

Prefazione

I baci di Mae Murray

di Leonardo Quaresima

1. Non sappiamo come il fenomeno verrà interpretato tra qualche anno: certamente ora non possiamo che registrare il grande ritorno di attenzione per le teorie del cinema, viste in una prospettiva storica. L'interesse in realtà è sempre esistito: la differenza è che in passato, legato soprattutto alla manualistica, faceva riferimento alle forme di un sapere fisso, corrispondente alle caratteristiche di fasi circoscritte e sentite come lontane. La novità della presente congiuntura poggia sulla convinzione, invece, che tale sapere possa interagire con la situazione, attuale, della discussione teorica e della stessa pratica cinematografica. O meglio, interagire con i processi contemporanei di trasformazione di componenti essenziali del dispositivo cinematografico e della stessa istituzione cinematografica, o più in generale del sistema delle arti visive.

Un capitolo importante di questa storia è rappresentato dall'elaborazione teorica di Rudolf Arnheim, così come è stata sistematizzata da *Film als Kunst* (1932), ma anche dal libro sulla radio (apparso in Inghilterra nel 1936, ma scritto alcuni anni prima), e da molti testi degli anni Venti e Trenta, confluiti in tempi più o meno recenti in due volumi: *Kritiken und Aufsätze zum Film* (1977) e *Die Seele in der Silberschicht* (2004), entrambi a cura di Helmut H. Diederichs¹. Un numero cospicuo di tale saggi risale al periodo del soggiorno italiano dell'autore (1933-1939), ma essi non erano stati più oggetto, nella loro integralità, di una riedizione – neppure nel nostro paese. Il libro che abbiamo in mano colma meritevolmente questa lacuna.

Si tratta di testi che hanno avuto un forte impatto sulla cultura (cinematografica) italiana dell'epoca. È ad essi che si deve un importante contributo all'aggiornamento della riflessione teorica sul cinema nel nostro paese, per l'ancoraggio con la *Gestalttheorie*, con gli studi di psicologia della percezione e più in generale per le basi scientifiche dell'approccio da cui muovono. Essi sono stati protagonisti di un collegamento, il più qualificato, con le principali tendenze della ricerca internazionale (e del sapere tecnico internazionale) – così come del resto era negli intendimenti dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa (presso cui Arnheim trovò accoglienza), della «Rivista internazionale del cinema educatore» e successivamente di «Intercine» che ne erano emanazione, e del progetto della mai compiuta *Enciclopedia del cinema* (il cui carattere progressivamente “borghesiano” è vividamente messo in luce dal testo

omonimo apparso su «Intercine», 3, marzo 1935). Alcuni di questi scritti hanno un'impostazione esplicativa rispetto a quelli weimariani, o anche apertamente divulgativa, ma sempre (e, malgrado il mutato contesto e le mutate ambizioni), anche nella fase di «Cinema», di alto livello, e costantemente in rapporto con le punte più alte dell'elaborazione internazionale (si veda, ad esempio, la tempestiva discussione di *A Grammar of the Film*, 1935, di Spottiswoode).

2. I contributi "italiani" mettono in evidenza forti elementi di continuità con l'elaborazione precedente. Vi si confermano innanzitutto i tratti di una teoria estetica, fondata sui principi della teoria della Gestalt, sulla separatezza degli ambiti sensoriali. E su un'originale concezione delle "arti riproduttive" (fotografia, cinema, radio, cinema sonoro), contrassegnate da un rapporto diretto, di "riproduzione meccanica", con la realtà, ma al contempo "arti" a pieno titolo, per la capacità di mettere a frutto le falle, i limiti delle procedure di riproduzione e dunque di trasformarsi in pratiche della rappresentazione. «Quando i raggi luminosi imprime il chiaro e lo scuro sullo strato di bromuro d'argento, quando le onde sonore si disegnano nello strato di cera o sulla celluloido, è come se il modello prendesse il pennello togliendolo di mano al pittore! – è la felice immagine proposta dallo stesso Arnheim –. Ebbene, sappiamo da tempo che non si tratta di un semplice, meccanico processo di riproduzione. Altrimenti avremmo avuto a che fare con un dispositivo tecnico, del tipo della stampa, che non avrebbe niente a che fare con l'attività creativa artistica dello spirito umano»². Ma gli scritti italiani confermano la continuità di impostazione anche su altri aspetti, meno vistosi (e meno indagati) della riflessione di Arnheim, e tuttavia di originale rilievo. Mi riferisco, ad esempio, al ruolo attribuito alla funzione dello spettatore (esemplare un *Feuilleton* degli anni Venti, *Kino von hinten*³, in cui l'autore suggerisce di andare al cinema rivolgendo lo sguardo agli spettatori invece che al film), pur senza arrivare a forme organiche di integrazione: se «non c'è dubbio che ogni prodotto artistico deve "trascendere se stesso" [...] questo non dà il diritto al fruitore di completare a sua volta l'opera privando la rappresentazione dei suoi limiti necessari»⁴.

