

Arts and Artifacts in Movie

AAM · TAC

Technology, Aesthetics, Communication

Rivista fondata da GIOVANNI MORELLI†

Direttore / *Editor*

GILBERTO PIZZAMIGLIO
Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Comitato scientifico / *Scientific Board*

CARMELO ALBERTI · Università Ca' Foscari, Venezia

FABRIZIO BORIN · Università Ca' Foscari, Venezia

FRANCESCO CASETTI · Università Cattolica, Milano

ROBERTO CICUTTO · Producer Mikado Film

ANTONIO COSTA · IUAV, Venezia

† FERNALDO DI GIAMMATTEO · Film critic
and Cinema historian

ROBERTO PERPIGNANI · Film Editor

BENJAMIN ROSS · Director, writer

GIORGIO TINAZZI · Università di Padova

RICCARDO ZIPOLI · Università Ca' Foscari, Venezia

Coordinatore editoriale / *Associate Editor*

FABRIZIO BORIN

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla redazione ed alla casa editrice, alle norme specificate nel volume

FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Serra, 2009²
(ordini a: fse@libraweb.net).

Il capitolo «Norme redazionali», estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online*
alla pagina «Pubblicare con noi» di www.libraweb.net.

★

«AAM · TAC» is a Peer-Reviewed Journal.

The eContent is Archived with *Clokss* and *Portico*.

FONDAZIONE GIORGIO CINI · VENEZIA · ISTITUTO PER LA MUSICA

Arts and Artifacts in Movie

AAM · TAC

Technology, Aesthetics, Communication

AN INTERNATIONAL JOURNAL

8 · 2011



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXII

Rivista annuale / *A yearly Journal*

FABRIZIO SERRA EDITORE

Casella postale n. 1, Succursale n. 8 · I 56123 Pisa

Tel. +39 050 542332 · fax +39 050 574888

fse@libraweb.net · www.libraweb.net

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28 · I 56127 Pisa

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48 · I 00185 Roma

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's website www.libraweb.net.*

★

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 25 del 15 settembre 2004

Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc. senza la preventiva autorizzazione della *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

★

Proprietà riservata · *All rights reserved*

© Copyright 2012 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,
Edizioni dell'Ateneo, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,
Gruppo editoriale internazionale and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

Stampato in Italia · *Printed in Italy*

ISSN 1824-6184

ISSN ELETTRONICO 1825-1501

★

La pubblicazione si avvale della collaborazione del Dipartimento
di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici «G. Mazzariol»
della Università Ca' Foscari di Venezia.

SOMMARIO

<i>Dopo il sommario</i>	0
-------------------------	---

PRIMO TEMPO: SEQUENZE

CLELIA SEDDA, <i>Come vedere il non osservabile: l'occhio fisico del cinematografo</i>	0
GINO PISTILLI, <i>L'avventura della parola. Autorialità esibita nel cinema prebellico di Sacha Guitry</i>	00
CLAUDIO BONDÌ, <i>Roberto Rossellini, l'ultimo film</i>	00
SIMONETTA SALVESTRONI, <i>Invincibile di Werner Herzog</i>	00

SECONDO TEMPO: MACROSEQUENZE

FABRIZIO BORIN, <i>La trilogia della sopravvivenza nel primo cinema di Terrence Malick</i>	000
NICOLA CECILIAN, <i>Piccole apocalissi quotidiane. Il cinema di Ciprì e Maresco</i>	000
ANDREA ZENNARO, <i>Transilvania International Film Festival e la new wave romena</i>	000

DOPO IL SOMMARIO

La recente dolorosa scomparsa dell'amico e collega Giovanni Morelli è stata una grande perdita per la comunità scientifica e culturale non solo veneziana e italiana.

Tra i suoi diversi progetti in ambito musicale e cinematografico le due riviste gemelle «AAA · TAC» e «AAM · TAC» hanno sviluppato negli anni settori di ricerca originali e creato le condizioni affinché il dibattito teorico-critico relativo ad autori, contesti e segmenti di storiografia della musica e del cinema potessero testimoniare la curiosità intellettuale degli studiosi e l'opportunità per i giovani di esporre i risultati delle loro prime ricerche.

Secondo questo spirito le riviste dirette da Morelli, si sono qualificate, anno dopo anno, senza clamore ma con il vigore e lo stile della qualità, un duplice strumento interscambiabile di riflessione ed analisi pubbliche dentro ed intorno alle diverse problematiche imposte dal nuovo secolo e dalle rapide modificazioni delle forme dei linguaggi musico-filmici.

Per quanto riguarda «AAM · TAC» questa continuerà regolarmente le sue pubblicazioni proprio all'insegna di quella fervida curiosità dell'intelletto e di quello stile, ad un tempo sobrio e gioioso, tanto cari a Giovanni.

Venezia, 31 dicembre 2011

FABRIZIO BORIN

PRIMO TEMPO: SEQUENZE

COME VEDERE IL NON OSSERVABILE: L'OCCHIO FISICO DEL CINEMATOGRAFO

CLELIA SEDDA

CON l'occhio del cinematografo si può a nostro avviso veder di più e più distintamente che non col nostro proprio occhio. Il nostro occhio soggettivo viene facilmente abbagliato [...] L'occhio dell'apparecchio da presa è sempre ugualmente chiaro ed immobile.¹

Da un'analisi storica del cinema scientifico e del rapporto tra cinema e scienza in generale può derivare una riflessione critica sul ruolo delle immagini in movimento nella rappresentazione dei fenomeni *non osservabili*, cioè di quegli eventi riprodotti non solo per vedere il passato e compiere un viaggio in un tempo e in uno spazio registrati da un precedente osservatore, ma anche per esaminare alcuni fenomeni altrimenti inaccessibili alla nostra osservazione diretta. La «precisa meccanica, glaciale riproduzione della realtà»² si configura attraverso un mezzo articolato e strutturato, dotato di straordinaria efficacia non solo nella rappresentazione della realtà, ma anche nell'indagine sulla struttura dei costituenti fondamentali di essa,³ consentendo di vedere e rivedere quanto la nostra percezione immediata non riesce a cogliere perché troppo lento o veloce, relativo a entità troppo grandi o troppo piccole, invisibili, o quanto meno non misurabili. Cercheremo di esaminare il ruolo storico del cinematografo come mezzo scientifico e mostrare qualche esempio relativo al suo contributo decisivo all'interno di questioni teoriche sulla rappresentazione della realtà, sull'indagine della stessa e sulla nostra rappresentazione del reale.

