lo studente che ama festeggiare decide di rinunciare alla sbronzia dei Carnevali per restare a casa e aiutare Rosa a riparare scarpe.

È anche da sottolineare che *Alma Provinciana*, oltre alla marcata differenza di classe nel paese, mostra anche il contrasto tra la vita rurale e la vita urbana in Colombia nel 1920. In realtà si potrebbe affermare che il regista di *Alma Provinciana* utilizza il contrasto tra campagna e città per evidenziare come la differenza di classe sociale influenzi le relazioni nello stesso modo sia nella vita rurale che in quella urbana, portando avanti una riflessione lucida e una denuncia di questo problema.

In più, è da sottolineare il controllo creativo di Felix J. Rodríguez nel suo film, caratteristica che lo convertirebbe nel primo colombiano a poter essere definito come autore del proprio film o come cineasta con il controllo artistico assoluto sull'opera, dal momento che non solo scrisse l'argomento, lo adattò al cinema, si occupò della regia, della produzione, dello sviluppo e del montaggio del suo film, ma costruì anche la scenografia (era carpentiere), e diresse gli attori grazie alla sua esperienza teatrale. Inoltre, il più illustre critico e storico di cinema colombiano, Hernando Martínez Pardo, considera *Alma provinciana* il miglior film muto colombiano dal punto di vista tecnico, e Félix J. Rodríguez il primo autore del cinema colombiano ³⁶⁰.

Inoltre, si potrebbe affermare che in tutti i film di fiction e i documentari sopravvissuti sia stato utilizzato uno spagnolo standard, sicuramente con l'intenzione di diffonderli in altri

³⁵⁹ IBID; min.: 01:06:33.

³⁶⁰ Martínez Pardo, Hernando; Historia del cine colombiano; 1978; p. 56.

Paesi di lingua spagnola. Eppure, nonostante *Alma provinciana* sia poi stata diffusa a sua volta in diversi Paesi, si denota una precisa volontà del regista nell'utilizzare un linguaggio colombiano, che, anzi, rifletta ancora una volta le differenze tra classi sociali, enfatizzando il grado d'istruzione dei personaggi. Dunque, l'uso del linguaggio colloquiale colombiano è un'altra virtù di *Alma provinciana*, alla quale si aggiunge il suo spirito animalista (vengono fatte due riflessioni sull'uccidere le galline e il sacrificare i tori nelle corride); e la possibile prospettiva femminista (tema che richiederebbe una lettura più approfondita dei personaggi femminili). Permangono inoltre le caratteristiche già precedentemente analizzate: la riflessione sulle disuguaglianze sociali, il film ibrido, i personaggi complessi e paradossali, eccetera.

Per esempio, *Alma provinciana* utilizza parole colombiane in tre inter-titoli che fanno riferimento a tre diverse situazioni:

- i) Gerardo, viaggiando dalla campagna alla città, incontra dei ladri sul suo cammino i quali, non trovando denaro tra i suoi averi, gli dicono quanto segue:

«Pueden largarse, pero cuando guelvan [vuelvan] a pasar a por estos laos [lados], no se les olvide traer harta platica [dinero] ^{361 362 363}.»

- ii) Gli studenti che si recavano a studiare a Bogotá da altre città in quel periodo alloggiavano in alberghi o residenze e, come si evince dalla trama del film, dopo aver sperperato i loro soldi nei Carnevali, non sapevano come pagarsi l'affitto. In questa occasione l'albergatrice minaccia uno studente in maniera colloquiale:

«Me paga o le tiro los corotos [pertenencias] a la calle ³⁶⁴
^{365 366}.»

³⁶¹ Traduzione in italiano: «Può andarsene, però la prossima volta che passerà da queste parti, non si dimentichi di portare con sé un po' di denaro.»

³⁶² Rodríguez, Felix; *Alma provinciana*. Min. 00:43:43.

³⁶³ Fotogramas originales de *Alma provinciana* (1926) de Félix Rodríguez.

³⁶⁴ Traduzione in italiano: «O mi paga o le tiro le sue cose [i suoi averi] per strada.»

³⁶⁵ IBID; min.: 01:17:13.

³⁶⁶ Fotogramas originales de *Alma provinciana* (1926) de Felix Rodríguez.

- iii) Infine, dopo i Carnevali, Gerardo si sta per laureare e i suoi compagni di studi e di bevute vogliono organizzargli una cena di laurea. Uno di loro esclama: «Iguualmente pelados^{367 368 369}.» e successivamente si vede una fontana con una statua di una donna nuda. Ciò rappresenta un gioco di parole, perché in linguaggio colloquiale colombiano “estar pelado” significa essere al verde.



Dunque, nel primo inter-titolo, quello dei ladri, Rodríguez utilizza il linguaggio colloquiale per evidenziare la scarsa scolarizzazione degli aggressori, mentre nel secondo esempio riportato, il regista sottolinea il linguaggio colloquiale e aggressivo che l'albergatrice è costretta a utilizzare con gli studenti affinché paghino i propri debiti. Nel terzo inter-titolo, invece, Rodríguez fa riferimento alla lingua vernacolare bogotana/colombiana. In questi tre esempi il regista di *Alma Provinciana* utilizza una lingua vernacolare per offrire una rappresentazione più verace e per avvicinare ancora di più il film, attraverso i propri personaggi, al pubblico colombiano.

Rodríguez, quindi, in *Alma provinciana* presenta dei personaggi non solo in situazioni glamour e sofisticate, ma anche in situazioni ordinarie e convenzionali, realizzando un ritratto più complesso e completo di Bogotá e della popolazione colombiana rispetto alle altre produzioni dell'epoca.

³⁶⁷ Traduzione in italiano: «Anche noi spelacchiati.»

³⁶⁸ IBID; min.: 01:20:36.

³⁶⁹ Fotogramas originales de *Alma provinciana* (1926) de Felix Rodríguez.

In retrospettiva, *Alma provinciana* non è solo il primo film colombiano che ritrae la differenza trascendentale tra le classi sociali in Colombia (il ritratto delle differenze sociali in Colombia si trova in alcuni dei migliori film degli anni '60, '80 e '10), ma il trattamento di tale tema è in anticipo sui tempi, fatto che indentifica i colombiani stessi come i responsabili dell'esistenza di tali condizioni. Rodríguez trasforma le sue protagoniste in eroine e gli uomini in personaggi secondari. I personaggi maschili li presenta come incapaci di creare un cambio socio-generazionale, parlando della povertà come se fosse un peccato, o si considerano immeritevoli, poiché poveri, di condividere la propria vita con una donna di classe abbiente. Infatti, Rosa, la donna lavoratrice, è l'eroina del film, e rappresenta una donna emancipata, libera e determinata, aspetti che non si vedono frequentemente nel cinema muto colombiano, latino-americano o mondiale. Inoltre, Rosa, la lavoratrice, come Gerardo, lo studente, sono agenti di cambio sociali nel film, fatto che dimostra come *Alma provinciana* sia un film avanzato per la sua epoca.

Alma Provinciana dunque è un film emblematico e fondamentale all'interno della filmografia colombiana, e Félix Joaquín Rodríguez rappresenta uno dei miglior autori del cinema muto colombiano e dell'America Latina. È un peccato che non abbia potuto realizzare il suo secondo film *Isabel*, di cui non si hanno trovato ancora altre notizie al rispetto. Infatti, la filmografia di Félix Joaquín Rodríguez è ancora sconosciuta, poiché non sono state trovate altre notizie giornalistiche sulla recezione del suo lavoro.

Varrebbe la pena fare uno studio più approfondito su questo autore colombiano, principalmente per conoscere in dettaglio i particolari delle sue opere, così come le sue poesie, le prove giornalistiche delle anteprime e delle recensioni dei suoi film. Varrebbe, inoltre, la pena realizzare un restauro di *Alma Provinciana* con strumenti contemporanei per effettuare uno studio filologico del film e sottotitolarlo, cercando di saldare un debito che colombiani e ricercatori hanno con quest'opera e l'autore colombiano. Al giorno d'oggi esiste una bibliografia molto scarsa sia sul regista, sia su questo film ³⁷⁰, nonostante quest'ultimo sia uno dei 15 lungometraggi di fiction dell'America Latina che sia sopravvissuto fino ai nostri giorni.

³⁷⁰ Nella bibliografia dello studio del cinema muto colombiano sono state trovate poco meno di 40 pagine. Soltanto in *Miradas esquivas a una nación fragmentada* (2004) e *En el país del espejo* (2020) de Nazly López ha realizzato uno studio accademico sul film.

Capitolo VI: Città, paesaggi e contadini nei film muti della Colombia nordoccidentale tra il 1924 e il 1926

La maggior parte dei film realizzati in Colombia tra il 1924 e il 1926 pubblicizzarono le città e i paesaggi colombiani sia all'interno del Paese che all'estero. Lo studioso Augusto Bernal, in una conferenza sul cinema muto colombiano, segnalò che nel 1920 la Colombia era sulla lista nera per la lebbra e molti dei film realizzati in quel decennio furono cancellati per creare un'immagine diversa del Paese all'estero³⁷¹. Questo capitolo si concentra sull'analisi di *Bajo el cielo antioqueño* [Sotto il cielo di Antioquia] (1925), *Manizales City* [Città di Manizales] (1925) e *Manizales después del incendio* [Manizales dopo l'incendio] (1925), film che hanno principalmente ritrattato le città, le regioni e i personaggi del nordovest della Colombia, come risposta al nascente formato di City Symphony Film nato in USA e in Europa. L'obiettivo di questo capitolo è quello di provare come un'analisi polimorfica³⁷² del cinema muto colombiano, ci aiuti a comprendere non solo le storie del cinema nazionale locale, ma anche, e soprattutto, ci permetta di interconnettere i cinema locali con la storia del cinema mondiale in una totalità complessa, diseguale e frammentata³⁷³.

Il secondo lungometraggio di fiction conservato integro è *Bajo el cielo antioqueño* (1925) di Arturo Acevedo Vallarino³⁷⁴, il quale non offre le caratteristiche convenzionali di un film di fiction, motivo per il quale, in retrospettiva, potrebbe infatti essere considerato più come un insieme di messe-in-scena, di cartoline o di immagini in movimento della città di Medellin. Ad esempio, in *Bajo el cielo antioqueño* il regista include circa 20 scenari, tra scuole, chiese, edifici, parchi, mansioni, teatri, fiumi, club, campi da tennis e da golf, giardini, laghi, cimiteri, centrali di polizia, hotel, piantagioni di caffè, fabbriche di caffè, caffetterie, navi, case abbandonate, tribunale e strade; e nessuno di questi scenari si ripete nei film, né ha implicazioni drammatiche né narrative all'interno del lungometraggio.

Inoltre, Acevedo, prima della produzione del film, tenne un discorso a Medellin a casa della coppia di sposi che diventarono, poi, i produttori del lungometraggio e che misero come condizione per produrlo quella di poter interpretare essi stessi il ruolo di protagonisti. Nel suo discorso il regista esponeva il suo piano di azione:

³⁷¹ Bernal, Augusto; **Conferenza su Come i morti** <https://www.youtube.com/watch?v=v-IKLN0iwsU>; 2020;

³⁷² Deshpande, Shekhar; Mazaj, Meta; Centers, Forms and Perspectives in World Cinema; 2018; p. 27-28.

³⁷³ IBID

³⁷⁴ Nazly López, nel suo saggio *Il paese dello specchio: riflessioni e inflessioni sulla Colombia dell'anima provinciale*, sostiene che il montaggio del film *Sotto il cielo di Antioquia* non si è conservato nel formato originale, ma che è stato ricostruito con i ricordi dei figli e dei nipoti dei partecipanti.

«"Bajo el cielo antioqueño" se filmará con el auspicio de las aristócratas señoras y señoritas: Alicia Arango de Mejía, Alicia Jaramillo de Hernández, Rocío Quiroga de Jaramillo, Nora Maynham, Emma Echavarría, Sofía Peláez, Consuelo Toro y muchas más, que figurarán en los grandes bailes, paseos, etc., que hacen parte muy esencial en el argumento de la película. Se destinará un rollo para mostrar el cultivo del café, el laboreo de minas, las empresas fabriles, los grandes almacenes y demás aspectos modernos de la ciudad. Todo esto, dentro del argumento he ideado, para que así se note menos la exposición comercial de la película.^{375 376}»

Bajo el cielo antioqueño, dunque, nacque come una pubblicità di Medellín, nella quale avrebbero recitato le famiglie aristocratiche della città. La trama del film si sviluppò a partire dagli scenari che volevano mostrare gli imprenditori, e perciò presenta un'indiscriminata inclusione di scenari e materiali di scena sullo schermo, come carrozze, tram, auto, cavalli, ecc., che a loro volta non hanno alcun peso drammatico né narrativo.

Si potrebbe quindi concludere che il copione di *Bajo el cielo antioqueño*, lungi dal rappresentare un'opera drammatico-letteraria, fu invece un'opera drammatico-paesaggistica, nella quale il regista elaborò una trama con l'unico obiettivo di pubblicizzare lo sviluppo della città di Medellín. Il film potrebbe quindi essere considerato come un altro tipo di Sinfonia di Città. Contrariamente a quest'ultimo film, nel quale si fa ricorso alla musica e all'utilizzo di una composizione musicale per disegnare o dare il ritmo alla rappresentazione di una città come in *Berlino, sinfonia di una città* (1927) di Walther Ruttmann³⁷⁷, Acevedo Vallarino ricorre al teatro o mette in scena un gruppo di episodi drammatici in diversi luoghi di Medellín per realizzare il ritratto della città. Acevedo

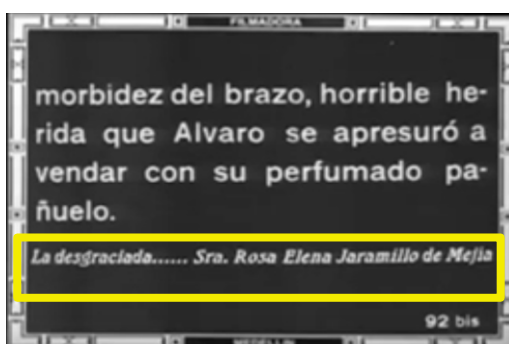
³⁷⁵ Duque, Edda Pilar; *La aventura del cine en Medellín*. Pag. 177.

³⁷⁶ Traduzione in italiano: «"Bajo el cielo antioqueño" si realizzerà con il beneplacido delle signore e signorine aristocratiche: Alicia Arango de Mejía, Alicia Jaramillo de Hernández, Rocío Quiroga de Jaramillo, Nora Maynham, Emma Echavarría, Sofía Peláez, Consuelo Toro e molte altre, che appariranno nei grandi balli, nelle passeggiate, ecc, e che hanno un ruolo fondamentale nella trama del film. Si destinerà un rullino per mostrare la coltivazione del caffè, il lavoro nelle miniere, le industrie manifatturiere, i grandi magazzini e altri aspetti moderni della città. Tutto ciò verrà inserito nella trama ideata affinché risulti meno evidente l'intenzione commerciale del film.»

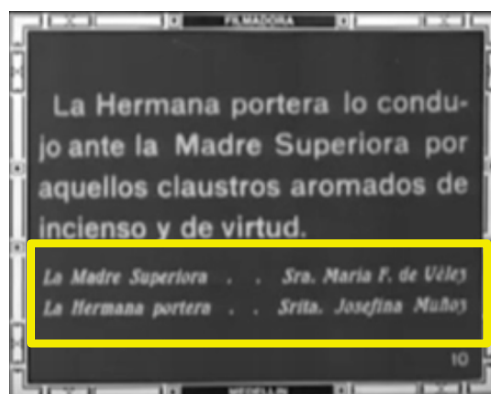
³⁷⁷ *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (1927) de Walther Ruttmann

Vallarino, infatti, prima di dedicarsi al cinema, aveva fondato la Compagnia Nazionale del Teatro, con la quale presentava opere teatrali paesaggistiche o di costume.

Tuttavia, uno degli elementi più importanti da sottolineare nel film, è che ogni volta che appare un personaggio principale, negli inter-titoli compaiono nome e cognome reali dell'attore insieme al nome del personaggio interpretato in *Bajo el cielo antioqueño*; nonostante nei titoli di apertura i nomi degli attori e i ruoli interpretati già siano citati in maniera dettagliata. Per esempio, nel minuto 2 del film compare il seguente sottotitolo ³⁷⁸ 379 380:



E fino al 48 esimo minuto di *Bajo el cielo antioqueño* questa pratica continua ³⁸¹ 382 :



³⁷⁸ Acevedo Vallarino, Arturo; *Bajo el cielo antioqueño*. Min. 00:02:51.

³⁷⁹ Duque, Edda Pilar; *La aventura del cine en Medellín*. Pag. 177.

³⁸⁰ Traduzione in italiano: «La Sorella portinaia lo accompagnò dalla Madre Superiora attraverso quei claustri profumati di incenso e virtù. La madre superiora, Sig.ra María F. de Vélez. La sorella portera, Sig.na. Josefina Muñoz.»

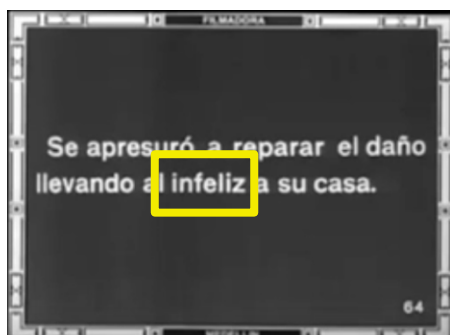
³⁸¹ Acevedo Vallarino, Arturo; *Bajo el cielo antioqueño*. Min 00:48:17

³⁸² Traduzione in italiano: «fragilità del braccio, l'orribile ferita che Alvaro si sbrigò a bendare con il suo fazzoletto profumato. La sventurata... Sig.na Rosa Elena Jaramillo de Mejía.»

Benché questa pratica fosse comune nel cinema muto latino-americano ³⁸³, nel caso di questo lungometraggio rappresenta in maniera sintetica il contesto del film nella sua totalità come vedremo a continuazione. La sinossi di *Bajo el cielo antioqueño* è la seguente: Lina, aggraziata studentessa, ha una storia d'amore con Álvaro, giovane bohémien che dilapida la sua fortuna, contro la volontà di suo padre Don Bernardo. I due decidono di sfuggire al controllo paterno, però nella stazione dei treni una mendicante ferita ammonisce Lina del grave errore che sta commettendo. Lui le benda la ferita con un fazzoletto che riporta le sue iniziali mentre Lina, riconoscente, le regala i suoi gioielli e allo stesso tempo comunica al fidanzato la decisione di non proseguire nella fuga. La mendicante viene aggredita e uccisa. Il suo cadavere viene ritrovato con il fazzoletto di Alvaro, il quale viene accusato del crimine. Pur innocente, il giovane tace per proteggere Lina e quest'ultima, incurante del proprio onore, confessa il crimine. Alvaro, dichiarato innocente, trova dell'oro e finisce per sposarsi felicemente con Lina per procura ³⁸⁴.

Dunque, in sintesi, il film racconta le difficoltà che una coppia di ricchi abitanti di Medellín affronta per consolidare il suo amore, nel momento in cui sono accusati di un crimine che non hanno commesso.

Un momento fondamentale del film è quello che riguarda il bambino protagonista della sequenza/messa-in-scena dal minuto 30 al minuto 35, composta da 18 piani e 6 scene, e che interpreta «un piccolo messaggero nero, il quale fu truccato con il burro perché gli brillasse di più il viso ³⁸⁵». È particolarmente deprecabile che il suo nome non sia stato scritto in nessuno dei 9 inter-titoli che appaiono nei 5 minuti e 20 secondi della sequenza, e nemmeno nei titoli iniziali che contengono più di 25 nomi e che durano più di 1 minuto e 15 secondi.



³⁸³ Esempi nel cinema latino-americano muto che utilizzano quella pratica sono *Analia [Amalia]* (1914) di Enrique García Velloso-Argentina o *El tren fantasma [il treno fantasma]* (1926) di Gabriel García Moreno-México.

³⁸⁴ http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_planti_lla.php?id_pelicula=7 Website Proimagénes Colombia; consultato en 2020:

³⁸⁵ Martínez Pardo, Hernando; *Historia de cine colombiano*; 1978; p. 55.

Inoltre, si può fare riferimento alla sequenza in cui Alvaro, che dopo aver ricevuto il rifiuto di Don Bernardo a concedergli la mano di sua figlia Lina, sale offeso in auto e investe il bambino. Per rimediare al suo errore, Alvaro raccoglie lo “sfortunato” (così viene definito nell’inter-titolo incluso sopra ³⁸⁶), lo porta a casa sua, gli offre del cibo ³⁸⁷, gli regala abiti nuovi, e infine gli dà lavoro come suo domestico. In questo modo vengono glorificate la nobiltà e la generosità di Alvaro in *Bajo el cielo antioqueño*, quando in realtà questa sequenza rappresenta soltanto un atto di giustizia dal momento che Alvaro aveva investito il bambino con la sua macchina ³⁸⁸. Infatti, glorificare la generosità dei ricchi verso i poveri è uno dei principali obiettivi del film.

Inoltre, *Bajo el cielo antioqueño* include una sequenza sulla produzione del caffè che dura circa 5 minuti, e né il regista né i produttori del film diedero alcun riconoscimento ai contadini che erano presenti in tutta la scena. Questa messa-in-scena inizia quando appare Lina, la protagonista di *Bajo el cielo antioqueño*, dopo il seguente inter-titolo:

«Nel pomeriggio, sulla terrazza fresca, Lina sorseggiava un caffè aromatizzato con suo padre e pensava... Sudore alla fronte per seminare il grano; per vederlo crescere; per raccogliarlo; per trasportarlo. E una ad una le passarono d’innanzi agli occhi ³⁸⁹.»

In seguito, mentre Lina sorseggia un caffè sulla terrazza della sua villa, in compagnia di suo padre Don Bernardo (l’attore era il marito di Lina nella vita reale nonché, bisogna ricordarlo, il produttore del film), si immagina la sequenza sul processo di produzione ed esportazione del caffè come segue:

- a) mani di contadino che seminano una pianta;
- b) contadino dietro una pianta di caffè, fertilizzandola;
- c) molti contadini raccolgono il caffè;
- d) due piani di piantagioni di caffè rigogliose;
- e) la tenuta dei protagonisti con i suoi contadini;

³⁸⁶ Traduzione all’italiano: «Si affrettò a riparare il danno riportando lo sfortunato a casa.» Acevedo Vallarino, Arturo; *Bajo el cielo antioqueño*; 1926; min. 30:23 (sinistra) e min 32:47(fotogramma a sinistra)

³⁸⁷ Acevedo Vallarino, Arturo; *Bajo el cielo antioqueño*; 1926; min. 32:47 (fotogramma a destra)

³⁸⁸ López Díaz, Nazly Maryth; *Miradas esquivas a una nación fragmentada.*; 2006; p. 33

³⁸⁹ Acevedo Vallarino, Arturo; *Bajo el cielo antioqueño*; 1926; min. 01:06:43.

- f) i macchinari mentre lavano il caffè;
- g) i contadini che tostano il caffè;
- h) contadini impacchettando il caffè;
- i) piani di asini carichi di sacchi di caffè aiutati dai contadini;
- j) contadini mentre caricano sui trattori i sacchi di caffè per l'esportazione;
- k) primo piano di Lina che beve un altro sorso di caffè.

Come si può leggere nella descrizione di ogni scena, né Lina né Don Bernardo appaiono in questa sequenza dedicata al caffè. Ciononostante, subito dopo, un altro inter-titolo appare sullo schermo: «Grazie ai doni di Lina, pochi giorni dopo i contadini celebravano con gioia la loro festa di nozze³⁹⁰ », tecnica attraverso la quale si presenta il personaggio di Lina come una benefattrice dei laboriosi contadini anonimi, i quali, nonostante lo sfruttamento, sono particolarmente lusingati dai regali dei propri padroni. Considerando che i finanziatori del film sono i suoi stessi protagonisti, *Bajo el cielo antioqueño* può essere considerato in realtà uno strumento di propaganda dei ricchi di Medellín, per ripulire la propria immagine agli occhi della società contemporanea, presentandosi come generosi e benevoli benefattori dei propri, e recitando loro stessi un film a proprio favore.

Infatti, nel film non soltanto Lina elargisce regali ai suoi laboriosi lavoratori, ma anche Álvaro dà lavoro allo “sfortunato” bimbo di origini africane e che aveva investito e che poi assume come suo assistente. Infine, entrambi Lina e Alvaro, quando incontrano una mendicante per strada, le regalano l’una i suoi gioielli e l’altro il suo fazzoletto -al min. 49-, al punto che gli stessi contadini (che in questo caso erano una coppia aristocratica travestita da contadini) elogiano, nel film, la bontà dei protagonisti: «Oh signorina, che buona che siete! Volete visitare la mia piccola fattoria³⁹¹ .»

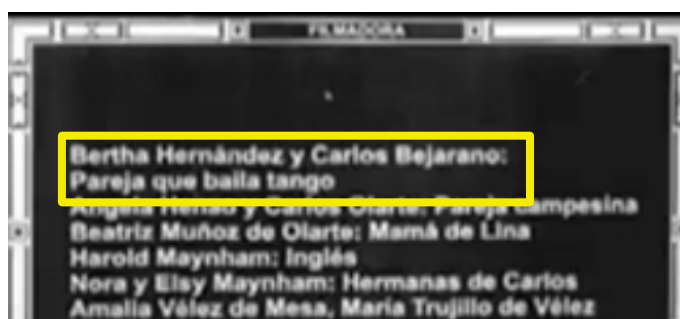
Inoltre, la lunga sequenza del processo di semina ed esportazione del caffè finisce con una scena dove i contadini suonano, cantano sorridenti e compiaciuti e ballano alcuni balli di *bambuco* per i loro padroni nel mezzo della proprietà. È importante sottolineare che Lina e Don Gonzalo si trovano al secondo piano dell’enorme casa della loro rigogliosa tenuta, mentre osservano il ballo dedicato loro dai contadini. Un ballo di *bambuco*, è un ritmo tipico colombiano che nacque in ambiente contadino e al quale Lina e Don Gonzalo non potevano partecipare in quanto si trattava di un ballo popolare. Eppure, e questo è il punto più

³⁹⁰ Acevedo Vallarino, Arturo; *Bajo el cielo antioqueño*; 1925; min. 01:10:30.

³⁹¹ Ibid; min. 01:10:30.

deplorable della scena, nemmeno in questo caso viene riconosciuta la partecipazione dei contadini ballerini, come non è riconosciuta la partecipazione dello sfortunato ragazzo che viene investito da Alvaro.

Il film quindi voleva essere (o per lo meno è risultato) un ritratto fedele degli usi e costumi dell'epoca da parte dell'élite e dei loro subalterni a Medellín. Per esempio, Acevedo Vallarino rende noti i nomi dei due ballerini di tango, musica che essendo straniera era accessibile forse soltanto all'élite, e alla quale poteva pertanto accedere solo l'aristocrazia di Medellín. Dunque, mentre i ballerini di bambuco non vengono mai nominati, i ballerini di tango invece sì: «Berta Hernández y Carlos Bejarano: Pareja que baila tango^{392 393 394}.»



Si spiega dunque l'importanza per Acevedo Vallarino di nominare la mendicante che appare al minuto 48 (come precedentemente illustrato), poiché l'attrice che la interpretava faceva parte dell'élite di Medellín dell'epoca ed era, perciò, di estrema importanza per i produttori del film sottolineare la sua amabile e disinteressata partecipazione al film. Era, pertanto, estremamente importante che non la si potesse confondere con quegli anonimi personaggi di origine africana, o con quei contadini e lavoratori che, pur avendo partecipato al film, furono "invisibilizzati" sia nel film stesso che nella rappresentazione della città di Medellín. Dunque, sia Arturo Acevedo Vallarino come regista, che Gonzalo Mejía come produttore, in *Bajo el cielo antioqueño* realizzano quello che probabilmente è il ritratto più discriminatorio ed elitario di tutta la storia del cinema colombiano. In *Bajo el cielo antioqueño* viene rappresentata soltanto l'élite della società di Medellín dell'epoca, escludendo le classi sociali meno abbienti della città, che vengono addirittura travisate. Il regista e i produttori di *Bajo el cielo antioqueño* travestendo i ricchi da mendicanti, da

³⁹² Traduzione in italiano: «Berta Hernández e Carlos Bejarano: Coppia che balla il tango

³⁹³ Acevedo Vallarino, Arturo; *Bajo el cielo antioqueño*. Min. 01:10:30.

³⁹⁴ Fotogrammi originali di *Bajo el cielo antioqueño* (1925) di Arturo Acevedo Vallarino

contadini e da ladri, travestendo, quindi, la popolazione e falsando anche la città, finiscono per rappresentare una città e dei cittadini irreali. La notizia della sua uscita nelle sale di Medellin riporta:

«INFORMACIONES TELEGRÁFICAS. DE MEDELLÍN - EL 6 DE AGOSTO SE ESTRENARÁ LA PELÍCULA NACIONAL "BAJO EL CIELO ANTIOQUEÑO" [...] - Medellín, 29. TIEMPO - Bogotá. Durante las noches de los días 6 y 7 de agosto se estrenará en esta ciudad la película de arte antioqueño "Bajo el cielo antioqueño", filmada por una Compañía establecida aquí. Se espera que construirá un verdadero éxito, dados los laudables esfuerzos de todo orden realizados por los directores de la representación y el entusiasmo con que los secundó toda la sociedad medellinense [...].»^{395 396}

È da sottolineare che gli unici due lungometraggi di fiction dell'epoca muta del cinema colombiano che sono sopravvissuti sono *Alma Provinciana* e *Bajo el cielo antioqueño*, giacché, come due facce della stessa medaglia, mostrano il contrasto tra la vita rurale e la vita urbana in Colombia nel 1920, così come la marcata differenza di classe nel Paese. Nel caso di *Alma Provinciana*, il regista utilizza il contrasto tra campagna e città per evidenziare come la differenza di classe sociale influenzi le relazioni nello stesso modo sia nella vita rurale che in quella urbana, portando avanti una riflessione lucida e una denuncia di questo problema; mentre in *Bajo el cielo antioqueño* il regista implicitamente realizza un ritratto elitario e discriminatorio, oscurando le molteplici realtà che coesistono in una città e

³⁹⁵ Giornale *Colombia*. 11 novembre 1924.

³⁹⁶ Traduzione in italiano. «COMUNICAZIONI TELEGRAFICHE. DA MEDELLÍN – IL 6 AGOSTO USCIRÀ IL FILM NAZIONALE "BAJO EL CIELO ANTIOQUEÑO" (SOTTO IL CIELO D'ANTIOQUIA) [altre notizie non inerenti al cinema] - Medellín, 29. TIEMPO - Bogotá. Nelle serate del 6 e 7 agosto in questa città verrà proiettato per la prima volta il film d'autore girato ad Antioquia "Bajo el cielo antioqueño" (Sotto il cielo d'Antioquia), di una Compagnia locale. Speriamo che riscuoterà un vero successo, considerando i lodevoli sforzi di ogni tipo realizzati dai direttori di spettacolo e l'entusiasmo con cui sono stati appoggiati dalla società di Medellin [...].»

soprattutto invisibilizzando i cittadini e le realtà della stessa città, senza l'intenzione di fare consapevolmente riferimento al problema delle disuguaglianze sociali in Colombia.

Un altro punto divergente tra questi due film è il fatto che il controllo creativo dei registi fu assolutamente opposto. Da un lato, il regista di *Alma provinciana*, Felix J. Rodríguez, è il primo colombiano che potrebbe essere definito come autore del proprio film o come cineasta con il controllo artistico assoluto sull'opera, dal momento che non solo scrisse e diresse il film, ma ne fu anche montatore, costruì la scenografia in quanto era carpentiere, e diresse gli attori grazie alla sua esperienza teatrale³⁹⁷. Dall'altro lato, invece, troviamo Arturo Acevedo Vallarino, che non fu autore della propria opera, e sembra anzi che condividesse il controllo creativo del film con il produttore; lasciando che fosse il produttore stesso (o i produttori) ad indicare ad Acevedo cosa dovesse riprendere (per esempio la lavorazione del caffè, la bevanda effervescente, i club di golf). Acevedo, di conseguenza, creava delle scene affinché i protagonisti svolgessero l'azione nello scenario che gli era stato richiesto dai produttori. Acevedo, quindi, anziché essere un autore di *Bajo el cielo antioqueño*, divenne quasi uno sceneggiatore e tecnico di direzione, che dipendeva dagli investitori.

La produzione di *Bajo el cielo antioqueño* è un esempio di film promozionale che asseconda gli interessi dei finanziatori, una strategia di produzione utilizzata per produrre anche *Manizales City*, un altro film realizzato nel periodo muto del cinema colombiano.

Manizales City di Felix R. Restrepo è un film di non fiction di 40 minuti che, così come *Bajo el cielo antioqueño*, ha come obiettivo presentare gli spazi mercantili o commerciali della città. Inoltre, *Manizales City* segue quasi la stessa struttura narrativa di *Bajo el cielo antioqueño*: mercato (all'alba), edifici, scuole, università, strade commerciali, governatorato, municipio, cattedrale, chiesa, banche (tre), orfanotrofio, ospedale, casa di riposo, arena o circo. Tutti questi piani, per i quali il regista impiega 24 minuti, sono interrotti da una serie di inter-titoli pienamente informativi. Ad esempio, il regista, quando ritratta una banca, include un inter-titolo che fa riferimento alla banca ritrattata: «Banco del Ruiz - Posee, así mismo, un hermoso edificio^{398 399 400},» il quale procede un'immagine del Banco del Ruiz nel minuto 9 del film:

³⁹⁷ Martínez Pardo, Hernando; Historia del cine colombiano. p. 56.

³⁹⁸ Traduzione in italiano: «Banca del Ruiz – Possiede, proprio così, un bellissimo edificio.»

³⁹⁹ Restrepo, Felix; *Manizales City*. Min. 00:09:50.

⁴⁰⁰ Fotogramas originales de *Bajo el cielo antioqueño* (1925) de Arturo Acevedo Vallarino.



Inoltre, l'ultima parte di *Manizales City* si concentra sui Carnevali di Manizales; eppure, *Manizales City*, nella sua rappresentazione dei Carnevali, mostra le stesse strade riprese precedentemente, ma animate da una sfilata di persone, cavalli e soprattutto da un'infinita fila di auto addobbate. Era importante riprendere all'interno del film la quantità di auto che già allora erano presenti in città per denotare il progresso e lo sviluppo del luogo.

Il film presenta anche l'inaugurazione di una scuola di arti e mestieri e il funerale di uno degli ospiti d'onore dei Carnevali, il quale morì proprio durante le celebrazioni. Infine, dopo il funerale, il regista presenta il seguente inter-titolo: «Si riaprono i Carnevali con un lussuoso Ballo di Apaches, eseguito dalle più belle e galanti rappresentanti del gentil sesso di Manizales ⁴⁰¹.» E poi, il regista mostra un gruppo di 5 coppie di uomini travestiti da donne che ballano quelli che sembrano essere passi di tango. Successivamente, Restrepo mostra un ballo con diverse coppie di uomini e donne e infine chiude il documentario su Manizales con delle riprese delle montagne che circondano la città al tramonto (in contrapposizione con le riprese del mercato all'alba con cui aveva aperto il film). *Manizales City*, infatti, è un documentario che, così come *Bajo el cielo antioqueño*, non concepisce altra forma di sviluppo che non sia quella di esibire edifici, istituzioni e gente ricca in auto moderne e cavalli eleganti, ignorando invece quello che potrebbe essere lo sviluppo del mondo contadino o agricolo, dei piccoli commercianti e dei venditori, o quello della protezione e rafforzamento delle culture autoctone (per nominare alcuni esempi).

Inoltre, nella copia restaurata da La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano di *Manizales City* ⁴⁰² si trova il film *Manizales después del incendio*, di cui non si conosce il nome del

⁴⁰¹ Restrepo, *Bajo Manizales City*; 2015; min. 00:36:45.

⁴⁰² Copia inclusa nella Colección Cine Silente Colombiano [Collezione cinema muto colombiano] di 2012.

regista (ma si presume che sia stato realizzato da uno dei cineasti italiani contrattati da La Colombia Film nel 1925⁴⁰³). *Manizales después del incendio*, che fu proiettata il 25 luglio del 1925 al Salón Olympia⁴⁰⁴, ha una proposta cinematografica simile a quella da *Bajo el cielo antioqueño* e *Manizales City*. *Manizales después del incendio* è, in particolare, un film di non fiction di 10 minuti sulla città di Manizales ripresa dopo un incendio devastante che aveva distrutto la maggior parte degli edifici che erano stati ripresi nel film *Manizales City*. Il film ritrae le rovine dell'incendio a Manizales nel seguente ordine: Banca 1; Banca 2; Banca 3; Stampa; Teatro Olympia; Magazzino Aleman; Magazzino Helda; Strada Principale; Persone che scavano tra i detriti; e infine la Cattedrale intatta.

Dunque, si può notare come il regista di *Manizales después del incendio* ripropone l'immagine della città presentata in *Manizales City*, mostrando solo i resti dei grandi negozi e delle imprese della città, senza, però riprendere le case o i sentieri di contadini o piccoli commercianti che avessero perso le loro abitazioni nell'incendio.

È interessante far presente che nella copia restaurata da La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano⁴⁰⁵ i due film *Manizales City* e *Manizales después del incendio* vennero trovati nello stesso contenitore, come se facessero parte dello stesso film. *Manizales City* precede *Manizales después del incendio* e insieme formano un film di 50 minuti che, come *Bajo el cielo antioqueño*, fanno un racconto elitario sulla città di Manizales. Se da un lato c'era la Manizales prospera, ricca e signorile, dove i cittadini abitavano in ampie strade, con auto lussuose e parchi enormi, c'era anche una Manizales operaia, contadina e mendicante che non è stata ritratta né in *Manizales City* né in *Manizales después del incendio*. Addirittura, è possibile aggiungere che questi due film fomentarono l'invisibilità dell'altra Manizales e dei suoi abitanti, specialmente di coloro che appartenevano alle classi sociali meno abbienti della città, come *Bajo el cielo antioqueño* aveva fatto a Medellín.

Si riafferma quindi la rappresentazione discriminatoria e l'importanza di aver realizzato una rappresentazione che non servisse soltanto come reclamo legale ai benestanti della città, ma che servisse anche a recuperare tutto ciò che i contadini, i piccoli commercianti e, in generale, gli abitanti avevano perso nel già nominato incendio di Manizales.

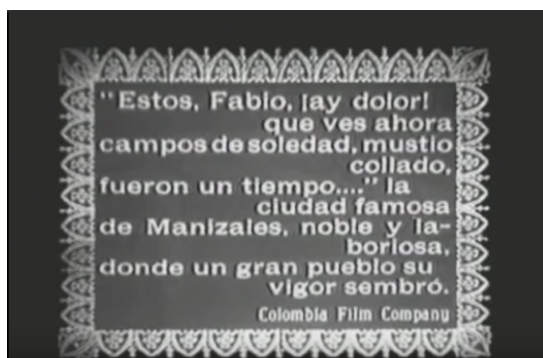
⁴⁰³ Giornale *El tiempo*. 7 agosto 1925, p. 2: «L'impresa ha contrattato in Italia due artiste raccomandate dalla nostra Delegazione di Roma: la Marameva e Gina Morelli. I tecnici, anche loro italiani, sono i signori Camilo Cantinazzi, direttore artistico, Silvio Cavazzoni e César Guerrini, operatori.»

⁴⁰⁴ Traduzione in italiano: «Olympia. Oggi, in questa serata di sabato, la città di Manizales dopo l'incendio.» in Concha Henao, Álvaro. *Historia social del cine en Colombia*, p. 309.

⁴⁰⁵ Copia inclusa nella Colección Cine Silente Colombiano [Collezione cinema muto colombiano] di 2012.

Ad ogni modo, prima di concludere l'episodio di questi ritratti della città, varrebbe la pena segnalare che, se *Bajo el cielo antioqueño* è una strana Sinfonia di città, *Manizales después del incendio* potrebbe essere considerato come una "Necrologia di Città". *Manizales después del incendio*, infatti, non solo riprende i resti di tutti i luoghi distrutti dall'incendio, ma addirittura adatta la *Canzone alle rovine di Italica* (1595) di Rodrigo Caro ⁴⁰⁶, per paragonarla alla tragedia di Manizales. Infatti, il regista di *Manizales después del incendio* apre il film con l'inter-titolo:

«Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora campos de soledad, mustio collado, fueron un tiempo... La ciudad famosa de Manizales, nombre y laboriosa, donde un gran pueblo su vigor sembró ^{407 408}.»



Nell'inter-titolo venne sostituita "Italica famosa" dell'ultima parte del verso originale con «La ciudad FAMOSA de MANIZALES, nombre y laboriosa, donde un gran pueblo su vigor sembró ^{409 410}». Inoltre, il regista incluse tre ulteriori versi scritti da Rodrigo Caro: 1) «volano lievi le ceneri infelici», che fa riferimento alla sede della stampa bruciata; 2) «già ridotto a un tragico teatro», che si riferisce al Teatro Olympia carbonizzato; e, 3) «Fabio, se

⁴⁰⁶ *Biografia universale antica e moderna ossia Storia per alfabeto*, Volume 10, Compiled by a French Society of the Learned; Specific entry by Villenave; Republished in Italian by Presso Giovanni Battista Missiaglia, Tipografia of Alvisopoli, Venice (1831); pages 122-123.

⁴⁰⁷ Traduzione in italiano: «Questi, Fabio, ah che dolore! Questi che vedi ora come campi desolati, un colle appassito, sono stati un tempo... La famosa città di Manizales, illustre e lavoratrice, dove un grande popolo seminò il suo vigore.»

⁴⁰⁸ Fotogramma originale de *Manizales después del incendio*; 1925; min. 00:00:06.

⁴⁰⁹ Traduzione in italiano: «La famosa città di manizales, illustre e lavoratrice, dove un grande popolo seminò il suo vigore.»

⁴¹⁰ Fotogramma originale de *Manizales después del incendio*; 1925; min. 00:00:06.

tu non piangi, osserva con attenzione le lunghe strade distrutte; è soltanto la reliquia compassionevole del suo popolo invincibile ⁴¹¹ » con cui il regista conclude la sua “Necrologia di città”. Il regista, infine, chiude *Manizales después del incendio* con un piano della Cattedrale di Manizales, che fu uno dei pochi edifici a salvarsi dall’incendio.

Dunque, *Bajo el cielo antioqueño* e *Manizales City*, in retrospettiva, diventano dell’opere emblematiche del cinema muto colombiano perché sono i primi film –film e non vedute o notizie e di cui si ha evidenza visuale– realizzati in Colombia con la primordialmente intenzione di pubblicizzare le città e i paesaggi colombiani sia all’interno del Paese che all’estero. Nello specifico, *Bajo el cielo antioqueño* e *Manizales City* sono due film modesti e realizzati non soltanto per promuovere Medellín e Manizales ad altri imprenditori colombiani, ma sono stati anche realizzati per incoraggiare imprese straniere a realizzare investimenti o super-produzioni filmiche in tali città e paesaggi. Questi film ci permettono di identificare una predeterminata polivalenza ⁴¹² di *Bajo el cielo antioqueño* e *Manizales City* da parte dei suoi realizzatori, nel voler integrare il cinema colombiano ad altri cinema nazionali. Pertanto, non si può considerare il cinema muto colombiano come isolato nella storia del cinema mondiale, ma *Bajo el cielo antioqueño* e *Manizales City* ci obbligano a riconoscere una fluidità nella costruzione sistemica del cinema mondiale che, anche allora, includeva il cinema muto colombiano. Ad esempio, sebbene un film come *Manhatta (1921)* di Charles Sheeler e Paul Strand possa aver ispirato la produzione di *Bajo el cielo antioqueño* o *Manizales City*, l’intenzione dei produttori colombiani non è stata quella di sperimentare con la fotografia e il cinema come in *Manhatta*, ma, piuttosto, quella di diffondere lo sviluppo di Medellín e Manizales.

Inoltre, il decennio scorso, parecchi produttori colombiani contemporanei hanno realizzato dei film modesti per incoraggiare imprese straniere a, eventualmente, realizzare super-produzioni in Colombia. A tal proposito, il Governo della Colombia ha creato una legge specifica per attirare i produttori statunitensi a girare nel paese ⁴¹³. Ad esempio, e insieme a questa legge, i film *El paseo [La passeggiata]* (2010) di Harold Trompetero, *El paseo 1 [La passeggiata 1]* (2012) di Harold Trompetero, e *El paseo 2 [La passeggiata 2]* (2013) di Dago García, sono dei road-movies che mostrano principalmente paesaggi colombiani. Il risultato fu che Netflix finì per girare le due prime stagioni della sua serie NARCOS in

⁴¹¹ Caro, Rodrigo, 1573-1647?, and Marcelino Menéndez y Pelayo. Memorial De La Villa De Utrera. Sevilla: Impr. de El Mercantil Sevillano; 1883; p. 32.

⁴¹² Deshpande, Shekhar, and Meta Mazaj. *World Cinema: A Critical Introduction*; 2018; p. 27-28

⁴¹³ Legge 814 (o legge di cinema): <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Paginas/Ley-de-Cine.aspx>

Colombia tra 2015 e 2016, fatto che ha praticamente re-inventato il negozio della produzione/distribuzione online nel mondo. Questo dimostra come un'analisi polimorfica del cinema muto colombiano ci aiuti a comprendere non solo il cinema nazionale locale, ma anche, e soprattutto, che tale concezione polimorfica ci permetta di identificare i diversi cinema nazionali interconnessi all'interno di un'unica storia del cinema e della produzione mondiale ⁴¹⁴.

