

Angelina Buracci cinepedagoga

Luca Mazzei

Nascita della cinefilia in Italia: un fenomeno maschile?

Quando si pensa ai primi passi della cinefilia in Italia, il riferimento va, in genere, al mondo dei cineclub della seconda metà degli anni Cinquanta. Esiste infatti una linea di continuità diretta fra quel tipo di cinefilia e gran parte della odierna cultura cinematografica. Ma in Italia la cinefilia, se intesa al di là del suo senso letterale di «legame di amore con lo schermo cinematografico e con le esperienze da esso rese possibili», e se interpretata invece come un processo di sostituzione in blocco delle identità «storiche» – siano esse sessuali, nazionali o etniche – con quelle «nuove» originatesi grazie al rapporto con lo schermo, ha radici ben più profonde. In questa accezione essa trova una sua pietra miliare, probabilmente, il 25 dicembre 1908, con la pubblicazione sul fiorentino «Nuovo Giornale» del saggio di Ricciotto Canudo *Trionfo del cinematografo*¹. Si tratta di un testo seminale, dove il cinema è proposto come fenomeno fondativo di una cultura laica e moderna, e la partecipazione alle proiezioni cinematografiche si trasforma in un bagno rigeneratore che è diretto sostituto delle chiese e dei riti che vi si consumano.

Ad accomunare la cinefilia italiana del 1908-1930 a quella unanimemente riconosciuta del secondo dopoguerra, è essenzialmente un tratto di genere, dal momento che entrambe sono legate alla costituzione di un pubblico non solo, come diceva Toddi², cosciente di esserlo, ma anche composto da spettatori di sesso maschile³. La necessità di un processo di «defemminizzazione» del pubblico nell'Italia degli anni Dieci e Venti, anche se forse non esplicitamente, è teorizzata in vari testi. In altre parole, la definizione e messa a punto del medium secondo caratteristiche di genere, o meglio la proposta di ridefinizione del medium in questo senso, non sembra essersi svolta in un totale stato di narcosi, ma al contrario sembra aver preso forma nell'ambito di una riflessione ben precisa. Decisamente in questa direzione si pronuncia, ad esempio, *Il cinema e le arti meccaniche*⁴, cioè quello che è a tutt'oggi considerato il più importante libro italiano di teoria cinematografica dell'epoca. Rileggendo attentamente il testo di Giovannetti, si noterà che la costituzione di un pubblico cinematografico maschile, con la riduzione a minoranza delle donne all'interno del mondo spettatoriale, diventa, nel suo argomentare, quasi l'atto imprescindibile per la rinascita del cinema stesso, o almeno della sua nascita in senso artistico, nonché «civilmente coerente».

L'estetica femminile non ha dunque che una storia in penombra, monotona e inconfessabile: mentre la maschile, la vera dominatrice, ha una storia piena di splendori. Soltanto gli uomini hanno saputo parlare della bellezza virile in modo degno, perché soltanto gli uomini han sapu-

to, in ogni tempo, riconoscerla ed amarla. Nessuna donna avrebbe mai saputo scrivere sulla bellezza virile la pagina celebre in cui Winckelmann descrive il torso del Vaticano, E nessuna donna avrebbe mai saputo parlare del fascino maschile con l'entusiastica semplicità con cui, a detta di Gorky, ne parlava Leone Tolstoj, il più sano e il più insospettabile dei grandi moderni. Gorky racconta che Tolstoj diceva di preferire non so quale dei suoi amici per la sua virile bellezza: «perché vedere un bell'uomo, è sempre uno squisito piacere. Noi uomini, da migliaia d'anni siamo dunque, in fatto di bellezza, i soli creatori ed i soli giudici, e possiamo quindi considerare oggi con imparziale tranquillità le ribellioni del cinematografo contro la dominante estetica virile. Esse si fanno sempre più ardite poiché il cinematografo ha una potente originalissima autonomia e quindi un'enorme diretta influenza sui gusti e sul costume⁵.

Solo la «virilizzazione» del piacere visivo innescato dalla visione, ossia il legare la domanda di film alle richieste di un pubblico maschile, potrà portare, sostiene Giovannetti, a un miglioramento estetico della produzione, ovvero alla restaurazione, anche nella modernità, di canoni estetici omologhi a quelli classici, stabiliti un tempo proprio da un «eletto» consesso maschile. Ma al di là di ogni schematismo, la *cineappassionata*⁶, figura di donna, in parte creata dallo sguardo maschile, che ama andare al cinema con frequenza per condividere con altre la sua esuberante emozionalità, costituisce una istanza fondativa per il cinema del periodo 1898-1930. In Giovannetti essa sembra opporsi al nascente *cinefilo*, figura maschile che con lo schermo intratterrebbe invece un disciplinato rapporto di passioni, dove l'emozionalità non sopravanzerebbe mai la razionalità, ma anzi si lascerebbe formare proprio da questa. Anche altri autori esprimono, negli stessi anni, concetti simili. Penso *in primis* ad Antonello Gerbi⁷, Corrado D'Errico⁸ e Carlo Mariani Dell'Anguillara⁹; ad essi però si potrebbero per certo aggiungere nomi meno scontati, come quello di Luciano Doria, che metto in coda a questa lista dopo aver riletto il suo affascinante e allo stesso tempo inquietante racconto a tema sessista-cinematografico *Io, Riri e l'amore in pantofole*¹⁰.