La continuità si evidenzia egualmente nel rilievo assunto dalla nozione di stile, che può emergere in modo ancora convenzionale e limitativo nell'opposizione stile/maniera, e nel legame con il contributo creativo di "grandi personalità"⁵, ma anche come qualità più indipendente, forma ricorrente svincolata da ancoraggi autoriali⁶. La stessa antiautorialità, che serpeggia negli interventi critici weimariani e che si insedia anche in *Film als Kunst*⁷, trova riscontro in *Rundfunk als Hörfunk*⁸. Gli scritti italiani sono continuamente attraversati inoltre (ma qui torniamo a un momento centrale della ricerca dello studioso) dalla presenza della radio, la cui autonomia estetica viene edificata sui medesimi principi che sono alla base di *Film als Kunst* e su un'idea di atto *udibile*, che il nuovo me-

dium avrebbe riportato alla ribalta (impostazione accostabile, sul piano metodologico, alla riscoperta del *gesto visibile* compiuta dal cinema nelle premesse di *Der sichtbare Mensch* di Balázs, cui il saggio di Arnheim rimanda anche per l'individuazione di una sorta di fisionomia sonora: un versante della ricerca dello studioso tedesco, mi sembra, ancora tutto da indagare).

Ma il punto di vista può anche essere capovolto. Cosa aggiunge – possiamo chiederci – la parte italiana dell'attività di Arnheim alla sua elaborazione? Si approfondisce l'interesse per la tecnica cinematografica (in secondo piano o del tutto assente nella sua riflessione precedente), ma comunque ritenuta una componente fondamentale. Alla base della nascita del nuovo mezzo sta per Arnheim innanzitutto una nuova tappa dell'evoluzione tecnologica: «L'invenzione del cinema trova la sua collocazione naturale nel quadro dello sviluppo tecnico»⁹. Si intensifica l'interesse per la dimensione storiografica. Forte impulso trova lo studio dei meccanismi della percezione visiva e auditiva. Su un piano generale, ovvero in riferimento a determinati ambiti di applicazione: la visione stereoscopica, le dimensioni dello schermo in rapporto al campo visivo dello spettatore, la pellicola a grande formato.

3. Gli anni passati nel nostro paese producono anche momenti di discontinuità con l'attività precedente. Si perde quasi completamente il taglio da *Feuilletonist* dei suoi scritti, la verve polemica, il linguaggio affilato, la qualità letteraria della scrittura. Il giovane Arnheim si era sentito subito a suo agio in questo solco. La collaborazione con i periodici dell'epoca (quotidiani influenti come il «Berliner Tageblatt» e la «Vossische Zeitung», riviste satiriche come «Das Stachelschwein», e quindi la celebre, autorevole e militante assieme, «Weltbühne») era avvenuta proprio servendosi di questo “formato”, utilizzato anche nell'attività “istituzionale” di critico cinematografico. Se i suoi punti di riferimento sono i più grandi esponenti del genere (Alfred Polgar, innanzitutto, uno dei principali collaboratori della stessa «Weltbühne»), i risultati non sfigurano rispetto ai modelli dei “maestri”. Non si dimentichi che nel 1928 vide la luce, oltre alla sua tesi di dottorato (*Experimentell-psychologische Untersuchungen zum Ausdrucksproblem*), proprio una raccolta di *Feuilletons* (comprendente un'ampia sezione di scritti di argomento cinematografico), *Stimme von der Galerie*, introdotta da una prefazione di Hans Reimann (l'animatore di «Das Stachelschwein»), e accolta da una lusinghiera recensione di Kurt Tucholsky sulla «Vossische Zeitung»¹⁰. Da questa formazione Arnheim ricava un'accanita passione per la lingua e la convinzione più viva del ruolo centrale dello stile di scrittura. Ricordando i suoi anni alla «Weltbühne» lo studioso stesso ha richiamato direttamente l'attenzione su tali aspetti, ricordando l'“attenzione da certosini” con cui il gruppo della rivista si dedicava anche alla correzione delle bozze, «dal momento che, per noi fanatici della lingua, i refusi erano una cosa inimmaginabile»¹¹. L'attività come critico cinematografico di Arnheim è inseparabile