Inoltre, ritornando al cinema muto colombiano, recentemente si è trovato anche un estratto di 20 minuti del film *Madre* (1924) di Samuel Velásquez Boteronel, i cui protagonisti sono i contadini di Manizales. Visto che *Madre* fu realizzato prima di *Manizales City*, si potrebbe pensare che quest'ultimo sia stato girato proprio con l'obiettivo di trasformare l'immaginario di una Manizales rurale che *Madre* avrebbe potuto radicare negli spettatori colombiani. La sinossi di *Madre* descrive la protagonista come un'innocente contadina, gelosamente tutelata e protetta dalla madre nelle campagne, che si ritrova contesa tra due pretendenti che vogliono conquistarla; il primo è un cugino che si crede poeta mentre il secondo che è un mandriano della fattoria. La madre cerca inutilmente di aiutare l'innocente ragazza, che finisce per subire le ingiuste conseguenze di quella rivalità ⁴¹⁵.

Nonostante si sappia poco del film, a causa degli esigui estratti che ne sono pervenuti fino ad oggi, si può affermare che, oltre ad avere un buon uso degli elementi cinematografici, l'aspetto più rilevante è l'uso del linguaggio negli inter-titoli. Samuel Velazco in *Madre*, infatti, non solo utilizza un idioma che aspira a riportare realisticamente il linguaggio contadino dell'epoca, ma fa addirittura uso del dialetto spagnolo parlato nella zona nord-occidentale della Colombia. Il dialetto di questa zona del Paese è caratterizzato da alcune differenze nella fonetica e morfologia del linguaggio rispetto alla lingua parlata nel resto della Colombia e allo spagnolo internazionale. Per esempio, si riscontra l'uso del "voseo", che consiste nel rivolgersi a qualcuno dandogli del "vos" (che utilizza la seconda persona plurale) invece che del "tu": ad esempio "vos podés" (tu puoi). Velásquez Moreno sottolinea una chiara differenza tra il linguaggio utilizzato nel film dal narratore onnisciente e quello utilizzato dai contadini quando parlano tra loro. Quando il narratore parla, utilizza un linguaggio sofisticato: «El áncora de salvación de Eugenia ^{416 417} », mentre e quando i

⁴¹⁴ Deshpande, Shekhar, and Meta Mazaj. *World Cinema: A Critical Introduction*; 2018; p. 27 – 28.

⁴¹⁵ http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=5 Proimágenes Colombia; consultato il 15 ottobre 2020;

⁴¹⁶ Traduzione in italiano: «L'ancora di salvataggio di Eugenia.»

⁴¹⁷ Velásquez Botero, Samuel; *Madre*; 2014; min. 00:00; 51.

contadini parlano tra loro utilizzano un linguaggio vernacolare: «Aquí tenés al hombre ⁴¹⁸
⁴¹⁹»

Infatti, il regista di *Madre* non solo utilizzò la coniugazione e la pronuncia colombiana in tutti i frammenti pervenuteci del film, ma fece addirittura uso della terminologia propria dei contadini per riferirsi al lavoro nei campi. Per esempio, negli inter-titoli di cui sopra, i verbi “venir” (venire) e “volver” (tornare) si coniugano come “vení” e “volvás”, oltre al fatto che la parola “condenado” (condannato) manca della seconda “d”, aspetto caratteristico della pronuncia colombiana. Infine, è rilevante l’utilizzo del termine “tercio” per fare riferimento al carico utilizzato per gli asini.

Velásquez Botero volle fare un film che ritrattasse il più possibile il contadino e la campagna colombiano, elementi che, in retrospettiva, rappresenterebbero la controparte tematica o la parte complementare di *Manizales City*. Il film *Madre* non solo riprende i contadini nelle loro umili dimore, costruite con legno e argilla, mentre cuociono il cibo sulla legna, dormono in piccole stanze e conducono il bestiame nei campi; ma riprende anche marciapiedi senza fondo stradale e recinti di legno, senza nessuna presenza di auto, di edifici o della modernità che si voleva raccontare in *Manizales City*. Motivo per il quale, il film *Madre* è l’unico film del cinema muto conservato fino ad oggi che abbia ripreso esclusivamente la vita rurale colombiana.

Il film *Madre* è infatti un’eccezione nel cinema realizzato e sopravvissuto nella zona nord-occidentale della Colombia. Infatti, mentre *Bajo el cielo antioqueño* e *Manizales City* ritrattano principalmente le città e il loro sviluppo, *Madre* si concentra nel ritratto della Colombia rurale e dei suoi contadini. L’importanza di sviluppare una metodologia polimorfica all’interno del cinema mondiale ⁴²⁰ serve a studiare i cinema nazionali in maniera individuata e in relazione agli altri cinema nazionali. Per esempio, *Madre* può aver ispirato *Bajo el cielo antioqueño* e *Manizales City*, e quest’ultimo *Manizales dopo l’incendio*; e, al tempo stesso, *Bajo el cielo antioqueño* e *Manizales City* possono essere state concepiti come le risposte colombiane alla City Symphony statunitense creata con *Manhatta*. Per questo motivo, oltre a segnalare la classica dipendenza e l’influenza verticale –che propone una produzione direttamente analoga– d’un film statunitense nel cinema muto colombiano, questi film muti colombiani ci fanno concepire una influenza orizzontale, in cui i film colombiani non appaiono come simili di *Manhatta*, ma come una delle risposte

⁴¹⁸ Traduzione in italiano: «Ecco a te l’uomo»

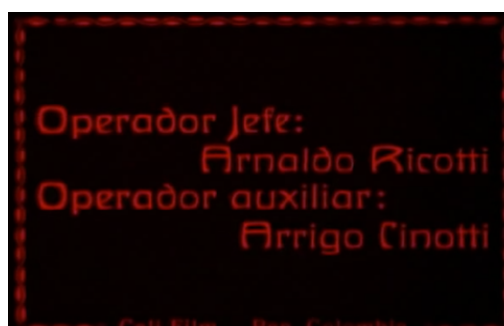
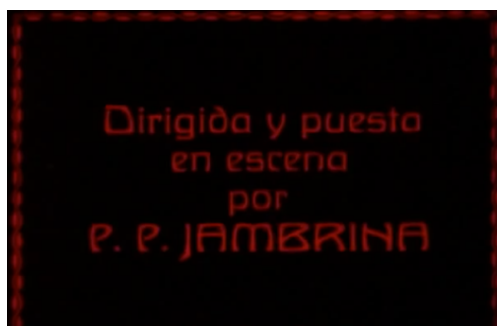
⁴¹⁹ Velásquez Botero, Samuel; *Madre*; 2014; min. 00:03; 24.

⁴²⁰ Deshpande, Shekhar; Mazaj, Meta; *Centers, Forms and Perspectives in World Cinema*; 2018; p. 27-28.

filmiche colombiane a una delle proposte cinematografiche statunitense. In altre parole, sebbene la storia dei City Symphony Film si sviluppa negli USA e in Europa, in Colombia il film *Madre* iniziò una storia propria nel cinema colombiano, che continuò con *Manizales City* (che cattura la vita, gli eventi e le attività di una città); proseguì con *Bajo el cielo antioqueño* (uno strumento di propaganda dei ricchi di Medellin); e finì con *Manizales después del incendio* come una Necrologia di Città; dimostrando che lo sviluppo del cinema mondiale è disomogeneo, multiple e interconnesso fra i cinema nazionali e all'interno di un'unica storia del cinema mondiale.

Capitolo VII: Garras de oro [artigli d'oro] (1926), un misterioso film colombo-italiano

Il film *Garras de oro*, è un misterioso lungometraggio del quale sono sopravvissuti 56 minuti, è, accreditato a P.P. Jambrina (regia e messa-in-scena), a Arnaldo Ricotti (capo operatore) e a Arrigo Cinotti (aiuto operatore) ^{421 422} :



Ad eccezione di questi dati, *Garras de oro* non offre altre informazioni sul processo di produzione, le scenografie utilizzate o gli attori. Anzi, anche se i nomi del primo operatore e l'aiuto-operatore riportati nei crediti del film sono nomi reali di due tecnici del cinema muto italiano, non è ancora stato provato se questi due tecnici abbiano effettivamente partecipato al processo di produzione di *Garras de oro*, o se, invece, Jambrina abbia inserito i loro nomi per evitare polemiche con tecnici locali.

Inoltre, a causa di una censura internazionale iniziata dal governo di USA, il regista è stato costretto a nascondere *Garras de oro* in un teatro della Colombia dopo il 1928⁴²³, come informa una notizia sulla presentazione al pubblico in quell'anno:

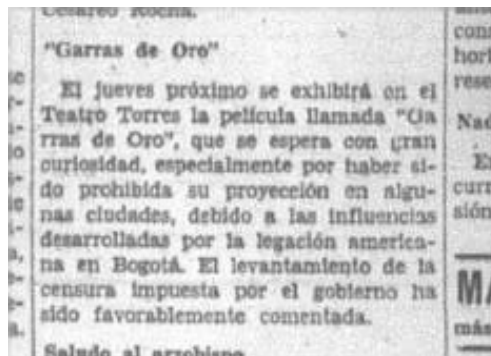
«De nuestros corresponsales especiales en todo el país. DE IBAGUE. El jueves próximo se exhibirá en el Teatro Torres la película llamada 'Garras de Oro', que se espera con gran curiosidad, especial mente por haber sido prohibida su proyección en algunas ciudades, debido a las influencias desarrolladas por la legación americana en

⁴²¹ Jambrina, P.P.; *Garras de oro*. Min: 00:00:35

⁴²² Fotogramas original de *Garras de oro*.

⁴²³ Suarez, Juana; Arbelaez, Ramiro; *Garras De Oro (El amanecer de la justicia-Alborada de Justicia): El intrigante huérfano de las películas mudas colombianas*; 2009; p. 4.

Bogotá. El levantamiento de la censura impuesta por el gobierno ha sido favorablemente comentado ^{424 425} .»



Infatti, sono stati ritrovati otto atti consolari negli Archivi Nazionali degli Stati Uniti tra 1926 e il 1927 dai quali si evince un'azione per censurare la proiezione di *Garras de oro* ⁴²⁶. Tre rullini su cinque del film furono ritrovati nel 1986 (quasi 60 anni dopo la sua uscita), e, in seguito alla restaurazione eseguita dal Patrimonio Filmico Colombiano e dalla Cineteca Messicana, una coppia fu stata messa a disposizione dal pubblico a partire dal 1991⁴²⁷. Ciononostante, all'epoca, subito dopo il lancio del film Jambrina dovette affrontare varie polemiche in relazione a *Garras de oro*:

«Il 17 marzo del 1927 – 4 giorni dopo, uscì *Garras de Oro* e lo scrittore colombiano José Vicente affermò che *Garras de oro* era basato sulla sua opera *La venganza de Colombia o la muerte política de Theodoro Roosevelt* (*La vendetta della Colombia o la morte politica di Theodore Roosevelt*) del 1925 ⁴²⁸ .»

⁴²⁴ Giornale *El Tiempo*. 6 marzo 1928, p. 7.

⁴²⁵ Traduzione in italiano. «Il prossimo giovedì di proietterà al Teatro Torres il film intitolato '*Garras de Oro*' (*Gli artigli d'oro*), atteso con trepidazione, soprattutto per via del fatto che la sua proiezione è stata vietata in alcune città a causa delle influenze della legislazione americana a Bogotá. La rimozione della censura imposta dal governo è stata commentata in maniera favorevole.»

⁴²⁶ Ibid. p. 57.

⁴²⁷ Buenaventura, Juan; *Colombian Silent Cinema: The Case of Garras de Oro*; 1996; p. 2.

⁴²⁸ Suárez, Juana; Arbeláez, Ramiro; *Garras De Oro* (*El amanecer de la justicia-Alborada de Justicia*): El intrigante huérfano de las películas mudas colombianas. p. 54.

Nonostante il fatto che si sappia poco sui risultati del richiamo legislativo di Navia, è certo che i documenti consolari degli Stati Uniti riuscirono a bloccare la promozione e la proiezione del film *Garras de oro* in Colombia e nel mondo. Di conseguenza, se il regista del film venne nominato solo tramite uno pseudonimo –P.P. Jambrina– e soltanto due operatori italiani ricevettero una menzione per la loro collaborazione, chiunque abbia diretto e prodotto *Garras de oro* voleva evitare sia a sé stesso che ai tecnici e finanziatori del film delle ripercussioni a causa del richiamo legislativo o della censura internazionale.

A tal proposito, recentemente alcuni ricercatori colombiani hanno iniziato a sostenere che P.P. Jambrina sia lo pseudonimo di Alfonso Martínez Velasco⁴²⁹. Ad ogni modo, dal momento che non esistono altri film riconducibili né a P.P. Jambrina né ad Alfonso Martínez Velasco, risulta difficile immaginare che questo imprenditore, giornalista e politico colombiano abbia potuto gestire una simile quantità di attori e tante scenografie, mantenendo la continuità in un numero così elevato di scene e nella trama, e, in generale, che si sia fatto carico di una troupe cinematografica così numerosa nella regia del lungometraggio.

Inoltre, sono stati trovati alcuni documenti che dimostrano la partecipazione di Martínez Velasco alla casa di produzione La Colombia Film⁴³⁰, la quale realizzò tre lungometraggi di fiction e due cortometraggi di non-fiction, con la collaborazione tecnica di cinque cineasti e artisti italiani, come riporta la seguente notizia:

«La empresa contrató en Italia dos artistas de cartel recomendadas por nuestra Legación en Roma: la Marameva y Gina Morelli. Los técnicos también italianos son los señores Camilo Cantinazzi, director artístico, Silvio Cavazzoni⁴³¹ y César Guerrini, operadores^{432 433} .»

Dunque, la prima ipotesi sarebbe che questi cineasti italiani, contrattati da La Colombia Film, si siano occupati della regia (o co-regia) di *Garras de oro* insieme a P.P. Jambrina.

⁴²⁹ Concha Henao, Alvaro. *Historia social del cine en Colombia, tomo I*; 2014; p. 316.

⁴³⁰ Ibid; p. 318-319.

⁴³¹ Silvio Cavazzoni è accreditato come cinematografo in dodici film italiani: *Il fabbro del convento* (1922); *La donna del mare* (1922); *Musa tragica* (1921); *Tra fumi di champagne* (1921); *Il sentiero de la gloria* (1921); *Papà la strada* (1921); *Il Ciclone* (1916); *Sentieri della vita* (1916); *Il racconto dei morti* (1915); *La coscienza del diavolo* (1915); *Lo spettro de mezzanotte* (1915); *Barriere umane* (1915). Concha Henao, Alvaro. *Historia social del cine en Colombia, tomo I*; 2014; p. 515.

⁴³² Giornale *El tiempo*. 7 agosto 1925, p. 2.

⁴³³ Traduzione in italiano: «L'impresa ha contrattato in Italia due artiste raccomandate dalla nostra Delegazione di Roma: la Marameva e Gina Morelli. I tecnici, anche loro italiani, sono i signori Camilo Cantinazzi, direttore artistico, Silvio Cavazzoni e César Guerrini, operatori.»

Infatti, nel 2018 si restaurò il cortometraggio *El Valle del Cauca y su progreso* [*Il Valle del Cauca e il suo progresso*] del 1925, prodotto da La Colombia Film. È possibile notare come questo film avesse dei piani che sono stati inclusi in *Garras de Oro*:



Fotogrammi di *El Valle del Cauca y su progreso* 1925, da La Colombia Films

Fotogrammi di *Garras de Oro* 1926, da Cali Film

Di conseguenza, questi fotogrammi non solo dimostrano la relazione tra i due film e le due case di produzione, ma soprattutto fra del regista di *La Valle del Cauca e dei suoi progressi* e il co-regista di *Garras de oro*, essendosi entrambi occupati della regia delle scene che appaiono in entrambi i film⁴³⁴. Si potrebbe addirittura aggiungere che questi fotogrammi facciano di *Garras de oro* [*Artigli d'oro*] un *found-footage film*, ossia un film che s'appropria e re-interpreta scene e piani di film preesistenti. *Garras de Oro* è un insieme unico di materiale preesistente, principalmente di fiction (ma anche di animazione e di non-fiction), tenuto insieme da complessi inter-titoli che collegano eventi storici reali ad una storia romantica di fiction.

La sinossi del film riporta che *Garras de oro* racconta la storia di un editorialista di *The World*, giornale della “città dei grattacieli, capitale del Paese degli Yankee”, il quale ha bisogno di trovare delle prove che lo aiutino a difendersi dell'accusa di calunnia ricevuta a causa di un editoriale nel quale affermava che Theodore Roosevelt, artefice della secessione

⁴³⁴ Dunque, Camillo Cantinazzi, contrattato come “regia artistica” per La Colombia Film, potrebbe aver stato il co-regista di *Garras de oro*.

di Panama, non potesse ricandidarsi alle elezioni come presidente degli Stati Uniti perché colpevole di aver disatteso un trattato internazionale in virtù del quale gli Stati Uniti si erano impegnati a propiziare lo sviluppo di una via transoceanica attraverso l'Istmo di Panama, rispettando l'integrità territoriale della Colombia dell'epoca. Per questo motivo, alcuni investigatori vengono inviati in Colombia alla ricerca di prove dell'esistenza di questo trattato. Uno degli inviati è Patterson, un personaggio ambiguo innamorato di Berta, figlia di un modesto impiegato del consolato colombiano nella città dei grattacieli⁴³⁵. Il film è incorniciato da due riprese in cui appaiono lo Zio Sam e Nike (antica dea greca della giustizia), nelle quali lo Zio Sam cerca di corrompere Nike per comprare Panama, mentre una grande mappa della Colombia/Panama si intravede sullo sfondo.

È immediatamente riscontrabile una basilare ed evidente differenza tra *Garras de oro* e gli altri film muti colombiani dal momento, specialmente per l'eccellente uso del linguaggio cinematografico. Di conseguenza, e prendendo per buona la teoria dello studioso colombiano Juan Buenaventura⁴³⁶, è maggiormente plausibile concludere che P.P. Jambrina possa aver acquistato gran parte del materiale che forma *Garras de oro* da distributori internazionali, o addirittura dai tecnici italiani (i cui nomi appaiono nel film) e che il film sia stato realizzato quasi completamente in sala di montaggio. La copia esistente di *Garras de oro*, oltre ad includere alcune riprese di non-fiction e un paio di scene d'animazione, ci presenta un film composto da tre tipi di narrativa e da una grande quantità di inter-titoli e testi⁴³⁷.

Ciò significa che soltanto l'1% o 1 minuto di *Garras de oro* è composto da riprese di non-fiction: dal minuto 07:13 al minuto 07:22 e dal 49:05 al 49:17. Tale materiale potrebbe essere stato estratto da un notiziario di guerra degli Stati Uniti, dal momento che vi appaiono navi, marines e una bandiera statunitense. Il restante materiale che si è conservato di *Garras de oro* è composto da tre riprese della bandiera colombiana dipinta a mano, al minuto 06:21, al minuto 06:50 e al minuto 52:33. Dunque, il materiale di fiction e gli inter-titoli occupano la maggior parte dei tre rullini esistenti: circa 33 minuti o il 60% di *Garras de Oro* è materiale di fiction, e circa 20 minuti o meno del 40% sono inter-titoli o testi. Per quanto riguarda il materiale di fiction, è stato detto che una parte fosse stato ripreso in un Paese straniero e poi

435

http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=14

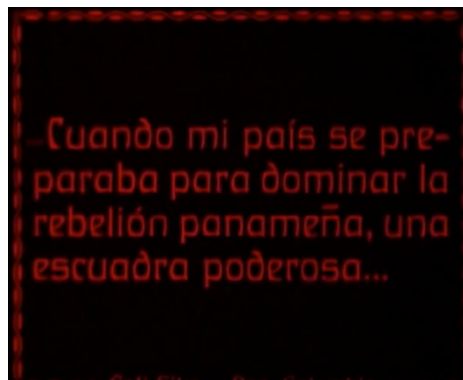
⁴³⁶ Buenaventura, Juan; *Colombian Silent Cinema: The Case of Garras de Oro*. Pag 13.

⁴³⁷ Copia *Garras de oro* de P.P. Jambrina, versión digital restaurada disponible en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano de 2012.

adattato a fini commerciali in Colombia, probabilmente inserendo alcune immagini locali e cambiando la trama attraverso inter-titoli e testi ⁴³⁸. P.P. Jambrina in *Garras de oro* non solo utilizzò gli inter-titoli come fonte discorsiva e narrativa, ma incluse nella trama anche articoli di giornale, telegrammi, diverse lettere e testi di canzoni.

Una sequenza in particolare, che si svolge tra il minuto 05:52 e il minuto 08:33, può risultare utile per comprendere meglio in che modo P.P. Jambrina utilizzò gli inter-titoli per mescolare il materiale preesistente e dare vita a un nuovo film. In questa sequenza, Don Pedro, sua moglie, sua figlia Berta e Paterson stanno chiacchierando nella sala in casa di Don Pedro (il personaggio colombiano), il quale sta raccontando a Paterson (un investigatore statunitense) che Panama è stata sottratta ingiustamente alla Colombia da parte degli Stati Uniti. Dopo un paio di inter-titoli, appaiono due primi piani di una bandiera colombiana disegnata a mano. Don Pedro afferma enfaticamente:

«Cuando mi país se estaba preparando para dominar la
rebelión panameña, un escuadrón poderoso ⁴³⁹ ⁴⁴⁰ ⁴⁴¹...»



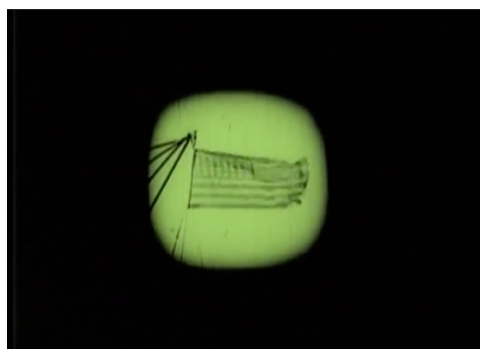
E immediatamente appaiono riprese di non-fiction dell'esercito degli Stati Uniti, dove vengono riprese navi da guerra e la bandiera statunitense:

⁴³⁸ Buenaventura, Juan; *Colombian Silent Cinema: The Case of Garras de Oro*. Pag 63.

⁴³⁹ Jambrina, P.P.; *Garras de oro*. Min 00:06:55.

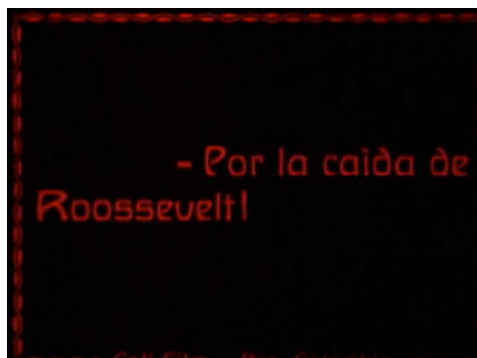
⁴⁴⁰ Traduzione in italiano: «Quando il mio Paese si stava preparando a sedare la ribellione di Panama, un potente squadrone...»

⁴⁴¹ Fotogramas originales de *Garras de oro* (1927) de P.P. Jambrina.



Subito dopo, una cameriera entra nella stanza reggendo un vassoio sul quale porta una bottiglia di liquore e quattro tazze, e, una volta riempite le tazze, Paterson solleva la sua mentre Don Pedro brinda:

«Por la caída de Roosevelt ^{442 443 444} .»



Tutti sollevano la coppa insieme a Don Pedro e Paterson brinda a sua volta:

«¡A Ud., don Pedro! ^{445 446 447} .»

⁴⁴² Jambrina, P.P.; Garras de oro. Min 00:07:42.

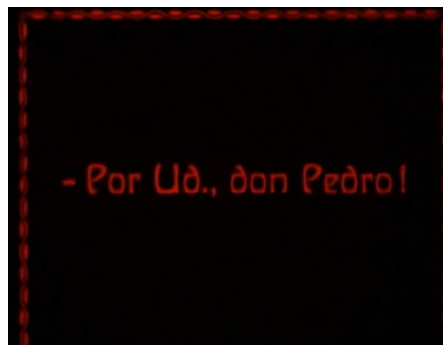
⁴⁴³ Trad in italiano: «Alla caduta di Roosevelt.»

⁴⁴⁴ Fotogramas originales de Garras de oro (1927) de P.P. Jambrina.

⁴⁴⁵ Jambrina, P.P.; Garras de oro. Min 00:07:55.

⁴⁴⁶ Traduzione in italiano: «A Lei, don Pedro!»

⁴⁴⁷ Fotogramas originales de Garras de oro (1927) de P.P. Jambrina.



Don Pedro si arrabbia moltissimo per il brindisi di Paterson e sua moglie a sua volta lo redarguisce; poi Don Pedro lascia la tazza sul tavolo disapprovando il brindisi e sua moglie lo imita, mentre Berta abbassa tristemente lo sguardo a terra. Infine, Don Pedro e la moglie lasciano la stanza. La sequenza termina con la scena di Berta e Paterson seduti al tavolo, con in mano le loro coppe mentre brindano al loro reciproco amore.

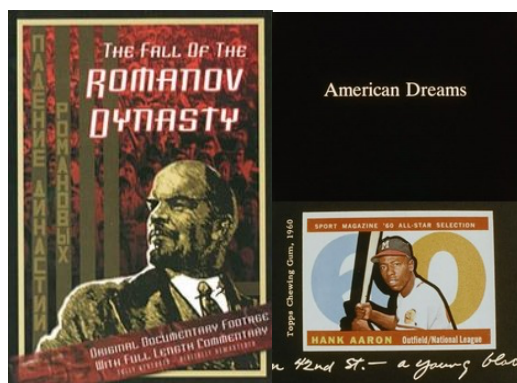
Questa sequenza è di massima importanza perché ci consente di vedere come Jambrina abbia introdotto con abilità estratti di animazione e materiale di guerra in una trama recitata con l'obiettivo di sviluppare il discorso politico sulla separazione della Colombia e sulla politica espansionista degli Stati Uniti. Inoltre, è importante sottolineare che Jambrina in tutti i rullini conservati, ha colorato deliberatamente a mano le riprese della bandiera colombiana, il che potrebbe rappresentare un'ulteriore prova della volontà del regista di far apparire il materiale preesistente straniero come colombiano. Infatti, è chiaramente visibile che tutte le scene di *Garras de oro* presentano soltanto personaggi con fenotipo europeo, e che quindi potrebbero essere state estrapolate da uno o più film italiani e non necessariamente diretti da Jambrina⁴⁴⁸. Per di più, la rabbia di Don Pedro per il brindisi di Paterson risulta incomprensibile, aggiungendo credibilità all'ipotesi che Jambrina abbia riadattato una storia o un film di fiction già esistente come base di *Garras de oro*.

Inoltre, un aspetto di maggior rilievo è che queste immagini rendono *Garras de oro* un *found-footage film*, poiché già esiste prova del fatto che *Garras de oro* abbia riciclato riprese del film *Il Valle del Cauca e il suo progresso* per creare la propria storia. È quindi importante, a questo punto, definire perché *Garras de oro* sarebbe un *found-footage-film*, e non piuttosto un *compilation-film* o un *archive-based film*. Da una parte c'è *La caída de la dinastía*

⁴⁴⁸ Rist, Peter; *Historical dictionary of South American Cinema*. Pag. 281.

Romanov [*La caduta della dinastia Romanov*] (1927) di Esfir Shub che è considerato l'archetipo del *compilation-film*. Infatti, questo venne definito come *compilation-film* dalla sua stessa regista, che raccontò di aver utilizzato principalmente materiale di non-fiction già esistente. *Garras de oro*, pertanto, non può essere considerato un *compilation-film* perché Jambrina elabora il suo film partendo da materiale preesistente di fiction.

Per la stessa ragione non è nemmeno un *archive-based-film*, visto che Jambrina non utilizzò materiale d'archivio per realizzarlo, come invece avrebbe fatto, per esempio, il cineasta James Benning nel 1984 per il suo film *American Dreams: Lost and Found* (1984)⁴⁴⁹. Per dare loro una definizione, possiamo affermare che il *compilation-film* utilizza principalmente materiale già esistente di non-fiction, mentre il *found-footage-film* utilizza principalmente materiale di cinema di fiction, e il *archive-based-film* si basa principalmente su materiale d'archivio come fotografie, giornali, riviste, bollettini, diari personali, programmi radiofonici e di televisione, eccetera.



È possibile affermare, dunque, che Jambrina, a differenza di Shub, si riappropriò di materiale di fiction già esistente per dare nuova forma alla trama, mescolandolo con poco materiale di non-fiction, di animazione e inter-titoli. Quando Esfir Shub nel 1926 ricevette l'incarico da Sovkino di girare un film storico sulla rivoluzione bolscevica, P.P. Jambrina stava già lavorando al suo lungometraggio *Garras de oro* a Cali, in Colombia; e nel 1927, mentre P.P. Jambrina nascondeva attentamente i rullini del suo film *Garras de Oro* in un teatro a Cali, Colombia, Shub fece uscire *La caduta della dinastia Romanov* a Mosca, in Russia. È fondamentale sottolineare i tempi di elaborazione e uscita delle opere per evidenziare come il lavoro di Jambrina non possa aver influenzato quello di Shub o viceversa. Pertanto, se fu Esfir Shub a determinare ciò che sarebbe stato un *compilation-film* con l'elaborazione di *La*

⁴⁴⁹ Original fotogramas de Benning, James; *American Dreams: Lost and Found*

caduta della dinastia Romanov riappropriandosi di materiale preesistente di non-fiction, bisogna sottolineare che fu P.P. Jambrina a determinare quello che sarebbe stato conosciuto oggi come il *found-footage-film* al riappropriarsi di materiale preesistente di fiction.

Inoltre, vale la pena sottolineare la polivalenza cinematografica praticamente implicita di *Garras de oro*, che, oggi, fa diventare questo film un documento importantissimo per gli studi di cinema contemporaneo. Come segnalano Shekhar Deshpande e Mazaj Meta in *World Cinema: A Critical Introduction* nel 2018, la polivalenza cinematografica richiede una comprensione di come ogni film viene visto e interpretato in modo differente nelle diverse parti del mondo. Secondo questa concezione, dunque, gli Stati Uniti hanno visto *Garras de oro* come un tentativo politico contro il buon nome del presidente Theodore Roosevelt, motivo per il quale hanno provato a censurare il film fino a farlo scomparire; mentre, la Colombia ha visto *Garras de oro* come l'unico film dedicato a condannare la perdita del territorio di Panama. Sebbene l'identità di P.P. Jambrina resti tuttora celata nel mistero, *Garras de oro* è senza ombra di dubbio un film che fa una propaganda scomoda contro gli Stati Uniti e le sue politiche estere ad inizio 1900, e si presenta anche come uno dei primi film antimperialisti della storia del cinema.

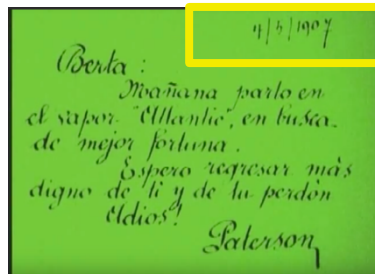
Jambrina, infatti, utilizza la trama di *Garras de oro* per incolpare il governo degli Stati Uniti in quanto responsabile della separazione di Panama dalla Colombia: attraverso il proprio film, P.P. Jambrina condanna la politica estera espansionista degli Stati Uniti a principio del XX secolo. Si potrebbe, inoltre, includere un'altra lettura fatta dal pubblico di Panama, che potrebbe vedere in *Garras de oro* un momento culmine della loro indipendenza politica. Per questo motivo, *Garras de oro* è un film che attraversa i confini nazionali e culturali, dettato da letture ed interpretazioni diverse e cambianti, che non risponde ai modelli teorici o cinematografici definitivi o dominanti⁴⁵⁰.

Oggi, risulta particolarmente importante realizzare un'analisi dettagliata non solo della forma del film, ma anche della sua polivalenza all'interno del cinema mondiale, per comprendere quest'ultimo non come un insieme di film con un'unica lettura e interpretazione, ma come un compendio di documenti che cambiando a seconda del pubblico e del tempo in cui se si veda il film. Ad esempio, Jambrina non si limita a denunciare le decisioni arbitrarie del presidente statunitense Theodore Roosevelt per quanto riguarda la

⁴⁵⁰ Deshpande, Shekhar, and Meta Mazaj. *World Cinema: A Critical Introduction*, Taylor & Francis Group, 2018. p. 24-29.

politica estera, ma condanna perfino pubblicamente l'apatia del governo colombiano in questa delicata e decisiva disputa diplomatica e territoriale, dal momento che non ci fu alcun intervento da parte del governo colombiano a questo proposito (gli Stati Uniti consegnarono 25 milioni di dollari "per Panama" alla Colombia, come si mostra nel film). *Garras de oro*, quindi, non è soltanto un film di stampo antimperialista, è anche il primo film colombiano che critica esplicitamente il proprio governo. L'improvvisa censura nazionale e internazionale di *Garras de oro* non solo cancellò la responsabilità del governo degli Stati Uniti per la secessione di Panama dalla Colombia, ma "aiutò" perfino i colombiani a dimenticare velocemente il territorio perduto di Panama e la propria responsabilità politico-diplomatica. Per presentare le sue opinioni politiche, Jambrina progetta una serie di inter-titoli con date specifiche per indicare, all'interno del film, gli elementi narrativi diegetici ed extra-diegetici. Per esempio, la prima data che appare negli inter-titoli iniziali di *Garras de oro* è:

«3 de noviembre de 1903⁴⁵¹ ⁴⁵² ⁴⁵³ . »



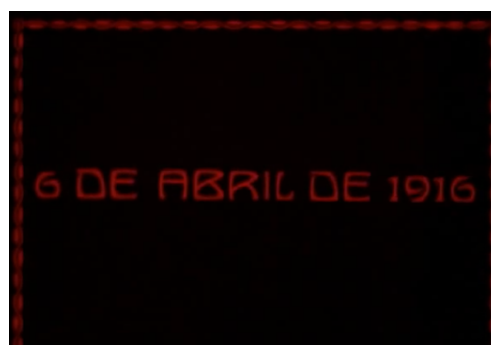
Con questo inter-titolo, Jambrina segna l'inizio della storia del film e, inoltre, presenta la data esatta nella quale Panama dichiarò la sua indipendenza politica dalla Colombia. Più avanti nella storia, Jambrina mostra una lettera del 4 maggio del 1907⁴⁵⁴:

⁴⁵¹ Jambrina, P.P.; *Garras de oro*. Min 00:01:02.

⁴⁵² Traduzione in italiano: «3 novembre del 1903»

⁴⁵³ Fotogrammi originali di *Garras de oro* (1927) di P.P. Jambrina.

⁴⁵⁴ Jambrina, P.P.; *Garras de oro*. Min 00:20:53.



Il regista, inserendo questa data nel testo, fa riferimento al periodo in cui Paterson si reca in Colombia alla ricerca di documenti legali per conto di James Moore (che nella storia è il direttore del giornale *The World*, diffamato dal presidente degli Stati Uniti), per difendere il suo caso in tribunale; ma, al tempo stesso, il 4 maggio del 1907 fa anche riferimento all'inizio dell'indagine di Pulitzer sul caso di Panama che si conclude con una causa legale nella quale il presidente Theodore Roosevelt calunnia Joseph Pulitzer (direttore del giornale *The New York World* agli inizi del 1900), il quale, attraverso il suo giornale, aveva denunciato un pagamento illegale di \$ 40,000,000 da parte degli Stati Uniti alla Compagnia Francese del Canale di Panama ⁴⁵⁵. Il terzo inter-titolo nel quale Jambrina include una data e con il quale conclude la storia è il 6 aprile del 1916:



Questa è proprio la data in cui gli Stati Uniti e la Colombia negoziarono e firmarono il Trattato Thomson-Urrutia, in base al quale gli Stati Uniti pagarono 25 milioni di dollari alla Colombia a patto che quest'ultima riconoscesse l'indipendenza politica di Panama. Quindi, P.P. Jambrina in *Garras de oro* utilizzò testi che non solo segnalavano l'arco temporale della

⁴⁵⁵ Suarez, Juana; Arbelaez, Ramiro; *Garras De Oro (El amanecer de la justicia-Alborada de Justicia): El intrigante huérfano de las películas mudas colombianas*. Pag. X

trama del film per il pubblico, ma che facevano anche riferimento a elementi extra-diegetici del film stesso. Dal 3 novembre del 1904 al 6 aprile del 1916, si stabilisce l'orizzonte temporale del film nel quale Panama si reintegra alla Colombia nella storia di Jambrina, e, al tempo stesso, il 3 novembre del 1904 e il 6 aprile del 1916 sono le date reali dei fatti decisivi che ebbero luogo durante la separazione politica di Panama nella storia.

Pertanto, si può affermare che *Garras de oro*, nel 1926, fosse un film problematico non solo per gli Stati Uniti, ma anche per i colombiani e tutti coloro che fossero interessati alla costruzione del canale di Panama per interesse nazionale, culturale o economici; mentre il film, oggi, in retrospettiva, è un segno molto precoce della volontà antiimperialista di alcuni colombiani e di coloro che avevano interesse nello sviluppo culturale e economico dell'America Latina.

Eppure, curiosamente, in *Garras de oro* sono più numerosi tra i personaggi i cittadini statunitensi rispetto agli stessi colombiani: in tutto il film, infatti, soltanto un paio di personaggi colombiani “parlano” e, inoltre, la maggior parte della storia del film si volge in territorio statunitense. Il protagonista di *Garras de oro*, Paterson, è un agente del governo degli Stati Uniti che, man mano che ricava più informazioni sull'abrogazione dell'integrità territoriale della Colombia da parte del presidente Roosevelt, si inclina maggiormente a lavorare come detective per un giornale degli Stati Uniti e perorare la causa dell'integrità territoriale colombiana.

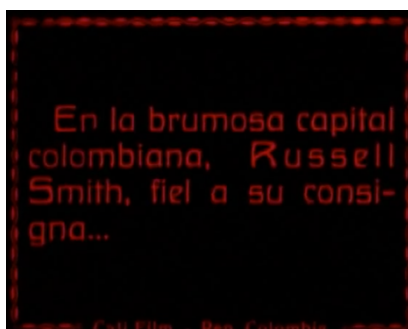
Inoltre, nel corso del film la storia si sposta dagli Stati Uniti alla Colombia e viceversa, e Jambrina utilizza gli inter-titoli anche per cambiare l'ambientazione della trama. Ad esempio, all'inizio del film, Jambrina scrive in un inter-titolo:

«... y William Taft aparecía en el tinglado civilista como candidato de oposición. Rascacielos, la capital moral de Yanquilandia, era el nervio de aquella convulsión política, y, The World, la antorcha más luminosa de la ⁴⁵⁶ ⁴⁵⁷ ⁴⁵⁸ ...»

⁴⁵⁶ Jambrina, P.P.; *Garras de oro*. Min 00:01:39.

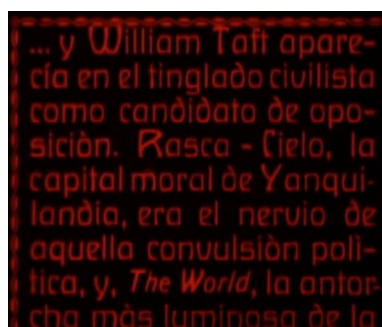
⁴⁵⁷ Traduzione in italiano: «... e William Taft appariva nell'apparato civilista come candidato dell'opposizione. Grattacielo, la capitale morale del Paese degli Yankee, era il centro di quella convulsione politica e The World, la fiaccola più luminosa della.»

⁴⁵⁸ Fotogrammi originali di *Garras de oro* (1927) di P.P. Jambrina.



In più, mezz'ora dopo, il regista includerà il seguente inter-titolo nel film:

«En la brumosa capital colombiana, Russell Smith, fiel a su trabajo ⁴⁵⁹ ⁴⁶⁰ ⁴⁶¹.»



Il regista, inoltre, si appropria delle ampie stanze con soffitti alti come dei personaggi di apparenza caucasica, spostando l'ambientazione da New York a Bogotá grazie agli inter-titoli.

Infine, è possibile sostenere che *Garras de oro* è un vivo esempio della necessità di studiare il cinema mondiale a partire da una metodologia polivalente, approccio che aiuterebbe a comprendere che il film può essere visto e interpretato in modo differente nelle diverse parti del mondo. *Garras de oro* è, infatti, un film che attraversa i confini nazionali e culturali e le interpretazioni definitive o dominanti. *Garras de oro* potrebbe generare un'interpretazione diversa a seconda della storia cinematografica del paese preso in esame; interpretazione che rifletterebbe, a sua volta, l'impronta della storia sociopolitica del paese stesso. Ad esempio, Esfir Shub, nella storia del cinema era considerata la creatrice del cinema di fatto con film

⁴⁵⁹ Jambrina, P.P.; *Garras de oro*. Min 00:24:42.

⁴⁶⁰ Traduzione in italiano: «Nella nebbiosa capitale colombiana, Russell Smith, fedele al suo lavoro.»

⁴⁶¹ Fotogrammi originali di *Garras de oro* (1927) di P.P. Jambrina.

preesistente o girati da altri cameramen. Ad ogni modo, oggi, grazie a *Garras de oro*, la storia del cinema si arricchisce e si considera Shub come la creatrice del cinema compilato, mentre Jambrina come il fondatore del cinema trovato o del *found footage* film.

Inoltre, quando si parla di film-saggio, si pensa in termini generali a Chris Marker e alla Francia degli anni 60. *Garras de oro*, però, nella cui trama presenta un discorso nazionalista pro-colombiano, accompagnato da un discorso antimperialista e antistatunitense, può essere considerato a sua volta un film-saggio, grazie all'ampio uso degli inter-titoli da parte di Jambrina. Per esempio, il regista utilizza gli inter-titoli per fare affermazioni patriottiche o per esprimere le proprie opinioni politiche come segue:

«Amemos la Patria.....: no ya porque fue grande y la han martirizado tanto.....; peor
.... PORQUE ES NUESTRA... !!!^{462 463} .»

«...en esa faja de tierra que no nos pertenece, ni nos pertenecerá nunca, porque, forzosamente todo tratado será la aceptación de los hechos incumplidos^{464 465} .»

Jambrina, inoltre, attraverso gli inter-titoli, fa anche riferimento agli accordi politici, con commenti sarcastici ed ermetici sul presidente degli Stati Uniti e sui politici colombiani:

«Era la época de la lucha electoral en el país maravilloso del Tío Samuel, Teddy Roosevelt, presidente de la república aspiraba a ceñir otra vez la franja de las barras azules y blancas^{466 467} .»

⁴⁶² Jambrina, P.P.; *Garras de oro*. Min 00:01:07.

⁴⁶³ Traduzione in italiano: «Amiamo la patria.....: non soltanto perché è stata grande e l'hanno martirizzata tanto.....; ma peggio.... PERCHE' E' NOSTRA... !!!..»^{463 463 463}

⁴⁶⁴ Jambrina, P.P.; *Garras de oro*. Min 00:48:03.

⁴⁶⁵ Traduzione in italiano: «...in questo tratto di terra che non ci appartiene, e non ci apparterrà mai, perché qualsiasi trattato sarà l'accettazione obbligata delle azioni non mantenute.....»

⁴⁶⁶ Jambrina, P.P.; *Garras de oro*. Min 00:01:33.

⁴⁶⁷ Traduzione in italiano: «Era l'epoca della battaglia elettorale nel meraviglioso Paese dello Zio Samuel, Teddy Roosevelt, presidente della Repubblica, aspirava a stringere ancora una volta la fascia a strisce blu e bianche...»

«En Santa Fe, el diputado Ratabizca, natural de Ontibón, rico de la víspera viajado por agua, y muy a la gorzona, daba un fiveocloqueteadancinpartyrum donde no faltaba ningún mister residente de la Capital. Se trataba de cazar marido para Rebequita, un primor de hija que hablaba "yes", foxtrotea que da gusto, y fuma, y detesta a los colombianos^{468 469} .»

Di conseguenza, se definiamo il film-saggio come una tipologia di cinema di auto-riflessione e autoreferenziale, che ha coscienza di sé stesso e riflette sul proprio ruolo artistico⁴⁷⁰, Jambrina con la maggior parte dei suoi inter-titoli fa sì che *Garras de oro* spinga alla riflessione, faccia da riferimento e sia cosciente del suo ruolo di divulgazione dei fatti accaduti durante la secessione di Panama. Jambrina, oltre a criticare i fatti storici, nell'opera allude direttamente alle date di questi fatti ed espone apertamente la sua opinione sull'accaduto. Jambrina, infatti, aprì *Garras de oro* con un inter-titolo con il quale interpellava lo spettatore e proponeva un dialogo sull'episodio specifico della secessione panamense. Fin dall'inizio, P.P. Jambrina propose una narrativa che invitava il pubblico a entrare in dialogo con l'artista, essendo lui stesso profondamente consapevole della propria condizione di artista e comunicatore:

«Cine-novela para defender del olvido un precioso episodio de la historia contemporánea, que hubo la fortuna de ser piedra inicial contra UNO que despedazó nuestro escudo y abatió nuestras águilas^{471 472} .»

⁴⁶⁸ Jambrina, P.P.; *Garras de oro*. Min 00:28:22.

⁴⁶⁹ Traduzione in italiano: «A Santa Fe il deputato Ratabizca, originario di Ontibón, un nuovo ricco che mercanteggiava per mare e che seguiva la moda francese alla garçon, dava un tea-dancing-party-delle-cinque-in-punto al quale non mancava nessun mister residente nella Capitale. Bisognava cercare marito a Rebequita, una gatta da pelare di figlia che parlava dicendo "yes", ballava il foxtrot che era un piacere, fumava e detestava i colombiani.»

⁴⁷⁰ <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0216.xml>

⁴⁷¹ Jambrina, P.P.; *Garras de oro*. Min 00:28:22.

⁴⁷² Traduzione in italiano: «Cineromanzo per salvare dall'oblio un importante episodio della storia contemporanea, che ebbe la sorte di essere la prima pietra contro UNO che fece a pezzi il nostro scudo e abbatté i nostri falchi.»