L'idea che sia necessario imporre una specifica spettatorialità, basata su una forte distinzione sessuale del pubblico, d'altronde, nel nostro Paese, è tema di vecchia data. A inserirla nel dibattito pubblico è stato addirittura il noto pensatore Giovanni Papini. Mi riferisco al suo *Filosofia del cinematografo*, pubblicato nel 1907, dove si legge:

I filosofi, per quanto uomini ritirati e nemici del chiasso, farebbero molto male a lasciare codesti nuovi stabilimenti di passatempo alla semplice curiosità dei ragazzi, delle signore e degli uomini comuni¹¹.

La *ratio* che sta alla base della sua teoria, passata poi *in toto* ai futuri pre-cinefili prima e cinefili poi, è chiara: il fatto che il pubblico sia composto in gran parte da donne e bambini, categorie sociali in cui non sarebbe riscontrabile, se non in piccola misura, un controllo psicologico delle emozioni e quindi la capacità di speculare su di esse, renderebbe impossibile la nascita di una riflessione cinematografica di qualsiasi tipo. Per questo c'è bisogno di immettere nel pubblico una buona quota di maschi adulti, preferibilmente anche dotti.

Una storia da riscrivere

Quanto questa posizione, anche nel lontano 1907, fosse falsa, lo possiamo oggi scoprire leggendo i notevoli scritti e racconti dedicati al cinema di Anna Gentile Vertua (1898)¹², Luigia Cortesi (1905)¹³, Annie Vivanti (1917)¹⁴ e Ada Negri (1928)¹⁵. Autrici, per quanto riguarda le prove di argomento cinematografico, di tutto rispetto, ma anche, probabilmente (e nel caso di Ada Negri, per certo), appassionate spettatrici. Il testo del 1916, *Cinematografo educativo* di Angelina Buracci¹⁶, seppure inascoltato, mi pare abbia messo in crisi, più di ogni altro, le sicurezze ostentate dall'asse teorico-maschile. Un documento finora rimato estraneo al discorso storiografico ma, io credo, fortemente da



Il piccolo attore Ermanno Roveri in *Dagli Appennini alle Ande* (Umberto Paradisi, 1916), tratto da *Cuore* di Edmondo De Amicis. L'interpretazione di Roveri è lungamente elogiata da Angelina Buracci nel capitolo quinto del suo libro, dedicato a *Bimbi e fanciulli, artisti del cinematografo*.

valorizzare, nonché da restituire a quel dibattito internazionale che gli sarebbe stato dovuto, ma che, forse anche a causa della sua difficile reperibilità, gli è stato di fatto negato.

Lungo ben sessanta pagine, il volumetto, per quanto a livello di indicazione bibliografica recensito da tempo¹⁷, non è mai stato finora oggetto di studio. Eppure riserva molte sorprese. Partirò dunque con l'elencare quelle più evidenti, per arrivare infine a individuare le idee che stanno sul fondo, caratterizzate da una tale densità di riflessione che, credo, permette loro di staccarsi assai dai discorsi correnti coevi. Volta per volta proverò inoltre a confrontare considerazioni di Buracci con gli assunti di base della cinefilia italiana «maschile» degli anni 1907-1930.

Cinematografo educativo colpisce, oltre che per la lunghezza¹⁸ e la varietà dei temi toccati, per il cospicuo numero di film citati, circa quattordici. Essi vanno dal classico *Il fuoco* di Pastrone (1915) al meno noto *Il testamento del cercatore d'oro* (1915)¹⁹, fino a film d'azione di Maciste e alle comiche seriali, e anche ai più «semplici» dal vero²⁰. Di tutti l'autrice scrive, sembra di capire, dopo una visione diretta e mai sono nominati in base agli echi di un banale passaparola. Molti sono inoltre oggetto, nel libretto, di specifiche analisi testuali, con approfondimenti magari brevi, ma spesso assai acuti. Per un paese come l'Italia, dove la teoria si faceva in gran parte in astratto, già questa è una vera novità.