da tale impostazione. È lo stile di scrittura che sostiene la programmatica tendenziosità di molti giudizi, che alimenta l'intelligenza valutativa e interpretativa anche nei passaggi più faziosamente polemici.

Un altro aspetto che si modifica è l'impostazione *militante* della sua prassi critica (la «Weltbühne» era una delle voci più «schierate» della sinistra intellettuale weimariana). Dove non erano riferimenti tematici e principi ideologici a funzionare da riferimento (criteri verso cui anzi Arnheim apertamente polemizza), ma sempre soluzioni di messa in forma, modalità della rappresentazione. Questa impostazione si smorza (sul versante squisitamente cinematografico) e naturalmente si perde su quello politico nella diversità della scena italiana degli anni Trenta. Il taglio diviene (anche in questo caso per una necessità dettata dall'esterno) piuttosto divulgativo, «educativo». Fino a farsi (deliziosamente) impressionistico nelle recensioni brevi per «Cinema». L'acuminatazza della scrittura si stempera a sua volta, oltre che per il venir meno della tensione militante, per il filtro imposto dalla lingua italiana, che lascia nondimeno affiorare tracce significative del regime d'origine (si veda, esempio tra tutti, il testo *Pesci d'Aprile. Le meraviglie della tecnica*¹²), ma in un quadro ormai «normalizzato» sul piano della scrittura.

Quando *Film als Kunst* viene pubblicato, la «battaglia» di Arnheim contro il film sonoro è ormai persa. Ma nei primi anni Trenta l'impegno dell'autore nel sostenere la propria concezione teorica (che vede nel sonoro un elemento di contraddizione e di regressione rispetto alle condizioni che hanno reso possibile l'affermarsi della dimensione estetica del cinema) prosegue di pari passo con l'accentuarsi del carattere provocatorio e tendenzioso della sua impostazione. Il trasferimento in Italia segna anche da questo punto di vista uno spartiacque. Se l'autore non modifica di una virgola le proprie idee di fondo, fa proprio al tempo stesso l'obiettivo di tallonare e interpretare da vicino la situazione presente (l'avvento del colore, i primi passi della televisione, l'insistenza sulla stereoscopia), anche – di nuovo – per far fronte alla commessa scientifico-divulgativa cui è chiamato a corrispondere. Se la presa sul contemporaneo si fa maggiore (gli scritti sulla televisione ci appaiono per molti versi «profetici»), l'impatto delle proprie concezioni originarie finisce necessariamente per attenuarsi. Pur risultando tutt'altro che trascurabili i «guadagni» di tale allargamento di prospettiva: all'attenzione per gli aspetti tecnologici si è già fatto cenno, così come a quella per la componente della ricezione (apprezzabile non solo sul piano della elaborazione, ma anche nel coinvolgimento del lettore-spettatore nella propria prassi critica: ciò che è alla base della conduzione della rubrica di corrispondenza con i lettori di «Cinema»). Ma lo spostamento conduce anche a una maggiore attenzione al contributo specifico dell'attore; a un allargamento di interesse per il fenomeno del divismo, per il cinema documentario, per quello amatoriale.

