

## Luigi Chiarini alla Mostra e il primato morale, civile e cinematografico degli italiani

Luca Mazzei

### 1. Uomini fummo e or siamo fatti sterpi

*Ma quando una nazione ha ricevute da Dio certe prerogative irrepugnabili e mostra di averle dimenticate, egli è non solo lecito, ma debito, il ricordargliele coi termini più efficaci, senz'aver paura che tali conforti l'inducano a passare il segno e a presumere troppo di sé.*

Vincenzo Gioberti, *Del primato morale e civile degli italiani*, 1864

A lungo fautore del folgorante interesse che il “suo” «Quadrivio», dal 1934 fino al maggio del 1939, avrebbe riservato alla questione “cinematografo” – realtà tanto emergente quanto presentata, sulle pagine del giornale, come l'arte di punta della nuova (e rigorosamente fascista) cultura nazionale – Chiarini, sul settimanale romano di cui era e rimase sempre vicedirettore, si occupò personalmente di cinema in 16 articoli complessivi. Uno solo però, ed è questo il punto più curioso, dedicato alla Mostra del Cinema di Venezia. La pubblicazione cui accennavamo, che è poi l'editoriale *A Festa finita*, uscito il 15 settembre 1935, si presenta come un articolo di media lunghezza, né troppo lungo, né troppo corto, ma ricco di commenti e di informazioni; oltre che di scelte forti, come quella di definire l'edizione interessante, anche se universalmente priva di capolavori<sup>1</sup>. Una sola altra volta, e più precisamente nel settembre dell'anno successivo, «Quadrivio» avrebbe dedicato un pezzo al festival lagunare. A firmarlo quella volta sarebbe stato Sandro De Feo, recensore del quotidiano «Il Messaggero», nonché penna mai prima (e mai più dopo) ospitata sul settimanale romano. Il suo però è un articolo “di colore”, dedicato a divi, personalità e modi di fruizione dell'evento di regime: cioè quanto più Chiarini detestava e combatteva nella pratica critica. E forse anche per questo, il pur garbato e brillante De Feo sul giornale di Chiarini non trovò poi più spazio. Ma il punto, qui, va detto, non è tanto commentare la futura assenza di De Feo, quanto notare la quasi costante taciturna presenza, riguardo al massimo festival cinematografico d'Europa, dell'uomo di regime e molti anni dopo, a situazione politica mutata, anche futuro direttore del festival stesso, Luigi Chiarini.

Che l'atmosfera chiassosa della Mostra, nelle sue accese battute, risultasse così vicina alla cronaca da trovarsi assai lontana dal tono riflessivo del settimanale, il quale per certi aspetti più prosaici

poteva d'altronde affidarsi ai colleghi e agli spazi giornalistici attivi nel quotidiano gemello «Il Tevere»<sup>2</sup>, è abbastanza evidente. E quindi in un certo senso, potremmo rimandare molte congetture al gorgo avvolgente di questa considerazione. Qualche dubbio però rimane, perché, se i dinieghi sono comprensibili, è pur vero che dar ragione della scelta di Chiarini di commentare il festival del 1935 (e solo quello), è fatto ancora più difficile.

Proverò dunque, su questo punto, ad avanzare tre congetture.

La prima è che tanto settoriale e stagionalmente definito interesse può essere dovuto proprio al crescente spazio affidato in «Quadrivio» al cinematografo dal novembre 1934 in poi. Un movimento interno che il 6 gennaio era sfociato addirittura nella pubblicazione di un numero speciale dedicato alla cinematografia. È evidente dunque come, nei mesi immediatamente successivi – che sono poi anche i primi di attività della neonata Direzione Generale per la Cinematografia (nacque nel settembre 1934), nonché quelli che precedettero l'uscita, tanto della traduzione di *Film e Fonofilm* di Pudovkin del collaboratore della rivista Umberto Barbaro, quanto quella del più agile libretto *Cinematografo* di Luigi Chiarini – l'attenzione continuasse a rimanere assai alta. Dopo un numero speciale dedicato al cinematografo, e dopo aver praticamente quasi abbandonato la critica letteraria per dedicarsi solo alla nuova arte (perché questo era successo al Chiarini giornalista di «Quadrivio»), sdegnare Venezia sarebbe stato da considerarsi, per il vice-direttore, politicamente (se non proprio moralmente), assai scorretto. Anche perché quella del 1935 era un'edizione particolare della Mostra, la prima diventata da biennale annuale.

Il secondo motivo ipotizzabile per la pubblicazione dello “strano” pezzo lagunare possiamo trovarlo poi nell'incarico che già da aprile Chiarini aveva formalmente e fattivamente preso con il regime, assumendo personalmente la direzione del Centro Sperimentale di Cinematografia, istituto di alta istruzione cinematografica che proprio quell'autunno avrebbe iniziato i suoi corsi. Scrivere del festival, in questo caso, avrebbe voluto dire marcare una presenza, oltre che celebrare un nuovo modo di fare critica, più consapevole delle linee generali di sviluppo della cinematografia e meno legata al colore locale e al divismo. Tutte cose che, come abbiamo già detto, Chiarini andava da tempo propugnando con forza<sup>3</sup>.

Ma, fra i motivi accampabili, possiamo identificare forse anche una terza e più importante ragione: la volontà, sempre più esplicita in Chiarini, di mostrare nei fatti, cioè come un assunto che si perpetuava nel tempo, il primato italiano nella cinematografia. Ciò, inteso tanto in senso *retroproiettivo*, ovvero il privilegio che la nazione italica poteva vantare di essere stata ai vertici della cinematografia nel periodo che egli considerava in assoluto il principale, ovvero quello dell'affermazione del “Cinema come Arte”; quanto anche in senso *proiettivo*, ossia nelle magnifiche sorti, e progressive, che l'eredità di un tempo, accompagnata dalla guida politica e culturale fascista, ora incarnatasi nello strumento Direzione Generale per la Cinematografia, avrebbe assicurato al cinema italiano a venire. Non era d'altronde, questa del 1935, la prima Mostra del Cinema di Venezia ad avere un Direttorato Generale alle spalle?