Sorprendente è poi la cura con cui Buracci descrive, peraltro seguendo un percorso che è allo stesso tempo topologico e cronologico, le caratteristiche delle sale cinematografiche che ha visitato. Come lei stessa a inizio saggio afferma (e nessun'altro in Italia farà una dichiarazione del genere

prima degli anni Trenta), nella sua vita ha frequentato con costanza le sale fin dal 1904, quando, bambina, visitò a Venezia un cinematografo allestito da una compagnia di girovaghi in una baracca di legno (probabilmente quello di proprietà dei Roatto)²¹. L'autrice è dunque non solo, come vedremo, una vera *cineappassionata*, ma anche una testimone di lunga data dell'intero fenomeno, e questo le permette di fare numerose osservazioni e confronti.

Le note peraltro sono tutte accurate e precise. Esse vanno, ad esempio, dal genere sessuale di chi ricopre il ruolo di bigliettaio (maschile agli esordi, femminile poi), alla tipologia dei posti a sedere (della sala d'aspetto e della platea), all'arredamento della sala (osservato in tutte le sue caratteristiche), fino ai metodi innovativi con cui si assicura l'igiene a fine spettacolo (ventilatori, e pure spruzzi di liquido apposito vaporizzato nell'aria). Altrettanto dettagliate sono le descrizioni del pubblico (colto nella sua varietà, senza indulgere in particolari inutili), quelle degli arredi murali (annotati nel loro modernismo) e quelle dei repertori musicali suonati nella sala d'aspetto (che, lei dice, escludono sempre la musica classica)²². Si potrebbe qui obiettare che queste sono osservazioni da giornalista di costume, e forse è vero. Ma Buracci, al contrario di altri²³, non indulge mai in mere note di colore, nemmeno quando parla del pubblico. Le sue sono annotazioni insieme sintetiche e precise, oltre che sempre funzionali al progredire del discorso, poiché Buracci, ancorché avvezza da lungo tempo agli spettacoli cinematografici, è prima di tutto una donna di scienza. Così il fine di *Cinematografo educativo* non è presentare o elogiare le virtù della sala moderna, ma piuttosto analizzare con esattezza i meccanismi psicosociologici che in quello spazio si attivano²⁴. E anche capire che ruolo abbia la spettatrice nell'ambito della definizione di quello che oggi definiremmo il «dispositivo cinematografico»²⁵.

Il ruolo delle donne

Il particolare del mondo della sala su cui si sofferma maggiormente è il legame che avvince le spettatrici al cinema, poiché sono molte, sostiene Buracci, le donne che vanno al cinema e molti sono anche i bambini. Dà quindi di questo fenomeno anche una precisa spiegazione. Andare al cinema è l'unico modo – lei dice – in cui le madri (o le serve) possono concedersi uno svago, pur continuando senza rimorsi a svolgere il compito di badare ai propri o agli altrui figli²⁶. Un ragionamento semplice e lineare, si dirà. Nessun'altro però lo aveva mai fatto. Già tre anni prima, d'altronde, contestando le punte più aspre del pensiero educativo della pedagoga di metà Ottocento Franceschi Ferrucci, Buracci aveva perorato la causa delle adolescenti (e con esse delle donne in genere), che volevano partecipare a spettacoli d'intrattenimento, fossero essi spettacoli teatrali o performance di varietà²⁷. Perché cambiare idea parlando di cinema?

Nel dibattito critico-teorico

Le differenze con gli altri pedagoghi che si interessarono al cinema non finiscono qui, poiché Buracci – ed è cosa davvero rara – è anche assai attenta alla speculazione teorica già prodotta sull'argomento. Penso, ad esempio, alle brevi ma rilevanti note sulla spettatorialità identificate in uno scritto pubblicato nel 1910 dalla pedagoga femminista Emilia Santamaria Formiggini²⁸; inoltre, probabilmente, l'autrice conosceva altri testi di ambito cinematografico. Forti analogie legano infatti alcuni punti del primo capitolo del suo libro all'articolo di Gozzano *Il nastro di celluloido e serpi di Laocoonte*, bella riflessione pubblicata nel 1916 su «La Donna»²⁹. Mi riferisco in particolare all'interpretazione del cinema come spettacolo che libera il cittadino borghese dagli obblighi di una ritualità eccessiva. Scrive Gozzano:

Ci sono sere vuote, quando si consulta invano la lista dei teatri, dove non c'è cosa che valga tre ore consecutive, o si ripete la produzione sentita per l'ennesima volta, sere in cui il cervello stanco non ha forza d'attenzione e non desidera la buona commedia e il buon attore, così come non si desidera il buon libro; sere negate al cervello, all'arte. E si pensa allora a una cosa leggera, non faticosa, che non sia il teatro, ma che sia un pochino di più del caffè o del club con le sue riviste e i suoi amici annoiati, o delle pietose turpitudini del caffè di varietà; e allora il cinematografo offre questo quid medium³⁰.