L'indagine sulla relazione tra cinema e scienze fisiche consente di individuare l'istanza comune della rappresentazione del *non osservabile* su cui si sviluppa la cinematografia scientifica, il cui scopo iniziale primario era la possibilità di *vedere e/o rivedere* eventi e fenomeni già accaduti, non solo nel caso di ciò che avremmo o abbiamo in precedenza osservato, ma anche soprattutto in quello di proprietà di oggetti inaccessibili alla nostra osservazione diretta e non percepibili dall'occhio umano, come nel caso dei raggi X, perché al di fuori dello spettro della radiazione visibile, ma perfettamente registrabili dalla pellicola fotosensibile. L'esame del periodo del muto italiano e lo spoglio di alcune tra le più importanti riviste cinematografiche pubblicate nel nostro Paese ha consentito inoltre di avviare uno studio sul problema della distribuzione e della diffusione in Italia della cinematografia al servizio delle scienze.⁴ Il difetto di una storia del cinema scientifico italiano, soprattutto per quanto riguarda i primi anni del Novecento, ha spinto chi scrive a lavorare sui testi dell'epoca, consentendo di avanzare indicazioni di datazione meno approssimativa di quella compiuta fino ad ora su alcune pellicole (ad es. su alcune presenti negli archivi dell'Istituto Luce). La redazione di un elenco di filmati realizzati oltre un secolo fa su tematiche scientifiche e di divulgazione scientifica mette in evidenza il problema dello scarto tra ciò che ancora

¹ JOSEPH J. STUTZIN, *Cinemascopia*, «Rivista internazionale del Cinema educatore», II, 2, febbraio 1930, pp. 152.

² LIBERO BIZZARRI, LIBERO SOLAROLI, *L'industria cinematografica italiana*, Firenze, Parenti, 1958, p. 17.

³ CLELIA SEDDA, GINO TAROZZI, *To see or not to see the dual nature of quantum objects? Self-interference of electrons in motion pictures as a proof of the realist interpretation of the Schrödinger wave function*, Proceedings of annual Meeting of the Italian Society of Historians of Physics and Astronomy, Urbino 28 June-3 July 2010.

⁴ «A quando le collezioni storiche o scientifiche delle films? [...] ve li immaginate tra qualche secolo i dotti d'allora che nelle collezioni cinematografiche si affanneranno nella ricerca dei dati storici relativi a qualche avvenimento umano [...] altri forse prima di me avrà posta la questione che è insomma di ordinare e disciplinare la conversazione di pellicole che abbiano interesse storico o scientifico. Io credo che col tempo se ne avranno delle collezioni di grande valore morale e materiale: biblioteche addirittura. Ma libri veramente le films non sono e quindi biblioteca non potrà chiamarsi il luogo che le custodiranno» (ANONIMO, in «La Cine-Fono», VI, 186, 1912, p. 9).

esiste di questi materiali, o quantomeno risulta disponibile, e ciò di cui abbiamo precise e dettagliate descrizioni, che attestano incontrovertibilmente si tratti di filmati realizzati e distribuiti. La nostra indagine ha ribadito, se ce ne fosse ancora bisogno, come questo scarto sia veramente incolmabile dato che, a fronte di una altissima quanto inaspettata quantità di pellicole prodotte su questi argomenti, solo un numero decisamente esiguo è arrivato ai giorni nostri. Per quanto la ricerca delle cause di questo salto tra la realtà di pochissime pellicole ancora esistenti e la descrizione di numerosissime pellicole contenuta nelle riviste consultate non sia l'oggetto del presente lavoro, possiamo comunque formulare delle ipotesi che riconducano da una parte sicuramente alla distanza temporale e dall'altra alla natura degli argomenti trattati. I film di argomento scientifico non sempre risultavano di interesse per il vasto pubblico¹ e divenivano spesso obsoleti per il rapido superamento dei loro contenuti, dovuto alla velocità del progresso scientifico, per cui ad es. pellicole della cinematografia a raggi x che avevano avuto un grande successo nei primi anni del Novecento, dato che consentivano un accesso a un mondo inosservabile e ancora inesplorato, perderanno rapidamente di interesse quando non sarà più motivo di meraviglia vedere attraverso una radiografia la nostra struttura ossea.² Lo spoglio, che ha portato, finora, alla redazione di un elenco di ca. mille titoli e di cui si offrirà una sistematizzazione per genere in Appendice, non può non suggerire diverse linee di lettura e prospettare ulteriori campi d'approfondimento sul cinema scientifico.

Nella seconda parte di questa ricerca mostreremo come i due filmati realizzati nell'ultimo ventennio del secolo scorso sul fenomeno di interferenza degli elettroni, possano evidenziare un interessante sviluppo del mezzo cinematografico che nuovamente contribuisce alla visualizzazione di fenomeni ritenuti, dalla meccanica quantistica, non osservabili e alla conseguente riflessione su questioni teoriche rilevanti per la fisica. Faremo riferimento ad una nuova funzione del termine *non osservabile* che assume un valore diverso dopo l'avvento della meccanica quantistica, teoria che inaugura una nuova e fondamentale distinzione tra lo stato di un sistema fisico e le osservabili su esso definibili. Mentre nelle teorie della fisica classica l'osservabilità coincideva con l'osservazione simultanea di tutte le proprietà ad esso riferibili, secondo questa nuova concezione il senso di un concetto fisico è determinato indissolubilmente ai metodi per la sua misurazione. Se nel primo significato di *non osservabilità*, il cinema doveva superare un limite *contingente* che viene via via progressivamente superato attraverso un continuo perfezionamento e potenziamento dei mezzi di osservazione permettendo di avere accesso a livelli di realtà di dimensioni sempre più piccole, a livello microscopico, e sempre più grandi, a livello cosmologico, nella sua seconda accezione la

¹ KURT THOMALLA, *Lo sviluppo del film di coltura e di insegnamento nel campo medico ed igienico in Germania*, «Rivista internazionale del Cinema educatore», 1, 4, ottobre 1929, pp. 436-452.

