

# Cinema italiano anni '20: la crisi, il regime, il genovese Stefano Pittaluga e l'ovadese Ubaldo Arata

di Ivo Gaggero

*L'interesse e la ricerca di Paolo Bavazzano su Ubaldo Arata (1895-1947)<sup>1</sup>, operatore cinematografico e direttore della fotografia dal muto alla nascita del neorealismo, mi ha incuriosito così tanto da rimanere anch'io affascinato dalla figura di questo ovadese che ha avuto un ruolo primario nel mondo del cinema di quel periodo, ma che, purtroppo, è poco ricordato, soprattutto dai suoi concittadini.*

*Attraverso i documenti, le testimonianze e i saggi dei più prestigiosi studiosi di cinema, tenendo sempre come filo conduttore il ruolo avuto dal nostro operatore, cercherò di raccontarvi personaggi e vicende secondo me tanto singolari e curiose da poter far parte di una sceneggiatura di un film.*

*In questa prima parte ho preso in esame il periodo 1920 - 1929, che vede il cinema muto italiano in piena crisi.*

## La situazione economica e produttiva.

Per tutti gli anni Venti il Cinema italiano è in piena crisi, una crisi ormai cronica iniziata già nel primo dopoguerra. L'epoca d'oro anteguerra di Torino capitale del cinema muto è ormai tramontata mentre il pullulare di case di produzione, in grado economicamente di durare *l'espace d'un matin* continua ad essere un fattore dominante di debolezza<sup>2</sup>. Ma le cause della crisi sono molteplici, concorrenti e interagenti tra loro, come: gli aumenti dei costi, la concorrenza delle cinematografie americana e tedesca, la perdita dei mercati stranieri, l'arresto dello sviluppo tecnico ed espressivo e incapacità di adeguare il prodotto a nuovi pubblici e ai nuovi modi di vita del dopoguerra, una tassazione governativa eccessiva e la mancanza di leggi capaci di favorire lo sviluppo dell'industria cinematografica<sup>3</sup>.

Davanti a questo lungo elenco viene in mente solo una parola: catastrofe. L'analisi, certo, è posteriore al periodo, la fine della guerra non segna un netto momento di separazione tra periodo d'oro e crisi, ma i sintomi ci sono e sono chiari, numerosi saranno gli allarmi lan-

ciati dagli editoriali delle riviste specializzate dell'epoca.

Purtroppo però, anziché avvertire subito i segni di una situazione che, nel primo dopoguerra, è mutata si continua a produrre con i medesimi criteri dell'anteguerra e si registra addirittura un incremento sia nella nascita delle case di produzione che nel numero di opere immesse sul mercato. Si adotta così la tattica dello struzzo. Quando poi non sarà più possibile sottrarsi all'evidenza, la reazione sarà simile ad uno shock di ritorno, di fronte al quale l'unica terapia possibile sembrerà quella del *si salvi chi può*<sup>4</sup>. L'unica strada che sembra aprirsi per superare in tempi brevi la crisi e coordinare l'azione sparsa delle case di produzione è quella della formazione e realizzazione del primo e unico progetto di concentrazione monopolistica di tutta la storia del Cinema italiano. Nel gennaio del 1919 viene costituita l'Unione cinematografica italiana (Uci). Lo scopo, tramite l'adesione delle più importanti case di produzione indebolite e disgregate, è quello di organizzare la produzione, risparmiare su tutta una serie di costi e, con una base finanziaria solida, arrivare ad un credito illimitato. La cura, come vedremo più avanti, sarà peggiore del male.

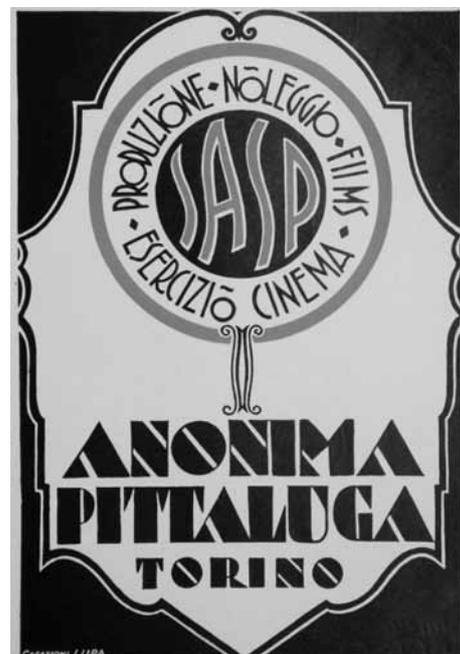
## L'imprenditore genovese Stefano Pittaluga.

In questo scenario, non certo florido, emerge però una figura che ha un ruolo primario nella produzione e nell'industria degli anni Venti e che tragherà il Cinema italiano nel decennio successivo: l'industriale Pittaluga.

Stefano Pittaluga (1887-1931), nato a Campomorone (oggi, nel comune della Val Verde, gli sono dedicati una via ed un prestigioso premio cinematografico), è l'unico imprenditore in possesso di una mentalità moderna e di una lucida consapevolezza dei problemi dell'industria e del mercato cinematografico<sup>5</sup>. Si potrebbe usare la definizione di un Dino De Laurentis o un Carlo Ponti *ante litteram*, anche se, per vocazione, Pittaluga è più un distributore di film,



essendo entrato nel mondo cinematografico con questa attività nel 1913 a Genova. Nello stesso anno in cui nasce l'Uci fonda la Società anonima Stefano Pittaluga (Sasp) con un listino di distribuzione che per il 1920 comprende un centinaio film, mentre l'Uci ne annuncia solo la metà<sup>5</sup>, iniziando così una sorta di contrapposizione che vede la Sasp da una parte e l'Uci dall'altra. Questa tesi è ancora materia di dibattito da parte degli studiosi: mentre Riccardo Redi si domanda se Pittaluga agiva in accordo o contro l'Uci<sup>6</sup>, Gian Piero Brunetta



Alla pag. precedente, in alto, l'imprenditore cinematografico Stefano Pittaluga. Archivio Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Alla pag. precedente, in basso, da una rivista dell'epoca pagina pubblicitaria dell'Anonima Pittaluga (Sasp). Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.

In questa pagina, in alto a sinistra, pagina pubblicitaria della Fert di Enrico Fiori. Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.