Similmente, Buracci afferma:

È un'istituzione comoda invero; il divertimento dura poco, non stanca, non annoia, accoglie il frequentatore a qualunque ora, senza etichetta, senza soggezione. Tra un affare e l'altro, tra due adunanze, due sedute, in un ritaglio di tempo lasciato dal lavoro, il commerciante, il professionista, l'operaio, la signora, colta all'improvviso da un acquazzone e dal quale non sa come ripararsi, si rifugiano in un cinematografo ad aspettare che il tempo passi e la pioggia diminuisca. Si va al cinematografo, perché passandovi accanto si vede un programma che interessa; non c'è bisogno di cambiare la camicetta e di mettersi i guanti bianchi e (questa è la ragione più importante), il divertimento costa relativamente poco. Perché non si dovrebbe approfittarne?³¹

Annie Vivanti, nel 1917, con il suo *Secondo me...*, sembra echeggiare entrambi:

Fatevi anche voi, o dolci lettrici, un esame di coscienza. Al momento di recarvi a un pranzo d'etichetta o a un concerto classico, ad una esposizione di quadri antichi, o ad una plumbea conferenza di un parlatore alla moda, indossandovi il mantello Semenza-Sorelle di cui il colletto vi sale fino al naso, allacciandovi nervosamente i guanti perlacei di cui si strappano i bottoni, e avviandovi in punta de' piedi – come lo esigono i tacchi delle vostre scarpette – verso quella magnifica e maestosa corvée, guardatevi bene in fondo al cuore e ditemi: non preferireste forse anche voi andare al cinematografo? Qualcuno mi dirà: ma perché proprio al cinematografo? Perché non al teatro o altrove? Per una quantità di ragioni. [...] Qualcuno ci dice forse che al «Modern» si dà una grandiosa cinematografia dell'Amleto. E ci avviamo al «Modern». Arrivando, si trova che lo spettacolo è cambiato e che si dà Charlot pasticciere. Si entra lo stesso. (Forse anche si affretta un pochino il passo!). Una volta seduti, col volto atteggiato alle risa, si assiste all'annegamento di una bambina, alla improvvisa alienazione mentale d'una donna, e ad un duplice funerale. Si chiede al vicino:

«Scusi, questo... sarebbe Charlot Pasticciere?»

«No, no. Charlot Pasticciere si darà domani».

«Ah!... Allora è Amleto?»

«No. Amleto si è dato ieri. Questo è: *Madre Snaturata*».

«Ah! Mille grazie».

E si sta a vedere *Madre Snaturata*. Seduti nella sala del cinematografo troviamo il riposo intellettuale completo. Al cinematografo [...] si sta placide ed inerti, sprofondati nella seggiola, sotto l'ombra benefica del cappello à cloche, e non si conversa, non si brilla, non si è, né si può essere, spiritose o caustiche, argute o mordaci. No; tutt'al più si legge a mezza voce, in coro con tutti i vicini, gli squarci di letteratura che precedono ogni quadro: «...E il duca Gustavo si avvide che Elena era diventata indispensabile alla sua felicità...»³².

Forse non c'è qui una linea filologica diretta ma sicuramente ci sono analogie, somiglianze, anticipazioni. E ciò, al di là di tutto, è una ulteriore conferma di quanto Buracci fosse una perfetta interprete dei suoi tempi. Ma c'è di più. È la frase posta ad apertura del volumetto stesso. Un inizio a dir poco fulminante: «La vecchia idea che ritiene il cinematografo un passatempo per i bambini e per le menti mediocri o inferiori alla mediocrità [...] ormai è tramontata»³³. Il cinema dunque, sostiene Buracci, non è più da intendersi come il luogo della non intelligenza, ma è addirittura il luogo d'incubazione di una meditata società moderna. Un luogo progettualmente multiclassista, dove appunto «vanno nei loro ritagli di tempo il commerciante, il professionista, l'operaio, la signora»³⁴. Ovvio però che quel brano iniziale si riferisse – anche se non è certo se sia stato per lettura diretta o per sentito dire – al già ricordato *La filosofia del cinematografo*, confutando i passi più taglienti del misogino Papini. Pedagoga d'ingegno, ma anche donna personalmente coinvolta nel processo di emancipazione femminile (nel citato libretto del 1913, dedicato a Caterina Franceschi Ferrucci, afferma esplicitamente la sua posizione di femminista moderata), Buracci non può accettare che la presunta mediocrità dello spettatore medio dipenda dal suo essere, mediamente, uno spettatore di sesso femminile.