4. Negli anni di Weimar il critico Arnheim si muove senza complessi di soggezione nei confronti degli emergenti, acclamati, registi-autori dell'epoca: Dreyer, Gance, Lang, Murnau. *La Passione di Giovanna d'Arco* (1928) di Dreyer gli sembra affetta da un iper-estetismo, che se può trovare la sua ragion d'essere nell'ambito del cinema sperimentale, del film assoluto, «non è ammissibile in un film a soggetto». E si spinge fino alle valutazioni più eretiche (o liberatorie?): «Se un'interprete sta andando verso il proprio martirio, non è il momento di riprendere il suo volto e quello del suo boia, con tutte le loro rughe, come se fossero una graziosa opera d'artigianato uscita dalla bottega del Padreterno». Per arrivare, in riferimento agli eccessi nell'utilizzazione del primo piano, al giudizio più tranciante: «Un processo non è una galleria di quadri»¹³. Ancora un «eccesso di bellezza» gli sembra compromettere la riuscita di *Tabù* (1931) di Murnau, messo in discussione, tuttavia, anche rispetto alle sue premesse «etnografiche». Il film gli sembra il risultato di cineasti-antropologi (denominati «missionari della croce di Malta»: definizione impareggiabile, da registrare...) che operano con «attori» e paesaggi come se girassero in studio; e l'estetismo, in più, di discutibile matrice: «Domina un'eccedenza di rami fioriti e corone tra i capelli, come se in Paradiso si stessero facendo dei saldi di fine stagione della bellezza per svuotare i magazzini». Ma l'operazione gli sembra anche «pericolosa», per gli equivoci nella commistione tra piano «documentario» e «drammatico», anche a livello del sonoro, ove la musica, scrive, echeggia «ora danze popolari bavaresi, ora corali evangelici, il tutto mescolato con jodel alpini»¹⁴.

Giudizi feroci sono riservati ai film di Lang, «romanzi d'appendice che hanno fatto dei soldi», varianti milionarie dei «giornalini di Nick Carter», peraltro distinguendo sempre il piano di competenza del regista da quello della sceneggiatrice Thea von Harbou, messa comunque con le spalle al muro per le sue, specifiche, responsabilità: «dare travestimento ideologico a un qualche destino privato»¹⁵. *Metropolis* (1927), così, è visto come fusione, da una parte, della cultura dell'americanismo (seppure la sua origine venga rintracciata «più nei racconti di fantascienza dei libri per ragazzi che nei politecnici») e dall'altra di «polverosi ninnoli della cultura europea dell'interiorità», un immaginario in cui «la donna ideale è vestita come la Margherita di Goethe, [...] e la strega viene mandata al rogo». Risultato: un «*Kunstsalon* piccolo-borghese», «scene mondane di genere e pitture medievali di spiriti dipinte con l'olio delle macchine». «Si colori pure la sfera sessuale con miniature e storie sentimentali – si tengano lontane dal socialismo le mani fresche di manicure!»¹⁶.

Una delle stroncature più irridenti e distruttive fu probabilmente quella riservata al *Napoléon* (1926) di Abel Gance (vi si parla di personaggi caricaturali, «simbolismo da francobollo», malaccorta fiducia nel «principio di accumulazione»), del quale la stessa soluzione dei tre schermi, oltre che ridicolizzata sul piano della efficacia spettacolare, è valutata «estheticamente sbagliata»: «la limitazione imposta da una cornice fissa costituisce la prima

premesse per un qualunque effetto dell'immagine»¹⁷. Ma, seppure a posteriori, in occasione di una riedizione proposta nel 1925, un giudizio sferzante aveva salutato anche *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920), considerato dominato da un'impostazione decorativa (per nulla corrispondente agli assunti dell'espressionismo), quella stessa impostazione secondo cui era stato volgarizzato l'espressionismo, trasformato (nei primi anni Venti) in "stile" della moda, dell'arredo, della stessa pubblicità. «Nel 1925 il ricordo di insegne pubblicitarie e slogan del tipo: "Devi fumare solo Walasco!" impediscono di gustare nella maniera più appropriata [...] le ossessioni del Dottor Caligari [...] rese con le lettere "Devi diventare Caligari!" che appaiono sulle pareti o contro il cielo»¹⁸. Su questo punto il parere dello studioso non sarebbe mutato. In un testo datato 1934, scritto per l'*Enciclopedia del cinema*, e rimasto non pubblicato, il presupposto centrale dell'esperienza del cinema espressionista è valutato come fallito: quei film non sarebbero riusciti a trasferire i principi di figurazione (bidimensionali) della pittura e della grafica su forme corporee e spazi tridimensionali. Anche se viene riconosciuta l'importanza della valorizzazione degli aspetti formali, e dell'uso della luce fatti dalle opere in questione e l'influenza che avrebbero avuto sul cinema posteriore: «L'arte di trattare la luce secondo questa impostazione non si è più persa»¹⁹.