In basso a destra, marchio della Pittaluga-Fert. Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.



sostiene che la scalata dell'imprenditore genovese verso il controllo di tutte le fasi, dalla produzione fino alla circolazione del prodotto è avvenuta per gradi e che all'inizio non vede alcuna redditività nell'impresa produttiva preferendo preoccuparsi della distribuzione e dell'esercizio<sup>7</sup>. Tutte e due le tesi, secondo me, possono convivere, Pittaluga non sarà stato interessato alla produzione ma certamente l'acquisizione e il controllo da parte della sua società di una buona fetta delle sale cinematografiche di prima visione mette in allarme l'Uci. Ne abbiamo conferma nella risposta che si dà il Redi:

«Contro, se pensiamo alla controffensiva scatenata poi dall'Unione, che ben presto si mette a caccia di sale cinematografiche a qualunque prezzo; [...] Contro, se teniamo presente l'accordo con Lombardo, [...] uno dei pochi produttori italiani che non avevano aderito all'Uci. [...] In probabile accordo con l'Unione, se teniamo sott'occhio le partecipazioni azionarie. Nelle attività di Pittaluga, in forma diretta o mediata, vi era molto danaro BIS [Banca Italiana di Sconto, socio fondatore dell'Uci]<sup>8</sup>».

Nel 1921 Pittaluga è uno dei finanziatori della trasformazione della casa di produzione Fiori Enrico Roma Torino, (Fert), da società di fatto (la fondazione

è avvenuta nel 1919) in società anonima<sup>9</sup>. E'una tappa fondamentale nel percorso che porterà l'industriale genovese verso la produzione. «La Rivista cinematografica», una dei periodici specializzati dell'epoca, saluta la nascita di questa nuova casa di produzione con entusiasmo e speranza:

«La Fert [...] è sorta per opera di Enrico Fiori, il giovane esperto ed intraprendente industriale a cinematografica [...]. Si può dire che essa è oggi uno dei più complessi e dei più solidi organismi della nostra industria; non solo, ma ne è anche uno dei più promettenti, forse l'unico da cui si possa sperar bene. Si guarda infatti, oggi, alla Fert con le più vive speranze e con la più sicura fede nell'avvenire; si guarda ad essa come a quella che potrà far sorgere il tanto invocato domani di rinnovamento [...]. [...] Ha raggruppato intorno a sé quanto di più geniale e di più versatile poteva offrire il nostro mondo fra i suoi elementi artistici e creativi più diversi e più eccellenti. [...] Attorno a questo nucleo [...] che di per sé costituisce una forza intellettuale e creativa quale nessuna altra Casa possiede, bisogna annoverare i migliori e più forti interpreti dello schermo [...], il meglio cioè di quanto v'è oggi in cinematografia e il più caro ai pubblici. Inoltre la Fert conta anche cospicui elementi tecnici, operatori e scenografi, quali Lamberto Cufaro, Ubaldo Arata, [...] che concorrono a completare il grande e robusto organismo produttivo che è la Fert ed i cui nomi sono indice di indiscutibile capacità. [...]»<sup>10</sup>.

La società ha già prodotto sei film, ne ha in cantiere almeno due, ha due teatri di posa (uno a Roma e uno a Torino) e vi lavorano registi del calibro di Gennaro Righelli, Mario Admirante e Luciano Doria e attori come Oreste Bilancia, Alberto Pasquali, Amleto Novelli, Alberto Collo, Maria Jacobini, Italia Admirante Manzini. Nel giugno del 1922 con le dimissioni di Enrico Fiori (in seguito proprietario della consociata Alba Film), Pittaluga diventa amministratore unico della società e contemporaneamente viene annunciato

un accordo tra la Fert e la Sasp, che dovrebbe garantire uno sbocco alla produzione della prima<sup>11</sup>.

Sul rapporto tra Enrico Fiori e Stefano Pittaluga è anche probabile che la Fert sia stata, fin dall'inizio (cioè dal 1919), una creazione di Pittaluga e che Fiori sia stato solo un prestanome o poco più<sup>12</sup>.

Il primo film prodotto dalla Pittaluga-Fert, *Maciste e il nipote d'America*, esce nel febbraio del 1924. Pittaluga produttore punta inizialmente su una produzione popolare e sull'unico filone ancora di successo, quello di *Maciste*, il Superuomo nato dalla testa di D'Annunzio e interpretato da Bartolomeo Pagano (1878-1947), camallo portuale a Genova scritturato nel 1913 dall'Itala Film per il celebre kolossal *Cabiria*. La figura di Pagano-Maciste è stranamente anticipatrice della parabola del comportamento fascista, quello squadristico con tanto di camicia nera, manganello e olio di ricino<sup>13</sup>. E' uno dei pochi attori maschili che riesce a costruirsi un fenomeno divistico da contrapporre a quello delle grandi dive femminili. Il Pagano però che Pittaluga scrittura nel 1923, facendolo rientrare in Italia dopo una non felice esperienza tedesca, è un *Maciste* stanco, giunto ormai alla pensione, irriconoscibile per chi ne ricorda le prime apparizioni. Verranno comunque prodotte opere come *Maciste all'Inferno*, *Maciste nella gabbia dei leoni*, *Maciste contro lo sceicco*, *Il gigante delle*



In alto a sinistra, l'attore Bartolomeo Pagano nel 1925 in "Maciste all'Inferno". Archivio Museo del Cinema, Torino.



Dolomiti. Nel 1926 si affiancheranno anche opere più ambiziose come *Beatrice Cenci*, *I martiri d'Italia*, *L'ultimo lord*<sup>14</sup>. Tra i registi delle produzioni Pittaluga-Fert va ricordato anche il giovane esordiente Mario Camerini (1895-1981), futuro protagonista nel decennio successivo. Con *Voglio tradire mio marito!* del 1925 mette in luce le sue qualità anticipando il tono della futura commedia cameriana, quella che trionferà negli anni Trenta<sup>15</sup>.

Camerini a parte però, sono tutte produzioni di un programma che non rileva particolari novità rispetto al passato. L'unica, forse, è quella de *I martiri d'Italia* del 1927 che per l'argomento nazionalistico serve bene come uno dei primi significativi esempi di supporto ideologico esterno al fascismo<sup>14</sup>, malgrado il giudizio della critica sia senza appello: «i *Martiri d'Italia* nuovamente martirizzati da Pittaluga»<sup>16</sup>. La critica di "Cinemalia" invece, attraverso il resoconto su *Il vetturale del Moncenisio* con Bartolomeo Pagano, giudica l'evoluzione del nostro cinema:

«Il *Vetturale* [...] è senza dubbio un film fatto con molta larghezza di intenti e di mezzi. Per tutto il resto è un ottimo film

In basso a destra, l'annuncio dell'installazione dei nuovi impianti sonori nelle sale cinematografiche gestite dalla Sasp. Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.

di dieci anni fa, impenetrabile, impermeabile alle nuove correnti che dall'America e anche dalla Germania urgono ogni giorno più vive<sup>14</sup>».

