

Cinema italiano anni '30: il sonoro, il regime, la Cines, l'intellettuale Emilio Cecchi e l'ovadese Ubaldo Arata

di Ivo Gaggero

L'interesse e la ricerca di Paolo Bavazzano su Ubaldo Arata (1895-1947)¹, 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 seconda parte² ho preso in esame il periodo 1930 - 1935, che vede l'avvento del sonoro e il ruolo guida della casa cinematografica "Cines".

Il sonoro, Stefano Pittaluga e la (ri) nascita della Cines.

Con l'avvio della ristrutturazione degli stabilimenti della Cines, per l'imprenditore Stefano Pittaluga (1887-1931) inizia l'avventura della produzione del cinema sonoro italiano.

La rinascita della Cines, come vedremo, porterà la casa cinematografica ad



essere l'organismo trainante del Cinema italiano. Circa un terzo della produzione italiana dal 1930 al 1934 (42 su 117, escludendo le coproduzioni) è targato Cines, ma anche i film prodotti da altre case sono spesso realizzati nei suoi teatri³.

Gli studiosi chiamano il periodo che ho preso in esame (1930-1935) "la seconda Cines". Ciò è dato dal profilo storico della casa⁴: la prima è nata nel 1906 e poi assorbita da Pittaluga dopo il fallimento dell'Uci², la terza sarà l'ente ricostruito nel 1941 da Luigi Freddi (1895-1977), capo della Direzione Generale per la Cinematografia. La "seconda Cines" racchiude quindi la sua esistenza fra due date: il 23 maggio 1930, l'inaugurazione dei primi teatri di posa sonori in Italia, e la notte del 25 settembre 1935, l'incendio degli stabilimenti³.

Il personale artistico e tecnico della Cines.

Nel gennaio del 1930 l'impegno di Pittaluga è tutto rivolto alla ricerca del personale artistico e tecnico per la sua Cines.

Tra i registi preferisce affidarsi ad un numero ristretto di professionisti di sperimentato mestiere e che hanno già lavorato per lui: Gennaro Righelli (1886-1949), Guido Brignone (1886-1959), Mario Almirante (1890-1964). Si rivelerà importante anche la scelta di Mario Camerini (1895-1981), che però Pittaluga conosce bene avendolo fatto debuttare sei anni prima. La mossa sorprendente è quella invece di "firmare" una sorta di armistizio con il gruppo della rivista "cinematografo" (con l'ini-

ziale minuscola) che solo pochi anni prima lo aveva accusato di soffocare la rinascita del Cinema italiano. Sono soprattutto gli scritti del direttore Alessandro Blasetti (1900-1987) ad attaccare l'attività di Pittaluga. Sono attacchi duri, come ne è d'esempio questo, datato aprile 1927:

«I films di Pittaluga hanno sempre espresso la più mediocre fra le più vecchie e sorpassate mentalità, la negazione assoluta d'ogni tentativo artistico, l'ostinata avversione contro ogni rinnovamento. [...] Porremo il problema, il grosso problema: se è giusto, se è dignitoso, se è onesto che la cinematografia italiana debba essere strozzata da un mercante in fregola di affari⁵».

Sul rapporto con Pittaluga testimonia lo stesso Blasetti:

«Io ero debitore a Pittaluga di un atto di riconoscenza, perché Pittaluga, in seguito all'insuccesso commerciale di *Sole*, che ridusse tutto il gruppo alla fame, mi dichiarò vincitore della battaglia che avevo condotto contro di lui, mi chiamò, mi disse che voleva aprire con me la produzione della nuova Cines, in considerazione della mia campagna, e generosamente incluse nel personale della Cines tutti i miei compagni, perché la società che aveva prodotto *Sole* era in liquidazione.[...]»⁶.

Sul gruppo di "cinematografo" vor-





A lato, Alessandro Blasetti in una foto del 1931.

rei brevemente soffermarmi, perché ritengo che possa essere utile alla ricerca di stabilire un quadro d'insieme dei rapporti tra gli uomini di cinema, gli intellettuali e il regime.

La rivista nasce nel marzo del 1927, o meglio è il mensile "Lo schermo" che si trasforma in "cinematografo" sotto la direzione appunto di Blasetti. I collaboratori sono persone di varia estrazione culturale, non tutti delle stesse opinioni politiche, anzi qualcuno nettamente contrario al regime. Uniti però nella difesa del buon cinema, pronti ad apprezzare un buon film americano come un capolavoro sovietico⁷. Un tipo di coabitazione tra intellettuali militanti fascisti e intellettuali antifascisti che, negli anni successivi, troverà un'articolazione assai più ampia e consentirà ad alcuni quadri antifascisti di occupare posizioni assai importanti per il lavoro politico dall'interno delle istituzioni fasciste⁸.

Una testimonianza sul Blasetti di quel periodo è quella di Aldo Vergano (1891-1957), uno dei suoi collaboratori entrato alla Cines e futuro regista della pellicola neorealista sulla Resistenza *Il sole sorge ancora* premiata con due Nastri d'Argento nel 1947:

«Nel parlare Blasetti metteva una tal foga che faceva pensare a un torrente in piena. Non era possibile trattenerlo. C'era nelle sue parole un tono di ingenuità e di sincerità che ispirava immediatamente fiducia e simpatia [...]. Non fui vile con lui fino al punto di tacere il mio passato di giornalista e antifascista. Blasetti, che aveva all'occhiello il distintivo del P.N.F., mi dichiarò che per lui questo non aveva importanza e mi propose di affiancarmi a lui per dar vita a una società che

avrebbe prodotto il film della rinascita⁹».

Con il sostegno del segretario del partito Augusto Turati (1888-1955) e del ministro Giuseppe Bottai (1895-1959), viene creata una società, l'Augustus, che realizzerà *Sole*, l'esordio alla regia di Blasetti. Il film, osannato dalla critica, si rivelerà invece, anche per colpa di una scarsa distribuzione, un'insuccesso dal punto di vista finanziario, tanto da portare la società al fallimento. A questo punto Blasetti si rende conto che con l'avvento del sonoro la Cines è l'unica struttura, da subito, in grado di produrre. La proposta di Pittaluga di entrare a far parte della sua squadra è quindi vista dal regista come l'unica strada per continuare il lavoro sul suo progetto di sperimentazione e di innovazione del Cinema italiano.

Tra gli attori invece, Pittaluga scrittura i "mattatori", come Ettore Petrolini (1884-1936) e Armando Falconi (1871-1954, il re del teatro di varietà), le ragazze "acqua e sapone" come Dria Paola (1909-1993) e Isa Pola (1909-1984), e i tipici "giovannotti simpatici" come Elio Steiner (1905-1965) e Giorgio Bianchi (1904-1967)¹⁰.

Completata la "squadra" degli artisti, Pittaluga, per quanto riguarda il personale tecnico, si assicura la collaborazione a tempo pieno degli operatori già in forza alla SASP², con Ubaldo Arata ci sono Massimo Terzano (1892-1947) e Anchise Brizzi (1887-1954). Si unisce a loro il molisano Carlo Montuori (1885-1968), che con Blasetti ha fotografato *Sole*. Sono soprattutto loro a firmare la quasi totalità della filmografia Cines dal 1930 al 1934¹¹.

L'innovazione tecnica e le prime difficoltà.

Arata già dal gennaio del 1930 è impegnato a filmare con le nuove apparecchiature sonore. Sono i primi esperimenti, non sempre riusciti, come ci testimonia Leopoldo Rosi, un tecnico di Radio Torino che Pittaluga ha voluto a Roma per costituire il reparto sonoro Cines:

In basso, durante la lavorazione de "La canzone dell'amore" Arata è alle prese con la nuova innovazione tecnica sonora, una specie di guscio antirumore per la macchina da presa. Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.

«[...] si fecero le prime esperienze: la prima fu una ninna nanna di Spadaro, [...] gli operatori furono Arata, Terzano e Montuori. Non venne bene: gli operatori inquadrono anche noi, c'era troppa luce entro le cabine di ripresa [...]»¹².

A noi contemporanei, nel tentativo di comprendere queste problematiche cercando anche di immaginarsi il clima di confusione e di stress in cui è presumibile operasse Arata, viene in aiuto uno scritto apparso nella rubrica "Tecnica cinematografica" de "La Rivista Cinematografica":

«Si sa che l'operatore di ripresa sonora lavora rinchiuso in una vasta cabina, poggiata su ruota, le cui pareti ricoperte di speciale materiale servono a isolare il rumore della macchina, perché questo non sia percepibile ai microfoni. Queste cabine però non si sono mostrate interamente soddisfacenti. Gli operatori mancano d'aria, mentre le dimensioni, la forma ed il peso di questa specie di cabina veicolo condannano gli obiettivi ad una fissità quasi assoluta, generando, qualche volta, una certa monotonia nell'inquadramento delle scene».

L'articolo continua rivelando che gli studios hollywoodiani si sono già dotati di speciali "gusci":

«Si tratta di grandi scatole rettangolari internamente rivestite [*sic*, rivestite] come le grandi cabine, nelle quali va chiusa la macchina da presa. Queste scatole presentano orifici vetriati all'al-



A lato, il ministro Giuseppe Bottai e il comm. Stefano Pittaluga durante la cerimonia di inaugurazione. Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.

In basso a destra, il direttore della fotografia Carlo Montuori (1885-1968).

tezza dell'obiettivo e del "mirino" per far sì che l'operatore possa inquadrare liberamente. Rinchiusa la macchina in una tale scatola, essa viene poggiata su un comune cavalletto che può essere spostato facilmente in tutti i sensi¹³.

Denominata "cuffia", questa innovazione hollywoodiana è però già in uso nella lavorazione italiana de *La canzone dell'amore*:

«[...] senza voler rivendicare diritti di priorità, è bene sapere che alla Cines l'innovazione stessa è già in uso dall'inizio del film che sta realizzando Gennaro Righelli e che le ormai vecchie e scomode cabine sono state definitivamente relegate fra gli oggetti fuori uso. La cuffia [...] è stata ideata e costruita dai tecnici della Cines ed è oggetto di costanti studi e perfezionamenti¹⁴.

Perfezionamenti che arriveranno con il "blimp", una specie di pesante coperta fonoassorbente¹⁵ in sostituzione della copertura rigida. Tutto questo fino al 1932, anno dell'entrata in commercio della famosa macchina da presa "Debrise Super Parvo", molto usata nel periodo del cinema in "presa diretta" degli studi di Cinecittà. Silenziata da una pesante armatura di piombo riduce praticamente a zero il rumore provocato dal meccanismo di avanzamento della pellicola.



Le prime produzioni.

Alla presenza del ministro Giuseppe Bottai, il 23 maggio 1930 vengono inaugurati ufficialmente gli studi cinematografici Cines-Pittaluga di via Vejo. Nel corso della visita al rinnovato stabilimento vengono proiettate le prime pellicole sonore già editate dalla Cines (si tratta di brevi cortometraggi) tra cui la già citata "ninna nanna" dei primi esperimenti sonori, dal titolo definito *Ninna nanna delle dodici mamme*¹⁶. Inoltre viene distribuito il programma di produzione, che verrà poi più volte riveduto e corretto. Molti dei soggetti annunciati non verranno mai realizzati (ne cito solo alcuni: *Figlia di Re*, *Monte Grappa*, *Falchi armati*, *Navi*, *Ave Maria*, *La cantante dell'opera*). È invece *Napoli che canta* la prima produzione della nuova Cines: è però solo la sonorizzazione di *Addio, mia bella Napoli*, un film FERT² del 1927 girato muto da Mario Almirante, fotografato da Arata e Terzano e mai uscito nelle sale. Viene trasformato in diverse scene e sincronizzato con le migliori musiche napoletane dirette da Ernesto Tagliaferri.

Le correzioni al programma di produzione Cines, attraverso il capo ufficio stampa Umberto Paradisi (1878-1933), tra giugno e settembre del 1930 coinvolgono anche *Resurrectio* di Blasetti (fotografia di Montuori). Annunciato a luglio come terminato e pronto, è lanciato sulle riviste specializzate dell'epoca come il «primo film sonoro, parlato e cantato della Cines»¹⁷. Nel giro di un mese però, scompare improvvisamente dalla pubblicità e dai listini (uscirà addirittura il 30 maggio 1931) sostituito da *La canzone dell'amore* (che fino all'agosto del 1930 porta ancora il titolo provvisorio de *Il silenzio*) che diventerà quindi il primo film sonoro italiano a debuttare

nelle sale cinematografiche.