Una cineappassionata

Nel pensiero di Buracci, il cinema (e qui pare concordare con Canudo³⁵) diventa un evento culturale assolutamente centrale nell'ambito dello sviluppo della società moderna. Come si è detto, oltre che una frequentatrice di sale, la pedagoga è stata anche una *cineappassionata*, e notevoli sono le testimonianze dedicate al suo personale coinvolgimento nel processo di visione. Assai bassa, d'altronde, è in lei la soglia di pudore nel raccontare le gioie della spettatorialità. Perfettamente in grado di porre un limite al dilagare delle proprie sensazioni, Buracci non nega affatto il ruolo del flusso emozionale nella fruizione del film. Così, in un capitolo tutto intessuto su evocazioni di partecipate esperienze cinematografiche, scrive di scene che danno «l'illusione di vivere in quella quiete [...] di bagliori di luce che muoiono oltre la sala cinematografica»³⁶. Nella proiezione, rileva la scrittrice, la realtà corporea trova nuovi confini, perché reale e immaginario lì si fondono in un tutto unico reso possibile dal complesso processo intellettuale della spettatorialità. Durante la visione di un film, la passione esercita in pieno il suo ruolo performante, innescando volontariamente la sospensione del principio di realtà, e dunque originando un atto necessario alla fruizione delle immagini. Né le sfugge quanto questa ginnastica passionale, questo muoversi per eccessi, sia elemento fondante della cinematografia del suo tempo: «Al cinematografo si passa da un'esagerazione all'altra, si toccano sempre gli estremi senza fare una tappa nel punto mediano»³⁷. Infine, Buracci è consapevole di quanto l'intelligenza del film sia un meccanismo complesso, ed è persuasa che il godimento intellettuale di uno spettacolo cinematografico comporti anche il cosciente abbandono alla logica del sogno.

Bambini al cinematografo

L'intuizione più importante della cineappassionata Buracci riguarda il processo di coinvolgimento nella fruizione cinematografica degli spettatori in età evolutiva. Infatti secondo la pedagoga bambini e ragazzi non sono piccoli uomini totalmente privi di intelligenza, ma sono invece soggetti che «associano, ricordano, sintetizzano, analizzano, immaginano, giudicano, ragionano»³⁸. Il loro avvicinarsi al film è dunque un'operazione intellettuale. I fanciulli, appassionandosi agli spettacoli cinematografici, non mancherebbero così di esprimere la loro intelligenza, differenziandosi dai grandi per i tempi e i modi della comprensione, dal momento che i film sono calibrati per un pubblico adulto³⁹. Solo per questo, e non per una generica propensione al magico, saltando alcuni passaggi o legando fra loro immagini e fatti in modo personale, i ragazzi, soprattutto i più piccoli, creerebbero collage mentali impreveduti. I bambini, infatti, dispiegando una strategia emozionale in cui è normale appropriarsi del sentire altrui, al cinema vedrebbero potenziata la loro propensione all'identificazione, soffrendo fortemente in tutti i casi in cui il dispositivo richiede loro d'immaginare l'altrui dolore, ad esempio. Il meccanismo su cui è costruita la loro identità, afferma Buracci, è ancora troppo duttile per sopportarne la tensione, e lo statuto policorporeo dello spettatore cinematografico rappresenterebbe per loro una rampa troppo ripida rispetto a una personalità ancora in crescita. Diventerebbe cioè uno stimolo diretto ed eccessivo per i loro processi emotivi interiori⁴⁰.

Il cinema possiede una carica emozionale irrefrenabile, che tocca la sua maggiore punta, sostiene la pedagoga, nel culto dell'eroe, che per il bambino, incapace di coglierne i limiti, si allarga a dismisura:

Oh! Gli eroi del cinematografo superano Ercole e Sansone e i bambini sognano di notte le loro gesta, tanto si accendono d'entusiasmo e d'ammirazione, e ne' sogni, Maciste diventa il loro amico, il loro salvatore che li rapisce al mostro mentre sta per inghiottirli, che li strappa alla furia delle onde, che li afferra, a volo, per il vestitino, nel momento in cui precipitano nel burrone. E Maciste, adagio adagio, aumenta di proporzioni, finché diventa un gigante e riempie la stanza, colla sua corporatura⁴¹.

Si tratta, come dirà Savinio qualche anno dopo, di una *mitologia in atto*, capace di far rivivere nel presente figure mitiche, come gli dei e gli eroi, che si pensavano tramontate per sempre⁴².

Corpi internazionali vs cinematografie nazionali

Ancora pensando ai ragazzi, la cinematografia di guerra colpisce particolarmente Angelina Buracci. Da seria pedagoga, lei che pure ha un padre e un fratello al fronte, non accetta in nessun modo il fatto che nei film di guerra contemporanei (siamo in piena prima guerra mondiale) gli eroi nazionali umilino e uccidano i soldati austriaci isolati e indifesi, solo perché etichettati come nemici⁴³. Ciò, dice Buracci, produrrà negli anni futuri una terribile ricaduta. Perché, sostiene, memore anche dei primi esperimenti didattici col cinema bellico sui ragazzi durante la campagna di Libia⁴⁴, le guerre finiscono ma i film visti da bambini rimangono, e gli atteggiamenti tipici degli eroi cinematografici perdureranno poi, fuori dal giusto contesto, anche in tempo di pace.