Jambrina, infine, chiuse il film con un inter-titolo che dimostra la consapevolezza del ruolo storico-politico-artistico che questo avrebbe avuto. È importante segnalare che l'inter-titolo precedente è il primo che si presenta ed è incluso prima dei riconoscimenti iniziali e di tutta la storia, mentre quello che si riporta di seguito viene incluso nel film alla fine della storia:

«Así fue...: así cayó el prestigio del más orgulloso emperador republicano de los tiempos modernos, así se oscureció una página del libro de América...: así fue la venganza de la "hormiga", contra el "elefante" ⁴⁷³ ⁴⁷⁴ ⁴⁷⁵ .»

Jambrina diventa una specie di narratore/spettatore cosciente del suo ruolo come artista tanto che si immagina come una formica di fronte a un elefante: un artista colombiano di fronte al presidente degli Stati Uniti, che aspira a rovinare la fama degli Stati Uniti e del loro presidente Roosevelt, sapendo che il suo film non avrà quasi nessuna implicazione a livello politico.

Ciononostante, attraverso *Garras de oro*, Jambrina consapevole del proprio ruolo, non rinuncia al suo obiettivo e si azzarda a denunciare l'ingiustizia subita dalla Colombia, che aveva appoggiato lo sviluppo della California, per poi vedere gli USA aiutare Panama a separarsi dal Paese che li aveva aiutati:

«Tanto la Nueva Granada, como después Colombia, fueron siempre leales a este compromiso sagrado de paz y amistad. Habíamos disfrutado pacíficamente por más de medio siglo de todas las ventajas para el tránsito, al través del Istmo, de tropas y elementos de toda clase, acelerando y facilitando el incremento y prosperidad de California, cuando aún era un mito el ferrocarril interoceánico y

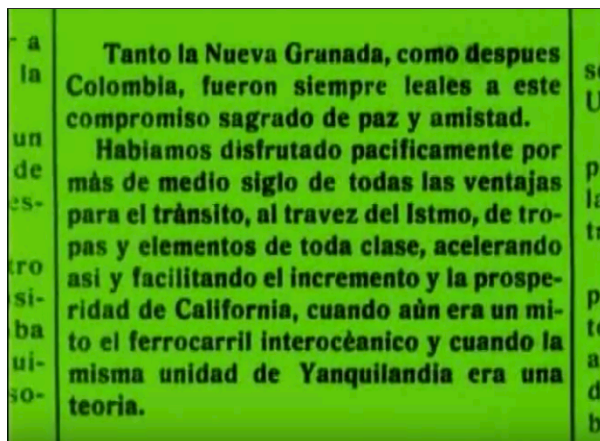
⁴⁷³ Jambrina, P.P.; *Garras de oro*. Min 00:53:15.

⁴⁷⁴ Traduzione in italiano: «Fu così che...: così precipitò la fama del più orgoglioso imperatore repubblicano dei tempi moderni, così venne oscurata una pagina del libro d'America...: così avvenne la vendetta della "formica" contro l' "elefante".»

⁴⁷⁵ Fotogrammi originali di *Garras de oro* (1927) di P.P. Jambrina.

quando la stessa unità di Yanquilandia era una teoria⁴⁷⁶

⁴⁷⁷ ⁴⁷⁸ ,»



Pertanto anche *Garras de oro* continua ad essere celato nel mistero, motivi per il quale oggi risulta particolarmente importante realizzare un'analisi dettagliata della produzione di questo film. Il lavoro d'appropriazione e d'interpretazione di materiale preesistente fatto da Jambrina serve per allestire una definizione/differenziazione fra il *compilation film*, il *found-footage film* e il *film d'archivio*. Si potrebbe anche affermare che con *Garras de oro*, una coproduzione colombo-italiana, appropriandosi del materiale narrativo già esistente attraverso l'uso sofisticato di inter-titoli e testi, Jambrina elaborò un film auto-riflessivo e autoreferenziale sulla secessione di Panama dalla Colombia, dando vita, così, a uno dei primi saggi cinematografici della storia del cinema.

Anche se sono sopravvissuti soltanto 56 minuti originali di *Garras de oro*, è assolutamente indubitabile che *Garras de oro* si tratti di un film colombiano, origine che si evince all'interessante linguaggio colloquiale utilizzato negli inter-titoli, i quali sono la base della riappropriazione del materiale narrativo già esistente. *Garras de oro* è un *found-footage* e film-saggio antimperialista che fu inaccessibile nel secolo XX, ma che oggi diventa un'opera unica nella filmografia colombiana, e anche nella cinematografia mondiale grazie alla sua

⁴⁷⁶ Jambrina, P.P.; *Garras de oro*. Min 00:53:15.

⁴⁷⁷ Traduzione in italiano: «Sia la Nuova Granada sia successivamente la Colombia, sono sempre state leali al patto sacro di pace e amicizia. Abbiamo goduto in maniera pacifica per oltre mezzo secolo di tutti i vantaggi per il traffico, attraverso l'Istmo, di truppe e qualsiasi tipo di prodotto, accelerando e facilitando la crescita e la prosperità della California, fin da quando era ancora un mito la ferrovia transoceanica e la stessa unità del Paese degli Yankee era soltanto una teoria.»

⁴⁷⁸ Fotogrammi originali di *Garras de oro* (1927) di P.P. Jambrina.

polivalenza⁴⁷⁹. *Garras de oro* ci serve a capire come un film può essere visto e interpretato in un modo differente a seconda del pubblico che lo veda⁴⁸⁰.

Anziché continuare a parlare della perdita di Panama (o della sua indipendenza, secondo chi lo considera un successo) causata dagli Stati Uniti, sarebbe importante ricavare più informazioni sul processo di produzione, sulle scenografie utilizzate o sugli attori di *Garras de oro*, o identificare il titolo –o i titoli– utilizzati da Jambrina/Ricotti/Cinotti per costruire *Garras de oro*. Le notizie sui cineasti italiani contrattati da La Colombia Film, ossia i cineasti italiani accreditati in *Garras de oro* (Arnaldo Ricotti e Arrigo Cinotti), ci indicano dove continuare a ricavare più informazioni per espandere le letture su *Garras de oro*.

⁴⁷⁹ Deshpande, Shekhar, and Meta Mazaj. *World Cinema: A Critical Introduction*, Taylor & Francis Group, 2018: **Polivalenza cinematografica**: Richiede una comprensione di come ogni film viene visto e interpretato in modo differente nelle diverse parti del mondo. Un film che attraversa i confini nazionali e culturali non è dettato da interpretazioni definitive o dominanti, per non parlare di una prodotta da modelli teorici occidentali.

⁴⁸⁰ IBID. p. 24-25.

Capitolo VIII: Filmografia di cinema muto colombiano (1899-1926)

Questo capitolo si incentra sull'allestimento di una filmografia del cinema muto colombiano⁴⁸¹. La presente filmografia si focalizza sul lasso temporale che va dal 1899, data a cui risale la prima notizia ricavata di una veduta colombiana, al 1926, quando inizia la censura a *Garras de oro*, la quale segnala la fine del terzo picco di produzione nel paese e da inizio a un altro periodo nella storia del cinema colombiano. Pertanto, per cinema muto colombiano s'intende l'insieme di film muti realizzati in Colombia o da colombiani. Tutte le produzioni incluse in questo capitolo hanno come comune denominatore almeno un riscontro della loro esistenza: o perché sono state recensite in un comunicato stampa, in un libro accademico o su una rivista dell'epoca, oppure perché ne è stato conservato un frammento o perfino una copia in qualche cineteca o archivio nazionale⁴⁸².

La presente filmografia è composta da vedute, *notizie*, film commerciali o pubblicitari, così come anche da cortometraggi, mediometraggi e lungometraggi di fiction e di non-fiction. Oltre a includere la fonte o prova dell'esistenza (articolo corrispondente o fotogrammi) di ogni produzione riportata in questa filmografia, si auspica anche di riportarne: a) il titolo; b) l'anno di edizione; c) il nome e la nazionalità del regista; d) la casa di produzione; e) la lunghezza del film; f) il luogo di proiezione; g) la copia o i minuti del frammento esistente.

1

<u>Titolo:</u>	Calle del Puente en Cali [Strada del Ponte di Cali]
<u>Anno di edizione:</u>	1899
<u>Regista (nome):</u>	Nessuna informazione
<u>Regista (nazionalità):</u>	Nessuna informazione
<u>Casa di produzione:</u>	Nessuna informazione
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Cali

⁴⁸¹ Il cinema muto in Colombia risale fino a 1936, data fuori dal periodo di studio di questa ricerca.

⁴⁸² In Colombia sono presenti 4 cineteche e 1 archivio nazionale: i) Cinemateca Distrital de Bogotá (Cineteca Distrettuale di Bogotá); ii) Cinemateca - Museo La tertulia (Cali) Cineteca- Museo Il salotto (Cali); iii) Fundación Cinemateca del Caribe (Barranquilla) Fondazione Cineteca dei Caraibi (Barranquilla); Fondazione Patrimonio Filmico Colombia (Bogotá); Cineteca di Valledupar (Valledupar).

Copia/frammento esistente: Nessuna informazione

Fonte: Articolo giornalistico

«HECHOS DIVERSOS. Proyétoscopio. Este raro espectáculo que, más o menos, se llamó Cinematógrafo (1), en años pasados, fue el recreo de la velada de martes en el teatro Borrero. No cesa nuestra admiración por la naturalidad de los cuadros en movimiento: el Tren expreso la Plaza de Toros, la Cogida de caballos bravíos, no puede ser más reales: el que no haya estado en el Circo de toros, por ejemplo, puede asegurar que ha visto lo que allí se ve (de mejor, por supuesto), aunque no haya oído lo que allí se oye, que no es mucho perder, mejorando lo presente; queremos decir, que no nos referimos a la banda que toca en el Circo, porque ésta tocaba en la corrida eléctrica. Nos permitirá el empresario unas observaciones: Primera: que aumente un poco la intensidad del foco eléctrico; pues algunos cuadros quedaban muy pálidos: Segunda: que su prima las vistas de calles y edificios de Cali; pues parece que no han sido tomadas con bastante arte: la del puente, por ejemplo, ¿por que no se tomó, de manera que se vieran las hermosas ciebas? , y la de San Francisco, de manera que se vieran su frontis o su interior? y Tercera: que las leyendas, como dice el público, se hagan por persona de vos más sonora. Tal vez no sabe el empresario que, en espectáculos análogos, hemos tenido aquí relatores de la talla de Federico Jaramillo y Luciano Rivera y Garrido, y la imaginación forzosamente compara ⁴⁸³ ⁴⁸⁴ .»

⁴⁸³ Álvarez, Carlos; *Los orígenes del cine en Colombia*; 2007; Giornale *Il Ferrocarril*. 16 giugno del 1899.

⁴⁸⁴ Traduzione in italiano. «FATTI VARI. *Proyettoscopio*. *Questo strano spettacolo, che più o meno si è chiamato cinematografo nel corso degli anni passati, è stato l'intrattenimento della serata del martedì al teatro Botero. Non cessa la nostra ammirazione per la naturalezza dei quadri in movimento: il Treno expreso, la Corrida, la cattura dei cavalli,, non potrebbero essere più realistici: chi non abbia mai assistito a una corrida, per esempio, può stare certo di aver visto ciò che si vede dal vivo (anche meglio, ovviamente), pur non avendone ascoltato i rumori, che tuttavia non è una gran perdita, anzi è forse meglio; vogliamo specificare che non ci stiamo riferendo alla banda che suona nel Circo, perché quest'ultima si che suonava nella corrida elettrica. L'imprenditore ci permetterà qualche osservazione: primo: aumenti un po' l'intensità della fotografia elettrica, perché alcuni quadri risultavano pallidi; secondo: sopprima le vedute di strade ed edifici*



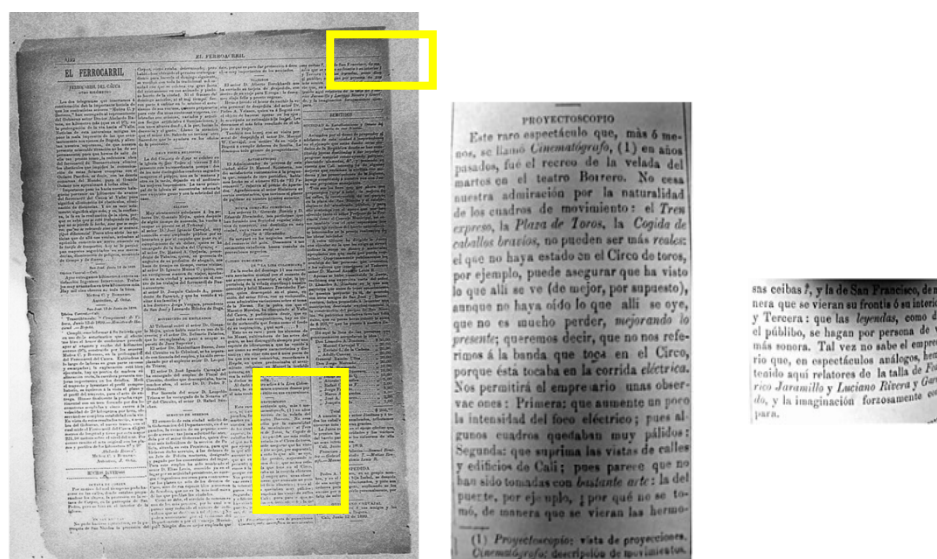
2

<u>Titolo:</u>	Calle de San Francisco en Cali [Strada San Francisco a Cali]
<u>Anno di edizione:</u>	1899
<u>Regista (nome):</u>	Nessuna informazione
<u>Regista (nazionalità):</u>	Nessuna informazione
<u>Casa di produzione:</u>	Nessuna informazione
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Cali
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico (Ibidem)

Preme evidenziare come nell'articolo queste vedute di Cali non vengano attribuite né al Vitascope Edison né al Cinématographe Lumière. Pertanto, anche in considerazione della

di Cali, che non sono state riprese con sufficiente tocco artistico: quella del ponte, per esempio, perché non è stata ripresa in modo tale da mostrare i bellissimi alberi di ceiba? E la strada di San Francisco affinché si vedessero i suoi edifici o il suo interno? E terzo: che le leggende, come dice il pubblico, siano recitate da una persona con una voce più sonora. Forse l'impresario non sa che in spettacoli analoghi abbiamo avuto relatori del calibro di Federico Jaramillo e Luciano Rivera e Garrido, e la fantasia per forza di cose ci porta a fare dei paragoni

grande confusione presente tra le due apparecchiature da parte dei giornalisti dell'epoca, risulta praticamente impossibile accertare con quale di queste furono riprese le vedute in oggetto. Infatti, il Kinetoscope Edison esisteva già da oltre un decennio e probabilmente si trattava dell'apparecchio con il quale Edison aveva effettuato le riprese delle proprie vedute, mentre, come già precedentemente illustrato, Gabriel Veyre avrebbe venduto il proprio Cinématographe Lumière in Colombia nel 1897, forse includendo nella vendita anche la pellicola vergine. Dal momento che nel comunicato stampa si menziona "Questo strano spettacolo, che più o meno si è chiamato cinematografo" e, più avanti, si asserisce che "Non cessa la nostra ammirazione per la naturalezza dei quadri in movimento", sarebbe più facile propendere per l'ipotesi che queste prime vedute colombiane siano state riprese con un Cinématographe Lumière.



3/10

Titolo:

Vista histórica

[Veduta storica]

Vista geográfica

[Veduta geografica]

Navegación

[Navigazione]

Corrida de toros

[Corrida]

Juego de niños

[Juego di bambini]

Riña de gallos

[Combattimento tra galli]

Incendio y bomberos

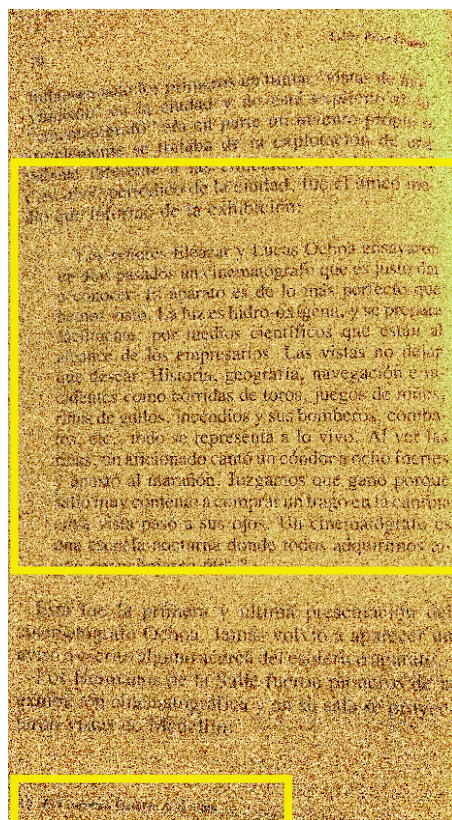
[Fuoco e vigili del fuoco]

Combates

[Combattimenti]

Anno di edizione: 1899Regista (nome): Eleazar Ochoa; Lucas OchoaRegista (nazionalità): colombianaCasa di produzione: Nessuna informazioneLunghezza del film: Nessuna informazioneLuogo della proiezione: MedellínCopia/frammento esistente: Nessuna informazioneFonte: Articolo giornalistico

«Los señores Eleazar y Lucas Ochoa ensayaron en días pasados un cinematógrafo que es justo dar a conocer. El aparato es de lo más perfecto que hemos visto. La luz es hidro-oxígena, y se prepara fácilmente, por medios científicos que están al alcance de los empresarios. Las vistas no dejan que desear. Historia, geografía, navegación e incidentes como corridas de toros, juegos de niños, riñas de gallos, incendios y sus bomberos, combates, etc., todo se presenta a lo vivo [...]. Un cinematógrafo es una escuela

nocturna ^{485 486} .»

10. *El Cascabel*. Octubre 4 de 1899.

11

Titolo:

La muerte de un mosquito en el Magdalena

[La morte di una zanzara nel fiume Magdalena]

Anno di edizione:

1906

⁴⁸⁵ Duque, Edda Pilar; *La aventura del cine en Medellín*; 1992; pag. 26. Cita: Giornale *Il Cascabel*. 4 ottobre 1899.

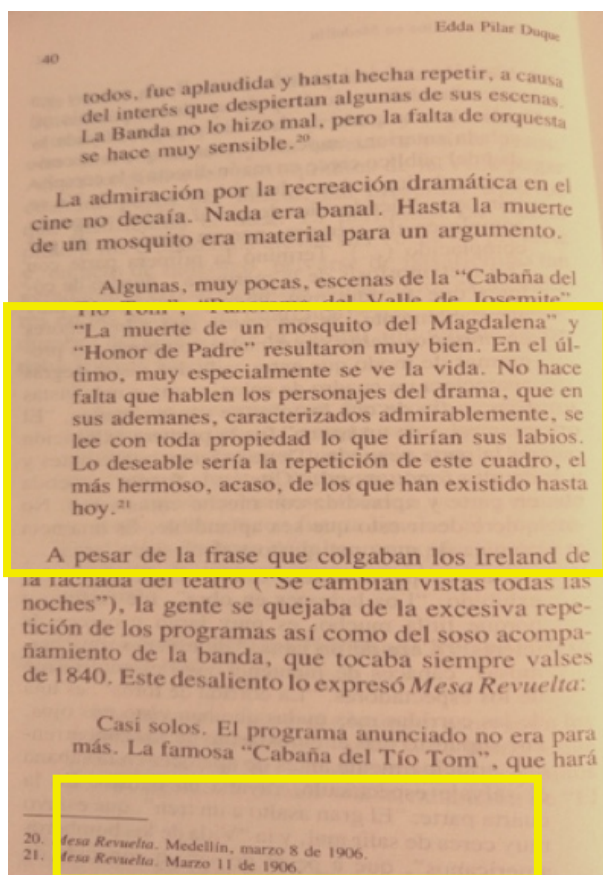
⁴⁸⁶ Traduzione in italiano. «Nei giorni scorsi i Signori Eleazar e Lucas Ochoa hanno testato un cinematografo che è giusto rendere noto. L'apparecchiatura è tra le più perfette che abbiamo visto fino ad oggi. Si utilizza una luce idro-ossigenata, che si prepara facilmente tramite mezzi scientifici alla portata degli imprenditori. Le vedute non lasciano a desiderare. Storia, geografia, navigazione ed episodi come corride di tori, giochi tra bambini, combattimenti tra galli, incendi con i vigili del fuoco, battaglie, ecc., tutto viene rappresentato come dal vivo [...]. Un cinematografo è una scuola notturna dove tutti impariamo qualcosa di utile ^{4 5} .»

<u>Regista (nome):</u>	Gerald Ireland; Theodore Ireland
<u>Regista (nazionalità):</u>	Canadese
<u>Casa di produzione:</u>	Nessuna informazione
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Medellín
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«Empezó la velada con la exhibición de "El hotel donde es imposible dormir", un cuadro cómico fantástico, que supo muy bien al público. A petición una parte de éste fue repetido. [...] Terminó la primera parte con "La metamorfosis de la mariposa", cuadro de colores que fastidia muy poco y entusiasmo muy agradablemente. [...] El gran robo de un banco" fue la primera exhibición de la parte segunda. Tiene escenas interesantes y de alto fondo moral. "Cita en la fuente" repetida en parte y aplaudida con mucho entusiasmo. [...] Para la parte tercera estaba anunciado y fue exhibido "Los ladrones en obra", fue fastidioso porque titila mucho, es muy largo y carece de interés. "Caza de Jabalí" de escenas muy hermosas, capaces de mantener vivo el entusiasmo de los espectadores. "La corrida de toros", es una de las corridas más malas que han visto mis ojos. [...] En la cuarta parte: "El gran asalto al tren", que estuvo muy cerca de salir mal, y la "Vida de los bomberos americanos", que a pesar de ser ya conocida de todos, fue aplaudida y hasta hecha repetir, a causa del interés que despiertan algunas de sus escenas. Algunas, muy pocas, escenas, de la "Cabaña del Tío Tom", "Panorama del Valle de Yosemite", "La muerte de un mosquito en el Magdalena", y "Honor de Padre" resultaron muy bien. En el último, muy especialmente se ve la vida. No hace falta que hablen los personajes del drama, que en sus ademanes, caracterizados admirablemente, se lee con toda propiedad lo que dirían sus labios. Lo deseable sería la repetición de este cuadro,

el más hermoso, acaso, de los que han existido hasta hoy

487 488 ,»



20. Mesa Revuelta. Medellín, marzo 8 de 1906.
21. Mesa Revuelta. Marzo 11 de 1906.

⁴⁸⁷ Duque, Edda Pilar; *La aventura del cine en Medellín*; 1992; pag. 40. Cita: Giornale *Mesa Revuelta*. 8 marzo 1906

⁴⁸⁸ Traduzione in italiano. «La serata ha avuto inizio con la proiezione di "El hotel donde es imposible dormir" ("L'hotel in cui è impossibile dormire"), una straordinaria scena comica che è piaciuta moltissimo al pubblico. Su richiesta ne è stata ripetuta una parte. [...] La prima parte [dello spettacolo] si è conclusa con "La metamorfosis de la mariposa" ("La metamorfosi della farfalla"), rappresentazione a colori che infastidisce poco e desta piacevole entusiasmo. [...] "El gran robo de un banco" ("La grande rapina bancaria") è stata la prima proiezione della seconda parte. Contiene scene interessanti e di alto valore morale. "Cita en la fuente" ("Appuntamento alla fonte") [è stato] parzialmente ripetuto e applaudito in maniera entusiastica. [...] Nella terza parte era stato annunciato ed è stato proiettato "Los ladrones en obra" ("I ladri all'opera"), che è stato fastidioso perché lampeggia troppo, è molto lungo e poco interessante. "Caza de Jabalí" ("Battuta di caccia al cinghiale") ha delle scene bellissime, capaci di mantenere vivo l'entusiasmo degli spettatori. "La corrida de toros" ("La corrida") è una delle peggiori corride a cui abbia mai assistito. [...] Nella quarta parte: "El gran asalto al tren" ("Il gran assalto al treno"), che è andato molto vicino a essere brutto, e "Vida de los bomberos americanos" ("Vita dei vigili del fuoco americani") che, nonostante fosse già noto a tutti, è stato applaudito e ne è stato richiesto addirittura il bis per via dell'interesse suscitato da alcuni passaggi. Alcune scene, ma molto poche, di "Cabaña del Tío Tom" ("La capanna dello zio Tom"), "Panorama del Valle de Josemite" ("Panorama della Valle del Yosemite"), "La muerte de un mosquito en el Magdalena" ("La morte di una zanzara nel fiume Magdalena") e "Honor de Padre" ("L'onore del padre") sono venute molto bene.»

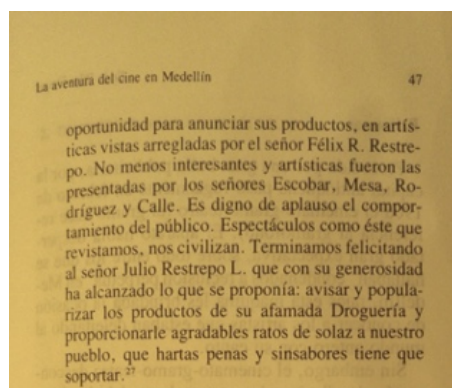
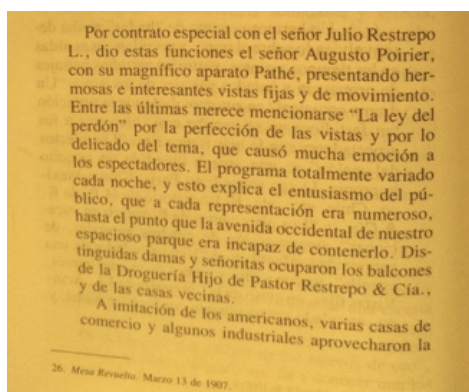
12/16

<u>Titulo:</u>	Vistas de Felix R. Restrepo [Vedute di Felix R. Restrepo] Vistas del Sr. Escobar [Vedute del Sig. Escobar] Vistas del Sr. Mesa [Vedute del Sig. Mesa] Vistas del Sr. Rodríguez [Vedute del Sig. Rodriguez] Vistas del Sr. Calle [Vedute del Sig. Calle]
<u>Anno di edizione:</u>	1907
<u>Regista (nome):</u>	Felix Restrepo; Escobar; Mesa; Rodríguez; Calle
<u>Regista (nazionalità):</u>	colombiana
<u>Casa di produzione:</u>	Nessuna informazione
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Medellín
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«Por contrario especial con el señor Julio Restrepo L., dios estas funciones el señor Augusto Poirier, con su magnifico aparato Pathé, presentando hermosas e interesantes vistas fijas y de movimiento. Entre las últimas merece mencionarse "La ley de perdón" por la perfección de las vistas y por lo delicado del tema, que causó mucha emoción a los espectadores. El programa totalmente variado cada noche, y esto explica el entusiasmo del público, que a cada representación era numeroso, hasta el punto que la avenida occidental de nuestro espacioso parque era incapaz de contenerlo. Distinguidas damas y

señoritas ocuparon los balcones de la Droguería Hijo de Pastor Restrepo & Cía., y de las casas vecinas.

A imitación de los americanos, varias casas de comercio y algunos industriales aprovecharon la oportunidad para anunciar sus productos, en artísticas vistas arregladas por el señor Félix R. Restrepo. No menos interesantes y artísticas fueron las presentadas por los señores Escobar, Mesa, Rodríguez y Calle. Es digno de aplauso el comportamiento del público. Espectáculos como éste que revistamos, nos civilizan. Terminamos felicitando al señor Julio Restrepo L. que con su generosidad ha alcanzado lo que se proponía: avisar y popularizar los productos de su afamada Droguería y proporcionarle agradables ratos de solaz a nuestro pueblo, que hartas penas y sinsabores tiene que soportar ^{489 490} .»



^{489 489} Duque, Edda Pilar; *La aventura del cine en Medellín*. pag. 46-47. Cita: Giornale *La patria*. Abril 5 de 1907.

⁴⁹⁰ Traduzione in italiano. «Grazie a un accordo speciale con il Signor Julio Restrepo L., il Signor Augusto Poirier ha organizzato questi spettacoli con il suo magnifico apparecchio Pathé, presentando splendide e interessanti vedute fisse e in movimento. Tra le ultime, vale la pena menzionare "La ley de perdón" ("La legge del perdono") per via della perfezione delle vedute e per il tema delicato, che ha causato molta commozione tra gli spettatori. Il programma è completamente diverso ogni sera e questo spiega l'entusiasmo del pubblico, che ad ogni proiezione è stato numeroso a tal punto che la strada ad ovest del nostro grande parco non era sufficiente a contenerlo. Illustri dame e signorine hanno occupato i balconi della Drogheria Hijo de Pastor Restrepo & Cía [Figlio del Dottore Restrepo e Co] e delle case vicine. Imitando lo stile americano, alcuni esercizi commerciali e aziende hanno approfittato dell'opportunità per pubblicizzare i propri prodotti attraverso delle vedute artistiche messe a punto dal Sig. Félix R. Restrepo. Altrettanto interessanti e artistiche sono state le vedute presentate dai Signori Escobar, Mesa, Rodríguez e Calle. Il comportamento del pubblico è stato degno di un plauso. Spettacoli come questo ci civilizzano. Concludiamo congratolandoci con il Signor Julio Restrepo L., che con la sua generosità ha raggiunto l'obiettivo che si era prefisso: pubblicizzare e diffondere i prodotti della sua famosa Drogheria e offrire dei piacevoli momenti di svago alla nostra cittadina, che deve sopportare grandi sofferenze e amarezze.»

17/18

<u>Titolo:</u>	Vistas del fusilado Pareja 1 [Vedute del Fucilato Pareja 1] Vistas del fusilado Pareja 2 [Vedute del Fucilato Pareja 2]
<u>Anno di edizione:</u>	1907
<u>Regista (nome):</u>	Nessuna informazione
<u>Regista (nazionalità):</u>	Nessuna informazione
<u>Casa di produzione:</u>	Nessuna informazione
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Medellín
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«INFORMACIÓN SOCIAL. Cinematógrafo. La función de anoche, sin duda el programa ya muy repetido, se dio muy escasa concurrencia. El Sr. Poirier, con las exhibiciones gratis de su aparato en noches pasadas, se ha dado con una piedra en los dientes, y quizá haya degollado la gallina de los huevos de oro. El público quisiera, para volver al Teatro, exhibición de vistas nuevas, especialmente de movimiento. Así se traerá para las próximas noches, buena concurrencia. Para la velada, que revistamos se anunciaron algunas vistas del fusilado Pareja, que afortunadamente no aparecieron sobre el trapo
491 492 .»

⁴⁹¹ Giornale *Mesa Revuelta*. Abril 5 de 1907.

⁴⁹² Traduzione in italiano. «Lo spettacolo di ieri sera a teatro, il cui programma era indubbiamente già ripetuto, ha avuto pochissima affluenza. Il Sig. Poirier si è accontentato di ben poco con le proiezioni gratuite con la sua apparecchiatura nel corso delle serate precedenti e forse ha sgozzato la gallina dalle uova d'oro. Il pubblico, per tornare a teatro, vorrebbe proiezioni di vedute nuove, soprattutto in movimento. In questo modo riuscirà a coinvolgere una vasta platea nelle serate a venire. Per quanto riguarda lo spettacolo che recensiamo, erano state annunciate delle vedute del fucilato Pareja, che grazie al cielo non sono apparse sul telone.»



19/29

- Titolo:** **Caídas del Bogotá en su descenso hacia el Charquito**
 [Le cascate di Bogotá e la loro discesa fino al Charquito]
- Carreras en La Magdalena**
 [Regate sul fiume Madgalena]
- El cronófono subiendo por los Andes**
 [Il cronofono salendo sulle Ande]
- El excelentísimo señor general Reyes en el Polo de Bogotá**
 [Sua Eccellenza il Generale Reyes al Polo Club di Bogotá]
- El gran Salto de Tequendama**
 [La grande cascata di Tequendama]
- La procesión de Nuestra Señora del Rosario en Bogotá**
 [La processione della Madonna del Rosario a Bogotá]
- Parque del Centenario**
 [Parco del Centenario]
- Puerto de Cambao**
 [Il Porto di Cambao]
- Subiendo el alto Magdalena**
 [Risalendo fiume Magdalena]

Vista del bajo Magdalena en su confluencia con el Cauca

[Veduta del basso Maddalena e la sua confluencia con il Cauca]

Panorama de San Cristobal

[Il panorama di San Cristobal]

<u>Anno di edizione:</u>	1907
<u>Regista (nome):</u>	Nessuna informazione
<u>Regista (nazionalità):</u>	Nessuna informazione
<u>Casa di produzione:</u>	Compañía Cronofónica
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo di esibizione:</u>	Bogotá
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Programma/Articolo giornalistico

«DE TODO. Teatros-La función del domingo 13 en el Municipal fue una de las más lúcidas en la actual temporada. Los palcos estaban ocupados en su mayoría por distinguidas damas, que encuentran ahora estas localidades con todas las comodidades apetecibles, gracias al ensanche que se les dio. El Municipal es hoy un hermoso teatro. Las películas del cronógrafo fueron admirables. El salvamento del niño por Napoleón es una vista que emociona grandemente y le hace a uno recordar el amargo pensamiento de De Maistre: "Desde que conozco a los perros, odio a los hombres". Subiendo el Magdalena es sin disputa la vista más hermosa exhibida hasta hoy. Empieza por la partida de uno de nuestros vapores de río, como para contemplar los paisajes subsiguientes, y vienen éstos después, constituidos ora por el miraje del majestuoso río, orlado de tupida vegetación, ora la de sus orillas, donde de pronto entre la alta enmarañada maleza, aparece la ranchería indígena, con sus gallinas, sus cerdos, sus calentitos a medio vestir, sus redes, etc. A la vista de todo aquello parece que le suben a uno por el cuerpo oleadas de calor de aquella tierra por siempre calcinada

por el sol. ¡Qué riqueza de vegetación, qué hálito inmenso de vida se esconden allí entre ese bosque que siempre se brinda lozano y exuberante a los ojos del viajero! ¡Cuánto porvenir guardan para la querida patria esas tierras cuya feracidad brota espontáneamente como diciendo al hombre: aprovechadme! La exhibición de esta vista, que tiene mil bellos detalles, valió toda la función del domingo. Ojalá sigan los empresarios dándonos esa clase de espectáculos. La parte de combinación de los dos aparatos no estuvo a la altura de otras funciones. En cuanto a la parte dramática, la pieza escogida muy graciosa e intencionada. Por desgracia resultó fría y mal interpretada por falta de estudio. Ya se corregirán, así lo esperamos⁴⁹³

494 .»

Teatros—La función del domingo 13 en el Municipal fue una de las más lucidas en la actual temporada.

Los palcos estaban ocupados en su mayoría por distinguidas damas, que encuentran ahora estas localidades con todas las comodidades apetecibles, gracias al ensanche que se les dio. El Municipal es hoy un hermoso teatro.

Las películas del cronófono fueron admirables. El salvamento del niño por Napoleón es una vista que emociona

gratamente y lo hace á uno recordar el siempre pomposo de De Maistre y «Tiene que conocer á los porcos, sólo á los porcos».

Risalendo el Magdalena se sin disputa la más bella escena exhibida hasta hoy. Escriben por la pantalla de una de esas sus rapaces de río, como para darnos la idea de que en el camino á contemplar después, constituido por el paisaje de aquella tierra, orlado de tupida vegetación, con la suya orilla, donde de pronto, entre la alta y esparadada montaña, aparece la naturaleza indigena, con sus gallinas, sus cerdos, sus colibríes y sus otros, que todo, etc. A la vista de todo aquello parece que le suben á uno por el cuerpo las olas de calor de aquella tierra por siempre calcinada por el sol. ¡Qué riqueza de vegetación, qué hálito inmenso de vida se esconden allí entre ese bosque que siempre se brinda lozano y exuberante á los ojos del viajero! ¡Cuánto porvenir guardan para la querida patria esas tierras cuya feracidad brota espontáneamente como diciendo al hombre: aprovechadme!

En cuanto á la parte dramática, la pieza escogida es muy graciosa e intencionada. Por desgracia resultó fría y mal interpretada por falta de estudio. Ya se corregirán, así lo esperamos.

Fonte de Agosto. 11.

⁴⁹³ Giornale *Mesa revuelta*. 19 Gennaio 1907.

⁴⁹⁴ Traduzione in italiano. «DI TUTTO. Teatri – Lo spettacolo di domenica 13 al Municipale è stato tra i più brillanti di questa stagione. I palchi erano occupati per la maggior parte da illustri signore che oggi, grazie all'ampliamento che è stato fatto, li trovano forniti di tutti gli agi più squisiti. Il Municipale è oggi un teatro meraviglioso. I film del cronografo erano lodevoli. Il salvataggio del bambino da parte di Napoleone è una veduta molto emozionante e rammenta allo spettatore l'amara riflessione di De Maistre: "Da quando conosco i cani, odio gli esseri umani". "Risalendo il Magdalena" è senza ombra di dubbio la miglior veduta proiettata fino ad oggi. Inizia con la partenza di uno dei nostri piroscafi, quasi a voler contemplare i paesaggi che lo circondano, e poi questi si susseguono, costituiti dalla vista del maestoso fiume, bordato di folta vegetazione, poi delle sue sponde, da dove improvvisamente, nel mezzo dell'alta e intricata boscaglia, appare il villaggio indigeno, con le sue galline, i suoi maiali, i suoi piccoli abitanti mezzi svestiti, le loro reti, ecc. Nel vedere tutto questo, allo spettatore sembra quasi d'essere investito dalle ondate di calore di quella terra eternamente bruciata dal sole. Che vegetazione ricchissima, che immenso alito vitale si celano laggiù in quella selva che si offre sempre rigogliosa ed esuberante agli occhi del viaggiatore! Quale avvenire riservano alla loro amata patria quelle terre, la cui fertilità sgorga spontaneamente come intimando agli uomini: approfittatene! La proiezione di questa veduta, ricca di mille bei particolari, è valse l'intero spettacolo di domenica. Magari gli impresari continuassero ad offrirci questo tipo di spettacoli. La parte di combinazione tra le due apparecchiature non è stata all'altezza di altre proiezioni. Quanto alla parte drammatica, il pezzo scelto è stato molto divertente e deliberato. Purtroppo, risulta freddo e mal recitato per mancanza di preparazione. Vi porranno rimedio, o almeno lo speriamo.

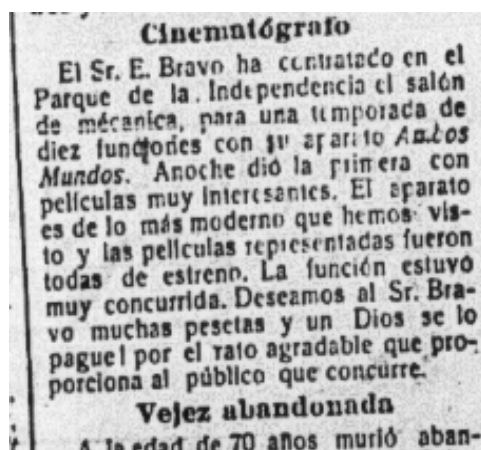
30*

<u>Titolo:</u>	La Cascada del Tequendama [La cascata del Tequendama]
<u>Anno di edizione:</u>	1909
<u>Regista (nome):</u>	[Enrique Bravo]
<u>Regista (nazionalità):</u>	Spagnola
<u>Casa di produzione:</u>	Ambos Mundos
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Barranquilla
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«El señor E. Bravo ha contratado en el Parque de la Independencia el Salón de Mecánica, para una temporada de diez funciones con su aparato ‘Ambos Mundos’. Anoche dio la primera con películas muy interesantes. El aparato es de lo más moderno que hemos visto y las películas representadas fueron todas de estreno. La función estuvo muy concurrida. Deseamos al señor Bravo muchas pesetas y un ¡Dios se lo pague! por el rato agradable que proporciona al público que concurre^{495 496}
.»

⁴⁹⁵ Giornale *El Tiempo*, 15 dicembre 1911, p.3.

⁴⁹⁶ Traduzione in italiano. «Il Sig. E. Bravo ha affittato il Salón de Mecánica [Salone della Meccanica] nel Parque de la Independencia [Parco dell'Indipendenza] per una serie di dieci proiezioni con il suo apparecchio ‘Ambos Mundos’ [Entreambi i mondi]. Ieri sera c'è stata la prima proiezione, con film molto interessanti. L'apparecchiatura è la più moderna che abbiamo visto fino a oggi e i film presentati erano tutti inediti. Lo spettacolo ha attirato un pubblico numeroso. Auguriamo al Sig. Bravo molta ricchezza e che “il cielo gli renda merito!” per i piacevoli momenti che offre al pubblico che partecipa.»

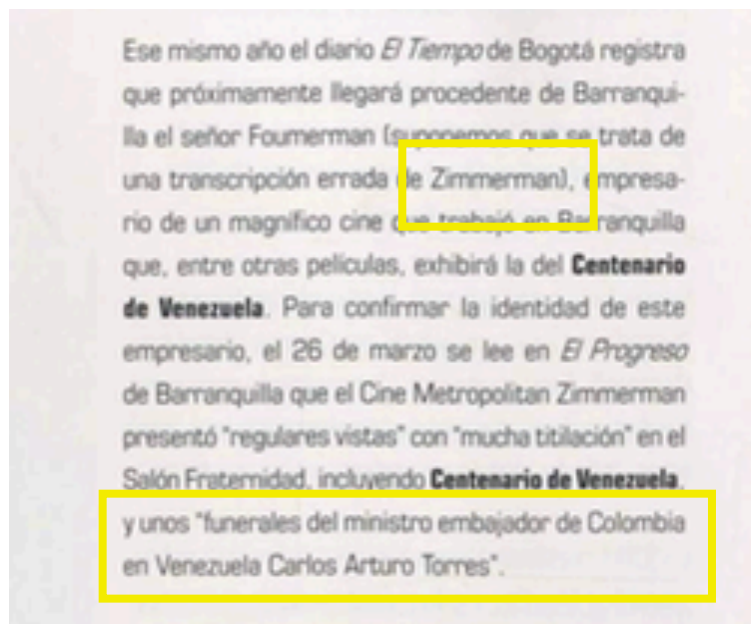


31

<u>Titulo:</u>	Funerales de Carlos Arturo Torres [Funerali di Carlos Arturo Torres]
<u>Anno di edizione:</u>	1911
<u>Regista (nome):</u>	Enrique Zimmermann
<u>Regista (nazionalità):</u>	Messicana
<u>Casa di produzione:</u>	Cronome Garphone
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Barranquilla
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«Ese mismo diario El Tiempo de Bogotá registra que próximamente llegará procedente de Barranquilla el señor Foumerman (suponemos que se trata de una transcripción errada de Zimmerman), empresario de un magnifico cine que trabajo en Barranquilla que, entre otras películas, exhibirá la del Centenario de Venezuela. Para confirmar la identidad de este empresario, el 26 de marzo se lee en El Progreso de Barranquilla que el Cine Metropolitan Zimmerman presentó 'regular vistas' con 'muchu titulación' en el Salón Fraternidad, incluyendo Centenario

de Venezuela, y unos 'funerales del ministro embajador de Colombia en Venezuela Carlos Arturo Torres ^{497 498} .»



32

<u>Titolo:</u>	20 de Julio en Bogotá [20 luglio a Bogotá]
<u>Anno di edizione:</u>	1912
<u>Regista (nome):</u>	Enrique Zimmermann
<u>Regista (nazionalità):</u>	Messicana
<u>Casa di produzione:</u>	Cronome Garphone
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Barranquilla

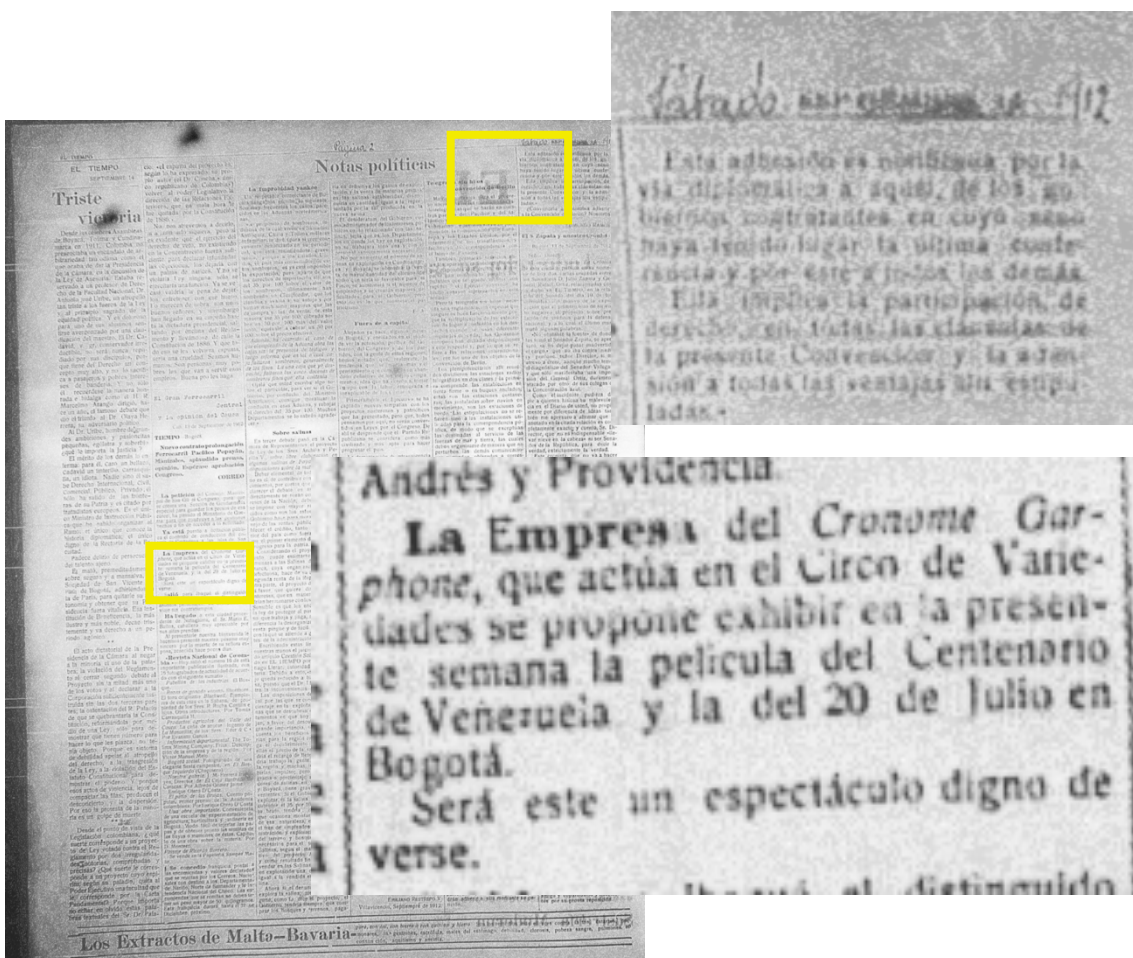
⁴⁹⁷ *Cuadernos de cine colombiano. Extranjeros en el cine colombiano*, pag, 47. Giornale *El Tiempo*. 5 febbraio 1914.