Si tratta di posizioni (pressoché dimenticate) tanto più interessanti perché non sostenute da argomentazioni tematiche e ideologiche (neppure immaginabili nel caso di Arnheim), e inoltre perché prive di riserve preconcepite e altrettanto ideologizzate nei confronti del cinema di genere, visto invece come terreno su cui possono realizzarsi procedure di formalizzazione egualmente complesse e originali. Di qui l'apprezzamento per alcuni film di von Sternberg, proprio quelli, magari, per cui "la migliore Berlino" aveva gridato al kitsch. Di essi Arnheim apprezza la modernità e la sapienza della messa in scena («la vita vi si manifesta solo nel raggio di un metro attorno ai personaggi. Ma questo spazio ristretto si trasforma in un cerchio magico») pur nei rischi sempre incombenti della "maniera", del puro gioco delle forme che può farsi "sregolatezza": «Hollywood è una colonia di uomini sradicati. Il loro cuore non appartiene a niente al mondo. Il loro occhio appartiene ad ogni cosa. [...] Questi uomini giocano con le risorse creative così come giocano a golf». E allora il giudizio può tornare a farsi feroce (è il caso di *Shanghai Express*) arrivando anche a smontare il "mito" di Marlene Dietrich: «Da una parte fa troppo, quando rotea gli occhi senza sosta, ironicamente e nervosamente; dall'altra troppo poco, quando non lascia trasparire il calore interiore e la capacità di sopportare le sofferenze. [...] Non riesce più a camminare senza dondolare le anche, non riesce più a stare in piedi senza allungare un braccio verso il quadro della porta. Dovrebbe riposarsi quattro settimane sulle spiagge della California e quindi recitare subito in una commedia vestendo i panni della tenera donna di casa, con due bambini e un allevamento di animali da cortile»²⁰. E anche su questo versante l'indipendenza di giudizio del critico lascia il segno. Si veda quanto scrive di Mae Murray (il film

da cui parte è *Altars of Desire*, 1927, di Christy Cabanne): «Bacia senza bagnarsi le labbra e le lacrime che scendono dai suoi occhi sono pensate solo come effetti luminosi. [...] Grande artista nel suo genere, ma di quel genere, appunto, di cui vorremmo volentieri perdere per sempre la chiave». (Il film in questione, possiamo osservare noi, probabilmente non la aiuta, se vi può capitare, sempre vedendolo con gli occhi di Arnheim, che «il partner la conduca sotto un inverosimile albero fiorito, dove i due siedono mano nella mano, come un tempo Sigfrido e Thea von Harbou»)²¹.

Anche in questo caso le valutazioni risultano interessanti perché non discendono da una riserva generalizzata (ideologicamente o moralisticamente motivata) nei confronti del divismo. Al contrario, Arnheim dedica un'attenzione scevra di ogni pregiudizio a questa sfera (si vedano ad esempio i calorosissimi omaggi a Greta Garbo o Hans Albers)²², mostrando una straordinaria capacità nel cogliere i tratti più caratteristici di un interprete. L'influenza di Balázs affiora assai marcata in questi frangenti: è da qualità fisionomiche, dai “gesti visibili” che muove l'analisi del critico – e non dalle competenze attoriali, dalle tecniche di recitazione (messe in questione anche in *Film als Kunst*).

Va da sé: il critico Arnheim non scrive solo stroncature. Loda, naturalmente, i film sovietici; apprezza Flaherty, tanto più quanto inserisce nella dimensione “naturalistica” delle sue esplorazioni impianti e situazioni che hanno «tensione drammatica, progressione, scioglimento. [...] Abbiamo imparato [...] che ci sono film drammatici senza essere film a soggetto» (*L'uomo di Aran*)²³. Apprezza il cinema francese: Renoir (*Nana*, 1926; *La Petite Marchande d'allumettes*, 1928), Clair (*Entr'acte*, 1924; *Un chapeau de paille d'Italie*, 1927; *Le Million*, 1931), ma con la più grande indipendenza di giudizio prende le distanze da *A nous la liberté* (1932), considerato privo di uno stile unitario e, sul piano politico, un'opera dal «romanticismo tardo-borghese»²⁴.