A raffronto di tutto ciò, è bene ricordare brevemente la cronologia cinematografica di registi come Chaplin: *Il Monello* (1921), *La febbre dell'oro* (1925); Lang: *Il dottor Mabuse* (1922), *I Nibelunghi* (1924), *Metropolis* (1927); Èjzenštejn: *La corazzata Potëmkin* (1925). Penso che questi pochi titoli siano sufficienti a comprendere la situazione italiana.

L'Uci intanto è sempre più in crisi: ripetute svalutazioni del suo capitale, continue perdite iscritte a bilancio. Le case produttrici dell'Unione sfornano film più con lo scopo di accumulare un patrimonio di pellicole che con quello di studiare la qualità della merce e le caratteristiche della domanda. A peggiorare la situazione, nel tentativo di monopolizzare la produzione e consorzare il mercato, l'Uci rastrella anche tutto ciò che viene prodotto dalle case non consorziate, pagando bene e immagazzinando film senza badare troppo alla loro bontà commerciale<sup>17</sup>. Un duro colpo alla sua stabilità finanziaria era comunque già arrivato nel dicembre del 1921, con il fallimento della Banca Italiana di Sconto, una delle finanziatrici. Dal 1922 in poi sarà la Banca Commerciale Italiana (BCI) a garantire credito. Nel 1927 tra varie transazioni, raggruppamenti e svalutazioni la BCI si trova in mano 423,756 azioni per 23.730.000 lire su venticinque milioni di capitale. Ne diventa la padrona assoluta e forse non sa che farsene. Giuseppe Toeplitz, consigliere delegato, per vederci più chiaro, ordina una perizia al rag. A. Piperno che, in una lettera che accompagna la relazione, consiglia «una eventuale combinazione con la Società Pittaluga». Toeplitz e il suo consiglio di amministrazione consegnano così l'UCI nelle mani di Pittaluga, che è anche legato alla BCI da vari finanziamenti<sup>18</sup>. La Sasp, il 6 ottobre 1926, diventa così proprietaria di nuove sale cinematografiche, della case cinematografiche Cines, Celio-

Palatino, Itala, Cesar ecc. e ne assume i debiti<sup>19</sup>.

Negli stessi anni, Pittaluga è anche il protagonista di tutte le vicende politiche che riguardano il Cinema italiano. Nella veste di presidente della Federazione cinematografica italiana, che raccoglie produttori, esercenti e distributori, tratta da pari a pari con ministri e gerarchi, cercando di imporre l'unica linea possibile per la ripresa della produzione: quella degli incentivi, degli sgravi fiscali.

Ci vorrà però un'interlocutore come Giuseppe Bottai (1895-1959), Ministro delle Corporazioni nel 1929, la sua promessa di una legge a sostegno del Cinema italiano (che verrà promulgata nel 1931) e la novità tecnologica del sonoro, proveniente dall'America, a spingere Pittaluga ad investire maggiori capitali nella produzione cinematografica. La sua prima mossa sembra però quella del Pittaluga distributore ed esercente. Forte degli accordi con le maggiori case cinematografiche americane per la distribuzione in Italia, è probabilmente il primo ad intuire che il cinema è a un passo da una grande rivoluzione, che il film muto lascerà posto in brevissimo tempo al film cantato e parlante. Inizia così a dotare le sue sale cinematografiche di impianti per la riproduzione sonora.



*In basso, scenografia per la posa della prima pietra della nuova sede del LUCE (1937).*

*In alto a sinistra, fotogramma del primo cinegiornale LUCE.*

*Il cantante di Jazz*, film sonoro della Warner Bros uscito negli USA nel 1928, è presentato al Supercinema di Roma il 19 aprile 1929 con enorme successo sia di pubblico che di critica:

«Lo spettacolo del Supercinema è stato così la consacrazione del successo della nuova forma cinematografica: successo pieno ed incontrastato da parte di tutto il pubblico, che non ha potuto non avvertire che qualcosa di veramente nuovo è ormai sorto, e che il film sonoro, suscettibile ancora di perfezionamenti tecnici, andrà guadagnando ogni giorno terreno, fino ad imporsi vittoriosamente ovunque<sup>20</sup>».

Per Pittaluga è la conferma che le sue intuizioni erano giuste, che è giunta l'ora anche per l'Italia di iniziare la produzione di film sonori. Decide quindi di ristrutturare gli studi della Cines di via Vejo a Roma passati alla Sasp dopo il fallimento dell'Uci. Con queste mosse Pittaluga diventa il protagonista assoluto del passaggio tra il muto e il sonoro nel Cinema italiano, e la Cines, l'unica struttura in grado di far fronte, da subito, alle nuove esigenze imposte dall'avvento del sonoro, ad identificarsi come l'intero Cinema italiano. Questo è l'epilogo finale, la situazione resterà così almeno fino alla sua morte avvenuta nell'aprile 1931. Ma siamo già nel periodo del cinema del decennio successivo ed è

quindi un'altra storia.

### Il Regime.

Già all'indomani dell'avvento del fascismo al potere si comincia ad attribuire a Mussolini il potere traumatologico di promuovere la rinascita del Cinema italiano<sup>21</sup>. Il capitalismo cinematografico, avventuroso, incompetente e improvvisatore, trovandosi alle corde colpa la crisi dell'Uci, cerca da subito coperture istituzionali da parte del fascismo. E' quindi presumibile che il regime guardi con sospetto gli uomini di cinema che chiedono, per un'industria del tutto allo sfascio, protezioni legislative ed economiche e sgravi fiscali<sup>22</sup>.

Nel periodo della crisi dei primi anni Venti, per il vertice fascista il cinema potrà muoversi secondo le libere leggi di mercato, purchè i modelli offerti non creino stati di conflittualità sociale, che diventa quindi la prima preoccupazione del regime. Attraverso la censura si garantisce la moralità delle pellicole, uno strumento ereditato dalla legislazione del periodo politico precedente a cui il regime apporrà opportune modifiche.