I nostri fanciulli, che saranno la generazione di domani, devono imparare che non si estingue l'odio con l'odio, che non si lava il sangue nel sangue, e che la guerra, necessità di popoli che ancora risentono della barbarie antica, non deve spegnere in noi la compassione e la pietà. Capisco che oggi le mie parole suonano discordi colle presenti vicende politiche: ma io tratto l'argomento come educatrice e, come tale, devo fare astrazione da tutto ciò che non risponde alle leggi della più pura ed alta moralità⁴⁵.

Adesso c'è la guerra ma, in quanto osservatrice tecnica, Buracci vede necessariamente i film non con gli occhi della italiana, ma con quelli della più internazionale pedagoga⁴⁶. Opinione da intelligente scienziata, si noterà, e non certo da uomo/soldato coinvolto, in un modo o in un altro, nelle emozioni della guerra. Un intelletto femminile, dunque, contro le passioni maschili. Una posizione che possiamo forse collocare, pur in modo eccentrico, in quelle sacche di resistenza alla guerra di cui scrive Mirella Scriboni⁴⁷. La pedagoga però, femminista ma «all'italiana»⁴⁸, mostra una ricercata distanza rispetto al contesto anarchico e internazionalista attraversato dal dissenso femminile di cui parla Scriboni. Tuttavia la riflessione di Buracci si dispiega in un altro campo, ossia nella contestazione, sottotraccia ma percepibile, delle misogine costruzioni operate dalla cinefilia maschile del periodo. Le stesse da cui siamo partiti. A ben vedere è su questa trincea, lontana dal tragico mormorio del Piave, che stava la sua linea del fronte. Ed è su questa trincea che Buracci, cineappassionata per formazione e pedagoga femminista per elezione, provava allora a costruire, in parte forse riuscendoci, la prima linea di resistenza a quel flusso travolgente. Ovvero a una marea in parte innovatrice e in parte cinematografico-sessista, che dal punto di vista del disastro materiale e civile fece danni non comparabili, certo, a quelli della «gran carneficina», ma che nella sua tenuta storica andò ben al di là, com'è noto, dell'esondazione nazionalistica di quel tormentato primo fiume bellico.

1. Ricciotto Canudo, *Trionfo del cinematografo*, in «Nuovo Giornale», 25 dicembre 1908, p. 3.

2. E[manuel]. Toddi [Pietro Silvio Rivetta], *Buio e intelligenza*, in «Apollon», I, 4, maggio 1916, pp. 9-10.

3. Basti pensare alla lista delle donne attive e quindi citate nel rigoroso *Quando il cinema era un circolo*, di Tosi, dedicato ai Cineclub italiani dal 1945 al 1956: anche se importanti, i nomi femminili si contano sulle dita di una mano. Cfr. Virgilio Tosi, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma 1999, pp. 15-17.

4. Eugenio Giovannetti, *Il cinema e le arti meccaniche*, Sandron, Palermo 1930.

5. Ivi, pp. 106-107.

6. La definizione è mia. Mi permetto di proporla nell'assenza, peraltro significativa, di un termine d'epoca per descrivere questa figura, agli occhi dei contemporanei quasi inesistente.