Sulle ragioni di questo "sorpasso" esiste solo una bella collezione di reticenze. Gli articoli scritti da Paradisi sulle riviste specializzate dell'epoca ci forniscono alcune motivazioni ma tutte molto vaghe: parlano del giovane regista e delle sue innovazioni, delle difficoltà di un dramma psicologico e della necessità di meditare, dei problemi affrontati nelle recitazione e nelle riprese. Dai ricordi di Blasetti, che ha sempre parlato poco di questa sua opera che non amava, risulta che il film era partito come un progetto di tre cortometraggi e costituire una specie di dimostrazione delle possibilità del sonoro; per strada poi il progetto di era trasformato (all'epoca qualche critico scrisse che il film venne completamente rigirato)¹⁸.

A mio parere è anche molto probabile che Pittaluga, pur credendo nelle capacità di Blasetti, abbia giudicato l'opera troppo sperimentale e poco commerciale, accelerando quindi la preparazione de *La canzone dell'amore* per concedergli la precedenza¹⁹. La convinzione di Pittaluga riguardo il successo di pubblico per questa pellicola è testimoniata da Ludovico Toeplitz (1893-1973), consigliere di amministrazione e successivamente direttore generale della Cines:

«[...] Il vero cinema [mi disse Pittaluga], quello che riempie le sale,



Ubaldo Arata

Sotto, Dria Paola in una foto di scena de "La canzone dell'amore". Archivio Paolo Bavazzano.

In basso, la produzione Cines di Ettore Petrolini. Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.



che fa singhiozzare le folle e salva gli incassi, non è fatto né di film d'eccezione né di film basati sulla vita d'ogni giorno. Il pubblico cinematografico vuol astrarsi dalla realtà, vuol evadere, vuol sognare, vuol sentirsi milionario, quando e [sic] specialmente quando non ha un soldo in tasca. [...] Il soggetto è tratto da una novella di Pirandello, ma l'abbiamo ribattezzata *La canzone dell'amore*, invece che *Il silenzio*, che è il suo titolo originale, ma veramente poco adatto per il primo film sonoro! La canzone c'è ed è assai bella, del nostro Bixio *Solo per te, Lucia*... [...] Il personaggio principale era un uomo e noi l'abbiamo trasformato in donna, [...] il pubblico è più sensibile all'eterno femminile. [...] La storia di Pirandello poi è molto tragica e io l'ho fatta trasformare un po' e l'ho resa serena e morale, ma il pubblico andrà in brodo di giuggiole; se ne andrà cantan-

A lato, una locandina di Petrolini interprete di Sganarello in "Medico per forza". Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.

In basso, durante la lavorazione di "Medico per forza" con Ubaldo Arata alla macchina da presa. Archivio Paolo Bavazzano.

do *Solo per te, Lucia* e ci manderà gli amici²⁰».

Malgrado la trasformazione voluta da Pittaluga, la storia pirandelliana di sostituzione nel ruolo della madre da parte di una figlia, anche a costo di mettere in gioco il suo amore, è comunque forte non solo emotivamente: il film diretto da Righelli presenta delle soluzioni stilistiche e formali che tengono conto degli standard internazionali, negli ambienti pubblici in cui si muovono i personaggi trionfano mobili e oggetti *decò*, le riprese in esterni sono assai suggestive²¹. Riprese e fotografia che Arata e Terzano realizzano anche in funzione di mostrare allo spettatore quali sono le potenzialità della tecnologia di registrazione sonora. Il successo di pubblico e critica darà ragione a Pittaluga specialmente per quanto riguarda il *leitmotiv* di Cesare Andrea Bixio (1896-1978), *Solo per te, Lucia*, una canzone che ancora oggi è nel repertorio della musica melodica italiana.

Contemporaneamente alla versione italiana Arata e Terzano firmano la fotografia della versione tedesca e francese, con registi e attori dei rispettivi paesi: *Liebeslied* di Costantin J. David con Gustav Fröhlich e Renate Müller, e *La dernière berceuse* di Jean Cassagne con Dolly Davis, Madeleine Guitty e Jean Angelo. La pratica delle "versioni multiple" per il mercato straniero è una delle peculiarità della nuova Cines di Pittaluga. Alcuni film verranno realizza-



ti in tre versioni differenti, rispettivamente per il mercato italiano, francese e tedesco: ogni versione è girata in una lingua diversa, con regista e attori differenti, ma negli stessi teatri di posa, con le stesse scenografie, lo stesso personale tecnico e le stesse comparse²².

Ettore Petrolini.

Seguendo il programma Cines le successive produzioni vedono come protagonista Ettore Petrolini. In Nerone Blasetti e Montuori non fanno altro che riprendere il suo spettacolo teatrale. Quella di Blasetti è però una scelta felice: ponendosi il problema di come riprendere un testo teatrale, registrato in teatro, sceglie di filmare il tutto in modo che lo spettatore cinematografico senta il più possibile la macchina da presa, sia attraverso i movimenti dei carrelli che mediante la scelta di piani ravvicinati e angolazioni variabili senza peraltro sovrapporsi all'attore, ma cercando di esaltarne la comunicazione





complessiva²³. La sua satira, da Gastone il *viveur* al “discorso al popolo” di Nerone, diventerà un punto di riferimento assoluto per la tradizione dei comici dei decenni successivi, da Sordi a Verdone fino a Proietti²⁴.

Se Blasetti, quindi, si è limitato a riprendere il Petrolini teatrale, Carlo Campogalliani (1885-1974), in *Medico per forza* e *Cortile*, lo fa recitare e ci consente di ammirarne la duttilità e il dominio sia della voce che del corpo, oltre che l'assoluta imprevedibilità dei gesti e delle parole²⁵. Tutte e due le pellicole sono fotografate da Arata e Terzano e nelle sale cinematografiche saranno proiettate, trattandosi di due mediometriaggi, in un unico spettacolo. *Medico per forza* (55 minuti circa) è liberamente tratta, dagli stessi Campogalliani e Petrolini, dall'omonima commedia di Molière, mentre *Cortile* (25 minuti circa) è tratta da un bozzetto del poeta romano Fausto Maria Martini (1886-1931) e ci racconta il girovagare per le strade e i cortili romani di un non vedente che, con la chitarra e il canto, va alla ricerca della fanciulla di cui si è innamorato, invocando vanamente un bacio.

Le Riviste Cines.

Va ricordato che tutte queste produzioni, oltre a essere pubblicizzate su giornali e riviste, sono anche annunciate nelle sale attraverso le *Riviste Cines*, un vero e proprio “magazine” cinematografico sul modello della *revue* delle grandi case americane (la *Paramount Revue* appariva anche sui nostri schermi in versione italiana). Con cadenza quasi mensile, le *Riviste Cines* offrono un completamento di programma, in cui sopralluoghi e interviste sui set dei film in lavorazione si alternano a servizi di attualità, a canzoni e a reportage folcloristici e di costume. I materiali stranieri, in prevalenza americani e graditi dal pubblico, sono assicurati dagli accordi che Pittaluga ha con le produzioni specializ-

A lato, un fotogramma della *Rivista Cines* n.4. Tra il settembre 1930 e il febbraio 1932 uscirono 19 numeri.

Sotto, il referendum tra i lettori di “*Cinema Illustrazione*”. Biblioteca digitale del Centro Sperimentale di Cinematografia.

In basso, durante la lavorazione di “*Corte d'Assise*” con Ubaldo Arata alla macchina da presa. Archivio Paolo Bavazzano.

zate, mentre i servizi italiani vengono girati dai registi e dal personale tecnico della casa²⁶. Attraverso questi servizi risulta oggi interessante questa sorta di confronto, in pieno regime fascista, fra la tradizione italiana e l'*american way of life*. È forse troppo presupporre una precoce aspirazione a un modello di vita che si sarebbe poi manifestato con evidenza nel nostro paese nell'immediato dopoguerra, ma che il pubblico ne fosse incuriosito e interessato è fuori di dubbio. Poco interesse è invece dato, dalla Cines nelle sue riviste, a manifestazioni esplicitamente fasciste (che il curatore fosse Mario Serandrei (1907-1966), futuro autore con Visconti, De Santis e Pagliero di *Giorni di gloria* una produzione del 1945 finanziata dall'ANPI, non è forse un caso). Su un complesso di 130 avvenimenti solo cinque vi si riferiscono e in due solamente appare Mussolini. Le riprese inoltre danno l'impressione di essere state eseguite in maniera abbastanza frettolosa e le personalità (Mussolini compreso) appaiono per lo più in campi lunghi, sfocate e in movimento, in un'atmosfera insomma assai poco ufficiale e gloriosa²⁷. Non a caso la Cines, soprannominata “il covo di Via Vejo”, è guardata con sospetto dai servizi segreti fascisti:

«Dentro lo stabilimento regna l'anarchia completa, e non è entrato nessun raccomandato da personalità Fasciste. Quei pochi Fascisti che vi sono, sono visti di cattivissimo occhio. (Un informatore dell'Ovra)²⁸».



L'anno zero del giallo italiano.

Arata e Terzano realizzano anche la fotografia di *Corte d'Assise*, che può essere considerato come il primo film italiano di genere poliziesco²⁹. Si tratta di un dramma di ambientazione giudiziaria diretto da Guido Brignone e interpretato da Marcella Albani (1899-1959), la diva italiana che ha fatto carriera in Germania e che Brignone ha più volte diretto, Carlo Ninchi (1897-1974, al suo esordio cinematografico) che diventerà uno dei principali attori italiani degli anni Trenta-Quaranta, Lya Franca, Elio Steiner e Giorgio Bianchi.

Nell'aula del Tribunale dove si svolge il dibattito del processo per l'omici-



Ubaldo Arata

Sotto, il "Re del varietà" Armando Falconi in una scena di "Rubacuori".



dio del banchiere Calandri, si possono seguire le indagini, gli interrogatori, le deposizioni dei testimoni e gli interventi del Presidente, del Pubblico Ministero, dell'avvocato della Difesa.

Per la campagna pubblicitaria, due mesi prima dell'uscita del film, è anche «bandito un referendum tra i lettori di "Cinema Illustrazione" che desiderano interessarsi a questo singolare "affare giudiziario"³⁰».

La critica stima questa produzione un prodotto di qualità che «prova quanto noi potremmo fare, se ci metteremo intelligenza e stile, anche in generi nei quali gli altri sono reputati infallibili³¹» anche se la scelta dell'intreccio poliziesco è ritenuta «discutibile ma lodevole» per lo sforzo e la cura del regista nella costruzione delle scene d'insieme:

«[...] per la prima volta, credo, in un film italiano la massa non appare come un'ignobile accozzaglia [...], i giurati sono dei giurati, [...] e altrettanto si dica del gruppo dei giornalisti. Nella scelta degli attori non si può negargli una paziente volontà di porre *the Right Man in the Right Place* ["l'uomo giusto al posto giusto"]³²».

Mentre il critico Margadonna loda le capacità del Brignone, più interessante è il giudizio dell'anonimo recensore del "Corriere della Sera" che mette bene in evidenza come il poliziesco, sebbene eserciti una certa attrattiva, sia percepito come un elemento sostanzialmente estraneo alla nostra cultura³³. È quindi curioso notare che una produzione di questo genere "sperimentale" sia stata scelta dalla Cines (e da Pittaluga) come una delle prime uscite della casa di produzione.

Le successive produzioni della gestione Pittaluga.

Corte d'Assise a parte, la produzione sotto la direzione di Pittaluga è soprattutto popolare: commedie, film musicali e operistici, melodrammi, quasi sempre

A destra, la copertina dell'"Illustrazione del Popolo" del 13 settembre 1931.

Archivio Paolo Bavazzano.

di derivazione letteraria o teatrale.

Primo destinatario privilegiato è il pubblico medio-piccolo-borghese di cui si intendono rappresentare le aspirazioni e interpretare i desideri più diffusi. Trionfano i valori medi di recitazione, di soggetto e sceneggiatura, di regia. La recitazione risente ancora dei canoni teatrali mentre l'attività di sperimentazione linguistica è inserita e riutilizzata soltanto con funzioni topiche (i ricordi, i sogni) senza alterare affatto il rapporto tra macchina da presa e oggetto, rapporto che torna ad essere di subordinazione della prima al secondo³⁴.