Un'ulteriore prova a sostegno di questa argomentazione “istituzionale” viene da una piccola e pur importante constatazione. L'ultimo articolo di Chiarini sul cinematografo comparso su «Quadrivio» risaliva al 24 marzo dello stesso anno, e l'argomento in quel caso era stato “Il 40° Anniversario del Cinema”, ovvero quell'evento, tenutosi il giorno 22 e promosso dalla Direzione Generale per la Cinematografia (che proprio in quell'occasione, come si affermava nell'articolo stesso, usciva “allo scoperto” con una forte iniziativa internazionale), del quale Chiarini era stato uno dei principali sostenitori, e che avrebbe dovuto, nelle intenzioni del regime, celebrare appunto l'avvio, non solo di una storiografia cinematografica ufficiale, ma anche di una storia del cinema europeocentrica, ovvero di un percorso teleologico e intimamente narrativo, in cui – ipotizzato come marginizzabile

se non proprio come marginale, il ruolo del cinema americano nello sviluppo del linguaggio cinematografico — i ruoli chiave della nuova narrazione storica sarebbero dovuti passare principalmente alla Francia (per certa tendenza cinematografica anni Venti, ma soprattutto per l'invenzione del mezzo: da cui l'invito, peraltro subito onorato, di Louis Lumière a venire in Italia a dare avvio alle celebrazioni), alla Russia (per il recente sviluppo dato all'"arte di massa" e alla Cinematografia di Stato), alla Germania (ma su questo le idee non erano concordi, le si affidava talvolta il ruolo di ripetitrice e ottima sviluppatrice di temi), e soprattutto all'Italia, assunta al ruolo di centro di irradiazione mondiale della cultura cinematografica. In particolare, si additava il nostro paese all'attenzione dei lettori sia come antica sede della creazione del cinema quale Arte e Linguaggio come avrebbe detto l'anno successivo Alberto Consiglio — o "espressione", come proponeva più sovente in quegli anni Chiarini<sup>4</sup> — sia come coacervo di "generi", da intendersi però qui più come ipotesi preordinate di sviluppo in tutto il mondo e in tutti i tempi eseguite e tuttora eseguibili di modelli cinematografici, che altro<sup>5</sup>.

Come scriveva infatti nella pubblicazione edita in occasione del 40° anniversario il funzionario del Minculpop e futuro Ispettore Generale del Teatro Nicola De Pirro<sup>6</sup>:

«Oggi che l'Italia onora in Lumière l'inventore della settima arte, vale la pena di affermare la necessità che molte cose siano messe a posto e che sia chiarita una buona volta la funzione dell'Europa, in rapporto all'origine del cinema, all'inizio della sua vita, al suo svolgimento, alla sua attualità odierna, ai futuri sviluppi del cinema europeo. [...] Di qui la necessità di creare finalmente una storia che sia una storia e non una storiella del cinema; per rivendicare a Cesare quello che è di Cesare e per dare a coloro che hanno volontà di costruire la forza morale di sapere che essi continueranno una tradizione che non ha mai subito soste»<sup>7</sup>.

Forse non così esplicito, e certo più articolato, ma anche allineato in quella direzione, era il pensiero di Chiarini, che su «Quadrivio» il 24 marzo così si rivolgeva ai suoi lettori:

«La celebrazione del 40° anniversario dell'invenzione della cinematografia, che ha luogo proprio oggi in Roma, assume un carattere assai significativo. Prima di tutto essa vuole essere un atto di omaggio a Luigi Lumière, che col suo genio inventivo ha dato all'umanità un mezzo potente di espressione che ogni giorno si rivela sempre più importante. [...] Ma le celebrazioni di oggi vogliono avere anche un altro significato importante: la rivendicazione, cioè, dell'ingegno europeo di fronte alla cinematografia. Si è troppo detto e ripetuto fuori proposito che il cinema è prerogativa assolutamente americana, perché nella ricorrenza di un simile anniversario non si dovesse ricordare che esso è dovuto all'ingegno di un europeo e che i suoi progressi maggiori sono stati realizzati con il contributo di noi europei. Noi italiani che dal '12 al '25 abbiamo avuto la più grande cinematografia del mondo eravamo particolarmente indicati per una siffatta rivendicazione. [...] Anche dopo la grande cinematografia italiana, infatti, non sono state quella russa, quella tedesca, quella francese, a tenere alto nel campo dell'industria standard all'americana, i valori dello spirito e dell'ingegno? Del resto, i grandi registi ed i grandi attori d'America molto spesso sono europei. Col che non si vuole disconoscere i meriti, certo grandissimi, dell'ingegno americano sullo sviluppo della cinematografia, ma ricordare agli immemori il posto importantissimo e di prima linea che in tale sviluppo spetta al genio europeo»<sup>8</sup>.

Che poi questa “genialità” europea fosse, per Chiarini, principalmente italiana abbiamo già detto, ma forse risulterà più evidente leggendo ora questo brano, volutamente estrapolato dalla citazione precedente e su cui peraltro, con nuovi argomenti, sarà bene tornare poi. Il passo è dedicato alla lode di quello che di lì a pochissimo si sarebbe chiamato il “vecchio cinema italiano”<sup>9</sup>:

«Il cinema come arte è nato in Italia: *Quo Vadis?* e *Cabiria*, che risalgono a 22 anni fa, costituiscono già chiare espressioni artistiche: segnano la strada che il cinema dovrà battere per essere arte. *Primo piano*, *carrello*, *trucchi cinematografici*, *illuminazione artificiale*, *grandezza scenografica* sono già in questi film che tanta influenza hanno esercitato e ancora esercitano sulla cinematografia mondiale. In Italia anche nascono il film sociale (*Sperduti nel buio*), la commedia-operetta (*La Signorina Ciclone* di d'Ambra), il film comico (*Polidor Kri-Kri*), il film drammatico (*Teresa Raquin*) e in Italia prima che altrove si volgono alla cinematografia uomini di cultura e poeti: basti pensare ai soggetti di D'Annunzio per *Cabiria*.

Ecco perché, particolarmente a Roma, era opportuno festeggiare Lumière e ricordare il contributo che l'Europa ha dato al cinematografo»<sup>10</sup>.

Sulla scorta di queste note e pensando anche a quanto tale iniziativa fosse legata all'esordio internazionale della Direzione Generale per la Cinematografia, sarà quindi più facile comprendere adesso non solo perché Chiarini si interessasse tanto alla Mostra del 1935, ma anche perché “a festa finita”, per commentarla, utilizzasse un brano come questo:

«[...] secondo me uno dei fattori più salienti del Festival veneziano è stato costituito dalla partecipazione della nuova produzione italiana. Essa ha dato la misura (anche senza rivelazioni e capolavori) delle enormi possibilità che ha la nostra cinematografia ora che il regime l'ha direttamente disciplinata».

L'articolo – è inutile nascondere (ma non potrebbe essere altrimenti in un uomo d'apparato come il vicedirettore di «Quadrivio») – è in buona parte una velina di regime e certo è difficile non pensare a come l'intero pezzo sia destinato a celebrare, al di là di ogni altra considerazione, il lavoro della Direzione Generale («in meno di un anno la Direzione Generale per la cinematografia, con un lavoro non facile, anche bisogna dirlo, per l'incomprensione di talune zone dell'ambiente cinematografico, è riuscita a dare alla produzione cinematografica italiana una dignità artistica e un tono spirituali che saranno certamente rilevati dal pubblico»<sup>11</sup>, dirà nelle righe dopo). Se questo però è ovvio, va anche detto che, nelle parole del neo-direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia (lo era diventato il 13 aprile, poco dopo le celebrazioni del 40°), emerge anche una visione programmatica ed esteticamente rigorosa, quale poi sarà difficile trovare in Italia – tanto negli elogi sperticati, quanto nelle critiche – delle future kermesse veneziane del Ventennio. C'è insomma dell'altro e del diverso in quell'elogio. Innanzitutto per il dichiarare apertamente a inizio articolo, che rivelazioni e capolavori non ce n'erano certo stati, né cercandoli fra i film stranieri né pensando a quelli italiani («Se si aggiunge che i quindici migliori non costituivano nulla di eccezionale nel loro complesso, si deve dedurre che il bilancio della terza Mostra è stato dal punto di vista artistico assai magro»<sup>12</sup>, affermava in apertura di articolo). E poi per quel riferirsi (non solo retorico, a veder bene) a una “misura” di possibilità future che va in qualche modo data e postulata. La Mostra insomma, non era andata bene in termini assoluti, ma lo stampo, anzi potremmo dire con Giovannetti lo “standard”<sup>13</sup> della produzione italiana era ormai pronto: dopo

