

## LA FOTOGRAFIA NELLE RIVISTE DI CINEMA ITALIANE (1907-1918)

Mauro Giori

Le sorti delle prime riviste di cinema italiane seguono quelle della nostra industria: negli anni Dieci conoscono una fioritura tale da divenire tra le più numerose e prolifiche del panorama internazionale, ma vedono la luce solo a partire dal 1907, con un certo ritardo rispetto a quelle francesi, inglesi e americane<sup>1</sup>. Nei dodici anni che le separano dalla prima proiezione pubblica a pagamento dei Lumière, il dibattito sul rapporto tra cinema e fotografia si è dunque svolto altrove. Ciò contribuisce forse a spiegare perché sulle nostre riviste di cinema ci si occupi di fotografia solo in modo piuttosto episodico: se per le riviste di fotografia il cammino che ha portato verso il cinema rappresenta un'evoluzione ricca di suggestioni comprensibilmente seguita con una certa puntualità, per le riviste di cinema la fotografia offre invece più che altro un secondo termine di paragone per misurare (in modo spesso partigiano, com'è facile immaginare) i progressi tecnico-estetici consentiti dal cinematografo. Tutt'al più, talora il ricordo del fatto che «dobbiamo alla fotografia la vita della cinematografia» induce qualche giornalista a renderle omaggio, sintetizzandone la storia da Niépce e Daguerre all'invenzione delle «films Kodak per istantanee»<sup>2</sup>, insistendo sulla base fotografica del cinema e sul concetto della persistenza retinica<sup>3</sup>, o ancora avventurandosi in carrellate delle principali invenzioni precinematografiche<sup>4</sup>. Può capitare anche di imbattersi in un nostalgico della lanterna magica che, ritenendo esaurito l'impatto prodotto dal cinema in virtù della sua novità, invita a tornare a quegli spettacoli «che non miravano a dare una ricostruzione fedelissima della vita come il cinematografo, ma piuttosto ad ottenere effetti altamente artistici e sorprendenti»: non stupisce sapere che si tratta di un articolo ripreso da una rivista di fotografia<sup>5</sup>.

Ma per lo più ci si limita a parlare di fotografia quando si deve rendere conto di qualche novità tecnica (le notizie sono normalmente riprese da riviste estere). Pur essendo maggiormente interessate ai brevetti relativi alla registrazione del suono, le riviste più attente agli aspetti tecnologici del mezzo cinematografico, come «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica»<sup>6</sup> e «La Cinematografia Italiana», nelle loro rubriche generali<sup>7</sup> informano sulle più varie evoluzioni della

fotografia, da quella aerea<sup>8</sup> a quella subacquea<sup>9</sup>, da quella di libri su microfilm<sup>10</sup> a quella del suono<sup>11</sup>, da quella trasmessa via telefono<sup>12</sup> alle istantanee notturne<sup>13</sup>.

Talora trapela in modo piuttosto chiaro il secondo fine: più che la novità fotografica in sé, interessa la suggestione che essa comporta per la futura evoluzione del cinema stesso. Nei loro primi anni di vita, le riviste di cinema si trovano a combattere una battaglia estenuante in difesa del cinematografo contro i suoi molti detrattori. Due sono i fronti principali (ovviamente interconnessi): quello morale e quello estetico. Molte delle riflessioni che chiamano in causa la fotografia possono essere comprese solo se inserite in questo orizzonte. Non a caso, di fotografia si parlerà in misura decrescente a mano a mano che queste preoccupazioni andranno scemando o passeranno comunque in secondo piano rispetto a un nuovo fronte di lotta, quello economico-legislativo<sup>14</sup>.

Sul fronte morale occorre difendere il cinema da coloro i quali lo ritengono uno strumento di perversione dei costumi sociali, tanto diseducativo da necessitare di censura<sup>15</sup>. Accanto alla condanna strategica dei prodotti indifendibili (ovviamente secondo i canoni del tempo), cui non si sottrae nemmeno un periodico agguerrito come la «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», si lascia così ampio spazio alle sempre crescenti applicazioni pratiche del cinematografo che, lungi dall'essere solo uno spettacolo di intrattenimento, dimostra in questo modo la propria (virtuosa) utilità quale supporto della didattica<sup>16</sup>, dell'industria, della ricerca scientifica, della pubblica sicurezza, della propaganda (dalle campagne elettorali alla diffusione dello spirito patriottico negli anni della guerra), ecc. Spesso non si manca di sottolineare come, in ciascuno di questi settori, il cinema sia in grado di sopravanzare la fotografia per utilità e per potenzialità. Ad esempio, nel campo scientifico, il «prof. Schroen dell'Università di Napoli [...] dovette eseguire delle migliaia e migliaia di fotografie in condizioni difficilissime, per illustrare i suoi studi sulla vita dei cristalli», mentre «s'egli avesse potuto servirsi della cinematografia, quanto risparmio di lavoro!»<sup>17</sup>. Più significativo ancora l'ambito medico, come illustra il caso di Walter Chase<sup>18</sup> che, «trattando dell'importanza della fotografia in generale e delle prove cinematografiche in specie per la medicina», in una conferenza a Edinburgo «disse come da principio fu giocoforza limitarsi allo studio di pazienti in riposo: lo studio dei movimenti fu appena possibile dopo l'invenzione delle pellicole di celluloidi». L'anonimo giornalista conclude che «l'esame ne riusciva ancor più difficoltoso o quasi impossibile quando trattandosi di ricostruire il corso della malattia o delle diverse fasi, si doveva ricorrere alla visione di fotografie inerti che mal davano l'idea della realtà. E d'altra parte è facile comprendere quanto maggiori e più soddisfacenti risultati si sia potuto ottenere quando i gradi successivi delle diverse malattie apparivano in tutta la loro verità in tutti i successivi stadi non esclusi i momenti delle principali crisi esplicantesi nei loro movimenti».

