

Simone Venturini

Ritratto di un collezionista: numismatica, fotografia, cinematografia

Ludovico (Vico) D'Incerti (Carpi 1902, Milano 1988), «fascio della prima ora»¹, numismatico di fama, fu ingegnere e progettista di macchine foto-cinematografiche, consigliere della Cineteca Italiana, storico e collezionista del muto italiano, in particolare della grande guerra. La sua collezione di film, unica per estensione e tipologia dei materiali, fu alla base del film di “found footage” *Il Piave mormorò* (D'Incerti, Guido Guerrasio, 1964). Il contributo analizza il percorso professionale e culturale di D'Incerti al crocevia tra collezionismo, storiografia, filologia e soluzioni ingegneristiche di preservazione del film, un approccio e una visione sorprendenti per il loro carattere anticipatorio rispetto a temi e questioni che emergeranno pienamente solo in seguito.

Laureato in ingegneria meccanica industriale al Politecnico di Torino e dirigente d'azienda nei settori automobilistici (Lancia), elettromeccanici (Magnet Marelli), dolciari (Motta) e infine cine-fotografici (Ferrania), fu un collezionista capace, come nell'iconografia del *Ritratto di un collezionista* del Parmigianino (1523), di unire passione per la raccolta di oggetti antichi, spirito umanistico e fiducia nella forza creativa della tecnica². D'Incerti fece risalire il primo impulso collezionistico all'infanzia, a un momento di “scavo”:

Oltre alla fotografia e al cinema [...] ho avuto la passione per le monete antiche [...] Il mio interesse [risale] all'infanzia, quando negli scavi in corso per la casa della mia famiglia a Carpi furono rinvenuti alcuni sesterzi romani. Costituiscono il primo nucleo, gelosamente conservato, di una raccolta che poi, [...] prese gradualmente a svilupparsi³

1 V. D'Incerti, *Carpi. Fascio della prima ora*, L'Ardita, Carpi 1935.

2 Il rimando a tale iconografia e in particolare al Parmigianino e alla forza creativa della tecnica non è estemporaneo, semmai trae ragione da un medesimo riferimento contenuto in H. Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kunstkammer e il futuro nella storia dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 2016 [ed. or. *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Wagenbach, Berlin 1993]; si veda più avanti il § *Il collezionista prometeico*.

3 V. D'Incerti, *Carriera e fortuna*, Bazzi, Milano 1974, pp. 148 e 150.

Dalla raccolta di questi primi mediatori, “semiofori”⁴, discesero, dagli anni Cinquanta, gli «appassionanti studi numismatici»⁵, capaci di «dare dignità di scienza ad un settore della Numismatica che in genere è coltivato solo a fini commerciali e collezionistici» e tali da annoverarlo tra i «grandi numismatici» italiani: autore di saggi di riferimento, direttore della Rivista Italiana di Numismatica, insignito di premi e riconoscimenti, partecipe della fondazione dell’Accademia Italiana di Studi Filatelici e Numismatici⁶.

Alla passione per la monetazione (l’impressione delle monete, il “conio”), D’Incerti ne affiancò ben presto un’altra, anch’essa basata sull’“impressione”⁷:

della fotografia mi ero interessato si può dire da sempre, con autentica passione. Ancora a Torino, i premi vinti nelle mostre fotografiche mi avevano portato a far parte della Società Fotografica Subalpina [...] avevo avviato presso l’Istituto Tecnico Sommeiller quella scuola serale di fotografia che poi si era sviluppata in un regolare corso di studi. Una mia pubblicazione sulla fotografia a colori [...] era stata accolta con notevole interesse⁸.

Le esperienze aziendali, il profilo ingegneristico e le competenze fotografiche lo porteranno nel 1948 a dirigere a Milano la neonata Ferrania Apparecchi⁹. Al momento del pensionamento nel 1967, con la Ferrania già ceduta dall’IFI della famiglia Agnelli all’americana 3M, l’ingegnere carpigiano racchiuse la sua attività nell’immagine di una «rassegna» delle macchine prodotte, allegoria militaresca di una parata e di un lascito museale e memoriale, prossimo a una collezione: «l’ultima sera volli rivedere la sala dove in apposite vetrine erano stati [...] raccolti tutti i prototipi [...]: più di sessanta. Passandoli lentamente in rassegna, ritenni di poter concludere che il mio tempo in quegli ultimi vent’anni non era stato speso male»¹⁰.

L’interesse per la fotografia (artistica, documentaria e non da ultimo sperimentale)¹¹ comprese ben presto il cinema. A Torino, impiegato alla Lancia e sportivo appassionato, si diletta con la cinematografia di montagna: «sul Dente del Gigante [...] avevo persino portato la mia macchina da presa – una grossa Ernemann azionata a mano – [...] favorito

4 K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi*, Il Saggiatore, Milano 1989. Secondo Pomian, un “semioforo” è un oggetto che è fuoriuscito dalla sua mera dimensione d’uso e consumo (il visibile di un oggetto, una cosa) per dotarsi di un significato (l’invisibile degli oggetti, un semioforo), un oggetto che pur mantenendo una funzione pratica, una volta collezionato esprime significati esponendosi allo sguardo e agendo da mediatore tra visibile e invisibile.