La critica, nella quasi totalità delle recensioni del periodo, pur riconoscendo un alto livello tecnico delle produzioni, mette sempre in discussione la scelta dei soggetti. Lo studioso Riccardo Redi sostiene (una tesi che condivido) che critica e pubblico si aspettassero dal cinema sonoro soprattutto movimento, musica, canzoni, accettando quindi più i film con l'attore Armando Falconi, esponente della rivista italiana, protagonista di un genere fondamentalmente innocuo, asettico, privo di malizia, che si regge su qualcosa che allora si chiamava "brio", che opere come *Corte d'Assise* (definita teatrale e uggiosa) o *La Scala* (un bellissimo dramma diretto da Righelli e fotografato da Montuori)³⁵.

La produzione della stagione 1931-32 comunque non lascerà film degni di nota per la storia del Cinema italiano. Arata firma la fotografia del dramma *Il solitario della montagna* per la regia di Wladimiro De Liguoro (1893-1968), due commedie del già citato Falconi: *Rubacuori* di Brignone e *L'ultima avventura* di Camerini, i melodrammi *Pergolesi* e *La Wally* diretti ancora da Brignone. Di quest'ultima opera, girata sulle Alpi svizzere, un'incidente durante le riprese è ricordato dall'Arata:

«Le emozioni alpine è stato invece il film "La Wally" a darne, a causa di quella valanga che si staccò dalla Jungfrau quasi a protestare contro il nostro tentativo di violazione dei vergini silenzi, delle vette e delle distese delle Alpi³⁶».

ILLUSTRAZIONE DEL POPOLO



All'episodio viene anche dedicata la copertina dell'"Illustrazione del Popolo", il supplemento della "Gazzetta del Popolo", dove figura il disegno di Aldo Molinari (1885-1959) con la seguente didascalia:

«Una drammatica disavventura cinematografica hanno corso Guido Brignone e l'operatore Arata della Cines a causa di una valanga artificiale troppo violenta che li ha travolti per alcune centinaia di metri³⁷».

La morte di Pittaluga e il periodo di transizione.

Con la prematura scomparsa di Pittaluga, avvenuta il 5 aprile 1931, è alla Banca Commerciale Italiana (BCI) a cui spetta prendere le decisioni del caso. La BCI è stata uno dei maggiori finanziatori di Pittaluga e nel 1926, attraverso l'operazione UCI², gli ha, in pratica, "consegnato" gli studi della Cines. Vengono confermate le cariche della SASP (Società Anonima Stefano Pittaluga) con a capo il senatore Giuseppe Brezzi (1878-1958), noto industriale nativo di Alessandria, che a sua volta nomina il suo vice, Guido Pedrazzini, a capo della Cines. Si tratta di una gestione di transizione anche se qualche autorevole storico³⁸ ritiene che il Pedrazzini avrebbe «assolto l'incarico di preparare il terreno al rivolgimento di quei caratteri che la Cines pittalughiana, che tante critiche avevano scatenato per le loro finalità smaccatamente commerciali».

Nell'aprile del 1932 la SASP rende noto che «in assenza del comm. Guido Pedrazzini, i signori consiglieri

In basso, la principessa Maria Francesca di Savoia in visita alla Cines accompagnata da Emilio Cecchi (a sinistra) e Ludovico Toeplitz.

A lato, un quasi irriconoscibile Vittorio De Sica in "Uomini, che mascalzoni!".

Ludovico Toeplitz de Grand Ry e Vittorio Artom assumono temporaneamente le funzioni di commissari straordinari³⁹». Mentre Artom sovrintenderà al noleggio e all'esercizio dagli uffici di Torino, a Ludovico Toeplitz, già da me citato nella testimonianza su Pittaluga durante le riprese de *La canzone dell'amore*, viene affidata la produzione e quindi i teatri Cines. Va anche ricordato che Ludovico è il figlio del banchiere Giuseppe Toeplitz, amministratore della BCI. Nomina quindi che conferma l'interesse della banca nell'inserire persone di sicura fiducia a tutela dei propri investimenti.

L'intellettuale Emilio Cecchi.

Con la nomina di Toeplitz «il prof. Emilio Cecchi (1884-1966) assume le funzioni di direttore della produzione degli Stabilimenti Cines⁴⁰». Con questo comunicato stampa l'intellettuale Emilio Cecchi diventa il responsabile artistico della casa cinematografica. Va ricordato che alla Cines, il Cecchi aveva già fatto un ingresso fugace nel maggio del 1931: Pedrazzini gli aveva offerto sei mesi di prova come Direttore dell'Ufficio soggetti e sceneggiature. Resiste solo un mese ma tanto gli basta per familiarizzare con l'ambiente e assistere alla lavorazione di *Figaro e la sua gran giornata*⁴¹ diretto da Camerini e fotografato da Terzano, una delle migliori produzioni della stagione 1931-32.

Sono anche gli anni in cui il regime cerca l'avallo degli intellettuali e lo scrittore fiorentino è uno degli esponenti più autorevoli dell'*intelligenza* italiana e uno dei pochi in grado di media-

re tra mondo del cinema e mondo della cultura⁴². Di formazione crociana (è uno dei firmatari del *Manifesto degli intellettuali antifascisti* redatto da Benedetto Croce nel 1925⁴³) è soprattutto un critico letterario (è stato probabilmente il primo critico italiano a segnalare l'*Ulisse* di James Joyce) ma svolge però anche un ruolo di primo piano nella legittimazione culturale del cinema. Sui principali quotidiani italiani è solo verso la fine degli anni Venti che viene "istituzionalizzata" la figura del critico cinematografico, che però non è mai un addetto ai lavori ma «l'umanista in possesso di un'ampio retroterra culturale, con una formazione giornalistica o letteraria⁴⁴». È in questo clima che Cecchi comincia a occuparsi di cinema, diventando, nel 1931, il titolare della rubrica "Prime visioni" dell'"Italia letteraria". Direttamente dagli Stati Uniti, dove si trova per un ciclo di conferenze, il "Corriere della Sera" pubblica alcuni suoi "reportage" dalla sua visita agli studi di Hollywood (*Vecchie e nuove magie di Hollywood*, *Buster Keaton*, *Una serata con Gloria Swanson*). È al ritorno da questo viaggio che Pedrazzini gli propone, i già ricordati, sei mesi di prova alla Direzione dell'ufficio soggetti e sceneggiature.

L'era Cecchi e lo stile Cines.

Nei diciotto mesi di gestione, Cecchi lancia una vera e propria *politica cinematografica*. Anche se le opere messe in cantiere mirano sempre a soddisfare un pubblico medio-borghese, si rileva un progetto con la chiara volontà di offrire un'immagine complessiva di un'Italia non convenzionale e popolare, cercando soprattutto di annullare la distanza e lo spazio tra vicenda, personaggi e sfondo ambientale⁴⁵. Per noi contemporanei, e quindi post-neorealisti, sembra paradossale ma nel periodo del cinema muto, l'Italia, nella sua varietà di luoghi e paesaggi, non era uno spazio dello schermo.

Cecchi prende molto sul serio il suo mandato e un'assidua presenza nei teatri di posa gli consente di discutere con i registi, gli sceneggiatori, i tecnici, con-



frontandosi ed intervenendo con suggerimenti e prese di posizione che delineano l'indirizzo della gestione, la sua politica culturale⁴⁶. Molto spesso è accompagnato dalla figlia adolescente Giovanna che ricorderà, in seguito, che questa esperienza vissuta insieme al padre «fu un periodo meraviglioso, di un divertimento tale che io ho cercato di prolungarlo per tutta la vita⁴⁷». Dal dopoguerra in poi e per più di sessant'anni, Giovanna Cecchi (1914-2010), con lo pseudonimo di Suso Cecchi D'Amico, collaborerà a soggetti e sceneggiature di buona parte delle produzioni italiane come *Ladri di biciclette* (è sua l'invenzione del furto della bicicletta), *Miracolo a Milano*, *Bellissima*, *Senso*, *I soliti ignoti*, *Rocco e suoi fratelli*, *Salvatore Giuliano*, *Il Gattopardo*, *Speriamo che sia femmina*, solo per citarne alcune.

Cecchi concede anche più libertà a Blasetti e a Camerini e i risultati non tardano a venire. Blasetti firma *La tavola dei poveri*, tratto da un'opera di Raffaele Viviani (1888-1950), autore contemporaneo di Eduardo De Filippo (1900-1984), ma allo stesso tempo diverso e complementare. Mentre Eduardo ci presenta soprattutto la borghesia napoletana, con i suoi problemi e la sua crisi di valori, il Viviani ci racconta la plebe, i mendicanti, i venditori ambulanti: un'umanità disperata e disordinata che vive la sua eterna guerra per soddisfare i bisogni primari, usando però una poetica si allontana dalla retorica lacrimevole, pittoresca e piccolo borghese del tempo. Con la sceneggiatura dello stesso Viviani e di Mario Soldati (1906-1999), e la fotografia di Montuori, Blasetti mette in scena l'opera dove il paesaggio assume un ruolo di partecipazione attiva alla vicenda aumentando il significato ideologico e simbolo nell'umanizzazione della realtà nella Napoli rappresentata dal Viviani. Una simile interpretazione si può dare anche per *Uomini, che mascalzoni!*, l'opera di Camerini fotografata da Terzano, che nella prima inquadratura mette in scena





A sinistra, un fotogramma di "Acciaio" di Walter Ruttmann.

A destra, un fotogramma de "Il ventre della città" di Francesco Di Cocco.

In basso, Arata durante la lavorazione di "Pergolesi". Archivio Storico del Cinema/AFE.

il Duomo di Milano visto dall'interno di un negozio che alza le sue saracinesche di prima mattina. Un'inquadratura tanto insolita per il periodo da essere sottolineata dalla critica:

«È la prima volta che vediamo Milano sullo schermo; ebbene chi poteva supporre che fosse tanto fotogenica⁴⁸».

È un'opera che vede anche la nascita, attraverso l'interpretazione dell'esordiente attore protagonista Vittorio De Sica (che ottiene anche un'enorme successo discografico con il *leitmotiv* *Parlami d'amore Mariù*, di cui l'autore è ancora Bixio) di una tipologia di italiano nella quale il pubblico piccolo-borghese trova forti motivi di identificazione. Tra il 1932 e il 1935 De Sica recita in 11 film e alla fine del decennio raggiunge l'apice della fortuna divistica diventando il modello di fidanzato e uomo ideale delle italiane, un ritratto di italiano certamente molto diverso da quello creato dall'ideologia mussoliniana.

Cecchi quindi, pur non abbandonando la produzione di genere inaugurata da Pittaluga (i melodrammi e le commedie romantiche), sperimenta alcuni «prototipi⁵⁰» che vanno dal già citato "teatral-regionale" *La tavola dei poveri* (la commedia cameriniana *Uomini, che mascalzoni!* può essere considerato un genere a sé) al film "intellettual-cosmopolita" *Acciaio* del regista Walter Ruttmann (1887-1941), uno dei maggiori esponenti dell'avanguardia cinematografica tedesca, al film "storico verista" di Blasetti *1860*, al "melodramma realista" *T'amerò sempre*, fino al tentativo di trapiantare in Italia modelli stranieri come il *burlesque* *O la borsa o la vita* di Carlo Ludovico Bragaglia (1894-1998) e il "giallo-rosa" diretto da Camerini, *Giallo*⁵¹.

Tutto questo è il risultato del progetto di Cecchi che cerca fin dal primo istante un punto d'incontro tra cinema e letteratura coinvolgendo intellettuali, scrittori, pittori e musicisti. A ricordo di quel periodo lo stesso Cecchi scriveva:

«[...] E calzava a capello la defini-

zione che un bello spirito aveva dato della nostra comunità cinematografica: "La Legione Straniera dell'intellettualità italiana⁵²».

Il progetto fa parte della ricerca di nuovo stile (lo *stile Cines*) che porti ad un possibile rinnovamento del cinema italiano (chiamato in quel periodo *rinascita*). Inoltre non è un'eresia sostenere che la mano di Cecchi servì «a tenere a bada quell'altra legione, non straniera, ma indigena, che voleva fanaticamente fascistizzare a oltranza il nostro cinema⁵³».

I documentari della Cines: un banco di prova per i giovani registi.