Considerazioni analoghe vengono fatte per l'ambito dell'informazione e del giornalismo. Se infatti «le illustrazioni che rappresentano l'aspetto speciale di un

momento determinato, senza l'animazione della scena, non possono dare la riproduzione perfetta, né l'idea esatta di ciò che è avvenuto», nondimeno «i giornali illustrati e le riviste [...] hanno fatto un passo nella via del progresso presentando infinite fotografie, sotto aspetti differenti, dello stesso avvenimento. Hanno così abituato il pubblico ad essere sempre più esigente». Ma ora «ecco il Cinematografo entrato in scena a soddisfare i bisogni e le esigenze del pubblico, trasformando [sic] nel vero, nel solo giornale dell'avvenire»<sup>19</sup>. Ciò non vale solo per fatti di cronaca di grande rilievo, ma anche più semplicemente per lo sport, come viene fatto notare sulla stessa rivista qualche settimana dopo: «mentre la fotografia non fa che cogliere al volo un atteggiamento, il Cinematografo al contrario ha l'enorme vantaggio di poter seguire passo per passo tutte le peripezie di un *match di boxe*, una corsa di biciclette, etc. A lui solo appartiene il diritto di diventare in qualche modo gli *annali ufficiali* di tutti i grandi eventi dello sport [...]. Bisogna aggiungere anche che il cinematografo, che non conosce inganni, riproduce esattamente tutti gli atteggiamenti, e meglio ancora che la fotografia, ci prova che anche i più semplici movimenti sono totalmente differenti da quelli che noi vediamo ad occhio nudo»<sup>20</sup>.

Il potenziale documentario del cinematografo torna utile anche in ambito commerciale. Ad esempio per il turismo: «una *affiche* illustrata non offre che lo spettacolo d'un angolo della natura visto dall'occhio di un artista, mentre bisogna pensare di quale maggiore interesse sia l'*affiche* cinematografica che riproduce integralmente la vita, i costumi, le bellezze nelle varie ore del giorno di ogni paese, di ogni cosa che l'artista deve trascurare»<sup>21</sup>.

Di tutte queste applicazioni, la principale è quella didattica esercitata nelle scuole, cui vengono dedicate persino apposite rubriche. L'unico ostacolo, come fa notare Socrate Topi, professore all'avanguardia, è quello economico: giacché «la scuola dà appena da mangiare ai suoi insegnanti», è difficile prevedere un interesse delle case di produzione per questo mercato. Topi consiglia allora di ripiegare sulla fotografia, che «invero è dovunque ed a buon prezzo! È nelle positive che dilagano ovunque, nelle illustrazioni dei libri, che straripano a torrenti, nella macchinetta fotografica di tutte le case, perfino in un pezzetto di carta lucida». Inoltre, la fotografia avrebbe un pregio maggiore rispetto al cinema: «il cinematografo ha una narrazione da svolgere che soddisfa, diciamo, alla curiosità ficcantesca; soddisfa, non eccita, acqueta gli stimoli, non li assilla. E offrendo un "già fatto" e un "già pensato" blandisce l'inerzia e ninna-nanna le attività dello spirito spegnendolo nei suoi sforzi e svigorendolo nelle sue forze. La diapositiva espone semplice, ma lasciando libera la mente, risveglia energie sopite che ingigantiscono, cercano, scoprono, meditano nel luminoso campo scintillante, entra in gioco la *personalità* nostra, che, attivata, crea; e le creazioni sono fatica del nostro spirito acceso»<sup>22</sup>. Che la rivista lasci spazio a un tale elogio della fotografia a scapito del cinema testimonia di una alleanza strategica: qualsiasi apprezzamento dell'una serve all'altro di fronte a una campagna stampa diffamatoria del "nuovo"

mezzo come quella che si cercava di fronteggiare allora, anche se di solito si tenta di far apparire superiore il cinema.

Il trionfo del cinema è segnato dunque dalle sue molteplici applicazioni pratiche, «il cinematografo scientifico e il cinematografo didattico; il cinematografo nei quartieri militari e nelle chiese d'America»<sup>23</sup>, o più semplicemente nei salotti della borghesia. Se infatti, ci informa Giovanni Nicotra con sfoggio di chilometrica perifrasi, «fin qui i nostri antenati, da Daguerre in poi, si permettevano facilmente il lusso di regalare ai posteri nipoti la propria immagine consegnata per semplici processi chimici alle alterazioni che i sali d'argento subiscono per l'azione della luce», la fotografia appare oggi superata anche in questa sua funzione, da quando «un originale [...] ha detto: io voglio mostrare ai miei posteri non solo la mia figura colta in un attimo della mia esistenza, non solo la mia voce fermata in un momento solo della sua emissione: io voglio lasciar loro una memoria più viva di me in moto, in una parola, della mia vita movimentata e vissuta. Ebbene diciamolo alfine: Egli si è fatto cinematografare». Questione di «domestica affettività», certamente, ma per meglio contribuire all'apologia del cinematografo ecco che l'autore si affretta a sottolineare gli «effetti morali» dell'operazione: considerato che tale "originale" è uomo «dai molti dollari», non essendo il procedimento alla portata di tutte le tasche, allora «se i tardi nepoti afflitti dai molti miliardi ereditati li dissiperanno perdutamente in vizi e bagordi nulla potrà meglio ricondurli sulla via della virtù che vedere l'avo antico sudare quel danaro nei duri campi minerari del Nord o nelle immense piantagioni del Sud. Essi sentiranno per gli occhi in maniera tangibile il senso della vita laboriosa che il loro avo menava».

Proprio in virtù della sua crescente popolarità tra i dilettanti (e forse presagendo un tempo in cui anche il cinema potrà godere di altrettanta diffusione), la «Rivista Fono-Cinematografica» pubblica la serie più curiosa di articoli specificamente dedicati alla fotografia, nell'intento di dispensare consigli di tecnica ed estetica. Inizia Vittorio Principe, in forma di lettera a una signorina borghese con tempo libero da dedicare alla fotografia, per informarla dei pregi dei viraggi<sup>24</sup>. L'estetica rimane in sottofondo con questa annotazione: le macchine fotografiche «sono le disegnatrici, precisamente le disegnatrici, perché la negativa fa l'ufficio che fa il disegno nella pittura, forse un po' di più, perché fornisce tutti i dettagli; in ogni modo, dopo lo sviluppo, ed anche dopo la stampa, non si è ancora ricavato dal *cliché* tutto quello che se ne può ricavare con una sapiente... richiesta a base di prodotti chimici e di pazienza». La fotografia in bianco e nero, insomma, non è ancora arte compiuta.