5 V. D’Incerti, *Premessa*, “Rivista Italiana di Numismatica”, Volume LXI, 1959, p. 6.

6 Società Numismatica Italiana, *I grandi numismatici. Vico D’Incerti*, https://www.socnumit.org/wp-content/uploads/2024/01/DINCERTI_Vico.pdf. Si veda M. Gionfini, *La direzione di Vico D’Incerti (1959-1961)*, “Rivista italiana di numismatica e scienze affini”, 113, 2012, pp. 177-184.

7 J. Derrida, *Mal d’archivio. Un’impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996 [ed. or. *Mal d’archive: une impression freudienne*, Galilee, Paris 1995].

8 V. D’Incerti, *Carriera e fortuna*, cit., pp. 123-124.

9 Ivi, p. 129.

10 Ivi, p. 142.

11 Sull’utilizzo della fotografia in campo numismatico si veda V. D’Incerti, *La fotografia al servizio della numismatica. I – Identificazione dei falsi*, “Ferrania”, 6, 1956 e Id., *La fotografia al servizio della numismatica. II – Riproduzione delle monete in bianco e nero e a colori*, “Ferrania”, 11, 1957.

da un cielo di nubi fotograficamente eccezionale, ero riuscito a girare un documentario che ancora è conservato nelle cineteche»¹².

Meno noto è che, fin dagli anni Venti, D'Incerti creò una raccolta di film di alto valore per la documentazione e memoria del primo conflitto mondiale:

In anni lontani, quando era appena finita la grande guerra, m'ero dato pena di raccogliere le pellicole cinematografiche documentarie girate al fronte da operatori privati [...] Dato il completo disinteresse subentrato nel dopoguerra [...] e data la difficoltà di custodire materiale tanto delicato e anche pericoloso perché facilmente infiammabile, quelle pellicole, senza più valore commerciale, sarebbero certo finite al macero, se non le avessi salvate io, con pazienti ricerche e a costo di sforzi economici non lievi [...] Conservai quelle pellicole con estrema cura, studiando metodi per evitare il loro deperimento. Provvidi poi, nel corso degli anni, a ordinarle e classificarle, talvolta sobbarcandomi [...] sopralluoghi diretti sui vecchi campi di battaglia, per individuare con sicurezza qualche località¹³.

Con l'approdo a Milano, alla Magneti Marelli, si rivelò preziosa l'amicizia con Luca Comerio, «che era stato il più importante fra gli operatori di guerra»¹⁴. Sarebbe tuttavia errato considerare il rapporto con il «geniale pioniere»¹⁵ come puramente funzionale alla raccolta di film. Ne è riprova un articolo su Comerio a firma di D'Incerti pubblicato su *Ferrania* in occasione del decennale della sua scomparsa, in cui riconosce i «documentari della grande guerra» come opere tali da garantirgli «un posto di primo piano nella storia del cinema italiano»¹⁶.

Con il *Ricordo di Luca Comerio* (fig. 1), il collezionismo cinematografico di D'Incerti, al pari del campo numismatico, trovò naturale prosecuzione nella nascente storiografia del cinema, alimentando la “film culture”¹⁷ del periodo e in particolare il «dispositivo patrimoniale»¹⁸, cui contribuì con le proprie raccolte e con mostre retrospettive, riedizioni critiche e studi storici.

I suoi scritti testimoniano bene l'intreccio tra collezionismo, studio ed esposizione dei semiofori grazie alle figure di corredo, «ricavate da fotogrammi originali di film [...] appartenenti alla raccolta dell'autore»¹⁹. Attraverso tali immagini la collezione si arricchisce

12 V. D'Incerti, *Carriera e fortuna*, cit., p. 60. Si veda anche p. 117: D'Incerti, approdato alla Motta per trasformarne radicalmente i processi produttivi, fece realizzare e contribuì a sceneggiare e dirigere più filmati pubblicitari a sfondo narrativo.

13 Ivi, pp. 151-152.

14 Ibidem.

15 Ivi, p. 111.

16 V. D'Incerti, *Ricordo di Luca Comerio*, “Ferrania”, 6, 1950, p. 21.

17 M. Hagener (a cura di), *The Emergence of Film Culture*, Berghahn, New York – Oxford 2014.

18 N. Laurent, C. Gauthier, *Zoom Arrière. Une tentative pour incarner une idée de cinématheque*, in “Journal of Film Preservation”, 74-75, 2007, p. 10: «somma di tre insiemi di fenomeni introdotti gradualmente nel corso degli anni Venti e Trenta: il dispositivo espositivo (programmazioni, retrospettive, mostre) [...] il dispositivo archivistico (archivi e musei) [...] il dispositivo editoriale (storiografie, cataloghi, filmografie)» (traduzione mia).