Cecchi considera che i punti deboli del nostro cinema siano l'osservazione della realtà e la capacità di racconto⁵⁴ e individua nel cortometraggio documentaristico il settore giusto per un lavoro di sperimentazione. Nella stagione 1932-33 nasce così una serie numerata di circa diciotto⁵⁵ cortometraggi destinati anche ad offrire ai giovani registi il banco di prova per sperimentarsi con la macchina da presa prima di passare al lungometraggio⁵⁶. I documentari sono numerati da 1 a 17 e comprendono: *Assisi* di Alessandro Blasetti, *Tarquini* di Carlo Ludovico Bragaglia, *Moli romane* e *Bacini di carenaggio a Genova* di Stefano Bricarelli (1889-1989), *Fori imperiali* di Aldo Vergano, *Paestum* e *Impressioni siciliane* di Ferdinando Maria Poggioli (1897-1945), *Cantieri dell'Adriatico* di Umberto Barbaro (1902-1959), *Zara* di Ivo Perilli (1902-1994), *Il ventre della città* di Francesco Di Cocco (1900-1989), *Miniere di Cogne - Val d'Aosta* di Marco Elter (1890-1945), *Aeroporto del Littorio* di Giorgio Simonelli (1901-1966), *Littoria* e *Mussolinia di Sardegna* di Raffaello Matarazzo (1909-1966), *Orvieto* di Vincenzo Sorelli, *Visioni del Garda - Il Vittoriale* e *Primavera sul Garda* di Gabriellino D'Annunzio (1886-1945). A questi si possono aggiungere *Campane d'Italia* di Mario Serandrei e *Il presepe* (o *Presepi*) di Ferdinando M. Poggioli che



non fanno della serie numerata ma sono prodotti nello stesso periodo.

La serie diventa così un tentativo di superare il registro turistico e promozionale dei film "Luce" sul Bel Paese attraverso anche un giudizio e, soprattutto, uno sguardo diverso sull'Italia del presente⁵⁷. Non si tratta certo di documentari immuni da inflessioni retoriche o propagandistiche, ma nella rappresentazione del lavoro (*Cantieri dell'Adriatico* di Barbaro), della produzione e distribuzione alimentare a Roma (*Il ventre della città* di Di Cocco), dei luoghi noti (*Assisi* di Blasetti o *Fori Imperiali* di Vergano) e meno noti (*Zara* di Perilli) si nota l'uso di un linguaggio visivo diverso e originale, una maggiore qualità rispetto alla pura informazione dei cinegiornali o dei documentari incolori e didascalici del Luce⁵⁸.

Come banco di prova per "aspiranti" registi il risultato è stato certamente positivo: mentre Blasetti non è certo un'esordiente, per Carlo Ludovico Bragaglia e Raffaello Matarazzo si tratta dell'opera prima e l'inizio di una carriera da registi.

Ubaldo Arata durante la gestione Cecchi.

Per non creare ulteriore confusione nel racconto ho tralasciato di proposito il nostro operatore per dedicargli un capitolo a parte.

Durante la gestione Cecchi Arata firma la fotografia di quattro lungometraggi: *La maestrina* di Brignone, *Cento di questi giorni* di Augusto Camerini (1894-1972) con la collaborazione del fratello Mario, *Al buio insieme* di Righelli, e *T'amerò sempre* ancora di Camerini. Sono tutte opere che rientrano nella produzione "commerciale". Per *La maestrina*, tratto da una commedia teatrale di Dario Niccodemi (1874-1934), mi sembra sufficiente riportare alcuni stralci delle recensioni dell'epoca: Enrico Roma (1888-1941) critica la scelta del soggetto che «[...] Come tutte

Ubaldo Arata

9 In basso, una foto di scena di "T'amerò sempre" diretto da Mario Camerini e fotografato da Ubaldo Arata.

A lato, un fotogramma del cortometraggio "Zara" diretto da Ivo Perilli.

In basso a destra, alcuni fotogrammi del cortometraggio "Miniere di Cogne - Val d'Aosta" di Marco Elter.

le derivazioni dal teatrino borghese, che ha fatto il suo tempo perfino in palcoscenico, ripete quei rancidi motivetti di facile comicità e di sentimentalismo stucchevole, che vorremmo vedere definitivamente seppelliti sotto le rovine della società ottocentesca», il critico rimane sorpreso anche dal «livellamento che [questa produzione] riesce ad operare negli attori. Chi confonderebbe l'arte di [...] Cialente, la personalità della Pagnani [...]. Invece al cinema sono tutti sullo stesso piano. Possono cambiare quanti attori vogliono, le cose non mutano. Segno evidente che il difetto è - come si dice - nel manico [...]»⁵⁹; effettivamente la bravura di Renato Cialente (1897-1943), che in teatro alterna rappresentazioni di testi classici a quelli contemporanei, gli porterà una discreta popolarità nel cinema di fine anni Trenta fino al 1943 quando, purtroppo, la sua carriera sarà stroncata da un tragico incidente stradale a Roma: Cialente è travolto da un automezzo militare tedesco all'uscita da un teatro romano dove ha appena terminato una sua recitazione. Anche la bravura di Andreina Pagnani (1906-1981) è fuori discussione, un'attrice che noi contemporanei abbiamo conosciuto nella serie televisiva *Le inchieste del commissario Maigret*, con Gino Cervi (1901-1974), dove ha interpretato il ruolo della signora Maigret.

Concorde sul giudizio è anche Mario Gromo (1901-1960), il critico torinese de "La Stampa" che definisce *La maestrina* un «teatrino filmato» salvando solo la «[...] fotografia, sempre luminosa, dell'Arata, è certo l'elemento migliore del film»⁶⁰.

Su *Cento di questi giorni*, da un soggetto di Mario Camerini e da una collaborazione alla sceneggiatura di Mario



Soldati, il giudizio della critica invece non è concorde. Guglielmina Setti (1892-1977) lo giudica come «un lavoro che fa onore all'intelligenza di Mario Camerini e Mario Soldati» rilevando che certe riprese «di interni rustici, di episodi agresti, di panorami presi in prospettiva o di scorcio dall'alto, certe crudesse veriste [...] indicano che l'idea del cinematografo senza stucco e senza arte di palcoscenico sta trovando anche in Italia delle realizzazioni di bella e promettente efficacia [...]»⁶¹. Leggermente diverso è il giudizio di Mario Gromo che, pur lodando le qualità del Camerini (Mario) regista, puntualizza che si tratta di «un filmetto da gustare per quello che dà; l'errore fondamentale che lo vizia non concede di chiedergli altro» riferendosi alla sceneggiatura che definisce «un bozzettino»⁶².

Per quanto riguarda invece il film *Al buio insieme* di Gennaro Righelli, nel giudizio di Arnaldo Frateili (1888-1965) è coinvolto anche il nostro operatore: «Questo piccolo film si raccomanda per la grazia e il garbo con i quali è stato condotto dal regista Righelli, che in scene elegantemente inquadrature dall'ottimo Arata, ha svolto la vicenda tenue ma piacevole. [...]»⁶³.

T'amerò sempre di Mario Camerini del 1933 (lo stesso regista ne farà un remake 10 anni dopo) è invece ritenuto di particolare interesse dagli storici cinematografici contemporanei che lo giudicano figurativamente vicino al gusto delle pellicole tedesche della *Nuova oggettività*⁶⁴. Il critico Mario Gromo, esperto e sempre attento, nella sua recensione dell'epoca già ne coglie l'importanza: «Con *T'amerò sempre* [il Camerini] ha voluto tentare un'opera di più ampio respiro, dai toni talvolta decisamente drammatici; dalla novelluccia è voluto passare al romanzo; e se proprio non si può dire che il romanzo sia riuscito, ne è però sbocciato un lungo racconto, pervaso di schietta umanità, narrato con voce pacata e quasi sempre incisiva. È proprio il caso di dire: finalmente [...]». Gromo chiude poi la sua recensione così: «[...] ottima, come al solito, la



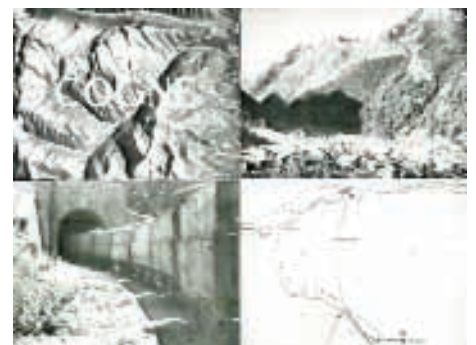
fotografia dell'Arata»⁶⁵.

L'opera del nostro operatore risulta però preziosa e fondamentale soprattutto nella già citata serie di documentari voluta da Cecchi. Arata collabora a sei di essi: *Zara*, *Fori Imperiali*, *Miniere di Cogne-Val d'Aosta*, *Assisi*, *Cantieri dell'Adriatico* e *Il ventre della città*.

Zara, per la regia del trentenne Ivo Perilli, che più tardi diventerà sceneggiatore di talento, visto oggi con occhi moderni, è l'esaltazione della romanità fascista dell'enclave italiana in terra jugoslava; non tanto nelle più che discrete immagini ma piuttosto nell'ampoloso commento. Risulta poi curioso, nel finale, il giuramento di fedeltà spirituale degli abitanti della cittadina a San Marco: una preghiera recitata, in dialetto veneziano, caso pressoché raro in una produzione che, non solo negli anni Trenta, pare negare agli idiomi locali ogni diritto di cittadinanza sullo schermo»⁶⁶.

Lo stesso giudizio è possibile darlo anche per *Fori Imperiali* dove, anch'esso più esplicitamente nel commento, gli intenti propagandistici risultano evidenti. Fatto curioso visto che il regista è Aldo Vergano, di cui è risaputa la sua non adesione al regime.

Miniere di Cogne-Val d'Aosta invece, descrive e racconta la storia della miniera, l'attività estrattiva della magnetite e il lavoro e la vita dei minatori. Oggi Cogne è un'importante località turistica ma fino agli anni Sessanta è anche stata un centro minerario per l'estrazione del ferro, i cui filoni minerari principali si trovavano nelle miniere di



Ubaldo Arata

Sotto, un fotogramma di "Cantieri dell'Adriatico" di Umberto Barbaro.

A destra, Umberto Barbaro (1902-1959) in un'immagine della metà degli anni Trenta.

10

Colonne, Licony e Larsinaz. Il minerale estratto veniva poi inviato all'*Acciaieria Cogne* di Aosta per la lavorazione.

Dalle mie ricerche ritengo che nella scelta del soggetto del documentario abbia influito il fatto che il senatore Giuseppe Brezzi, già da me citato per essere a capo dell'Anonima Pittaluga, risultasse anche, in quel periodo, il direttore generale del complesso minerario di proprietà della statalizzata "Società anonima nazionale Aosta"⁶⁷.

In *Assisi*, che della serie numerata progressivamente risulta il *n.1*, Alessandro Blasetti evita il pericolo della produzione "Luce" monocorde e didascalica, utilizzando come espediente il percorso di una processione, mostrandoci così le bellezze della città d'arte senza che risultino una semplice serie di cartoline filmate. Per la fotografia, Arata sceglie i contrasti forti che creano, soprattutto all'interno del santuario, una certa atmosfera mistica.

Di *Assisi* nel 1949, alcuni mesi prima sua prematura scomparsa a soli 38 anni, Francesco Pasinetti (1911-1949), una vera autorità del settore documentaristico, scrive:

«Assisi è veramente intesa cinematograficamente in quanto ogni scena è legata ad un'altra con passaggi indovinatissimi e ne risulta quindi un'opera omogenea riuscitissima⁶⁸».

Del 1936 è invece il commento del teorico Umberto Barbaro:

«Alessandro Blasetti... nemico degli stacchi rapidi e del montaggio che va generalmente sotto il nome di montaggio alla russa, egli usa spesso carrello e panoramica teso com'è nell'intenzione di dare consistenza narrativa fluidità ai suoi film. Dovendo quindi

descrivere il santuario di Assisi egli ha risolto il problema col dare al suo documentario un filo conduttore seguendo costantemente, dai più diversi angoli, una processione e scoprendo, così via, tutta Assisi. Il risultato fu certamente notevole e quel breve film è forse la cosa migliore che abbia prodotto a tutt'oggi Blasetti [...]»⁶⁹.

Di Barbaro regista è *Cantieri dell'Adriatico*, una delle poche prove dietro la macchina da presa del teorico cinematografico, girato nelle officine di Monfalcone e nelle fonderie di Sant'Andrea a Trieste. Barbaro, che non nascondeva la sua "simpatia" marxista-leninista e quindi era anche lui noto per una certa "repulsione" verso il regime, aggira l'ostacolo di una possibile produzione propagandistica concentrando il filmato sul lavoro e sui volti degli operai (non a caso molto vicino al modello del cinema sovietico). La fotografia del nostro operatore risulta naturale, «quasi elementare» come ricorda lo stesso regista:

«[...] si è detto che mai la macchina da presa è stata, come nelle riprese di questo film, costantemente a piombo; e infatti la preoccupazione costante fu che i mezzi tecnici impiegati fossero evidenti il meno possibile. Inquadratura piana, fotografia semplice, a luce naturale, quasi elementare. Attraverso le varie fasi della costruzione di un transatlantico si è voluto, in quel filmetto più che sul cantiere, far convergere l'attenzione dello spettatore sul conglomerato urbano dedito a quel lavoro; e il risultato fu una presentazione di tipi assai caratteristici⁷⁰».