È facile immaginare che Elwin Neame<sup>25</sup>, offrendo invece i suoi consigli per ottenere una buona fotografia di nudo, avesse in mente un destinatario differente, sebbene il suo articolo sia alquanto pudico (il nudo in fotografia esisterebbe solo per nobili scopi scientifici o dotte allegorie decorative). In sintesi, non fa che dilungarsi sul più desueto bric à brac neoclassico al fine di garantire valore estetico al genere, piazzando un'anfora qui e una ghirlanda intrecciata là.

Emile Roux-Parassao<sup>26</sup> si era intanto occupato di fotografie meno controverse, quelle di paesaggi. Per assicurarne «la fattura artistica» consigliava «una visita ai musei prima delle escursioni fotografiche»: nulla meglio che studiare l'impostazione di quadri, acquarelli e stampe per ottenere «un buon cliché», perché «l'artista ha veduto ciò che vedrà il vostro obiettivo» e se la fotografia è ormai pienamente evoluta sul piano tecnico (per «le molteplici risorse offerte dal viraggio, i mezzi di ogni sorta per le tinte ed i ritocchi meccanici»), non si otterrà comunque un buon risultato in «mancanza di sentimento e di studio artistico».

L'esigenza di conciliare prassi e teoria, per evitare sia rozze improvvisazioni sia la sterilità delle speculazioni fini a se stesse, è infine oggetto di un articolo umoristico in forma di parabola, sempre dedicato alla fotografia<sup>27</sup>.

Tanto spazio concesso all'estetica fotografica si giustifica forse con la convinzione che il cinema è sì arte del movimento, ma di un movimento ancora per lo più limitato agli elementi profilmici e che tarda a estendersi alla macchina da presa. In un congruo numero di articoli, come vedremo tra breve, il cinema viene così concepito come una serie di fotografie proiettate su uno schermo: di conseguenza i consigli impartiti ai fotografi dovrebbero divenire patrimonio anche del buon operatore cinematografico, tanto più che «ognuno, purtroppo, che abbia semplice infarinatura di fotografia, si assume la giornèa di Direttore tecnico, e vi ha anche chi ha tali spalle e tanto senno da accumulare due mansioni: quella di Direttore artistico e l'altra di tecnico, con quali risultati ognuno può prevedere»<sup>28</sup>.

Giungiamo così al secondo fronte della battaglia in difesa del cinematografo, quello estetico, che ovviamente aspira anch'esso ad avere una ricaduta sul fronte morale: se il cinema è un'arte, lungi dal diseducare contribuirà invece alla maturazione dei pargoli e sarà infine meritevole di attenzione da parte di una critica specializzata che si vorrebbe diffusa anche al di fuori delle riviste di settore<sup>29</sup>. Non si contano gli articoli che istituiscono confronti fra le diverse arti nel tentativo di dimostrare che il cinema non è solo intrattenimento per masse di bassa estrazione culturale. Il secondo termine di paragone è solitamente offerto dalla pittura o, più spesso, dal teatro, cugino antagonista e concorrente con il quale si vorrebbero riallacciare rapporti di buon vicinato al fine di garantire una proficua convivenza. La battaglia è talmente cruciale che, per salvare il cinema, si è disposti anche a sacrificare la sorella fotografia, come accade in questo editoriale apparso su «Il Cinema-Teatro»: «ci si obietta che la cinematografia sta al teatro, come la fotografia al quadro dipinto; che, cioè, siccome la fotografia di un quadro naturale non potrà mai essere artistica come il quadro d'autore, così il cinematografo non potrà mai sostituire il teatro classico. [...] D'accordo per quanto concerne la fotografia in confronto con la pittura; ma per la cinematografia è tutt'altra cosa»<sup>30</sup> poiché – si legge – gli attori del muto devono essere doppiamente espressivi rispetto a quelli che calcano il palcoscenico.

Già nel 1907, la «Rivista Fono-Cinematografica» lancia un referendum, rivolto anzitutto ai redattori, per stabilire se il cinema sia un'arte. Un primo collaborato-

re, anonimo, sostiene che «se è arte soltanto quella manifestazione dell'ingegno che se non raggiunge un certo grado di perfezione non risponde al suo scopo allora la fotografia come la prosa non sono un'arte. Vale a dire: un poeta e un pittore, per esser tali, bisogna che siano in tutti i modi degli artisti; mentre chi scrive in prosa o fa fotografie può anche essere artista, ma anche se non lo è, può rimanere un discreto prosatore o fotografo. Diciamolo con meno parole ancora: tutti i veri poeti e i veri pittori sono artisti; non tutti i prosatori e i fotografi sono artisti». Il ragionamento con cui questo fedele adepto del motto oraziano *ut pictura poesis* disdegna prosa e fotografia non è dei più coerenti, ma il dato sostanziale, da rimarcare perché piuttosto diffuso negli anni a venire, è che, in virtù della sua componente tecnologica, la fotografia raggiunge esiti comunque accettabili anche quando non degni di imperitura gloria. Così, ovviamente, il cinema: «lo stesso ragionamento che per la fotografia e la prosa si può fare per la cinematografia, la quale è una narrazione per mezzo della fotografia». L'anonimo redattore tiene anche a sottolineare le differenze: «la fotografia cinematografica è già tutt'altra cosa da quella comune. Non solo, ma la fotografia in sé può non arrivare ad alcuna altezza, può rimanere semplice riproduzione della realtà, mentre poi, adoperata nella macchina cinematografica, può assurgere a una maggiore altezza. Per spiegarci, anche il pittore per i suoi quadri si serve talvolta di un manichino, di altri ritratti, di fotografie; ma se egli sa trarne un tutto suo proprio e originale, rimane sempre artista. E la cinematografia in questo senso può essere artistica, in quanto che da altri elementi trae effetti originali e propri. Bisogna cioè che le fotografie sian prese in un dato modo, che, mentre per la fotografia in sé non costituisce alcun pregio, dà un risultato di bellezza sulla tela cinematografica»<sup>31</sup>. Anche questo secondo spunto non è del tutto perspicuo, ma contiene un germe interessante: nonostante la sua base fotografica, il cinema non è fotografia. Non interessa ovviamente l'ingenua gara di primati, ma il poter leggere tra le righe un riconoscimento rudimentale delle specificità linguistiche del cinema. Ciò che non è chiaro è in cosa il cinema si distanzi dalla fotografia: non vi è infatti in gioco solo l'identità del mezzo (il cinema come somma di fotografie proiettate) ma un non meglio precisato utilizzo della fotografia come modello ispiratore, quale può essere anche per il pittore. Ad ogni modo, l'operatore, come il pittore, può aggiungere a quel modello di partenza un *quid* necessario e sufficiente a produrre arte: in cosa consista tale propizia aggiunta è lasciato al lettore immaginarlo.