19 V. D'Incerti, *Vecchio cinema italiano: le “dive”*, “Ferrania”, 10, 1951, p. 35.

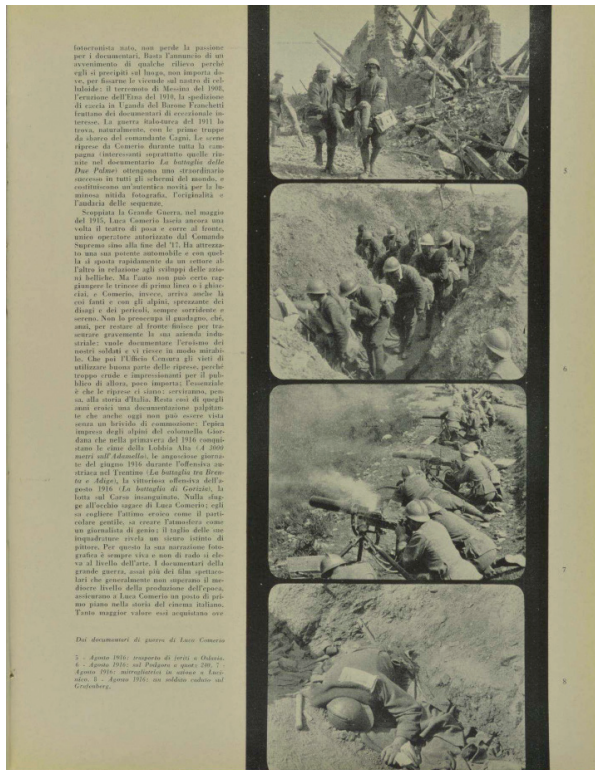


Fig. 1
Ricordo di Luca Comerio, "Ferrania", n. 6, 1950.

di molti altri titoli del muto italiano. Ecco attestati frammenti di Fregoli di fine Ottocento, film colorati, più e più copie del cinema delle "dive" (tra cui *Il padrone delle ferriere*, 1918 e *Femmina*, 1918), dei forzuti (*Za-la-Mort*, *Sansonina*, *Galaor*), di Ghione e ancora e almeno *L'epoca napoleonica* (1914), *Quo vadis?* (1924), *Maciste all'Inferno* (1925), *La cavalcata ardente* (1926), *Siliva Zulu* (1927), *Boccaccesca* (1928).

Del destino ultimo di tale componente della collezione, cresciuta alla luce di una più generale passione per il cinema muto italiano, non abbiamo certezze, anche se alcuni elementi indiziari fanno propendere in direzione di un suo (parziale) approdo alla Cineteca Italiana, istituzione di cui D'Incerti fu a lungo consigliere. Le pratiche collezionistiche dell'ingegnere carpigiano ci conducono così alla sua attività di storico, "filologo" e curatore di mostre retrospettive.

Tra il 1951 e il 1954 la rivista *Ferrania* ospitò cinque articoli di D’Incerti dedicati al «Vecchio cinema italiano»²⁰. Nell’articolo iniziale le ragioni della marginalizzazione del cinema muto italiano sono individuate nel difetto di attenzione storiografica²¹ e soprattutto nella «scarsa conoscenza diretta dei nostri film muti»:

I film, purtroppo, non sono come i libri o i quadri [...] per esaminarli occorre un complesso apparato. Dei nostri film muti, poi, nessuna raccolta sistematica fu iniziata [...] e l’avvento del sonoro togliendo loro ogni valore commerciale, ne causò [...] l’invio al macero. Quanto ne rimane è raccolto nelle due cineteche di Milano e di Roma [...], nel Museo del Cinema di Torino e nelle raccolte di pochi appassionati; ma questi ultimi sono giustamente gelosi del loro materiale²².

Date tali premesse – lo statuto *sub specie* tecnologica del cinema che complica la «conoscenza diretta» dei film e il difetto nella salvaguardia del muto italiano – D’incerti inserisce riproduzioni di fotogrammi «ricavati da copie positive o da negativi originali di film»²³ che colpiscono per l’attenzione alle proporzioni del mascherino, alla qualità fotografica, ai cromatismi e per l’indicazione della loro provenienza, specificata in una nota dedicata (collezioni della Cineteca Italiana, di Donato Donato, di D’Incerti stesso)²⁴. Se da un lato la citazione di fotogrammi è un tratto tipico della storiografia del periodo e manifesta l’entusiasmo del collezionista nel mostrare evidenze degli “originali” (fig. 2), dall’altro il riconoscimento della provenienza contribuisce a legittimare un approccio scientifico di carattere storico-filologico ed è parte di una più ampia consapevolezza archivistica:

salvarli non vuol dire disordinatamente raccogliarli e affastellarli in scatole rugginose e mal chiuse entro locali inadatti, [...] bisogna che questi cimeli [...] siano curati da chi ne ha non solo la passione ma anche la competenza tecnica [...] ove non esistano più i negativi originali, ricavare un controtipo negativo con tutti gli accorgimenti necessari (non certo con una comune macchina da stampa continua, come qualcuno fa). Dei negativi originali e di questi controtipi bisogna stampare almeno una copia su positivo ininflammabile²⁵.

