

Bianca Virginia Camagni. Strategie di libertà

Emiliana Losma

Bianca Virginia Camagni, attrice, regista e produttrice milanese, lavorò nel cinema italiano dal 1914 al 1922; e tuttavia finora persino i suoi dati biografici erano avvolti nel mistero. Soltanto adesso, grazie al certificato di nascita conservato presso l'Anagrafe del Comune di Milano, sappiamo che è nata a Milano il 17 luglio 1885 e morta a Canzo (Como), dove si era rifugiata come sfollata durante la seconda guerra mondiale, l'8 settembre 1960.

Figura di rilievo, Camagni fu una delle prime e più attive registe italiane, se si prendono in considerazione le poche, frammentarie notizie apparse sulle riviste di settore dell'epoca. Le fonti sono concordi nel descriverla come donna di talento e acutezza non comuni, dotata di un'intelligenza vivace e di un'eccezionale cultura. Tito A. Spagnol, suo collaboratore ai tempi della Camagni Films, la descrive così:

Bianca Virginia Camagni che molti ricorderanno ancora, era una bionda donna lombarda, e ciò spiega le doti quasi maschili di praticità ed energia ch'ella possedeva, oltre alle altre femminili che facevano di lei un'incantevole e mutevole creatura. Non sortiva come tutte le attrici di quel tempo, da una portineria o da una cucina, ma aveva ricevuto un'educazione raffinata, parlava diverse lingue, era pianista delicata e sensibile e aveva viaggiato l'Europa¹.

Nonostante gli enormi consensi di critica, sia come attrice sia come regista, il nome di Bianca Virginia Camagni è a tutt'oggi dimenticato o al massimo rinchiuso nel cliché della diva con velleità registiche. La sua attività va a iscriversi in quel corpus produttivo che, agendo secondo linee differenti, viene cancellato o squalificato o semplicemente accennato nella ricostruzione della storia del cinema italiano².

Le pellicole, purtroppo, sono perdute, frammentarie o non più visibili eccetto *La gelosia* (Augusto Genina, 1914), uno dei primissimi film in cui Camagni lavora esclusivamente in qualità di attrice³. La sua carriera cinematografica inizia infatti in quello stesso anno alla Milano Films che, da subito, decide di dedicarle una serie di pellicole:

La Casa Milanese ha fermamente deciso di inaugurare una nuova serie e cioè quella della signorina Bianca Virginia Camagni. Non è un nome conosciuto, anzi tutt'altro, ma è bensì vero, che se la intelligente direzione della "Milano" ha deciso questa nuova serie, ha avuto le sue buone e giuste ragioni. Infatti la signorina Camagni possiede tutto quel bagaglio artistico che una grande attrice deve avere. Alla meravigliosa bellezza, ella aggiunge la figura lineata, a gran classe, la

dolcezza dell'espressione, la spontaneità, il brio, la passione e il sentimentalismo del suo carattere. Inoltre ancora è dotata di una grande ed innata arte che la condurrà sicuramente all'apice massimo della sua carriera⁴.

Se da una parte molti degli articoli nelle riviste di settore sono redatti a scopo pubblicitario, si deve riconoscere che in questi anni la Milano Films gioca un ruolo centrale sulle scene locali e internazionali. Numerose riviste nazionali ne esaltano le ambizioni culturali, la scelta dei soggetti, l'uso di effetti speciali e la ricchezza di decori e messinscena. Il comando della casa di produzione è assunto da un'aristocrazia che, sentendosi investita di una responsabilità pedagogica e paternalistica, ingaggia i più importanti intellettuali e letterati del tempo. Così, anche se dal 1912 la Milano Films si specializza in drammi d'amore, la produzione cerca di mantenersi costantemente elegante, come uno spettacolo teatrale, e semplice come una pellicola cinematografica⁵. Tuttavia i primi film di Camagni sono espressione degli ultimi echi di un'euforia produttiva in cui si avvertono i presagi della crisi imminente. Le serie si interrompono all'inizio della guerra e tutto il personale viene licenziato⁶.