Su questo *quid* ha le idee più chiare un altro redattore che partecipa al medesimo referendum e che si firma Pellicola. «Se bastasse il lavoro del meccanico, del fotografo, degli operai che fanno le pellicole, del macchinista ecc. [il cinematografo] non starebbe ad un gradino superiore delle altre industrie», ma c'è un elemento che produce uno scarto: la «coreografia». Con questo termine Pellicola intende riassumere diversi aspetti della messinscena: «quando il fotografo fissa sulle sue pellicole uno spettacolo reale [...] è necessario ch'egli abbia l'intuito del posto migliore donde cogliere la scena, e del momento caratteristico e più pittoresco»,

ma anche «quando poi la scena è d'invenzione, sia che si voglia eternare sulle pellicole una guerra boera [...] sia che compongano i cosiddetti *trucchi*, o in genere una storia qualunque, allora [...] la fantasia e il buon gusto di un pittore non sono assolutamente doti superflue»<sup>32</sup>.

Dalle opinioni di questo referendum traspare una diffidenza nei confronti della mera riproduzione meccanica del reale che viene ripresa e approfondita in vari interventi successivi con esiti molto diversi, quando non opposti. Il più articolato, e insieme il più drastico, viene pubblicato in due parti all'inizio del 1909 dalla «Rivista Fono-Cinematografica»: la prima è firmata B.C.V.<sup>33</sup>, la seconda Frac<sup>34</sup>, ma in realtà l'autore altri non è che Ricciotto Canudo, benché a lui si faccia cenno solo in forma generica quando, dopo un breve paragrafo introduttivo, si riporta l'opinione di un non meglio precisato «distinto scrittore». In realtà tutto l'articolo, ben oltre la citazione segnalata come tale, non fa che riprodurre parola per parola e con solo qualche omissione il primo scritto di Canudo dedicato al cinema e pubblicato poche settimane prima su un quindicinale fiorentino<sup>35</sup>.

In questo celebre scritto, dopo un elogio profetista<sup>36</sup> della «velocità» quale essenza peculiarmente moderna dello spettacolo cinematografico, Canudo si dice convinto che il cinematografo «non è ancora arte, poiché gli mancano gli elementi di scelta tipica, di *interpretazione* plastica e non di *copia* di un soggetto che faranno sempre che la fotografia non sarà mai un'arte». L'autore mostra di aver ereditato dal romanticismo una radicata diffidenza nei confronti della *mimesis* a tutto favore dell'immaginazione del genio: e proprio «un genio – il genio è sempre un miracolo; così come la bellezza è sorpresa – potrebbe compiere l'opera di conciliazione oggi appena concepibile» tra «i ritmi dello Spazio (Arti plastiche) ed i Ritmi del Tempo (Musica e Poesia)», ciò che appunto dovrebbe poter fare il cinema, in quanto «*Arte plastica in movimento*». Canudo conclude che «il cattivo pittore copia le linee e imita i colori: il grande artista adagia un'anima cosmica in una forma plastica. Ed è così per tutte le arti, tanto più grandi quanto meno *imitative* e più sistematicamente *evocatrici*. Mentre il fotografo non ha la facoltà di scelta e di composizione, ciò che forma la base dell'Estetica, se non che per le forme che vuol far riprodurre, ch'egli stesso nemmeno riproduce, affidandole alla meccanica luminosa di una lente e di una composizione chimica. Il Cinematografo, non è dunque arte, oggi. Ma esso è la prima casa dell'arte nuova, di quella che sarà, e che noi percepiamo appena». È proprio nella misura in cui il cinema si allontana dalla fotografia che può essere arte, tramite una «organizzazione estetica» (qualcosa di analogo a ciò che Pellicola intendeva per «coreografia») che non si abbandoni alla semplice ripresa occasionale e casuale dei soggetti e preferisca la «creazione» a «esteriorità e documentazione», ovvero una «nuova Mimica rappresentativa della “vita totale”» da raggiungere con la collaborazione di scrittori di chiara fama (Canudo invoca inevitabilmente a far da modello D'Annunzio, con il quale avrebbe poi effettivamente collaborato, non senza contrasti).

Pur senza squalificare in modo altrettanto netto la fotografia, altri condividono la convinzione che la riproduzione meccanica non implichi di per sé la dignità estetica del prodotto. È facile imbattersi in dichiarazioni di questo genere anche nell'ambito della riflessione sull'opportunità della critica cinematografica che, come è facile immaginare, è piuttosto animata a cavallo del primo decennio del secolo. Ne è un esempio l'intervista rilasciata da un giovane critico di «Il Giorno» alla «Lux»: «il cinematografo non fa che proiettare su tela le immagini fotografiche. Ora, la fotografia riproduce l'oggetto qual esso è, non come noi lo vediamo ed interpretiamo. La cinematografia, quindi, è rappresentazione, non interpretazione; e l'arte è, invece, non soltanto rappresentazione, ma e specialmente, interpretazione. Con ciò non nego che anche nella riproduzione fotografica possa raggiungersi una perfezione che le conferisca pregi artistici; ma è necessario che il fotografo sia un artista nel vero significato della parola. E sotto questo aspetto soltanto, anzi, potrebbe la critica interessarsi del cinematografo»<sup>37</sup>. Quindi al critico compete il compito di giudicare l'interpretazione, non la rappresentazione, che in quanto riproduzione meccanica esula dall'estetica<sup>38</sup>. Opinione ribadita pochi mesi dopo da un altro redattore della stessa rivista: «nel film concorrono due elementi: uno artistico, l'altro tecnico. Il primo è costituito dall'azione comica e dall'interpretazione che ad essa danno gli artisti sulla scena, l'altro dagli effetti di luce, dai viraggi, dalla fotografia. Il film è, cioè, parte teatro, parte fotografia». Questa seconda parte, «in cui tutto è opera della macchina o del lavoro specializzato dell'uomo», e che è «dipendente dalle necessità del mercato piuttosto che dai bisogni dello spirito», non è suscettibile di critica in quanto non è arte. La critica cinematografica, dunque, si deve limitare a prendere in considerazione l'aspetto «teatrale» del cinema, cioè «l'opera del commediografo [...] e quella degli interpreti»<sup>39</sup>.