Rispetto all'attività critica degli anni Venti e dei primi anni Trenta quella esercitata in Italia, come si diceva, pur fedele ai medesimi assunti di fondo, perde certamente in verve polemica e in “scrittura”. Ma non senza colpi di coda. Nell'analisi di *Lost Horizon* (1937) di Frank Capra la rappresentazione del Paradiso gli sembra guidata da una «specie di buddismo malinteso, interpretato dagli americani come un regime dietetico da sanatorio», e l'impianto generale un «urto di convenzionali elementi disparati: architettura novecentesca, le oleografie delle ciliegie in fiore, delle candele, dei bei vecchi, la commedia teatrale dei caratteristi buffi e il realismo documentario dei tibetani in pelliccia e delle montagne – ognuno messo in scena col mestiere perfetto e pulito dei tecnici americani»²⁵. Ma forse il testo più “di tendenza” è rappresentato dalla recensione appassionatamente positiva di *Nocturno* (1934) di Gustav Machatý, «un raggio di luce nelle tenebre», di cui si apprezza il «culto dei simboli ottici» e le «esagerazioni formalistiche di un fanatismo che ha qualcosa di polemico»: «Che soddisfazione, che sentimento di benessere, quando un

regista osa ancor oggi di adoperare quell'autentico linguaggio cinematografico»²⁶.

Ho insistito sull'attività critica di Arnheim (pressoché sconosciuta, sottolineo ancora, al lettore italiano) perché di qui è partita la riflessione teorica dell'autore (come egli stesso ha messo in evidenza²⁷). Se dunque *Film als Kunst* può essere valutato come una sorta di «seconda lettura del cinema weimariano»²⁸, le recensioni del periodo 1925-1932 costituiscono un riferimento non parallelo, ma convergente verso l'impianto sistematico del volume. Inoltre l'ampia seconda parte di quel saggio (soppressa quasi interamente nell'edizione in inglese del 1957, sostituita da alcuni testi "italiani") è fortemente legata alla *battaglia critica* dell'inizio degli anni Trenta condotta dallo studioso nei confronti del sonoro. Un'edizione italiana della versione originale del 1932 di *Film als Kunst*, al di là della funzione di recupero di un testo storico, ritenuto ingannevolmente acquisito dalla cultura cinematografica italiana del dopoguerra, offrirebbe un contributo tra i più importanti per ricostruire dal di dentro, attraverso l'impegno critico e teorico di un protagonista come Arnheim, il momento cruciale del passaggio dal cinema del muto a quello del sonoro.

5. Ma pressoché sconosciuta al lettore italiano (se si eccettuano proprio i testi inclusi nell'edizione del 1957 di *Film als Kunst* e pochissimi altri contributi successivamente ristampati) era rimasta, come dicevo, anche l'attività critica e di riflessione dello studioso condotta durante il soggiorno nel nostro paese. Questa importante pubblicazione di Adriano D'Aloia rende ora finalmente accessibile una parte fondamentale degli scritti "italiani" di Arnheim (la quasi totalità, restano esclusi soltanto i dodici testi che lo studioso predispose per l'*Enciclopedia del cinema*): da quelli "ufficiali" pubblicati per «Intercine», «Cinema», «Bianco e nero» e altre riviste dell'epoca a quelli apparsi sotto pseudonimo. Per la prima volta questo corpus consente di apprezzare pienamente l'evoluzione del pensiero del loro autore tra il 1933 e il 1939, quando l'abbandono del nostro paese coincise con una svolta non meno radicale negli indirizzi della sua ricerca.

D'Aloia non solo ha minuziosamente consultato le riviste dell'epoca, ma ha attinto a una ricca rete di altre fonti (carteggi, archivi, testimonianze), tra cui spicca il *Diario italiano* di Arnheim²⁹. L'ampia, documentata introduzione ci aiuta, inoltre, a valutare il rilievo, l'originalità e l'influenza dell'attività dello studioso nell'orizzonte della cultura cinematografica dell'epoca. Un ulteriore merito va ascritto inoltre a questo lavoro: quello di aver riaperto il confronto con le proposte teoriche dell'autore tedesco che (come è sottolineato dallo stesso D'Aloia) si era progressivamente spento, dopo l'introduzione di Aristarco all'edizione italiana di *Film als Kunst* e il dialogo tra i due, prolungato dagli interventi di Arnheim ospitati su «Cinema Nuovo» fino all'inizio degli anni Novanta. La rilettura di uno dei protagonisti della riflessione cinematografica del Novecento ha ora a disposizione un forte stimolo e uno strumento prezioso.