l'esperimento, la "festa", quella vera, sembrava voler dire Chiarini, poteva cominciare. Che poi lo *standard* del nuovo cinema italiano dovesse essere identificato nello stampo del Centro Sperimentale sottoposto alla Direzione Generale del Cinematografo è cosa anch'essa che si può ben leggere fra le righe, così come – lo si capisce ancora meglio dal brano riportato qui sotto – è tuttora evidente anche la matrice gentiliana della riflessione che soggiaceva all'intera operazione di Chiarini (la necessità e la non minorità di un'azione pedagogica; la centralità del cinema di propaganda, per cui non vale più la pregiudiziale della antipoeticità; il ruolo dell'Energia nello sviluppo dello Spirito nelle opere, cioè nella sua "attualizzazione"):

«A Venezia sono stati proiettati durante il Festival quattro film italiani che possono rappresentare veramente la nuova produzione. Se in essi ancora si riscontrano delle deficienze e delle incertezze si deve proprio al fatto che non sempre i produttori hanno sentito a pieno il nuovo spirito collaborativo. Per dirla con un termine cinematografico, quando questo rapporto tra produttori (e qui si vuole dire tanto gli industriali che i registi) e gli organi direttivi della cinematografia avrà raggiunto la piena sincronizzazione, si può essere sicuri che allora la cinematografia italiana sarà in grado di affermarsi pienamente»<sup>14</sup>.

Nuova cinematografia italiana, dunque, non solo come volontà, ma anche come servizio a un primato immanente, e quindi, nella precisa situazione storica, come spirito che diventa concreto, attuando il suo progetto, grazie alla struttura organizzativa fascista. La matrice filosofica era insomma fortemente evidente. D'altronde, Giovanni Gentile, che già in primavera aveva firmato la prefazione del libro sul cinema di Chiarini, su quel numero di «Quadrivio», era l'autore dell'articolo a fianco<sup>15</sup>.

## 2. L'imperialismo cinematografico

*Per chiarire in che consista il primato italico uopo è notare che ogni maggioranza naturale deriva dall'autonomia, per cui un essere sovrasta ad altri esseri e non ne dipende. L'autonomia considerata generalmente importa due prerogative; l'una delle quali risiede nel non pigliare altronde la propria legge, e i beni che ne conseguono; l'altra nel governare gli enti subordinati, comunicando loro la norma delle operazioni, e abilitandoli ad esercitar quegli uffici, a godere quella felicità, che alla loro natura è conforme.*

Vincenzo Gioberti, *Del primato morale e civile degli italiani*, 1864

C'è comunque qualcosa in più in quell'«affermarsi pienamente» del cinema italiano con cui si chiude la frase del precedente articolo, che si capisce solo tenendo ben presente un altro intervento, sempre scritto da Chiarini per la sua rivista, ma uscito stavolta sul numero del 3 marzo 1935. Il fondo cui ci riferiamo è *Film e fobie*. È qui infatti che il futuro direttore del Centro Sperimentale esprime le sue idee sul rapporto fra cinema di produzione estera e cinema nazionale, e soprattutto sull'integrarsi armonico di quest'ultima in un canone destinato a qualificare dal punto di vista formativo tutta la futura produzione italiana. Un problema, con ogni evidenza, estremamente spinoso. Come conciliare infatti la volontà di creare un cinema italiano nazionale e

nazionalista e il desiderio di vederlo affermarsi poi a livello internazionale? E soprattutto come proporre un *corpus* di modelli filmici senza integrarli con un certo numero di opere straniere? E infine, additando all'attenzione dei cineasti italiani anche alcuni film stranieri, come fare a non perdere durante il processo di formazione delle nuove leve del cinema la propria identità culturale?

Il problema, per la cinematografia del periodo, era cogente. Pensiamo alla passione, anche a fini formativi, di Chiarini e dell'intera redazione per i film russi, la cui "scorrettezza" politica, al di là dell'interesse relativo all'elaborazione del montaggio o delle strategie di rappresentazione e di coinvolgimento delle masse, si presentava di segno altissimo. È evidente inoltre che la questione non riguardava solo il cinema. Tanto che Chiarini stesso, nel bel mezzo dell'articolo si disinteressava del cinematografo vero e proprio, sorprendendosi in breve a parlare di Verga e di letteratura, nonché di arte in genere. Il problema infatti era molto più ampio: era una questione di carattere generale, che investiva tanto la politica, quanto l'economia. Era l'*impasse* insomma di tutte le società a economia chiusa o comunque idealmente protezionistica; stati che allora, in Europa, erano, come si sa, in veloce accrescimento e che, di lì a poco, Germania in testa, avrebbero trovato come unico sbocco per la loro economia quello di lanciarsi in una nuova avventura bellica. Chiarini, che era pienamente uomo del suo tempo, inteso soprattutto come tempo di un preciso *establishment* politico, questa situazione la conosceva bene. La sapeva perfettamente delineare e forse sapeva anche che avrebbe portato in breve a un vicolo cieco. Al momento comunque proponeva di risolvere le questioni relative al contesto cinematografico con un *escamotage* singolare: da un lato un'inversione di tendenza a dir poco epocale in campo teorico, e dall'altro una soluzione paradossale (e con tutta evidenza insufficiente, ma allora pienamente omogenea al clima politico) nel campo della politica estera. Vediamole in concreto. Il primo aspetto della proposta riguardava la negazione del carattere universalistico del cinema, tipicità che aveva costituito il *trait d'union* di praticamente tutto il pensiero teorico internazionale della *Belle époque*, almeno da Thovez e Canudo in poi<sup>16</sup>. Come esplicitamente egli stesso dichiarava infatti:

«Falsamente il cinematografo è stato considerato come un'arte internazionalistica, per l'universalità del linguaggio delle immagini e per la facilità degli scambi internazionali. Falsamente, perché se c'è un'arte nella quale si sente o almeno si dovrebbe sentire spiccato il carattere nazionale, questa è proprio la cinematografia»<sup>17</sup>.