Pur sulla base di una classificazione parzialmente differente, le medesime convinzioni sono espresse anche da Umberto Paradisi sulle pagine di un'altra testata importante di quegli anni, «La Vita Cinematografica»: «la film offre la combinazione intima di tre percezioni diverse: l'ottica, il soggetto e l'interpretazione. La prima molto più sviluppata che nel teatro non è parte essenziale in un lavoro che si vuol affermare come opera d'arte. Essa interessa il fotografo, il pittore, "l'artista" in genere [...]. Il coefficiente ottico o "fotografico" nella fase odierna del cinematografo è "quasi" la film medesima. E qui è l'errore. La percezione ottica, considerata indipendentemente dal resto offrirà ben difficilmente un concetto di pura arte umana. Certo solleva in noi varie sensazioni: ammirativa per le meraviglie della tecnica, piacevole per il senso estetico, spirituale per l'interpretazione. [...] Non si deve confondere l'abilità dell'operatore, lo studio del tecnico, la maestria dell'operaio col concetto d'arte. Il quale potrà intendersi solo quando si connette la percezione ottica con l'interpretazione e il soggetto»<sup>40</sup>.

Anche secondo Ferruccio Sacerdoti<sup>41</sup> «la cinematografia è arte che si rivolge primariamente alle nostre facoltà visive; è naturale quindi che la "pièce" cinematografica pur avendo punti non trascurabili di contatto con la "pièce" teatrale dove



la impressione non è solamente visiva, ma anche auditiva ottenga successo se dotata di buona fotografia. E ciò non solo considerando il lavoro dal lato tecnico ma anche dal lato artistico». Per questo occorre mirare all'«importanza straordinaria, dal punto di vista artistico della fotografia di alcuni, tra quelle migliaia e migliaia di fotogrammi che formano una pellicola e che costituiscono dei veri e propri “quadri” cinematografici». Infatti, «il tema, indipendentemente in modo assoluto dallo svolgimento del soggetto, può divenir materia di una scena comune o di un capolavoro pittorico a seconda che l'operatore sia un girator meccanico di manovella od abbia cuore e mente d'artista». Dopo aver dispensato consigli su arredamento e decorazioni scenografiche di vario genere, Sacerdoti conclude che «si possono creare delle scene meravigliose riproducendo integralmente e parzialmente sia nello scenario, sia nell'atteggiamento dei personaggi le linee di quadri o statue che per la loro efficacia rappresentativa, meglio si prestino ad animare un quadro cinematografico». Tra gli esempi rievocati in chiusura spunta inevitabilmente quello delle tavole di Doré utilizzato a modello per *l'Inferno* (1911) della Milano-Films, il film più elogiato dalla critica fino all'uscita di *Cabiria* (1914).

Risolutamente avverso a questo principio dei bei quadri messi in ordine l'uno dopo l'altro, è Goffredo Bellonci, influente critico letterario convinto che «il cinematografo ha da essere ben altro: un fiume che scorre senza soste e senza gorgi»<sup>42</sup>. Bellonci scende nell'arena dell'ormai annosa diatriba sulla dignità artistica del cinema scrivendo sulle pagine della rivista romana «Apollon», fondata nel 1916 e particolarmente sensibile al tema, e organizza il suo pensiero intorno al concetto di “organicità”. Bellonci sostiene che «non si è ancora usciti dal chiuso cerchio della fotografia: fanno le pellicole come dovessero essere una serie bene ordinata di fotografie, ciascuna delle quali è in sé compiuta, e non già rappresentazioni organiche svolte dal principio alla fine con rigorosa continuità». Nostalgico delle vedute, «nella loro ingenuità [...] assai più artistiche di queste altre che fermano in pochi atti inespessivi la vanità delle nostre attrici»<sup>43</sup>, Bellonci in un precedente saggio<sup>44</sup> si era già soffermato sul rapporto tra cinema e fotografia, riconoscendo anzitutto a quest'ultima dignità artistica in quanto permette la libertà di «scelta del paesaggio o delle persone, da fermar sulla lastra», anche se «la fotografia non rispondeva mai alla vostra visione: faceva troppo materiale la scena che avevate trasfigurata nella vostra immagine: vi fermava sulla carta sensibile particolari che, prendendo la macchina, non avevate veduti appunto perché la scena, nella vostra fantasia, era vissuta di una vita nuova, della vita dello spirito». Se la fotografia è troppo legata al vero, nonostante la sua evoluzione tecnica abbia in parte ovviato al problema («diversità di carte sensibili, mezzi di ritocco, graduale potenza di lenti, modi vari di “sviluppo” delle lastre»), «il cinematografo va oltre. Quel mondo, che per i fotografi era di necessità inorganico, poiché dovevano, le singole rappresentazioni, riscuoterle in sé, da fuori, illuminandole appena con la propria spiritualità, diventa organico, organicissimo. Pensate infatti: il fotografo è di sua natura “impressionista”, deve fermarsi innanzi i singoli episodi, e quelli

ritrarre [...] Il cinematografo invece muove dallo spirito [...] e sommette a sé la natura: ha modo, se vuole, di fermare sullo schermo le cose irreali [...] di mostrar contemporanee due immagini che nella realtà naturale sarebbero successive; di dar vita ai mutevoli fantasmi del sogno; di rappresentar metamorfosi che Omero ed Ovidio non pensarono mai tanto audaci». La conclusione di Bellonci insiste sulla specificità del mezzo cinematografico: «Come dunque potremmo negare alla cinematografia il nome di arte, se essa, per virtù dei meravigliosi strumenti disegnati dalla meccanica, ha tutti i più delicati mezzi d'espressione? Ma eccoci al punto; questa espressione non è e non può essere altro che cinematografica. Manca al cinematografo quell'elemento lirico della pittura che è il colore, quell'elemento drammatico della poesia che è la parola [...] così lo scrittore di cinematografie snatura la propria arte quando la sforza a espressioni, che non sono cinematografiche, ma pittoriche drammatiche musicali. Badate: il primo carattere dell'arte è l'organicità espressiva, per la quale il frammento è uguale all'intero», sicché verrà il giorno in cui potremo «da pochi centimetri di un *film* distinguere un artista da un altro». Ma «la cinematografia contemporanea è fuori strada: la praticano, del resto, i transfughi delle altre arti i pittori e i drammaturghi, i quali s'affaticano a piegarla a significazioni estranee alla sua natura».