⁴⁹⁸ Traduzione in italiano. «Lo stesso quotidiano, *El Tiempo* de Bogotá, riporta che prossimamente arriverà da Barranquilla il Signor Foumerman (supponiamo che si tratti di una trascrizione errata di Zimmerman), imprenditore di un cinema eccellente che ha lavorato a Barranquilla e che, tra vari film, proietterà quello del Centenario de Venezuela (Centenario del Venezuela). A conferma dell'identità di questo imprenditore, il 26 marzo si legge su *El Progreso* de Barranquilla che il Cinema Metropolitan Zimmerman ha presentato "normali vedute" con "numerosi titoli" al Salón Fraternidad, tra cui quella del Centenario de Venezuela (Centenario del Venezuela) e dei 'funerali del ministro ambasciatore della Colombia in Venezuela Carlos Arturo Torres.»

Copia/frammento esistente: Nessuna informazione

Fonte: Articolo giornalistico

«El Gran Ferrocarril. La Empresa del Cronome Garphone, que actúa en el Circo de Variedades se propone exhibir en la presente semana la película del Centenario de Venezuela y la del 20 de Julio en Bogotá. Será este un espectáculo digno de verse ⁴⁹⁹ ⁵⁰⁰ .»



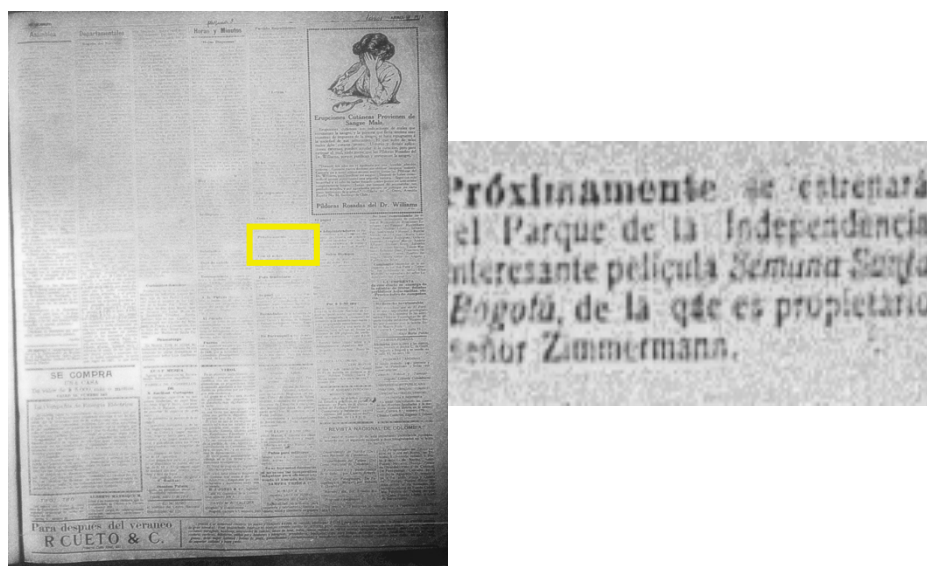
⁴⁹⁹ Giornale *El Tiempo*. 14 settembre 1912

⁵⁰⁰ Traduzione in italiano. «La Società *Cronome Garphone*, che si esibisce al Circo de Variedades, intende proiettare durante questa settimana i film “*Centenario de Venezuela*” (Centenario del Venezuela), “*20 de Julio en Bogotá*” (“*20 luglio a Bogotá*”) e “*Los funerales de Carlos Arturo Torres*” (“*Funerali di Carlos Arturo Torres*”). Sarà uno spettacolo degno di essere visto.»

33

<u>Titolo:</u>	Semana Santa en Bogotá [Pasqua en Bogotá]
<u>Anno di edizione:</u>	1913
<u>Regista (nome):</u>	Enrique Zimmermann
<u>Regista (nazionalità):</u>	Messicana
<u>Casa di produzione:</u>	Cronome Garphone
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Barranquilla
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«**PRÓXIMAMENTE** se estrenará en el Parque de la Independencia la interesante película *Semana Santa en Bogotá*, de la que es propietario el señor Zimmermann⁵⁰¹
⁵⁰² .»



⁵⁰¹ Giornale *El Tiempo*. 12 aprile 1913

⁵⁰² Traduzione in italiano. «La Società *Cronome Garphone*, che si esibisce al Circo de Variedades, intende proiettare durante questa settimana i film “*Centenario de Venezuela*” (Centenario del Venezuela), “*20 de Julio en Bogotá*” (“*20 luglio a Bogotá*”) e “*Los funerales de Carlos Arturo Torres*” (“I funerali di Carlos Arturo Torres”). Sarà uno spettacolo degno di essere visto.»

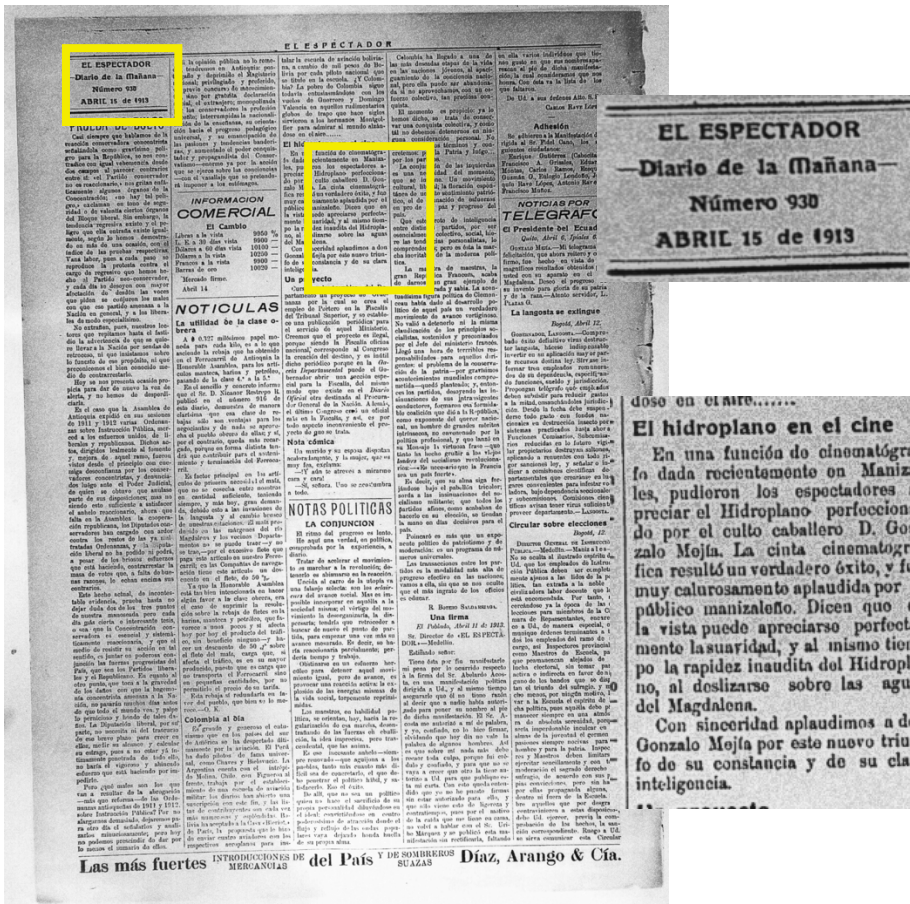
34

<u>Titolo:</u>	Vista del Hidroplano de D. Gonzalo Mejía o <i>Buenaventura y el hidroplano para ríos de poca agua</i> [Veduta dell'idrovolante di D. Gonzalo Mejía] o [Buenaventura e l'idrovolante per i fiumi scarsi d'acqua]
<u>Anno di edizione:</u>	1913
<u>Regista (nome):</u>	Nessuna informazione
<u>Regista (nazionalità):</u>	Nessuna informazione
<u>Casa di produzione:</u>	Nessuna informazione
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Medellín
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«En una función de cinematógrafo dada recientemente en Manizales, pudieron los espectadores apreciar el Hidroplano perfeccionado por el culto del caballero D. Gonzalo Mejía. La cinta cinematográfica resultó ser un verdadero éxito y fue calurosamente aplaudida por el público manizaleño. Dicen que en la vista pueden apreciarse perfectamente la suavidad, y al mismo tiempo la rapidez inaudita del Hidroplano, al deslizarse sobre las aguas del Magdalena. Con sinceridad aplaudimos a D. Gonzalo Mejía por este nuevo triunfo de su constancia y de su clara inteligencia^{503 504} .»

⁵⁰³ Giornale *El Espectador*. 15 aprile 1913.

⁵⁰⁴ Traduzione in italiano. «Durante la proiezione cinematografica realizzata recentemente a Manizales, gli spettatori hanno potuto apprezzare l'Hidroplano (L'Idrovolante) messo a punto dall'istruito gentiluomo D. Gonzalo Mejía. Il film si è rivelato un vero successo ed è stato applaudito calorosamente dal pubblico locale. Si dice che nella veduta si possano constatare con dovizia di particolari la delicatezza e allo stesso tempo la rapidità senza precedenti dell'idrovolante mentre scivola sulle acque del fiume Magdalena. Applaudiamo calorosamente D. Gonzalo Mejía per questo nuovo successo dovuto alla sua costanza e alla sua evidente genialità.»



35/38

Titolo: Vista del escudo de Antioquia
[Veduta dello scudo di Antioquia]

Vista de los retratos de los próceres
[Veduta dei ritratti degli eroi]

Vista del presidente de la República
[Veduta del Presidente della Repubblica]

Vista de los hidroplanos
[Veduta degli idrovolanti]

Anno di edizione: 1913

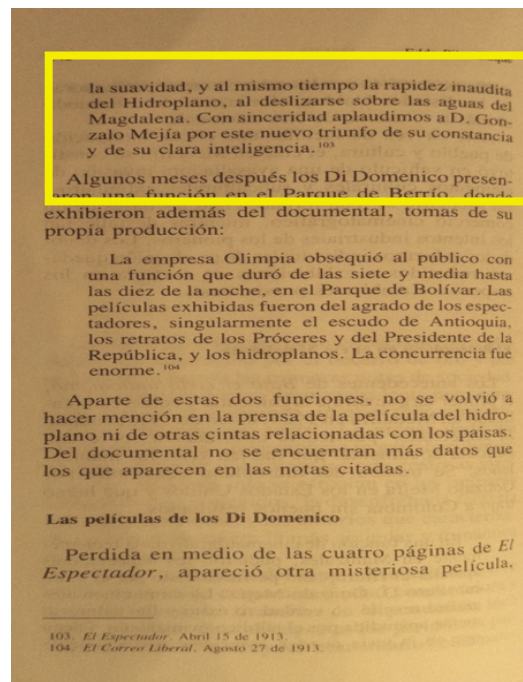
Regista (nome): Francesco Di Domenico

Regista (nazionalità): Italiana

Casa di produzione: Olimpia [SICLA]

<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Medellín
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«La empresa Olympia obsequió al público con una función que duró de las siete y media hasta las diez de la noche, en el Parque de Bolívar. Las películas exhibidas fueron del agrado de los espectadores, singularmente el escudo de Antioquia, los retratos de los Próceres y del Presidente de la República, y los hidroplanos. La concurrencia fue enorme^{505 506} .»



⁵⁰⁵ Duque, Edda Pilar; *La aventura del cine en Medellín*. pag. 142. Cita: Giornale *El Correo Liberal*. 27 agosto 1913.

⁵⁰⁶ Traduzione in italiano. «La società Olympia ha regalato al pubblico una proiezione che è durata dalle sette e mezza alle dieci di sera nel Parque de Bolívar (Parco di Bolivar). I film proiettati sono stati graditi agli spettatori, in particolar modo “El escudo de Antioquia” (“Lo scudo di Antioquia”), “Los retratos de los Próceres y del Presidente de la República” (“I ritratti degli eroi della patria e del Presidente della Repubblica”) e los hidroplanos (“Gli idrovolanti”). L’affluenza del pubblico era enorme.»

39

<u>Titolo:</u>	Maritza [Maritza]
<u>Anno di edizione:</u>	1913
<u>Regista (nome):</u>	Nessuna informazione
<u>Regista (nazionalità):</u>	Nessuna informazione
<u>Casa di produzione:</u>	Nessuna informazione
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Medellín
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«Ecos bogotanos. Salón Olimpia. Las próximas películas se exhibirán en este Salón serán de gran atractivo. A continuación publicamos un interesante telegrama sobre este asunto. Barranquilla, agosto 31 de 1913. Di Domneico-Bogotá. Llegó película Lámpara de la abuela, que obtuvo premio de 50.000 liras en el concurso cinematográfico. Costónos privilegio 30.000 francos. Supera todas las películas exhibidas hasta la fecha. Hágale gran réclame. Despáchosela inmediatamente. Dícame Francisco, de Panamá, despachóme Su majestad la sangre, El Judío Errante, Bola de cristal, Odisea de Homero, Los novios de Manzoni, Liliana, todas películas gran arte de nuestra exclusividad Colombia y Centro América. Acabo exhibir Maritza, con éxito colosal. Remítosela igualmente. Felicítolo. Sessa^{507 508} .»

⁵⁰⁷ Giornale *El tiempo*. 3 settembre 1913, pag 2.

⁵⁰⁸ Traduzione in italiano. «Echi di Bogotá. Salón Olimpia. I prossimi film che verranno trasmessi in questo salone eserciteranno grande attrattiva. Pubblichiamo di seguito un interessante telegramma a questo proposito. Barranquilla, 31 agosto del 1913. Di Domenico- Bogotá. È giunto il film Lámpara de la abuela (La lampada della nonna), che ha vinto un premio di 50.000 lire al concorso cinematografico. Ci è costato 30.000 franchi. Supera qualsiasi film proiettato fino ad oggi. Fategli molta pubblicità. Ve lo spedisco immediatamente. Mi comunica Francisco, da Panama, di avermi spedito Sua maestà il sangue, L'ebreo errante, Sfera di cristallo,

Question bancaria

Hay quienes piensan que el beneficio que procura el derecho de cesación de pagos de un banco...

BANCO DE COLOMBIA SECCION HIPOTECARIA
Establecimiento de préstamos garantizados con prima...

Por telegrama
Por Odamez Hacero
El doctor Odamez Hacero...

Nueva sesión telegráfica
El Consejo Municipal que preside el señor Chacón...

El servicio militar
El servicio militar en Colombia...

Por el mundo
El incendio del Imperator
Nueva York, 30.-Llegó el gran vapor Imperator...

CORDILLERA CHILLO-PERUANA
Santiago, 30.-Hay algunos rumores...

El Presidente Wilson y el problema misionero
Del mensaje que se hizo la noche del 21 de Septiembre...

El Palacio de la Paz
Nueva York, 30.-El 20 de Septiembre...

El Acodo
Veracruz, 30.-Los trenes llegan al Acodo...

Nueva de Méjico
Nueva York, 30.-Llegó el vapor...

La casa de Wilson
El señor Wilson...

El Gobierno
El Gobierno...

NOTAS DEL DIA
El día de hoy...

EL DIA
El día de hoy...

Ecós bogotanos
Salón Olimpia
Las próximas películas que se exhibirán en este Salón...

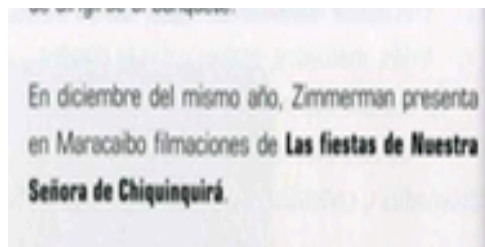
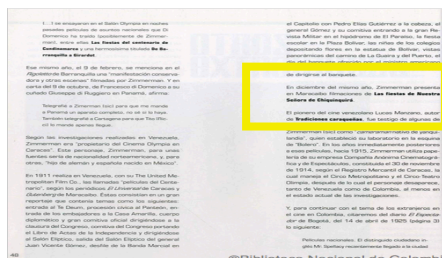
hacer sus trabajos en la Casa Editorial EL TIEMPO, y quedará plenamente satisfecho, pues está en capacidad para editar libros, folletos, hojas sueltas, etc. Los precios son muy moderados. Los artículos que se hacen en EL TIEMPO son los más conocidos, por la gran circulación de este diario.

Odisea di Omero, I promessi sposi di Manzoni, Liliana, tutti i film di pregio di nostra esclusività in Colombia e America centrale. Ho appena proiettato Maritza con il massimo successo. Ve la inoltra allo stesso modo. Rendo omaggio. Sessa. »»»

40*

<u>Titolo:</u>	Las fiestas de Nuestra Señora de Chiquinquirá [Le celebrazioni di Nostra Signora di Chiquinquirá]
<u>Anno di edizione:</u>	1913
<u>Regista (nome):</u>	Enrique Zimmermann
<u>Regista (nazionalità):</u>	Messicana
<u>Casa di produzione:</u>	Cronome Garphone
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Maracaibo
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«En diciembre del mismo año, Zimmerman presenta en Maracaibo filmaciones de Las fiestas de Nuestra Señora de Chiquinquirá^{509 510} .»



41/45

<u>Titolo:</u>	Vistas de los paisajes del Magdalena [Vedute dei paesaggi del Magdalena] Vistas festejos patrios [Vedute delle celebrazioni patriottiche nazionali] Vistas de las revistas militares
----------------	---

⁵⁰⁹ Cuadernos de cine colombiano. Extranjeros en el cine colombiano, pag, 48.

⁵¹⁰ Traduzione in italiano. «Nel mese di dicembre dello stesso anno, Zimmerman presenta a Maracaibo delle riprese di Las fiestas de Nuestra Señora de Chiquinquirá (Le celebrazioni di Nostra Signora di Chiquinquirá).»

[Vedute di dimostrazioni militari]

Vistas de la posesión del señor presidente

[Vedute dell'insediamento del Signor Presidente]

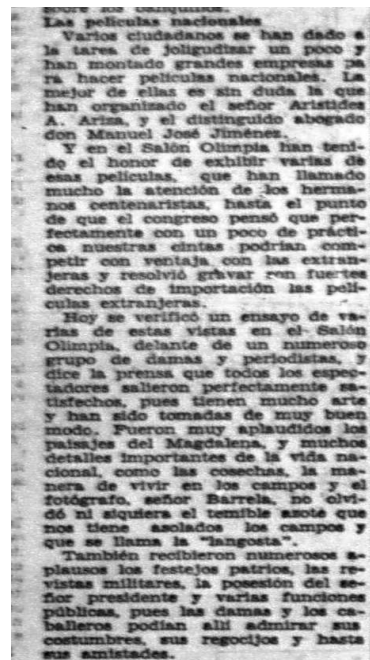
Vistas de varias funciones públicas

[Vedute di varie funzioni pubbliche]

<u>Anno di edizione:</u>	1913
<u>Regista (nome):</u>	Aristides Ariza Moreno
<u>Regista (nazionalità):</u>	Colombiana
<u>Casa di produzione:</u>	Nessuna informazione
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Bogotà
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«Las películas nacionales. Varios ciudadanos se han dado a la tarea de joligudizar un poco y han montado grande empresas para hacer películas nacionales. La mejor de ellas es sin duda la que han organizado el señor Aristides A. Ariza y el distinguido abogado don Manuel José Jiménez. Y el Salón Olimpia han tenido el honor de exhibir varias de estas películas, que han llamado mucho la atención de los hermanos centenaristas, hasta el punto de que el congreso pensó que perfectamente con un poco de práctica nuestras cintas podrían competir con ventaja con las extranjeras y resolvió gravar con fuertes derechos de importación las películas extranjeras. Hoy se verificó un ensayo de varias de estas vistas en el Salón Olimpia, delante de un numeroso grupo de damas y periodistas, y dice la prensa que todos los espectadores salieron perfectamente satisfechos, pues tienen mucho arte y han sido tomadas de muy buen modo. Fueron muy aplaudidos los pasajes del Magdalena, y muchos detalles importantes de la vida nacional, como las cosechas, la manera de vivir en los campos y el fotógrafo, señor Barrela, no olvidó ni

siquiera el temible azote que nos tiene asolados los campos y que se llama la 'langosta'. También recibieron numerosos aplausos los festejos patrios, las revistas militares, la posesión del señor presidente y varias funciones públicas, pues las damas y los caballeros podían allí admirar sus costumbres, sus regocijos y hasta sus amistades^{511 512} .»



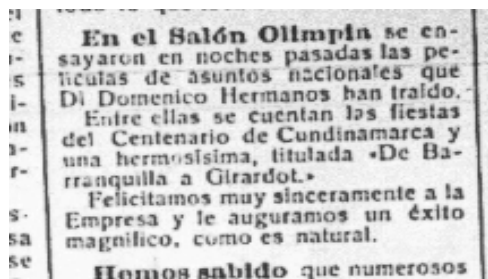
⁵¹¹ Giornale *El tiempo*, 10 febbraio 1940, pag. 14.

⁵¹² Traduzione in italiano. «I film nazionali. Diversi cittadini si sono dati il compito di imitare un po' Hollywood e hanno fondato grandi imprese per la produzione di film nazionali. La migliore è senza dubbio quella diretta dal Sig. Aristides A. Ariza e dal distinto avvocato Sig. Manuel José Jiménez. E il Salón Olimpia ha avuto l'onore di proiettare vari di questi film, che hanno ricevuto molta attenzione da parte dei fratelli "centenaristi" (Negli anni '20 del secolo scorso, in Colombia, si definivano "centenaristi" i politici conservatori che erano stati eletti durante il XIX secolo in contrapposizione alla "nuova guardia"), al punto tale che il congresso ha ritenuto che con un po' di allenamento i nostri film potessero gareggiare con un certo vantaggio contro i film stranieri e ha deciso di tassare pesantemente l'importazione di questi ultimi. Oggi si è tenuta la prima proiezione di alcune di queste vedute al Salón Olimpia, davanti a un numeroso pubblico di signore e giornalisti, e la stampa afferma che tutti gli spettatori ne sono usciti molto soddisfatti poiché hanno grande valore artistico e sono state girate molto bene. Hanno ricevuto applausi calorosi i paesaggi lungo il fiume Magdalena e molti dettagli importanti della vita nazionale, come le coltivazioni e la vita rurale contadina, e il fotografo, il Sig. Barrela, non ha tralasciato neppure di riprendere lo spaventoso flagello che devasta i nostri campi e che risponde al nome di "cavalletta". Hanno ricevuto numerosi applausi anche le celebrazioni patriottiche, le rassegne militari, l'insediamento del signor presidente e numerose funzioni pubbliche, dal momento che le dame e i gentiluomini hanno potuto ammirarvi rispecchiate le proprie tradizioni, i propri divertimenti e perfino le proprie amicizie.»

46/47

<u>Titolo:</u>	Las fiestas del Centenario de Cundinamarca [Le celebrazioni del Centenario di Cundinamarca] De Barranquilla a Girardot [Da Barranquilla a Girardot]
<u>Anno di edizione:</u>	1913
<u>Regista (nome):</u>	Aristides Ariza
<u>Regista (nazionalità):</u>	Colombiana
<u>Casa di produzione:</u>	Nessuna informazione
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Bogotà
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«Ecos. En el Salón Olympia se ensayaron en noches pasadas las películas de asuntos nacionales que Di Domenico han traído. Entre ellas Las fiestas del centenario de Cundinamarca y una hermosísima titulada de Barranquilla a Girardot. Felicitamos muy sinceramente a la Empresa y le auguramos un éxito magnífico, como es natural^{513 514} .»



⁵¹³ Giornale *El Tiempo*. 5 febbraio 1914, pag 3.

⁵¹⁴ Traduzione in italiano. «Echi. Le sere scorse sono stati presentati al Salón Olympia alcuni film su tematiche d'interesse nazionale portati da Di Domenico, tra i quali Las fiestas del centenario de Cundinamarca (I festeggiamenti per il centenario di Cundinamarca) e uno bellissimo intitolato De Barranquilla a Girardot (Da Barranquilla a Girardot). Ci congratuliamo caldamente con l'Impresa e le aguriamo un grandissimo successo, naturalmente.»

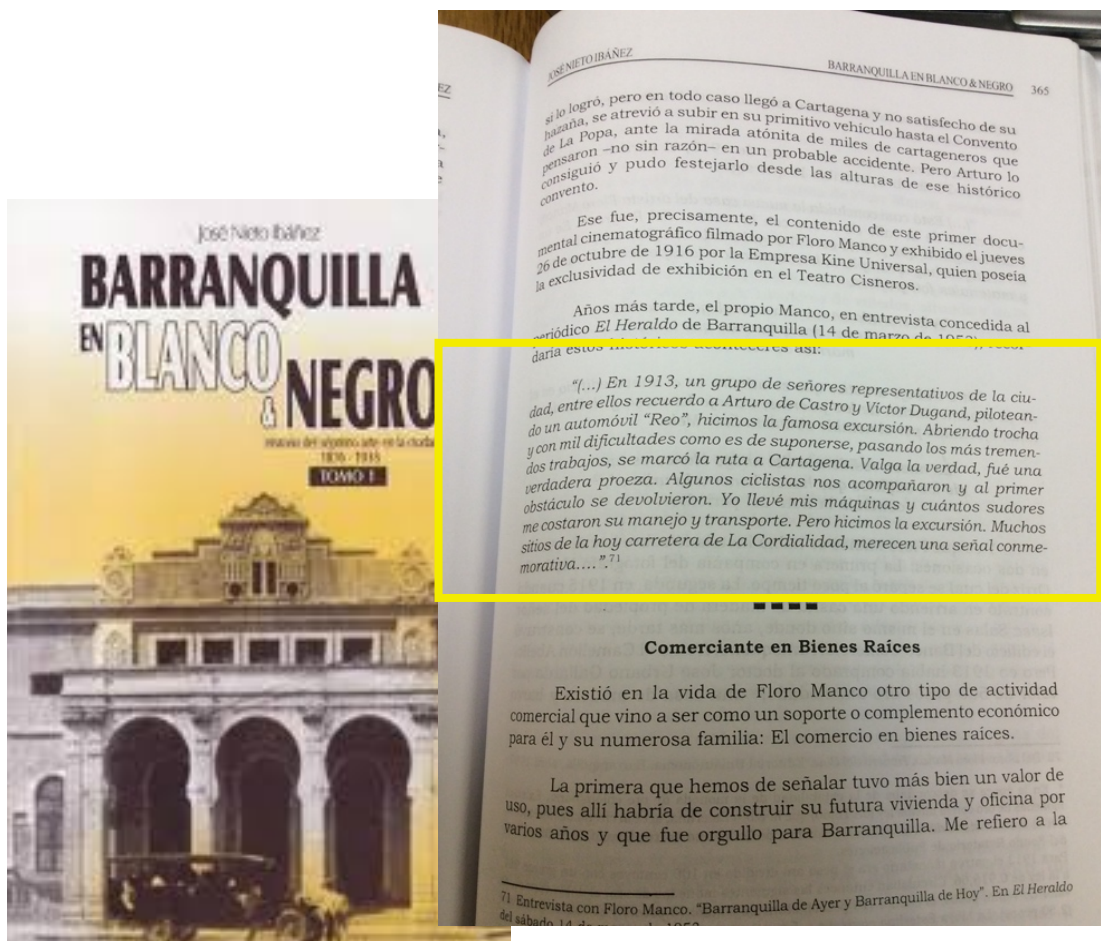
48

<u>Titolo:</u>	De Barranquilla a Cartagena [Da Barranquilla a Cartagena]
<u>Anno di produzione:</u>	1913
<u>Regista (nome):</u>	Floro Manco Lamboglia
<u>Regista (nazionalità):</u>	Italiana
<u>Casa di produzione:</u>	Óptica Floro Manco
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Barranquilla
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«En 1913, un grupo de señores representativos de la ciudad, entre ellos recuerdo a Arturo de Castro y Víctor Dugand, piloteando un automóvil "Reo", hicimos la famosa excursión. Abriendo trocha y con mil dificultades como es de suponerse, pasando lo más tremendos trabajos, se marcó la ruta a Cartagena. Valga la verdad, fue una verdadera proeza. Algunos ciclistas nos acompañaron y al primer obstáculo se devolvieron. Yo llevé mis máquinas y cuántos sudores me costaron su manejo y transporte. Pero hicimos la excursión. Muchos sitios de la hoy carretera La Cordialidad, merecen su señal conmemorativa...". [...] Ese fue, precisamente, el contenido de este primer documental cinematográfico filmado por Floro Manco y exhibido el jueves 26 de octubre de 1916 por la Empresa Kino Universal, quien poseía la exclusividad de exhibición en el Teatro Cisneros^{515 516} .»

⁵¹⁵ *Barranquilla en Blanco y Negro*, José Nieto Ibáñez. Tomo I, p. 365, Barranquilla, 2007

⁵¹⁶ Traduzione in italiano. «Nel 1913, io e un gruppo di gentiluomini rappresentativi della città, tra loro ricordo Arturo de Castro e Víctor Dugand, al volante di un'auto marcata "Reo", facemmo la famosa escursione. Aprendoci il sentiero e con mille difficoltà, come ben potete immaginare, affrontando le più terribili avversità, tracciammo la rotta che porta a Cartagena. Va detto che si trattò di una vera prodezza. Alcuni ciclisti ci accompagnarono, ma tornarono indietro al primo ostacolo. Io portai con me le mie apparecchiature e sudai



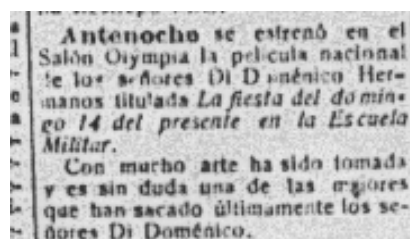
*"(...) En 1913, un grupo de señores representativos de la ciudad, entre ellos recuerdo a Arturo de Castro y Víctor Dugand, piloteando un automóvil "Reo", hicimos la famosa excursión. Abriendo trocha y con mil dificultades como es de suponerse, pasando los más tremendos trabajos, se marcó la ruta a Cartagena. Valga la verdad, fué una verdadera proeza. Algunos ciclistas nos acompañaron y al primer obstáculo se devolvieron. Yo llevé mis máquinas y cuántos sudores me costaron su manejo y transporte. Pero hicimos la excursión. Muchos sitios de la hoy carretera de La Cordialidad, merecen una señal conmemorativa...."*⁷¹

sette camicie per manovrarle e trasportarle. Però facemmo l'escursione. Molti luoghi attuali lungo la strada La Cordialidad meriterebbero un'insegna commemorativa..." [...] Questo è proprio il contenuto del primo documentario cinematografico girato da Floro Manco e proiettato giovedì 26 ottobre del 1916 dall'impresa Kino Universal, che aveva acquistato i diritti esclusivi sulla proiezione al Teatro Cisneros.»

49/51

<u>Titolo:</u>	El Periódico Colombiano –no. de entregas indefinito– [Il giornale colombiano-numero di consegne indefinite-] La fiesta del domingo 14 del 1913 en la Escuela Militar [La festa di domenica 14 del 1913 nella Scuola militare] Actualité del Periódico El Colombiano [Notizia del giornale El Colombiano]
<u>Anno di edizione:</u>	1915/indeterminato
<u>Regista (nome):</u>	Francesco di Domenico
<u>Regista (nazionalità):</u>	Italiana
<u>Casa di produzione:</u>	SICLA
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Bogotà
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«Antenoche se estrenó en el Salón Olympia la película nacional de los señores Di Doménico Hermanos titulada ‘La fiesta del domingo 14 del presente en la Escuela Militar’. Con mucho arte ha sido tomada y es sin duda una de las mejores que han sacado últimamente los señores Di Doménico^{517 518}.»



⁵¹⁷ Giornale *El Tiempo*. 23 novembre 1915.

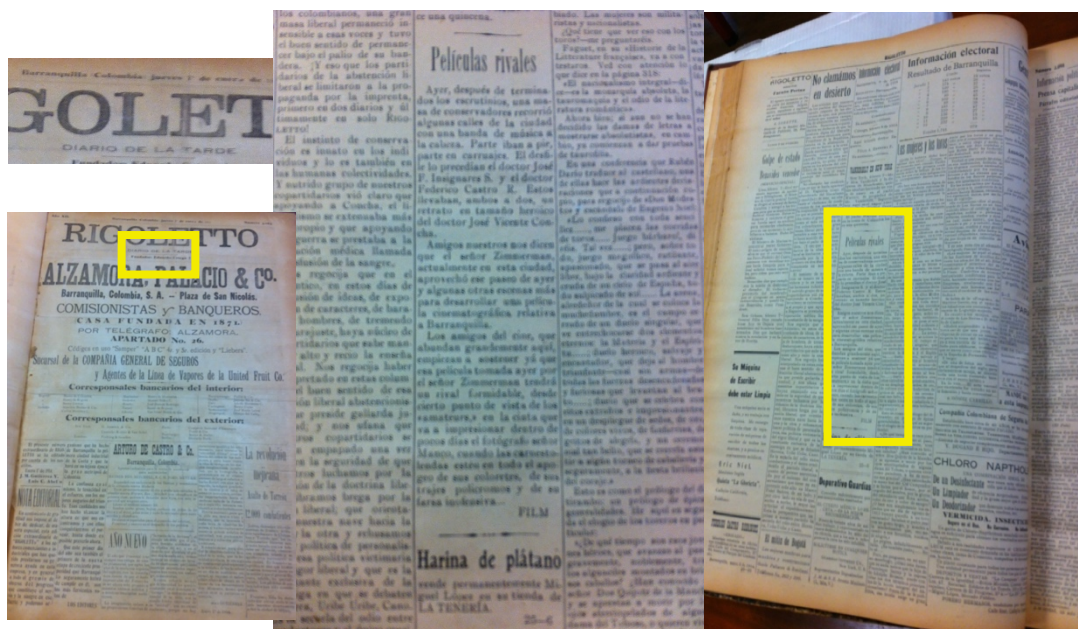
⁵¹⁸ Traduzione in italiano. «Due sere fa è stato proiettato per la prima volta al Salón Olympia il film nazionale dei Sig. Fratelli Di Domenico intitolato ‘*La fiesta del domingo 14 del presente en la Escuela Militar*’ (“La festa di domenica 14 del presente anno nella Scuola Militare”). È stato girato con molta sensibilità artistica ed è senza dubbio uno dei migliori film che i Sig. Di Domenico abbiano prodotto ultimamente.»

52

<u>Titolo:</u>	Vista de Barranquilla o Manifestación conservadora [Veduta di Barranquilla o Manifestazione dei conservatori]
<u>Anno di edizione:</u>	1914
<u>Regista (nome):</u>	Enrique Zimmermann
<u>Regista (nazionalità):</u>	Messicana
<u>Casa di produzione:</u>	Cronome Garphone
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Barranquilla
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«Películas rivales. Ayer, después de terminados los escrutinios, una masa de conservadores recorrió algunas calles de la ciudad con una banda de música a la cabeza. Parte iban a pie, parte en carruajes. El desfile lo precedían el doctor José Francisco Insignares S. y el doctor Federico Castro R. Estos llevaban, ambos a dos, un retrato de tamaño heroico del doctor José Vicente Concha. Amigos nuestros nos dicen que el señor Zimmermann, actualmente en esta ciudad, aprovechó ese paseo de ayer y algunas otras escenas más para desarrollar una película cinematográfica relativa a Barranquilla. Los amigos del cine, que abundan grandemente aquí, empiezan a sostener ya que esa película tomada ayer por el señor Zimmerman tendrá un rival formidable, desde cierto punto de vista de los "amateurs" en la cinta va a impresionar dentro de pocos días al fotógrafo señor Manco, cuando las carnestolendas

estén en todo el apogeo de sus colorettes, de sus trajes policromos y de su farsa inofensiva. FILM⁵¹⁹ 520.»



53/62

Titolo:

Comarca de Urabá

[Regione di Urabá]

Comarca del Sinú

[Regione del Sinú]

Ciudad de Cartagena

[Città di Cartagena]

Ciudad de Barranquilla

[Città di Barranquilla]

Ciudad de Medellín

⁵¹⁹ Giornale *Rigoletto*, 9 febbraio 1914

⁵²⁰ Traduzione in italiano. «Ieri, al termine degli scrutini elettorali, un gruppo di conservatori ha sfilato per alcune strade della città preceduto da una banda musicale. Alcuni andavano a piedi, altri in carrozza. Il corteo era capeggiato dal Dottor José Francisco Insignares S. e dal Dottor Federico Castro R. Portavano, a due a due, un ritratto di enormi dimensioni del Dottor José Vicente Concha. Alcuni nostri amici ci comunicano che il Sig. Zimmermann, attualmente in città, ha approfittato della sfilata di ieri e di alcune altre scene per sviluppare un film su Barranquilla. Gli amici del cinema, che qui abbondano, iniziano già a sostenere che il film girato ieri dal Sig. Zimmermann avrà un formidabile rivale, dal punto di vista dei "dilettanti", il film stupirà tra pochi giorni il Sig. Manco, fotografo, quando i *carnefolendas* saranno al culmine del loro rossore, dei loro costumi policromi e della loro innocua messinscena. FILM»

[Città di Medellín]

Ciudad de Santa Marta

[Città di Santa Marta]

Ciudad de Bogotá

[Città di Bogotá]

Salto de Tequendama

[Cascata di Tequendama]

Indios motilones

[Indigeni motilones]

Otras tribus

[Altre tribù]

Anno di edizione: 1914

Regista (nome): Sig. Spellacy

Regista (nazionalità): Inglese

Casa di produzione: Nessuna informazione

Lunghezza del film: Nessuna informazione

Luogo della proiezione: Bogotá

Copia/frammento esistente: Nessuna informazione

Fonte: Articolo giornalistico

«Exhibirá gratuitamente esta noche en el salón del Cinerama una serie de películas tomadas en distintas regiones de Colombia. Las cintas darán a conocer al espectador las espléndidas comarcas de Urabá y del Sinú, las ciudades de Cartagena, Barranquilla, Medellín, Santa Marta, Bogotá, el Salto de Tequendama, escenas típicas de la vida de los indios motilones y de otras desconocidas tribus nacionales. Mr. Spellacy ha hecho esta colección de películas con el objeto de llevar una completa información gráfica de lugares colombianos para exhibirla en otros países, e igual tarea inspirada en un desinteresado fin cultural, ha realizado y seguirá realizando en las distintas naciones de Suramérica. Con el objeto de que nuestro público conozca las películas hasta ahora tomadas de

lugares, costumbres colombianas, Mr. Spellacy ha tomado el salón del Cinerama y quiere que la entrada a la exhibición sea absolutamente gratis. Deseamos y esperamos que esta actitud del generoso ciudadano inglés sea ampliamente correspondida por el público a quien se le ofrece la ocasión de un espectáculo grato e instructivo 521 522 .»



exhibirá gratuitamente esta noche en el salón del Cinerama una serie de películas tomadas en distintas regiones de Colombia. Las cintas darán a conocer al espectador las espléndidas comarcas de Urabá y del Sinú, las ciudades de Cartagena, Barranquilla, Medellín, Santa Marta, Bogotá, el Salto de Tequendama, escenas típicas de la vida de los indios motilones y de otras desconocidas tribus nacionales.

Mr. Spellacy ha hecho esta colección de películas con el objeto de llevar una completa información gráfica de lugares colombianos para exhibirla en otros países, e igual tarea inspirada en un desinteresado fin cultural, ha realizado y seguirá realizando en las distintas naciones de Suramérica. Con el objeto de que nuestro público conozca las películas hasta ahora tomadas de lugares, costumbres colombianas, Mr. Spellacy ha tomado el salón del Cinerama y quiere que la entrada a la exhibición sea absolutamente gratis. Deseamos y esperamos que esta actitud del generoso ciudadano inglés sea ampliamente correspondida por el público a quien se le ofrece la ocasión de un espectáculo grato e instructivo.

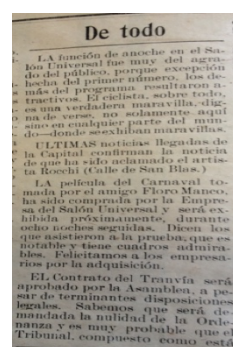
⁵²¹ *Cuadernos de cine colombiano. Extranjeros en el cine colombiano*, pag, 49. Giornale *El Tiempo*. 5 febbraio 1914.

⁵²² Traduzione in italiano. «L'illustre cittadino inglese Sig. Spellacy, giunto di recente in città, proietterà gratuitamente questa sera nella sala del Cinerama una serie di film girati in varie regioni della Colombia. I film mostreranno agli spettatori le splendide province di Urabá e del Sinú, le città di Cartagena, Barranquilla, Medellín, Santa Marta, Bogotá, la Cascata de Tequendama, scene di vita quotidiana degli indigeni motilones e di altre tribù nazionali sconosciute. Il Sig. Spellacy ha collezionato questi film con l'obiettivo di raccogliere una documentazione grafica completa dei luoghi colombiani per poi proiettarli in altri paesi e ha realizzato e continuerà a realizzare lavori simili in diverse nazioni del Sudamerica per un fine puramente culturale. Con l'obiettivo che il nostro pubblico conosca i film girati fino ad oggi su luoghi, usi e costumi colombiani, il Sig. Spellacy ha affittato la sala del Cinerama e vuole che l'entrata alla proiezione sia assolutamente gratuita. Ci auguriamo e speriamo che questo atteggiamento del generoso cittadino inglese sia pienamente corrisposto dal pubblico al quale viene offerta l'occasione di assistere a uno spettacolo piacevole e istruttivo.»

63

<u>Titolo:</u>	Carnaval de Barranquilla [Carnevale di Barranquilla]
<u>Anno di edizione:</u>	1914
<u>Regista (nome):</u>	Floro Manco Lamboglia
<u>Regista (nazionalità):</u>	Italiana
<u>Casa di produzione:</u>	Óptica Floro Manco
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Barranquilla Cartagena
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«De todo. [...] La película del Carnaval, tomada por el amigo Floro Maco, ha sido comprada por la empresa del Salón Universal y será exhibida próximamente, durante ocho noches seguidas. Dicen los que asistieron a la prueba, que es notable y tiene cuadros admirables. Felicizamos a los empresarios por la adquisición^{523 524} .»



⁵²³ Giornale *El Nuevo Diario*. 18 marzo 1914.

⁵²⁴ Traduzione in italiano. «Di tutto. [...] Il film del Carnevale, girato dall'amico Floro Manco, è stato acquistato dall'impresa del Salón Universal e sarà proiettato prossimamente per otto serate consecutive. Coloro che hanno assistito alla prima affermano che è un film notevole e che contiene fotogrammi eccezionali. Ci congratuliamo con gli impresari per l'acquisto.»

64/71

<u>Titolo:</u>	<i>Vista de Los pignerolos</i> [Veduta dei pigneroli] <i>Vista de las fiestas de julio</i> [Veduta delle celebrazioni di luglio] <i>Vista de los llanos</i> [Veduta delle pianure] <i>Caza del tigre</i> [Caccia alla tigre] <i>La guindada de un chinchorro</i> [L'atto di appendere un'amaca] <i>Maldita era la situación</i> [Maledetta era la situazione] <i>Vista de las calles de Bogotá</i> [Veduta delle strade di Bogotá] <i>Vista histórica</i> [Veduta storica]
<u>Anno di produzione:</u>	1914
<u>Regista (nome):</u>	Aristides Ariza
<u>Regista (nazionalità):</u>	Colombiana
<u>Casa di produzione:</u>	Nessuna informazione
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Bogotà
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«Muy pronto se exhibirán en el Salón Olympia las vistas cinematográficas de las fiestas de julio y del ejercicio de

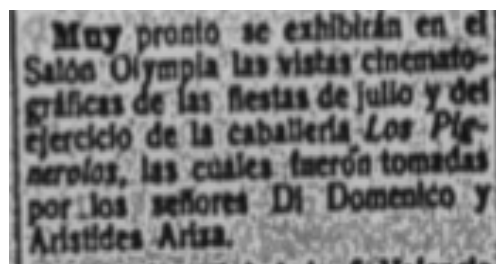
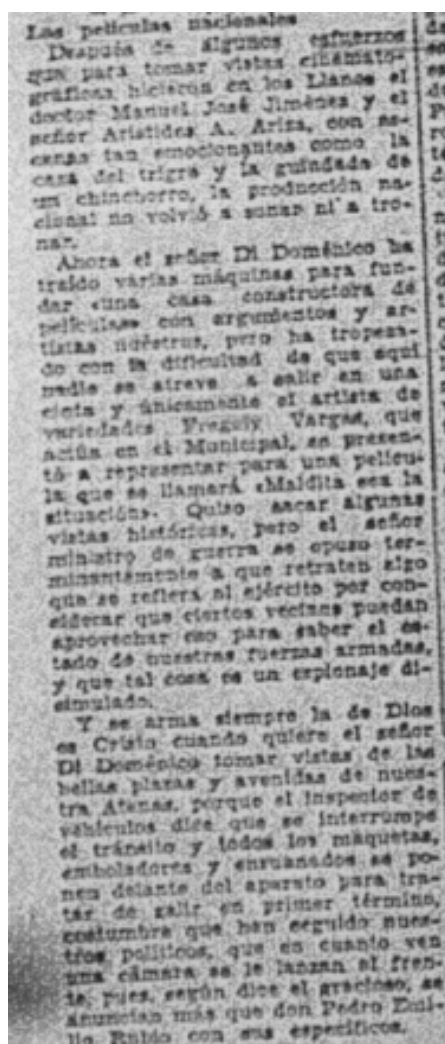
la caballería Los Pignerolos, las cuales fueron tomadas por los señores Di Doménico y Aristides Ariza ^{525 526} .»