20 Si tratta di V. D’Incerti, *Vecchio cinema italiano: la breve luminosa parabola*, “Ferrania”, 6, 1951; Id., *Vecchio cinema italiano: le “dive”*, “Ferrania”, 10, 1951; Id., *Vecchio cinema italiano: Assunta Spina*, “Ferrania”, 6, 1952; Id., *Vecchio cinema italiano: il colore quando il film a colori non esisteva*, “Ferrania”, 7, 1953; Id., *Vecchio cinema italiano: Siliva Zulu (1927)*, “Ferrania”, 2, 1954.

21 I riferimenti vanno a Soro, Palmieri, D’Ambra, Barbaro, Comin, Pavolini, Margadonna, Pasinetti, Lanociti, Solmi, ecc., nonostante si rallegrino per il noto volume di Maria Adriana Prolo in via di preparazione.

22 V. D’Incerti, *Vecchio cinema italiano: la breve luminosa parabola*, cit., p. 18.

23 V. D’Incerti, *Ricordo di Luca Comerio*, cit., p. 32.

24 D’Incerti non di rado ricostruisce provenienze e destini di negativi e copie. È il caso, ad esempio, delle due copie sopravvissute di *Siliva Zulu*, una acquisita dallo stesso D’Incerti e l’altra approdata alla Cineteca Nazionale dopo essere passata per il Museo del Cinema di Torino.

25 V. D’Incerti, *Vecchio cinema italiano: la breve luminosa parabola*, cit., p. 18.

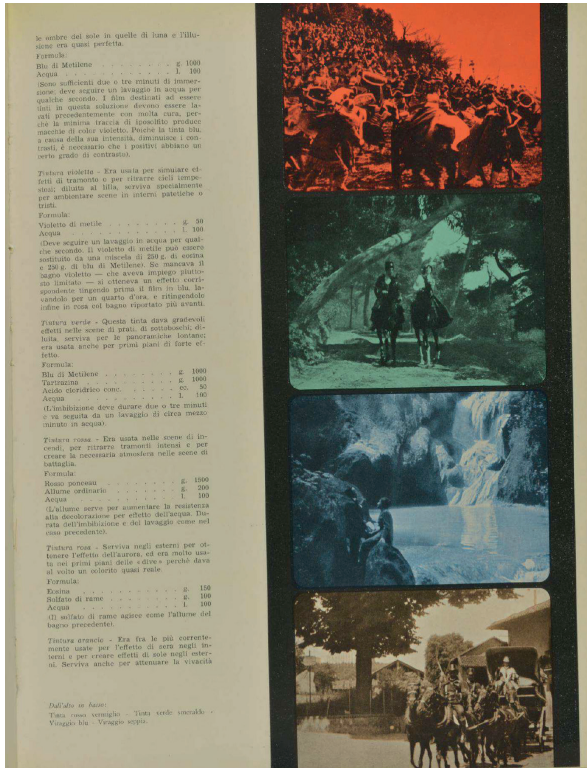


Fig. 2

Vecchio cinema italiano: il colore quando il film a colori non esisteva, “Ferrania”, n. 7, 1953

In questo passaggio, D’Incerti espone ciò che definiremmo oggi una corretta prassi di “conservazione attiva” del film e soprattutto esplicita come per lui «passione» (il collezionismo, gli studi) e «tecnica» (le competenze tecnico-ingegneristiche) siano strettamente intrecciate e parimenti determinanti per la cura dei semiofori²⁶.

L’originalità e rigore degli studi, la conoscenza diretta degli originali e le pratiche di preservazione, il ruolo di consigliere della Cineteca Italiana, denotano una collocazione centrale nel campo della cultura cinematografica nazionale del periodo che dal collezionismo, dall’archivistica e dalla storiografia sfociò nella dimensione curatoriale ed espositiva.

Nel giugno del 1951 la Cineteca Italiana organizzò la terza mostra retrospettiva del cinema di cui D’Incerti curerà la sessione iniziale dedicata al “Vecchio cinema italiano” (con proiezioni di *Ma l’amor mio non muore*, *Il primo giro d’Italia*, *Venezia stagione balneare*, *Ferragosto al*

²⁶ Lo si evince anche, sul versante della conservazione passiva, dai ricordi di Marsilia D’Incerti: “teneva quegli spezzoni in un armadio di ferro sotto controllo costante di un igrometro, perché dovevano restare a un certo grado di umidità”, in N. Manicardi, *Vico D’Incerti. Un secolo d’amore, di politica e di industria*, Il Fiorino, Modena 2014, p. 204.

mare). Nel catalogo, egli consacra le righe finali del testo di presentazione del film di Caserini allo statuto della copia mostrata, rivelando il suo ruolo di editore critico della «ristampa»:

La copia del film che la “Cineteca Italiana” presenta ora è una ristampa attuale, in bianco e nero, del negativo originale, conservato presso la cineteca stessa. Le copie dell’epoca apparivano in proiezione notevolmente più belle, perché quasi tutte le scene erano tinte con un colore opportuno [...] Le didascalie, non essendosi finora rintracciati i cartelli originali, sono state rifatte e inserite nei punti essenziali, cercando di interpretare con misura lo stile dell’epoca²⁷.