I nuovi industriali del cinema, come Pittaluga, sono più interessati all'importazione, alla distribuzione e all'esercizio, piuttosto che alla produzione. La crisi della produzione nazionale e la crescita della domanda impongono l'importazione massiccia di film stranieri,



specie americani, senza alcun pericolo dell'assetto sociale, vista la morale "positiva" dei film americani.

Quindi, soprattutto per Pittaluga, che rappresenta ufficialmente anche la Federazione cinematografica italiana, la situazione attuale è migliore di quella che si potrebbe delineare con un'intervento governativo che, nel tentativo di incentivare la produzione italiana, crei una qualsiasi forma protezionistica nei confronti di film stranieri. La richiesta della cinematografia, almeno nel primo periodo, è solo quella di ottenere sgravi fiscali, tassazione che colpisce soprattutto gli esercenti e non la produzione.

Un programma vero e proprio di provvidenze sarà varato solo a partire dal 1931, come ho già ricordato. Così mentre sul piano dell'azione censoria si garantisce una linea di perfetta continuità col passato, su quello produttivo si prende tempo, si lascia che sia governato dal mercato e non si esercita quindi alcuna pressione diretta per ottenere che la produzione si impegni a favore di una celebrazione aperta del regime<sup>23</sup>, anche se una serie di opere, come abbiamo visto per il caso de *I Martiri d'Italia* nel capitolo dedicato a Pittaluga, cerca di interpretare lo spirito del presente, riuscendo a fornire al regime una prima forma di supporto di messaggio ideologico indiretto nel campo dello spettacolo di puro intrattenimento<sup>24</sup>.

E' nel periodo successivo, con la nascita di Cinecittà, che il regime utilizzerà il cinema come strumento politico-educativo e di propaganda («La cinematografia è l'arma più forte»). In questo periodo il cinema, anche se fa sognare gli Italiani resta finzione, mentre c'è la



Sotto, Ubaldo Arata in una foto del 1937. Archivio Paolo Bavazzano, Ovada.

In basso, Il "metteur en scène" Roberto Roberti. Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.



necessità di produrre un cinegiornale e documentari per fini di istruzione, educazione e propaganda. Nel 1926, il regime si assicura il monopolio dell'informazione cinematografica mediante la statizzazione de L'Unione Cinematografica Educativa (LUCE), nato già nel 1923 sotto forma di «sindacato per l'istruzione cinematografica», con l'obbligo di proiettare, in tutte le

In basso, un ciclo di produzione dell'Aquila Film nel 1916.

Archivio Museo del Cinema, Torino.

Purtroppo, per mancanza di documenti e testimonianze, non è possibile attribuire ad Arata nessuna delle pellicole prodotte in quel periodo.

sale italiane, un cinegiornale ad ogni proiezione<sup>25</sup>.

### L'ovadese Ubaldo Arata, operatore cinematografico.

Per tutti gli anni Venti l'operatore ovadese è legato alla figura dell'imprenditore genovese Stefano Pittaluga. La sua carriera professionale nel cinema è iniziata però nella metà del decennio precedente.

Nato il 23 marzo 1895 nella centralissima piazza Parrocchiale (l'odierna piazza Assunta) al numero civico di palazzo Costa (i genitori sono i camerieri personali di Giacomo Giuseppe Costa, ministro guardasigilli del Regno<sup>26</sup>), al giovane Arata viene data la possibilità di proseguire gli studi liceali a Torino, proprio nel periodo d'oro del cinema muto italiano, dove il capoluogo piemontese ne è eletto a capitale. Già appassionato di fotografia, il giovane ovadese è, molto probabilmente, rimasto talmente affascinato dalle proiezioni cinematografiche tanto da aspirare a diventare un protagonista nel mondo del cinema.

Questa possibilità gli viene data da Roberto Roberti, nome d'arte con cui lavora il regista Vincenzo Leone (1879 - 1959). E' quindi grazie al futuro padre di Sergio Leone che il giovane Arata inizia la carriera di apprendista operatore pres-

Sotto, l'operatore Ubaldo Arata, 5 il regista Augusto Genina e l'attore Ruggero Ruggeri durante le riprese de "Il principe dell'impossibile" del 1919.

Nella pag. successiva, in alto a sinistra, la diva del muto Italia Almirante Manzini in una foto di scena nel 1924. Archivio Museo del Cinema, Torino.



so l'Aquila Film, una delle tante piccole case cinematografiche nate in quegli anni a Torino. Lo ricorderà lui stesso in un articolo autobiografico<sup>27</sup> pubblicato nel 1934. Da apprendista collabora ad un numero imprecisato di pellicole nelle quali il suo nome non risulta. Nel 1915 diventa operatore effettivo<sup>28</sup>. Il primo film di cui si trova una documentata traccia è del 1918, prodotto dalla Itala Film, la casa cinematografica sotto la direzione artistica di Giovanni Pastrone (1883-1959), regista del celebre film *Cabiria*, pioniere della cinematografia



*Ubaldo Arata*



torinese e uno dei padri del Cinema italiano. La pellicola s'intitola *Il matrimonio di Olimpia* diretto da Gero Zambuto (1887-1944) (che ha esordito come regista nel 1913 proprio all'Aquila Film) e con protagonista una delle grandi dive italiane del cinema muto Italia Almirante Manzini (1890-1941), attrice che l'operatore ovadese inquadrerà anche in altri film, specialmente tra il 1921 e il 1924.

Seguono due film di Augusto Genina (1892-1957): Il primo, *Il principe dell'impossibile*, è una commedia al limite del fantastico con interprete principale

Ruggero Ruggeri (1871-1953), uno dei grandi attori teatrali del periodo che prova a cimentarsi nel cinema muto. Paradossalmente sarà però la sua voce ad essere familiare a noi contemporanei: negli anni '50, malgrado già ottantenne, la presta per il Cristo del ciclo di *Don Camillo*.

Il secondo, *Lo scaldino*, che Genina ha tratto da una novella di Pirandello e ritenuto uno dei suoi migliori<sup>29</sup>.

Dopo le due collaborazioni con Genina, Arata sotto l'Itala, che entra in crisi proprio in quei mesi e vede l'uscita di Pastrone, lavora ancora per un brevissimo periodo per passare poi, nel gennaio del 1920, alla neonata Fert di Enrico Fiori, fotografando già il primo film in produzione, *L'orizzontale*, dall'omonimo soggetto di Genina, titolo che però verrà bloccato dalla censura. La pellicola uscirà nell'aprile 1920 con il nuovo nome de *L'innamorata*. Il regista è Gennaro Righelli (1886-1949), con cui l'operatore ovadese collaborerà in più film, protagonisti la Almirante Manzini (passata anche lei dall'Itala alla Fert), Annibale Betrone (1883-1950) e Alberto Collo (1883-1955).