L'interesse contemporaneo è soprattutto questo: un'inedita attenzione alle individualità di questi uomini, ripresi mentre lavorano la notte prima del varo, ma anche nei momenti di riposo o durante il pranzo. È significativo anche, che alle autorità venute ad inaugurare la nave, evento su cui teoricamente convergerebbe l'intero documentario, venga riservata giusto qualche inquadratura e che subito la macchina da presa torni agli operai al lavoro e allo scafo



che lentamente scivola in mare⁷¹.

Libero Solaroli (1908-1965), entrato alla Cines con Blasetti, ci racconta anche un "retroscena" della lavorazione, ricordando un episodio che, probabilmente è rivelatore dell'adesione "sentimentale" di Barbaro all'ideologia marxista e che potrebbe essere alla base anche di alcune scelte e selezioni operate nel film:

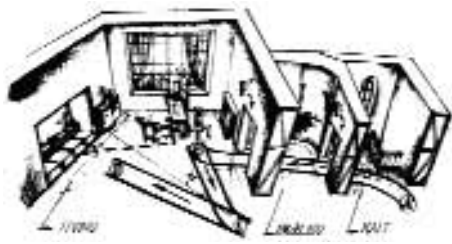
«Nel documentario è inquadrata la famosa scritta *W Lenin* che spiccava all'interno del cantiere di Monfalcone e che Barbaro non si sentì di omettere dalla inquadratura. A Roma, alla Cines, dove si tagliava il negativo fotogramma per fotogramma... nessuno mostrò di accorgersene e la cosa passò⁷²».

Il cortometraggio migliore di questa serie, secondo il mio modesto parere, è però *Il ventre della città* del pittore trentino Francesco Di Cocco, e ci mostra le fasi di lavorazione e il processo produttivo di alcuni generi alimentari. Si tratta di un racconto visivo, privo di commento sonoro, girato soprattutto con il metodo "candid" dell'allora nascente fotogiornalismo (il tedesco Erich Salomon, pioniere del genere, aveva esordito alla fine degli anni Venti fotografando di nascosto un'aula giudiziaria durante un processo)⁷³. In Italia questa tecnica di ripresa porterà al successo, nel 1965, la trasmissione televisiva *Specchio Segreto*, come penso tutti ricordino, ideata da Nanni Loy. Mentre probabilmente in pochi sono a conoscenza di questo cortometraggio del 1933 che Di Cocco e Arata hanno filmato usando la stessa tecnica, universalmente poi conosciuta come "candid camera". Da una testimonianza dello stesso Di Cocco⁷⁴ ritengo che, almeno nella prima fase di



Ubaldo Arata

11 Sotto, uno schema di ripresa di interni con il movimento per il carrello.



lavorazione, non sia stata una scelta di carattere artistico ma piuttosto una soluzione al divieto del direttore del mattatoio che non voleva fossero ripresi degli spettacoli così cruenti. Una scelta invece artistica potrebbe invece rivelarsi quella di alcune scene dei mercati, che furono "rubate" dall'Arata e dal Di Cocco «per mezzo di una cinepresa portatile di costruzione tedesca caricata con 30 metri di pellicola⁷⁴».

Umberto Barbaro giudicò così, nel '36, l'opera:

«Uno dei migliori documentari italiani, se non il migliore, è il *Ventre della città* del pittore Francesco di Cocco, che illustra gli approvvigionamenti commestibili di Roma. Il film, per cui Mario Labroca ha scritto una composizione d'accompagnamento ispirata, si apre sul mattatoio e passa alle varie fasi di creazione e di distribuzione dei viveri, dai pastifici, alle pescherie, alle fabbriche di ghiaccio e ai mercati per chiudersi con una serie di atteggiamenti di persone che mangiano, in tutta una gamma che va dallo spizzicare al mangiare. [...] La bella fotografia e il paesaggio da un quadro all'altro determina-



A lato, la cinepresa Debie Super Parvo.

In basso a sinistra, una ripresa usando il carrello su rotaie. Archivio Paolo Bavazzano.

In basso a destra, il carrello-gru usato durante le riprese di "Scipione l'Africano".

to da felici analogie formali e di tono fotografico, la scelta sapiente del materiale visivo fanno di questo film un piccolo gioiello⁷⁵».

Il ruolo del direttore della fotografia.

Visto che l'argomento principale di questa mia ricerca è Ubaldo Arata mi sembra interessante spendere alcune righe sul ruolo del direttore della fotografia e sull'equipaggiamento di ripresa in uso tra la metà degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta.

Il direttore della fotografia è il responsabile tecnico e artistico della fotografia di un film, cioè di tutto quanto concerne le immagini di un film. Dal parco lampade per illuminare la scena e gli attori, all'attrezzatura per la cinepresa (ottiche, filtri, tipo di pellicola). Lavora a stretto contatto col regista, che a sua discrezione, può concedergli una certa autonomia decisionale per quanto riguarda la composizione dell'inquadratura (anche se per questa è già presente un suggerimento nella sceneggiatura), il controllo dei movimenti della macchina da presa, le scelte stilistiche sull'angolo di ripresa e la scelta dell'obiettivo, così come il piano di messa a fuoco, l'apertura del diaframma per l'esposizione voluta, la distanza e la profondità di campo. Dirige inoltre i tecnici che rientrano nelle sue competenze (operatore di macchina, elettricisti, macchinisti). Il suo ruolo è paritetico, come importanza artistica, a quello del regista.

Anche se in alcune delle produzioni di questo periodo è ancora denominato "operatore" svolgendo quindi, materialmente, anche le riprese sul set, sempre più spesso gli verrà affiancato uno o più operatori di macchina, delineando così la figura professionale al ruolo che ricopre attualmente.

Ci sono anche alcune testimonianze su quel periodo che confermano quanto importante fosse il ruolo di questi cosiddetti "operatori", come quella di Clemente "Tino" Santoni, assistente operatore Cines e futuro direttore della fotografia che nel Dopoguerra lavorerà



in molti film di Totò:

«A quell'epoca il regista non diceva niente sulla fotografia. L'unico che poteva intendersene un pochino era Alessandro Blasetti. Blasetti dava dei suggerimenti all'operatore, ma gli altri non se ne interessavano. E dato che a quell'epoca Anchise Brizzi, Ubaldo Arata, Massimo Terzano e Carlo Montuori erano i più grandi, erano onnipotenti diciamo, non si potevano toccare⁷⁶».

Federico Fellini (1920-1993) invece, nella sua testimonianza, usa il termine "autorità":

«[...] l'autorità dell'operatore, allora l'unica vera autorità. Se dicevano, come [Otello] Martelli "nun se po' fa", non c'era regista che tenesse, si doveva spostare la macchina da presa, cambiare l'inquadratura. [...] E il produttore considerava l'operatore l'unico vero referente, responsabile anche sui tempi. Per tutto andava da Arturo Gallea, da Ubaldo Arata, da Carlo Montuori, da Massimo Terzano [...]. Era l'operatore che ordinava il silenzio. [...]»⁷⁷.

Il tipo di cinepresa in dotazione, quella più famosa che è possibile osservare in molte foto di scena di produzioni tra gli anni Trenta e Quaranta, è la "Debie Super Parvo", di cui ho già accennato nel capitolo dedicato alle innovazioni tecnologiche della cinematografia sonora. A supporto è già in dotazione il carrello (sia su ruote che su binari) mentre il carrello-gru verrà usato per la prima volta nel 1936 per "Scipione l'Africano".

Ma è soprattutto il parco lampade lo strumento più importante per il lavoro





Le luci scelte da Arata per valorizzare l'attrice Isa Miranda ne "La signora di tutti" (a sinistra), e per il personaggio Sofonisba (Francesca Braggiotti) in "Scipione l'Africano" (a destra).

In basso a sinistra, Gino Cervi e Evi Maltagliati in una foto di scena di "Aldebaran".

del direttore della fotografia (chi non ha mai sentito parlare del "bruto", una sorgente di luce artificiale paragonabile a quella del sole). Con esse ha la possibilità di "modellare" la luce riuscendo a realizzare numerosi effetti. La fotografia cinematografica può essere influenzata dal genere (può essere diversa se si tratta di una commedia o di un dramma sentimentale, di un film storico o di guerra) o da una situazione particolare come quello di dare una maggiore profondità di quella reale ad una inquadratura, grazie alla successione di piani diversamente illuminati. Ma solitamente è l'attore il centro dell'attenzione. Dive come Isa Miranda (1905-1982), Assia Noris (1912-1998) o Doris Duranti (1917-1995) vanno debitamente valorizzate, rese conturbanti o ieratiche, altere o alabastrine, oppure fresche e giovani solo con l'aiuto della luce. Diverso sarà quindi il tipo di illuminazione da usare per la conturbante Doris Duranti o per valorizzare il fascino acqua e sapone di Assia Noris. Anche i divi sono oggetto di analoghe attenzioni, ovviamente con schemi d'illuminazione diversi: per loro la luce è dura e diretta, mentre per le attrici è morbida e diffusa⁷⁸. Numerosi sono comunque gli effetti a cui si è quasi obbligati a ricorrere, non avendo la possibilità del colore. Con il bianco e nero, per far risaltare le figure è tutta un'alternanza di zone d'ombra e di luce, di controllo, di luce di taglio o di luce diffusa. Sono infinite poi le variazioni stilistiche prodotte da ogni direttore della fotografia. Molte frutto delle collaborazioni fra gli stessi per un'unico film.

La Cines entra in crisi: largo agli Indipendenti.



Malgrado lo sforzo di Emilio Cecchi, che paga colpe non solo sue, la Cines entra in crisi nel 1934, anche se sui giornali se ne inizia a scrivere fino dai primi mesi del 1933. Cecchi lascia la direzione tra l'ottobre e il novembre del 1933. Il suo maggior sostegno, Ludovico Toeplitz, ha abbandonato la carica a maggio per andare a Londra a fondare una nuova casa di produzione.

Con un bilancio in passivo, i nuovi dirigenti cercano vie d'uscita (il successore di Cecchi è l'avvocato Paolo Giordani, un noto impresario teatrale).

Una prima soluzione è quella di produrre in «compartecipazione, guidati dal principio giustissimo di dividere con altri il rischio di buona parte della produzione futura e quindi delle spese di conduzione degli stabilimenti⁷⁹». Tra il settembre 1933 e il maggio 1934 nascono così coproduzioni con la SAPF di Angelo Besozzi e Liborio Capitani o con la SIC di Pio Vanzì (tutte due le società non supereranno i due anni di vita). Su otto film coprodotti, Arata collabora a tre di essi: *Il presidente della Ba. Ce. Cre. Mi.* una commedia diretta da Righelli, *Oggi sposi* girato però negli studi della Caesar per la regia di Brignone, e *Melodramma* interpretato da Elsa Merlini (1903-1983) e Renato Cialente per la regia di Giorgio Simonelli e Robert Land.

La crisi è anche documentata dalla risposta di Arata in una corrispondenza privata con il pittore ovadese Nino Natale Proto (1908-1997) in cerca di lavoro come scenografo:

«[...] attualmente Roma in tema di cinematografia sta passando una crisi che non si sa ancora quale sarà la soluzione. Alla Cines siamo tutti tra coloro che son sospesi, da qualche tempo, tutti i giorni stanno licenziando personale, di tutte le categorie, il lavoro è sospeso per tutti da qualche tempo anche per noi vecchi tecnici dello stabilimento non siamo ancora in grado di sapere quale sarà la nostra sorte⁸⁰».