² Il criterio di inserimento dei filmati nel *database* che abbiamo realizzato fa riferimento a una nozione molto allargata di cinematografia scientifica tale da includere al proprio interno anche i film dal vero che documentano eventi spettacolari come terremoti, eruzioni vulcaniche e altre catastrofi naturali, certo non primariamente realizzati per vulcanologi o sismologi, oppure rappresentano fenomeni inosservabili visti come eventi bizzarri, come la danza degli scheletri attraverso la cinematografia a raggi X e anche quei primissimi documentari dedicati al mondo animale sconosciuto, compresi i *reportages* di caccia grossa. La nostra indagine fa riferimento a un insieme sostanzialmente omogeneo di fonti, costituito dalle più importanti riviste cinematografiche italiane pubblicate tra il 1907 e il 1926 e ha condotto alla realizzazione di un database sui film distribuiti e o prodotti in Italia composto da un elenco di ca. mille titoli, corredato e ordinabile in dati quali: *data* (la datazione è tratta dalle indicazioni dei listini di distribuzione e dagli articoli presenti nelle riviste d'epoca, dalle proiezioni previste nei cinema, dai visti di censura, dalla datazione degli archivi); *titolo*, per facilitarne l'ordinazione alfabetica l'articolo del titolo è stato spostato alla fine e messo tra parentesi. Il principale problema, in considerazione della frequente assenza delle pellicole, è quella di individuare i casi in cui titoli simili si riferiscano al medesimo filmato; in assenza del filmato noi ci limiteremo a segnalare i titoli simili o identici seguiti dalle altre indicazioni come i campi che seguono; *casa di produzione*; *casa di distribuzione*; *metraggio della pellicola*; *genere*, da intendersi come categoria attraverso la quale la fonte d'epoca caratterizza il film; *classificazione* tema o contenuto, esclusivo o prevalente, identificato dalla scrivente o dall'archivio; *visto di censura*, tratto dal Registro Protocollo della Censura Cinematografica conservato presso la Direzione Generale per il Cinema del MiBAC che si trova online nel sito Italia Taglia, *url* (*Uniform Resource Locator*); indica la reperibilità del filmato in rete; *fonti*, *note*, *abstract*, in questo campo sono immesse le indicazioni bibliografiche sulle riviste da cui si sono tratte le informazioni, brevi sintesi dei contenuti aggiuntivi. Lo spoglio è stato compiuto principalmente nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, nella Biblioteca del Museo Nazionale di Torino e nella Biblioteca della Cineteca Comunale di Bologna.

non osservabilità costituirà per la meccanica quantistica, come vedremo, una limitazione di *principio insuperabile*. Si mostrerà a tal proposito come i due filmati sul fenomeno dell'interferenza degli elettroni, possano mettere in luce proprio la possibilità di superare questo divieto, attraverso la visualizzazione di una presenza simultanea di proprietà ondulatorie e corpuscolari, aprendo così, attraverso l'osservabilità di fenomeni ritenuti contemporaneamente inosservabili sulla base dei principi della meccanica quantistica, nuove prospettive alla ricerca sui fondamenti della fisica.

Sulla base di un tale risultato sembrerebbe così possibile ristabilire quella profonda interazione dialettica tra cinematografia e scienze fisiche, che aveva da un lato reso possibile la nascita stessa della cinematografia e dall'altro aveva contribuito (e contribuisce ancora) ad alcuni significativi sviluppi nell'ambito della ricerca scientifica, attraverso l'impiego di questo *nuovo* strumento di visualizzazione di fenomeni altrimenti inaccessibili.

1. NON OSSERVABILITÀ COME LIMITE CONTINGENTE:
RIPRODUZIONE E RAPPRESENTAZIONE DEL NON DIRETTAMENTE VISIBILE
NEL CINEMA MUTO

Le analisi compiute finora sulla tecnica degli apparecchi e dei materiali scientifici, sugli antenati del cinema e sul ruolo giocato dalle teorie fisiche nella nascita e nell'evoluzione della cinematografia hanno fatto parzialmente emergere come l'origine stessa della cinematografia appaia intrinsecamente connessa alle esigenze della ricerca scientifica, dal momento che il dispositivo cinematografico consente di registrare la realtà fisica nel suo aspetto dinamico a fini d'analisi, studio, scoperta, didattica e ricerca: mostrano, inoltre, come esso si configuri al tempo stesso come il risultato dalla simultanea applicazione di teorie differenti delle scienze naturali, dalle leggi fisiche dell'ottica e della meccanica nella costruzione della camera oscura, prima, e dei dispositivi di proiezione delle immagini, poi, dalla chimica dei materiali fotosensibili nella realizzazione delle pellicole e infine dagli studi di psicofisica e neurofisiologia per la percezione del movimento a partire dalla visione di una sequenza di fotogrammi.¹

La macchina da presa non registra soltanto ciò che noi vediamo: vede ciò che noi non possiamo direttamente percepire nell'infinitamente grande e nell'infinitamente piccolo. Essa offre due inestimabili vantaggi, rispetto a tutti gli altri strumenti di indagine, può sostituire la visione collettiva a quella individuale e giocare col tempo rallentandolo o accelerandolo a piacere.²

Già fin dalla seconda metà dell'Ottocento vengono adombrate le peculiarità che costituiscono le principali funzioni della cinematografia come linguaggio scientifico, come sottolineato da Louis Ducos du Hauron nel passo seguente, contenuto nella relazione di accompagnamento per uno dei 17 brevetti del suo *Appareil destiné à reproduire photographiquement une scène quelconque, avec toutes les transformations qu'elle a subies pendant un temps déterminé*, depositato il 1° marzo del 1864:

1. condensare in alcuni istanti una scena durata un notevole spazio di tempo, dalla crescita degli alberi [...] al passaggio delle stagioni, dall'edificazione di un edificio a quella di un'intera città, al succedersi delle età in uno stesso individuo; la crescita della barba o dei capelli, ecc.;