Il secondo aspetto coincideva invece con la valorizzazione, anche in cinematografia, della politica imperialista, aspetto del dibattito nazionale a cui «Quadrivio», proprio su quel numero del 3 marzo 1935 dedicava ampio spazio:

«Ne consegue che anche nel campo delle lettere, delle arti e del pensiero, l'Italia ha da essere imperialista; tendere cioè all'espansione della propria civiltà anche mediante l'assimilazione di quegli elementi estranei che il nazionalismo si preoccupa di espellere. Perciò stesso l'Italia deve essere aperta alle correnti spirituali straniere e queste risolvere nella propria civiltà: essere mediatrice degli scambi spirituali tra popolo e popolo, mediatrice e, quindi, formatrice, giacché tale mediazione non può avvenire che secondo un preciso spirito italiano.

Tutto ciò, del resto, rientra nella grande tradizione italiana: tutti i sommi artisti, letterati e pensatori nostri, pur avendo originali e universali intuizioni, sono stati aperti agli influssi

più diversi ed hanno accolto le esperienze più varie maturandole ed elaborandole nel loro spirito si da renderle schiettamente italiane. Per nessun altro genio, come per il nostro, è vero il detto che il genio non ruba ma conquista. Giacché lo spirito è elemento attivo e in continuo operante, che si afferma proprio in codesto lavoro di elaborazione e trasformazione, e non è qualcosa di statico da mantenere a un grado costante di temperatura»<sup>18</sup>.

Non bisogna, insomma, dice Chiarini «rinchiudersi nel culto di una nazionalità pura per quanto astratta»<sup>19</sup>, ovvero «precludersi ogni rapporto spirituale con gli altri popoli»<sup>20</sup>, ciò significa non darsi alla xenofilia, ma conoscere per conquistare, ovvero dare libero sfogo alla «volontà di conquista (conoscere, assimilare e far nostro il mondo che ci circonda»<sup>21</sup>, perché una «nazione come la nostra, che ha e vuole esercitare un ruolo di prim'ordine, che tende col Fascismo a svolgere un'azione di carattere imperialistico, deve conoscere il mondo e i popoli su cui quest'azione va esercitata»<sup>22</sup>.

Imperialismo al posto di ibridismo dunque. E per questa strana via al confronto culturale, c'era anche una giustificazione morale:

«Una delle caratteristiche del genio italiano è [...] l'assimilazione e vorrei dire, se la parola non fosse abusata, la sua storicità: cioè quel farsi interprete in un determinato momento storico di esigenze non soltanto nazionali, ma universali»<sup>23</sup>.

Si potrebbe a lungo discutere su queste e altre considerazioni, ma il fatto importante è che la non universalità del cinema e la necessità imperialista non sorgono in Chiarini come spunti teorici astrattamente elaborati. Chiarini infatti, anche se non lo nomina (né qui né in seguito, lasciando in questo caso il campo della polemica più diretta a Umberto Barbaro<sup>24</sup>), sembra polemizzare con qualcuno, più esattamente con Ettore Maria Margadonna, autore della prima (nonché per molti aspetti notevolissima, anche se poi negli anni a venire più citata che utilizzata) storia del cinema prodotta in Italia, *Cinema: ieri e oggi*, pubblicato presso Domus nel 1932.

Margadonna, infatti, nella sua storia del cinema propone due linee programmatiche. Per quanto riguarda il lato estetico – dice – bisogna osservare l'evoluzione del cinema nell'ambito di processi culturali di ampia portata, inserire cioè la storia della cinematografia nella storia delle culture nazionali e continentali<sup>25</sup>. Per quanto riguarda l'aspetto produttivo, invece, bisogna apparentare il film a qualsiasi altra merce circolante, e ricostruire quindi le dinamiche di “definizione” di questa merce in base a criteri già delineati dal pensiero economico<sup>26</sup>. Passando all'esame del cinema italiano 1908-1929 (peraltro, e qui si concentrarono le accuse degli oppositori, sbrigato in sole tre pagine) egli propone così di leggerlo nel contesto di una cultura, come quella nazionale, secondo lui ben predisposta a certe tipologie di rappresentazione, ma non ad altre. L'opera, il melodramma, la rappresentazione sacra di massa, ad esempio, le sarebbero sempre state vicine, ma non il racconto “moderno”. Nel secondo aspetto, invece, cioè in quello che riguarda l'analisi economica del cinema, egli fa coincidere, fra le righe, quell'internazionalismo cinematografico poi tanto contestato da Chiarini con una “sana” tendenza del capitalismo pre-1929 alla libera circolazione delle merci<sup>27</sup>. La nascita dei poli hollywoodiano e sovietico-moscovita sarebbe così una logica conseguenza dell'altrettanto naturale tendenza del capitale alla unificazione in trust e in monopoli in genere, strumenti soprattutto volti a superare, grazie al controllo totale della distribuzione, le difficoltà del mercato “chiuso” degli anni Trenta:

«L'esempio nord-americano e quello russo sono assolutamente probanti per convincerci che, sia un'organizzazione capitalistica, sia in regime collettivista, l'editoria cinematografica, allo stato attuale della sua evoluzione, tende irresistibilmente a consolidarsi in imprese più o meno monopolistiche alla cui base sta un'efficiente organizzazione distributiva. Nell'Urss, infatti, ad un solo organismo centrale, la Sovkino, sono devoluti il servizio di distribuzione e del commercio estero delle pellicole e di conseguenza i più ampi poteri per coordinare l'attività delle varie editrici. Ecco l'organizzazione modello sia per l'industria nord-americana [...] che, risorta da appena un quinquennio, avrebbe forse raggiunto questa fase della sua evoluzione se le barriere e le preoccupazioni nazionali non si opponessero al libero gioco delle forze economiche»<sup>28</sup>.

Sono, come si capisce bene, due ipotesi lontanissime dal pensiero del nazionalista e dichiaratamente corporativista, per quanto non rigidamente protezionista, Chiarini, per il quale il primato era una questione di spirito, cioè una caratteristica inalienabile di un popolo, e non un'eredità culturale, come invece proponeva Margadonna, postulando l'evoluzione dello spirito come coacervo di accidenti storici. Inoltre, per Chiarini, le ipotesi liberali e liberaliste, presentandosi *in toto* come teorie necessariamente da correggere, nel concreto della politica fascista anni Trenta, con una robusta iniezione di corporativismo (e come abbiamo visto di imperialismo), rappresentavano addirittura l'origine di tutti i mali. La matrice di merce del cinema, insomma, anche se non la sua natura industriale (è qui, in fondo, la grande differenza fra i critici gentiliani e quelli crociani) si presentava come peccato originale, più che come inalienabile segno di nascita dell'oggetto film. Tutta l'elaborazione teorica, proposta fra 1934 e 1936 da Chiarini sembra quindi essere un tentativo di ribaltamento di questa apodittica (ma nel suo libro ben contestualizzata) affermazione di Margadonna. Il fatto è che Chiarini – lo ricordavamo prima – opera più con le armi del silenzio e della contestazione *sine nominatio* che con l'aggressione diretta. Così, più che alzare la voce, erige barricate critiche e, ad esempio, esclude dalla bibliografia essenziale dello storico a venire, posta a chiusura del suo fondamentale e fondativo *Cinematografo*, il libro di Margadonna. Cioè l'unico testo italiano in volume, insieme a quello prodotto nello stesso anno da Consiglio (ma lì è più un piccolo panorama critico posto a corredo di certe affermazioni, un po' come aveva già fatto Giovannetti con *Il cinema e le arti meccaniche*<sup>29</sup>) ad avere affrontato fino ad allora il problema della storia del cinema. Difficile d'altronde pensare che egli avrebbe accettato una frase, provocatoria e da contestualizzare, ma certo feroce, come questa di Margadonna, a riguardo della cinematografia italiana:

«Orbene Louis Delluc, fino al 1918, dettava questo pessimistico giudizio: "Voglio ammettere che noi avremo dei buoni film. Sarà un fatto eccezionale. Perché il cinema non è nella razza"; [...] dopo dodici anni, René Schwob riporterà l'identico giudizio adoperando quasi le stesse parole. Ecco un punto di partenza che, se fosse stato tenuto presente da Charensol, gli avrebbe sicuramente giovato per accomunare il destino del cinema italiano a quello francese in una ricerca più serena forse e certo più conclusiva e più utile di una condanna tanto recisa quanto grettamente *chauviniste*».

Il potenziale lascito di Margadonna si concentrava quindi in tre punti: invito a costruire una storia della cinematografia intesa come libro in cui leggere le tendenze future non solo artistiche ma anche culturali e medialità del cinema a venire (lascito importante, qualunque sia il giudizio che si voglia dare al suo volume) invito a costruire provocatoriamente una storiografia non

aderente alle tendenze politiche italiane del momento; e invito a considerare l'ambiente culturale in cui il film trovava la sua origine e il suo confine. Tutti giudizi, al di là delle tante carenze dei tanti errori del libro, ampiamente controfirmabili, al punto che è difficile oggi rimanere ancora "dalla parte di Chiarini" nelle sue controproposte programmatiche.

### 3. La Filologia e la Storia

*In Europa invece il cinema comincia a trovare la sua filologia e la sua storia. E questa serata retrospettiva non è che un risultato di questo precedente lavoro. Molti del pubblico elegante del Lido hanno, in quest'occasione, rimpianto che non si sia fatto e non si faccia da noi nulla del genere. E sarebbe giusto se fosse vero: ma bisogna avvertire, perché noi siamo in genere gli ultimi a sapere le cose di casa nostra, che non è vero. Una selezione retrospettiva della cinematografia italiana fu fatta da Luigi Chiarini e proiettata a Roma nella serata in onore di Lumière in occasione del quarantesimo anniversario del cinema.*

U. [Umberto Barbaro], *Filologia e storia del film (a proposito della retrospettiva francese)*, «Il Tevere», 22 agosto 1938

C'è però, va detto, in Chiarini anche qualcosa che resta. Un dato cioè decisamente progressivo, assente in Margadonna e di cui finora non ci siamo occupati. È l'accento che Chiarini, e con lui Barbaro e Corrado Pavolini, mise, almeno a partire dall'inverno del 1935, sulla necessità di tornare al film. Sul bisogno, cioè, di riscoprire e recuperare le "vecchie" pellicole per analizzarle con cognizione di causa e, nei limiti delle possibilità, anche per compararle fra loro con un lavoro filologico innovativo e aperto a sviluppi futuri. Insomma, per trarre da lì (e non solo dal discorso culturale che il film involgeva in sé o aveva generato) gli auspici per la cinematografia futura. È questo un dato assai importante. E se Margadonna, arresosi all'evidenza di un'assenza, non farà mai emergere in modo realmente problematico questa carenza, l'attenzione al testo di Chiarini sarà invece, il motivo per cui, nel febbraio 1943, nel nuovo canone bibliografico proposto da Aristarco, che certo non era già, in quegli anni, accondiscendente verso il regime, insieme al libro di Margadonna figurerà anche quello del 1942 del direttore del Centro Sperimentale Chiarini<sup>30</sup>. A lanciare la campagna per una riscoperta dei vecchi film, e cioè per il loro recupero e la loro conservazione in unico luogo (si badi bene, riscoperta e raccolta di "vecchi" film: non solo quindi preservazione delle opere moderne: è qui che sta la novità) e dell'impossibilità, prima che venisse fondata una Cineteca Nazionale, di scrivere un'autentica storia del cinema, è, il 7 aprile 1934, il critico di «Il Tevere», Antonio Petrucci. Il discorso che egli porta avanti è chiarissimo. Tanto che vale la pena rileggerne un ampio brano:

«Dicono che qualche cosa sia possibile trovare all'Ariccia – a due passi da Albano – ove dovrebbe essere una specie di magazzino. Ma chi è il proprietario di questa roba? In quale stato di conservazione sarà mai in un magazzino dell'Ariccia, della pellicola girata venticinque e più anni or sono?

Qualche altra cosa è in mano ai privati, che non si conoscono, e la maggior parte è andata distrutta.

L'ipotesi studiosa al quale sopra si accennava, dopo aver tentato delle ricerche archeologiche, non avendo a propria disposizione un patrimonio da spendere in quelle ed in acquisto di filmi, ripiega sulla idea di servirsi di documenti di seconda mano, vale a dire del materiale libri e riviste dalle quali attingere sufficienti notizie per ricostruire quel periodo.

È probabilmente inutile aggiungere che anche qui lo attendono le più pericolose delusioni ed amarezze.

Una prima indagine mette dinanzi alla constatazione che i libri sono pochi assai; una gita a quello scontro permanente di organizzazione che è la Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma – inconcepibile nell'anno XII – (dove non esiste per es. un catalogo per materia) permette la seconda constatazione: che la nostra biblioteca nazionale ignora del tutto la esistenza dei libri suddetti.

Il cine-club romano di venerata memoria possedeva un tempo una bibliotechina cinematografica, ma oggi è inarrivabile in quanto data in custodia alla Scuola di Santa Cecilia.

Si finisce per contentarsi di una collezione di riviste. Certo se ne dovettero pubblicare in quell'epoca: di qualcuna se ne ricorda anche il titolo. Se pure erano – come dovettero essere – essenzialmente a scopo pubblicitario, potrebbero comunque essere una fonte di notizie piuttosto preziosa.

Inutile tentare di trovarne anche una copia di un solo numero nelle biblioteche pubbliche. Un rapidissimo, ma sufficiente giro di ricognizione dai rivenditori di libri usati dà lo stesso frutto che sa davvero di *cenere e tosco*.

Conclusione: dopo essere partiti con molto slancio, con vivissima fede, ci si ritrova soltanto con alcuni libriccini: l'elenco dei film passati in censura. Elenco completo, ma non esauriente in quanto contiene soltanto l'indicazione del titolo delle pellicole ed il nome delle case produttrici.

Pochino per chi voglia saper qualcosa della cinematografia italiana, la prima e l'unica al mondo, in quegli anni dimenticati.

Ed eccoci al punto al quale si voleva giungere.