L’anno successivo, in occasione della Mostra del cinema di Venezia e della retrospettiva dedicata al muto italiano affidata alla Cineteca Italiana, nella serata inaugurale venne proiettata la ricostruzione di *Assunta Spina*, curata dallo stesso D’Incerti e il cui studio storico-filologico appare ancora oggi di riferimento per il suo carattere pionieristico e per il rigore analitico e di rilievo dei *loci critici*, al di là delle scelte editoriali e degli esiti:

Del negativo originale la Cineteca Italiana, nel 1949, fece una stampa, lasciando il montaggio come lo aveva trovato e inserendovi delle didascalie ricavate in buona parte da frasi del dramma [...] Questa copia venne proiettata varie volte in pubblico, e figurò anche nella recente Mostra del Cinema alla IX Triennale di Milano. Poiché essa presentava qualche evidente incongruenza nella successione delle scene [...] ed in previsione della prossima mostra di Venezia [...] la Cineteca Italiana ha ravvisato l’opportunità di una revisione accurata del montaggio e del testo delle didascalie. Avutone l’incarico, ho studiato attentamente il film e ho cercato di chiarire i punti controversi [...]²⁸.

Alle pulsioni collezionistiche e storiografiche si aggiunge così fin dall’inizio anni Cinquanta quella espositiva, esito della raccolta, comparazione e studio dei materiali²⁹. Tanto da proiettare in occasione delle mostre retrospettive (Roma, Milano, Venezia) delle prime “ricostruzioni” di pietre miliari del cinema muto italiano (i casi di *Ma l’amor mio non muore* e *Assunta Spina*), seppure prive delle loro colorazioni di origine e con intertitoli rielaborati e riposizionati.³⁰

Una propensione alla cura, allo studio e all’esposizione che negli anni Sessanta si manifestò in un progetto a lungo coltivato: presentare sugli schermi cinematografici un’edizione antologica della propria collezione di film della grande guerra.

27 V. D’Incerti, *Vecchio cinema italiano. Un film che rispecchia un’epoca*, in G. Calderoni, E. Rossetti (a cura di), *Terza mostra retrospettiva del cinema*, Roma 1951, p. 10.

28 Vico D’Incerti, *Vecchio cinema italiano: Assunta Spina*, cit., p. 22.

29 La stessa Francesca Bertini affiancò per un «intero inverno» D’Incerti durante la ricostruzione di *Assunta Spina*, cfr. N. Manicardi, *Vico D’Incerti*, cit., pp. 84-85.

30 È il caso di *Assunta Spina*; si veda tra gli altri A. Bernardini, *Bologne 93: deux Divas du cinéma muet italien*, “1895”, 16, 1994, p. 160: «on a en effet découvert [...] en comparant la nouvelle copie retrouvée au Brésil avec la précédente, que la reconstruction réalisée en 1952 par Vico D’Incerti avait arbitrairement réélaboré les intertitres et en avait inventé le texte et le positionnement».

Il collezionista prometeico: il riuso documentario e il gabinetto cinematografico dell'ingegner D'Incerti

Il 24 maggio 1964, a Palermo, è proiettato in anteprima *Il Piave mormorò*, documentario a lungometraggio realizzato in occasione del cinquantenario della Grande Guerra basato sulla collezione D'Incerti. Il «miracolo tecnico» di un racconto del periodo composto interamente di materiali d'epoca riscuoterà successo di critica e porterà onori al suo autore³¹. Sarà poi trasmesso in televisione il 4 novembre del 1968, sancendo simbolicamente l'intero arco di intervento bellico, dall'entrata in guerra alla dichiarazione di armistizio³². Il film occupa così un posto di primo piano tra i documentari e reportage cine-televisivi che lungo tutti gli anni Sessanta fecero uso di found footage per la rielaborazione della memoria del primo conflitto mondiale³³. Come ricorda D'Incerti, dalla sua collezione aveva

sempre pensato di ricavarne un giorno un film [...] L'occasione [...] si presentò nel cinquantenario della guerra. Ne parlai con Angelo Rizzoli che a quella guerra aveva partecipato [...] il film lo avremmo prodotto insieme, io avrei fornito il negativo pronto per la stampa e la traccia del commento parlato; la sua Cineriz si sarebbe occupata dell'edizione³⁴.