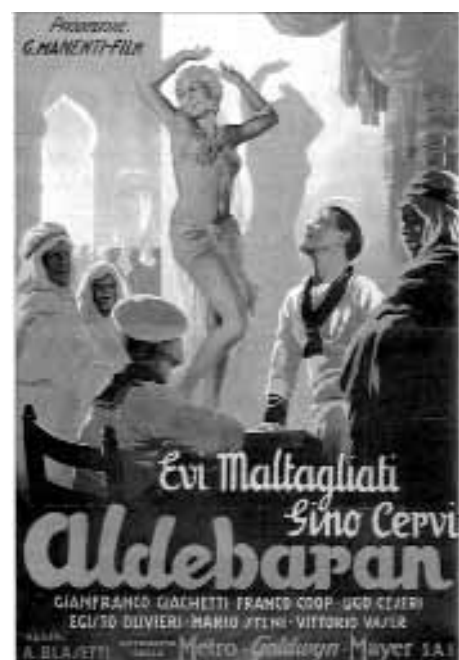
Nel biennio 1934-35 l'amministrazione decide di sospendere la produzione e di affittare agli indipendenti studi,



macchinari e personale. Film, a cui Arata collabora, come *Aldebaran*, *La signora di tutti* e *Passaporto rosso* verranno girati negli studi di via Vejo con personale Cines.

Aldebaran di Blasetti, prodotto dalla Manenti e con una distribuzione targata Metro-Goldwyn-Mayer, è l'esaltazione della Regia Marina Italiana, ambientando una storia d'amore melodrammatica tra il bel mondo femminile dell'alta borghesia e l'universo maschile della marina militare. Attori principali Gino Cervi e Evi Maltagliati (1908-1986), tutti e due "quasi" esordienti e ancora semiconosciuti. La Maltagliati, molti anni più tardi, ricordando questo film, testimonierà:

«Se ho cominciato a fare del cinema lo devo a Ubaldo Arata. I primi provini, quelli andati male, li ho girati con altri operatori. Ma il provino per *Aldebaran* l'ho fatto con lui. E Arata sapeva veramente fotografare, sapeva mettere le luci. I tre operatori con i quali mi sono trovata veramente meglio, proprio su un piano di collaborazione, sono stati Arata, Terzano e Martelli. Tre grossi operatori, che io ho avuto la fortuna di



A lato, Isa Miranda e Salvator Gotta durante la lavorazione de "La signora di tutti".



In basso a sinistra, Isa Miranda accanto ad Arata durante le riprese de "La signora di tutti".

In basso a destra, la versione restaurata de "La signora di tutti" è oggi disponibile in DVD.

avere in più film. [...] A un certo punto ci si conosce, ci si capisce, per cui mi guidavano anche quando recitavo. È molto importante questa fusione tra l'attore e l'operatore, questa collaborazione fatta di simposio, di professionismo. Arata, per esempio, era formidabile sempre, [...] ma negli esterni era eccezionale Terzano. Negli interni, invece, io trovavo che era molto più bravo Arata. Sapeva sfruttare il viso dell'attore e renderlo veramente fotografico. Dicevano che io non lo ero, e invece lui dimostrò il contrario. Grazie alle sue meravigliose luci⁸¹.

La fotografia di *Aldebaran*, realizzata da Arata in coppia con Terzano, è particolarmente interessante perché riesce a seguire le esigenze narrative di Blasetti: l'immagine sobria per il dramma borghese, una parentesi esotica con un locale equivoco che ricorda più la Casablanca hollywoodiana che l'Africa, una parte semidocumentaristica che introduce alla vita sulle navi della Regia Marina e, infine, il dramma del sottomarino⁸².

La signora di tutti è l'opera prima della "Novella Film", la casa cinematografica voluta dall'editore Angelo Rizzoli (1889-1970), proprietario di numerose testate giornalistiche: da "Comoedia" a "Cinema Illustrazione", da "Lei" a "Novella". Per il nome si ispira al suo settimanale femminile nelle cui pagine ha pubblicato a puntate il

romanzo omonimo di Salvator Gotta (1887-1980). L'idea originale, e anticipatrice, di Rizzoli è quella di concepire l'attività di produttore cinematografico come un'estensione a quella di editore⁸³. Anche l'intervista autobiografica del nostro operatore pubblicata sulle pagine della rivista stampata da Rizzoli, "Cinema Illustrazione", non è casuale:

«[...] Con un regista tedesco, il signor Max Ophüls ho iniziato la realizzazione di *La signora di tutti* i cui scenari sono stati tolti dal famoso romanzo di Salvator Gotta. L'interpretazione è affidata ad attori di grande rinomanza e di sicure qualità: perché non sia del tutto inutile questa chiacchierata mando un sincero consiglio alle belle figliole che fidando solo nella loro giovinezza e attrazione vorrebbero avviarsi al cinema. Si accertino di possedere forza di volontà, capacità di lavoro, di studio, di riflessione, di disciplina. Poi vengano per il provino. Magari da me⁸⁴».

A dirigere il film, come già anticipato dallo stesso Arata, chiama il regista tedesco, di origine ebraica e francese d'adozione, Max Ophüls (1902-1957), oggi considerato uno dei maggiori maestri del genere melodrammatico e da cui Stanley Kubrick (1928-1999) ha tratto

più volte ispirazione.

Malgrado l'enorme campagna pubblicitaria, il film al botteghino si rivelerà un'insuccesso. Un successo che invece otterrà la protagonista Isa Miranda, all'epoca semiconosciuta.

Oggi *La signora di tutti* è un'opera che risulta di grande interesse, per la qualità di un film che si stacca nettamente dalla produzione italiana degli anni Trenta⁸⁴. Ed è probabilmente questa la causa dell'insuccesso al botteghino. Lo stesso Ophüls, nella sua autobiografia, definirà il film «un cupo dramma della gelosia, che evidentemente risultò troppo cupo e troppo veemente agli occhi di un pubblico non italiano⁸⁵».

Premiato al Festival di Venezia come «film italiano tecnicamente migliore» tuttavia non riesce a far scuola (come d'altronde è già stato per *Acciaio* di Ruttman) in quanto i livelli privilegiati in questo periodo sembrano essere il mondo e i toni medi della commedia cameriniana e l'immagine più casalinga e piccolo-borghese della trasgressione erotica e del desiderio⁸⁶.

Se una novità, poco apprezzata dal pubblico italiano, risultò l'intreccio narrativo, la struttura tecnica del film fu perlomeno ritenuta insolita con i suoi continui flash-back e una mobilità della macchina da presa mai vista. Mobilità data, molto probabilmente, da Arata in persona, come testimonia Ophüls:

«[...] Il direttore della fotografia Arata [...] aveva il colpo d'occhio di un Tiziano e l'audacia tecnica di un Michelangelo. In pochi secondi, faceva descrivere alla macchina da presa un cerchio completo, con il rischio di fotografare anche i proiettori: "E che





A lato, Isa Miranda in un fotogramma di "Passaporto rosso".

In basso, una locandina di "Passaporto rosso".

importa?", rispondeva alle mie proteste, "così gli spettatori capiscono che è un film". [...]»⁸⁷.

Per la fotografia invece, Arata risalta il fascino di Gaby Doriot/Isa Miranda ma sempre in modo naturale, senza rinunciare alla luce drammatica che la vicenda richiede⁸⁸. Max Ophüls, come si è anche potuto notare dalla sua testimonianza anni dopo, rimane tanto positivamente colpito dal lavoro dell'Arata che cercherà, senza successo, di portarlo con sé in Francia⁸⁹.

Il successivo film a cui Arata collabora è *Passaporto rosso* di Brignone dove ritrova Isa Miranda. Per lei, questa volta, sceglie una fotografia che risalti, non tanto il fascino, ma le sue doti espressive che fanno del personaggio da lei interpretato una sorta di simbolo del dolore ripiegato su se stesso.

Passaporto Rosso, come recita la didascalia all'inizio della pellicola, «è il film di tutti gli italiani che lasciarono la patria con il "passaporto rosso", che trepidarono da lontano per le sue fortune e che quando fu necessario risposero generosamente alla sua voce che li chiamava. [...] è un contributo alla storia di questi umili sconosciuti emigranti che partirono verso l'ignoto e l'avventura [...]». Materialmente il "passaporto rosso", diventato poi il simbolo dell'emigrazione italiana, era un piccolo libretto caratterizzato dalla copertina di cartoncino rosso introdotto nel 1919 (restò in uso fino al 1928) per essere utilizzato, ad uso esclusivo dell'emigrante, per espatriare dal Regno.

Attraverso una vicenda melodrammatica racchiusa in un arco temporale tra il 1890 e il 1922 e ambientata in Sud America in un universo avventuroso, dai tratti tipici del film western - per gli esterni si scelse un'area dalle parti di Sabaudia, sfruttando anche la collaborazione degli operai e dei contadini impegnati nella bonifica delle paludi pontine⁹⁰- vengono rappresentati i problemi e le difficoltà degli immigrati all'estero e la conservazione della loro identità italiana nel tempo. Il film è disseminato di

tracce volte a valorizzare i meriti del lavoro degli italiani e il loro legame d'amore con il paese d'origine⁹¹. Le cause e le sue risoluzioni sono però tutte affrontate attraverso il punto di vista dell'ideologia fascista e ne fanno, quindi, un film di propaganda. La nascita del problema viene attribuita al sistema democratico liberale (meglio chiamato "demo-plutocratico", il termine usato dalla pubblicistica fascista) e al suo disordine politico; delinquenza, malattie, sfruttamento del lavoro, prostituzione danno dell'America un'immagine tutta negativa: l'America è morte, sacrificio, vizio⁹². Il finale del film che chiude l'arco temporale al 1922, data della Marcia su Roma, e che segna l'avvento di una nuova epoca nel solco della tradizione nazionale più eroica⁹³, è la ciliegina sulla torta. C'è anche il tentativo di inserire un certo discorso mostrando, attraverso il richiamo di terre lontane, che una valida alternativa all'emigrazione è la conquista coloniale⁹⁴ (non a caso il periodo di lavorazione del film coincide con la crisi italo-etiope).

Le altre collaborazioni di Ubaldo Arata.

Di minore interesse dal punto di vista storico cinematografico sono le altre produzioni a cui il nostro operatore collabora in questo periodo. Un periodo che si rivela molto intenso dal punto di vista lavorativo e che sembra non risentire della crisi della casa di produzione di via Vejo. La nascita di piccole e medie imprese di produttori privati che sentono che il cinema può diventare un affare grazie anche agli aiuti di legge che nel frattempo sono stati varati, ha sì anche portato alla crisi la Cines, ma anche aperto nuovi orizzonti. Tra il 1931 e il 1935 numerosi sono i provvedimenti sul credito cinematografico: premi di qualità, premi e anticipi sugli incassi, concessioni di mutui ai produttori che avranno ottenuto l'approvazione del Ministero della Stampa e Propaganda. Quest'ultimo provvedimento, datato novembre 1935, si rivelerà un ottimo sistema di controllo e di censura preven-

tiva.

La "Giuseppe Amato Italia" (GAI), la Manenti Film, la Produzione Capitani Film, il Consorzio ICAR solo alcune. Anche le nascite della Titanus e della Lux sono importanti, anche se inizieranno a produrre solo tra il 1937 e il 1938. È molto probabile che a quest'ultima, la Lux, si riferisca Ubaldo Arata nella lettera a Nino Natale Proto già precedentemente citata:

«[...] Si dice che a Torino si riapre una nuova casa cinematografica, anche noi speriamo in questo nuovo evento e l'assicuro che se mi sarà possibile sapere qualche cosa per poterlo mettere a posto farò del mio meglio per potere essere utile in qualche cosa trattandosi di un concittadino⁸⁰».

La lettera è del 10 novembre 1933 mentre la "Compagnia Italiana Cinematografica Lux" viene fondata nel capoluogo piemontese il 21 febbraio 1934⁹⁵, date e fatti che mi sembra possano confermare questa mia supposizione.

Quelle a cui Arata collabora sono quasi tutte produzioni che si avvalgono, attraverso l'uso degli stabilimenti cinematografici di via Vejo, del contratto tra la Cines e gli Independenti. Solo tre non ne fanno parte ma sono accomunati, direttamente o indirettamente, a





Giovacchino Forzano (1883-1970). Si tratta di: *Villafranca*, *Campo di maggio* e *La signora Paradiso*.

Va anche premesso che sia in *Villafranca* che in *Campo di maggio* l'apporto di Arata è minimo: per il primo i direttori della fotografia risultano essere ben cinque⁹⁶ (insieme ad Arata hanno collaborato Albertelli, Kuntze, Tiezzi e Vitrotti), per il secondo, con il ruolo di operatore⁹⁷ (insieme a Montuori e Brizzi, mentre per il ruolo di direttore della fotografia risultano Albertelli, Tiezzi e Von Lagorio), gli vengono accreditate solo le scene della battaglia di Waterloo.