La perfezione della riproduzione meccanica della realtà che accomuna fotografia e cinema è, come si è visto, ora elogiata ora deplorata. Essa è anche all'origine di un ultimo filone di riflessioni estetiche sul quale vale la pena soffermarsi e che riguarda il superamento della *mimesis*. Per dirla con Vincenzi<sup>45</sup>, in quanto «riproduzioni meccaniche delle forme e dei colori», fotografia e cinema insieme «hanno liberato l'arte dal pedestre compito di riproduttrice esatta e minuziosa». In questo modo hanno «diminuito, è vero, il campo di produzione alla classe degli artisti», ma d'altro canto questi ultimi possono imparare dalla fotografia e dal cinema, inteso come serie di quadri statici, «molti dei quali sebbene non belli pittoricamente si presentano interessanti come tanti graziosi ed animati quadretti di genere perché normalmente corrispondenti alla verità; mentre altri per un fortunato incontro dell'ora, della luce, e più ancora del taglio strano e pur elegante, ardito e pur armonico sono un vero e sincero insegnamento per qualunque artista, sia esso pure dotato di ricca e personale visione e fantasia artistica. E quanto insegnamento può ricavare un artista da riproduzione [sic] di scene di vita di paesi lontani, che rendano tangibili a lui le forme esatte onde vestirne il sogno che già forse si agita nella mente».

Se nell'articolo di Vincenzi la *mimesis*, cacciata dalla porta, rientra dalla finestra, Giuseppe Prezzolini conduce a un esito più radicale la stessa premessa: «la perfezione dei mezzi meccanici rende impossibile alle arti la concorrenza nella brutale imitazione del vero [...] e quindi le spinge su altre strade, le purifica, le raffina, le salva. Un ritratto può essere un'opera d'arte ad un patto soltanto: che mostri quella particolar *deformazione* che si chiama *uno stile*. Un ritratto che sia semplicemente rassomigliante, parlante, vivente, come si sente dire di solito, non è un'o-

pera d'arte, ma è una fotografia. E in quanto verità la fotografia sarà sempre più verista di qualunque pittore». Se la fotografia ha liberato la pittura dall'imitazione del vero, secondo Prezzolini «il cinematografo compie verso il teatro lo stesso ufficio rivelatore», sicché «se il cinematografo porta via il pubblico al teatro è perché il teatro rassomiglia troppo al cinematografo. Se il teatro fosse artistico e il cinematografo non lo fosse, nessuno si sognerebbe di abbandonare il teatro»<sup>46</sup>.

Accennando alla deformazione come essenza dello stile, Prezzolini lascia presagire un percorso che possa sfociare nelle avanguardie<sup>47</sup>. Impossibile allora non rievocare il manifesto futurista relativo al cinema, per cui «il cinematografo, essendo essenzialmente visivo, deve compiere anzitutto l'evoluzione della pittura: distaccarsi dalla realtà della fotografia, dal grazioso e dal solenne. Diventare anti-grazioso, deformatore, impressionista, sintetico, dinamico, parolibero»<sup>48</sup>. Tale ambizione però non viene solo ampiamente disattesa, ma persino derisa dalle nostre riviste cinematografiche<sup>49</sup>, piuttosto conservatrici in materia estetica e diffidenti nei confronti di troppo repentine rivoluzioni del gusto. Impregnate di vaghi umori romantici, a chi voglia essere “genio” e non semplice “girator di manovella” queste riviste prescrivono di imitare le arti più consolidate nelle loro forme più tradizionali, pittura in testa. I più arditi cominciano a evocare un nuovo modello, quello del romanzo psicologico<sup>50</sup>, ma per l'avanguardia occorrerà aspettare ancora.

- 1 Per un repertorio di queste riviste si rimanda all'ancora fondamentale Riccardo Redi (a cura di), *Cinema scritto. Il catalogo delle riviste italiane di cinema 1907-1944*, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma, 1992.
- 2 *Riflessioni retrospettive*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», n. 74, 28 agosto 1909, pp. 10-11.
- 3 Cfr. *La fotografia cinematografica*, «Il Cinema-Teatro», n. 29, 9 giugno 1912, pp. 6-7.
- 4 Cfr. *Il movimento delle figure cinematografiche*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», n. 75, 4 settembre 1909, p. 12; *Brevi cenni storici della Cinematografia dalle prime origini agli ultimi progressi*, «Il Cinema-Teatro», n. 28, 2 giugno 1912, p. 3 (ripreso da un opuscolo edito da Léon Gaumont); *La genesi del cinematografo*, «La Vita Cinematografica», anno IV, n. 1, 15 gennaio 1913, p. 17 (ripreso da «Gazzetta del Popolo»).
- 5 Stanislao Pecei, *Le proiezioni dissolventi*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», n. 165, 5 agosto 1911, p. 6 (ripreso da «Il Corriere Fotografico»).
- 6 Trattandosi di una delle riviste non solo più importanti di quegli anni ma anche più utilizzate nella ricerca, sarà utile ricordare brevemente le vicende che ne hanno mutato più volte il nome nel volgere di pochi mesi. Il mensile nasce a Milano come «Rivista Fono-Cinematografica e degli automatici, strumenti pneumatici e affini» nell'aprile del 1907. Dopo otto numeri la testata cambia in «Rivista Fono-Cinematografica e delle varie manifestazioni artistico-industriali». Allo scadere del primo anno di vita viene quindi acquistata dal