«Las películas nacionales. [...] Después de algunos esfuerzos que para tomar vistas cinematográficas hicieron en los Llanos el doctor Manuel José Jiménez y el señor Aristides A. Ariza, con escenas tan emocionantes como la caza del tigre y la guindada de un chinchorro, la producción nacional no volvió a sonar ni tronar. Ahora el señor Di Domenico ha traído varias máquinas para fundar una casa constructora de películas con argumentos y artistas nuestros, pero ha tropezado con la dificultad de que aquí nadie se atreve a salir en una cinta y únicamente el artista de variedades (nombre ilegible, pero parece Freddy) Vargas, que actúa en el Municipal, se presentó a representar para una película que se llamará "maldita era la situación". Quiso sacar algunas vistas históricas, pero el señor ministro de guerra se opuso terminantemente a que retraten algo que se refiera al ejército por considerar que ciertos vecinos puedan aprovechar eso para saber el estado de nuestras fuerzas armadas y que tal cosa es un espionaje disimulado. Y se arma siempre la de Dios en Cristo cuando quiere el señor Di Domenico tomar vistas de las bellas plazas y avenidas de nuestra Atenas, porque el inspector de vehículos dice que se interrumpe el tránsito y todos los [ilegible], emboladores y encargados se ponen delante del aparato para tratar de salir en primer término, costumbre que han seguido nuestros políticos, que en cuanto ven una cámara se lanzan al frente, pues, según dice el gracioso, se

⁵²⁵ Giornale *El Tiempo*. 4 agosto 1914

⁵²⁶ Traduzione in italiano. «A breve si proietteranno presso il Salón Olympia le vedute cinematografiche dei festeggiamenti di luglio e delle operazioni della cavalleria "I Pignerolos", che sono state realizzate dai Signori Di Domenico e da Aristides Ariza.»

anuncian más que don Pedro Emilio [Apellido ilegible]
con sus [específicos]^{527 528} .»



⁵²⁷ Giornale *El Tiempo*. 20 novembre 1914

⁵²⁸ Traduzione in italiano. «I film nazionali. [...] Dopo gli sforzi compiuti dal dottor Manuel José Jiménez e dal Signor Aristides A. Ariza per riprendere vedute cinematografiche presso Los Llanos, con scene emozionanti come la battuta di caccia alla tigre e l'atto di appendere un'amaca, la produzione nazionale non ha più avuto lo stesso valore. Adesso il Sig. Di Domenico ha portato con sé numerose apparecchiature per fondare una casa cinematografica che produca film con tematiche e artisti locali, però si è scontrato con la difficoltà che da queste parti nessuno ha il coraggio di recitare in un film e soltanto l'artista di varietà (nome illeggibile, forse Freddy) Vargas, che recita al Municipale, si è presentato alle audizioni per un film che si intitolerà "Maldita era la situación" (Maledetta era la situazione). Voleva girare alcune vedute storiche, ma il signor ministro della guerra si è opposto fortemente all'idea che si effettuino riprese dell'esercito, preoccupato che alcuni vicini possano approfittarne per valutare lo stato delle nostre forze armate e che ciò si riveli di fatto un subdolo atto di spionaggio. Inoltre, si scatena sempre un grandissimo pandemonio ogni volta che il Sig. Di Domenico vuole effettuare delle riprese delle belle piazze e strade della nostra Atene perché, non appena l'agente del traffico interrompe il transito, tutti i [illeggibile], i lustrascarpe e i negozianti si lanciano di fronte alla cinepresa nella speranza di apparire in primo piano, usanza adottata dai nostri politici, che non appena vedono una cinepresa vi si fiondano davanti, perché, secondo gli spiritosi, si fanno più pubblicità che don Pedro Emilio [cognome illeggibile] con i suoi [specifici].»

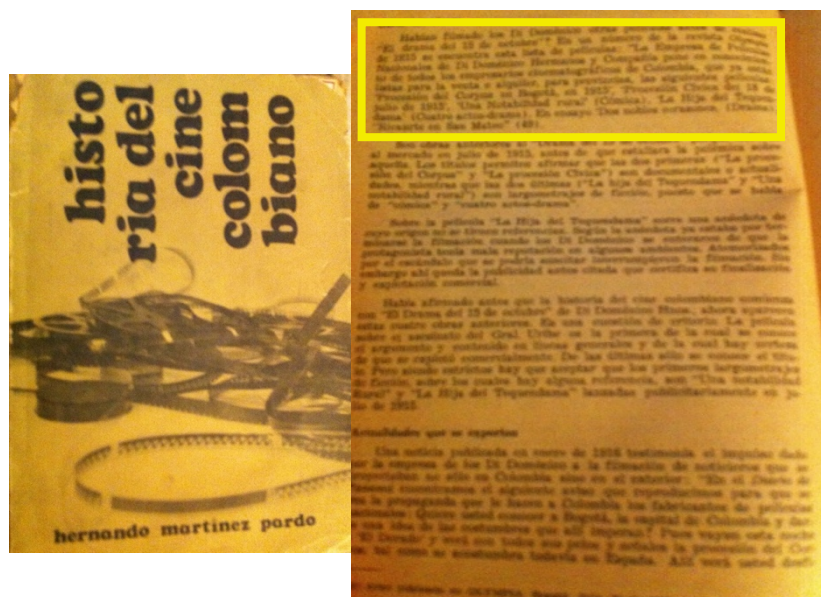
72/74

<u>Titolo:</u>	Posesión Cívica del 18 de julio de 1915 [Insurrezione civile del 18 luglio 1915] Dos nobles corazones [Due cuori nobili] Ricaurte en San Mateo [Ricaurte a San Mateo]
<u>Anno di edizione:</u>	1915
<u>Regista (nome):</u>	[Francesco di Domenico]
<u>Regista (nazionalità):</u>	Italiana
<u>Casa di produzione:</u>	SICLA
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Nessuna informazione
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«La empresa de Películas Nacionales de Di Domenico Hermanos y Compañía pone en conocimiento de todos los empresarios cinematográficos de Colombia, que ya están listas para la venta o alquiler, para provincias, las siguientes películas: "Posesión del corpus en Bogotá, en 1915", "Posesión Cívica del 18 de julio de 1915", "Una Notabilidad Rural" (cómica), "La Hija del Tequendama" (cuatro actos-drama). En ensayo "Dos nobles corazones", "Ricaurte en San Mateo ^{529 530} .»

⁵²⁹ Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*, pag. 42.

⁵³⁰ Traduzione in italiano. «La società di Film Nazionali Di Domenico Hermanos e Co. comunica a tutti gli imprenditori cinematografici della Colombia che sono già disponibili sia per la vendita che per il noleggio, suddivisi per province, i seguenti film: "Procesión del corpus en Bogotá, en 1915" ("Processione del Corpus a Bogotá nel 1915"), "Procesión Cívica del 18 de julio de 1915" ("Processione cittadina del 18 luglio del 1915"), "Una Notabilidad Rural" ("Una notabilità rurale") (film comico), "La Hija del Tequendama" ("La figlia del Tequendama") (dramma in quattro atti), in prova "Dos nobles corazones" ("Due cuori nobili) e "Ricaurte en San Mateo" ("Ricaurte a San Matteo").»

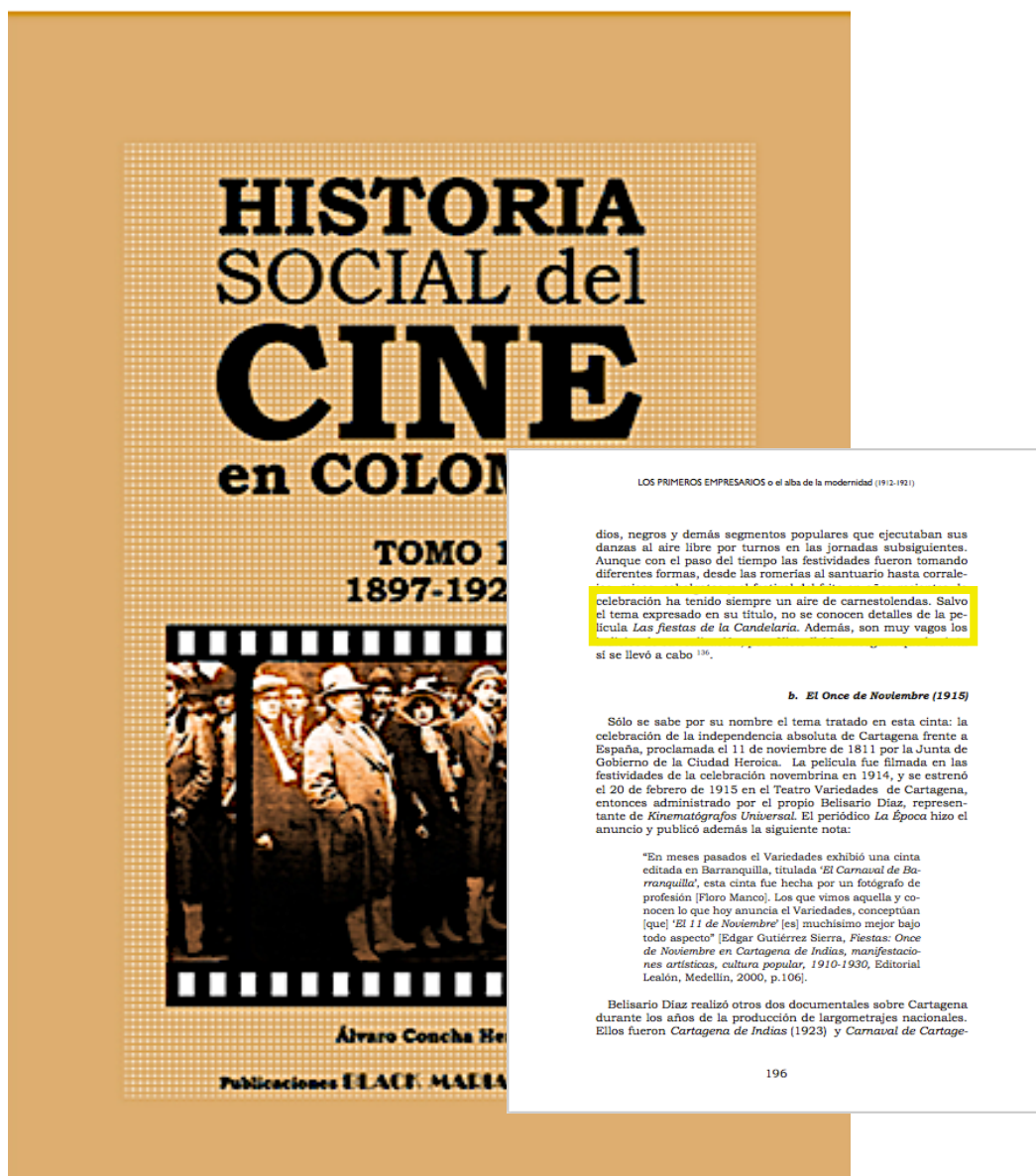


75/76

<u>Titolo:</u>	<i>El once de noviembre</i> [L'11 novembre] <i>Las fiestas de la candelaria</i> [Le celebrazioni della candelaria]
<u>Anno di edizione:</u>	1915
<u>Regista (nome):</u>	Belisario Díaz Ruíz
<u>Regista (nazionalità):</u>	Colombiana
<u>Casa di produzione:</u>	Nessuna informazione
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Cartagena
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fuente:</u>	Articolo giornalistico

«Salvo el tema expresado en el título, no se conocen detalles de la película Las fiestas de la candelaria [...]. En meses pasados el Variedades exhibió una cinta editada en Barranquilla, titulada 'El Carnaval de Barranquilla', esta cinta fue hecha por un fotógrafo de profesión. Los que

vimos aquella y conocen lo que hoy anuncia el Variedades, conceptúan 'El 11 de Noviembre' muchísimo mejor bajo todo aspecto ^{531 532} .»



⁵³¹ Concha Henao, Alvaro; Historia social del cine en Colombia, pag. 196. Cita: José Nieto Ibáñez, Barranquilla en Blanco y Negro.

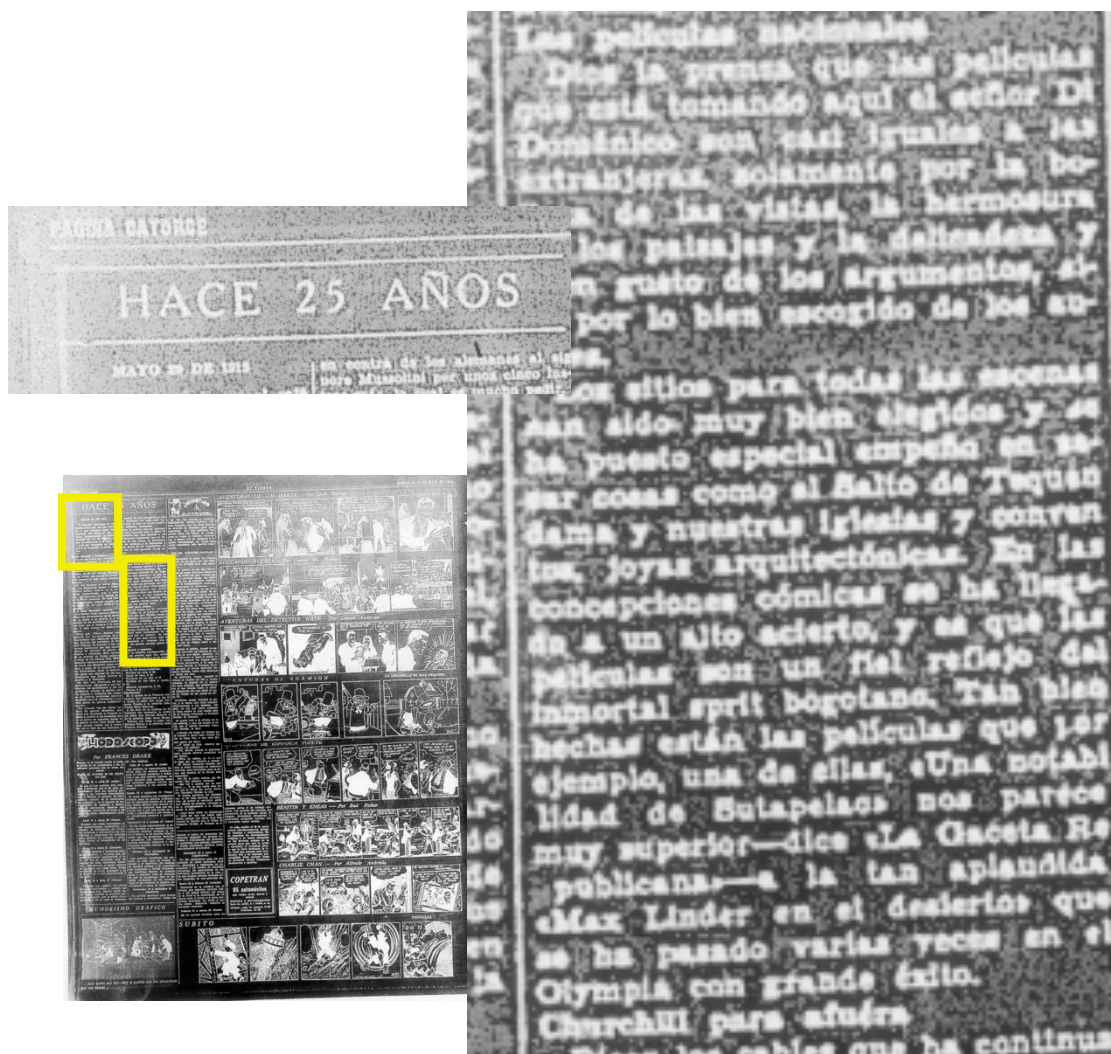
⁵³² Traduzione in italiano. «Oltre alla tematica presentata dal titolo, non si conoscono ulteriori dettagli del film *Las fiestas de la candelaria* (*Le feste della Candelaria*) [...]. Nei mesi scorsi il Variedades ha proiettato un film prodotto a Barranquilla, intitolato '*El Carnaval de Barranquilla*' ("*Il carnevale di Barranquilla*"), girato da un fotografo professionista. Coloro che hanno visto quel film e conoscono quello che oggi pubblicizza il Variedades, riferiscono che '*El 11 de Noviembre*' ("*L'11 novembre*") è di gran lunga migliore sotto ogni aspetto.»

77/80

<u>Titolo:</u>	<i>Salto del Tequendama</i> [Cascata del Tequendama] <i>Iglesias y Conventos</i> [Chiese e conventi] <i>Joyas arquitectónicas</i> [Gioielli architettonici] <i>Una notabilidad de Sutapelao</i> [Una notabilità di Sutapelao]
<u>Anno di edizione:</u>	1915
<u>Regista (nome):</u>	[Francesco di Domenico]
<u>Regista (nazionalità):</u>	Italiana
<u>Casa di produzione:</u>	[SICLA]
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Bogotà
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«Las películas nacionales. Dice la prensa que las películas nacionales que está tomando aquí el señor Di Doménico son casi iguales a las extranjeras, solamente por la belleza de las vistas, la hermosura de los paisajes y la delicadeza y buen gusto de los argumentos, sino por la bien escogido de los actores. Los sitios para todas las escenas han sido muy bien elegidos y ha puesto especial empeño en sacar cosas como el Salto de Tequendama, y nuestras iglesias y conventos, joyas arquitectónicas. En las concepciones cómicas se ha llegado a un alto acierto, y es que las películas son un fiel reflejo del inmortal spirit bogotano. Tan bien hechas están las películas que, por ejemplo, una de ellas, ‘Una notabilidad de Sutapelao’, nos parece muy superior -dice ‘La Gaceta Republicana’- a la tan aplaudida

‘Max Linder en el desierto’ que se ha pasado varias veces en el Olympia con grande éxito^{533 534} .»



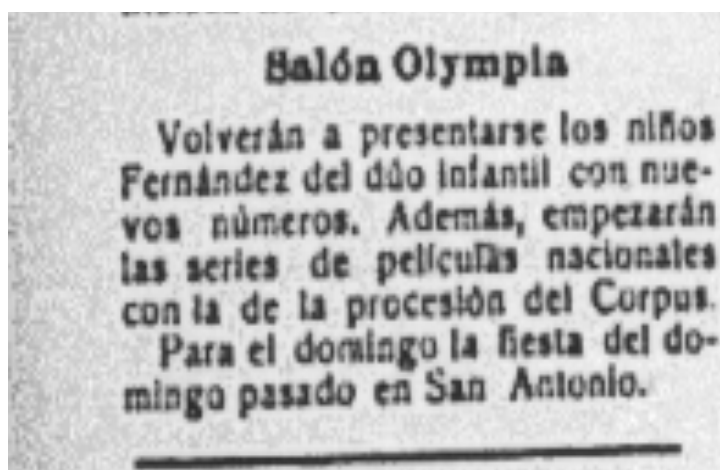
⁵³³ Giornale *El Tiempo*. 17 giugno 1915, pag 2.

⁵³⁴ Traduzione in italiano. «I film nazionali. Afferma la stampa che i film nazionali che il Sig. Di Domenico sta girando qui sono quasi uguali ai film esteri, non soltanto per la bellezza delle vedute, lo splendore dei paesaggi e la delicatezza e il buon gusto delle tematiche trattate, ma anche per l’ottima scelta degli attori. Le ambientazioni di ciascuna scena sono state scelte molto bene e si è messo un grande impegno nel riprendere cose come la Cascata di Tequendama e le nostre chiese e conventi, gioielli architetturici. Nelle parti comiche si è ottenuto un grande risultato, ovvero che i film rappresentino fedelmente l’immortale spirito degli abitanti di Bogotá. I film sono così ben fatti che per esempio uno di questi ‘Una notabilidad de Sutapelao’ (Una notabilità di Sutapelao), ci sembra di gran lunga superiore -afferma “La Gaceta Republicana”- al tanto applaudito ‘Max Linder en el desierto’ (“Max Linder nel deserto”), che è stato proiettato varie volte all’Olympia riscuotendo grande successo.»

81/82

<u>Titolo:</u>	<i>La procesión del Corpus</i> [La processione del Corpus] <i>La fiesta del domingo pasado en San Antonio</i> [La festa di domenica scorsa a San Antonio]
<u>Anno di edizione:</u>	1915
<u>Regista (nome):</u>	[Francesco di Domenico]
<u>Regista (nazionalità):</u>	Italiana
<u>Casa di produzione:</u>	SICLA
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Bogotá
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«Espectáculos. Salón Olympia. Volverán a presentarse los niños Fernández del duo infantil con nuevos números. Además, empezarán las series de películas nacionales con la de la procesión del Corpus. Para el domingo la fiesta del domingo pasado en San Antonio ⁵³⁵ ⁵³⁶ .»



⁵³⁵ Giornale *El Tiempo*. 17 giugno 1915, pag 2.

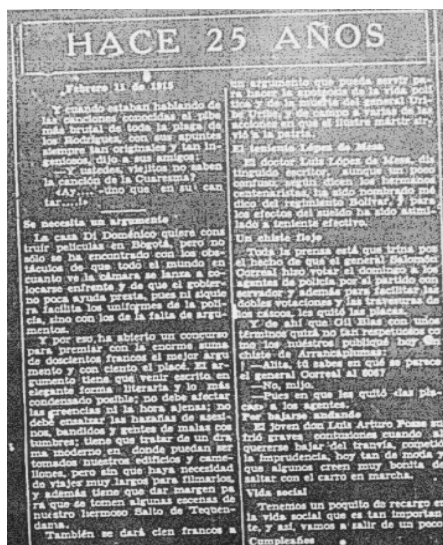
⁵³⁶ Traduzione in italiano. «Spettacoli. Salón Olympia. Si esibiranno ancora una volta i bambini Fernández del duo infantile con nuovi numeri. Inoltre, il film della processione del Corpus darà inizio a una serie di proiezioni di film nazionali. Per domenica si prevede la proiezione della festa della scorsa domenica a San Antonio.»

83

<u>Titolo:</u>	<i>La hija del Tequendama</i> [La figlia di Tequendama]
<u>Anno di edizione:</u>	1915
<u>Regista (nome):</u>	[Francesco di Domenico]
<u>Regista (nazionalità):</u>	Italiana
<u>Casa di produzione:</u>	SICLA
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Nessuna informazione
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«Se necesita un argumento. La casa Di Doménico quiere construir películas en Bogotá, pero no solo se ha encontrado con dos obstáculos de que todo el mundo en cuanto ve la cámara se lanza a colocarse en frente y que el gobierno no poca ayuda presta, pues ni siquiera facilita los uniformes de la policía, sino con los de la falta de argumentos. Y por eso, ha abierto un concurso para premiar con la enorme suma de doscientos francos el mejor argumento y con ciento el placé. El argumento tiene que venir escrito en elegante forma literaria y lo más condensado posible; no debe afectar las creencias ni la ho[n]ra ajenas; no debe ensalzar las hazañas de asesinos, bandidos y gentes de malas costumbres; tiene que tratar de un drama moderno en donde puedan ser tomados nuestros edificios y camellones, pero sin que haya necesidad de viajes muy largos para filmarlos, y además tiene que dar margen para que se tomen algunas escenas de nuestro hermoso Salto de Tequendama. También se dará cien francos a un argumento que puede servir para hacer la apoteosis de la vida política y de la muerte del general

Uribe Uribe, y de campo a varias de las acciones en que el
ilustre mártir sirvió a la patria^{537 538} .»



84

<u>Titolo:</u>	<i>El drama del 15 de octubre</i> [Il dramma del 15 ottobre]
<u>Anno di edizione:</u>	1915
<u>Regista (nome):</u>	Francesco di Domenico
<u>Regista (nazionalità):</u>	Italiana
<u>Casa di produzione:</u>	SICLA
<u>Lunghezza del film:</u>	Lungometraggio (la lunghezza esatta è sconosciuta)
<u>Luogo della proiezione:</u>	Presentato in tutta la Repubblica. Censurato a Bogotá, Cúcuta e Barranquilla.

⁵³⁷ Giornale *El Tiempo*. 11 febbraio 1915.

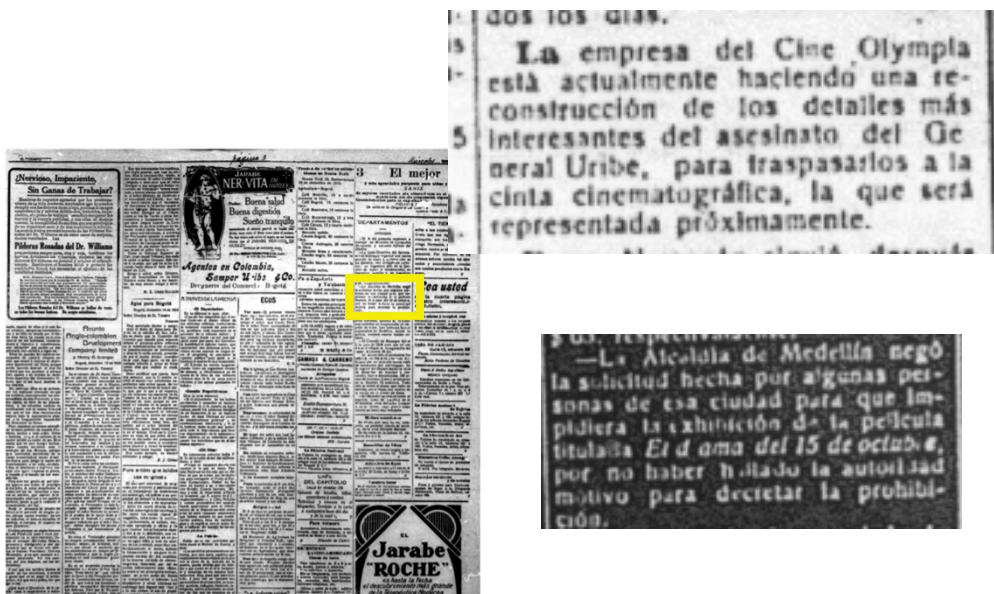
⁵³⁸ Traduzione in italiano. «C'è bisogno di trame. La casa Di Domenico vuole girare dei film a Bogotá, ma non si è scontrata soltanto con due ostacoli, e cioè che tutto il mondo quando vede una cinepresa vi si lancia davanti e che il governo non fornisce nessun appoggio, al punto che nemmeno presta le uniformi poliziesche, bensì anche con la mancanza di opere. Per questo ha indetto un concorso per premiare la migliore trama con la cospicua somma di duecento franchi e con cento il placé. La trama deve essere scritta in un linguaggio letterario elegante e nella forma più sintetica possibile; non deve offendere i valori né l'onore altrui; non deve celebrare le gesta di assassini, banditi né criminali; deve trattarsi di un dramma contemporaneo nel quale trovino una collocazione i nostri edifici e le nostre pianure coltivabili, senza però che siano necessari lunghi viaggi per effettuare le riprese, e inoltre deve dare spazio ad alcune riprese della nostra splendida cascata di Tequendama (Salto de Tequendama). Si daranno inoltre cento franchi a una trama che serva a celebrare la vita politica e la morte del generale Uribe Uribe e che dia risalto a varie imprese dell'illustre martire compiute al servizio della patria.»

Copia/frammento esistente: Si è conservato un frammento di 42 secondi

Fonte: Articolo giornalistico

«La empresa del Cine Olympia está actualmente haciendo una reconstrucción de los detalles más interesantes del asesinato del General Uribe, para traspasarlos a la cinta cinematográfica, la que será representada próxima⁵³⁹ ⁵⁴⁰
.»

«Departamentos. Antioquia [...]. --La Alcaldía de Medellín negó la solicitud hecha por algunas personas de esa ciudad para que impidiera la exhibición de la película titulada El drama del 15 de octubre, por no haber hallado la autoridad motivo para decretar la prohibición.»⁵⁴¹ ⁵⁴²



⁵³⁹ Giornale *El Tiempo*. 27 ottobre 1915, pag. 3.

⁵⁴⁰ Traduzione in italiano. «La compagnia Cine Olympia sta attualmente facendo una ricostruzione dei dettagli più interessanti dell'assassinio del generale Uribe per farci un film, che sarà proiettato prossimamente.»

⁵⁴¹ Giornale *El Tiempo*. 15 dicembre 1915, pag. 3.

⁵⁴² Traduzione in italiano. «Dipartimenti. Antioquia [...]. Il Comune di Medellín ha respinto il reclamo avanzato da alcuni cittadini affinché si impedisse la proiezione del film intitolato *El drama del 15 de octubre* (Il dramma del 15 ottobre), in quanto le autorità non hanno riscontrato nessuna valida ragione per decretarne la censura.»

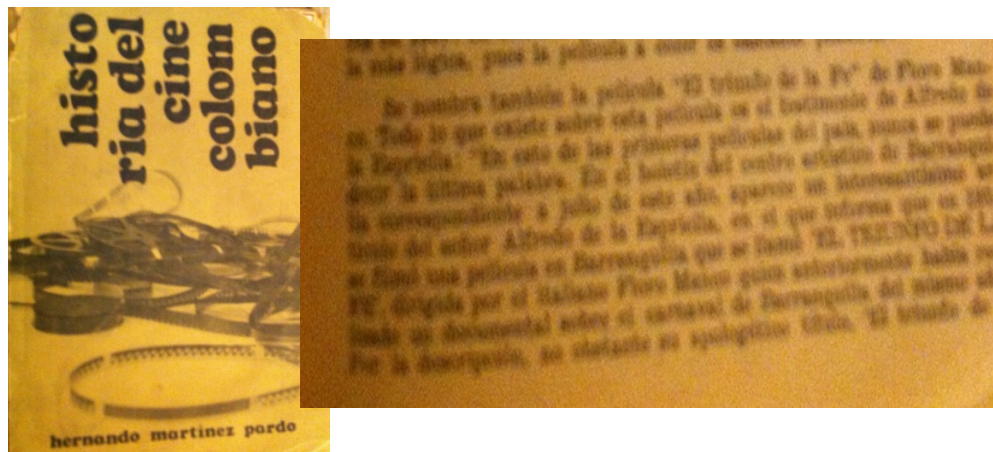
85

<u>Titolo:</u>	<i>El triunfo de la fe</i> [Il trionfo della fede]
<u>Anno di edizione:</u>	1918
<u>Regista (nome):</u>	Floro Manco Lamboglia
<u>Regista (nazionalità):</u>	Italiana
<u>Casa di produzione:</u>	Óptica Floro Manco
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Cartagena
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«Se nombra también la película "El triunfo de la Fe" e Floro Manco. Todo lo que existe sobre esta película es el testimonio de Alfredo de la Espriella: "En esto de las primeras películas del país, nunca se puede decir la última palabra. En el boletín del centro artístico de Barranquilla correspondiente a julio de este año, aparece un interesantísimo artículo del señor Alfredo de la Espriella, en el que informa que en 1914 se filmó una película en Barranquilla que se llamó 'EL TRIUNFO DE LA FE', dirigida por el italiano Floro Manco quien anteriormente había realizado un documental sobre el carnaval de Barranquilla del mismo año. Por la descripción, no obstante su apologético título, 'El triunfo de la fe' era una serie de imágenes animadas sobre el progreso de Barranquilla^{543 544}

^{543 543} Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*, pag. 39-40.

⁵⁴⁴ Traduzione in italiano. «Si cita anche il film "El triunfo de la Fe" (Il trionfo della Fede) di Floro Manco. Tutto ciò che esiste riguardo questo film è la testimonianza di Alfredo de la Espriella: "Non si può mai dire l'ultima parola riguardo i primi film del Paese. Nel programma del centro artistico di Barranquilla del mese di luglio di quest'anno, appare un articolo interessantissimo del Sig. Alfredo de la Espriella, il quale afferma che nel 1914 è stato girato un film a Barranquilla dal titolo "El triunfo de la Fe" (Il trionfo della Fede), diretto dall'italiano Floro Manco, il quale aveva già precedentemente realizzato un documentario sul carnevale di



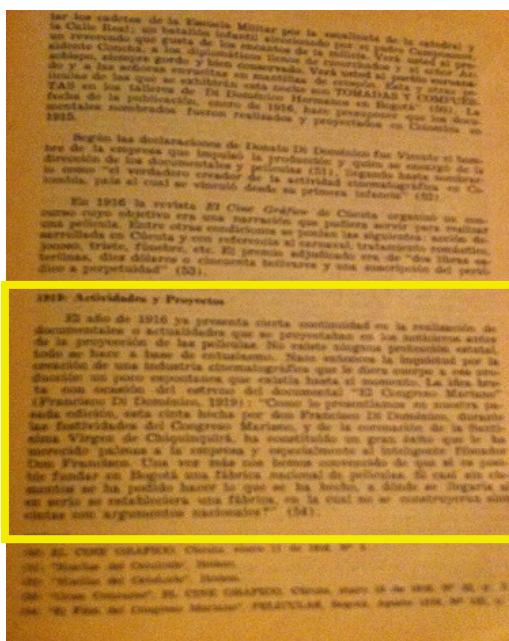
86/87

<u>Titolo:</u>	<i>El Congreso mariano</i> [Il congresso mariano] <i>Coronación de la Santísima Virgen de Chiquinquirá</i> [Incoronazione della Beata Vergine di Chiquinquirá]
<u>Anno di edizione:</u>	1919
<u>Regista (nome):</u>	Francesco di Domenico
<u>Regista (nazionalità):</u>	Italiana
<u>Casa di produzione:</u>	SICLA
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Nessuna informazione
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«Como lo presentaríamos en nuestra pasada edición, esta cinta hecha por don Francisco Di Domenico, durante las festividades del Congreso Mariano, y de la coronación de la Santísima Virgen de Chiquinquirá, ha constituido un gran éxito que le ha merecido palmas a la empresa y especial al inteligente filmador Don Francisco. Una vez

Barranquilla dello stesso anno. Secondo la descrizione, nonostante il titolo apologetico, “El triunfo de la Fe” conteneva una serie di immagini animate sullo sviluppo di Barranquilla.»

más nos hemos convencido de que sí es posible fundar en Bogotá una fábrica nacional de películas. Si casi sin elementos se ha podido hacer lo que se ha hecho, a dónde llegará si en serio se estableciera una fábrica, en la cual no se construyeran sino cintas con argumentos nacionales ⁵⁴⁵
⁵⁴⁶ .»



88

<u>Titolo:</u>	Tierra Caucana [Terra del Cauca]
<u>Anno di edizione:</u>	1921
<u>Regista (nome):</u>	Donato di Domenico

⁵⁴⁵ Martínez-Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Pag. 43.

⁵⁴⁶ Traduzione in italiano. «Come già avevamo detto presentandolo nella nostra edizione passata, questo film girato dal Sig. Francisco Di Domenico durante i festeggiamenti del Congresso Mariano e dell'incoronazione della Santissima Vergine di Chiquinquirá, è stato un grande successo che ha portato elogi alla casa di produzione e soprattutto al geniale regista Don Francisco. Siamo ancora più convinti che sia assolutamente possibile dare vita a un'industria cinematografica nazionale a Bogotá. Se è stato possibile realizzare tutto ciò che si è realizzato finora con mezzi così scarsi, immaginiamoci cosa si potrebbe fare se esistesse davvero un'industria con cui produrre soltanto film su tematiche nazionali.»

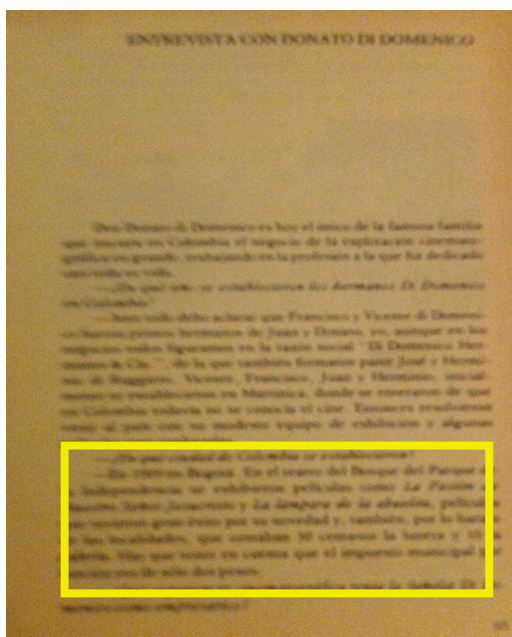
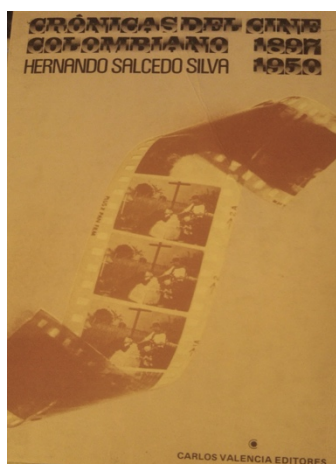
<u>Regista (nazionalità):</u>	Italiana
<u>Casa di produzione:</u>	SICLA
<u>Lunghezza del film:</u>	Medio-metraggio
<u>Luogo della proiezione:</u>	Nessuna informazione
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Intervista con il regista

« -Hernando Salcedo Silva: ¿Recuerda usted que se exhibiera alguna película filmada en Colombia?

-Donato Di Domenico: Ninguna. Pero contribuí al cine colombiano filmando con una cámara Pathé parte de los carnavales de Cali en 1921, escenas con las que, añadidas a algunas vistas de pasajes del Valle del Cauca, formé un medio-metraje al que llamé Tierra Caucana, con subtítulos extractados del poema con el mismo nombre del poeta Ricardo Nieto. Este medio-metraje lo produje yo mismo y lo revelé en un cuarto oscuro de mi casa, con la técnica que había aprendido de mi primo Vicente. Tierra caucana fue un buen éxito comercial y casi estoy seguro de que fue la primera película que se filmó en Colombia. Su éxito me hizo planear una especie de noticiero que se llamaría Cali al día, proyecto que no pude cumplir al trasladarme la sociedad Di Domenico Hermanos a Panamá a administrar el teatro El Dorado^{547 548} .»

⁵⁴⁷ Salcedo Sivla, Hernando. *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. pag. 38-39

⁵⁴⁸ Traduzione in italiano. «-Hernando Salcedo Silva: Si ricorda che sia stato proiettato qualche film girato in Colombia -Donato Di Domenico: Nessuno. Però io diedi il mio contributo al cinema colombiano riprendendo con una cinepresa Pathé parte del carnevale di Cali nel 1921. Con quelle riprese, unite ad alcune vedute panoramiche della Valle del Cauca, montai un mediometraggio intitolato Tierra Caucana (Terra di Cauca), con sottotitoli tratti da una poesia omonima del poeta Ricardo Nieto. Questo mediometraggio lo produssi io stesso e lo sviluppai in una camera oscura all'interno di casa mia, con la tecnica che avevo imparato da mio cugino Vicente. Tierra caucana (Terra di Cauca) ebbe un certo successo commerciale e sono quasi certo che fu il primo film girato in Colombia. Il successo del film mi spinse a progettare una sorta di cinegiornale che si sarebbe intitolato Cali al día ("Cali giorno per giorno"), progetto che poi non portai a termine perché la società Di Domenico Hermanos mi inviò a Panama a gestire il teatro El Dorado.»

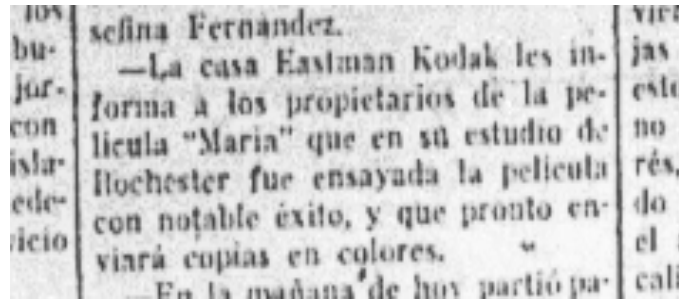


89

<u>Titolo:</u>	<i>María</i> [Maria]
<u>Anno di edizione:</u>	1922
<u>Regista (nome):</u>	Máximo Calvo
<u>Regista (nazionalità):</u>	Spagnola
<u>Casa di produzione:</u>	Valley Film Company
<u>Lunghezza del film:</u>	Lungometraggio (la lunghezza esatta è sconosciuta)
<u>Luogo della proiezione:</u>	Cali; Manizales; Pereira; Medellín; Puerto Berrío; Cartagena; Barranquilla; Popayán; Ibagué; Girardot; Bogotá; Tunja; Cúcuta; Pamplona (Colombia); Panamá (città non specificata); Venezuela (città non specificata)
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Si è conservato un frammento di 45 secondi
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«La casa Eastman Kodak les informa a los propietarios de la película 'María' que en su estudio de Rochester fue

ensayada la película con notable éxito, y que pronto
enviará copias en colores ^{549 550} .»



90/93

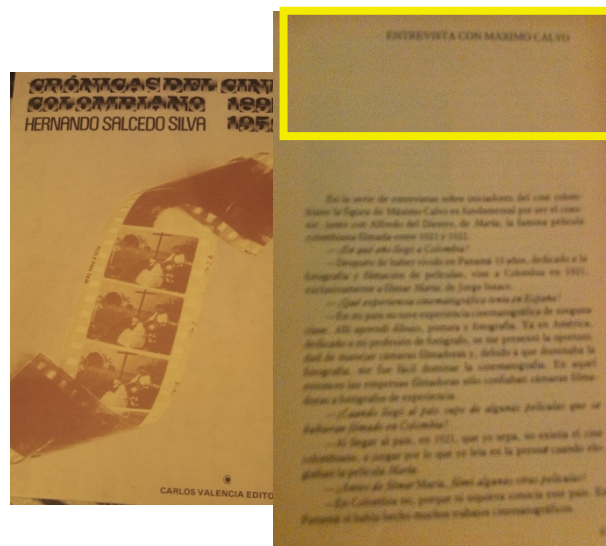
<u>Titolo:</u>	<i>Repatriación de los restos del general Montúfar</i> [Rimpatrio dei resti del generale Montúfar] <i>Primeros Carnavales de Cali</i> [Primi Carnevali di Cali] <i>Inauguración del busto del general Uribe Uribe</i> [Inaugurazione del busto del generale Uribe Uribe] <i>Otros varios noticieros</i> [Altre varie notizie]
<u>Anno di edizione:</u>	(Dopo il 1922)
<u>Regista (nome):</u>	Máximo Calvo
<u>Regista (nazionalità):</u>	Spagnola
<u>Casa di produzione:</u>	Nessuna informazione
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Nessuna informazione
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Intervista con il regista

« - Hernando Salcedo Silva: ¿Después de María qué otra película realizó?

⁵⁴⁹ Giornale *El tiempo*. 24 maggio 1923, pag. 4.

⁵⁵⁰ Traduzione in italiano. «La società Eastman Kodak informa i proprietari del film *'María'* che sono state fatte le prove del film nel loro studio di Rochester, che hanno riscosso grande successo e che presto verranno inviate loro delle copie a colori.»

- Máximo Calvo: Filmé en Buga la repatriación de los restos del general Montúfar, con todos los agasajos y atenciones que les hicieron a los oficiales ecuatorianos que vinieron a recibirlos. Más tarde, los primeros carnavales de Cali, con todos los detalles de las fiestas cuya reina fue Leonorcita Caicedo. Luego la inauguración del busto del general Uribe Uribe, quedando grabada en la película la figura del famoso orador Saavedra Galindo, y otros varios noticieros ^{551 552} .»



94

Titolo:

La coronación del poeta Julio Flórez

[L'incoronazione del poeta Julio Flórez]

Anno di edizione:

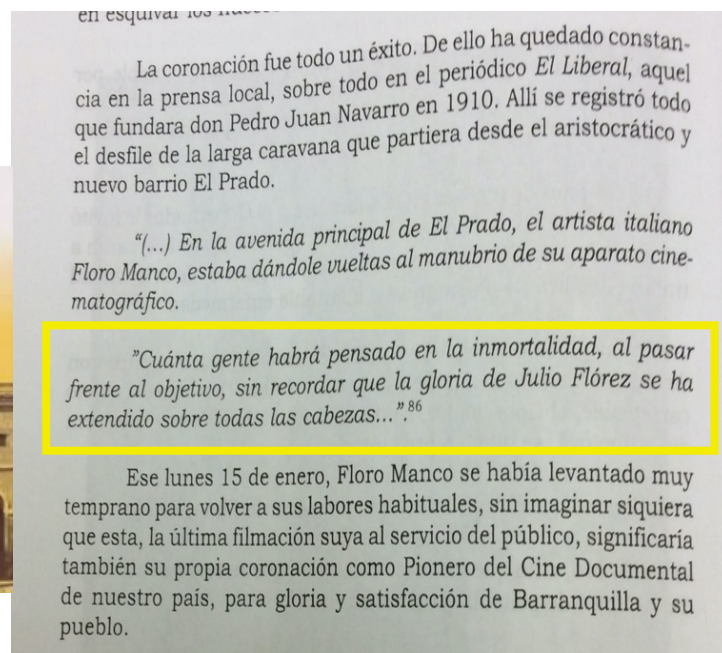
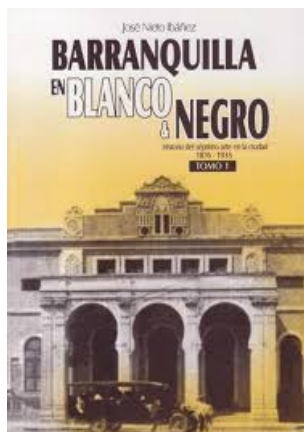
1923

⁵⁵¹ Salcedo Silva, Hernando. *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. Pag. 71.