Molto probabilmente è negli studi Fert che Arata incontra e conosce Stefano Pittaluga, uno dei soci di Enrico Fiori.

Tra il 1920 e il 1921 Arata segue la



Sotto, stagione Fert 1920-21: programma pubblicitario delle produzioni di Italia Almirante Manzini, tutte fotografate da Arata. Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.

In basso, foto di scena di "Zingari" del 1920. Archivio Museo del Cinema, Torino.



produzione di Italia Almirante Manzini, pellicole quasi tutte dirette dal regista Mario Almirante (1890-1964), cugino della diva e padre di Giorgio, il futuro politico italiano e segretario del Movimento Sociale Italiano.

Arata diventerà praticamente l'operatore di fiducia della Almirante Manzini. Alla Fert le prime attrici sono due: l'altra è Maria Jacobini (1892-1944) legata professionalmente e sentimentalmente al già citato regista Gennaro Righelli (che sposerà nel 1925). Quindi se il "ciclo" di Italia Almirante Manzini è formato soprattutto dalla prima attrice, dal regista, suo cugino, Mario Almirante e dall'operatore Ubaldo Arata, del "ciclo" Maria Jacobini fanno parte, oltre a lei, il regista, suo compagno di vita, Gennaro Righelli e l'operatore Tullio Chiarini.

Va anche ricordato che la figura dell'operatore, nel cinema di quel periodo e del direttore della fotografia nel periodo successivo, è molto importante per l'attrice protagonista; con solo il bianco e nero è tutto un gioco di luci e ombre e la diva deve ricevere la luce in maniera particolare. E' quindi probabile che tra la Almirante Manzini ed Arata si sia creata un'intesa professionale che ha portato l'attrice a preferire la fotografia del

In basso, marchio dell'Alba Film di proprietà di Enrico Fiori.  
Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.  
Sotto, foto di scena de "L'Arzigogolo" del 1924. Archivio Museo del Cinema, Torino.

In alto a destra, manifesto dell'epoca di "Maciste all'Inferno". Archivio Museo del Cinema, Torino.

7



nostro operatore. Di queste produzioni ne ricordiamo alcune: *Zingari*, *La statua di carne*, *Marthù che ha visto il diavolo*, *La maschera del male (La chiro-mante)*, *La grande passione*, *Sogno d'amore*.

Sono però tutte pellicole che non offrono nessuna novità al Cinema italiano (il nostro Bavazzano li definisce «i cinepanettoni dell'epoca») e che dividono la critica. Sfolgiando le riviste specializzate dell'epoca è frequente incappare in giudizi schematicamente contrapposti. Il lavoro fotografico di Arata, invece, ottiene pressoché invariabilmente un indistinto plauso: cosa non scontata, come ancor meno lo era il fatto che l'operatore (non ancora, in quegli anni, direttore della fotografia) venisse particolarmente e personalmente individuato, menzionato e giudicato<sup>30</sup>.

Nel 1921 la Fert produce 18 film con un bilancio che però si chiude in passivo (anche se modesto). In conseguenza di ciò, all'assemblea del 6 giugno 1922

Enrico Fiori si dimette e al suo posto subentra come amministratore unico della società Stefano Pittaluga<sup>12</sup>, come ho già ricordato nel capitolo dedicato all'industriale genovese. Con un accordo tra la Fert e la Sasp la società si trasforma in pratica nella Pittaluga-Fert, mentre Enrico Fiori fonda la consociata Alba Film che produrrà lungometraggi servendosi degli attori, del personale e degli studi cinematografici della Fert e che verranno distribuiti dalla Pittaluga.

Anche per l'Alba Film è Arata ad inaugurare la produzione, fotografando *Il controllore dei vagoni letto* diretto da Mario Admirante e interpretato da Oreste Bilancia (1881-1945), l'attore catanese della Fert.

Tra il 1923 e il 1924 il nostro operatore seguirà quindi, alternativamente, produzioni Pittaluga-Fert e produzioni Alba Film. Di queste ultime, si possono citare i lungometraggi in costume, che per qualche anno sembrano il più sicuro rifugio per controbattere l'offensiva straniera<sup>31</sup>: *I due Foscari* (o *I Foscari*) e *Il fornaretto di Venezia* (o *Il povero fornaretto di Venezia*) del 1923 e *L'Arzigogolo*, tratto da un poema buffonesco di Sem Benelli, del 1924.

Nel 1925 esce *Maciste all'Inferno* che fa parte del filone Pagano-Maciste, fotografato da Arata e dal torinese Massimo Terzano (1892-1947), un altro



operatore della scuola piemontese che nei due decenni successivi, insieme ad Arata, diventerà uno dei "senatori" della fotografia cinematografica italiana.

*Maciste all'Inferno*, film che si è potuto rivedere grazie al restauro effettuato dalla Cineteca di Bologna, è una felice ibridazione tra filone popolare dei forzuti, commedia e spettacolo di varietà. Ma può anche considerarsi una di quelle opere di supporto ideologico esterno al fascismo, di cui ho accennato più volte: Maciste viene spedito nell'aldilà a portare ordine e sedare i tumulti interni, perché in terra, o almeno in terra italiana, c'è ormai qualcuno che si impegna a portare un nuovo ordine politico e sociale<sup>13</sup>. E' anche un tentativo di sfidare la censura, con l'aiuto del "padre" Dante e della tradizione iconografica già utilizzata dal cinema muto per rappresentare l'inferno dantesco. Poche rappresentazioni osées di corpi femminili negli anni Trenta sono paragonabili a quelle messe in mostra nei gironi infernali<sup>13</sup> e fotografate da Arata e Terzano.

La stagione 1925-26 per la Pittaluga



In alto a sinistra, il girone infernale osées di "Maciste all'Inferno" in una foto di scena. Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.

Sotto, pagina pubblicitaria dell'epoca di "Maciste all'Inferno". Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.



si apre invece con la "superproduzione" *Il Transatlantico*:

«[In Italia] Non era certo facile lavorare con i mezzi tecnici di cui si poteva disporre. Figurarsi il mio ammirato stupore quando capiti a Berlino con Righelli per girare *Il transatlantico*. La ricchezza e la modernità degli impianti, delle macchine, dei congegni che le case tedesche possedevano mi diedero la vertigine da principio, ma poi mi misero la febbre addosso accrescendo in me la fiducia nell'avvenire della cinematografia<sup>27</sup>».