¹ La creazione del più potente e completo mezzo di registrazione e rappresentazione della realtà che non era mai stato disponibile prima, era determinato dalla combinazione di un dispositivo ottico in grado di rilevare e possibilmente ingrandire, come nel caso del telescopio di Galileo e del microscopio di Leeuwenhoek, ogni cosa presente nel suo campo visivo, e un dispositivo di registrazione sensibile al visibile, ma anche alle radiazioni dell'invisibile e un terzo dispositivo meccanico in grado di proiettare immagini ottenute in questo modo, o più spesso una selezione e una combinazione di scatti in sequenze, tali da produrre nello spettatore l'impressione del movimento e, infine, dalla capacità di associare con il sistema ottico della fotocamera a un dispositivo magnetico che può in primo luogo registrare e poi riprodurre i suoni. Il cinema ha, quindi, una lunga storia, scandita da ricerche e scoperte di ottica, di meccanica, di chimica, di fisiologia della percezione visiva, che divennero particolarmente intense nel corso dell'Ottocento e che sfociarono in risultati determinanti quali la fotografia, l'istantanea e quindi la fotografia dei movimenti, la pellicola trasparente e flessibile di celluloido.

² ERNESTO CAUDA, *Il cinematografo al servizio della scienza*, Roma, Il Quadrante, 1935, p. 16.

2. inversamente, far avvenire con lentezza le trasformazioni che, per la loro rapidità, l'occhio talvolta non può percepire;
3. rovesciare l'ordine di svolgimento di una scena o di un fenomeno, cioè cominciare con la fine e terminare con il principio;
4. riprodurre il moto degli astri e i mutamenti che avvengono alla loro superficie (fasi della luna, macchie solari, ecc.).¹

In tale prospettiva la *fotografia analitica dei movimenti*² è strumento che può riprodurre e ricreare tutto ciò che ci circonda e gli scienziati, gli operatori, i pionieri e gli inventori sembrano incantatori impegnati a ricreare l'illusione della realtà, utilizzano questo mezzo per rappresentare e analizzare il movimento talora periodico, come i moti delle onde, dei liquidi, dei suoni, delle pulsazioni del cuore, della circolazione del sangue e talvolta molto complessi come quelli dell'attività muscolare, dei movimenti terrestri, ma a volte anche aerei e marini, degli animali, delle espressioni fisiognomiche sul volto umano, della crescita delle piante e della raffigurazione volumetrica dei corpi.

Rallentare, accelerare, ingrandire, diminuire, sovrapporre, attraversare la materia e rendere reversibile la traccia temporale attraverso l'uso di strumenti quali il microcinema,³ il cinema ultrarapido, e il *röntgencinema* per registrare irreversibilmente esperimenti, per documentare le scoperte, comunicarle e divulgarle (come accade oggi con Internet), ma soprattutto per vedere e rivedere il non osservabile, attraverso la produzione di documentari cinescientifici. La *cinematografia dell'invisibile*⁴ può combattere *Il nemico invisibile* (*La Tuberculosis*)⁵ e produrre conseguenze incalcolabili perché offre la possibilità di osservare i movimenti molto rapidi o molto lenti a una velocità tale da poter essere percepibili e analizzabili.

Attraverso le riprese a movimento accelerato, o rallentato, attraverso le novità tecniche, sonore, a colori, stereoscopiche che permettono ogni giorno un progresso ed una perfezione maggiore la pellicola documentario-scientifica è l'aiuto più valido per la ricerca da parte degli scienziati, è l'elemento più alto per l'insegnamento e la vulgarizzazione dei fenomeni della natura. Attraverso il film scientifico è possibile conoscere il mondo naturale e la vita in tutte le loro più svariate manifestazioni. È notevole anzi, per quanto riguarda questa categoria di pellicole, che i fenomeni della vita e della natura possono, con i moderni ritrovati della tecnica, esserci mostrati in tutta la gamma del loro sviluppo e non soltanto nella continuità naturale del fenomeno, ma accelerando o ritardando la formazione del fenomeno stesso in modo da consentire allo spettatore di esaminare con la accuratezza necessaria allo studio del particolare come si svolga un fatto della vita biologica o mineralogica, ad esempio, o come il fenomeno stesso, che avrebbe, naturalmente, una formazione troppo lenta per poter consentire allo studioso di seguirlo con la dovuta attenzione e precisione, possa essere accelerato, dando in una visione immediata e successiva di quadri una rappresentazione che avverrebbe in un periodo di giorni, di settimane o di mesi.

¹ JACQUES FOIRET, *Louis Ducos du Hauron*, «Revue d'histoire des sciences», XXIV, 1, 1971, pp. 74-78.

² La locuzione *photographie animée* sarebbe stata coniata il 12 giugno 1895 dall'astronomo Jules Janssen, il quale, nel discorso conclusivo del *Congrès des sociétés photographiques de France* a Lione, avrebbe proposto: «C'est ici, messieurs, que, grâce à Mm. Lumière, la photographie que je proposerai de nommer la photographie animée, pour la distinguer de la photographie analytique des mouvements, a fait un pas considérable».

³ Il funzionamento dell'apparecchio microcinematografico di F. De Mare viene così illustrato: «Riflette delle lastre fotografiche, in cui le immagini sono disposte in cerchi concentrici o linee spirali, e per ogni fotografia una separata lente è rigidamente connessa con la lastra. Un certo numero di lenti, di una sostanza trasparente, quale sarebbe il vetro, la celluloido o simile, riposa su una faccia della lastra, mentre l'altra faccia è rivestita di una emulsione adatta a ricevere un corrispondente numero di impressioni fotografiche» (ANONIMO, in «La cinematografia italiana ed estera», I, 55, 1909, p. 324).

⁴ Titolo di un articolo del 1909 dedicato a J. Comandon, lo scienziato «che ha trovato il modo di sorprendere i microbi in azione» mediante la combinazione tra il cinematografo e l'ultramicroscopio per vedere il movimento dei batteri «e ritirare una pulce che assume la dimensione di una casa a sei piani» (GIUSEPPE FUMAGALLI, *Il cinematografo e la clinica*, «La Cine-fono», 84, 13 novembre 1909, p. 10).