⁵⁵² Traduzione in italiano. «- Hernando Salcedo Silva: Dopo “*María*”, quale altro film fu girato? - Máximo Calvo: A Buga girai il rientro in patria dei resti del generale Montúfar, con tutti gli onori e le attenzioni che furono tributate agli ufficiali ecuatoriani che vennero a riceverli. Successivamente girai il primo carnevale di Cali, con tutti i dettagli dei festeggiamenti di cui Leonorcita Caicedo fu la regina. Dopo ancora, l'inaugurazione del busto del generale Uribe Uribe, film nel quale appare la figura del famoso oratore Saavedra Galindo, e vari altri notiziari.»

<u>Regista (nome):</u>	Floro Manco Lamboglia
<u>Regista (nazionalità):</u>	Italiana
<u>Casa di produzione:</u>	Óptica Floro Manco
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Barranquilla
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«[...] En la avenida principal de El Prado, el artista italiano Floro Manco, estaba dándole vueltas al manubrio de su aparato cinematográfico. Cuánta gente habrá pensando en la inmortalidad, al pasar frente al objetivo, sin recordar que la gloria de Julio Flórez se ha extendido sobre todas las cabeza ^{553 554} .»



⁵⁵³ Nieto Ibañez, José. *Barranquilla en Blanco y Negro*. Tomo 1. Pag. 424. Giornale *El Liberal*, 15 gennaio 1923.

⁵⁵⁴ Traduzione in italiano. «[...] Sulla strada principale de El Prado, l'artista italiano Floro Manco stava girando la manovella della sua cinepresa. Chissà quanta gente, nel passare davanti all'obiettivo, starà pensando all'immortalità, senza ricordare che la fama di Julio Flórez sovrasta tutte le nostre teste.»

95/96

<u>Titolo:</u>	<i>Vistas de Girardot con detalles sobre las últimas ferias</i> [Vedute di Girardot con dettagli sulle ultime fiere] Cartagena de Indias [Cartagena de Indias]
<u>Anno di edizione:</u>	1923-1924
<u>Regista (nome):</u>	Belisario Díaz
<u>Regista (nazionalità):</u>	Colombiana
<u>Casa di produzione:</u>	Nessuna informazione
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Cartagena
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«Espectáculos de la Empresa Di-Domenico Hmnos. & Cia. para hoy sábado 14 de junio.- OLYMPIA "Muerto por la ley" y vistas de Girardot con bellos detalles de las últimas ferias. CALDAS- "El sacrificio de una hija," Bogotá - "La Biblia a tiros," gran estreno. CARTAGENA DE INDIAS. Quienes no ha tenido el placer de conocer a Cartagena de Indias, pueden conocerla esta noche en la proyección que [XXX muestra] el Teatro Faenza. Un activo e inteligente empresario, un hombre que ve bien su negocio y mira por el buen nombre de la patria, ha acometido la obra m [ilegible] de divulgar por el país, por el mundo entero, todo el valioso tesoro que es la histórica ciudad. Don Belisario Díaz, empresario y artista, operador y redactor, ha tomado personalmente esta cinta que [Ilegible: ¿Retrata? ¿Muestra?] [ilegible...] la grandiosidad [ilegible] de la joya nacional que tenemos en la amurallada capital de Bolívar. Esta divulgación, esta propaganda tiene un alto valor patrio. Es un sencillo y maravilloso sistema para que los pueblos se acerquen uno

a otros y se conozcan mejor. Colombianos hay que van a Europa a gastar sumas enormes en la contemplación de paisajes y bellezas que ahí, muy a la mano, tenemos. Sobre esta verdad van a dictaminar esta noche quienes tengan el buen gusto de asistir al Faenza y ver la proyección de la película. Quienes la han visto hacen de ella la patria. Los mejores elogios en lo que se refiere a su manufactura artística y obra de mano. El señor Díaz ha hecho algo que muy bien puede proyectarse en los más adelantados [ilegible] teatrales, pues todos los magníficos paisajes que tiene Cartagena aparecen en toda su plenitud. El mar Caribe, las playas arenosas y soleadas, los muelles, las murallas legendarias, los bastiones de la [ilegible: "sangre"] colombiana [ilegible] la independencia, la maravillosa bahía, los barcos que van al Sinú y Atrato, los maravillosos transatlánticos [...] españolas, los bellos [...], levantados en los barrios del Cabrero, La Pola, Manga, etc. Ojalá haya muchos empresarios con el señor Díaz, encargados de divulgar las bellezas nacionales. Ojalá en Cartagena puedan ver una película de Bogotá, en Medellín una de Barranquilla y en Barranquilla una de Cúcuta, pero películas como la que se [... hará pasa] esta noche, comprenda todos los aspectos generales. Es decir, [...] el valor social, el industrial, el [...] y las costumbres todas de esa pueblo, [...] que dentro de las murallas de Cartagena

⁵⁵⁵ ⁵⁵⁶ „»

⁵⁵⁵ Giornale El tiempo. 14 Giugno 1924, pag. 7.

⁵⁵⁶ Traduzione in italiano. «Spettacoli dell'Impresa Di Domenico Hermanos & Co. in data di oggi sabato 14 giugno.- OLYMPIA "Muerto por la ley" (Morto per la legge) e vedute di Girardot con bei dettagli delle ultime fiere. CALDAS- "El sacrificio de una hija,". (Il sacrificio di una figlia). Bogotá - "La Biblia a tiros," (La Bibbia a fucilate) grande anteprima. CARTAGENA DE INDIAS. Coloro che non hanno avuto il piacere di visitare Cartagena de Indias, possono conoscerla questa sera alla proiezione [XXX segmento] al Teatro Faenza. Un attivo e intelligente imprenditore, un uomo che conosce i propri affari e ha a cuore il buon nome della patria, ha intrapreso la missione m[illegibile] di divulgare in tutto il Paese, e nel mondo intero, tutto il tesoro glorioso che rappresenta questa città storica. Don Belisario Díaz, imprenditore e artista, operatore e cronista, ha girato personalmente questo film che [Illeggibile: Ritrae? Mostra?] [illeggibile...] la grandiosità [illeggibile] del gioiello nazionale che abbiamo nella capitale fortificata di Bolivar. Questa divulgazione, questa propaganda hanno un alto valore patriottico. È un sistema semplice e meraviglioso affinché i popoli si avvicinino tra loro e si conoscano meglio. Ci sono colombiani che vanno in Europa a spendere un sacco di soldi per contemplare

Espectáculos de la Empresa Di-Domenico Reos. & Co.
para hoy sábado 14 de Junio

OLYMPIA - 'Muerto por la Ley' y vistas de Girardot con bellos detalles de las últimas ferias

ALDAS - "El sacrificio de una hija"

BOGOTA - "La Biblia a tiros," gran estreno

"CARTAGENA DE INDIAS"

...los mejores elogios en lo que se refiere a su manufactura artística y obra de arte. El señor Díaz ha hecho algo que muy bien puede presentarse en los más adelantados centros teatrales, pues todos los magníficos paisajes que tiene Cartagena aparecen en toda su plenitud.

El mar Caribe, las playas arenosas y soleadas, los molinos, las murallas legendarias, los bastiones de la sangre colombiana bello la independencia, la maravillosa bahía, los barcos que van al Sinú y Atrato, los maravillosos transatlánticos, calles netamente españolas, los bellos chalets, levantados en los barrios del Cabrero, la Pola, Manga, etc.

Oficiá' hará muchos obsequios como el señor Díaz, encargados de divulgar las bellezas nacionales. Quien en Cartagena pueda ver una película de Eusebio en Medellín, una de Barranquilla y en Barranquilla una de Cúcuta, pero goliolias, sea como la que se dará esta noche, sea prenda ínter los aspectos generales, es decir, el comercial y las costumbres todas de esa pueblo valeroso que dentro de las murallas de Cartagena es el contibala vitalidad de la patria.

Esta divulgación, esta propaganda tiene un alto valor patrio. Es un sencillo y maravilloso sistema para que los pueblos se apruequen unos a otros y se conozcan mejor. Colombianos hay que van a Europa a gastar sumas enormes en la contemplación de paisajes y bellezas que ahí muy a la mano, tenemos. Sobre esta verdad van a dictaminar esta noche quienes tengan el buen gusto de asistir al Futura y ver la proyección de la película.

Quienes la han visto hacen de ella

97

Titolo:*El Carnaval de Cartagena*

[Il Carnevale di Cartagena]

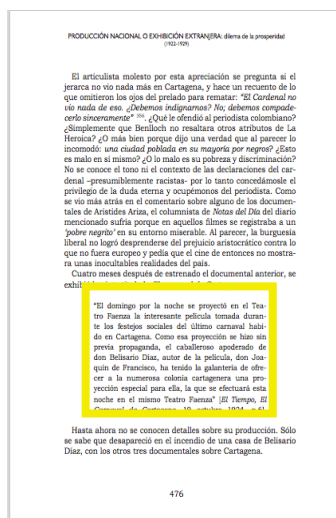
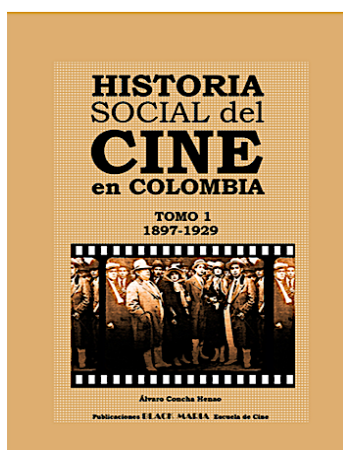
Anno di edizione:

1923-1924

paesaggi e bellezze che abbiamo qui, a portata di mano. Su questa verità si pronunceranno questa sera coloro che avranno il buongusto di recarsi al Faenza e vedere la proiezione del film. Coloro che già l'hanno visto ne tessono lodi infinite. I migliori elogi riguardano la produzione artistica e la manodopera. Il Sig. Díaz ha creato un qualcosa che potrebbe benissimo essere proiettato nei più avanzati [illeggibile] teatrali, dal momento che tutti i magnifici paesaggi di Cartagena appaiono nel loro completo splendore. Il mare dei Caraibi, le spiagge sabbiose e assolate, i pontili, le mura leggendarie, i bastioni del [illeggibile: "sangue"] colombiano [illeggibile] l'indipendenza, la meravigliosa baia, le navi che vanno verso il Sinú e Atrato, i meravigliosi transatlantici [...] spagnole, gli splendidi [...] sollevati nei quartieri del Cabrero, La Pola, Manga, etc. Magari esistessero tanti imprenditori come il Sig. Díaz, che si incarichino di divulgare le bellezze nazionali. Magari a Cartagena potessero vedere un film su Bogotà, a Medellin uno su Barranquilla e a Barranquilla uno su Cucuta, ma film che, come quello che [...] verrà proiettato] questa sera, ne racchiudano ogni aspetto. Ovvero [...] il valore sociale, industriale, il [...] e tutte le tradizioni del posto, [...] dentro le muraglie di Cartagena [...].»

<u>Regista (nome):</u>	Belisario Díaz
<u>Regista (nazionalità):</u>	Colombiana
<u>Casa di produzione:</u>	Nessuna informazione
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Cartagena
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«El domingo por la noche se proyectó en el Teatro Faneza la interesante película tomada durante los festejos sociales del último carnaval habido en Cartagena. Como esa proyección se hizo sin previa propaganda, el caballero apoderado de don Belisario Díaz, auto de la película, don Joaquin de Francisco, ha tenido la galantería de ofrecer a la numerosa colonia cartagenera una proyección especial para ella, la que se efectuará esta noche en el mismo Teatro Faenza^{557 558} . »



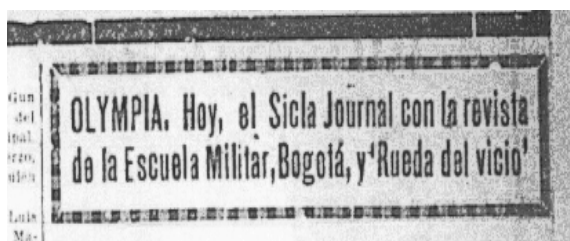
⁵⁵⁷ Concha Henao, Alvaro; Historia social del cine en Colombia, pag. 476. Giornale *El Tiempo*, 19 ottobre 1924, p. 6.

⁵⁵⁸ Traduzione in italiano. «Domenica sera è stato proiettato al Teatro Faneza l'interessante film girato durante i festeggiamenti sociali dell'ultimo carnevale tenutosi a Cartagena. Siccome la proiezione non era stata anteriormente pubblicizzata, il gentiluomo Sig. Joaquin de Francisco, rappresentante di don Belisario Díaz, autore del film, ha avuto la galanteria di offrire alla numerosa popolazione di Cartagena una proiezione speciale, che avrà luogo questa notte nello stesso Teatro Faenza.»

98/101

<u>Titolo:</u>	SICLA JOURNAL-numero de entregas indefinida- [SICLA JOURNAL-numero di consegne indefinite-] Ej: Revista de la Escuela militar [Es: Rivista della scuola militare] Ej: Bogotá [Es: Bogotá] Ej: Rueda del vicio [Es: Ruota del vizio]
<u>Anno di edizione:</u>	1924
<u>Regista (nome):</u>	Francisco di Domenico
<u>Regista (nazionalità):</u>	Italiana
<u>Casa di produzione:</u>	SICLA
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	In Colombia e altri Paesi
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«Noticiero cinematográfico de la Empresa de los Di Domenico. El 6 de noviembre de 1924 aparece el SICLA-JOURNAL en el teatro Olympia con la "Revista de la Escuela Militar", "Bogotá" y "Rueda del Vicio" ⁵⁵⁹ ⁵⁶⁰ .»



⁵⁵⁹ Giornale *El Tiempo*. 6 novembre 1924, pag. 7.

⁵⁶⁰ Traduzione in italiano. «Cinegiornale della società dei Di Domenico. Il 6 novembre del 1924 si proietta il SICLA-JOURNAL al teatro Olympia con "Revista de la Escuela Militar" , "Bogotá" e "Rueda del Vicio".»

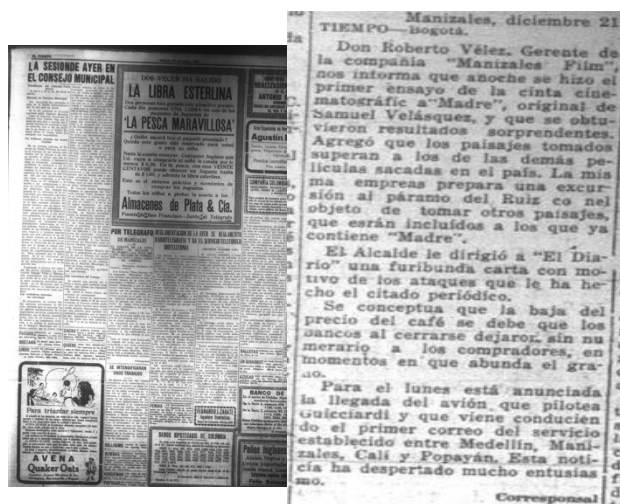
102

<u>Titolo:</u>	Madre [Madre]
<u>Anno di edizione:</u>	1924
<u>Regista (nome):</u>	Samuel Velásquez Botero
<u>Regista (nazionalità):</u>	Colombiana
<u>Casa di produzione:</u>	Manizales Film Company
<u>Lunghezza del film:</u>	Lungometraggio (la lunghezza esatta è sconosciuta)
<u>Luogo della proiezione:</u>	Manizales
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Si sono conservati dei frammenti (non specificati)
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«POR TELEGRAFO. DE MANIZALES. EL ENSATO DE LA CINTA MADRE [...]. Manizales, diciembre 21. TIEMPO-Bogotá. Don Roberto Vélez, Gerente de la compañía 'Manizales Film', nos informa que anoche se hizo el primer ensayo de la cinta cinematográfica 'Madre', original de Samuel Velásquez, y que se obtuvieron resultados sorprendentes. Agregó que los paisajes tomados superan a los de las demás películas sacadas en el país. La misma empresa prepara una excursión al páramo del Ruiz con el objeto de tomar otros paisajes, que serán incluidos a los que ya contiene 'Madre' ⁵⁶¹ ⁵⁶² .»

⁵⁶¹ Giornale *El Tiempo*. 22 dicembre 1923, pag 5.

⁵⁶² Traduzione in italiano. «DAL TELEGRAFO. DI MANIZALES. LA PRIMA DEL FILM "MADRE" [altre notizie non relative al cinema]. Manizales, il 21 dicembre. TIEMPO-Bogotá Il Sig. Roberto Vélez, direttore della società 'Manizales Film', ci informa che ieri sera si è tenuta la prima del film 'Madre', un film originale di Samuel Velásquez, e che si sono ottenuti risultati sorprendenti. Ha aggiunto che i panorami ripresi superano tutti gli altri film mai girati nel Paese. La stessa società sta progettando un'escursione alle brughiere del Ruiz con l'obiettivo di effettuare altre riprese, che saranno incluse tra quelle del film "Madre" [altre notizie].»



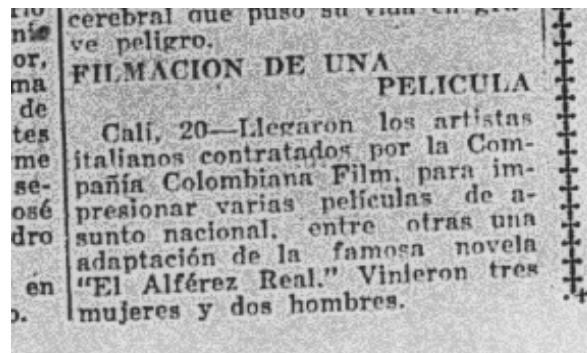
103

<u>Titolo:</u>	<i>El Alférez Real</i> [Il guardiamarina reale]
<u>Anno di edizione:</u>	1924
<u>Regista (nome):</u>	Nessuna informazione
<u>Regista (nazionalità):</u>	Italiana
<u>Casa di produzione:</u>	Colombia Film
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Nessuna informazione
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«De los corresponsales de Mundo al Día. FILMACION DE UNA PELICULA. Cali, 20-Llegaron los artistas italianos contratados por la Compañía Colombiana Film, para impresionar varias películas de asunto nacional, entre otras una adaptación de la famosa novela 'El Alférez Real'. Vinieron tres mujeres y dos hombres^{563 564} .»

⁵⁶³ Giornale *El Mundo al día*. 21 aprile 1925.

⁵⁶⁴ Traduzione in italiano. «Dai cronisti invitati di Mundo al Día. RIPRESE DI UN FILM. Cali, 20-Sono arrivati gli artisti italiani contrattati dalla Compagnia Colombiana Film (sic), per girare alcuni film di rilievo nazionale, tra questi un adattamento del famoso romanzo 'El Alférez Real' ("Il tenente reale"). Il gruppo è composto da tre donne e due uomini.»



104

<u>Titolo:</u>	La tragedia del silencio [La tragedia del silencio]
<u>Anno di edizione:</u>	1924
<u>Regista (nome):</u>	Arturo Acevedo Vallarino
<u>Regista (nazionalità):</u>	Colombiana
<u>Casa di produzione:</u>	Casa Cinematográfica Colombia
<u>Lunghezza del film:</u>	Lungometraggio (la lunghezza esatta è sconosciuta)
<u>Luogo della proiezione:</u>	Bogotá; Medellín; Panama (città non specificata); Venezuela (città non specificata)
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Si è conservato un frammento di 22 minuti e 45 secondi
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«DE GIRARDOT. Ayer estuvo en la ciudad el doctor Acevedo, empresario de la Film Colombia. Tomó interesantísimas escenas de la película "La Tragedia del Silencio". Siguió en hidroavión a Cartagena, con el fin de continuar la filmación de la cinta a la orilla del mar^{565 566}
.»

⁵⁶⁵ Giornale *El Tiempo*. 1° aprile 1924, pag 4.

⁵⁶⁶ Traduzione in italiano. «Cronista inviato – Da Girardot – La tragedia del silencio (La tragedia del silenzio) – Si girano alcune scene del film [altre notizie non inerenti al film né al cinema] -- Girardot, 31 marzo TIEMPO-



105

<u>Titolo:</u>	<i>Aura o las violetas</i> [Aura o le viole]
<u>Anno di edizione:</u>	1924
<u>Regista (nome):</u>	Vincenzo Di Domenico
<u>Regista (nazionalità):</u>	Italiana
<u>Casa di produzione:</u>	SICLA
<u>Lunghezza del film:</u>	Lungometraggio (la lunghezza esatta è sconosciuta)
<u>Luogo della proiezione:</u>	Bogotá
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Si è conservato un frammento di 16 minuti
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«Mañana se proyectará la cinta nacional Aura o las violetas en el Salón Olympia^{567 568} .»



-Bogotá. Ieri era in città il dottor Acevedo, imprenditore della Film Colombia. Ha girato delle scene interessantissime del film 'La Tragedia del Silencio' (La tragedia del silenzio). Poi ha proseguito in idrovolante verso Cartagena, con l'obiettivo di continuare le riprese sulla riva del mare. [...] CRONISTA INVIATO.»

⁵⁶⁷ Giornale *Mundo al día*. 26 novembre 1924, pag. 10.

⁵⁶⁸ Traduzione in italiano. "Domani il film nazionale Aura o le viole saranno proiettati presso l'Olympia Hall.»

106

<u>Titolo:</u>	Como los muertos [Come i morti]
<u>Anno di edizione:</u>	1924
<u>Regista (nome):</u>	Vicente di Domenico
<u>Regista (nazionalità):</u>	Italiana
<u>Casa di produzione:</u>	SICLA
<u>Lunghezza del film:</u>	Lungometraggio (la lunghezza esatta è sconosciuta)
<u>Luogo della proiezione:</u>	Bogotà; Girardot; Cartagena; Tocaima; Cali; Messico
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Si è conservato un frammento di 10 minuti
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«EL MARIDO MUERTO - La película "Como los muertos," basada en el admirable drama de Antonio Alvarez Lleras, está concluyéndose en esta ciudad y se proyectará muy pronto. En el grabado aparece la protagonista, señorita Matilde Palou, en el momento que oye el disparo que mata a su esposo ^{569 570} .»



⁵⁶⁹ Giornale *Mundo al día*. 19 aprile 1925.

⁵⁷⁰ Traduzione in italiano. «IL MARITO MORTO – Le riprese del film "Como los muertos" (Come i morti), basato sulla splendida opera di Antonio Alvarez Lleras, stanno per terminare in questa città e il film verrà proiettato molto presto. Vi appare la protagonista, la Sig.rina Matilde Palou, nel momento in cui ode lo sparo che uccide suo marito.»

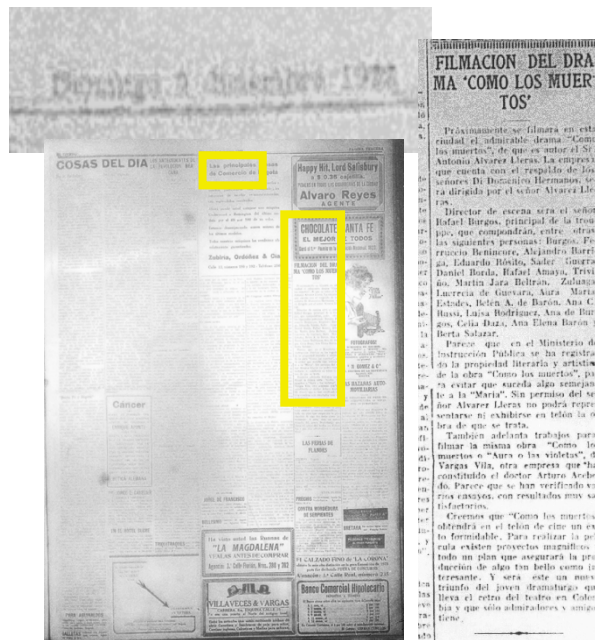
«FILMACION DEL DRAMA 'COMO LOS MUERTOS'

- Próximamente se filmará en esta ciudad el admirable drama "Como los muertos," de que es autor el Sr. Antonio Álvarez Lleras. La empresa, que cuenta con el respaldo de los señores Di Doménico Hermanos, será dirigida por el señor Álvarez Lleras. Director de escena será el señor Rafael Burgos, principal de la troupe, que compondrán, entre otras, las siguientes personas: Burgos, Ferruccio Benincore, Alejandro Barriaga, Eduardo Rosito, Sader Guerra, Daniel Borda, Rafael Amaya, Triviño, Martia Jara Beltrán, Zuluaga, Lucrecia de Guevara, Aura Marta Estades, Belén A. de Barón, Ana C. Rossi, Luisa Rodríguez, Ana de Burgos, Celia Daza, Ana Elena Barón, Berta Salazar. Parece que en el Ministerio de Instrucción Pública se ha registrado la propiedad literaria y artística de la obra "Como los muertos," para evitar que suceda algo semejante a la "María". Sin permiso del señor Alvarez Lleras no podrá presentarse ni exhibirse en telón la obra de que se trata. También adelanta trabajos para filmar la misma obra "Como los muertos" o "Aura o las violetas", de Vargas Vila, otra empresa que ha constituido el doctor Arturo Acevedo. Parece que se han verificado varios ensayos con resultados muy satisfactorios. Creemos que "Como los muertos" obtendrá en el telón de cine un éxito formidable. Para realizar la película existen proyectos magníficos y todo un plan que asegurará la producción de algo tan bello como interesante. Y será este un nuevo triunfo del joven dramaturgo que lleva el [ilegible] del teatro en Colombia y que solo admiradores y amigos tiene

571 572 .»

⁵⁷¹ Giornale *El tiempo*. 9 dicembre 1923, pag 3.

⁵⁷² Traduzione in italiano. «RIPRESE DELLA TRAGEDIA “COMO LOS MUERTOS” (COME I MORTI) – Prossimamente si effettueranno le riprese in questa città della splendida opera “Como los muertos” (Come i morti), scritta dal Sig. Antonio Álvarez Lleras. L’impresa, che vanta il sostegno dei Sig. Fratelli Di Domenico, sarà diretta dal Sig. Álvarez Lleras. Direttore artistico sarà il Sig. Rafael Burgos, a capo della troupe, che sarà composta, tra gli altri, da: Burgos, Ferruccio Benincore, Alejandro Barriaga, Eduardo Rosito, Sader Guerra, Daniel Borda, Rafael Amaya, Triviño, Martia Jara Beltrán, Zuluaga, Lucrecia de Guevara, Aura Marta Estades,



107/110

Titolo:

Noticiero Nacional/Noticiero CINECO 250 entregas

[Notizie nazionali/Notizie CINECO-oltre 250 consegne]

Ej: *Carnaval estudiantil*

[Es.: Carnevale studentesco]

Ej: *La becerrada*

[Es: La corrida]

Ej: *Bogotá en pie*

[Es.: Bogotá in piedi]

Anno di edizione:

1924/non determinato

Regista (nome):

Gonzalo Acevedo Bernal

Regista (nazionalità):

Colombiana

Belén A. de Barón, Ana C. Rossi, Luisa Rodríguez, Ana de Burgos, Celia Daza, Ana Elena Barón, Berta Salazar. Sembra che i diritti letterari e artistici dell'opera in questione siano stati registrati presso il Ministero della Pubblica Istruzione, per evitare che si ripeta una situazione simile a quella accaduta con "Maria" Senza il consenso del Sig. Alvarez Lleras non si potrà presentare né proiettare l'opera in oggetto. Inoltre, si accelera il lavoro per poi girare la stessa opera "Como los muertos" (Come i morti) o "Aura o las violetas" (*Aura o Le viole*), di Vargas Vila, altra impresa del Dottor Arturo Acevedo. Sembra che si siano già svolte delle prove con risultati eccellenti. Pensiamo che "Como los muertos" (Come i morti) otterrà sullo schermo un successo formidabile. Per realizzare il film ci sono progetti magnifici e un piano elaborato che assicurerà la produzione di qualcosa tanto bello quanto interessante. E si tratterà di un nuovo successo del giovane drammaturgo che porta il [illeggibile] del teatro in Colombia e che ha soltanto ammiratori e amici.»

<u>Casa di produzione:</u>	Acevedo e hijos
<u>Lunghezza del film:</u>	Giornali
<u>Luogo della proiezione:</u>	In Colombia e in altri Paesi
<u>Copia/frammento esistente:</u>	In processo di restaurazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«SALON OLYMPIA. El sábado 3 de agosto, se exhibirá por segunda vez el Noticiero Nacional número 7 que contiene el Carnaval Estudiantil y La Becerrada. También pasará por la pantalla la formidable cinta de aventuras cuyo protagonista es el popular Perico Metralla, titulada "La casa infernal". Luneta \$0.40. Galería \$0.15^{573 574} .»



«PELICULA DE ACTUALIDAD. En los principales teatros de la ciudad han si(n)do proyectada, con el natural y explicable éxito [ilegible], la película de verdadera actualidad que tiene por título "Bogotá a pie" y que fue tomada por la casa Acevedo e Hijos y que contiene todos, absolutamente todos los acontecimientos relacionados con las ya mencionadas jornadas de junio. Se trata de la historia completa, gráficamente detallada, de todos esos acontecimiento. Desde la firma y promulgación del

⁵⁷³ Giornale *Mundo al día*. 3 agosto 1929.

⁵⁷⁴ Traduzione in italiano. «SALON OLYMPIA. Sabato 3 agosto si proietterà per la seconda volta il Noticiero Nacional numero 7, che contiene Carnaval Estudiantil (Carnevale studentesco) e La Becerrada (La corrida). Sullo schermo si vedrà anche il fantastico film di avventura, con protagonista il famoso Perico Metralla, intitolato "La casa infernal" (La casa infernale). Platea \$0.40. Galleria \$0.15...»

decreto dictado por el Alcalde doctor Cuervo y sus secretarios, doctores [ilegible] y Mallarino, hasta la entrega del cadáver del estudiante símbolo don Gonzalo Bravo Pérez a la madre tierra, la película mencionada contiene todos los sucesos ocurridos desde el jueves hasta el domingo 9 de junio. La película "Bogotá a pie" es un documento precioso, elocuente y decisivo para la historia que se escribirá alrededor del movimiento cívico que derribó una de las organizaciones [ilegible: ¿Políticas?] más fuertes y mejor organizadas. Cualquier cosa que contra el entusiasmo, el orden, la cultura y el patriotismo reinante los días de lucha intensa, puedo decirles, será desmentido con lo que la cámara gráfica de los señores Acevedo aprisionó felizmente. Allí aparecen los detalles majestuosos, imponentes, avasalladores; allí están los oradores elocuentes que arengan a las muchedumbres [ilegible], pero enérgicas y decididas; allí están los grupos de voceadores y limpiabotas marchando a la cabeza de los manifestantes, portando banderas y carteles alusivos a las jornadas. Todo, todo está ahí, con esa elocuencia abrumadora de la fotografía. Pero dónde la película "Bogotá a pie" llega a lo conmovedor es con las partes relativas al sepelio de Bravo Pérez. La presencia de las [ilegible] bogotanas en el cortejo fúnebre, [ilegible] ofrendas florales, dan a esas ceremonias un sello de dolor y de patriotismo, de protesta y de conmiseración al mismo tiempo. Esas partes admirablemente presentadas, dirán al país y al mundo entero, cómo culminó de bellamente el movimiento cívico que marcó gloriosamente una nueva era para la república. La película toda está predicando al maravillo, el espléndido entusiasmo de los colombianos que tomaron parte en esta revolución pacífica que tan óptimos resultados dio. La cinta "Bogotá a pie" es un alarde cinematográfico, repetimos, es un documento inestimable de carácter histórico. Orgullosamente debe mostrarse en todas partes porque ahí está

maravillosamente narrado todo lo que ocurrió en Bogotá
 en las grandes y fructíferas jornadas de junio ⁵⁷⁵ ⁵⁷⁶ .»

111

<u>Titolo:</u>	Manizales City [Città di Manizales]
<u>Anno di edizione:</u>	1925
<u>Regista (nome):</u>	Felix R. Restrepo
<u>Regista (nazionalità):</u>	Colombiana
<u>Casa di produzione:</u>	Manizales Film Company
<u>Lunghezza del film:</u>	Lungometraggio (40 minuti)
<u>Luogo della proiezione:</u>	Medellín
<u>Copia/frammento esistente:</u>	40 minuti (si è conservato il film completo)
<u>Fonte:</u>	Copia del film ⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ Giornale *El Tiempo*. 18 giugno 1929.

⁵⁷⁶ Traduzione in italiano. «FILM D'ATTUALITÀ'. Nei principali teatri della città è stato proiettato, con l'ovvio e comprensibile successo [illeggibile], il film d'attualità intitolato "Bogotá en pie" (Bogotá in piedi), prodotto dalla casa Acevedo e Figli e che contiene tutti, ma proprio tutti gli avvenimenti riguardanti le già menzionate giornate di giugno. Si tratta della storia completa, graficamente dettagliata, di tutti questi eventi. Dalla firma alla promulgazione del decreto pronunciato dal Sindaco Dott. Cuervo e i suoi segretari, i Dottori [illeggibile] e Mallarino, fino alla restituzione alla madre terra del cadavere dello studente simbolo Sig. Gonzalo Bravo Pérez, il film in questione contiene tutti gli eventi accaduti dal giovedì fino alla domenica del 9 giugno. Il film "Bogotá en pie" è un documento prezioso, eloquente e determinante per la storia che si scriverà sul movimento cittadino che ha rovesciato una delle istituzioni [illeggibile: politiche?] più forti e meglio organizzate. Qualsiasi cosa che vada contro l'entusiasmo, l'ordine, la cultura e il patriottismo regnante in quei giorni di lotta intensa, posso assicurarvelo, sarà smentita dalle immagini che la cinepresa dei Sig. Acevedo ha fortunatamente catturato. «Ci sono i dettagli maestosi, imponenti, travolgenti; ci sono gli oratori eloquenti che arringano alle folle [illeggibile], però energiche e risolutive; ci sono gruppi di strilloni e lustrascarpe che marciano in testa al corteo di manifestanti, portando bandiere e cartelli evocativi di quelle giornate. Nel film c'è tutto, tutto, grazie all'eloquenza travolgente della fotografia. Però 'Bogotá en pie' ("Bogotá in piedi") arriva alla parte veramente commovente nel momento della sepoltura di Bravo Pérez. La presenza delle [illeggibile] di Bogotá nel corteo funebre, [illeggibile] offerte floreali, conferiscono a queste cerimonie un aspetto di dolore e di patriottismo, di protesta e di commiserazione al tempo stesso. Questi aspetti così splendidamente rappresentati, racconteranno al Paese e al mondo intero com'è terminato in bellezza il movimento cittadino che ha segnato gloriosamente una nuova era per la repubblica. L'intero film esalta l'incredibile, splendido entusiasmo dei colombiani che hanno preso parte a quella manifestazione pacifica che ha dato risultati così importanti. Il film 'Bogotá en pie' ("Bogotá in piedi") è un elogio cinematografico, però, lo ribadiamo, è anche un documento di inestimabile valore storico. Deve essere orgogliosamente proiettato in ogni dove perché vi è raccontato meravigliosamente tutto ciò che è accaduto a Bogotá nelle grandiose e proficue giornate di giugno.»

⁵⁷⁷ Fotogramma della Fundación Patrimonio Filmico Colombiano:

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=10

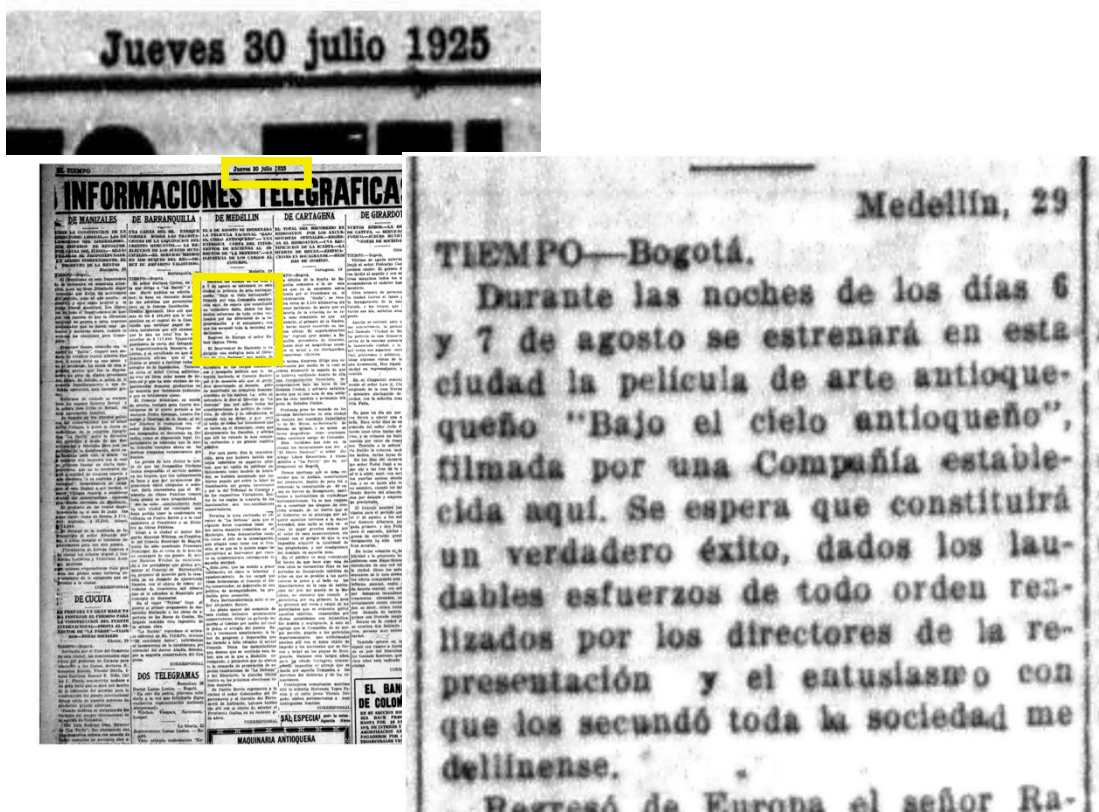


112

<u>Titolo:</u>	Bajo el cielo antioqueño [Sotto il cielo di Antioquia]
<u>Anno di edizione:</u>	1925
<u>Regista (nome):</u>	Arturo Acevedo Vallarino
<u>Regista (nazionalità):</u>	Colombiana
<u>Casa di produzione:</u>	Compañía Filmadora de Medellín
<u>Lunghezza del film:</u>	Lungometraggio (131 minuti)
<u>Luogo della proiezione:</u>	Medellín; Rionegro; Cali
<u>Copia/frammento esistente:</u>	131 minuti (si è conservato il film completo)
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«INFORMACIONES TELEGRÁFICAS. DE MEDELLÍN - EL 6 DE AGOSTO SE ESTRENARÁ LA PELÍCULA NACIONAL "BAJO EL CIELO ANTIOQUEÑO" [otras noticias no relacionadas con cine] - Medellín, 29. TIEMPO - Bogotá. Durante las noches de

los días 6 y 7 de agosto se estrenará en esta ciudad la película de arte antioqueño "Bajo el cielo antioqueño", filmada por una Compañía establecida aquí. Se espera que construirá un verdadero éxito, dados los laudables esfuerzos de todo orden realizados por los directores de la representación y el entusiasmo con que los secundó toda la sociedad medellinense [...] ^{578 579} .»



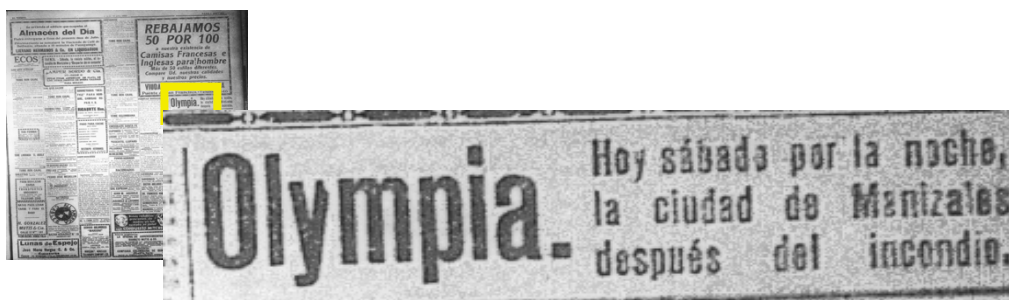
⁵⁷⁸ Giornale Colombia. 11 novembre 1924.

⁵⁷⁹ Traduzione in italiano. «COMUNICAZIONI TELEGRAFICHE. DA MEDELLÍN – IL 6 AGOSTO USCIRÀ IL FILM NAZIONALE "BAJO EL CIELO ANTIOQUEÑO" (SOTTO IL CIELO D'ANTIOQUIA) [altre notizie non inerenti al cinema] - Medellín, 29. TIEMPO - Bogotá. Nelle serate del 6 e 7 agosto in questa città verrà proiettato per la prima volta il film d'autore girato ad Antioquia "Bajo el cielo antioqueño" (Sotto il cielo d'Antioquia), di una Compagnia locale. Speriamo che riscuoterà un vero successo, considerando i lodevoli sforzi di ogni tipo realizzati dai direttori di spettacolo e l'entusiasmo con cui sono stati appoggiati dalla società di Medellín [...]»

113

<u>Titolo:</u>	<i>El incendio de Manizales</i> o <i>La ciudad de Manizales después del incendio</i> [L'incendio di Manizales] o [La città di Manizales dopo l'incendio]
<u>Anno di edizione:</u>	1925
<u>Regista (nome):</u>	Nessuna informazione
<u>Regista (nazionalità):</u>	[Italiana]
<u>Casa di produzione:</u>	Colombia Film
<u>Lunghezza del film:</u>	Cortometraggio (10 minuti)
<u>Luogo della proiezione:</u>	Cali; Bogotà
<u>Copia/frammento esistente:</u>	10 minuti (si è conservato il film completo)
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«Olympia. Hoy sábado por la noche, la ciudad de Manizales después del incendio^{580 581} .»



114

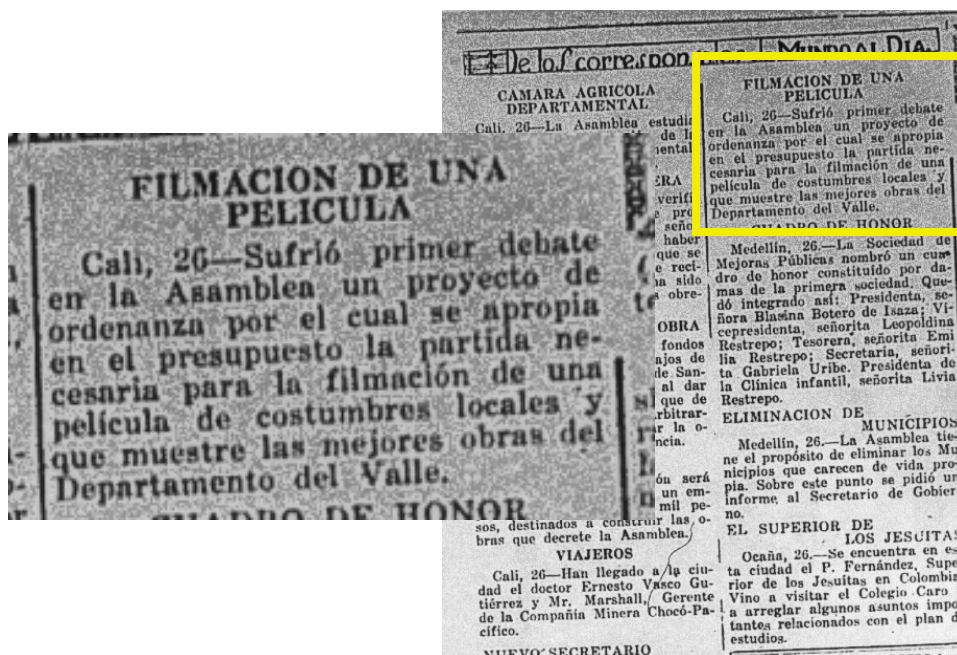
<u>Titolo:</u>	<i>El Valle del Cauca y su progreso</i> [La Valle del Cauca e il suo progresso]
<u>Anno di edizione:</u>	1925

⁵⁸⁰ Concha Henao, Álvaro. Historia social del cine en Colombia, pag. 309.

⁵⁸¹ Traduzione in italiano: «Olympia. Oggi, in questa serata di sabato, la città di Manizales dopo l'incendio.»

<u>Regista (nome):</u>	Nessuna informazione
<u>Regista (nazionalità):</u>	[Italiana]
<u>Casa di produzione:</u>	Colombia Film
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Nessuna informazione
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Si è conservato un frammento di 16:35 minuti
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«Corresponsales MUNDO AL DIA. FILMACIÓN DE UNA PELÍCULA. Sufrió primer debate en la Asamblea un proyecto de ordenanza por el cual se apropia en el presupuesto la partida necesaria para la filmación de una película de costumbres locales y que muestre las mejores obras del Departamento del Valle^{582 583} .»



⁵⁸² Giornale *Mundo al día*. 27 marzo 1925, p.10.