La Germania ha una produzione cinematografica e un'innovazione tecnica che è seconda solo a quella di Hollywood, e per Arata è certamente una esperienza unica.

Il regista Gennaro Righelli, con la compagna Maria Jacobini, vi si è trasferito a causa della crisi cinematografica

italiana e la scelta di lavorare all'estero è seguita da alcuni dei nostri migliori registi, che per la loro professionalità trovano facilmente impiego, specialmente in Germania: qui giungono uno dopo l'altro, oltre al Righelli, Augusto Genina, Amleto Palermi, Carlo Campogalliani, Mario Bonnard, Carmine Gallone. Tutti saranno protagonisti del Cinema italiano degli anni Trenta e Quaranta.

Alla trasferta per la lavorazione de *Il Transatlantico* si unisce anche un giovanissimo Sergio Amidei (1904-1981), il futuro sceneggiatore che vent'anni dopo sarà ancora al fianco dell'operatore ovadese in *Roma città aperta*:

«Stefano Pittaluga? E' stato lui il cinema italiano nei dieci anni della sua crisi più nera, tra il 1920 e il 1930. E se non avesse avuto Maciste, cioè i film con il forzuto Bartolomeo Pagano, non ce l'avrebbe fatta neanche lui a sopravvivere. Io ho cominciato a Torino con lui, come prima comparsa in *Maciste all'inferno* di Guido Brignone, e sempre per i film di Maciste, finché Pittaluga non mi ha mandato a Berlino al seguito di Ubaldo Arata e Gennaro Righelli per un film ancora muto<sup>32</sup>».

Al rientro dalla Germania ad Arata viene affidato il compito di girare una

Sotto, locandina de "Il Transatlantico". Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.



produzione documentaristica, come ricorda lui stesso:

«Dagli stabilimenti di Grunewald e di Johannistal eccomi, inviato dalla Pittaluga, nei mari e nelle terre del vicino Oriente. Percorsi per un documentario l'Egitto, la nostra Africa settentrionale, la Palestina, il Bosforo, e le isole dell'Egeo<sup>27</sup>».

Non è facile riuscire ad individuare il documentario o i documentari (è probabile che del girato di Arata, in fase di montaggio, siano stati prodotti più documentari). Dalla mia ricerca, nell'elenco delle produzioni documentaristiche della Sasp nell'archivio del Museo del Cinema di Torino<sup>33</sup> (l'unica documentazione che è arrivata fino a noi è soltanto una lista di titoli, le pellicole sono andate perse) tra il 1925 e il 1926 (il periodo a cui si riferisce Arata) ho ristretto il campo a tre cortometraggi, tra i possibili candidati: *Da Costantinopoli ad Atene* (380 metri, 13 min. ca.), *L'Egitto e i luoghi santi* (400 m., 14 min. ca.) e *Tripoli e Leptis Magna* (285 m., 10 min. ca.).

A mio parere, dai luoghi citati nella testimonianza, tutti e tre potrebbero contenere immagini girate da Arata.

Intanto la Sasp inizia a produrre come Pittaluga Film (e non più con la sigla Pittaluga-Fert) e punta sul filone storico: la prima pellicola della stagione 1926-27

## MACISTE ALL'INFERNO

SUPER PRODUZIONE PITTALUGA-FERT

Sogno e realtà, sentimento e poesia, sensazione e soprannaturale in una delicata trama di vita

AZIONE ROMANTICA IN CINQUE ATTI DI « FANTASIO »

ATTORE PRINCIPALE:

### MACISTE (Bartolomeo Pagano)

**Interpreti dell'azione fantastica:**

ELBA SANGRO  
LOCCA FANOSI  
FRANZ SALLA  
GIARACINO UMBERTO  
SAID MARIU

**Interpreti del dramma:**

PATLINE POLARRE  
FRANZ SALLA  
SERRA DOMENICO

**Epoca 1130**

**Scene dell'Inferno:**  
Costumi tradizionali

**Operatori:**  
Ubaldo Arata - Massimo Terzano

**Parrucche della Ditta NEBBIA di Torino e SARTORIO di Milano**

**Figurini di G. Lombardozzi**

**Direzione Artistica di GUIDO BRIGNONE**

**Scenografia di Giulio Lombardozzi - Trucchi di Secondo De Chomon**

**Costumi della Casa Caramba e Zamperoni di Milano e Finzi di Torino**

**MACISTE AUX ENFERS ▽ MACISTE EN HELL ▽ MACISTE IN DER HOLLE**

Sotto, pagina tratta dalla brochure di "Beatrice Cenci". Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.

Sotto, Bartolomeo Pagano ne "Il vetturale del Moncenisio". Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.



è un film in costume, *Beatrice Cenci* sotto la direzione di Baldassarre Negroni (1877-1945) con Maria Jacobini nel ruolo della giovane nobildonna romana. Per la fotografia si sceglie questa volta di affiancare ad Arata Anchise Brizzi (1887-



In alto a destra, locandina de "I martiri d'Italia". Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.

In basso a destra, locandina di "Manolescu". Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.

1954), operatore aretino trasferitosi a Torino dopo la Grande Guerra ed entrato poi nella "squadra" della Fert. Anche lui diventerà un protagonista della fotografia cinematografica dei decenni successivi e, nel 1951, il primo presidente dell'AIC, l'Associazione Italiana di Cineoperatori (oggi Associazione Italiana Autori della Fotografia Cinematografica).

In questo breve periodo Arata segue l'attività di Bartolomeo Pagano fotografando gli ultimi lungometraggi della sua carriera: *Il vetturale del Moncenisio*, *Gli ultimi zar* e *Giuditta e Oloferne*. Cura anche la fotografia de *Il carnevale di Venezia* e, in coppia con Terzano, *I Martiri d'Italia*, opera, come abbiamo già visto, propagandistica e nazionalistica, di supporto esterno al regime. Nel film la storia italiana viene ripercorsa con una serie di flash dal Medioevo e Dante attraverso l'aneddotica più vulgata, come un unico progetto di tensione verso l'unità: si ritrovano per tanto fianco a fianco Masaniello, Garibaldi e Pietro Micca, e Cola di Rienzo, Maroncelli e Goffredo Mameli, Balilla e Cavour, Oberdan e Mazzini, l'alpino della prima guerra mondiale e sua madre<sup>34</sup>.