⁵ Questo film, insieme a *Amalia l'innocente campagnola* e alla pellicola sull'istruzione sessuale *Come debbo dirlo al mio bambino?* faceva parte della programmazione dell'Ufficio centrale svizzero per la cura della salute. Cfr. ANONIMO, in «Rivista internazionale del Cinema educatore», II, 2, febbraio 1930, p. 192.

Acceleramento, rallentamento, microcinematografia sono i tre punti basilari della conquista scientifica del film, che è oramai generalizzata in tutti gli ambienti dell'alta cultura. [...] La microcinematografia studia la vita nascosta nelle acque, nella terra, nei tessuti umani o vegetali, ricerca le cause dei fenomeni che sfuggono alla indagine normale perché non possono essere naturalmente percepiti dallo sguardo. Basti pensare che sino ad oggi si è giunti a filmare, attraverso il microscopio applicato all'apparecchio da ripresa, con ingrandimenti di decine di migliaia e nulla vieta che i perfezionamenti della tecnica possano consentire ingrandimenti di milioni e rendere visibile allo spettatore la vita degli esseri infinitesimali che popolano il mondo e che abitano, in numero spesso ai miliardi, una sola goccia di acqua.¹

Dallo svelamento delle regole più segrete del movimento e attraverso la sua frammentazione, il cinematografo si rivela in grado di produrre una rappresentazione del mondo più realistica e più oggettiva di quella fornita dalle immagini statiche. Per di più la registrazione dei movimenti sulla pellicola costituisce un fenomeno irreversibile, che è meno passibile di fallacia dell'occhio umano e non è in grado di percepire radiazioni che non siano nelle frequenze del visibile. La registrazione delle tracce lasciate sulla pellicola dai raggi X consentirono di realizzare filmati che permettevano di vedere e riprodurre l'interno del corpo umano già dal 1897, grazie a John Mac Intyre che realizzò le prime *röntgencinematografie*. Siamo di fronte, in questo caso, a uno dei più significativi esempi di cinematografia scientifica in grado di fornire un fondamentale supporto alla ricerca, alla prevenzione e alla cura nelle scienze mediche e biologiche le cui diagnosi, prima di tale invenzione, potevano basarsi soltanto su congetture derivanti da un'osservazione dall'esterno senza poter accedere ad alcuna immagine degli organi interni. La scoperta di questo fenomeno non direttamente osservabile ma in grado di essere registrato dalla pellicola, mette in risalto l'identica struttura ossea e l'illusione della trasparenza dello sguardo che indaga l'interno del corpo lasciando apparentemente intatto; si ignoravano ancora delle gravi alterazioni prodotte a livello cellulare dalle radiazioni ionizzanti, scoperte qualche decennio più tardi.

Le esigenze della ricerca scientifica richiedevano tecniche di ripresa cinematografica per calcolare con precisione le manifestazioni della natura: la cronofotografia di Etienne-Jules Marey,² un progetto di traduzione del movimento in valori analizzabili e la trasposizione di segni grafici delle caratteristiche del movimento, aveva come fine proprio la misurazione. Le leggi fisiche, espresse da relazioni matematiche fra grandezze, vengono verificate attraverso misure, cioè quei processi che permettono non solo di costruire i campioni delle unità di misura adottate, ma costituiscono il mezzo per conoscere una proprietà di un determinato oggetto dal punto di vista quantitativo e qualitativo e per definire alcune grandezze fisiche indipendenti dalle quali è possibile ricavare tutte le altre. D'altra parte qualunque tentativo di studiare un fenomeno cercando di descriverne tutte le proprietà e di caratterizzarlo nel modo più completo possibile attraverso la tecnica, che ne è l'applicazione, ha davanti a sé due ostacoli: «la difettosità dei nostri sensi per offrire la verità, e poi l'insufficienza del linguaggio per esprimere e per trasmettere quello che abbiamo acquisito».³ Ma la microcinematografia deve affrontare un altro grande problema, quello della interazione con esseri viventi microscopici complessi e delicati la cui osservazione, a fini di ripresa, ne modifica pesantemente lo stato da compromettere irreversibilmente le loro funzioni vitali. Lo stesso

¹ «In tutti i suoi vari aspetti la scienza è alleata intimamente con lo schermo luminoso. Le scienze naturali hanno avuto illustrazioni che rientrano nettamente in quadri artistici di vita. Ciò che avviene attorno a noi nella natura, lo sviluppo della pianta dalla germinazione del seme (movimento accelerato), le malattie e la vita dei metalli, dei cristalli, la formazione dei cristalli artificiali e liquescenti, la vita abissale delle profondità marine, che ha consentito soprattutto in Francia, in Italia ed in Spagna la ricerca di elementi ignoti di vita che sono, al tempo stesso, motivi decorativi di una superba bellezza degni di ispirare nuove linee agli amatori dell'arte pura, tutto può essere ricercato e lo è, può essere fissato, e lo è, sulla pellicola» (ANONIMO, in «Rivista internazionale del Cinema educatore», II, 2, febbraio 1930, p. 370).

² ETIENNE-JULES MAREY, *Physiologie générale. Le mouvement des êtres microscopiques analysé par la chronophotographie*, «Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences», 114, 18, 1892; LIBORIO DIBATTISTA DIBATTISTA, *Il movimento immobile. La fisiologia di E.-J. Marey e C.E. François-Franck (1868-1921)*, Firenze, Olschki, 2010.

³ VIRGILIO TOSI, *Il cinema prima di Lumière*, Roma, ERI, 1984, p. 205.

Niels Bohr (1885-1962), Premio Nobel per la fisica nel 1922, nel saggio *I quanti e la vita*¹ propose un'estensione del suo *principio di complementarità* dal mondo fisico al mondo biologico sostenendo come vita e descrizione della vita andassero considerati come concetti necessari ma reciprocamente esclusivi nelle scienze biologiche, dato che l'indagine sulle strutture fondamentali che sono alla base dei processi vitali ne compromettono il loro funzionamento per cui per descriverli siamo costretti a uccidere l'individuo che vogliamo studiare.