Esito creativo e storico-celebrativo della raccolta di film della grande guerra, *Il Piave mormorò* scaturisce da una dimensione epistemica e simbolica profonda del collezionismo. Nei ricordi della moglie Marsilia, D'Incerti è ritratto in un luogo appartato, il «suo studio»: «la sera, subito dopo cena, e anche la domenica pomeriggio, Vico si ritirava nel suo studio fra le monete antiche, gli spezzoni di documentari di guerra da restaurare, i suoi progetti, i suoi brevetti»³⁵.

Da questa immagine emerge lo spazio culturale dello studiolo³⁶: un «luogo di studio, raccolta, conservazione, ma anche di memoria e soprattutto luogo riservato, sacrale». Il gabinetto, in origine, è uno «studium», «a significare lo studio, l'applicazione, la cura»³⁷ e un luogo di conservazione ed esposizione (con il suo programma iconografico, i suoi legami con le camere del tesoro) in cui coesistono dimensioni intellettuali e memorie materiali.

31 N. Manicardi, *Vico D'Incerti*, cit., pp. 194-203.

32 Testimonianze di D'Incerti ed estratti provenienti dalle sue collezioni sono inclusi inoltre nel documentario Rai *Da Caporetto a Vittorio Veneto* (1968) di Arrigo Petacco e Amleto Fattori.

33 Sull'argomento si vedano A. Faccioli, *Visioni della Grande guerra*, Kaplan, Torino 2020; L. Mazzei, S. Berruti, *Celebrare e inaugurare: le immagini della IGM nella serata di lancio del Secondo Programma RAI, il 4 novembre 1961*, "Immagine", 13, 2016, pp. 149-180; A. Faccioli, L. Mazzei *Lo specchio spezzato: lacerazioni e rimozioni nel cinema italiano della Grande guerra*, in S. Contarini, D. De Santis, F. Pitassio (a cura di), *Documentare il trauma*, ETS, Pisa 2019, pp. 169-182.

34 V. D'Incerti, *Carriera e fortuna*, cit., pp. 151-152.

35 N. Manicardi, *Vico D'Incerti*, cit., p. 14.

36 W. Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Franco Cosimo Panini, Modena 2005 [ed. or. *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Gebr. Mann, Berlin 1977].

37 C. Cieri Via, *Il luogo della mente e della memoria*, in W. Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, cit., p. IX.

Lo studio è uno «specchio della cultura personale e individuale del proprietario»³⁸, e in qualità di *Kunstkammer* è uno spazio archetipico di contaminazione tra arte, tecnologia, scienze in cui il collezionista è mediatore e beneficiario delle forze creative della natura. Un luogo che si è modificato secondo una «sequenza storica» giungendo a radicarsi nel macchinico, cioè nella tecnica. Il connubio tra “passione” e “tecnica” di D’Incerti trova così origine dal «legame associativo tra forza creatrice prometeica ed entusiasmo per il collezionismo [...] il carattere attivo, formativo del collezionismo si rafforzò grazie al legame che univa la passione del raccogliere al fuoco dell’iniziatore della tecnica»³⁹.

Il “gabinetto” (cinematografico) dell’ingegnere D’Incerti è così un dispositivo di sperimentazione tecnologica e formale, in cui *Il Piave mormorò* si offre come “programma iconografico” della collezione, finalizzato alla rielaborazione della memoria materiale e visuale del conflitto. Un progetto creativo (la tecnica, le competenze) e appassionato (la collezione, il suo sapere) testimoniato dagli appunti di produzione⁴⁰, dal trattamento con la sua divisione in “rulli” e “capitoli”⁴¹ e infine dall’ordine di montaggio che ridispone quelli di origine, rinvenibili nella numerazione autografa impressa sui materiali di lavorazione in fase di montaggio⁴² e nelle annotazioni per le musiche⁴³.

Il legame tra entusiasmo collezionistico e fuoco della tecnica trova ulteriore senso nella «pena di raccogliere le pellicole cinematografiche documentarie»⁴⁴ che ha il suo riscatto nel documentario, volto a ricomporre i traumi individuali e collettivi vissuti dallo stesso D’Incerti:

alla fine di ottobre del 1917, nei giorni di Caporetto, avevo quindici anni [...] sufficienti per farmi vivere quelle ore tra struggenti angosce e incerte speranze. Lucidissimi rimangono nel mio ricordo lo spettacolo dei profughi [...] col loro carico di povere masserizie, di bimbi sbigottiti, di vecchi tristi, di paurose notizie; e quello degli sbandati, sporchi e laceri [...] La ritirata fu per me come un incubo; sbiaditi e irreali si fecero i sogni di vittoria nei quali sino a quel momento avevo creduto; terribilmente inutile mi parve il sacrificio di tanti nostri soldati⁴⁵.