Villafranca, diretto da Giovacchino Forzano e tratto da un soggetto dello stesso con la collaborazione di Benito Mussolini, racconta gli eventi storici tra il 1858 e il 1859 conclusisi con il trattato di pace di Villafranca. Girato tra Torino e Valeggio sul Mincio (in provincia di Verona), per gli interni si sfruttano gli stabilimenti Fert², riaperti proprio per l'occasione, e per alcune scene anche i palazzi storici del capoluogo piemontese (Palazzo Reale, Palazzo Madama, Teatro Regio). Tramite questa produzione e l'incontro di Forzano con l'industriale torinese Giovanni Agnelli nasceranno gli studi Tirrenia-Pisorno⁹⁸.

Anche *Campo di maggio*, dove vengono narrati i famosi ultimi "cento giorni" di Napoleone Bonaparte, è diretto da Forzano ma è già girato nei nuovi stabilimenti Pisorno (nome generato dall'unione dei toponimi Pisa e Livorno) appena sorti nella zona litorale denominata Tirrenia. La società produttrice del film è il "Consorzio Vis" che il Forzano ha fondato con Agnelli.

A sinistra, il comico catanese Angelo Musco (1871-1937).

A destra, una locandina di "Ginevra degli Almieri".

In basso, Angelo Musco e Paola Borboni ne "Lo smemorato".

Anche *La signora Paradiso*, sotto la regia di Enrico Guazzoni (1876-1949), è girato per gli interni negli stabilimenti di Tirrenia. La riviera ligure è invece scelta per gli esterni. Per la fotografia, qui l'Arata è responsabile unico. Una delle sue doti, che ho riscontrato dalle recensioni dei critici dell'epoca, è di riuscire a fotografare paesaggi e luoghi turistici trasformandoli in splendide sequenze, tanto da risultarne degne di citazione.

Le pellicole a cui il nostro operatore collabora uscite nelle sale cinematografiche tra il 1934 e il 1936 sono:

Luci sommerse, diretto dal regista cileno Adelqui Millar (1891-1956) (alla fotografia collabora anche Carlo Montuori), con Fosco Giachetti (1900-1974, in una delle sue prime apparizioni) e Nelly Corradi (1914-1968, al suo secondo film, ha esordito ne "La signora di tutti").

Frutto acerbo, una commedia diretta da Carlo Ludovico Bragaglia con Nino Besozzi (1901-1971) e, al suo esordio sul grande schermo, la soubrette della celebre compagnia di rivista dei fratelli Schwarz, Lotte Menas (una carriera che nel cinema non avrà molta fortuna).

La marcia nuziale, per la regia di Mario Bonnard, vede l'esordio di un'altra attrice, Kiki Palmer (1907-1949, al secolo Giulia Fogliata, che morirà suicida, è stata la madre adottiva del celebre attore Renzo Palmer). Altri interpreti sono Tullio Carminati (1895-1971) e Assia Noris.

L'albergo della felicità di Giuseppe Vittorio Sampieri, una commedia con Turi Pandolfini (1883-1962) e Isa Pola.

Lorenzino De Medici di Brignone, ambientato nella Firenze rinascimentale,



è una produzione della Manenti Film ottimamente curata, dalle scenografie ai costumi. La fotografia di Arata valorizza l'interpretazione, nell'unico film girato in Italia, di Alessandro Moissi (1879-1935), il celebre attore teatrale austriaco, di madrelingua italiana e di origini albanesi, che morirà di polmonite solo pochi mesi dopo la fine delle riprese. Non da meno è anche l'interpretazione di Camillo Pilotto (1888-1963) (probabilmente la migliore di tutta la sua lunga carriera).

Ginevra degli Almieri è un'altro film in costume di Brignone, prodotto da Liborio Capitani e interpretato da Elsa Merlini (1903-1983). Per ruolo maschile c'è l'esordio di Amedeo Nazzari (1907-1979).

Arata cura la fotografia in altre due produzioni Capitani interpretate dal "mattatore" Angelo Musco (1871-1937), che pur provenendo dal teatro dialettale siciliano è uno degli attori di maggior successo (e dal maggior incasso) del cinema italiano del primo decennio del sonoro⁹⁹.

Nel *Re di denari*, diretto da Guazzoni, reinterpreta un suo cavallo di battaglia teatrale, *I Don*, riuscendo ad adeguarlo al linguaggio cinematografico.

Lo smemorato per la regia di Righelli è invece vagamente ispirato al caso di cronaca Brunelli-Cenella¹⁰⁰, noto anche come "lo smemorato di Collegno" (che ispirerà anche il celebre film omonimo di Totò nel 1962). Di particolare interesse (rilevato anche dalla critica dell'epoca) è l'esordio sullo schermo, malgrado già trentaquattrenne, dell'attrice teatrale Paola Borboni (1900-1995).



Filmografia 1930 - 1936

Lungometraggi

- La canzone dell'amore*, regia di Gennaro Righelli (1930)
Corte d'Assise, regia di Guido Brignone (1930)
Napoli che canta, regia di Mario Almirante (1930)
Cortile, regia di Carlo Campogalliani (1930)
Il medico per forza, regia di Carlo Campogalliani (1931)
Il solitario della montagna, regia di Wladimiro De Liguoro (1931)
Rubacuori, regia di Guido Brignone (1931)
Pergolesi, regia di Guido Brignone (1932)
Paradiso, regia di Guido Brignone (1932)
L'ultima avventura, regia di Mario Camerini (1932)
La Wally, regia di Guido Brignone (1932)
La maestrina, regia di Guido Brignone (1933)
T'amerò sempre, regia di Mario Camerini (1933)
Cento di questi giorni, regia di Augusto e Mario Camerini (1933)
Al buio insieme, regia di Gennaro Righelli (1933)
Il presidente della Ba. Ce. Cre. Mi., regia di Gennaro Righelli (1933)
Oggi sposi, regia di Guido Brignone (1934)
Melodramma, regia di Giorgio Simonelli (1934)
Villafranca, regia di Giovacchino Forzano (1934)
Luci sommerse, regia di Adelqui Millar (1934)
La signora Paradiso, regia di Enrico Guazzoni (1934)
Frutto acerbo, regia di Carlo Ludovico Bragaglia (1934)
La signora di tutti, regia di Max Ophüls (1934)
La marcia nuziale, regia di Mario Bonnard (1934)
L'albergo della felicità, regia di Giuseppe Vittorio Sampieri (1935)
Lorenzino de' Medici, regia di Guido Brignone (1935)
Campo di maggio, regia di Giovacchino Forzano (1935)
Passaporto rosso, regia di Guido Brignone (1935)
Aldebaran, regia di Alessandro Blasetti (1935)
Ginevra degli Almieri, regia di Guido Brignone (1935)
Una donna tra due mondi, regia di Goffredo Alessandrini (1936)
Re di denari, regia di Enrico Guazzoni (1936)
Lo smemorato, regia di regia di Gennaro Righelli (1936)

Cortometraggi

- Ninna nanna delle dodici mamme*, regia di Mario Almirante (1930)
Giardini che vivono, regia di Giuseppe Forti (1930)
Il Natale del bebè, regia di Carlo Campogalliani (1931)
Assisi, regia di Alessandro Blasetti (1932)
Il ventre della città, regia di Francesco Di Cocco (1933)
Miniere di Cogne, Val d'Aosta, regia di Marco Elter (1933)
Zara, regia di Ivo Perilli (1933)
Cantieri dell'Adriatico, regia di Umberto Barbaro (1933)
Fori imperiali, regia di Aldo Vergano (1933)

Una donna tra due mondi è invece una produzione Astra film, girata negli stabilimenti Cines e realizzata in doppia versione, italiana e tedesca. Per la versione italiana la regia è di Goffredo Alessandrini (1904-1978), quella tedesca di Arthur M. Rabenalt. La sceneggiatura è tratta da un romanzo e ci racconta la vicenda di una giovane pianista corteggiata e contesa da due uomini: un violinista suo collega e un ricco maraggià, al quale ella rammenta la moglie scomparsa. Interpretato da Isa Miranda e dal celebre violinista cecoslovacco Vasa Prihoda (1900-1960). Il giudizio critico di Dario Falconi su "Il Popolo d'Italia" non è molto tenero:

«[...] Il film mi par fatto per veder di sfruttare cinematograficamente la fama e la valentia di Vasa Prihoda, il celebre concertista di violino [...] Certo che il film [...] poteva in più di un momento commuovere, e invece ci lascia freddi. [...] la stessa Isa Miranda, una delle nostre attrici più interessanti e cinematografiche, non riesce tuttavia a convincerci pienamente, sebbene appaia qui fotografata con cura e comprensione particolari¹⁰¹».

Riporto anche una testimonianza della stessa Isa Miranda che del film ricorda:

«Dovevo girare una scena in italiano e subito dopo in tedesco. Ma il guaio era che i due registi avevano entrambi idee personali, e la scena che era andata bene per Alessandrini, non piaceva affatto a Rabenalt. Discutevano fino a perdere la voce, ma la conclusione era sempre unica: cioè toccava a me mettere d'accordo i due registi, recitando la scena come la voleva ognuno di loro. La tragedia di "una donna tra due mondi" mi sembrava niente in confronto a quella di una donna fra due registi¹⁰²».

Aldebaran e *Ginevra degli Almieri* saranno, in ordine temporale, le ultime produzioni girate sfruttando gli stabilimenti Cines.

L'incendio degli stabilimenti di Via Vejo.



La notte tra il 25 e il 26 settembre 1935 è l'ultima per gli stabilimenti cinematografici romani di via Vejo. Un'incendio gli ha parzialmente distrutti: non verranno più riaperti e saranno demoliti poco dopo. Dalle ceneri della *Cines* nasce *Cinecittà*: il rogo dei teatri della *Cines* e la posa della prima pietra di *Cinecittà* (29 gennaio 1936) sono ancora oggi fonte di discussione tra gli storici di cinema. L'origine dolosa dell'incendio non è mai stata provata, ma come tutti gli affari edilizi resi possibili da poco chiari eventi devastanti, tra i quali il più gettonato è senza dubbio l'incendio, anche in questo caso i misteri e i dubbi sono molti¹⁰³. La nascita di *Cinecittà* e, successivamente, quella della *Scalera*, una nuova casa cinematografica, fanno però parte di un'altra storia che spero di potervi raccontare.

(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 italiano*, Laterza, Roma-Bari 2008.

GIAN PIERO BRUNETTA, *Il cinema italiano di regime*, Laterza, Roma-Bari 2009.

VINCENZO BUCCHERI, *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Vita e Pensiero, Milano 2004.

ORIO CALDIRON (a cura di), *Storia del Cinema Italiano, vol.5 - 1934/1939*, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, Venezia 2006.

ALESSANDRO FACCIOLI (a cura di), *Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, Marsilio, Venezia 2010.

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

ENRICO LANCIA, ROBERTO CHITI, *Dizionario del Cinema Italiano, i film vol.1*, Gremese, Roma 2005.

NUCCIO LODATO, *Ubaldo Arata: due centenari e due cinquantenari*, URBS Silva et flumen, XI n.2 giugno 1996, pp. 91-99.

NUCCIO LODATO, *Ubaldo Arata: Un ovade-*

se 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.

RONNIE PIZZO, *Panni sporchi a Cinecittà*, Editoriale Olimpia, Sesto Fiorentino (FI) 2008.

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

RICCARDO REDÌ, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Persiani Editore, Bologna 2009.

FRANCESCO SAVIO, *Cinecittà anni Trenta*, Bulzoni, Roma 1979.

NOTE

¹ Cfr. P. BAVAZZANO, cit.

² Nella stesura dò sempre per acquisita dal lettore la prima parte pubblicata su questa rivista nel n. 2 del giugno 2011, pp. 113-123.

³ V. BUCCHERI, cit., p. 9.

⁴ Sulla storia della *Cines*, cfr. R. REDÌ, *La Cines*, cit.

⁵ ALESSANDRO BLASETTI, *Dopo "I martiri d'Italia". A viso aperto serenamente, la verità necessaria*, "Cinematografo", I, 4, aprile 1927, ripreso in R. REDÌ, *Cinema muto italiano*, cit., p. 199.

⁶ ALESSANDRO BLASETTI, *Il cinema che ho vissuto*, a cura di FRANCO PRONO, Dedalo, Bari 1982, p. 215.

⁷ R. REDÌ, *Cinema muto italiano*, cit., pp. 198-199.

⁸ G. P. BRUNETTA, *Il cinema muto italiano*, cit., p. 339.

⁹ ALDO VERGANO, *Cronache degli anni perduti*, Parenti, Firenze 1958, ripreso in G. P. BRUNETTA, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 358.