Per avere una buona fotografia, occorre una sorgente luminosa potente, la cui stessa composizione di luce, specie nei suoi limiti estremi dell'ultravioletto e dell'infrarosso, possiede cause disturbanti e spesso distruggenti la vitalità cellulare.²

Roberto Omegna (1876-1948)³ solleva in questo modo un importante problema concettuale relativo a quello che lo scienziato tende a vedere nella rappresentazione cinematografica, cioè una conferma della propria teoria, mentre un atteggiamento empiristico secondo il quale non è la teoria a stabilire ciò che può essere osservato quanto piuttosto il risultato della nostra osservazione a confermare o confutare la nostra teoria, richiederebbe quindi esattamente il contrario:

Per eseguire dei buoni film scientifici non sono sufficienti buone macchine da ripresa e un buon operatore guidato da un buon scienziato [...] L'ideale sarebbe che l'operatore fosse uno scienziato e viceversa! In tal caso sarebbe eliminato specialmente il grave inconveniente, che si verifica spesso, e cioè quello dello scienziato che conoscendo profondamente ogni minimo particolare dell'oggetto da cinematografare, con il suo occhio mentale trae quasi in inganno il suo occhio fisico vedendo quello che è più dato vedere all'obbiettivo (corsivo nostro).⁴

Si tratta di un forte richiamo al criterio dell'oggettività come presupposto irrinunciabile della cinematografia scientifica, che appare legato a una chiara adesione alla teoria della conoscenza, caratteristica della fisica classica, che si fondava su una ontologia rigorosamente realistica implicante una netta distinzione e separazione tra l'osservatore umano e l'oggetto osservato.

Occorre il massimo equilibrio per non falsar la ripresa. Il film scientifico, infatti, si presenta come una vera e propria analisi, nella quale si deve procedere con piena obiettività per non introdurre elementi che possano squilibrare il fenomeno, falsando nella sua determinazione parziale e finale. Basta, ad esempio, che esaltati dalla bellezza del fenomeno che si sta svolgendo, e spinti, come naturalmente avviene, dal desiderio di vederlo compiuto, si intervenga con un fattore accelerante (maggior calore, umidità intensità magnetica, ecc.) perché il ciclo evolutivo non sia più normale e si debba, a lavoro compiuto, ridurre il fenomeno alla sua normalità. Ma se ciò può incidere in modo non profondamente sfavorevole nel caso del film didattico, ben altrimenti deve dirsi per un film di ricerca scientifica, perché anche il tempo nel quale si svolge un fenomeno rappresenta un elemento della più alta importanza.⁵

¹ NIELS BOHR, *I quanti e la vita. Unità della natura. Unità della conoscenza*, Torino, Universale Bollati Boringhieri, 1999.

² ROBERTO OMEGNA, *Cinematografia scientifica*, «Bianco e Nero», III, 11, 1939, p. 4.

³ Roberto Omegna vinse con *La vita delle farfalle* il primo premio di cinematografia al 1° concorso Internazionale del film scientifico all'Esposizione Universale di Torino del 1911. Questa *documentaria scientifica* illustra le fasi della trasformazione dei bruchi in crisalidi e delle crisalidi in farfalle dalle *Parnassus Apollo*, che vivono sulle Alpi e sui Pirenei, alle farfalle *Vanessa Anthiopa*, *Papilio*. Il film fu distribuito in Austria e in Germania col titolo *Das Leben der Schmetterlinge*, in Francia con quello *La vie des papillons* e in Gran Bretagna col titolo italiano (al singolare) *La vita della Farfalla*. Nel suo sito l'Istituto Nazionale Luce ha messo online il documentario *Un pioniere del cinema scientifico Roberto Omegna 1876 – 1948*, curato da Virgilio Tosi, che contiene immagini di repertorio (Omegna al lavoro in un laboratorio con i suoi macchinari microcinematografici, le locandine di documentari, i disegni animati con funzione didascalico illustrativa, brani di film estratti dagli anni 1904 al 1940 e dedicati ai più svariati argomenti come *Le manovre navali italiane*, *La nevropatologia*, un documentario sull'Esposizione di Torino del 1911, *Gli ultimi giorni di Pompei*, *La vita del grillo campestre*, *La vita del Ragno Epeira*, *Bolle di sapone*, *Ambra e Schiuma*, *Topi in trappola* e *Dall'uovo alla gallina*).

⁴ OMEGNA, *Cinematografia scientifica*, cit., p. 4. In questo articolo Omegna fa risalire al 1906 il primo film tecnico agricolo a un solo anno di distanza dalla fondazione dell'Istituto internazionale dell'agricoltura.

⁵ *Ibidem*. Cfr. anche «La Cinematografia italiana ed estera», II, 91, 1910, p. 954. In una recente pubblicazione, dedicata alla storia del cinema scientifico delle origini curata da Lorenzo Lo Russo, Virgilio Tosi e Giovanni Amadori dal titolo *Oswaldo Polimanti: il cinema e le scienze*, viene proposta una traduzione dal tedesco del saggio *L'utilizzo della cinematografia nelle scienze, nella medicina e nell'insegnamento*, (*Wissenschaftliche Kinematographie*) pubblicato nel 1920 dall'editore e fisiologo tedesco Franz Paul Liesegang nel quale Polimanti, scienziato, fisiologo e pioniere del cinema, contribuisce con la sua attività di ricerca al progresso della scienza e dello sviluppo delle tecniche cinematografiche e dei diversi settori scientifici. L'esame del movimento aveva

La riproduzione del reale attraverso le tecniche di registrazione che parevano assicurare quella fedeltà e autenticità sollecitata da Omegna e che, da una parte, consentiva di mettere in luce sia la struttura dettagliata del mondo fisico sia la struttura interna del corpo umano e degli organismi viventi in genere e dall'altra di distinguere e separare i differenti stati intermedi occupati dall'oggetto nell'analisi del movimento, avevano inoltre consentito di dare una risposta a questioni aperte come quello dell'apparente contrasto tra leggi matematiche e osservazione empirica: è il caso delle immagini del film del gatto di Marey che ricade sulle proprie zampe in assenza di un punto di appoggio che confuta le previsioni che considerano l'animale come un sistema meccanico.