Collaborazioni e prime regie

La personalità, i film e la fitta rete di relazioni che costruisce intorno a sé fanno di Bianca Virginia Camagni un tipo tutto particolare di diva controcorrente. Del cinema coglie le possibilità intellettuali, collaborando sia con artisti affermati come Mascagni, Leoncavallo, Verga, D'Annunzio e Zorzi; sia con figure avanguardistiche, prestando il proprio talento a sperimentazioni e camminando ai lati degli itinerari divistici consolidati. Negli anni della Grande Guerra è scelta per la trasposizione di opere importanti come *I pagliacci* (Francesco Bertolini, 1915), *Cavalleria Rusticana* (Ugo Falena, 1916), ed è la protagonista di pellicole con alte ambizioni culturali, come *Il re, le torri e gli alfieri* (Ivo Illuminati, 1916) e *La crociata degli innocenti* (Gino Rossetti e Alessandro Boutet, 1916). La personalità scenica e l'eccezionalità delle interpretazioni convincono la critica più autorevole a riconoscerla come una delle migliori artiste dello schermo. Dall'eccentricità delle sue scelte lavorative trapela la volontà di perseguire finalità artistiche e umanitarie più che autocelebrative:

Un nobile esempio dalla Camagni. Ufficiata a prestare l'opera sua, interprete principale nella *Canzone alla riscossa*, grandioso film di propaganda che il comitato milanese di azione per i mutilati sta per pubblicare su soggetto di Carlo Zangarini. Bianca Virginia Camagni ha aderito alla nobile opera con tutto l'entusiasmo di cui è capace e con un ammirevole spirito di sacrificio: ella, infatti, si è impegnata per tutta la durata del lavoro che si aggira sui tre mesi ed ha rinunciato al compenso offertole, quindicimilalire, perché il suo contributo fosse doppiamente prezioso⁷.

Accanto a queste importanti interpretazioni, Bianca Virginia Camagni avvia una carriera di sceneggiatrice e regista presto apprezzata da pubblico e critica. Nel 1916 per la Galatea Film, una casa di produzione in cui forse ha interessi finanziari, scrive, interpreta e realizza *Il figlio della guerra*⁸ (Falena, 1916) e *La piccola ombra* (Camagni e Falena, 1916). La recensione di quest'ultima pellicola su una rivista qualificata come «Apollon» è un riconoscimento esplicito del suo lavoro e del suo talento:

Bianca Virginia Camagni è forse la più intelligente e la più colta fra le attrici del nostro cinematografico. Lo dimostra questa *Piccola ombra* che essa ha scritto ed ha interpretato, e che è il primo esempio di un dramma di qualche valore ed originalità dovuto ad un'attrice dello schermo. Non mancano precedenti illustri anche nella produzione recente – quelli della Bertini e della Karenne fra i migliori – ma in essi domina la consapevolezza in chi concepisce di dover impersonare la più importante figura del dramma; così che questo non è immaginato per se stesso obbedendo ad una ispirazione, ma è formato per consentire lo sfoggio delle proprie qualità; e si piega al

APOLLON

UN'ARTISTA DI ECCEZIONE:

LA CAMAGNI



Il «Giama-Teatro del Giordani», a Milano, è stato inaugurato sotto i più alti e degni auspicî.

Non, certo, per la magnificenza esteriore della festa, magnificenza abituale, del resto, in simili occasioni, anzi direi stereotipamente abituale. Più che lo scintillio dei lampadari, la pompa dei paneggiamenti, il tripudio dei colori, lo splendore degli ornati, più ancora che la eccezionale distinzione della folla di personalità conferita significato d'arte alla bella festa il film proiettato sullo schermo.

Sulla bianca tela veniva raffigurato non il solito groviglio dalle imprevedute e imprevedibili vicende, non l'abituale dramma di maniera a forti tinte, non l'abusato intreccio poliziesco.

Trattavasi invece, di un piccolo dramma di anime tenute, delicato, concluso nella sua soavità accorata ed espressiva: fatto della successione di piccoli quadri legati vicendevolmente da un filo sottile e forte dal filo d'oro del sentimento.

È il trionfo.

Chi aveva ideato il piccolo capolavoro? Chi l'aveva interpretato con tanta naturalezza, con tanta dignità, con tanta passione?

Bianca Camagni.

Essa era l'attrice e l'attrice della Piccola ombra.

E da quella sera, la Camagni rappresentò, per molti, la speranza più viva della nuova arte cinematografica.

La Camagni è un'artista unica, inimitabile.