Tale trauma non si limita infatti al piano memoriale, ma si radica in quello materiale. D’Incerti, dovendo adattare le riprese mute al sonoro, applicò le proprie conoscenze foto-

38 Ivi, p. XXXVII.

39 H. Bredekamp, *Nostalgia dell’antico e fascino della macchina*, cit., pp. 34-35 e 39.

40 Conservati presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino.

41 Archivio Centrale dello Stato (ACS), Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione Cinema, CF 4475 – “Quando la patria chiamava”, titolo provvisorio.

42 Conservati presso l’Archivio Storico Luce. I più sentiti ringraziamenti per la collaborazione alla ricerca e la messa a disposizione dei materiali a Enrico Bufalini, Patrizia Cacciani, Fabrizio Micarelli.

43 Il Fondo Rizzoli, conservato presso la Biblioteca Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, riporta gli appunti di sonorizzazione. Si ringrazia Patrizia Cacciani per l’intuizione e il prezioso lavoro di scavo e riordino delle informazioni.

44 Cfr. nota 11.

45 V. D’Incerti, *Pozzuolo del Friuli: 29-30 Ottobre 1917*, Bazzi, Milano 1967, p. 9.

cinematografiche⁴⁶ ai film raccolti per non perderne peculiarità storiche e formali (qualità fotografica, proporzioni del mascherino, velocità di proiezione):

[...] un imprevisto fatto tecnico minacciò di mandare a monte il progetto. Quando il cinema [...] divenne sonoro, il ritmo di ripresa e di proiezione dovette essere elevato da 16 a 24 fotogrammi al secondo. La proiezione di un vecchio film muto [...] divenne quindi inaccettabile, perché i movimenti ne risultavano accelerati e irreali. Il difficile problema fu oggetto di molte ricerche [...] lo affrontai io pure [...] e arrivai ad una soluzione tecnicamente corretta, con una speciale stampatrice ottica⁴⁷.

La passione fa i conti con la mediazione della tecnica e con il feticismo: «Non potendo di certo affidare ad altre mani i miei preziosi film originali, provvidi di persona a ricavare da essi con la mia stampatrice i nuovi negativi col ritmo corretto. Fu un lavoro lungo e paziente, al quale mi dedicai la sera»⁴⁸.

Del trasferimento «decelerato»⁴⁹ delle immagini attraverso una speciale «stampatrice ottica D'Incerti»⁵⁰ venne dato ampio risalto nei titoli di testa, nei paratesti promozionali e sulla stampa. Inoltre, nei materiali di lavorazione del film è conservato un test intitolato «alcune sequenze del film *Quando la patria chiamava*»⁵¹. Una dimostrazione sperimentale delle capacità della macchina di replicare i materiali d'epoca «al ritmo normale e alle dimensioni originali»⁵² (fig. 3).



46 L'ingegnere D'Incerti fu progettista e conoscitore di macchine industriali, nel campo foto-cinematografico ne sono prova l'ideazione della camera Rondine per Ferrania e il brevetto del Totalrama; si veda al riguardo S. Mascia, *Il viaggio del Circarama. Mobilità, comunicazione e tecnologia del cinema panoramico*, Corso di dottorato di ricerca in Storia dell'arte, Cinema, Media Audiovisivi e Musica, Università degli Studi di Udine, XXXV ciclo.

47 V. D'Incerti, *Carriera e fortuna*, cit., p. 152.

48 V. D'Incerti, *Carriera e fortuna*, cit., 153.

49 V. D'Incerti, *L'effetto Charlot*, "Corriere della Sera", 9 luglio 1968, citato in Massimiliano Terzi, *La macchina cine a 360° di Vico D'Incerti*, <https://www.nocsensei.com/camera/storia/massimilianoterzi/la-macchina-cine-a-360-di-ludovico-dincerti/>

50 Dai titoli del film. Almeno fino a inizio anni Duemila la stampatrice risultava conservata nella cantina della residenza milanese, Cfr. N. Manicardi, *Vico D'Incerti*, cit., p. 207.

51 ACS, CF 4475.

52 Dagli intertitoli del test conservato presso l'Archivio Storico Luce.

Fig. 3
Materiali di lavorazione di *Il Piave mormorò* (1964),
Test stampatrice D'Incerti, Archivio Storico Luce – Cinecittà

Un impegno curatoriale e tecno-scientifico opportunamente messo in valore da Rizzoli: il preventivo di spesa del film, sui 50 milioni di lire complessivi, ne registra 20 per «acquisto materiale» e «ricerche d'archivio», 4 per «effetti speciali» e «decelerazione» e ulteriori 8 per «regia»⁵³.

Il Piave mormorò incarna bene le differenti anime di D'Incerti (collezionista, studioso, curatore, tecnologo). Il metodo storico-filologico (nella scrittura ed edizione) e tecnico-ingegneristico (nella rimediazione delle immagini) fanno sì che nel film convivano preoccupazioni per la preservazione e restituzione della collezione e ambizioni di riorientamento discorsivo della memoria culturale del conflitto, rinnovando ancora una volta il ruolo di mediatore prometeico del collezionista.