Arriviamo così agli inizi del 1929 con le scelte imprenditoriali di Stefano Pittaluga, che ho già descritto nel capitolo a lui dedicato, per quanto riguarda il passaggio al sonoro: l'adeguamento delle sale cinematografiche controllate dalla Sasp e la ristrutturazione degli stabilimenti cinematografici della Cines a Roma. Tutto questo porta a un periodo (un anno circa) di inattività della Pittaluga Film (che dal 1930 si trasformerà in Cines-Pittaluga).

Probabilmente in accordo con l'imprenditore genovese, Arata accetta un lavoro in Germania:

«Il noto ed apprezzato operatore Ubaldo Arata ha concluso a Berlino un contratto per cui lavorerà come operatore a fianco di Venceslao Turjansky [Vjaceslav Turzanskij], il celebre realizzatore di *Volga... Volga...*<sup>35</sup>».

Il film, prodotto dall'UFA (la casa cinematografica tedesca più famosa del-



l'epoca), è *Manolescu* – *Der König der Hochstapler* (*Manolescu* in Italia, distribuito dall'ENaC), con Brigitte Helm (1908-1996), la protagonista del celebre *Metropolis* di Fritz Lang. Arata collabora alla fotografia al fianco di Carl Hoffman (1881-1947), uno dei protagonisti della stagione più entusiasmante dell'espressionismo tedesco<sup>36</sup>, operatore di Lang (*Il dottor Mabuse*, *I nibelunghi*) e di Friedrich Wilhelm Murnau (*Faust*).

Rientrato in Italia, Arata si ispirerà,



In alto a destra, locandina di "Rotaie".  
Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.

In basso, Käthe von Nagy e Maurizio D'Ancona in una scena del film.

Sotto, uno degli annunci sulle riviste specializzate dei lavori negli stabilimenti Cines. Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.



qualche mese dopo, a questa esperienza, per la fotografia di *Rotaie* di Mario Camerini, film prodotto dalla SACIA. Un'opera che, nella prima parte, già risente dalla Germania, l'influenza del *Kammerspiel*, una delle correnti del cinema tedesco d'avanguardia. Ma *Rotaie* in comune con *Manolescu* poteva anche avere l'attrice protagonista, visto che in un primo tempo si era puntato proprio su Brigitte Helm, bloccata però dal contratto con l'UFA. Viene così scelta Käthe

von Nagy, affiancata dall'attore semiconosciuto Maurizio D'Ancona, nome d'arte di Rodolfo Gucci (1912-1983) che abbandonerà poi la sua carriera di attore nel secondo dopoguerra per occuparsi dell'azienda di famiglia: la celebre casa di moda Gucci.

*Rotaie* è una delle tappe fondamentali nella storia del nostro cinema, un'opera di confine che, assieme a *Sole* dell'esordiente Alessandro Blasetti (1900-1987), conclude il periodo del muto e già si può porre all'inizio di una nuova fase della storia del cinema italiano<sup>37</sup>. Lo conferma anche, già nel 1938, Francesco Pasinetti (1911-1949), primo storico del nostro cinema e nel 1946 direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia:

«*Rotaie* può essere considerato come l'ultimo film muto e il primo film sonoro italiano. Senonché il sonoro, le poche battute di dialogo, furono applicati posteriormente, a film terminato. Ed era un film concepito come opera di narrazione per immagini<sup>38</sup>».

Nella versione muta è un film che ha bisogno di pochissime didascalie ed è già montato con la tecnica che sarà del sonoro e quindi che appartiene ai futuri anni Trenta<sup>39</sup>.

Enrico Roma (1888-1941), critico



cinematografico, attraverso le pagine di "Cinema Illustrazione", giudica invece la fotografia di Arata:

«L'Arata ha ottenuto una fotografia che costituisce da sola un godimento squisito, tanto è ricca di toni caldi, di luminosità, di giochi di luci ed ombre, raggiungendo, spesso, effetti bellissimi<sup>40</sup>».

Un giudizio più contemporaneo è che Arata sia riuscito a reinterpretare in chiave intimista il gusto tedesco per i contrasti fortemente drammatici<sup>41</sup>.

Dopo l'esperienza di *Rotaie* Arata, con Stefano Pittaluga, si prepara alla nuova avventura nella Cines del cinema sonoro. A Roma, ultimati i lavori di ristrutturazione degli studi di via Vejo, nel gennaio del 1930 iniziano i primi esperimenti sonori. Ma anche questa è un'altra storia, quella del Cinema italiano del decennio successivo. (Continua)

#### BIBLIOGRAFIA

PAOLO BAVAZZANO, *Da "Cabiria" a "Roma Città aperta"*, un ovadese nel mondo del cinema, URBS Silva et flumen, gennaio 1987, pp. 12-13.

PAOLO BAVAZZANO, *Dai fasti di Cinecittà alla nascita del neorealismo; un ovadese nel mondo del cinema*, URBS Silva et flumen, aprile 1987, pp. 22-24.

GIAN PIERO BRUNETTA, *Il cinema muto ita-*



liano, Laterza, Roma-Bari 2008.

CARLA CERESA, DONATA PESENTI CAMPAGNONI (a cura di), *TRACCE. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Editrice Il Castoro, Milano 2007.

FRANCA FALDINI, GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano, vol. primo*, Edizioni Cineteca di Bologna 2009.

NUCCIO LODATO, *Ubaldo Arata: Un ovadese alla corte di Rossellini*, Rassegna Economica, trimestrale della Camera di Commercio di Alessandria, n.3 luglio 1996, pp. 27-36.

STEFANO MASI, *Dizionario mondiale dei direttori della fotografia (A-K)*, Le Mani Editore, Recco (GE) 2007.

RICCARDO REDI, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Marsilio, Venezia 1999.

RICCARDO REDI, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Persiani Editore,

Bologna 2009.

#### NOTE

- <sup>1</sup> Cfr. P. BAVAZZANO, cit.
- <sup>2</sup> G. P. BRUNETTA, cit., p. 280.
- <sup>3</sup> Ivi, p. 279.
- <sup>4</sup> Ivi, p. 267.
- <sup>5</sup> R. REDI, *Cinema muto italiano*, cit., p. 167.
- <sup>6</sup> Ivi, p. 169.
- <sup>7</sup> G. P. BRUNETTA, cit., p. 289.
- <sup>8</sup> R. REDI, *Cinema muto italiano*, cit., pp. 169-170.
- <sup>9</sup> C. CERESA, D. PESENTI CAMPAGNONI, cit., p. 42.
- <sup>10</sup> ARBITER, *Enrico Fiori e la Fert*, "La Rivista cinematografica", I, 3, 10 febbraio 1920.
- <sup>11</sup> R. REDI, *Cinema muto italiano*, cit., p. 171.
- <sup>12</sup> ALBERTO FRIEDEMANN, *Le case di vetro*, Associazione Fert, Torino 2002, p. 115n.