Essa riesce a tradurre sullo schermo, col suo silenzioso linguaggio, per le più riposte e complicate maniere della sua sensibilità: di una sensibilità fine, squisita, vivida. L'arte sua è immediata e realistica, quantunque abbia il carattere e il suggello di una personale e poetica concezione della vita. I mezzi da essa adoperati sono semplici e grandi: grandi perché semplici. Non da altro se non da un moto lieve del

volto, da un cenno, da un segno, da un battito di palpebre, da una inclinazione della fronte, si genera di continuo la virilità espressiva della sua arte, il giuoco fuggevole delle ombre e delle luci con cui foggia le creature che impersona, con cui essa plasma le creature del suo dolore e della sua passione.

Alte volte, la sua anima si appalesa nuda ed impetuosa, nel suo straziante contrasto di desideri e di delusioni, di gioia e di raccapriccio. Ma ecco: accanto all'ombra che scende sui suoi occhi dalle sopracciglia, il suo pallore s'anima d'una vita intimità; l'amarezza si dilegua, le ciglia s'inamidiscono: essa sembra divenir lieve e debole, piena d'una silenziosa, implorazione. Ecco: essa sa ritrovare l'atteggiamento della bontà più profonda, più candida, più serena: e noi la contempliamo come se fosse una sorella, una sorella buona, un poco triste, ma infinitamente consolatrice nella sua gravità tenera ed accorata.

E nelle pause della sua recitazione, fra l'uno e l'altro suo atteggiamento, noi aspettiamo con una certa ansiosa curiosità il manifestarsi impreveduto del suo giuoco psicologico, mentre ci dura l'eco interiore di una voce non nostra che abbia proferito dentro di noi parole di vita e di redenzione. Ci sembra che i bravi intervalli di tempo frapposti alla sua recitazione siano come riempiti dei palpiti or lievi ora affannosi del suo cuore fervidissimo...

Questa è Bianca Camagni.

Ed è per questo che essa è superiore a tutte le altre artiste, anche a quelle che più lusingano il gusto volgare delle folle.

Gliano verrà, verrà quel giorno... in cui noi vorremo fare la disamina accurata delle varie forme di arte, delle complesse figurazioni umane in cui questa attrice d'eccezione ha manifestato il suo peculiare temperamento. Allora vorremo anche riferire, per i nostri lettori, per le nostre lettrici, la sostanza viva delle conversazioni avute, in materia d'arte, con la Camagni. Poiché la Camagni ama infinitamente la can-



Su «Apollon», nel 1916, si elogia Camagni come «un'artista d'eccezione». I suoi film purtroppo sono quasi tutti perduti, frammentari o non visibili, eccetto *La gelosia* (Augusto Genina, 1914), tuttavia la critica concordemente la descrive come una donna di talento e acutezza non comuni, dotata di un'intelligenza vivace e di un'eccezionale cultura. Collezione Museo Nazionale del Cinema.



L'elegante figura di Bianca Virginia Camagni campeggia su due copertine di «Cinemagraf», entrambe del 1916: La prima la raffigura in una raffinata tavola acquerellata, mentre la seconda la ritrae in un intenso primo piano tratto da *L'ondina* di Marco Praga, di cui l'attrice fu protagonista. Collezione Museo Nazionale del Cinema.

desiderio, troppo naturale, di dare rilievo alla propria persona, e si adatta facilmente ad offrire il destro per porre in giuoco le proprie piccole e grandi risorse. Ed è perciò prova di più austero intento l'aver sacrificato, come ha fatto la Camagni, molte situazioni banali che avrebbero lusingato la vanità di un'attrice, per curare, soprattutto, la linea del suo dramma⁹.

Queste prime prove di regia identificano nella figura di Camagni «la speranza più viva della nuova arte cinematografica»¹⁰. Una speranza che purtroppo si deve scontrare con le difficoltà finanziarie sotto il cui peso crolla il cinema italiano dopo la fine della prima guerra mondiale. Proprio per questo motivo, negli anni immediatamente successivi al conflitto, la sua carriera registica subisce una battuta d'arresto e molti dei film interpretati non riescono ad essere prodotti e distribuiti (*La compagnia della leggera* di Luciano Zuccoli, *Usque dum viva et ultra* di Irma Gramatica, *...Povero cuore...!* della stessa Camagni che aveva già suscitato grandi aspettative¹¹). C'è ancora spazio per importanti collaborazioni, tra le quali la più conosciuta è il poema sinfonico-corale-visivo *Fantasia bianca* (Alfredo Masi e Severo Pozzati, 1919)¹². Dell'insuccesso del film, presentato al Costanzi di Roma il 26 novembre 1919, la regista soffre particolarmente. Decide così di acquistare i diritti della pellicola e di provare a ridistribuirla col titolo di *Fantasia* nel 1921. A tutt'oggi la mancanza delle due opere non permette un confronto. Le fonti non chiariscono fino a che punto Bianca Virginia Camagni si appropri del film girato da Masi e Pozzati¹³.