È assolutamente necessario l'intervento di un ente pubblico il quale raccolga, con i mezzi che può avere a disposizione, tutto il materiale ancora esistente presso privati e costituisca il primo e più importante nucleo di una Cineteca Nazionale, con a fianco una biblioteca cinematografica. Questo ente può essere tanto l'Istituto Nazionale Luce quanto lo stesso Ministero dell'Educazione, ma occorre agire sollecitamente se non si vuole poi aver del tutto perduti i pochi documenti rimasti della cinematografia italiana.

La Cineteca dovrà avere a disposizione i mezzi più larghi per potere giovare degli ultimi ritrovati riguardanti la conservazione delle pellicole. Come esiste una disposizione di legge che obbliga gli editori ad inviare copia di tutte le pubblicazioni alle Biblioteche Nazionali una analoga disposizione dovrebbe obbligare i produttori all'invio di una copia di ogni film edito alla Cineteca (anche dei doppiati, s'intende).

Dal momento che tutti riconoscono ormai che il cinematografo è arte e per la sua importanza e diffusione è divenuto una delle più interessanti e importanti fonti per la storia dei popoli di oggi, è assolutamente necessario che il riconoscimento di questa importanza si traduca in fatto e non si permetta che questa fonte si inaridisca e vada dispersa.

Si potranno studiare i mezzi più idonei, le modalità meno costose per il bilancio dello Stato, ma in un modo o nell'altro occorre che il Ministero dell'Educazione Nazionale, al quale di

diritto spetta questo compito, affronti e risolva con la rapidità che è propria dello Stato fascista, questo problema che non è lieve né facile, ma altrettanto necessario ed urgente»<sup>32</sup>.

La Direzione per la Cinematografia, insomma, era ancora lontana dall'essere creata, ma il problema era già posto. Facciamo ora un nuovo salto in avanti e andiamo al gennaio del 1935, più esattamente al n. 1 della rivista «Scenario», diretta, guarda caso, insieme a Silvio d'Amico, da Nicola De Pirro. Qui, fa mostra di sé, il primo degli articoli destinati a riscrivere la storia del cinema italiano. È *Lucio d'Ambra precursore di Lubitsch* di Corrado Pavolini, saggio per metà acutissimo (l'analisi del cinema di Lucio d'Ambra, per quanto fatta quasi tutta "a memoria" o con il solo ausilio di tracce cartacee è magistrale) e al contempo meravigliosamente mitografico. *Sperduti nel buio* vi diventa la *rara avis* del cinema italiano «un tentativo sporadico di uscire dal vieto triangolo parigino con scatti d'un realismo dialettale potente»<sup>33</sup>. Lucio d'Ambra, tramite *Il Re, le Torri, gli Alfieri*, invece, diventa – riprendendo una lettura critica di Piccioli probabilmente rimasta nella memoria collettiva<sup>34</sup> – il padre putativo del cinema di Lubitsch. Ed è chiaro che, se allora *Sperduti nel buio* non era ancora scomparso e lo stesso era per *La Signorina Ciclone*, film a quanto pare, in quel periodo parzialmente recuperato<sup>35</sup> (ma non sembra proprio che Pavolini ne possedesse copie) di *Il Re, le Torri, gli Alfieri*, Pavolini non aveva che cinque foto, tutte tratte da una *brochure* prestatagli da d'Ambra in persona e riprodotta da lì sulla rivista (riducendola – ahimè – in pezzi e facendola così scomparire per sempre)<sup>36</sup>. Eppure, Pavolini è l'autore, come già annunciavamo, di *Il collezionista di film*, articolo narrativo (un collezionista francese di film, novello Noè, anche se un po' sciovinista, conserva un film all'anno fino ad arrivare a quota quaranta e nell'anniversario della cinematografia li presenta al giornalista) che è anche la migliore testimonianza oggi sul ruolo dei collezionisti nella storia del cinema, nonché sulla tipologia di film a quel tempo considerati canonici e quindi da conservare e ritoccare<sup>37</sup>, oltre che sul dibattito che allora si avviava sul canone e sui cambiamenti cui doveva essere continuamente sottoposto.

Stesso discorso potremmo fare per Umberto Barbaro, autore di *Nascita del film d'arte* nel libro collettaneo edito per le celebrazioni del 40° Anniversario<sup>38</sup>, nonché dell'intervento *Novità del cinema*, uscito un anno e mezzo dopo, su «Quadrivio»<sup>39</sup>; tutti articoli votati a dimostrare la presunta superiorità, film alla mano, del cinema italiano. Ma in molti casi, appunto, i film in realtà non c'erano, ce n'erano solo dei brani, delle tracce. Oppure, come nel caso di *Cabiria*, opera centrale nella ricostruzione mitografica del passato cinematografico italiano, erano disponibili solo in versioni spurie, filologicamente scorrette, anzi volutamente adeguate ai tempi. Tanto che è proprio allora che sorge il grande abbaglio di Pastrone, non solo antecedente di Griffith nel film storico, ma anche nella predilezione del primo piano, nell'uso dell'illuminazione e nel moderno taglio di montaggio. Abbaglio fondato sulla volontà di vedere anticipazioni storiche là dove non c'erano, ma anche sulla doppia revisione effettuata sul corpo vivo del film da Pastrone, la prima volta nel 1922 e la seconda nel 1931<sup>40</sup>.

Ma se ancora gli elementi per costruire un canone filologicamente accettabile per una duratura (nei limiti del possibile...) storia del cinema erano insufficienti, è vero però che il lavoro era iniziato. Ed è anche vero che è proprio nella figura e nell'opera Chiarini che questa brigata dispersa di giornalisti cinematografici trovava un punto di contatto. In direzione di un progetto comune, certo, ma anche nei confronti del regime, inteso qui come struttura in grado di finanziare e rendere attivo un sogno sempre più forte: avere a disposizione un capitale iniziale di pellicole storiche cui far riferimento.

#### 4. Il complesso di Schliemann

*Proteggete i miei padri. Un dì vedrete  
mendico un cieco errar sotto le vostre  
antichissime ombre, e brancolando  
penetrar negli avelli, e abbracciar l'urne,  
e interrogarle. Gemeranno gli antri  
secreti, e tutta narrerà la tomba  
Ilio raso due volte e due risorto  
splendidamente su le mute vie  
per far più bello l'ultimo trofeo  
ai fatati Pelidi.*

Ugo Foscolo, *I Sepolcri*, 1806

Se Barbaro è colui che offre ai futuri storici una linea di interpretazione del vecchio cinema italiano in chiave progressiva, e non solo quindi teleologico-nazionalista, mentre Pavolini è colui che permette di integrare quel percorso barbariano, maggiormente centrato sulle tematiche del realismo e dello sviluppo del cinema narrativo<sup>41</sup>, con approfondimenti legati allo sviluppo nazionale della commedia e del film a progressione ritmica più che narrativa, Chiarini invece mette di suo, fondendo in una tutte queste direttrici di ricerca, una linea di tendenza che passa soprattutto dalle necessità pedagogiche di fondare un primo nucleo cinetecario. Ciò per poter permettere al primato di riprodursi. «Ecco perché la coscienza italiana è un fatto assolutamente interiore, un atto, un'affermazione, un principio attivo e una conservazione»<sup>42</sup>, egli diceva in *Film e fobie* il 3 marzo 1935. «Dei tempi beati, del “paradiso perduto”, si è cancellato persino il ricordo»<sup>43</sup>, soggiungeva invece nell'aprile dello stesso anno nel suo *Cinematografo*. Nello stesso libro, qualche pagina più avanti sarebbe stato ancora più chiaro:

«Si è che assai spesso i cultori di cinematografia, se conoscono gli scritti di Béla Balázs o di Paul Rotha, i quali gli permettono di discettare sul montaggio analitico e sul ritmo, ignorano completamente la storia della cinematografia o tutt'al più conoscono soltanto i titoli di qualche pellicola. Voglio dire che pochissimi sono coloro i quali si son presi cura o meglio hanno affrontato l'enorme difficoltà di ricercare i vecchi film e di passarli in proiezione. Capisco che ciò che non è agevole, ma pure esso resta l'unico modo ammissibile per farsi una cultura cinematografica»<sup>44</sup>.

Poi aggiungeva: «Qui tra parentesi, salga in alto l'augurio di veder presto funzionare, con mezzi sufficienti, una seria cineteca»<sup>45</sup>.

Un augurio a dir poco retorico, perché Chiarini, che già era ormai direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia, sapeva bene che il primo nucleo di quella Cineteca (da lui sfruttato per un primo esempio di montaggio a fini didattici nel corso delle celebrazioni del 40° Anniversario<sup>46</sup>) esisteva già, così come sapeva bene che, prima o poi, quello che avrebbe dovuto per il momento essere solo un fondo a uso e consumo di un'avanguardia cinematografica (intesa non come serbatoio di “ismi” di sorta ma come gruppo dirigente della cinematografia del futuro) doveva diventare in seguito (o in una “seconda fase”, come diceva lui stesso, probabilmente non immaginando che questo ulteriore stadio avrebbe visto la luce solo nel 1949) anche qualcosa di più ampio, ovvero quella Cineteca Nazionale, ipotizzava con lucidità su «Quadrivio» addirittura nel 7 aprile del 1934<sup>47</sup>. Come nuovamente riprendeva in *Cinematografo*:

«Ormai per l'impulso vivo di un agile organismo del regime, il Sottosegretariato per la stampa e per la propaganda, anche gli studi cinematografici sono destinati a prendere un serio sviluppo: a chi se ne occuperà non mancheranno più certamente i mezzi e le possibilità giacché la Direzione generale per la cinematografia, sta, appunto, raccogliendo tutto quel materiale che dovrà, è certo, formare in un secondo tempo il nucleo centrale della futura cineteca di Stato. D'altra parte l'attività cinesperimentale, affidata ad un'organizzazione seria e viva come quella dei Guf, potrà contribuire a far conoscere a masse sempre più larghe la cinematografia italiana. Qui, meglio che nei film stranieri, i quali del resto nessuno vuol bandire, i futuri autori del cinema potranno trovare il nostro genio, il nostro spirito, la nostra tradizione: giacché anche per il cinematografo ne abbiamo una non indifferente»<sup>48</sup>.

Poter rivedere i film del "glorioso" passato nazionale, serviva dunque a creare, al contempo, una vera "storia" del cinema, ma anche a formare, facendo trarre auspici da questa, le nuove leve della cinematografia. Certo, senza dimenticare i film stranieri, i quali appunto, nessuno, almeno allora, voleva «bandire». Solo "limitare" nella potenziale influenza culturale che essi avrebbero espresso verso i giovani cineasti e i nuovi storici, con la proposta di un canone corretto e ben temperato. Per questo Venezia era ancora un momento di scambio importante. Una zona "controllata" in cui le influenze reciproche potevano rendersi fruttuose, ma anche avvenire su basi certe. Quattro anni dopo, il 31 agosto 1939, la guerra, giunta d'un tratto a turbare l'ultima giornata di proiezioni del festival lagunare, già fin dai primi primi colpi di cannone, avrebbe fatto fuggire tutte le illusioni. Comprese quelle di uno stato autosufficiente e di un impero sempre più vasto, che non si sarebbe dovuto – ahimè – estendere al solo campo della cinematografia.

1. Più esattamente l'articolo si estendeva su due mezze colonne per due pagine.
2. La redazione di «Il Tevere», diretto sempre da Teresio Interlandi, era anche fisicamente posta al piano di sotto di quella di «Quadrivio». Va comunque detto che «Quadrivio» ha negli anni sempre mantenuto una certa sua indipendenza. Rifiutando o almeno evitando, ad esempio, di pubblicare, nella parte cinematografica, articoli antisemiti, tragica specializzazione invece, già ben prima del varo delle leggi razziali, del quotidiano gemello.
3. «Ecco perché, anche per il cinematografo, la critica e, diciamo pure la grossa parola che spaventa e fa sorridere i maneggioni della pellicola, la filosofia dell'arte, hanno un'importanza di primissimo ordine. [...] La critica, dunque, le dissertazioni teoriche sull'estetica cinematografica e le indagini sulla sua essenza, che sembrano inutili ai cineasti che vengono dalla "gavetta" degli stabilimenti, sono da incoraggiarsi perché assolutamente indispensabili alla formazione di una civiltà cinematografica». Luigi Chiarini, *Cinema autoctono*, in «Quadrivio», III, 10, 6 gennaio 1935, p. 1.
4. Luigi Chiarini, *40° Anniversario del Cinema*, in «Quadrivio», III, 21, 24 marzo 1935, p. 1.
5. Un pensiero che era già divenuto in altra sede esplicito: «Voglio dire, qui, tra parentesi, che, tra l'altro, sarebbe utilissima, per esempio, una storia della cinematografia italiana, la quale potrebbe pur documentariamente dimostrare — stimolo e ammonimento — come nel periodo aureo della nostra cinematografia, si trovi per lo meno il germe di tutti gli attuali generi del film mondiale: da quello storico a quello d'avventure, dal comico alla commedia brillante, da questa, infine, a quello sociale. Prima degli americani e dei russi in Italia si erano tentate quelle forme che oggi esse hanno superbamente realizzate». Luigi Chiarini, *Panoramica cinematografica*, in *40° Anniversario della cinematografia (1895-1935)*, Roma 1935, pp. 92 e 94. Dello stesso avviso anche Umberto Barbaro in *Nascita del film d'arte*, in *ivi*, p. 80; ora anche in *ora in Id., Servitù e grandezza del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1962, p. 139.
6. Avrebbe infatti assunto l'incarico tre settimane dopo, l'11 aprile 1935.
7. Nicola De Pirro, *Per una vera storia del cinema*, in *40° Anniversario della Cinematografia (1895-1935)*, cit., pp. 25 e 27.