¹⁰ V. BUCCHERI, cit., p. 17.

¹¹ Ibidem.

¹² R. REDÌ, *La Cines*, cit., pag. 95.

¹³ ANONIMO, *Perfezionamento agli apparecchi di ripresa sonora*, "La Rivista Cinematografica", XI, 15-16, 15-30 agosto 1930, p. 18.

¹⁴ ANONIMO, *La tecnica delle riprese sonore ripresa sonora*, "Notizie della Cines-Pittaluga", "La Rivista Cinematografica", XI, 15-16, 15-30 agosto 1930, p. 25.

¹⁵ STEFANO MASI, *Il dopoguerra dei tecnici*, in CALLISTO COSULICH (a cura di), *Storia del Cinema Italiano, vol.7 - 1945/1948*, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, Venezia 2003, p. 357.

¹⁶ R. REDÌ, *La Cines*, cit., p. 97.

¹⁷ Ivi, p. 100.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ V. BUCCHERI, cit., p. 47.

²⁰ LUDOVICO TOEPLITZ, *Ciak a chi tocca*, Milano Nuova 1964, ripreso in R. REDÌ, *La Cines*, cit., pp. 105-107.

²¹ G. P. BRUNETTA, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 214.

²² V. BUCCHERI, cit., p. 13.

²³ G. P. BRUNETTA, *Il cinema italiano di regime*, cit., pp. 215-216.

²⁴ Ivi, p. 255.

²⁵ Ibidem.

²⁶ O. CALDIRON, cit., p. 7.

²⁷ ALFREDO BALDI, *Le Riviste Cines*, "Immagine - Note di Storia del Cinema", I, 1, pp. 11-12.

²⁸ RONNIE PIZZO, *Panni sporchi a Cinecittà*, Editoriale Olimpia, Sesto Fiorentino 2008, p. 13.

²⁹ ILARIA BORGHESE, *Telefoni neri: un delitto imperfetto. Il poliziesco italiano degli anni trenta tra cinema e letteratura*, in A. FACCIOLI, cit., p. 103.

³⁰ Il referendum tra i lettori del settimanale "Cinema Illustrazione" è lanciato a partire dal n. 43 del 22 ottobre 1930.

³¹ ANONIMO, *Rassegna cinematografica. Corte d'Assise*, "Corriere della Sera", 3 gennaio 1931, in I. BORGHESE, cit., in A. FACCIOLI, cit., p. 104.

³² Recensione di E. M. MARGADONNA, "Comoedia", I, gen.-febb. 1931, in E. LANCIA, R. CHITI, cit., p. 94.

³³ I. BORGHESE, cit., in A. FACCIOLI, cit., p. 103.

³⁴ G. P. BRUNETTA, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 215.

³⁵ R. REDÌ, *La Cines*, cit., pag. 105.

³⁶ UBALDO ARATA, *Quelli di cui il pubblico si accorge di meno*, "Cinema Illustrazione", IX, 22, 30 maggio 1934.

³⁷ "Illustrazione del popolo", XI, 37, 13 settembre 1931.

³⁸ LORENZO QUAGLIETTI, *Acciaio nella politica della Cines*, ripreso in R. REDÌ, *La Cines*, cit., p. 108.

³⁹ *Colpi di ariete alle sovrastrutture della Cines*, "Il Cinema italiano", 10 aprile 1932, ripreso in R. REDÌ, *La Cines*, cit., pp. 111-112.

⁴⁰ Ibidem.

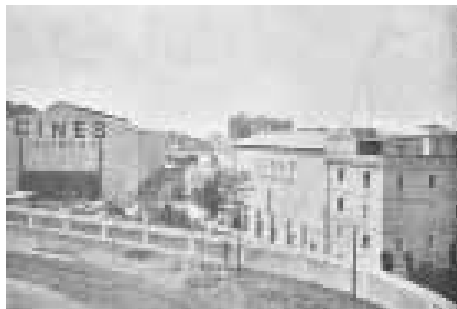
⁴¹ V. BUCCHERI, cit., p. 19.

⁴² Ibidem.

⁴³ *Il manifesto degli intellettuali antifascisti* fu pubblicato sul quotidiano "Il Mondo" il 1° maggio del 1925. Redatto da Benedetto Croce in risposta al *Manifesto degli intellettuali fascisti* di Giovanni Gentile, sancì la definitiva rottura del filosofo con il fascismo. Croce aveva precedentemente votato in Senato la fiducia al governo di Benito Mussolini.

⁴⁴ V. BUCCHERI, cit., p. 20.

⁴⁵ G. P. BRUNETTA, *Il cinema italiano di regime*, cit., pp. 220-222.



In basso, durante le riprese di "Una signora tra due mondi" (1936).

⁴⁶ O. CALDIRON, cit., p. 8.

⁴⁷ Da un'intervista nell'Archivio RAI riproposta in *Emilio Cecchi nel ricordo dei figli*, Rai Scuola 2010.

⁴⁸ FILIPPO SACCHI, *Gli uomini che mascalzoni*, "Corriere della Sera", 12 agosto 1932.

⁴⁹ G. P. BRUNETTA, *Il cinema italiano di regime*, cit., pp. 228-229.

⁵⁰ La definizione è di ALBERTO FARASSINO, *Quei dieci anni di cinema italiano*, in AA.VV., *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, Mazzotta e Comune di Milano, p. 389.

⁵¹ V. BUCCHERI, cit., p. 22.

⁵² EMILIO CECCHI, *Corse al trotto, vecchie e nuove*, Sansoni Editore, Firenze 1943, p. 78.

⁵³ AA.VV., *Cines 1906-1956. Mezzo secolo di cinema italiano*, a cura dell'Ufficio Stampa Cines, Roma 1956, p. 34.

⁵⁴ GABRIELE D'AUTILIA, "Una rappresentazione di cui non si conosce la trama": il documentario italiano degli anni trenta, in A. FACCIOLI, cit., p. 65.

⁵⁵ Sul numero e sull'elenco dei titoli ho riscontrato alcune divergenze tra gli storici. Alfredo Baldi scrive: «L'incertezza sul numero è data semplicemente dal fatto che mentre dalle varie fonti disponibili i titoli risultano 18, i negativi ancora oggi esistenti e conservati presso la Cineteca Nazionale sono solo 15 e sono numerati da 1 a 17 e i titoli mancanti sono quelli corrispondenti ai numeri 4, 16 e, appunto, 18 e si ritiene siano *Populonia* di Carlo L. Bragaglia, *Sabaudia* di R. Matarazzo e *Fori Imperiali* di A. Vergano»; ALFREDO BALDI, *I documentari della Cines*, "Immagine. Note di Storia del Cinema", II, 3, marzo-giugno 1983, pp. 5-9. Erika Fasan invece, pur non stilando un elenco numerato vero e proprio dei cortometraggi dell'era Cecchi, sostituisce *Populonia* con *Campane d'Italia* di Mario Serandrei; ERIKA FASAN, *Dal veneto minore ai fasti imperiali: il documentario italiano tra realismo e propaganda (1925-1945)*, Tesi di dottorato 2009. Mentre Orio Caldiron, in una nota, scrive soltanto che i documentari sono «numerati da 1 a 17 e comprendono [...]» facendo seguire un elenco in cui non compare *Populonia*; O. CALDIRON, cit., p. 32n.

⁵⁶ O. CALDIRON, cit., p. 10.

⁵⁷ G. P. BRUNETTA, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 220.

⁵⁸ G. D'AUTILIA, cit., in A. FACCIOLI, cit., p. 66.

⁵⁹ Recensione di ENRICO ROMA, "Cinema Illustrazione", 18, 2 maggio 1934, in E. LANCIA, R. CHITI, cit., p. 205.

⁶⁰ Recensione di MARIO GROMO, "La Stampa", LXVIII, 92, 18 aprile 1934, p. 4.

⁶¹ Recensione di GUGLIELMINA SETTI, "Il Lavoro", 15 settembre 1933, in E. LANCIA, R. CHITI, cit., p. 76.

⁶² Recensione di M. GROMO, "La Stampa", LXVII, 220, 16 settembre 1933, p. 4.

⁶³ Recensione di ARNALDO FRATEILI, "La Tribuna", 12 maggio 1933, in E. LANCIA, R. CHITI, cit., p. 20.

⁶⁴ S. MASI, cit., p. 52.

⁶⁵ Recensione di M. GROMO, "La Stampa", LXVII, 100, 28 aprile 1933, p. 5.

⁶⁶ E. FASAN, cit., p. 99.

⁶⁷ Su Giuseppe Brezzi cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, "Enciclopedia Italiana Treccani", Roma 1972, vol. XIV, pp. 210-211. Una scheda è consultabile anche in rete, all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-brezzi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-brezzi_(Dizionario-Biografico)/).

⁶⁸ FRANCESCO PASINETTI, *Note autobiografiche scritte nel febbraio 1949*, "Cinema", 12 aprile 1950.

⁶⁹ UMBERTO BARBARO, *Piccola storia del film documentario in Italia*, "Quadrivio", 45, 7 settembre 1936.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ E. FASAN, cit., p. 102.

⁷² LIBERO SOLAROLI, *Ricordo di Barbaro alla vecchia Cines*, "Filmcritica", 118, marzo 1962.

⁷³ G. D'AUTILIA, cit., in A. FACCIOLI, cit., p. 66.

⁷⁴ Un resoconto della testimonianza è riportato da A. BALDI, cit., p. 8.

⁷⁵ U. BARBARO, cit.

⁷⁶ F. FALDINI, GOFFREDO FOFI, cit., p. 22.

⁷⁷ Ivi, p. 54.

⁷⁸ ALBERTO GUERRI, *Gli operatori italiani*, in O. CALDIRON, cit., p. 450.

⁷⁹ Dalla relazione al consiglio di amministrazione dell'avv. Giordani, in V. BUCCHERI, cit., p. 30.

⁸⁰ Dalla lettera di Ubaldo Arata al pittore Natale Proto, 10 novembre 1933, Archivio Accademia Urbense di Ovada.

⁸¹ F. SAVIO, cit., vol. II, p. 700; riprodotta anche da N. LODATO, *Ubaldo Arata: due centenari e due cinquantenari*, cit., p. 94.

⁸² A. GUERRI, cit., in O. CALDIRON, cit., p. 454.

⁸³ ANTONIO COSTA, *Angelo Rizzoli, Max Ophüls e "La signora di tutti"*, in O. CALDIRON, cit., pp. 118-119.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ ENRICO GROPPALI (a cura di), *Gioco la vita. Max Ophüls*, Bompiani, Milano 1997 (ed. orig. *Spiel im Dasein*, 1959); alcuni passi sono ripresi in A. COSTA, cit.

⁸⁶ G. P. BRUNETTA, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 233.

⁸⁷ MAX OPHÜLS in F. FALDINI, GOFFREDO FOFI, cit., p. 37-38.

⁸⁸ A. GUERRI, cit., in O. CALDIRON, cit., p. 454.

⁸⁹ P. BAVAZZANO, *Dai fasti di Cinecittà...*, cit., p. 23.

⁹⁰ O. CALDIRON, *Cinema all'antica italiana*, in O. CALDIRON, cit., p. 197.

⁹¹ RAFFAELE DE BERTI, *Figure e miti ricorrenti*, in O. CALDIRON, cit., p. 301.

⁹² G. P. BRUNETTA, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 125.

⁹³ R. DE BERTI, in O. CALDIRON, cit., p. 301.

⁹⁴ MARIA COLETTI, *Il cinema coloniale tra propaganda e melò*, in O. CALDIRON, cit., pp. 354-355.

⁹⁵ VINCENZO BUCCHERI, *La crisi della Cines e il panorama produttivo*, in O. CALDIRON, cit., p. 122.

⁹⁶ E. LANCIA, R. CHITI, cit., p. 409.

⁹⁷ Ivi, p. 57.

⁹⁸ LORENZO CUCCU, *Tirrenia, progetti e realtà*, in O. CALDIRON, cit., p. 138.

⁹⁹ ERNESTO G. LAURA, *La commedia e il comico*, in O. CALDIRON, cit., p. 319.

¹⁰⁰ Ivi, p. 322.

¹⁰¹ Recensione di DINO FALCONI, "Il Popolo d'Italia", 30 ottobre 1936, in E. LANCIA, R. CHITI, cit., p. 112.

¹⁰² GIOVANNI SPAGNOLETTI, *Registi stranieri in Italia*, in O. CALDIRON, cit., pp. 269-270.

¹⁰³ RONNIE PIZZO, cit., p. 12.