NOTE

¹ *Film als Kunst* è stato ripubblicato, in inglese, in una nuova versione rimaneggiata dall'Autore, nel 1957. Da questa edizione è tratta quella italiana: *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano, 1960. In Germania è stata sempre ripubblicata l'edizione del 1932 (Carl Hanser, München, 1974; Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002). Il saggio sulla radio (*Radio*, Faber & Faber, London, 1936) venne prontamente tradotto anche in Italia (*La radio cerca la sua forma*, Hoepli, Milano, 1937). È stato ripubblicato dallo stesso Arnheim, in una nuova versione, in Germania, nel 1979 (*Rundfunk als Hörkunst*, Carl Hanser, München, 1979), da cui deriva l'edizione italiana: *La radio. L'arte dell'ascolto*, Editori Riuniti, Roma, 1987. *Kritiken und Aufsätze zum Film* e *Die Seele in der Silberschicht* sono stati pubblicati dall'editore Suhrkamp, Frankfurt am Main. Nel 2000 un numero monografico della rivista «montage/av» (2, 2000) aveva contribuito a sua volta, in Germania, a richiamare l'attenzione sullo studioso, anticipando la pubblicazione di alcuni testi di *Die Seele in der Silberschicht*.

² Rudolf Arnheim, *Film und Funk*, «Neue Zürcher Zeitung», 21 giugno 1933, ora in *Kritiken und Aufsätze zum Film*, cit., p. 22.

³ Rudolf Arnheim, *Kino von hinten*, «Das Stachelschwein», 6, 1 giugno 1927, p. 63, successivamente in Rudolf Arnheim, *Stimme von der Galerie*, Verlag Dr. Wilhelm Benary, Berlin-Schlachtensee, 1928 (ristampa anastatica: Philo, Berlin-Wien, 2004).

⁴ Rudolf Arnheim, *La radio*, cit., p. 80.

⁵ Rudolf Arnheim, *Stil und Stumpfsinn im Film*, «Die Weltbühne», 51, 22 dicembre 1931, ora in *Kritiken und Aufsätze zum Film*, cit., e in *Die Seele in der Silberschicht*, cit.

⁶ Robert Ambach [Rudolf Arnheim], *Geräusche in der linken Hand*, «Berliner Tageblatt», 2 aprile 1933, ora in *Kritiken und Aufsätze zum Film*, cit., e in *Die Seele in der Silberschicht*, cit., apparso in Italia con il titolo *Contrappunto sonoro*, «La Stampa», 20 giugno 1933 (cfr. *infra*, pp. 101-102).

⁷ Cfr. Karl Prümm, *Epiphanie der Form*, in Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, cit., pp. 288-289.

⁸ Cfr. ad esempio quanto l'autore stesso afferma nella sua "Introduzione" del 1933, p. 9 dell'edizione italiana del 1987.

⁹ Rudolf Arnheim, *Zum ersten Mal!*, «Berliner Tageblatt», 25 ottobre 1931, ora in *Kritiken und Aufsätze zum Film*, cit., p. 20, e in *Die Seele in der Silberschicht*, cit.

¹⁰ Peter Panter [Kurt Tucholsky], *Stimmen von der Galerie*, «Vossische Zeitung», 8 dicembre 1928, ora in appendice alla già citata ristampa anastatica del volume di Arnheim. Una seconda antologia di *Feuilletons* (tra cui testi provenienti anche dalla raccolta precedente) è stata pubblicata nella DDR: Rudolf Arnheim, *Zwischenrufe. Kleine Aufsätze aus den Jahren 1926-1940*, Gustav Kiepenheuer, Leipzig-Weimar, 1985. Qui si trova riproposto anche un omaggio ad Alfred Polgar, originariamente apparso sulla «Weltbühne», 6, 5 febbraio 1929.

¹¹ Rudolf Arnheim, «Vorwort», in *Kritiken und Aufsätze zum Film*, cit., p. 12.

¹² «Cinema», 18, 25 marzo 1937 (cfr. *infra*, pp. 264-268).