8. Luigi Chiarini, *40° Anniversario del Cinema*, cit., p. 1.
9. Umberto Barbaro, *Novità del cinema*, in «Quadrivio», IV, 57, 15 novembre 1936, p. 2. L'articolo è peraltro assente dalla pregevole raccolta pubblicata da Gian Piero Brunetta in 2 voll. (Umberto Barbaro, *Neorealismo e realismo*, Editori Riuniti, Roma 1976). In seguito, Eugenio Ferdinando Palmieri, *Vecchio cinema italiano*, Zanetti, Venezia 1940.
10. Luigi Chiarini, *40° Anniversario del Cinema*, cit., p. 1.
11. Luigi Chiarini, *A Festa finita*, in «Quadrivio», III, 46, 15 settembre 1935, p. 1.
12. *Ivi*.
13. «lo standard significa proibità costruttiva e trionfo del ritmo sul disordine. La ragione costruttiva non soffoca, come gli esteti superficiali credono, l'originalità morale ed artistica dell'io ma la obbliga a contribuire al bene comune». Eugenio Giovannetti, *Il cinema e le arti meccaniche*, Sandron, Palermo 1930, p. 17.
14. Luigi Chiarini, *A festa finita*, cit., p. 1.
15. Il libro di Chiarini fu recensito da «Il Tevere» sul numero del 20 aprile 1935 a p. 3. L'articolo di Giovanni Gentile è invece *Il lontano Oriente e il compito dell'Italia*, in «Quadrivio», III, 46, 15 settembre 1935, pp. 1-2.
16. Crainquebille [Enrico Thovez], *L'arte di celluloidi*, in «La Stampa», 29 luglio 1908, p. 3; Ricciotto Canudo, *Trionfo del cinematografo*, in «Nuovo Giornale», 25 dicembre 1908, p. 3.
17. Luigi Chiarini, *Cinema autoctono*, in «Quadrivio», III, 1, 6 gennaio 1935, p. 2.
18. Luigi Chiarini, *Film e fobie*, in «Quadrivio», III, 18, 3 marzo 1935, p. 2.
19. *Ivi*.
20. *Ivi*.
21. *Ivi*.
22. *Ivi*.
23. *Ivi*.
24. Umberto Barbaro, *Nascita del film d'arte*, cit., p. 77.
25. Cfr. Ettore Maria Margadonna, *Cinema: ieri e oggi*, Domus, Milano 1932, pp. 122-124.
26. *Ivi*, p. 110.
27. *Ivi*.
28. *Ivi*.
29. Alberto Consiglio, *Introduzione a un'estetica del cinema ed altri scritti*, Guida, Napoli 1932; e Eugenio Giovannetti, *Il cinema e le arti meccaniche*, cit.
30. *Ivi*, p. 120.
31. Umberto Barbaro, *Problemi del cinematografo. Dedicato agli uomini politici e agli industriali*, in «Quadrivio», II, 41, 5 agosto 1934, ora in Umberto Barbaro, *Neorealismo e Realismo*, cit., vol. II, p. 449.
32. *Per una Cineteca Nazionale*, in «Il Tevere», 7 aprile 1934, p. 3.
33. Corrado Pavolini, *Lucio d'Ambra precursore di Lubitsch*, in «Scenario», V, 1, gennaio 1935, p. 17.
34. Va detto comunque che, da parte sua, Barbaro rivendicava a sé quella definizione, postdatandone di più di dieci anni la genesi. Umberto Barbaro, *Nascita del film d'arte*, cit. p. 79.
35. «Nella mia selezione ho anche mostrato, con brani comparativi, come il genere del film operetta di cui oggi Lubitsch è maestro sia sorto in Italia per opera di Lucio d'Ambra che con *La Signorina Ciclon* e moltissimi altri film ha affermato la vita del genere stesso». Luigi Chiarini, *Cinematografo*, Cremonese, Roma 1935, p. 107.
36. Dell'operazione di collage si apprende in una lettera del dicembre 1934 di Pavolini a Lucio d'Ambra conservata presso il fondo d'Ambra e da me lì visionata.
37. Corrado Pavolini, *Il collezionista di film*, in *40° Anniversario della cinematografia (1895-1935)*, cit., pp. 56-62.
38. Umberto Barbaro, *Nascita del film d'arte*, cit. pp. 77-81, ora anche in *Id.*, *Neorealismo e Realismo*, cit., vol. II, pp. 139-141.
39. «Con qualche articolo sulla vecchia cinematografia italiana, che ancora aspetta il suo storico, io credo di aver fornito argomenti già bastevoli per spostare di qualche anno (dal 1915-1916 in cui Griffith creò *Intolerance* al 1912 in cui Guazzoni realizzava *Quo Vadis?* e Martoglio *Sperduti nel buio*) e di molte migliaia di chilometri (dall'America all'Italia) la nascita dell'arte del film, cioè l'invenimento di mezzi creativi del cinema». Umberto Barbaro, *Novità del cinema*, cit. p. 2.

40. Cfr. João S. De Oliveira, *Cabiria, una nuova sfida per il restauro*, in Alberto Barbera e Silvio Alovio (a cura di), *Cabiria Et Cabiria*, Il Castoro-Museo Nazionale del Cinema, Milano-Torino 2006, pp. 54-61 e Luca Mazzei, *Il gran sogno lontano. Cabiria e la stampa dal 1913 al 1951*, in *ivi*, pp. 121-201.
41. Cfr. Umberto Barbaro, *Nascita del film d'arte*, cit., p. 81.
42. Luigi Chiarini, *Film e Fobie*, cit. p. 2.
43. Luigi Chiarini, *Cinematografo*, cit., p. 100.
44. *Ivi*, pp. 99-100.
45. *Ivi*, p. 100.
46. «In occasione della celebrazione del quarantesimo anniversario della cinematografia, celebrazione voluta, con grande sensibilità, dal regime Fascista, io ho tentato di fare una storia filmata del cinematografo italiano mostrando alcuni brani di vecchi film nostri in confronto di altri stranieri, antichi e recenti. La mia intenzione era di provare documentariamente la seguente verità: che il film come arte è nato in Italia; che gli stranieri hanno attinto a piene mani dalla nostra cinematografia, spesso, per i progressi tecnici conquistati col passare degli anni, superandoci, qualche volta copiandoci nel modo più integrale. La maggiore difficoltà incontrata è stata quella di procurarmi i vecchi film che mi abbisognavano, giacché è molto del materiale che mi sarebbe stato necessario è andato purtroppo distrutto. Ad ogni modo ho potuto trovare quel tanto che bastava a dimostrare la verità del mio assunto. Su quella traccia io credo si potrebbe scrivere e sviluppare una storia della nostra cinematografia e della sua importanza in confronto di quella mondiale». Luigi Chiarini, *Cinematografo*, cit., pp. 101-102. Segue poi una dettagliata spiegazione del materiale proiettato durante la lezione e dei rispettivi obiettivi didattici. Cfr. *ivi*, pp. 102-105.
47. *Per una Cineteca Nazionale*, cit.
48. *Ivi*, p. 109.