- proprietario di un'altra rivista, «Il Café Chantant» (settimanale napoletano fondato nell'ottobre del 1907), della quale diviene un inserto. Dopo un altro anno, nell'agosto del 1909, le due riviste vengono fuse con una terza, «La Cine-Fono» (quindicinale milanese avviato nell'ottobre del 1908 e ora anch'esso acquistato dal medesimo proprietario), per dare vita a «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica».
- 7 In particolare, per la «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica» la rubrica *Notizie sparse*, per la «La Cinematografia Italiana» le rubriche *Sul nostro terreno (Invenzioni e scoperte)* e *Di tutto un poco e per ogni dove*.
  - 8 Sia tramite aeroplano (Em[ile] Touchet, *La fotografia in aeroplano*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», n. 166, 19 agosto 1911, p. 6, ripreso da «Cine Journal») sia tramite piccione (*Piccione-fotografo*, «La Cinematografia Italiana», nn. 25-26, 1 dicembre 1908, p. 196).
  - 9 *La fotografia sottomarina*, «La Cinematografia Italiana», nn. 41-42, 1-5 aprile 1909, p. 154.
  - 10 *Il Bibliofoto*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», 20 febbraio 1914, p. 32.
  - 11 *Impiego della fotografia per registrare e riprodurre i suoni e la voce umana*, «La Cinematografia Italiana», nn. 39-40, 15-20 marzo 1909, p. 132.
  - 12 *La prima fotografia trasmessa per mezzo del filo telefonico. Il trionfo del dottor Kora*, «La Cinematografia Italiana», nn. 33-34, 1 febbraio 1909, p. 67; *Le trasmissioni a distanza delle fotografie*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», n. 272, 7 marzo 1914, p. 27.
  - 13 *Istantanee durante la notte*, «La Cinematografia Italiana», nn. 49-50, 1-5 giugno 1909, p. 252.
  - 14 Sempre più rilevante a partire soprattutto dal 1913. A mettere in fibrillazione le redazioni saranno questioni come l'istituzione della censura centrale, le nuove leggi e le tasse sul prezzo del biglietto volute dal quarto governo Giolitti, la crescente concorrenza straniera e le misure protezionistiche adottate dal mercato inglese nei primi anni della guerra.
  - 15 Sebbene le riviste formino un fronte compatto nel difendere il cinema dalle accuse di immoralità intrinseca al mezzo, i fogli più conservatori (come «Il Cinema-Teatro») appoggiano comunque il progetto di istituire una censura centrale.
  - 16 Ad esempio A[?].M[?]., *L'insegnamento della matematica a mezzo del cinematografo*, «Il Cinema-Teatro», n. 25, 12 maggio 1912, p. 2 (ripreso da «Cinema Journal»), che si chiude con queste parole emblematiche: «È dunque giusto che un pieno successo abbia coronato tanta opera. Noi siamo felici di poterlo annoverare perché ci permette di gridare ancora una volta ai denigratori del cinematografo: – Via, Signori!... fate anche voi lo stesso!». Alla fine del 1913 «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica» inaugura persino una rubrica apposita (*La scuola dell'avvenire*).
  - 17 Pellicola, *Giornalismo e cinematografia*, «Rivista Fono-Cinematografica e delle varie manifestazioni artistico-industriali», n. 12, marzo 1908 (ora in ora in *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 51-52).
  - 18 *Il sussidio del cinematografo nelle scienze*, «Rivista Fono-Cinematografica e delle varie manifestazioni artistico-industriali», n. 43, 10 dicembre 1908, p. 4.
  - 19 *L'attualità*, «Il Cinema-Teatro», n. 26, 19 maggio 1912, p. 2 (ripreso da «Le Cinéma»).
  - 20 *Il Cinema e gli Sports*, «Il Cinema-Teatro», n. 37, 4 agosto 1912.
  - 21 Notizia, ripresa dal periodico francese «Cinéma», apparsa nella rubrica *Le grandi applicazioni pratiche del Cinematografo*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», 14 febbraio 1914.

- 22 Socrate Topi, *La scuola dove si vede*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», n. 235, 3 aprile 1913, pp. 8-9.
- 23 Giovanni Nicotra, *Il ritratto cinematografico*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», n. 160, 10 giugno 1911.
- 24 Vittorio Principe, *Fotografando*, «Rivista Fono-Cinematografica e delle varie manifestazioni artistico-industriali», n. 35, 10 ottobre 1908.
- 25 Elwin Neame, *Il nudo in fotografia*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», n. 74, 28 agosto 1909, pp. 11-12 (ripreso da «Cine Journal»).
- 26 Emile Roux-Parassao, *Appunti di un proiezionista e di un dilettante fotografo*, «Rivista Fono-Cinematografica e delle varie manifestazioni artistico-industriali», anno III, n. 48, 5 febbraio 1909, pp. 7-8.
- 27 *Due e due fanno... quattro*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», n. 104, 9 aprile 1910, p. 9 (ripreso da «Le Fascinateur»).
- 28 Gualtiero Ildebrando Fabbri, *Mali e rimedi cinematografici*, «La Cinematografia Italiana», nn. 7-8, 31 maggio 1908, p. 55.
- 29 Si chiede infatti a più riprese che i quotidiani, colpevoli di denigrare o semplicemente di ignorare il cinema, istituiscano rubriche apposite.
- 30 Franz, *La Cinematografia come espressione d'Arte*, «Il Cinema-Teatro», n. 30, 16 giugno 1912, p. 1.
- 31 *Referendum. La cinematografia è un'arte?*, «Rivista Fono-Cinematografica e delle varie manifestazioni artistico-industriali», n. 9, dicembre 1907 (ora in *Tra una film e l'altra*, cit., pp. 33-34).
- 32 *Idem*, pp. 37-38.
- 33 B.C.V., *L'avvenire del cinematografo*, «Rivista Fono-Cinematografica e delle varie manifestazioni artistico-industriali», nn. 46-47, 20-26 gennaio 1909.
- 34 Frac, *L'avvenire del cinematografo*, «Rivista Fono-Cinematografica e delle varie manifestazioni artistico-industriali», n. 48, 5 febbraio 1909.
- 35 Ricciotto Canudo, *Trionfo del cinematografo*, «Il Nuovo Giornale», 25 novembre 1908 (ora in Giovanna Grignaffini, *Sapere e teorie del cinema. Il periodo muto*, Clueb, Bologna, 1989, pp. 105-111). L'operazione della «Rivista Fono-Cinematografica» è piuttosto enigmatica. Infatti, è prassi di questo e degli altri periodici di cinema coevi riportare articoli già apparsi altrove, ma segnalando sempre il luogo di prima pubblicazione. Inoltre, gli articoli in questione sono firmati dal loro autore originario. In questo caso, invece, si tace l'autore e, con l'espedito di un primo paragrafo inessenziale scritto appositamente per l'occasione, si è trasformato il saggio di Canudo in un testo differente. Ma, se Canudo era davvero un tanto «distinto scrittore» da poter essere riconosciuto immediatamente, perché tacerlo?
- 36 Il manifesto di Marinetti verrà infatti pubblicato solo un mese esatto dopo l'uscita di questo articolo, il 20 febbraio 1909, su «Le Figaro».
- 37 *La stampa quotidiana e il cinematografo*, «Lux», n. 4, marzo 1909 (ora in *Tra una film e l'altra*, cit., p. 74).
- 38 Del tutto simile il parere di Luigi Marone: «L'operatore che prende le vedute non deve essere un operaio semplice e puro, una specie di automa destinato a girare la manovella. Necessita che egli, alla tecnica fotografica, accoppi squisito sentimento d'arte, senza di che le cinematogra-