Nel 1920 fonda una propria casa di produzione, la Camagni Films, per la quale riesce a ideare, inscenare e interpretare pochi film (*La sconosciuta*, *La bella nonna* e *Il cuore e l'ombra*) prima che «l'attività geniale di questa ardita donna»¹⁴ venga interrotta dalle condizioni del mercato estero. A Parigi nessun noleggiatore distribuisce le sue pellicole, considerando un'inutile perdita di tempo visionare prodotti italiani. La carriera di Bianca Virginia Camagni si conclude con un grande incendio¹⁵ della propria casa cinematografica, prima di ritirarsi a vita privata e far perdere ogni traccia di sé.

Desiderio, migrazione e libertà

La mancanza delle pellicole fa sì che le prime categorie da prendere in considerazione per parlare della figura di Bianca Virginia Camagni siano quelle dell'assenza e della perdita. Questo vuoto può essere colmato da un'altra categoria: il desiderio. Nel passaggio dietro la macchina da presa si può riconoscere un atto che dà significativamente voce a una sfida narrativa e figurativa insieme: non solo essere oggetto visibile e privato del desiderio, ma poter essere oggetto desiderante e pubblico. In Italia la maggior parte delle prime registe assume questo ruolo attraverso ben avviate carriere di attrici e dive. L'attribuzione di codirezioni, come nel caso di Camagni, ridimensiona l'importanza dell'occhio femminile dietro la macchina da presa e il porsi come soggetto dello sguardo, apparentemente libero di autorappresentarsi¹⁶. Ci si potrebbe domandare quale autorappresentazione della sua identità e del suo corpo offra una donna che diventa «portatrice dello sguardo». L'assenza delle pellicole e di testimonianze scritte sulla sua esperienza di regista, e la mancanza di un ruolo riconosciuto nel sistema culturale italiano dell'epoca non rendono possibile rispondere a queste domande. Tuttavia, la categoria del desiderio fornisce altre chiavi di lettura. L'identità diventa il prodotto dell'azione. Così la vita di Bianca Virginia Camagni, risultante dalle sue azioni, si presenta come una trama impalpabile che va in cerca del suo racconto, ossia della sua narrazione¹⁷.

Non avendo potuto analizzare in modo specifico le opere di Camagni ho scelto di narrare la sua vita, rivelando il significato delle sue scelte e delle sue creazioni, e tentando di non commettere l'errore di definirle¹⁸. Le congetture su di lei, a partire dalle fonti ritrovate, trovano legittimità nel pensiero di Monica Farnetti per la quale «il passato lungi dall'essere qualcosa di accaduto una volta e per sempre e lungi dall'essere oggettivo, è qualcosa di vivo, di estremamente creativo. Come tale quindi il passato è inscindibile dal suo racconto, si lascia ricreare, come sforzo di soggettività alle strette dipendenze di chi se ne fa carico»¹⁹.

La parabola di Camagni nel cinema muto italiano è testimonianza di un acuto desiderio che nello stesso tempo è espressione individuale e affermazione sociale, curiosità e passione. È in questo senso che si possono leggere le rare dichiarazioni che l'autrice stessa dà del suo lavoro:

Il segreto della nostra arte è ben semplice, a mio avviso: davanti all'obiettivo, l'artista non deve recitare, ossia simulare, ma vivere: vivere la sua vita d'ogni giorno, nella varia e mutevole vicenda dei propri sentimenti... vivere e soffrire: poiché vivere, in arte, significa anche un poco soffrire, come nella vita²⁰;

non è possibile rappresentare l'impeto di una passione se, alla morbidezza di una linea e all'armonia di un volto, non corrisponde la sensibilità dell'anima e la commozione del cuore [...]. Tutto quello che l'arte ci dona, noi possiamo raffigurarlo sullo schermo [...];

sono innamorata del cinematografo e sento che quest'ardore divamperà in me con tanta furia, che un giorno o l'altro finirò col non poterlo più sostenere. Pensate che per ottenere il mio scopo mi sottopongo – volontariamente – a una delle più rigide discipline. Per inseguire a bell'agio i fantasmi che si levano dall'ardore della mia febbre, voglio respirare col ritmo della più ampia libertà e non sentirmi legata a nessun contratto preciso, non essere ritenuta da nessuna circostanza che m'incateni. Sono nata per essere pellegrina come una rondine, per girare pei vasti cieli come una nuvola d'estate. E faccio tutto da me: io tesso le trame, io scrivo i lavori, io li rappresento. Ed a seconda della necessità e delle convenienze cedo all'invito di questa o di quella²¹.

La migrazione è un topos ricorrente dell'autorappresentazione femminile: le donne parlano spesso di loro stesse come migranti. La relazione tra donne e migrazione può essere vista in termini di perpetua condizione di esilio, una maniera fluida di esistere il cui punto di partenza è una fondamentale e originaria perdita. Come ricorda Spagnol,

Bianca Virginia Camagni amava la compagnia degli artisti, artista lei stessa, saltuariamente. Ogni volta ad allontanarla dall'arte cinematografica era stata la ripugnanza di doversi sottomettere a gente che per ingegno e cultura era ben lontana da lei. Nulla di più naturale quindi che con tante possibilità proprie ella ambisse a fare da sola dei film, a creare, come allora si diceva di coloro che di un film non erano solo gli interpreti, ma gli autori e i registi insieme²².

La perdita, vista positivamente, diventa mancanza di confini e di limiti. La mancanza di territorio diventa affermazione di identità della differenza: la migrazione, vista come condizione presente tra due sistemi culturali e due linguaggi, appartiene al mondo dell'intersoggettività e dell'indipendenza.

1. Tito A. Spagnol, «Facciamo un film?», *Ricordi di produzione 1921*, in «Cinema», IV, 81, 10 novembre 1939, p. 285.
2. Giuliana Bruno, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, La Tartaruga, Milano 1995, p. 34.
3. A oggi le pellicole ritrovate in cui compare l'attrice sono *La gelosia* (Augusto Genina 1914) conservata al Museo del Cinema di Torino; alcuni frammenti di *Cavalleria rusticana* (Ugo Falena 1916) della Cineteca Nazionale di Roma e una copia in nitrato di *Il re, le torri e gli alfiere* (Ivo Illuminati, 1916) custodita alla Library of Congress di Washington.
4. Hover, *Notizie*, in «Maggese Cinematografico», II, 13, 10 luglio 1914, p. 30.
5. Per una ricognizione generale sulla Milano Films cfr. Raffaele De Berti, *Milano Films: The Exemplary History of a Film Company of the 1910s*, in «Film History», XIII, 12, 2000, pp. 276-287.
6. *Notizie*, in «La Vita Cinematografica», VI, 17, 15 maggio 1915, p. 90.
7. *Fra gli artisti*, in «Film», V, 13, 22 maggio 1918, p. 11.
8. Vittorio Martinelli in *Il cinema muto italiano: i film della Grande Guerra, 1916, seconda parte* (Nuova Eri, Roma 1992, pp. 196-197) riporta come casa di produzione la Film d'Arte e spiega che probabilmente il film è stato realizzato dalla Galatea, una giovane casa milanese che esaurì presto la sua attività, e poi venduto alla Film d'Arte che lo presentò in censura sotto il suo marchio e sugli schermi come «Film d'eccezione» della Casa Pathé. Qualche volta lo si trova con il titolo *L'invasore*.
9. Antonio Rosso, «La piccola ombra» della Galatea Film di Milano, in «Apollon», I, 5, giugno 1916, p. 11.
10. Giorgio Hortensien, *Un'artista di eccezione: la Camagni*, in «Apollon», I, 5, Roma, giugno 1916, p. 4.
11. «Bianca Virginia Camagni: dopo un lungo periodo di silenzio torna al lavoro. Prossimamente girerà un film, anch'esso di sua ideazione, dal titolo assai poetico e suggestivo: il nuovo lavoro si chiamerà: ...Povero cuore...! Dall'arte di Bianca Camagni c'è sempre da aspettarsi grandi e belle cose; e ...Povero cuore...! sarà un'altra prova di quegli alti intendimenti che l'hanno sempre guidata nella concezione e nell'interpretazione dei suoi lavori». *Notizie*, in «La Vita Cinematografica», VIII, 29-30, 7-15 agosto 1917, p. 116.
12. Le vicissitudini di questo film sono state ricostruite in Lucio Scardino, *Sepo Cineasta. A proposito del film Fantasia bianca*, in «La Pianura», XIII, 4, Ferrara 1979, pp. 56-58; Id., *Pozzati nel cinema: il Fantasia bianca e altre fantasticherie del comacchiese*, in Tiberio Artioli, Sabrina Cavicchi Cantoni (a cura di), *Sepo 1895-1983. La donazione Severo Pozzati al Comune di Pieve di Cento*, Siaca editore, Cento 2000, pp. 40-42; Id., *Il giovane Sepo: dall'Accademia a Comacchio, dalla scultura a Fantasia bianca*, in «Anedocta», XIII, 1, Comacchio, giugno 2003, pp. 95-104; Claudia Giordani, *The copy vanishes, ovvero Il film senza il film. Note su Fantasia bianca*, in «Fotogenia», III, 4-5, Bologna, pp. 133-148.
13. Lucio Scardino in *Sepo cineasta e Pozzati nel cinema*, cit., parla di un rimaneggiamento delle riprese di *Fantasia Bianca*, salvo poi, in *Il giovane Sepo*, cit., ravvedersi e citare «alcune fonti» (ossia gli articoli di Tito Spagnol su «Cinema») che legano *Fantasia* all'omonimo romanzo di Matilde Serao, ben lontano quindi dal canovaccio di Masi.
14. T.A. Spagnol, «Facciamo un film?», cit., p. 311.
15. La notizia dell'incendio è stata riportata dal nipote di Bianca Virginia Camagni, Ugo Gamba, in un incontro personale con chi scrive il 4 gennaio 2010 a Canzo (Como).
16. *Sguardi e Immagini*, «dwf», III, 8, 1989, p. 5.