Rileva Tosi:

Un giorno si è presentato un caso controverso di meccanica animale. Un proverbio popolare dice che un gatto ricade sempre sulle zampe; la meccanica insegnava al contrario che in assenza di un punto d'appoggio esterno un animale sarebbe incapace di rigirarsi durante la caduta. Ora, l'esperienza ha dato ragione al proverbio. Non appena l'animale nella sua caduta ha percorso 0,25 metri il suo rovesciamento è effettuato. L'esame della successione delle immagini mostra come ciò avvenga. La cronofotografia ha dunque avuto la buona sorte di far correggere una formulazione sbagliata della meccanica razionale.¹

Nell'uso del cinematografo scientifico si sono individuati due momenti caratterizzanti: il primo momento si avvale dell'ingrandimento e del rimpicciolimento delle immagini, anche nel caso di quelle non direttamente visibili, come materia e radiazione a livello elementare, ma osservabili attraverso le tracce lasciate sulla pellicola nel processo di *rivelazione*.² Nel caso, a questo proposito veramente esemplare dei raggi X, la cui natura era (ed è tuttora) ignota, il processo di rivelazione consentirà, a sua volta, la visualizzazione di proprietà macroscopiche non direttamente accessibili (se non chirurgicamente) come la struttura interna dei corpi, che si evidenziano in base alla differente capacità di assorbimento di tali raggi. In questa fase, come vedremo, abbiamo in realtà a che fare con sequenze fotografiche, che forniscono ancora un'immagine statica dei fenomeni considerati. È soltanto nella seconda fase, quella della proiezione delle immagini ottenute, che entrano in gioco i meccanismi più peculiari del cinematografo: si tratta di quei processi di accelerazione e rallentamento della velocità di proiezione stessa che nel cinema di *fiction* si configurano nei cosiddetti *trucchi*, e che costituiscono invece, nel nostro caso, un potente strumento di indagine delle proprietà oggettive della realtà naturale. Ora, mentre nella *fiction* il mezzo cinematografico attraverso i trucchi fornisce un'immagine della realtà differente da quella che è, per rappresentare cose che non esistono, facendo apparire ciò che non c'è o che non è, la cinematografia scientifica utilizza lo stesso linguaggio per mostrare ciò che è, o quanto meno esiste in base a leggi fisiche, ma non appare alla nostra percezione immediata.

portato, anche in Italia altri scienziati a utilizzare il cinema come mezzo di divulgazione scientifica. Per quello che riguarda tale pratica negli anni del muto a Torino si rimanda alle ricerche di Marco Galloni che individua nelle figure di Angelo Mosso, Camillo Negro, del chirurgo Giuseppe Vicarelli e del già più volte menzionato, Roberto Omegna, quegli scienziati che avevano usato il cinematografo come uno strumento per registrare il movimento al fine di osservare e modificare a piacimento i rapporti spazio-temporali della visione. Secondo Galloni le applicazioni più importanti si hanno a partire dagli anni '30 con Giuseppe Levi che aveva collaborato inizialmente con Omegna agli studi delle strutture e delle dinamiche cellulari, compiute accelerando il movimento con una tecnica di ripresa a intervalli lenti. Le *Mostre Strumenti ritrovati* (Torino, 1991) e *Le Macchine del cinema* (Trento, 2002) ne testimoniano l'evoluzione tecnica della cinematografia, la sua diffusione e divulgazione, come mostrato dalla sessione dedicata alla *Cinematografia scientifica e pedagogica* del primo Congresso internazionale di cinematografia e sue applicazioni tenutosi a Bruxelles nel 1910 durante l'Esposizione Universale; cfr. «La Cinematografia italiana ed estera», II, 91, 1910, p. 954. Un altro recente saggio dedicato al cinema scientifico in Italia è stato pubblicato online il 29 luglio 2011 da FRANCESCO PAOLO DE CEGLIA per la rivista «Public Understanding of Science», *From the laboratory to the factory, by way of the countryside: fifty years of Italian scientific cinema (1908-1958)*, doi:10.1177/0963662511412142 <http://pus.sagepub.com/content/early/2011/07/28/0963662511412142>.

¹ VIRGILIO TOSI, *Il cinema prima del cinema*, Milano, Il Castoro, 2007, p. 164.

² WILLIAM JAMES PRICE, *Rivelazione della radiazione nucleare*, Roma, Bulzoni, 1972.

2. NON OSSERVABILITÀ COME LIMITE DI PRINCIPIO INSUPERABILE.

IL PROBLEMA DELL'OSSERVABILITÀ DELLA DOPPIA NATURA
DEGLI OGGETTI QUANTISTICI NEI FILMATI SULL'AUTOINTERFERENZA
DEGLI ELETTRONI

Il film può dare alla parola il valore dimostrativo e convincente che, da sola, non avrebbe [...] l'aiuto incalcolabile che il film può dare agli scienziati chiusi nei laboratori, facendo loro scoprire, con il rallentare od accelerare i movimenti, ciò che gli occhi stessi non possono percepire ed il pensiero non può neppure supporre. È questo uno dei maggiori e più completi mezzi di ricerca sulla vita della natura che il cinema può trionfalmente attuare.¹