- fie non possono avere quello sviluppo di suggestività necessario» (Luigi Marone, *I fattori di cinematografie*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», n. 100, 12 marzo 1910, ora in *Tra una film e l'altra*, cit., p. 94).
- 39 A[nntonino] P[izzi], *La critica del film?*, «Lux», n. 82, 29 gennaio 1911 (ora in *Tra una film e l'altra*, cit., pp. 107-108).
- 40 Umberto Paradisi, *Critica e cinematografo*, «La Vita Cinematografica», n. 15, 15 agosto 1913 (ora in *Tra una film e l'altra*, cit., p. 187).
- 41 Ferruccio Sacerdoti, *Un lato pittorico della cinematografia*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», n. 13, 12 ottobre 1912, p. 7.
- 42 Goffredo Bellonci, *Manifesto per una rivoluzione cinematografica*, «Apollon», vol. II, n. 2, settembre 1916 (ora in *Tra una film e l'altra*, cit., pp. 292-297).
- 43 *Ibidem*.
- 44 Goffredo Bellonci, *Estetica del cinematografo*, «Apollon», n. 3, aprile 1916 (ora in *Tra una film e l'altra*, cit., pp. 285-289).
- 45 A. Vincenzi, *Il cinematografo e la pittura*, «Lux», n. 12, novembre 1909 (ora in *Tra una film e l'altra*, cit., pp. 88-89).
- 46 Giuseppe Prezzolini, *Viva il cinematografo!*, «La Vita Cinematografica», n. 1, 7 gennaio 1914, ripreso da «La Stampa» (ora in *Tra una film e l'altra*, cit., p. 211).
- 47 Un po' come farà molti anni dopo Bazin riflettendo su temi analoghi riordinati intorno al suggestivo «complesso della mummia». Cfr. André Bazin, «Ontologia dell'immagine fotografica», in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973 (ed. or., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, Paris, 1958).
- 48 Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Enrico Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla, Remo Chiti, *La cinematografia futurista*, «L'Italia futurista», n. 9, 11 settembre 1916, ora in Paolo Bertetto (a cura di), *Il cinema d'avanguardia. 1910-1930*, Marsilio, Venezia, 1983, p. 138.
- 49 Cfr. Mephisto, *Epidemie cinematografiche. Anche il f.u.turismo*, «La Vita Cinematografica», nn. 39-40, 22-30 novembre 1916 (ora in *Tra una film e l'altra*, cit., pp. 304-307).
- 50 Cfr. ad esempio Francesco Scherma, *Dall'industria all'arte cinematografica. Cinematografia e teatro*, «La Vita Cinematografica», 7-15 settembre 1915 (ora in *Tra una film e l'altra*, cit., pp. 265-266).

# INDICE

PREMESSA	5
STUDI	7
La seduzione del vero. Genesi e risultato nella base fotografica dell'immagine filmica <i>Elena Dagrada</i>	9
«Ora l'istantaneo è reso duraturo, perpetuo, una macchinetta vince il tempo...». La fotografia istantanea a Milano tra Otto e Novecento: Giuseppe Beltrami, Luca Comerio, Italo Pacchioni <i>Silvia Paoli</i>	23
Milano e il cinema delle origini <i>Elena Mosconi</i>	36
Fotografi cineasti nel cinema italiano delle origini <i>Aldo Bernardini</i>	50
Fotografia di scena e cinema delle origini <i>Roberta Basano</i>	60
La vita autentica con la sua poesia. L'operatore e gli ambiti della non fiction <i>Elena Mosconi</i>	66
Luca Comerio e il kinemacolor <i>Livio Gervasio</i>	87

Le società di Luca Comerio <i>Aldo Bernardini</i>	93
Il dibattito sul cinema nei circoli e nelle riviste di fotografia a Milano e in Italia, 1863-1917 <i>Alessandro Oldani</i>	113
La fotografia nelle riviste di cinema italiane (1907-1918) <i>Mauro Giori</i>	125
Boleslas Matuszewski: l'eccezione o la regola? <i>Roland Cosandey</i>	139
APPARATI	145
Giuseppe Beltrami. Profilo biografico <i>Silvia Paoli</i>	147
Luca Comerio. Profilo biografico <i>Sarah Pesenti Campagnoni, Alessandro Oldani</i>	152
Italo Pacchioni. Profilo biografico <i>Roberto Della Torre, Alessandro Oldani</i>	163
Note descrittive delle fotografie di Giuseppe Beltrami, Luca Comerio, Italo Pacchioni, conservate in archivi fotografici italiani <i>A cura di Alessandro Oldani e Silvia Paoli</i>	169
Schede delle pellicole di Luca Comerio e Italo Pacchioni conservate presso gli archivi cinematografici italiani <i>A cura di Luigi Boledi, Roberto Della Torre, Livio Gervasio, Sarah Pesenti Campagnoni</i>	188
Filmografia di Luca Comerio e Italo Pacchioni <i>A cura di Aldo Bernardini, Roberto Della Torre, Elena Mosconi, Sarah Pesenti Campagnoni</i>	230





Finito di stampare nel mese di settembre 2007  
presso Arti Grafiche Bianca & Volta, Truccazzano - Milano