Epilogo: il Repertorio D'Incerti

I film “dal vero” della grande guerra, sia realizzati dagli operatori privati sia prodotti dal Reparto fotocinematografico del Regio Esercito, quando non andati perduti o dispersi, sono stati nel corso del Novecento profondamente alterati da riusi, riedizioni, rimediazioni⁵⁴.

D'Incerti, realizzando *Il Piave mormorò*, non compromise i «preziosi film originali», semmai proseguì a curarli e preservali. Permane di conseguenza un interrogativo: che ne è stato dei «circa diecimila metri di pellicola»⁵⁵ da lui raccolti? La collezione resterà nella cantina della casa di famiglia fino al 18 marzo 1993, giorno in cui si consumerà «un piccolo funerale», il lutto ulteriore di «vedere partire da casa ciò che Vico aveva amato e custodito con il suo solito amore per le “cose”»: «L'Istituto Luce ha mandato a ritirare le vecchie pellicole di Vico [...] Ora saranno conservate meglio [...] un onore che [...] le abbia acquistate. Vuol dire che Vico aveva raccolto e conservato cose preziose che rappresentano un'epoca».⁵⁶

Il momento segna la fine della collezione privata e il suo ingresso in un altro dominio patrimoniale, ma sarà solo recentemente, una volta maturate le condizioni storiografiche (l'attenzione al cinema documentario muto italiano) e archivistiche (il digitale), che la consistenza del “Repertorio D'Incerti” (questo il nome assunto nella catalogazione presso l'Archivio Storico Luce) sarà riscoperta, in particolare grazie ai progetti cooperativi di ricostruzione e restauro delle prime edizioni del cinema italiano della grande guerra⁵⁷.

53 ACS, CF 4475.

54 Al riguardo, si veda almeno A. Faccioli, *Visioni della Grande guerra*, cit.

55 N. Manicardi, *Vico D'Incerti*, cit., p. 205

56 Ivi, pp. 212-213

57 La collaborazione tra Archivio Storico Luce – Cinecittà e Università di Udine si è concentrata sui materiali di lavorazione di *Il Piave mormorò* per poi allargarsi allo studio e preservazione del “Repertorio D'Incerti” su cui è in corso un'operazione di riscoperta e valorizzazione.



Fig. 4

Repertorio D'Incerti, *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello* (Comerio, 1916),
fotogramma originale da copia della prima edizione, Archivio Storico Luce – Cinecittà



Fig. 5

Repertorio D'Incerti, *Recupero di cadaveri di soldati italiani*,
Archivio Storico Luce – Cinecittà

Agli occhi di archivisti e ricercatori, la collezione rivela un territorio popolato di immagini sorprendenti, inedite o non contaminate.

Bisogna infatti considerare che D'Incerti raccolse materiali fin dal primo dopoguerra, per poi estendere, per completarla, la propria raccolta a documenti del Reparto fotocinetografico e austriaci. A titolo di esempio, nel “repertorio” si possono ammirare, per la prima volta dopo più di un secolo, sequenze di prima generazione di *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello* (1916) e con esse altri strati dell'archivio Comerio e di altre produzioni finora perdute o inaccessibili (fig. 4).

Infine, trattando direttamente con gli operatori, D'Incerti ebbe la possibilità di acquisire anche il girato: «certo la [parte] più interessante, il pubblico non aveva potuto vederla, perché la rigorosa censura non aveva mai permesso, ritenendola deprimente, la proiezione di scene dove figurassero combattimenti o comparissero caduti»⁵⁸. Il “repertorio” rivela così l'osceno, il rimosso, il macabro, la brutalità della guerra fatta di combattimenti, rovine, corpi umani e animali orribilmente segnati (fig. 5).

Ecco che lungo una rinnovata dialettica tra privato e pubblico, tra inediti e frammenti ritrovati, la raccolta D'Incerti diviene a tutti gli effetti un «insieme di oggetti esposti allo sguardo»⁵⁹, un medium tra visibile e invisibile che contribuisce a ricomporre, riscrivere ed esporre la storia del cinema muto italiano e del primo Novecento. Parafrasando lo stesso D'Incerti, intento a passare in rassegna gli apparecchi Ferrania, non si può non concludere riconoscendo che il tempo da lui impegnato a collezionare film “non era stato speso male”⁶⁰.

58 V. D'Incerti, *Carriera e fortuna*, cit., p. 151. Cfr. anche V. D'Incerti, *Ricordo di Luca Comerio*, cit.: «Che poi l'Ufficio Censura gli vieti di utilizzare buona parte delle riprese, perché troppo crude e impressionanti per il pubblico di allora, poco importa: l'essenziale è che le riprese ci siano: serviranno [...] alla storia d'Italia», p. 20.

59 K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi*, cit., p. 16.

60 V. D'Incerti, *Carriera e fortuna*, cit., p. 142.