7. Antonello Gerbi, *Invito alle delizie del cinematografo*, in «Il Convegno», VII, 11-12, 25 novembre-25 dicembre 1926,

- pp. 836-848; ora anche in Gian Piero Brunetta, Sandro Gerbi (a cura di), *Preferisco Charlot. Scritti sul cinema (1926-1933)*, Aragno, Torino 2011.
8. Corrado D'Errico, *La donna di ieri*, in «Il Mondo a lo Schermo», I, 10, 18 luglio 1926, pp. 9-10; poi in «Il Tevere», 8 novembre 1927, p. 3, col titolo *Film del passato amore*.
9. Mariani Dell'Anguillara, *Avventura cinematografica*, in «Lo Schermo», I, 1, 23 agosto 1926, pp. 11-12; poi in «2 lire di novelle», IV, 16, 20 agosto 1928, pp. 8-9, indi, con qualche variazione come pubblicazione a sé stante, Orior, Milano 1929; ora anche in Fabrizia Mariani, Alessio e Giovanni Francesco Piano (a cura di), *Mariani dell'Anguillara*, Associazione Culturale Arché, Anguillara Sabazia 2004, pp. 32-35.
10. Luciano Doria, *Io, Riri e l'amore in pantofole*, in «Cinemundus», I, 1, luglio 1918, pp. 17-21.
11. Giovanni Papini, *La filosofia del cinematografo*, in «La Stampa», 18 maggio 1907, p. 1.
12. Anna Gentile Vertua, *Cinematografo. Scene famigliari per fanciulle*, Paravia, Torino 1898.
13. Luigia Cortesi, *Al Cinematografo*, «Rassegna Nazionale», XXVII, 142, aprile 1905, pp. 444-447.
14. Annie Vivanti, *Secondo me...*, in «La Donna», XIII, 294, 15 giugno 1917, pp. 24-25, poi con il titolo cinematografo e qualche variazione in Id., *Zingaresca*, Quintieri, Torino 1918, pp. 173-187, indi, con altre variazioni e il titolo *Lauda del cinematografo*, in Id., *Zingaresca*, Mondadori, Milano 1928, pp. 187-203.
15. Ada Negri, *Cinematografo*, in «Corriere della Sera», 27 novembre 1928, p. 3.
16. Angelina Buracci, *Cinematografo Educativo*, Tipografia Sociale Carlo Sironi, Milano 1916. Dell'autrice, a parte gli scarni dati bibliografici e l'adesione alle principali istanze del mondo femminista, al momento non si sa quasi nulla. Angelina era nata il 27 aprile 1891 a Casasco D'Intelvi in provincia di Como, dal sottotenente di finanza Virgilio Buracci, di anni trentaquattro, e da Paolina Mora; si sposò, probabilmente abbandonando lo studio e la ricerca, il 2 luglio 1919 con Carlo De Francesco.
17. Cfr. Sergio Raffaelli, *Sul primo scaffale del cinema italiano. Testi d'argomento educativo (1909-1916)*, in «Immagine», n. s., 20, primavera 1992, pp. 6-9.
18. Fra i libretti di matrice speculativa, lo sopravanza solo un (peraltro meno interessante) volumetto del 1915 di Mastropaolo, sempre dedicato al cinema educativo: Michele Mastropaolo, *Cinematografo e scuola popolare*, Francesco Cavotta, S. Maria Capua Vetere 1915.
19. Prodotto dalla Savoia Film e passato alla censura il 15 ottobre 1915 (visto n. 10544) è di autore ignoto.
20. Nell'ordine, fra film esplicitamente citati o identificabili: *L'Ebreo Errante* (Umberto Paradisi, 1916), *La marcia nuziale* (Carmine Gallone, 1915), *Maciste* (Vincenzo Denizot e Luigi Romano Borgnetto, 1915), *Passano gli Unni. Il mio diario di guerra* (Riccardo Tolentino, 1915), *Alla bajonetta* (Edoardo Bencivenga, 1915), *Giardino Zoologico di Roma* (Cines, 1910), *Il testamento del cercatore d'oro* (Savoia, 1915), *Il fuoco* (Giovanni Pastrone, 1915), *La Falena* (C. Gallone 1916), *La Gorgona* (Mario Caserini, 1915), i film di Cinessino (1913-1916) e fra questi per certo *Cinessino ha fortuna* (1914) e *La Pasqua di Cinessino* (1914).
21. Cfr. A. Buracci, *Cinematografo educativo*, cit., p. 11.
22. Ivi, pp. 11-15.
23. Penso, ad esempio, a Giovanni Fossa, *Il pubblico del cinematografo*, in «Il Secolo illustrato», Milano, 27 marzo 1908, p. 2.; e per il campo femminile, a Matilde Serao, le cui presentazioni di première cinematografiche pubblicate su «Il Mattino», data anche la sua nota cinematografica, mascherano un disinteresse completo (cui non mi pare il rigido saggio per la napoletana «L'Arte Muta» *Parla una spettatrice*, possa far menda) verso il film e l'esperienza della visione. Cfr. M. Serao, *Parla una spettatrice*, in «L'Arte Muta», a. I, n.1, 15 giugno 1916, pp. 31-32.
24. Esplicita in questo senso anche la *Prefazione* autografa in A. Buracci, *Cinematografo Educativo*, cit., p. [9].
25. Su questo genere di scritture femminili di argomento sociologico-cinematografico, cfr. Antonia Lant, Ingrid Periz (a cura di), *Red Velvet Seat. Women's Writing First Fifty Years of Cinema*, Antonia Lant, New York 2006, pp. 249-376. Sui testi italiani di argomento psico-sociologico pubblicati durante il periodo muto e per un'analisi comparativa, cfr. Silvio Alovio, *L'occhio sensibile*, Kaplan, Torino (in corso di stampa).
26. Ivi, p. 27: «Perché si conducono i bambini e i fanciulli al cinematografo, indifferentemente, senza informarsi del soggetto dello spettacolo? Perché, in certi giorni, nelle sale si vede un numero rilevante di testine irrequiete che formano la disperazione delle mamme e delle bambinaie e che danno all'ambiente una nota di gaiezza e di riso? Perché la madre vuol divertirsi e trascina con sé i figliuoli, non sapendo a chi affidarli, perché i bambini si divertono e perché (anche se la scena è un po' scollacciata) i bambini non capiscono nulla. Ecco le ragioni per cui, spesso, si vedono irrompere nelle sale cinematografiche signore seguite da un codazzo di bimbi vivaci e chiassosi». Negli Usa d'altronde nello stesso periodo, nel tentativo di aumentare ancor di più il pubblico delle madri, si incrementarono i servizi gratuitamente offerti, dal