17. Sulla funzione della narrazione nella ricerca dell'identità cfr. Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 2001.
18. In *Speranza nel buio. Guida per cambiare il mondo* (Fandango Libri, Roma 2005), Rebecca Solnit, scrittrice, critica d'arte femminista e attivista per i diritti umani, alla visione meccanicistica del cambiamento oppone il tempo con i suoi umori, la sua lentezza, la sua subitaneità. Troppo spesso per definire una carriera si prendono in considerazione gli aspetti quantitativi (a quanti film ha partecipato) e qualitativi (con chi si è collaborato) senza considerare che le vite, soprattutto quelle delle donne, sono fatte anche d'altro. Per esempio Bianca Virginia Camagni interrompe per due anni la sua carriera di attrice e regista prestando servizio durante la guerra come dama della Croce Rossa Italiana. Notizia riportata in Rino Mattozzi, *Rassegna generale della cinematografia*, [s.n.], Roma 1920, p. 349.
19. Monica Farnetti, *Tutte signore di mio gusto. Profili di scrittrici contemporanee*, La Tartaruga, Milano 2008, pp. 94-95.
20. G. Hortensien, *Un'artista di eccezione*, cit., p. 5.
21. Arx, *Bianca Virginia Camagni*, in «Il cinema illustrato», I, 7, 28 luglio 1917, p. 3.
22. T.A. Spagnol, «Facciamo un film?», cit., p. 285.



Su alcune copertine di «Il Progresso Fotografico», rispettivamente del 1899 e del 1903, sono raffigurate immagini di lettrici e di donne intente nella lettura della rivista.

Abstract

The essay deals with the problem of working women and hand colouring in Italy between the end of the 19th and the beginning of the 20th century. It moves from some general issues, such as the relation between the colouring trade and the other professions involved with the diffusion of modernity; the continuity with other colouring praxis (i.e. photography); the possibility of framing the phenomenon in a tradition of hidden working women. After a synthetic reconstruction of the general context, the text investigates working women and division of labour in the Roman laboratories of Cines between 1905 and 1910. The main sources of the investigation are journals, magazines and handbooks of photography and cinematography, together with other sources testifying the state of feminine work in Italy during this period.