⁵⁸³ Traduzione in italiano. «RIPRESE DI UN FILM. Cali, marzo 26. È stata dibattuta in Assemblea per la prima volta la proposta di un decreto di legge tramite il quale si inserisce nel bilancio la dotazione necessaria per la ripresa di un film su usi e costumi locali che mostri le migliori opere del Dipartimento del Valle.»

115

<u>Titolo:</u>	Suerte y azar [Fortuna e casualità]
<u>Anno di edizione:</u>	1925
<u>Regista (nome):</u>	Nessuna informazione
<u>Regista (nazionalità):</u>	Italiana
<u>Casa di produzione:</u>	Colombia Film
<u>Lunghezza del film:</u>	Lungometraggio (la lunghezza esatta è sconosciuta)
<u>Luogo della proiezione:</u>	Nessuna informazione
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«SALON OLYMPIA. Esta noche estreno de la cinta de arte nacional "Suerte y Azar", filmada en Cali con artistas italianos^{584 585} .»



116

<u>Titolo:</u>	Conquistadores de almas [Conquistatori di anime]
<u>Anno di edizione:</u>	1925

⁵⁸⁴ Giornale *Mundo al día*. 5 novembre 1925, p.18.

⁵⁸⁵ Traduzione in italiano. «Questa notte prima proiezione del film d'arte nazionale 'Suerte y Azar' (La sorte e il caso), girata a Cali con artisti italiani.»

<u>Regista (nome):</u>	Nessuna informazione
<u>Regista (nazionalità):</u>	Italiana
<u>Casa di produzione:</u>	Colombia Film
<u>Lunghezza del film:</u>	Lungometraggio (la lunghezza esatta è sconosciuta)
<u>Luogo della proiezione:</u>	Bogotá; Barranquilla; Medellín; Girardot
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«ARTE CINEMATOGRAFICO NACIONAL. Alvarez Lleras juzga la última película de la Casa Sicla Film, "Conquistadores de Almas". Roberto Estrada Vergara, uno de los mejores artistas cinematográficos nacionales, de quien hace Antonio Alvarez Lleras un caluroso elogio en artículo que hoy publicamos. En las dos películas nacionales que la "Sicla Film" ha exhibido, "Aura o las violetas" y "Conquistadores de Almas", el público ha admirado principalmente la nitidez de la fotografía y la escogencia de los sitios y paisajes. A nosotros lo que más nos ha sorprendido sobre todo en la última, es la correcta interpretación que le dan los actores, cuyos progresos desde la filmación de "Aura o las violetas" han sido notables. Puede decirse que ya se cuenta con cinco o seis que forman una buena base para la constitución de una "troupe" cinematográfica completa: Cerón, Burgos, Benincore, etc. Entre estos actores se destaca especialmente el señor Estrada, joven de condiciones inmejorables para el arte de la pantalla, de arrogante presencia, figura distinguida y modales cultísimos. Debemos declarar que en "Conquistadores de Almas", Estrada desempeña su papel de manera casi perfecta. El arte cinematográfico colombiano es, pues, un hecho. Hasta hace poco tiempo nadie creía pudiera aclimatarse entre nosotros y, ciertamente, había motivos para desconfiar, por la diversidad de factores que contribuyen al éxito de una empresa de esta índole. Además de un capital muy

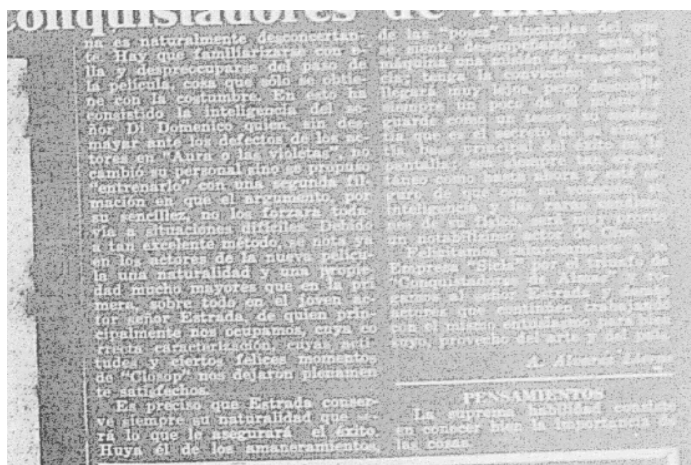
fuerte, de vastos conocimientos en técnica fotográfica y de una impecable concepción estética, se requieren dotes especiales para la formación de actores. En los ensayos cinematográficos exhibidos por otras empresas, sin duda reveladores de grandes esfuerzos, se notaron, además de algunas deficiencias de técnica, ciertos pequeños descuidos en detalle de interpretación, los que, es preciso reconocer, ha logrado evitar por completo el señor Di Doménico, gracias a la habilísima dirección del señor Moreno Garzón. El éxito ruidoso de "Conquistadores de Almas" viene a comprobar que las dificultades que anteriormente se presentaron para la formación de actores no provenían de la falta de dotes entre los jóvenes aficionados, sino de escasa práctica que hasta entonces habían adquirido. El hecho de representar por primera vez ante la máquina es naturalmente desconcertante. Hay que familiarizarse con ella y despreocuparse del paso de la película, cosa que solo se obtiene con la costumbre. En esto ha consistido la inteligencia del señor Di Domenico quien, sin desmayar ante los defectos de los actores en "Aura o las violetas", no cambió su personal sino se propuso "entrenario" con una segunda filmación en que el argumento, por su sencillez, no los forzara todavía a situaciones difíciles. Debido a tan excelente método, se nota ya en los actores de la nueva película una naturalidad y una propiedad mucho mayores que en la primera, sobre todo en el joven actor señor Estrada, de quien principalmente nos ocupamos, cuya correcta caracterización, cuyas actitudes y ciertos felices momentos, de 'Closop' nos dejaron plenamente satisfechos. Es preciso que Estrada conserve siempre su naturalidad que será lo que le asegurará el éxito. Huya él de los amaneramientos, de las "poses" hinchadas del que se siente desempeñando ante la máquina una misión de trascendencia; tenga la convicción de que llegará muy lejos pero desconfíe siempre un poco de si mismo y guarde como un tesoro su modestia que es el secreto de su

simpatía, base principal del éxito en la pantalla; ser siempre tan espontáneo como hasta ahora y esté seguro de que con su vocación es inteligencia y las raras condiciones de su físico, será muy pronto un notabilísimo señor de cine. Felicitaciones calurosamente a la Empresa "Siela" por el triunfo de "Conquistadores de Almas" y rogamos al señor Estrada y demás sectores que continúen trabajando con el mismo entusiasmo para bien suyo, provecho del arte

⁵⁸⁶ ⁵⁸⁷ .»

⁵⁸⁶ Giornale Mundo al día. 12 octubre 1924, pag 17.

⁵⁸⁷ Traduzione in italiano. «ARTE CINEMATOGRAFICA NAZIONALE. Alvarez Lleras recensisce l'ultimo film della Casa Siela Film, "Conquistadores de Almas" (Conquistatori di Anime). Roberto Estrada Vergara, uno dei migliori artisti del cinema nazionale, viene elogiato calorosamente da Antonio Alvarez Lleras in un articolo che oggi pubblichiamo. Nei due film nazionali che la Siela Film ha prodotto, "Aura o las violetas" (*Aura o Le viole*) e "Conquistadores de Almas" (Conquistatori di Anime), il pubblico è rimasto colpito soprattutto dalla nitidezza della fotografia e dalla scelta di luoghi e paesaggi. Noi siamo rimasti sorpresi invece, soprattutto nell'ultimo film, dalla perfetta interpretazione degli attori, che sono migliorati notevolmente dalle riprese di "Aura o las violetas" (*Aura o Le viole*). Possiamo dire che ce ne sono cinque o sei che già formano una buona base per la formazione di una "troupe" cinematografica completa: Cerón, Burgos, Benincore, ecc. Tra gli attori risalta soprattutto il Sig. Estrada, giovane con eccellenti requisiti per il grande schermo: presenza spavalda, figura raffinata e maniere elegantissime. Dobbiamo ammettere che in "Conquistadores de Almas" (Conquistatori di Anime), Estrada interpreta il suo ruolo magistralmente. L'arte cinematografica colombiana è ormai un dato di fatto. Fino a poco tempo fa nessuno avrebbe scommesso che potesse funzionare da noi e certamente c'erano buoni motivi per non crederci, per via dei diversi fattori che contribuiscono al successo di questo tipo di impresa. Oltre ad un capitale ingente, forti conoscenze di tecnica fotografica e un impeccabile senso estetico, sono richieste abilità specifiche per la formazione degli attori. Durante le riprese eseguite da altre imprese, pur rivelatrici di grandi sforzi, si notavano, oltre ad alcune mancanze tecniche, piccole imprecisioni nei particolari della recitazione, ma bisogna riconoscere che il Sig. Di Domenico è riuscito ad evitarli completamente grazie all'abilissima regia del Sig. Moreno Garzón. Il grande successo di "Conquistadores de Almas" (Conquistatori di Anime) prova che le difficoltà precedentemente rilevate nella formazione degli attori non erano imputabili alla mancanza di talento dei giovani dilettanti, ma piuttosto alla scarsa preparazione che avevano ricevuto fino a quel momento. Il fatto di recitare per la prima volta davanti alla macchina da presa è certamente destabilizzante. Bisogna prendere familiarità con lo strumento e smettere di preoccuparsi del movimento della pellicola, cosa che si ottiene soltanto con l'abitudine. In questo ha consistito l'intelligenza del Sig. Di Domenico, il quale, senza sconvolgersi di fronte ai difetti degli attori in "Aura o las violetas" (*Aura o Le viole*), non ha cambiato i suoi dipendenti, bensì ha deciso di "allenarli" con un secondo film il cui tema, per la sua semplicità, non li obbligasse ancora a interpretazioni complesse. Grazie a questo metodo eccellente, si nota già negli attori del nuovo film una naturalezza e una capacità molto più accentuate rispetto al primo, soprattutto da parte del giovane attore Sig. Estrada, sul quale ci concentriamo maggiormente, la cui caratterizzazione corretta, i cui modi e alcuni momenti riusciti in primo piano ci hanno lasciati veramente soddisfatti. È opportuno che Estrada conservi sempre la sua naturalezza, sarà quella che lo porterà al successo. Rifugga l'ostentazione, le "pose" enfatizzate di chi crede di star compiendo una missione importantissima di fronte alla cinepresa; mantenga la convinzione che andrà molto lontano, però non creda mai troppo in sé stesso e conservi la propria modestia come un tesoro, giacché questa è il segreto della sua simpatia, che è alla base del suo successo sullo schermo; rimanga sempre spontaneo com'è stato fino ad oggi e stia certo che con la sua vocazione e intelligenza e i requisiti rari della sua figura, sarà molto presto un notevole



117

<u>Titolo:</u>	Tuya es la culpa [La colpa è tua]
<u>Anno di edizione:</u>	1926
<u>Regista (nome):</u>	Nessuna informazione
<u>Regista (nazionalità):</u>	Italiana
<u>Casa di produzione:</u>	Colombia Film
<u>Lunghezza del film:</u>	Lungometraggio (la lunghezza esatta è sconosciuta)
<u>Luogo della proiezione:</u>	Cali; Bogotá; Barranquilla
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«INFORMACIÓN TELEGRÁFICA DE TODO EL PAÍS.
DE CALI. SE FILMARÁ LA OBRA NACIONAL
"TUYA ES LA CULPA" [otras noticias no referentes a
cine]- Cali, mayo 24. TIEMPO-Bogotá [...]. La Colombia
Film Company comenzará a filmar en esta semana una
obra nacional del conflicto escritor Elías E. Quijano,

personaggio cinematografico. Calorosi auguri all'Impresa "Sicla" per il trionfo di "Conquistadores de Almas" (Conquistatori di Anime) e preghiamo il Sig. Estrada e gli altri settori di continuare a lavorare con lo stesso entusiasmo per il proprio bene, a profitto dell'arte.»

titulada "Tuya es la culpa", y luego otra titulada "Alférez Real", en la cual tomarán parte varios jóvenes caleños. La compañía tiene un grupo de prácticas en estas materias que contrató en Italia, y cuenta con varias artistas de la misma nacionalidad. Ha construido un moderno edificio con todo el tecnicismo del caso, dotado de maquinaria completa, de vestuarios lujosísimos, y, en fin, de todo lo necesario para la elaboración de películas ajustadas a la técnica y a al buen gusto^{588 589} .»



118

Titolo:

Nido de cóndores

[Nido dei condor]

Anno di edizione:

1926

⁵⁸⁸ Giornale *El tiempo*. 26 maggio 1925, p. 10.

⁵⁸⁹ traduzione in italiano. «INFORMAZIONI TELEGRAFICHE DA TUTTO IL PAESE. DA CALI. SI EFFETTUERANNO LE RIPRESE DEL FILM NAZIONALE "LA COLPA È TUA" [altre notizie non riferite al cinema] - Cali, 24 maggio. *TIME-Bogotá* [...]. La Colombia Film Company inizierà le riprese questa settimana di un'opera nazionale dello scrittore di conflitti *Elias E. Quijano*, intitolata "Tuya es la culpa", e poi un altro "Real Ensign", nella quale reciteranno diversi giovani di Cali. L'azienda ha un gruppo di praticanti in quest'ambito assunto in Italia e ha diversi artisti della stessa nazionalità. Ha costruito un edificio moderno con tutti le apparecchiature tecniche del caso, dotato di macchinari completi, costumi lussuosi e, infine, tutto il necessario per la produzione di film impostati alla tecnica e al buon gusto..»

<u>Regista (nome):</u>	Nessuna informazione
<u>Regista (nazionalità):</u>	Nessuna informazione
<u>Casa di produzione:</u>	Sociedad de Mejoras Públicas de Pereira
<u>Lunghezza del film:</u>	Lungometraggio (la lunghezza esatta è sconosciuta)
<u>Luogo della proiezione:</u>	Pereira; Manizales; Cartago; Bogotá; Cali
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«EL ESTRENO DE UNA PELICULA NACIONAL CONSTITUYE UN VERDADERO ÉXITO.-LA ENORME CARESTIA DE LAS ENTRADAS NO IMPIDE QUE EL TEATRO SE LLENES-FELICITACIONES AL FILMADOR--Pereira, 25. TIEMPO-Bogotá. El martes en la noche se exhibió la película pereirana 'Nido de Cóndores': a pesar de que las entradas se cobraron a razón de dos pesos, el teatro se colmó de bote en bote y hubo necesidad de suspender la venta de boletas. Esta película constituye un brillante triunfo para la cinematografía nacional por su absoluta nitidez y los hermosos paisajes que contiene. Las principales obras que se construyen en Pereira se hallan divinamente encajadas en el argumento. Será preciso repetirla varias veces a fin de que la totalidad del público la conozca antes de seguir para Cali y otras ciudades. El maestro Cano [Calvo], que fue el filmador, ha recibido muchas felicitaciones^{590 591} .»

⁵⁹⁰ Giornale *El Tiempo*. 27 novembre 1926, p.5.

⁵⁹¹ Traduzione in italiano. «LA PREMA DI UN FILM NAZIONALE COSTITUISCE UN VERO SUCCESSO. – LA GRAN PENURIA DI BIGLIETTI NON IMPEDISCE AL TEATRO DI RIEMPIRSI - CONGRATULAZIONI AL REGISTA - Pereira, 25. TIEMPO-Bogotá. Martedì sera è stato proiettato il film "Nido de Cóndores": sebbene i biglietti si vendessero al prezzo di due pesos, il teatro era pieno da un lato all'altro ed è stato necessario sospendere la vendita dei biglietti. Questo film costituisce un successo strabiliante per la cinematografia nazionale per via della sua assoluta nitidezza e dei bellissimi paesaggi che contiene. Le principali opere costruite a Pereira sono divinamente inserite nella trama. Sarà necessario proiettarlo più volte in modo che tutto il pubblico lo veda prima di proseguire per Cali e altre città. Il maestro Cano [Calvo], che ne è il regista, ha ricevuto molte congratulazioni.»



119

<u>Titolo:</u>	El amor, el deber y el crimen [L'amore, il dovere e il crimine]
<u>Anno di edizione:</u>	1926
<u>Regista (nome):</u>	Pedro Moreno Garzón
<u>Regista (nazionalità):</u>	Colombiana
<u>Casa di produzione:</u>	SICLA
<u>Lunghezza del film:</u>	Lungometraggio (la lunghezza esatta è sconosciuta)
<u>Luogo della proiezione:</u>	Bogotá
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Si è conservato un frammento di 26 minuti
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«OLYMPIA. Jueves, reprise de la cinta nacional "El amor, el deber y el crimen" ⁵⁹² ⁵⁹³ .»



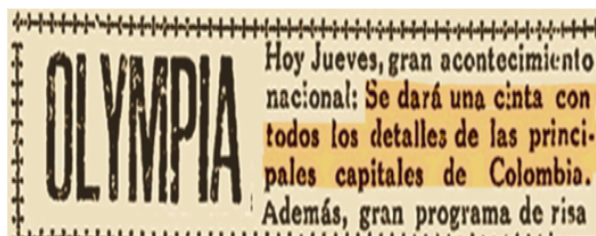
⁵⁹² Giornale *El Tiempo*, 5 agosto 1926, p.11

⁵⁹³ Traduzione in italiano. «OLYMPIA. Giovedì, ripetizione del film nazionale "El amor, el deber y el crimen" (L'amore, il dovere e il crimine).»

120

<u>Titolo:</u>	Principales capitales de Colombia [Principali Città de la Colombia]
<u>Anno di edizione:</u>	1926
<u>Regista (nome):</u>	Nessuna informazione
<u>Regista (nazionalità):</u>	Nessuna informazione
<u>Casa di produzione:</u>	Nessuna informazione
<u>Lunghezza del film:</u>	Nessuna informazione
<u>Luogo della proiezione:</u>	Bogotá
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione
<u>Fonte:</u>	Articolo giornalistico

«Olympia. Hoy jueves, gran acontecimiento nacional: se dará una cinta con todos los detalles de las principales capitales de Colombia^{594 595}.»



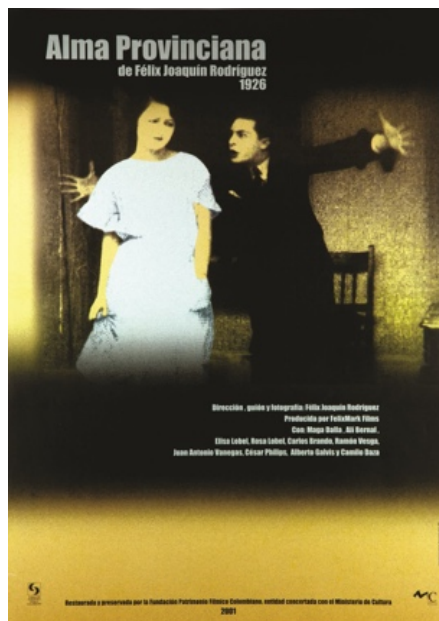
121

<u>Titolo:</u>	Alma provinciana [Anima di provincia]
<u>Anno di edizione:</u>	1926
<u>Regista (nome):</u>	Félix J. Rodríguez

⁵⁹⁴ Giornale *El Tiempo*, 7 ottobre 1926, p.7

⁵⁹⁵ Traduzione in italiano. «Olimpia. Oggi giovedì, grande evento nazionale: verrà proiettata una pellicola con tutti i dettagli delle principali città capitali della Colombia.»

<u>Regista (nazionalità):</u>	Colombiana
<u>Casa di produzione:</u>	FelixMark Film
<u>Lunghezza del film:</u>	Lungometraggio (125 minuti)
<u>Luogo di proiezione:</u>	Bogotá; Ibagué; Bucaramanga; San Gil; Socorro
<u>Copia/frammento esistente:</u>	125 minuti (Si è conservato il film completo)
<u>Fonte:</u>	Copia del film ⁵⁹⁶



122

<u>Titolo:</u>	La divina ley [La legge divina]
<u>Anno di edizione:</u>	1926
<u>Regista (nome):</u>	Nessuna informazione
<u>Regista (nazionalità):</u>	Nessuna informazione
<u>Casa di produzione:</u>	Cinema Floral Colombia
<u>Lunghezza del film:</u>	Lungometraggio (la lunghezza esatta è sconosciuta)
<u>Luogo della proiezione:</u>	Bogotá; Girardot; Medellín
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Nessuna informazione

⁵⁹⁶ Alma Provinciana Link <https://www.youtube.com/watch?v=tTspaGW6HSK>

Fonte: Articolo giornalistico

«El Gerente de la casa cinematográfica ‘Cinema Floral Bogotá’ está haciendo las diligencias conducentes al arreglo y forma en que ha de exhibirse la película de arte nacional intitulada ‘La Divina Ley’, con los diferentes empresarios de la ciudad. El señor don José María Sáiz, gerente del Teatro Faenza, ha ofrecido galantemente al señor Florentino Bernal su valioso contingente en todo lo relacionado con la exhibición de dicha película ^{597 598} .»



123

Titolo: *Garras de oro*
 [Artigli d'oro]

Anno di edizione: 1926-1928

Regista (nome): P. P. Jambrina

Regista (nazionalità): [Colombiana]

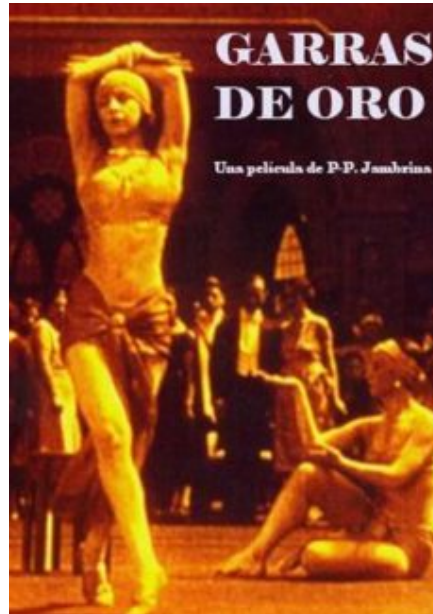
Casa de produzione: Cali Films - Colombia

Lunghezza del film: Lungometraggio (la lunghezza esatta è sconosciuta)

⁵⁹⁷ Giornale *Mundo al día*. 8 maggio 1926, p.4.

⁵⁹⁸ Traduzione in italiano. «Il Direttore della casa cinematografica ‘Cinema Floral Bogotá’ si sta occupando di prendere accordi con i diversi imprenditori della città per determinare come e quando verrà proiettato il film d’autore intitolato ‘La Divina Ley’ (“La legge divina”). Il Sig. José María Sáiz, direttore del Teatro Faenza, ha galantemente offerto al Sig. Florentino Bernal il suo importante contributo per tutte le spese che riguardano la proiezione del film di cui sopra. Speriamo che i signori direttori degli altri teatri seguano l’esempio del Sig. Sáiz.»

<u>Luogo della proiezione:</u>	Nessuna informazione
<u>Copia/frammento esistente:</u>	Si è conservato un frammento di 55 minuti
<u>Fonte:</u>	Copia dei frammenti



Al di là della modesta produzione, l'aspetto maggiormente rilevante che emerge a conclusione di questa filmografia è che tutte le produzioni che sono state conservate hanno in comune la presenza di qualche colombiano in un ruolo artistico di rilievo. *Madre* fu scritto e diretto dal colombiano Samuel Velásquez Botero; *Aura o las violetas* fu un adattamento del romanzo del colombiano José María Vargas Villa; *La tragedia del silencio* fu il primo film realizzato completamente da colombiani nel periodo del cinema muto; *Como los muertos* fu scritto dal colombiano Antonio Álvarez Lleras; *Il Noticiero Nacional* fu realizzato da Los Acevedo; *Manizales City* fu diretto dal colombiano Felix R. Restrepo; *Bajo el cielo antioqueño* fu realizzato da Acevedo Vallarino; *Alma Provinciana* fu realizzato da un colombiano; e, infine, *Garras de oro* contiene delle importanti didascalie colloquiali colombiane.

Conclusione

La presente ricerca è nata dal particolare interesse per determinare in che misura i colombiani parteciparono allo sviluppo del proprio cinema nazionale tra il 1897 e il 1926. Tramite il presente lavoro si è potuto dimostrare che la partecipazione dei colombiani nel gettare le basi del proprio cinema nazionale è stata fondamentale fin dagli arbori dello spettacolo cinematografico.

Infatti, sarebbe stato il colombiano Ernesto Vieco Morote a realizzare le prime proiezioni cinematografiche a Barranquilla, Cartagena e Bogotá nel 1897, a differenza di ciò che accadde in Messico, a Panama, o a Cuba, Paesi, tra tanti altri, ai quali il cinema giunse tramite l'intervento di operatori francesi. Inoltre, articoli giornalistici relativi ai primi quadri in movimento segnalano che furono imprenditori di Cali e/o di Medellín a realizzare le prime riprese nel Paese a metà del 1899. Allo stesso modo, si è potuto dimostrare che, nonostante si sia trattato di un processo lento che durò oltre 10 anni, i colombiani parteciparono attivamente al consolidamento del cinema come spettacolo nel proprio Paese.

In particolare, tra il 1906 e il 1907, la storia del cinema colombiano sarebbe stata influenzata dal contributo di 20 operatori cinematografici colombiani, che avrebbero realizzato proiezioni nel Paese, tra le quali si riscontrano due proiezioni di imprese colombiane e vedute colombiane. Da un lato c'era La Empresa Cronofónica, che avrebbe organizzato un numero imprecisato di proiezioni tra il settembre del 1906 e il dicembre del 1907 in 3 città del Paese, con una programmazione di cinema colombiano. Questa, che fa riferimento a vedute realizzate da vari operatori colombiani come: «[...] Il Sig. Félix R. Restrepo [e] i Signori Escobar, Mesa, Rodríguez e Calle», risulta recensita dal giornale *La Mesa Revuelta* il 5 aprile del 1907, e si realizzò nelle strade di Medellín per alcune serate. Infatti, nonostante la limitata popolazione colombiana e la sua difficile geografia, che quasi impedirono di costituire lo spettacolo cinematografico nel Paese, nel dicembre del 1912 si costruì a Bogotá la prima sala cinematografica della Colombia, il Salón Olympia, con l'appoggio di imprenditori locali.

Inoltre, grazie alla presente ricerca, si è potuto definire il numero approssimativo di produzioni cinematografiche realizzate in Colombia tra il 1899 e il 1929, che ammonta a 130 produzioni tra vedute, *actualité*, film commerciali o pubblicitari, e film di fiction e di film di non-fiction in formato di cortometraggi, mediometraggi e lungometraggi. Ciascuna di queste produzioni è stata presentata durante questa ricerca con il suo titolo corrispondente,

il nome del regista, la casa di produzione, la durata del film, il luogo della proiezione e il riscontro giornalistico della sua esistenza, per poi cercare di stilare una prima bozza di quella che potrebbe diventare una raccolta della produzione cinematografica del Paese.

Al di là della modesta produzione realizzata in Colombia, l'aspetto maggiormente rilevante che emerge è l'importante e sconosciuta partecipazione dei colombiani nella produzione del proprio cinema muto. Delle 128 produzioni cinematografiche di cui si ha trovato evidenza giornalistica, letteraria o visuale, è stato constatato che 60 produzioni furono realizzate da colombiani, ovvero poco meno del 50% delle produzioni del cinema muto colombiano; un contributo fondamentale, soprattutto considerando che la Colombia non disponeva di una solida industria di produzione né di proiezione cinematografica locale. Ciò significa che circa l'altra metà è stata realizzata da registi italiani, spagnoli, inglesi, messicani, e altri.

Il presente lavoro, inoltre, ha censito e analizzato i 13 film che sono stati conservati fino ad oggi (dei 130 originali), sia sotto-forma di estratti, sia completi, e che sommati costituiscono un totale di 9 ore di girato, restaurato e conservato, che costituisce uno tra gli archivi cinematografici muti più consistenti dell'America Latina e del mondo. Anzi, tenendo in conto che il periodo muto nel cinema colombiano risale al 1937, mancherebbe quantificare e qualificare il film realizzati fra il 1930 e il 1936 per conoscere la quantità dei titoli e il totale in tempo che si conserva del cinema muto colombiano. Infatti, delle 128 produzioni di cui si ha notizia fra 1899 e 1929, ne sono state conservate individualmente soltanto 13, ovvero poco più del 9% del totale; e si ha avuto informazione dell'esistenza di altre 4 ore di girato, restaurato e conservato fra 1930 e 1936 dell'archivio Los Acevedo.

A tal proposito, è importante menzionare Aristides Ariza Moreno tra i produttori di cinema muto colombiano fra 1913 e 1915, con 10 produzioni trovate fino ad oggi. Inoltre, tutte le produzioni che sono state conservate hanno in comune la presenza di qualche colombiano in un ruolo artistico di rilievo. Per esempio: *Madre* fu scritto e diretto dal colombiano Samuel Velásquez Botero (di cui si conservano 20 minuti); *Aura o las violetas* fu un adattamento del romanzo del colombiano José María Vargas Villa (di cui si conservano 24 minuti); *La tragedia del silencio* fu il primo film realizzato completamente da colombiani nel periodo del cinema muto (di cui si conservano 24 minuti); *Como los muertos* fu scritto dal colombiano Antonio Álvarez Lleras (di cui si conservano 12 minuti); gli actualités del Noticiero Nacional e del Noticiero CINECO furono realizzati dai colombiani Acevedo; *Manizales City* fu diretto dal colombiano Felix R. Restrepo; *Bajo el cielo antioqueño* fu il secondo e ultimo film realizzato da un team di lavoro completamente colombiano; *Alma*

Provinciana fu realizzato completamente da un colombiano; e *Garras de oro* fu una co-produzione fra Colombia e Italiana, che manca soltanto dimostrare che sia stata una co-realizzazione colombo-italiana.

Infatti, vale la pena menzionare che furono numerosi gli imprenditori, i cineasti e gli artisti italiani che si recarono in Colombia tra il 1909 e il 1928 e che contribuirono in maniera determinante allo sviluppo del cinema muto nel Paese. Costoro ebbero un ruolo in tutti i campi dell'industria cinematografica, dall'importazione, alla produzione cinematografica. In particolare tra il 1913 e il 1926, una dozzina di italiani partecipò a 36 film muti ⁵⁹⁹, tra vedute, *actualités*, film pubblicitari, cortometraggi e lungometraggi di fiction e di non-fiction. I primi ad arrivare in Colombia furono i Di Domenico come ci racconta Francesco nelle sue memorie, che sono di rilevanza fondamentali per il cinema muto colombiano e per gli studi sulla diaspora italiana in America Latina e nei Caraibi. I Di Domenico non si limitò all'importazione, alla proiezione e alla distribuzione di film nel Paese, ma si dedicarono anche alla produzione di cinema. Inizialmente, come Francesco stesso sottolinea nei suoi scritti, questo avvenne tramite l'emissione del 'Diario Colombiano'. Finora sono state trovate prove di 24 film realizzati dai Di Domenico, tra cui ci sono vedute, *actualités*, film pubblicitari e film di fiction e non-fiction.

Inoltre, se i film *Il dramma del 15 ottobre* e *Aura o le viole* dei Di Domenico sono ricordati per la loro presenza mediatica e per il loro successo al botteghino, Floro Manco –un altro italiano in Colombia– è senza dubbio ricordato per aver iniziato a Barranquilla una tradizione cinematografica che dopo 100 anni è ancora in vigore. Si hanno pochissime informazioni su questo regista italiano, ma sono state trovate prove giornalistiche e letterarie del fatto che abbia realizzato quattro (4) film in Colombia tra il 1913 e il 1922.

Varrebbe la pena stilare una bio-filmografia dei tecnici che appaiono accreditati in *Artigli d'oro*, Arnaldo Ricotti⁶⁰⁰ e Arrigo Cinotti⁶⁰¹, dei quali è già stato possibile verificare la presenza nel cinema italiano dal 1930; così come una bio-filmografia di ciascuno dei 7 cineasti italiani assunti da La Colombia Film; e infine effettuare uno studio filologico dei film di queste due società che si siano conservati fino ad oggi, con l'obiettivo di conoscere l'origine di ciascuna pellicola e della celluloidi utilizzata. Questo permetterebbe, in primo luogo, di comprovare la partecipazione italiana a questo film, e, soprattutto, di arrivare a

⁵⁹⁹Si fa riferimento ai 36 film di cui sia stata trovata documentazione giornalistica o visiva fino a oggi.

⁶⁰⁰ Ricotti, Arnaldo. *Come l'Artiglio ha potuto recuperare l'oro dell'Egypt*; 1932; consultato il 19 di ottobre 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=K8en6aFnogg>

⁶⁰¹ Cinotti, Arrigo. *La visita del Duce all'Azienda Elettrica Municipalizzata*; 1934; consultato il 19 di ottobre del 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=cldfiVg6MNQ&app=desktop>

dimostrare in maniera inconfutabile che *Artigli d'oro* è, in effetti, un film composto da varie produzioni realizzate in diversi Paesi e da diversi registi.

Inoltre, dopo aver condotto un'analisi approfondita dei film che si sono conservati fino ad oggi, non soltanto è gratificante accorgersi che in queste quasi 8 ore di pellicola girata e conservata si riconoscono in termini generali i connotati del cinema muto colombiano, ma addirittura che si riscontrano alcuni archetipi del patrimonio filmico colombiano nella sua storia. Un esempio è il film *Alma Provinciana* di Felix Rodríguez, il quale mostra una comparazione tra la vita rurale e la vita urbana in Colombia nel 1925 e presenta una riflessione sulle disuguaglianze tra classi sociali nel Paese, tematica che sarà di grande impatto nella storia successiva della filmografia nazionale. Inoltre, ci sono i film *Bajo el cielo antioqueño*, *Manizales City* e *Manizales después del incendio*, opere che rappresentano le città, i paesaggi e i colombiani a metà del 1920, un altro tema che è stato di fondamentale importanza per i registi colombiani fino al giorno d'oggi. Infine, c'è *Garras de oro*, un film unico nella filmografia colombiana e mondiale, che non solo getta le basi di quello che sarà definito il *found-footage-film*, ma è anche un film fondatore delle tematiche ant imperialiste all'interno di un belligerante film-saggio.

Pertanto, la presente ricerca, oltre ad analizzare i lineamenti che caratterizzarono la storia del cinema muto colombiano, raggiunge il suo obiettivo di evidenziare la partecipazione dei colombiani alla creazione del proprio cinema nazionale. La comprensione e il riconoscimento della storiografia, filmografia e del censimento dei lineamenti della storia del cinema muto colombiano ha come ulteriore obiettivo quello di contribuire a una storiografia, filmografia e censimento della storia occidentale e latino-americana del cinema, affinché diventino sempre più dettagliate, articolate e inclusive.

Infatti, in questa ricerca si approfondiscono sulle nozioni di policentrismo, polimorfismo e polivalenza cinematografica, proposte recentemente da Shekhar Deshpande e Mazaj Meta nel loro libro *World Cinema: A Critical Introduction* del 2018. In dettaglio, il policentrismo mostra la forza e l'influenza comparativa dei centri cinematografici, sfidando l'idea di un centro unico e presentando un campo irregolare e in costante cambiamento di diversi epicentri filmici. Il polimorfismo è un assemblaggio interconnesso di varie forme di cinema nazionale transnazionale, postcoloniale, diasporico, eccetera, che ora, e grazie al restauro, possono essere riorientati o riconfigurati da diversi punti di vista e all'interno del più ampio contesto del cinema mondiale. La polivalenza cinematografica, infine, propone una spiegazione di come ogni film viene visto e interpretato in modo differente nelle diverse

parti del mondo, attraversando i confini nazionali e culturali. Queste nozioni che hanno permesso a questa ricerca di fare uno studio aggiornato del cinema muto colombiano, con una prospettiva globale, per ridefinirlo e spanderlo.

Infatti, è grazie al suo cinema muto che il cinema colombiano non può essere rappresentato né dalla produzione realizzata in altri Paesi né da altri cineasti. Questo dimostra che ogni cinema nazionale è inteso come un insieme di film e registi unici che costituiscono il patrimonio filmico unico di ciascuna nazione. Nessuna produzione può rappresentarne un'altra, così come nessun cineasta può rappresentarne un altro, né alcun cinema nazionale può essere, a sua volta, rappresentato da un altro. Il cinema muto colombiano è l'unico punto di partenza del cinema colombiano, e i film muti colombiani sono tutto ciò che esiste come inizio del cinema colombiano, all'interno della più ampia storia del cinema mondiale. In conclusione, questa ricerca sottolinea l'importanza di conoscere, di comprendere e di includere tutte le storie del cinema mondiale per arricchire (nel senso di aggiornare, ridefinire ed espandere) la storia e gli studi del cinema mondiale.

Bibliografia

Introduzione

- Concha Henao, Á. *Historia social del cine en Colombia. Tomo I 1897-1929*. Bogotá : Black Maria. 2014. Print.
- Dennison, S. & Song H. L. *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Wallflower Press. 2006. Print.
- Deshpande, Sh. & Mazaj, M. *World Cinema: A Critical Introduction*. Rutledge: Taylor & Francis Group. 2018. Print.
- Jacquier, P., & Prana, M. (Eds.). *Gabriel Veyre, Opérateur Lumière, autour du monde avec le cinématographe, correspondance (1896-1900)*. Paris: ACTESSUD1. 1996. Print.
- Machado, A. *Pioneros de Video y Cine Experimental en América Latina*. Sao Paolo: Revista Significação 33. 2010. Print.
- Martínez-Pardo, H. *Historia del Cine Colombiano*. Bogotá: Librería y Editorial America Latina. 1978. Print.
- Nagib, L., Perriam, C., & Dudrah, R. (Eds.). *Theorizing World Cinema*. London: I. B. Tauris. 2012. Print.
- Nieto Ibáñez, J. *Floro Manco: Pionero del cine documental en Colombia*. Barranquilla: Publidisa, 2012. Print.
- Stam, R. & Shoat, E. *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and media*; New York: Rutledge. 1994. Print.

Capitolo I

LIBRI

- Annuario cinematografico e radiofonico cubano 1941-1943. Lunedì 8 febbraio 1897. Citato in Pedro Pablo Chávez e Ramón Peón (a cura di). Guanabacoa : Editoriale Puga, 1943, pp. 16. Print.
- Fernandez, A. *La casa de la bahía. Memorias de Manuel Trujillo Durán*. Zulia : Quórum Académico. 2012. Print.
- Ibañez Nieto, J. *Barranquilla en blanco & negro*. Barranquilla : Artes Gráficas Industriales Ltda. 2005. Print.
- Jacquier, P., & Prana, M. (Eds.). *Gabriel Veyre, Opérateur Lumière, autour du monde avec le cinématographe, correspondance (1896-1900)*. Paris : ACTESSUD1. 1996. Print.
- Martínez-Pardo, H. *Historia del Cine Colombiano*. Bogotá : Librería y Editorial America Latina. 1978. Print.
- Porto Cabrales, R. *Génesis y evolución del cine en Cartagena 1897-1960*. Unpublished.
- Rico Agudelo, A. *Las travesías del cine y los espacios públicos*. Bogotá : Cineteca Distrital. 2016. Print.
- Rist, P. *Historical Dictionary of South American Cinema*. United Kingdom : Rowman & Littlefield Publishers Inc. 2014. Print.

- Salcedo Silva, H. *Cronicas del cine colombiano (1897-1950)*. Bogotá : Carlos Valencia Editores. 1981. Print.
- Seguin, A. 407-4018. *La production cinématographique des frères Lumières*. Paris : BIFI/Bibliothèque du Film, 1996. Print.
- Serrano, Arturo. *The Beginnings of Cinema in Venezuela*. Unpublished.
- Vélez Ocampo, A. *Cartago, Pereira, Manizales: cruce de caminos históricos crocevia storico*. Pereira : Editorial Papiro. 2005. Print.

GIORNALI

- Giornale Diario Comercial 30. 29 luglio del 1897. Barranquilla, Colombia.
- Giornale El Cascabel. 4 ottobre del 1899. Medellín, Colombia.
- Giornale El Espectador. 29 ottobre del 1898. Medellín, Colombia.
- Giornale El Ferrocarril. 16 giugno del 1899. Santiago de Cali, Colombia.
- Giornale El Ferrocarril. 26 agosto 1896. Santiago de Chile, Chile.
- Giornale El Norte. 27 agosto del 1879. Bucaramanga, Colombia.
- Giornale El Porvenir. 9 dicembre 1897. Cartagena, Colombia.
- Giornale El Rayo X. 4 settembre 1897. Bogotá, Colombia.

WEBSITE

- Aubert, M. *Stuttgart: 26e dragons. Sauts d'obstacles*. Vue N° 242 di 1896, Catalogo Lumière. Michelle Aubert et Jean-Claude Seguin; <https://catalogue-lumiere.com/stuttgart-26e-dragons-sauts-dobstacles/>; Catalogue Lumière. 2015. Website. Accesso il 27 ottobre 2020.
- Filippi, G. *Bains de Diane*. Vue N° 277 di 1986 Catalogo Lumière. Paris: Film Lumière. Michelle Aubert et Jean-Claude Seguin; <https://catalogue-lumiere.com/bains-de-diane/>; Catalogue Lumière. 2015. Website. Accesso il 27 ottobre 2020.
- Lumière, L. *Arrivée d'un train à La Ciotat*. Vue N° 653 d9 1986 Catalogo Lumière. Michelle Aubert et Jean-Claude Seguin; <https://catalogue-lumiere.com/arrivee-train-a-la-ciotat/>; Catalogue Lumière. 2015. Website. Accesso il 27 ottobre 2020.
- Lumière, L. *Chapeaux à transformation*. Vue N° 105 di 1986 Catalogo Lumière. Michelle Aubert et Jean-Claude Seguin; <https://catalogue-lumiere.com/chapeaux-a-transformation/>; Catalogue Lumière. 2015. Website. Accesso il 27 ottobre 2020.
- Lumière, L. *Sortie d'usine*, [I]. Vue N° 91,1 di 1986, Catalogo Lumière. Michelle Aubert et Jean-Claude Seguin; <https://catalogue-lumiere.com/series/les-sorties-dusine/>; Catalogue Lumière. 2015. Website. Accesso il 27 ottobre 2020.
- Veyre, G. *Baignade de négrillons*. Vue N° 834 di 1986, Catalogo Lumière. Michelle Aubert et Jean-Claude Seguin; <https://catalogue-lumiere.com/baignade-de-negrillons/>; Catalogue Lumière. 2015. Website. Accesso il 27 ottobre 2020.

Capitolo II

LIBRI

- Concha Henao, Á. *Historia social del cine en Colombia. Tomo I 1897-1929*. Bogotá : Black Maria. 2014. Print.
- Duque, E. P. *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. 1992. Print.
- Ibañez Nieto, J. *Barranquilla en blanco & negro*. Barranquilla : Artes Gráficas Industriales Ltda. 2005. Print.
- Martínez-Pardo, H. *Historia del Cine Colombiano*. Bogotá : Librería y Editorial America Latina. 1978. Print.
- Rico Agudelo, A. *Las travesías del cine y los espacios públicos*. Bogotá: Cineteca Distrital. 2016. Print.
- Rist, P. *Historical Dictionary of South American Cinema*. United Kingdom : Rowman & Littlefield Publishers Inc. 2014. Print.
- Salcedo Silva, H. *Cronicas del cine colombiano (1897-1950)*. Bogotá : Carlos Valencia Editores. 1981. Print.
- Tharrats, J.-G. *Segundo de Chomón: un pionnier méconnu du cinéma européen: Espagne, France, Italie, 1902-1928*. Paris : Harmattan. 2011. Print.

GIORNALI

- El Artista, 17 diciembre del 1912. Bogotá, Colombia.
- El Artista. 19 gennaio del 1907. Bogotá, Colombia.
- El Norte. 20 agosto del 1897. Bucaramanga, Colombia.
- El Norte. 3 settembre del 1897. Bucaramanga, Colombia.
- El Porvenir. 22 agosto del 1897. Cartagena, Colombia.
- El Porvenir. 26 agosto del 1897. Cartagena, Colombia.
- La Crónica. 29 agosto del 1897. Bogotá, Colombia.
- La Crónica. 5 ottobre del 1897. Bogotá, Colombia.
- Mesa Revuelta. 5 aprile del 1907. Medellín, Colombia.

WEBSITE

- Capellani, A. *Cendrillon, ou la Pantoufle merveilleuse* di 1907. Paris: Pathé. n.p. <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/3557-cendrillon-ou-la-pantoufle-merveilleuse>; Filmographie Pathé. n.d. Website. Acceso il 27 ottobre 2020.
- de Chomón, S. *Course de taureaux aux arènes de Barcelone* di 1903. Paris: Pathé. n.p. <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/5557-course-de-taureaux-aux-arenes-de-barcelone>; Filmographie Pathé. n.d. Website. Acceso il 27 ottobre 2020.
- Zecca, F. *La vie et la passion de Jésus-Christ* di 1902. Paris: Pathé. n.p. <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/6691-vie-et-la-passion-de>

[jesus-christ-12-la-transfiguration-de-jesus-christ-la](#); Filmografia Pathé; n.d.; Website. Accesso il 27 ottobre 2020.

Zecca, F. *Vie et passion de notre seigneur Jésus-Christ* di 1907. Paris: Pathé. n.p. <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/377-vie-et-passion-de-n-s-jesus-christ-miracles-et-vie>; Filmografia Pathé; n.d.; Website. Accesso il 27 ottobre 2020.

Capitolo III

LIBRI

ARIZA, G. *Alrededor de mi pintura*. In ARIZA, G., CARRANZA, E., Gonzalo Ariza. *Pinturas*. Bogotá: Villegas Editores. 1978.

Concha Henao, Á. *Historia social del cine en Colombia. Tomo I 1897-1929*. Bogotá : Black Maria. 2014. Print.

Duque, E. P. *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. 1992. Print.

Ibañez Nieto, J. *Barranquilla en blanco & negro*. Barranquilla : Artes Gráficas Industriales Ltda. 2005. Print.