#### Filmografia<sup>42</sup> 1918 - 1929

- Il matrimonio di Olimpia*, regia di Gero Zambuto (1918)  
*Il principe dell'impossibile*, regia di Augusto Genina (1918)  
*Lo scaldino*, regia di Augusto Genina (1919)  
*L'innamorata* (titolo originale *L'orizzontale*), regia di Gennaro Righelli (1920)  
*Zingari*, regia di Mario Almirante (1920)  
*I tre amanti*, regia di Guglielmo Zorzi (1921)  
*Il romanzo nero e rosa*, regia di Mario Almirante (1921)  
*Il fango e le stelle*, regia di Pier Angelo Mazzolotti (1921)  
*La statua di carne*, regia di Mario Almirante (1921)  
*Marthù che ha visto il diavolo*, regia di Mario Almirante (1921)  
*La maschera del male* (titolo altern. *La chiromante*), regia di Mario Almirante (1922)  
*La grande passione*, regia di Mario Almirante (1922)  
*Sogno d'amore*, regia di Gennaro Righelli (1922)  
*Il controllore dei vagoni letto*, regia di Mario Almirante (1922)  
*La storia di Clo-Clo*, regia di Luciano Doria (1923)  
*La piccola parrocchia*, regia di Mario Almirante (1923)  
*La locanda delle ombre*, regia di Ivo Illuminati e Baldassarre Negroni (1923)  
*Il fornaretto di Venezia*, regia di Mario Almirante (1923)  
*I due Foscari*, regia di Mario Almirante (1923)  
*Le sorprese del divorzio*, regia di Guido Brignone (1923)  
*L'ombra*, regia di Mario Almirante (1923)  
*L'arzigogolo*, regia di Mario Almirante (1924)  
*Largo alle donne!*, regia di Guido Brignone (1924)  
*Transatlantico*, regia di Gennaro Righelli (1925)  
*Maciste all'inferno*, regia di Guido Brignone (1925)  
*Beatrice Cenci*, regia di Baldassarre Negroni (1926)  
*I martiri d'Italia*, regia di Domenico Gaido (1927)  
*Il vetturale del Moncenisio*, regia di Baldassarre Negroni (1927)  
*Il carnevale di Venezia*, regia di Mario Almirante (1928)  
*Gli ultimi zar*, regia di Baldassarre Negroni (1928)  
*Giuditta e Oloferne*, regia di Baldassarre Negroni (1929)  
*Manolescu. Der König der Hochstapler*, regia di Vjaceslav Turzanskij (1929)  
*Rotaie*, regia di Mario Camerini (1929)

- <sup>13</sup> G. P. BRUNETTA, cit., p. 299.
- <sup>14</sup> Ivi, p. 298.
- <sup>15</sup> R. REDI, *Cinema muto italiano*, cit., p. 195.
- <sup>16</sup> Ivi, p. 174.
- <sup>17</sup> G. P. BRUNETTA, cit., p. 276.
- <sup>18</sup> R. REDI, *Cinema muto italiano*, cit., pp. 172-174.
- <sup>19</sup> R. REDI, *La Cines*, cit., p. 89.
- <sup>20</sup> EGO, *La serata di gala al "Supercinema" di Roma*, "La Rivista Cinematografica", X, 8, 30 aprile 1929.
- <sup>21</sup> G. P. BRUNETTA, cit., p. 303.
- <sup>22</sup> Ivi, p. 301.
- <sup>23</sup> Ivi, p. 304.
- <sup>24</sup> Ivi, p. 305.
- <sup>25</sup> Ivi, pp. 308-309.
- <sup>26</sup> P. BAVAZZANO, *Dai fasti di Cinecittà alla nascita del neorealismo; un ovadese nel mondo del cinema*, cit., p. 12.
- <sup>27</sup> UBALDO ARATA, *Quelli di cui il pubblico si accorge di meno*, "Cinema Illustrazione", IX, 22, 30 maggio 1934.
- <sup>28</sup> MARIO QUARGNOLO, *Filmlexicon delle opere e degli autori*, a cura della rivista "Bianco & Nero", Roma 1958.
- <sup>29</sup> R. REDI, *Cinema muto italiano*, cit., p. 157.
- <sup>30</sup> N. LODATO, cit., p. 30.
- <sup>31</sup> G. P. BRUNETTA, cit., p. 344.
- <sup>32</sup> F. FALDINI, G. FOFI, cit., p. 28.
- <sup>33</sup> C. CERESA, D. PESENTI CAMPAGNONI, cit., p. 230 (n. 291 dell'elenco dei film), p. 238 (n. 361 dell'e.f.) e p. 334 (1146 dell'e.f.).
- <sup>34</sup> G. P. BRUNETTA, cit., p. 353.
- <sup>35</sup> *Notiziario: Ubaldo Arata a Berlino*, "La Rivista cinematografica", X, 4, 28 febbraio 1929.
- <sup>36</sup> S. MASI, cit., p. 408.
- <sup>37</sup> G. P. BRUNETTA, cit., p. 359.
- <sup>38</sup> FRANCESCO PASINETTI, *Vecchi film in museo: Rotaie*, "Cinema", III, 59, 10 dicembre 1938.
- <sup>39</sup> R. REDI, *Cinema muto italiano*, cit., pp. 202-203.
- <sup>40</sup> E. ROMA, in "Cinema Illustrazione", VI, 12, 25 marzo 1931: riprodotto da N. LODATO, cit., p. 31.
- <sup>41</sup> S. MASI, cit., p. 52.
- <sup>42</sup> Nello stilare la filmografia del periodo ho utilizzato principalmente le fonti provenienti dalle riviste dell'epoca archiviate nella Bibliomediateca "Mario Gromo" di Torino, consultabili via Internet. Ho tenuto anche conto delle ricerche di P. BAVAZZANO e di N. LODATO, cit. scegliendo però di non inserire il film *Il richiamo* uscito nel 1921, regia di G. Righelli, perchè le mie ricerche attraverso le recensioni dell'epoca attribuiscono la fotografia a Tullio Chiarini.