- deposito carrozzine alla *crying room*, fino alla stanza dove lasciare in sicurezza bimbi, quasi fino a trasformare alcuni cinema in veri e propri asili d'infanzia. Cfr. A. Lant, I. Periz (a cura di), *Red Velvet Seat*, cit., pp. 47, 743.
27. Angelina Buracci, *Il pensiero educativo di Caterina Francesca Ferrucci e la moderna cultura femminile*, Menaggio, Baragiola 1913, pp. 30-34 e 51-53.
28. Buracci si riferisce a Emilia Formigginì Santamaria, *La psicologia del fanciullo normale e anormale con speciale riguardo alla educazione*, Formigginì, Modena 1910, p. 253. Cfr. A. Buracci, *Cinematografo educativo*, cit. p. 50.
29. Guido Gozzano, *Il nastro di celluloidi e i serpi di Laocoonte*, in «La Donna», XII, 273, 5 maggio 1916, pp. 10-11.
30. Ivi, p. 10.
31. A. Buracci, *Cinematografo educativo*, cit. p. 16.
32. A. Vivanti, *Secondo me...*, cit., p. 24.
33. A. Buracci, *Cinematografo educativo*, cit., p. 11.
34. Ivi, p. 16.
35. Cfr. R. Canudo, *Trionfo del cinematografo*, cit.
36. A. Buracci, *Cinematografo educativo*, cit., p. 20. Buracci si riferisce qui alle impressioni in lei generate dal film *La Gorgona* di Mario Caserini (1915).
37. Ivi, p. 23.
38. Ivi, p. 28.
39. Ivi, pp. 28-29.
40. Ivi, pp. 22-23, 31-32, 50, 58-59.
41. Ivi, p. 21. È bene qui notare che la sua riflessione sul ruolo dell'eroe nel cinematografo è assai più profonda di quella proposta un anno dopo dal più noto Goffredo Bellonci, *Gli eroi del cinematografo*, in «Il Giornale d'Italia», 20 febbraio 1917, p. 3.
42. Cfr. Alberto Savinio, *Rivista del cinematografo*, in «Galleria», I, 1, gennaio 1924, p. 55.
43. A. Buracci, *Cinematografo educatore*, cit., p. 59.
44. Accenna solo brevemente all'influsso sui ragazzi del cinema della guerra italo-turca, ma su questo, in senso diametralmente opposto, ovvero positivo, si era soffermata, già nel 1914, la pedagoga Gisella Chellini in un noto libretto, illustrando la reazione di un gruppo di scolari alla proiezione di *La gloriosa battaglia della due Palme* (1912) di Luca Comerio presso la Scuola Luigi Alamanni di Firenze. Gisella Chellini, *L'azione educativa del cinematografo nella Scuola elementare*, Stab. Tip. San Giuseppe, Firenze 1915, pp. 5-6.
45. A. Buracci, *Cinematografo educatore*, cit., pp. 49-50.
46. È bene qui notare che la sua posizione è assai più avanzata di quella espressa ben quattordici anni dopo dalla pedagoga Eva Elie. Cfr. Eva Elie, *Should War Films Be Seen by Children?*, in «Rivista Internazionale del Cinema Educatore», II, 10, ottobre 1930, pp. 1177-1178.
47. Mirella Scriboni, *Abbasso la guerra! Voci di donne da Adua al primo conflitto mondiale (1896-1915)*, Bfs, Pisa 2008, pp. 65.
48. Cfr. A. Buracci, *Il pensiero educativo di Caterina Franceschi Ferrucci e la moderna cultura femminile*, cit.



Un ritratto da collezione di Bianca Virginia Camagni, attrice, regista e produttrice milanese, pubblicato su «Apollon» nel 1916. Collezione Museo Nazionale del Cinema.

Abstract

Bianca Virginia Camagni was an actress, director and producer from Milan that worked in the Italian movie industry from 1914 to 1922. She was a a very special kind of Diva, at variance with the mainstream of the times, because of her personality, films, collaborations and extensive network of relationships that she built around her. Camagni launched an appreciated career as a screenwriter and director and then she formed her own production house, Camagni Films. Even knowing the incredible success that she achieved by critics, the name of Bianca Virginia Camagni is mainly remembered in the cliché of a Diva that wanted to be a director. The waste of her movies and written testimonies about her experience helped to suppress her authorship. But this hole in the fonts and the reason of her discontinuity in the Italian movie industry acquires more subjective aspects and a personal decision that becomes even a political value.