Rico Agudelo, A. *Las travesías del cine y los espacios públicos*. Bogota : Cineteca Distrital. 2016. Print.

Salcedo Silva, H. *Cronicas del cine colombiano (1897-1950)*. Bogotá : Carlos Valencia Editores. 1981. Print.

GIORNALI

Giornale *El Mundo al día*. 21 aprile del 1925.

Giornale *El Norte*. 20 agosto del 1897.

Giornale *El Norte*. 3 settembre del 1897.

Giornale *El Nuevo Diario*. 18 marzo del 1914.

Giornale *El Porvenir*. 22 agosto del 1897.

Giornale *El Porvenir*. 26 agosto del 1897.

Giornale *El tiempo*, 10 febbraio del 1940.

Giornale *El Tiempo*. 1 aprile del 1924.

Giornale *El tiempo*. 14 Giugno del 1924.

Giornale *El Tiempo*. 22 dicembre del 1923.

Giornale *El tiempo*. 3 settembre del 1913.

Giornale *El Tiempo*. 5 febbraio del 1914.

Giornale *El Tiempo*. 5 febbraio del 1914.

Giornale *El Tiempo*. 6 marzo del 1928.

Giornale *La Crónica*. 29 agosto del 1897.

Giornale *La Crónica*. 29 agosto del 1897.

Giornale *La Crónica*. 5 ottobre del 1897.

Giornale *Mesa revuelta*. 19 gennaio del 1907.
 Giornale *Mundo al día*. 27 marzo del 1925.
 Giornale *Mundo al día*. 5 novembre del 1925.

WEBSITES

n.p. http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Arturo_Acevedo_Vallarino;
 Teatro Colón de Bogotá. n.d. Website. Accesso il 27 ottobre 2020.
 n.p. <https://www.imdb.com/title/tt0164493/>; Teatro Colón de Bogotá. n.d. Website. Accesso
 il 27 ottobre 2020.
 n.p. https://www.imdb.com/title/tt0449215/?ref_=fn_al_nm_1a; **IMDB**. n.d. Website.
 Accesso il 27 ottobre 2020.
 n.p. <https://www.teatrocolon.gov.co/historia>; Teatro Colón de Bogotá. n.d. Website.
 Accesso il 27 ottobre 2020.

Capitolo IV

FILM

El incendio de Manizales [Manizales dopo l'incendio]. Director desconocido. La Colombia
 Film Company, 1925. DVD.
El Valle del Cauca y su progreso [La Valle del Cauca e il suo progresso]. Director
 desconocido. La Colombia Film Company, 1925. DVD.
Aura o las violetas [Aura o le viole]. Director desconocido. SICLA, 1924. DVD.
El amor, el deber y el crimen [L'amore, il dovere e il crime]. Director desconocido. SICLA,
 1924. DVD.
Garras de oro [Artigli d'oro]. P.P. Jambrina. Cali Films, 1927. DVD.

LIBRI

Bernardini, A. *Cinema muto italiano. II. Industria e organizzazione dello spettacolo 1905
 1909*. Roma : Laterza. 1961. Print.
 Concha Henao, Á. *Historia social del cine en Colombia. Tomo I 1897-1929*. Bogotá : Black
 Maria. 2014. Print.
 Duque, E. P. *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia.
 1992. Print.
 Galindo Cardona, Y. *Realidad y ficción sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe en la
 película El drama del 15 de octubre en 1915*. Bogotá : Universidad Javeriana. 2015).
 Print.
 Gutiérrez S., É. *Fiestas: Once de noviembre en Cartagena de Indias. Manifestaciones
 artísticas, cultura popular: 1910-1930*. Medellín : Editorial Lealón. 2000. Print.
 Ibañez Nieto, J. *Barranquilla en blanco & negro*. Barranquilla : Artes Gráficas Industriales
 Ltda. 2005. Print.

- Nieto Ibáñez, J. *Floro Manco: Pionero del cine documental en Colombia*. Barranquilla: Publidisa, 2012. Print.
- Jacquier, P., & Prana, M. (Eds.). *Gabriel Veyre, Opérateur Lumière, autour du monde avec le cinématographe, correspondance (1896-1900)*. Paris : ACTESSUD1. 1996. Print.
- Martínez-Pardo, H. *Historia del Cine Colombiano*. Bogotá : Librería y Editorial America Latina. 1978. Print.
- Salcedo Silva, H. *Cronicas del cine colombiano (1897-1950)*. Bogotá : Carlos Valencia Editores. 1981. Print.
- Suárez, Juana, Ramiro Arbeláez, and Laura A. Chesak. Garras De Oro (The Dawn of Justice-Alborada De Justicia): The Intriguing Orphan of Colombian Silent Films. *The Moving Image*, Volume 9, Number 1, Spring 2009, (Article) Minnesota : University of Minnesota Press, 2009, pp. 54-82.
- Vargas Vila, J. M. *Aura o las violetas*. Bogotá : Editorial Oveja Negra. 1983. Print.

GIORNALI

- Giornale *Colombia*. 17 marzo del 1924.
- Giornale *El Cine Gráfico*. 12 maggio del 1916.
- Giornale *El Cine Gráfico*. 5 maggio del 1916.
- Giornale *El Liberal*, 15 gennaio del 1923.
- Giornale *El Mundo al día*. 21 aprile del 1925.
- Giornale *El Nuevo Diario*. 18 marzo del 1914.
- Giornale *El Nuevo Diario*. 23 gennaio del 1914.
- Giornale *El Nuevo Diario*. 30 marzo del 1914.
- Giornale *El Progreso*. 19 marzo del 1914.
- Giornale *El Progreso*. 6 marzo del 1914.
- Giornale *El Siglo*. 27 ottobre del 1916
- Giornale *El Siglo*. 27 ottobre del 1916.
- Giornale *El Siglo*. 27 ottobre del 1916.
- Giornale *El Tiempo*. 23 novembre del 1915.
- Giornale *El Tiempo*. 14 gennaio del 1923.
- Giornale *El Tiempo*. 17 giugno del 1915.
- Giornale *El Tiempo*. 23 novembre del 1915.
- Giornale *El tiempo*. 26 maggio del 1925.
- Giornale *El Tiempo*. 5 ottobre del 1924.
- Giornale *El Tiempo*. 6 marzo del 1928.
- Giornale *El tiempo*. 7 agosto del 1925.
- Giornale *El Tiempo*. 8 maggio del 1943.
- Giornale *El tiempo*. 9 dicembre del 1923.
- Giornale *La Nación*. 11 gennaio del 1916.
- Giornale *Mundo al día*. 26 novembre del 1924.
- Giornale *Mundo al día*. 5 novembre del 1925.
- Giornale. *El Progreso*. 6 marzo del 1914.

WEBSITES

- n.p.<http://dati.istat.it/Index.aspx> consultato 19 ottobre 2020; I.Stat. n.d. Website. Accesso il 27 ottobre 2020.
- n.p.[http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Antonio %C3%81lvarez Lleras \(Joaqu%C3%ADn Zuluaga\)](http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Antonio_%C3%81lvarez_Lleras_(Joaqu%C3%ADn_Zuluaga)) Enciclopedia República; Website. n.d. Accesso il 27 ottobre 2020.
- n.p.http://www.proimágenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1977; Proimágenes Colombia. Website. 2009. Accesso il 27 ottobre 2020.
- n.p.<https://www.youtube.com/watch?v=cldfiVg6MNO&app=desktop>; Istituto Luce Cinecittà. YouTube. n.d. Accesso il 27 ottobre 2020.
- n.p.<https://www.youtube.com/watch?v=K8en6aFnogg>; Istituto Luce Cinecittà. YouTube. n.d. Accesso il 27 ottobre 2020.
- n.p.<https://www.youtube.com/watch?v=ZqrzRD9EEb8>; Patrimonio Filmico Colombiano. 2015. YouTube. Accesso il 27 ottobre 2020.

Capitolo V**FILM**

Alma provinciana [anima provinciale]. Dir. Félix J. Rodríguez. FelixMark. 1925. DVD.

LIBRI

- Acosta Gómez, Heyder Andrés; *La primera guerra mundial. La danza de los millones*; 2015; Bogotá : Universidad Nacional de Colombia.
- Deshpande, Sh. & Mazaj, M. *World Cinema: A Critical Introduction*. Rutledge : Taylor & Francis Group. 2018. Print.
- López Díaz, N. *En el país del espejo*. In *Los investigadores y el cine*, compilato da Daniel Enrique Monje Abril. Bogotá : U. Manuela Beltrán. pp. 88-112. Unpublished.
- López Díaz, N. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. Bogotá : Alcaldía de Bogotá. 2006. Print.
- Nagib, L., Perriam, C., & Dudrah, R. (Eds.). *Theorizing World Cinema*. London : I. B. Tauris. 2012. Print.
- Salcedo Silva, H. *Cronicas del cine colombiano (1897-1950)*. Bogotá : Carlos Valencia Editores. 1981. Print.
- Stam, R. & Shoat, E. *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and media*; New York : Rutledge. 1994. Print.

WEBSITES

n.a. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=12; Proimagenes Colombia. Website. 2009. Acceso il 27 ottobre 2020.

Capitolo VI**FILM**

Bajo el cielo antioqueño. Dir. Arturo Acevedo Vallarino. Compañía Filmadora de Medellín. 1925. DVD

El incendio de Manizales [Manizales dopo l'incendio]. Director desconocido. La Colombia Film Company, 1925. DVD.

El Valle del Cauca y su progreso [La Valle del Cauca e il suo progresso]. Director desconocido. La Colombia Film Company, 1925. DVD.

Berlin, Die Sinfonie der Grosstadt [Berlino, sinfonia di una grande città]. Dir. Walter Ruttmann. 1927. DVD.

Manhatta. Dir. [Charles Sheerler and Paul Strand]. 1921. DVD.

Madre [Madre]. Dir. Samuel Velasquez Botero. Manizales Film Company. 1924. DVD

LIBRI

Deshpande, Sh. & Mazaj, M. *World Cinema: A Critical Introduction*. Rutledge : Taylor & Francis Group. 2018. Print.

Duque, E. P. *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. 1992. Print.

López Díaz, N. *En el país del espejo*. In *Los investigadores y el cine*, compilato da Daniel Enrique Monje Abril. Bogotá : U. Manuela Beltrán. pp. 88-112. Unpublished.

López Díaz, N. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. Bogotá : Alcaldía de Bogotá. 2006. Print.

Martínez-Pardo, H. *Historia del Cine Colombiano*. Bogotá : Librería y Editorial America Latina. 1978. Print.

GIORNALI

Giornale *El tiempo*. 7 agosto del 1925.

WEBSITES

- n.p. http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=7 Website Proimagenes Colombia; Website. n.a. Acceso il 27 ottobre 2020.
- n.p. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=5 Proimagenes Colombia. Website. n.a. Acceso il 27 ottobre 2020;
- n.p. <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Paginas/Ley-de-Cine.aspx>; Proimagenes Colombia; Website. n.a. Acceso il 27 ottobre 2020.
- n.p. <https://www.youtube.com/watch?v=v-1KLN0iwsU>; La Fundación Patrimonio Filmico Colombiano. Canal de YouTube. n.a. Acceso il 27 ottobre 2020.

Capitolo VII

FILM

- El incendio de Manizales [Manizales dopo l'incendio]*. Director desconocido. La Colombia Film Company, 1925. DVD.
- El Valle del Cauca y su progreso [La Valle del Cauca e il suo progresso]*. Director desconocido. La Colombia Film Company, 1925. DVD.
- American Dreams: Lost and Found*. James Benning. James Benning, 1984. DVD.
- Garras de Oro [artigli d'oro]*. P.P. Jambrina. Cali Films. 1927. DVD.
- The Fall of the Romanov Dynasti*. Esfir Shub. Sovkino, 1927. DVD.

LIBRI

- Acosta Gómez, H. A. *La primera guerra mundial. La danza de los millones*. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. 2015. Print.
- Barnard, T., and Peter Rist. *South American Cinema: A Critical Filmography*. New York : Garland Publishing. 1996. Print.
- Buenaventura, J. G. *Colombian Silent Cinema: The Case of Garras de Oro*. TMs, University of Kansas. 1993. Unpublished.
- Concha Henao, Á. *Historia social del cine en Colombia. Tomo I 1897-1929*. Bogotá : Black Maria. 2014. Print.
- Deshpande, Sh. & Mazaj, M. *World Cinema: A Critical Introduction*. Rutledge : Taylor & Francis Group. 2018. Print.
- López Díaz, N. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. Bogotá: Alcaldía de Bogotá. 2006. Print.
- Petric, V. *Esther Shub: Film as a Historical Discourse*. In *Show Us Life: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*, edited by Thomas Waugh, 21-46. Metuchen, N.J. : Scarecrow Press, 1984.
- Rist, P. *Historical Dictionary of South American Cinema*. United Kingdom : Rowman & Littlefield Publishers Inc. 2014. Print.

Suárez, Juana, Ramiro Arbeláez, and Laura A. Chesak. *Garras De Oro (The Dawn of Justice-Alborada De Justicia): The Intriguing Orphan of Colombian Silent Films. The Moving Image, Volume 9, Number 1, Spring 2009, (Article) Minnesota : University of Minnesota Press, 2009, pp. 54-82.*

GIORNALI

Giornale *El Tiempo*. 6 marzo del 1928.

Giornale *El Tiempo*. 7 agosto del 1925.

WEBSITES

n.p. http://www.proimágenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=14; Proimágenes Colombia. Website. n.a. Acceso il 27 ottobre 2020.

n.p. <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0216.xml>; Oxford Bibliographies; Website. n.a. Acceso il 27 ottobre 2020.

Capitolo VIII

LIBRI

Alvarez, C. *Orígenes del cine colombiano*. In Restrepo Tirado, E. (Ed.), *XII Cátedra anual de historia. Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano: Investigaciones recientes*. Bogotá : Museo Nacional de Colombia. 2007. Print.

Cinemateca distrital. *Cuadernos de cine colombiano. Extranjeros en el cine colombiano I*; Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. 2015. Print.

Concha Henao, Á. *Historia social del cine en Colombia. Tomo I 1897-1929*. Bogotá : Black Maria. 2014. Print.

Duque, E. P. *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. 1992. Print.

Martínez-Pardo, H.; *Historia del Cine Colombiano*; 1978; Bogotá : Librería y Editorial America Latina.

Ibañez Nieto, J. *Barranquilla en blanco & negro*. Barranquilla : Artes Gráficas Industriales Ltda. 2005. Print.

Salcedo Silva, H. *Cronicas del cine colombiano (1897-1950)*. Bogotá : Carlos Valencia Editores. 1981. Print.

Santa, E.; *La colonización antioqueña, una empresa de caminos*. Medellín : TM Editores. 1993. Print.

GIORNALI

- Colombia*: “De Medellin”. 11 novembre del 1924. Medellin, Colombia.
- El Colombiano*: “Jueves 20 Teatro Junin y Circo España”. 19 dicembre del 1928. Medellin, Colombia.
- El Espectador*: “El hidroplano en el cine”. 15 aprile del 1913. Medellin, Colombia.
- El Mundo al Día*: “Filmacion de una pelicula”. 21 aprile del 1925. Cali, Colombia.
- El Nuevo Diario*: “De todo”. 18 marzo del 1914. Barranquilla, Colombia.
- El Tiempo*: “Antenoche”. 23 novembre del 1915. Bogota, Colombia.
- El Tiempo*: “Cartagena de Indias”. 14 giugno del 1924. Cartagena, Colombia.
- El Tiempo*: “Cinematógrafo”. 15 dicembre del 1911. Barranquilla, Colombia.
- El Tiempo*: “De Girardot”. 1 aprile del 1924. Girardot, Colombia.
- El Tiempo*: “Departamentos”. 15 dicembre del 1915. Medellin, Colombia.
- El tiempo*: “Ecos bogotanos. Salon Olimpia”. 3 settembre 1913. Medellin, Colombia.
- El Tiempo*: “El gran ferrocarril”. 14 settembre del 1912. Barranquilla, Colombia.
- El Tiempo*: “En el salón Olimpia”. 5 febbraio del 1914. Bogota, Colombia.
- El tiempo*: “Filmacion del drama ‘Como los muertos’”. 9 dicembre del 1923. Bogota, Colombia.
- El Tiempo*: “Garras de Oro”. 6 marzo del 1928. Cali, Colombia.
- El Tiempo*: “La casa Eastman”. 24 maggio del 1923. Cali, Colombia.
- El Tiempo*: “La empresa”. 27 ottobre del 1915. Bogotá, Colombia.
- El Tiempo*: “La pelicula de los carnavales de Armenia”. 27 luglio del 1927. Armenia, Colombia.
- El tiempo*: “Las películas nacionales”. 10 febbraio del 1940. Bogota, Colombia.
- El Tiempo*: “Las películas nacionales”. 17 giugno del 1915. Bogota, Colombia.
- El Tiempo*: “Las películas nacionales”. 4 agosto del 1914. Bogota, Colombia.
- El Tiempo*: “Noticias de Pereira”. 27 novembre del 1926. Pereira, Colombia.
- El Tiempo*: “Olympia”. 25 luglio del 1925. Cali, Colombia.
- El Tiempo*: “Olympia”. 5 agosto del 1926. Bogota, Colombia.
- El Tiempo*: “Olympia”. 6 novembre del 1924. Bogota, Colombia.
- El Tiempo*: “Pelicula de actualidad”. 18 giugno del 1929. Bogota, Colombia.
- El Tiempo*: “Pelicula sobre Buga”. 26 luglio del 1927. Buga, Colombia.
- El Tiempo*: “Por telegrafo”. 22 dicembre del 1923. Manizales, Colombia.
- El Tiempo*: “Próximamente”. 12 aprile del 1913. Barranquilla, Colombia.
- El Tiempo*: “Se necesita argumento”. 11 febbraio del 1915. Bogota, Colombia.
- El Tiempo*: “Tuya es la culpa”. 26 maggio del 1925. Cali, Colombia.
- Il Ferrocarril*: “Proyétoscopio”. 16 giugno del 1899. Cali, Colombia.
- Mesa Revuelta*: “Cinematógrafo”. 5 aprile del 1907. Medellin, Colombia.
- Mundo al Día*: “Arte cinematográfico nacional”. 12 ottobre del 1924. Bogota, Colombia.
- Mundo al Día*: “El marido muerto”. 19 aprile del 1925. Bogota, Colombia.
- Mundo al Día*: “Filmacion de una pelicula”. 27 marzo del 1925. Cali, Colombia.
- Mundo al Día*: “La divina ley”. 8 maggio del 1926. Bogotá, Colombia.
- Mundo al Día*: “Salon Olympia”. 26 novembre del 1924. Bogota, Colombia.
- Mundo al Día*: “Salon Olympia”. 3 agosto del 1929. Bogota, Colombia.
- Mundo al Día*: “Salon Olympia”. 5 novembre del 1925. Cali, Colombia.
- Mundo al Día*: “Una película de las bocas”. 18 maggio del 1929. Cartagena, Colombia.

Rigoletto: “Películas rivales”. 9 febbraio del 1914. Barranquilla, Colombia.

Abstract

La presente ricerca nasce da un particolare interesse volto a determinare in che misura i colombiani parteciparono allo sviluppo del proprio cinema nazionale tra il 1897 e il 1926. Al fine di conseguire tale obiettivo, questo lavoro si prefigge come scopo la realizzazione di una rassegna critica dei lineamenti di storia del cinema muto colombiano. Inoltre, e considerando la forte partecipazione di impresari e cineasti italiani nel cinema muto colombiano tra il 1909 e il 1926, si presta particolare attenzione al loro contributo, a cui è dedicato il capitolo 4 e alcune sezioni dei capitoli 2, 3, 5 e 7. Preme mettere in evidenza che analizzare il contributo dei cineasti locali smentisce gran parte della bibliografia esistente sul cinema muto, dal momento che nessun testo colombiano o straniero ha mai constatato il loro contributo alla cinematografia locale o internazionale. Infatti, in questa ricerca si approfondiscono le nozioni di policentrismo, polimorfismo e polivalenza cinematografica⁶⁰², con l'obiettivo di realizzare uno studio documentato e aggiornato del cinema muto colombiano. Si auspica di poter dimostrare che il contributo di questi ultimi alla cinematografia muta colombiana e latino-americana –e in parte a quella italiana– fu consistente e di vasta portata, sia in termini di quantità che di contenuto. Infine, la presente ricerca si propone non soltanto di definire il contributo dei cineasti colombiani allo sviluppo del proprio cinema nazionale, ma anche, e soprattutto, di individuare l'origine di alcuni degli

⁶⁰² Deshpande, Sh. & Mazaj, M.; *World Cinema: A Critical Introduction*; 2018, pp. 5.

Policentrismo cinematografico: mostra la forza e l'influenza comparativa dei centri cinematografici. La prospettiva policentrica sfida l'idea di un centro unico (il più delle volte Hollywood o cinema d'arte europeo), presentando un campo di "punti caldi" irregolari e in costante cambiamento che acquistano importanza in diversi momenti della storia.

Polimorfismo cinematografico: Un assemblaggio interconnesso o varie forme: cinema nazionale transnazionale, postcoloniale, diasporico, piccolo e minore. Questi paradigmi tradizionali, lungi dall'essere obsoleti, forniscono ancora un quadro necessario ciononostante ora devono essere riorientati o riconfigurati da diversi punti di vista e all'interno del più ampio contesto del cinema mondiale.

Polivalenza cinematografica: Richiede una comprensione di come ogni film viene visto e interpretato in modo differente nelle diverse parti del mondo. Un film che attraversa i confini nazionali e culturali non è dettato da interpretazioni definitive o dominanti, tantomeno di quelle prodotte da modelli teorici occidentali.

elementi che caratterizzano il cinema colombiano. La presente ricerca è composta da otto (8) capitoli, e il lavoro è suddiviso nei seguenti capitoli tematici:

Il primo capitolo, *La nascita dello spettacolo cinematografico in Colombia 1897-1899*, è volto a delineare la partecipazione di Gabriel Veyre alla nascita del cinema in Colombia, sulle base delle informazioni contenute nei cataloghi Lumière inclusi in *La production cinématographique des frères Lumières* (1996) di Michelle Aubert e Jean-Claude Seguin. Inoltre, si prendono in considerazione le notizie ricavabili sia dalle lettere personali di Gabriel Veyre pubblicate nel libro *Gabriel Veyre, Opérateur Lumière, autour du monde avec le cinématographe, correspondance 1896-1900* (1996) da Philippe Jacquier e Marion Prana, sia dagli articoli giornalistici pubblicati in Colombia tra il 1897 e il 1899. Infatti, in un'accurata analisi della lettera che Gabriel Veyre inviò a sua madre tra il mese di giugno del 1897 e il mese di gennaio del 1898, non è stata riscontrata prova del fatto che il celebre operatore Lumière avesse raggiunto Bogotá, né in nessuna delle altre lettere viene indicato che avesse realizzato una proiezione cinematografica nell'attuale territorio colombiano. Eppure, articoli giornalistici dell'epoca dimostrano che poco dopo l'arrivo di Veyre a Panama, nell'aprile del 1897, alcuni imprenditori colombiani cominciarono a realizzare delle riprese cinematografiche con un *Cinématographe* Lumière a Barranquilla e Bogotá tra giugno e settembre del 1897. Ulteriormente, dopo la partenza di Veyre dalla Colombia/Panama, un imprenditore colombiano non solo utilizzò il *Cinématographe* Lumière a Barranquilla, ma presentò addirittura una veduta realizzata da Veyre in Messico nel 1896. In questo capitolo, pertanto, si dimostra che, nonostante la mancanza di prove del fatto che Veyre abbia realizzato proiezioni cinematografiche nell'attuale territorio colombiano nel 1897 (al contrario di quanto riportato nei cataloghi di *La production cinématographique des frères Lumières*), vari imprenditori colombiani utilizzarono senza dubbio un *Cinématographe* Lumière per realizzare proiezioni in Colombia, rendendo Veyre uno dei proto-precursori della nascita dello spettacolo cinematografico nel Paese. Per di più, un altro avvenimento di rilevanza in questi primi anni del cinema in Colombia avvenne nel 1899, quando due mostre cinematografiche inclusero vedute locali delle città di Cali e Medellín, le quelle diedero ufficialmente inizio alla produzione cinematografica e alla filmografia in Colombia; successivamente interrotte dalla Guerra dei Mille Giorni tra 1899 e 1903.

Nel secondo capitolo, *I tre momenti più produttivi del cinema muto colombiano tra il 1906 e il 1926*, si sviluppa un'analisi delle testimonianze giornalistiche rintracciate fino al giorno

d'oggi relative alla produzione realizzata in Colombia tra il 1906 e il 1926. Questo capitolo è rilevante per gli studi sul cinema colombiano, dal momento che fino ad oggi nessuno studioso ha mai rilevato né analizzato questi picchi di produzione. In primo luogo, si tratta la produzione realizzata tra il 1906 e il 1907, anni importantissimi per la filmografia locale, visto che le prove datano la nascita della prima impresa cinematografica colombiana e del primo programma cinematografico con vedute colombiane. Successivamente, viene realizzato uno studio della produzione e dei cineasti che contribuirono alla filmografia locale dal 1913 al 1915, nel quale, oltre a identificare il primo autore di cinema colombiano, si constata altresì l'apparizione dei primi imprenditori italiani nella filmografia nazionale. Infatti, vale la pena sottolineare che, nonostante ancora oggi molti considerino *El drama del 15 de octubre* del 1915 come l'esordio del cinema in Colombia, già prima del 1915 erano stati realizzati circa 80 film nel Paese. Infine, il capitolo si incentra sul terzo picco di produzione avvenuto tra il 1924 e il 1926, all'interno del quale è stato possibile individuare 15 lungometraggi di fiction⁶⁰³; è importante evidenziare che si riscontra la partecipazione di italiani in 15 delle 27 produzioni realizzate durante questo terzo picco, un caso unico nel panorama della filmografia colombiana del quale si realizza uno studio nel capitolo 4.

Nel terzo capitolo, *Luoghi e registi nel cinema muto colombiano 1906-1929*, si prendono come fonti di riferimento le recensioni giornalistiche, per redigere una scheda contenente i luoghi e registi del cinema muto colombiano di cui è stato possibile reperire informazioni. Sebbene durante il periodo del cinema muto non sia mai stata costituita un'industria cinematografica in Colombia, numerosi luoghi e registi ebbero un ruolo importante nello sviluppo del cinema nazionale. Per quanto riguarda i luoghi, fu soltanto nel dicembre del 1912 che venne inaugurata la prima sala cinematografica del Paese, il Salón Olympia, un teatro che neanche fu esclusivamente dedicato al cinema. Ciononostante, tra il 1903 e il 1912, ebbero luogo nel Paese almeno 150 proiezioni cinematografiche organizzate da oltre 20 imprenditori in 9 diverse città, che si svolsero in 30 luoghi tra cui teatri, circhi itineranti e arene. In questo capitolo si presentano prove concrete delle proiezioni realizzate nel Teatro Colon di Bogotá, nel Teatro Municipal Emiliano Vengoechea di Barranquilla, nel Teatro Mainero di Cartagena, nel Teatro Peralta di Bucaramanga, nel Teatro Municipal di Medellín

⁶⁰³ *Madre/Madre* (1924) *El Alférez Real/Il guardiamarina reale* (1924); *La tragedia del silencio/La tragedia del silenzio* (1924); *Aura o las violetas/Aura o le viole* (1924); *Como los muertos/Come i morti* (1924); *Suerte y azar/Fortuna e casualità* (1925); *Bajo el cielo antioqueño/Sotto il cielo di Antioquia* (1925); *Conquistadores de almas/Conquistatori di anime* (1925); *Tuya es la culpa/La colpa è tua* (1926); *Nido de cóndores/Nido dei condor* (1926); *El amor, el deber y el crimen/Amore, dovere e crimine* (1926); *Alma provinciana/Anima provinciale* (1926); *La divina ley/La legge divina* (1926); *Garras de oro/Artigli d'oro* (1927).

e nel Teatro Borrero di Cali. Inoltre, il presente capitolo contiene una scheda biografica di tutti i registi identificati sulla base della documentazione giornalistica e cinematografica: 1) Alfredo del Diestro; 2) Aristides Ariza Moreno; 3) Arturo Acevedo Vallarino; 4) Belisario Díaz Ruíz; 5) Camillo Cantinazzi; 6) Emilio García (Ospina Sayer); 7) Enrique Zimmermann; 8) SICLA/I Di Domenico: Francesco, Vincenzo y Donato; 9) Felix Joaquín Rodríguez Morales; 10) Floro Manco; 11) Máximo Calvo; 12) [Mr.] Spellati; 13) P. P. Jambrina; 14) Pedro J. Vásquez; 15) Samuel Velásquez Botero. Già a partire da questo elenco di nomi, nonostante la cospicua presenza di registi colombiani, si deduce che i registi italiani furono molto numerosi: il loro contributo viene analizzato dettagliatamente nel seguente capitolo.

Quarto capitolo: *Italiani nel cinema muto colombiano 1910-1928*. Tra il 1910 e il 1928 il contributo degli imprenditori e cineasti italiani al rafforzamento del cinema colombiano si rivelò importantissimo. Primi tra tutti, i fratelli Francesco e Vincenzo Di Domenico, che, dopo il loro consolidamento nelle attività di importazione, distribuzione e proiezione cinematografica in Colombia iniziate nel 1909, nel 1913 diedero inizio alla produzione di un *Diario colombiano*; e, poco dopo, si dedicarono alla realizzazione di film di fiction e di non-fiction⁶⁰⁴: tra il 1913 e il 1915, i Di Domenico avrebbero realizzato almeno 20 film⁶⁰⁵. Dopo aver subito una censura a causa di *El drama del 15 de octubre* del 1915, i Di Domenico si dedicarono esclusivamente alla distribuzione di cinema nel paese e nell'America Latina, e all'emissione del *Diario Colombiano* fino al 1924, anno nel quale fecero il loro ingresso nel mercato della produzione di lungometraggi di fiction: realizzarono tre lungometraggi di fiction⁶⁰⁶, dei quali oggi si sono conservati degli estratti. Ugualmente importante, sebbene meno rinomato, fu il contributo dell'imprenditore e cineasta italiano Floro Manco alla filmografia colombiana: originario di Scalea, in Calabria, si recò a Barranquilla, in Colombia, nel 1905 per lavorare come fotografo, e nel 1913 importò macchinari cinematografici dagli USA e una licenza Kodak per realizzare 5 film di non-fiction nel

⁶⁰⁴ Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*; 1978; p. 42.

⁶⁰⁵ *Vista del escudo de Antioquia* (1913); *Vista de retratos de los próceres* (1913); *Vista del presidente de la república* (1913); *Vista de los hidroplanos* (1913); *Posesión del corpus en Bogotá, en 1915* (1915); *Posesión Cívica del 18 de julio de 1915* (1915); *Dos nobles corazones* (1915); *Ricaurte San Mateo* (1915); *Notabilidad rural* (1915); *La hija del Tequendama* (1915); *La fiesta del domingo 14 de presente en la Escuela Militar* (1915); *Actualité del Periódico El Colombiano* (1915); *La procesión del Corpus* (1915); *La fiesta del domingo pasado en San Antonio* (1915); *Las fiestas del Centenario de Cundinamarca* (1915); *De Barranquilla a Girardot* (1915); *Salto del Tequendama* (1915); *Iglesias y conventos* (1915); *Joyas arquitectónicas* (1915); *Una notabilidad de Sutapelao* (1915)

⁶⁰⁶ *Aura o las violetas/Aura o le viole* (1924); *Como los muertos/Come i morti* (1924); *El amor, el deber y el crimen/Amore, dovere e crimine* (1926).

Paese⁶⁰⁷. Nonostante non sia stato possibile recuperare estratti dei suoi film, prove giornalistiche hanno permesso di identificare i titoli dei cinque film che Floro Manco realizzò in Colombia tra il 1914 e il 1923⁶⁰⁸. Vale la pena sottolineare che Manco, con il suo film *El Carnival de Barranquilla*, diede il via a una delle più antiche tradizioni cinematografiche in Colombia, portata avanti in seguito, da numerosi direttori, tra cui Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Luis Ernesto Arocha, Gloria Triana, Ernesto McCausland; una tradizione che continua ancora al giorno d'oggi. Tuttavia, il caso più inquietante è quello della Colombian Film e “gli italiani contrattati per girare vari film di rilevanza nazionale⁶⁰⁹” nel 1924. Come segnala un articolo dell'epoca, l'impresa Colombian Film portò a Cali: a) due attrici italiane, La Maramba e Gina Morelli; b) il regista italiano, Camillo Cantinazzi; e c) gli operatori italiani, Silvio Cavazzoni e César [Cesare] Guerrini. Eppure, non è stato possibile trovare informazioni relative a nessuno di loro nella filmografia muta italiana, ad eccezione di Silvio Cavazzoni, il quale è accreditato come direttore della fotografia in dodici film italiani realizzati tra il 1915 e il 1922. I film identificati fino ad oggi dalla Colombian Film sono tre lungometraggi di fiction *El alferez real* (1923-1926, non si conosce l'anno esatto in cui uscì), *Suerte y azar* (1925), e *Tuya es la culpa* (1926); e due cortometraggi di non-fiction *El Valle del Cauca y su progreso* (1925-1927) e *Manizales después del incendio* (1925). Eppure, nel 1926 uscì il lungometraggio *Garras de oro [Artigli d'oro]* (1925) dell'impresa Cali Films, nel quale vengono menzionati i nomi di due tecnici italiani: “Primo operatore: Arnaldo Ricotti; Aiuto-operatore: Arrigo Cinotti⁶¹⁰”. *Garras de oro*, in effetti, è stato studiato da vari storici⁶¹¹ poiché contiene piani del cortometraggio di non-fiction di *El Valle del Cauca y su progreso* della Colombia Film Company; tuttavia, e nonostante sia stata trovata una fonte giornalistica che menziona l'attrice italiana Lucia Zanussi come parte del cast di *Garras de oro*, non sono riscontrabili ulteriori informazioni sul processo di produzione, sulla scenografia e sugli attori del film. Questo capitolo vuole gettare le basi per elaborare una bio-filmografia documentata e basata su prove sia di tutti i cineasti italiani contrattati dalla Colombian Film dal 1924 al 1926, sia

⁶⁰⁷ Nieto Ibáñez, José; *Floro Manco: Pionero del cine documental en Colombia*; 2012, p. 18.

⁶⁰⁸ *El Carnival de Barranquilla (1914); De Barranquilla a Santa Marta/From Barranquilla to Santa Marta (1915); De Barranquilla a Cartagena/From Barranquilla to Cartagena (1916); El Triunfo de la Fe/The Triumph of Faith (1919) and La Coronación del Poeta Julio Florez/The Coronation of the poet Julio Florez (1923)*

⁶⁰⁹ Concha Henano, Álvaro; *Historia social del cine en Colombia*; 2014; p. 296-297.

⁶¹⁰ Jambrina, P.P.; *Garras de oro*. Min: 00:00:35

⁶¹¹ Buenaventura, Juan; *Colombian Silent Cinema: The Case of Garras De Oro*; 1992. Suárez, Juana; Arbelaez, Ramiro; *Garras De Oro (The Dawn of Justice): The Intriguing Orphan of Colombian Silent Film*; 2009; Rist, Peter; *Garras de oro, in Colombia, Critical filmography of South American Cinema (1915-1991)*; 1994.

dei tecnici che presero parte a *Garras de oro/Cali Films*, per poi realizzare uno studio filologico degli estratti e dei film sopravvissuti della Colombian Film e di *Garras de oro*, e confermare se quest'ultimo sia effettivamente composto da vari tipi di pellicole e la loro provenienza. Uno studio che darebbe un contributo importante alla filmografia muta colombiana e italiana.

Il quinto capitolo, **Alma provinciana [Anima provinciale] (1925) di Felix Joaquín Rodríguez**, approfondisce l'importanza di assumere una visione policentrica della storia del cinema, nella quale venga introdotto un sistema di differenziazione, similitudine e correlazione a partire dalle diverse località culturali⁶¹². Nello specifico, si adotta come caso di studio il film *Alma provinciana* (1926) di Félix Rodríguez, uno dei pochi lungometraggi di fiction realizzati nell'America Latina tra il 1914 e il 1930 che si sono conservati intatti fino ad oggi⁶¹³. Infatti, *Alma provinciana* fu il primo film a trattare il tema della disuguaglianza sociale in Colombia, tematica che in seguito divenne centrale nei film che modernizzarono il cinema colombiano tra il 1960 e 1990 (ed anche nel cinema contemporaneo 2004-2020). Vale quindi la pena sottolineare che l'argomento trattato in *Alma provinciana* non solo si discosta, ma prende decisamente le distanze dalle tematiche dei film europei e statunitensi dell'epoca, evidenziando addirittura l'importanza di adottare una prospettiva policentrica che consideri diversi luoghi e periodi creativi nella storia del cinema⁶¹⁴. Il modo in cui Félix Joaquín Rodríguez rappresenta le disuguaglianze sociali in *Alma provinciana* supera anzi per complessità e profondità molte delle altre produzioni realizzate successivamente in Colombia sullo stesso tema. Pertanto, questo capitolo è anche uno studio retrospettivo di *Alma provinciana* come film emblematico della filmografia muta e generale colombiana, e dimostra inoltre perché il regista è uno dei cineasti latinoamericani più importanti del cinema muto. Al giorno d'oggi esiste una bibliografia molto scarsa sia di questo film⁶¹⁵ sia sul regista, nonostante quest'ultimo non abbia solo scritto e adattato *Alma*

⁶¹² Shohat, Ella; Stam, Robert, *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media*; 1994, p. 48.

⁶¹³ Lungometraggi di fiction dell'America Ispana pervenuti e che sono elencati per numero di contributi a seconda del Paese: ARG (8): Amalia (1914); Nobleza gaucha (1915); El pañuelo de Clarita (1919); Hasta después de muerta (1916); El último malón (1917); Flor de durazno (1917); La queda de la muerte (1928); El torbellino de París (1928); MEX (3): Tepeyac (1919); El tren fantasma (1926); El puño de hierro (1927); CHI (2): Canta y no llores corazón (1925); El húsar de la muerte (1926); COL (2): Alma provinciana (1926); Bajo el cielo antioqueño (1925); BOL (1): Wara Wara (1930); CUB (1): Virgen de la caridad (1930).

⁶¹⁴ Lucia, Nagib; Chris Perriam; Rajinder Kumar Dudrah; *Theorizing World Cinema*; 2011; page 23.

⁶¹⁵ Nella bibliografia dello studio del cinema muto colombiano sono state trovate poco meno di 20 pagine. Soltanto in *Miradas esquivas a una nación fragmentada* (2004) Nazly López ha realizzato uno studio accademico sul film.

provinciana, ma ne sia stato anche il direttore artistico, direttore degli attori, operatore di camera, scenografo, montatore e tecnico⁶¹⁶.

Nel sesto capitolo, *Città, paesaggi e contadini nei film muti della Colombia nordoccidentale tra il 1924 e il 1926*, si sostiene l'importanza di una concezione polimorfica del cinema⁶¹⁷, riconfigurata per studiare i cinema nazionali non solo in maniera individuale, ma anche in relazione agli altri cinema nazionali. Tale concezione è polimorfica in quanto ci allontana dal prototipo di un cinema nazionale dominante⁶¹⁸, per permetterci di identificare i diversi cinema nazionali interconnessi all'interno di un'unica storia del cinema. In questo capitolo si dimostra come la maggior parte degli estratti e dei film colombiani pervenuti fino ai giorni nostri ritrattino principalmente le città, le regioni e i luoghi della Colombia. Sulla base del materiale rinvenuto fino ad oggi⁶¹⁹, si potrebbe dedurre che la maggior parte dei film realizzati in Colombia tra il 1924 e il 1926 pubblicizzarono i paesaggi colombiani sia all'interno del Paese che all'estero. A tal proposito, nel 2020, lo studioso Augusto Bernal in una conferenza su *La tragedia del silenzio* (1924) di Di Domenico, ha segnalato che “nel 1920 la Colombia era sulla lista nera per la lebbra, e molti dei film realizzati in quel decennio furono tagliati per creare un'immagine diversa del Paese all'estero”⁶²⁰. Questo aspetto, visto in retrospettiva, è a sua volta un leitmotiv della produzione contemporanea locale (2004-2020), realizzato con l'intento di pubblicizzare i paesaggi e le città colombiane all'estero. Nello specifico, questo lavoro presenta un'analisi dei film muti colombiani che ci sono pervenuti e li compara alle produzioni colombiane contemporanee, sostenendo che molte delle imprese cinematografiche, sia nel periodo del cinema muto sia dell'inizio del XXI secolo, hanno realizzato film modesti per pubblicizzare i paesaggi nazionali e, eventualmente, incoraggiare imprese straniere a realizzare super-produzioni in tali paesaggi. Questo dimostra come un'analisi polimorfica del cinema muto colombiano ci aiuti a comprendere non solo le storie del cinema nazionale locale, ma anche, e soprattutto, ci permetta di interconnettere i cinema locali con la storia del cinema mondiale in una totalità complessa, diseguale e frammentata⁶²¹.

⁶¹⁶ Martínez-Pardo, Hernando; *Historia del cine colombiano*; 1978, p. 55.

⁶¹⁷ Deshpande, Shekhar; Mazaj, Meta; *Centers, Forms and Perspectives in World Cinema*, pubblicato in *Cinema Journal Teaching Dossier Vol. 2; 2014*; <http://www.teachingmedia.org/centers-forms-perspectives-world-cinema/>

⁶¹⁸ IBID.

⁶¹⁹ Fiction: *Aura o las violetas* (1924) *Como los muertos* (1926) e *El amor, el deber y el crimen* di Di Doménico, *La tragedia del silencio* e *Bajo el cielo antioqueño* (1925) di Arturo Acevedo; e film di no-fiction di *Manizales City* (1925), *Manizales después del incendio* (1925) *El Valle del Cauca y su progreso* (1925).

⁶²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=v-IKLN0iwsU>

⁶²¹ Deshpande, Shekhar, and Meta Mazaj. *World Cinema: A Critical Introduction*, Taylor & Francis Group, 2018. p. 25-29.

Il capitolo settimo, *Garras de oro [artigli d'oro]: un misterioso film colombo-italiano*, si incentra sulla concezione di un cinema polivalente⁶²², affinché ciascun film possa essere visto e interpretato in un modo differente nelle diverse storie del cinema del mondo. In concreto, questo capitolo si concentra su *Garras de oro* (1926) di P.P. Jambrina, un film del quale si conservano 56 minuti. Il lavoro di riappropriazione di materiale preesistente ha reso *Garras de oro* il film più studiato della filmografia muta colombiana. A causa di una censura internazionale dagli Stati Uniti, Jambrina fu costretto a nascondere *Garras de oro* in un teatro della Colombia dopo la sua uscita nazionale nel 1927. Tre rullini su cinque del film furono ritrovati nel 1986 (60 anni dopo la sua uscita), e in seguito furono restaurati dal Patrimonio Filmico Colombiano e la Cineteca Messicana, e resi disponibili al pubblico a partire dal 1991. Oggi, risulta particolarmente importante realizzare un'analisi dettagliata non solo della forma del film, ma anche della sua polivalenza all'interno del cinema mondiale. Purché, e finché non ci sia una contra-prova, *Garras de oro* non è soltanto il primo *found-footage film* della storia del cinema colombiano, ma anche, e soprattutto, serve per allestire una definizione/differenziazione fra il *compilation film*, il *found-footage film* e il *film d'archivio*. La mancanza di accessibilità a questi tipi di film ha limitato l'articolazione di una storia del cinema mondiale⁶²³; oggi, però, e grazie all'operazione di recupero, restauro e digitalizzazione di film muti che avviene in tutto il mondo, possiamo mettere in evidenza l'importanza di *Garras de oro* nella storia del cinema colombiano, e, al tempo stesso, vedere, studiare e interpretare questo film in paragone con la storia dei vari cinema nazionali (statunitense, italiano, indiano, giapponese, messicano, ecc.) e, infine, di quello mondiale.

Il capitolo ottavo e conclusivo, *Filmografia di cinema muto colombiano (1899-1926)*, si incentra sull'allestimento di una filmografia del cinema muto colombiano⁶²⁴. Questa filmografia si focalizza sul lasso temporale che va dal 1899, data a cui risale la prima notizia ricavata di una veduta colombiana, al 1926, quando inizia la censura a *Garras de oro*, la quale segnala la fine del terzo picco di produzione nel paese e da inizio a un altro periodo nella storia del cinema colombiano. Questa filmografia è composta da vedute, *notizie*, film commerciali o pubblicitari, così come anche da cortometraggi, mediometraggi e lungometraggi di fiction e di non-fiction. Oltre a includere la fonte o prova dell'esistenza (articolo corrispondente o fotogrammi) di ogni produzione riportata in questa filmografia, si auspica anche di riportarne: a) il titolo; b) l'anno di edizione; c) il nome e la nazionalità del

⁶²² IBID.

⁶²³ IBID.

⁶²⁴ Il cinema muto in Colombia risale fino a 1936, data fuori dal periodo di studio di questa ricerca.

regista; d) la casa di produzione; e) la lunghezza del film; f) il luogo di proiezione; g) la copia o i minuti del frammento esistente.

In somma, questo lavoro di ricerca è una rassegna critica dei lineamenti di storia del cinema muto colombiano, dei suoi picchi di produzione, e dei film prodotti tra il 1899 e il 1926, che ambisce a determinare in che misura i colombiani parteciparono allo sviluppo del proprio cinema nazionale, sottolineando, al tempo stesso, il contributo fornito dai cineasti italiani al cinema muto colombiano. Nell'avvalorarne il contributo, la presente ricerca si propone di determinare in che misura i colombiani parteciparono allo sviluppo del proprio cinema nazionale tra il 1897 e il 1926, e soprattutto di individuare l'origine degli elementi che caratterizzarono il cinema colombiano.