¹³ Rudolf Arnheim, *Vorwürfe gegen einen guten Film*, «Die Weltbühne», 49, 4 dicembre 1928, p. 857, ora in *Kritiken und Aufsätze zum Film*, cit., p. 209. Tali giudizi sarebbero riemersi anche in *Film als Kunst* (pp. 75-76 dell'ed. it.).

¹⁴ Rudolf Arnheim, *Tabu*, «Die Weltbühne», 35, 1 settembre 1931, ora in *Kritiken und Aufsätze zum Film*, cit., pp. 237-238.

¹⁵ Rudolf Arnheim, *Die Frau im Mond*, «Die Weltbühne», 43, 22 ottobre 1929, ora in *Kritiken und Aufsätze zum Film*, cit., pp. 221-222.

¹⁶ Rudolf Arnheim, *Metropolis*, «Das Stachelschwein», 2, 1 febbraio 1927, ora in *Kritiken und Aufsätze zum Film*, cit., pp. 185-186. L'articolo era stato inserito dall'autore, con il titolo, *Die Politik in der Gartenlaube*, in *Stimme von der Galerie*, cit.

¹⁷ Rudolf Arnheim, *Vortrag über den „Napoleon“-Film*, «Das Stachelschwein», 11, novembre 1927, ora in *Kritiken und Aufsätze zum Film*, cit., pp. 193-196. L'articolo era stato inserito dall'autore, con il titolo *Experimentalvortrag über veraltete Regietechnik*, in *Stimme von der Galerie*, cit.

¹⁸ Rudolf Arnheim, *Dr. Caligari redivivus*, «Das Stachelschwein», 19, Mitte Oktober 1925, ora in *Kritiken und Aufsätze zum Film*, cit., pp. 177-178.

¹⁹ Rudolf Arnheim, *Expressionistischer Film* [1934], testo rimasto inedito, scritto per l'*Enciclopedia del cinema*, ora in *Kritiken und Aufsätze zum Film*, cit., p. 150, e in *Die Seele in der Silberschicht*.

²⁰ Rudolf Arnheim, *Marokko*, «Die Weltbühne», 42, 20 ottobre 1931; *Betrübliche Filme*, «Die Weltbühne», 2, 12 gennaio 1932; *Zwei wichtige Filme*, «Die Weltbühne», 16, 19 aprile 1932, ora in *Kritiken und Aufsätze zum Film*, cit., pp. 242, 249, 258.

²¹ Rudolf Arnheim, *Die Tänzerin vom Moulin Rouge*, «Das Stachelshwein», 6, 1 giugno 1927. Il testo venne inserito dall'autore in *Stimme von der Galerie*, cit., con il titolo *Ein Kitschfilm*. Le citazioni alle pp. 103 e 105.

²² Rudolf Arnheim, *Greta Garbo*, «Das Tagebuch», 9, 3 marzo 1928. Inserito dall'autore in *Stimme von der Galerie*, cit., ora in *Kritiken und Aufsätze zum Film*, cit.; Rudolf Arnheim, *Hans Albers*, «Die Weltbühne», 36, 8 settembre 1931, ora in *Kritiken und Aufsätze zum Film*, cit.

²³ Rudolf Arnheim, *Der Mann von Aran*, «Neue Zürcher Zeitung», 2 ottobre 1934, ora in *Kritiken und Aufsätze zum Film*, cit., pp. 271-273.

²⁴ Rudolf Arnheim, *Der französische Film*, «Die Weltbühne», 4, 26 gennaio 1932, ora in *Kritiken und Aufsätze zum Film*, cit., pp. 250-253.

²⁵ Rudolf Arnheim, *Orizzonte perduto*, «Cinema», 34, 25 novembre 1937, (cfr. *infra*, pp. 229-231). Il testo è stato incluso, in traduzione tedesca, con il titolo *Lost Horizon*, anche in *Kritiken und Aufsätze zum Film*, cit.

²⁶ Rudolf Arnheim, *Espressione*, «Intercine», 11, novembre 1935 (cfr. *infra*, pp. 164-167).

²⁷ Rudolf Arnheim, *Vorwort zur deutschen Neuauflage* [1974], in *Film als Kunst*, cit., p. 12.

²⁸ Karl Prümm, *Epiphanie der Form*, cit., p. 296.

²⁹ Alcuni brani sono stati pubblicati in «Bianco e Nero», 563, gennaio-aprile 2009, a cura dello stesso D'Aloia e di Massimo Locatelli.