Prenderemo ora in esame due filmati sul fenomeno dell'*interferenza* o meglio dell'*autointerferenza* degli elettroni, e vedremo come il mezzo cinematografico sembra recuperare il suo ruolo storico di strumento scientifico e come questo recupero avvenga all'interno di questioni teoriche di particolare rilevanza: quello della struttura duale della realtà fisica a livello elementare, un importante problema aperto per i fondamenti della fisica. Come abbiamo sopra accennato, la *non osservabilità* verrà assunta in un'accezione più restrittiva e più forte dopo l'avvento della meccanica quantistica, la prima teoria fisica a introdurre una distinzione tra lo stato di un sistema fisico e le osservabili su esso definibili, distinzione che era invece completamente assente nelle teorie della fisica classica.² In questa l'osservabilità veniva identificata con l'osservazione *massimale* dello stato di un sistema, ovvero con l'osservazione simultanea di tutte le proprietà a esso riferibili. Secondo questa concezione *operazionistica* o *operazionalistica*, il senso di un concetto fisico è strettamente determinato dalle procedure per la sua misurazione o osservazione, in assenza delle quali tale concetto risulta «completamente privo di significato».³ Ora, mentre nel caso della *non osservabilità classica* avevamo a che fare con un «limite contingente», che viene via via progressivamente superato attraverso un continuo perfezionamento e potenziamento dei nostri mezzi di osservazione tra i quali figura a pieno titolo lo strumento di registrazione cinematografico – che permette di accedere a livelli di realtà di dimensioni sempre più piccole, a livello microscopico, e sempre più grandi, a livello cosmologico – la non osservabilità in relatività, prima, e in meccanica quantistica poi, si configurerà come una *limitazione di principio insuperabile*. Va comunque rilevata l'esistenza di una notevole differenza concettuale tra due significati di non osservabilità che emergono dalle due principali teorie fisiche del Novecento. Nel caso della relatività si tratta, infatti, della *non osservabilità di concetti di per sé non misurabili*, come spazio assoluto, tempo assoluto e simultaneità assoluta della meccanica classica, che richiederebbero l'esistenza di un sistema di riferimento privilegiato, la cui negazione costituisce proprio uno dei due postulati fondamentali della teoria einsteiniana: il principio di relatività. Nel caso della meccanica quantistica, invece, i limiti imposti dal *principio di indeterminazione* di Heisenberg e dall'*interpretazione complementare* di Bohr formulati entrambi nel 1927, si riferiscono a coppie di grandezze o proprietà reciprocamente esclusive come posizione e velocità (o energia e tempo), rappresentazione ondulatoria e corpuscolare (o descrizione causale e spaziotemporale), che considerate singolarmente appaiono perfettamente misurabili e quindi osservabili, ma non possono esserlo mai entrambe contemporaneamente. Fu proprio il progressivo emergere del comportamento duale, ondulatorio e corpuscolare, prima della radiazione, poi della materia, l'evidenza sperimentale feconda su cui è nata e si

¹ JULIUS DESTREE, in «Rivista internazionale del Cinema educatore», I, 1, 1929, p. 33.

² Cfr. ERNST MACH, *La meccanica nel suo sviluppo storico-critico*, Torino, Boringhieri, 1992; PERCY WILLIAM BRIDGMAN, *La logica della fisica moderna*, Torino, Boringhieri, 1973; IDEM, *La critica operazionale della scienza*, Torino, Boringhieri, 1969.

³ Questa nuova definizione dell'osservabilità appare già qualche anno prima della formulazione finale della teoria quantistica, a partire dalla concezione *operazionistica* del significato, che fu il punto di partenza einsteiniano nella sua fondazione delle teorie relativistiche, per poi venire enunciata e sistematizzata qualche anno più tardi dal fisico sperimentale e metodologo americano Percy William Bridgman. Cfr. *L'operazionismo in fisica*, in *Il pensiero americano contemporaneo. Filosofia Epistemologia Logica*, a cura di Ferruccio Rossi Landi, Milano, Edizioni di Comunità, 1958.

è sviluppata la teoria quantistica. L'esperimento mentale noto come *L'esperimento della doppia fenditura*, secondo la formulazione del fisico statunitense, Premio Nobel per la fisica nel 1965, Richard Feynman evidenzia il problema del comportamento duale dei micro-oggetti che, sin dal sorgere della teoria, è stata una delle questioni più controverse di fondamenti della fisica.

L'esperimento della doppia fenditura mette in discussione le formulazioni restrittive del principio di complementarità evidenziando il comportamento duale di materia e radiazione a livello elementare, al punto che Richard Feynman ha sottolineato come esso sembri racchiudere tutti i misteri della meccanica quantistica:

un fenomeno che è impossibile, *assolutamente* impossibile spiegare in nessun modo in forma classica e che contiene in sé il cuore della meccanica quantistica. In effetti questo fenomeno contiene l'unico mistero. Non possiamo eliminare il mistero *spiegando* come avviene. Ci limiteremo a *descrivere* come avviene; e nel far questo avremo descritto le principali caratteristiche della meccanica quantistica.¹

Per Feynman tuttavia si tratta di un «esperimento mentale» («thought-experiment») destinato a rimanere tale a causa di difficoltà tecniche che egli riteneva insormontabili:

Vi avvertiamo subito che non dovrete tentare di realizzare questo esperimento (...) che non è mai stato fatto in questo modo. Il guaio sta nel fatto che per rivelare gli effetti che ci interessano, l'apparato dovrebbe essere costruito su una scala talmente piccola da rendere impossibile la sua realizzazione. Quello che stiamo quindi compiendo è in realtà un esperimento "mentale" che abbiamo scelto perché è facile ragionarci sopra. Sappiamo quali sono i risultati che si otterrebbero perché sono stati fatti molti esperimenti nei quali le scale e le proporzioni erano state scelte per mostrare gli effetti che descriveremo.²

Poco più di dieci anni dopo questa dichiarazione verrà smentita da un esperimento il cui filmato è conservato nell'archivio del CNR di Bologna accanto a documentari scientifici a carattere divulgativo. Si tratta del cortometraggio *Interferenza di elettroni*³ della durata di meno di un quarto d'ora, realizzato dai fisici Pier Giorgio Merli, Gianfranco Missiroli e Giulio Pozzi in collaborazione con Lucio Morettini e Dario Nobili, accompagnato da un saggio che documenta il loro esperimento,⁴ il quale si proponeva di mostrare il comportamento ondulatorio degli elettroni interpretando la loro (auto)interferenza come una conseguenza dell'aspetto statistico di tale fenomeno. Come tuttavia vedremo nel seguito, il film consente di visualizzare il comportamento duale, ondulatorio e corpuscolare, degli elettroni in un'unica immagine dinamica.

Il primo esperimento che aveva evidenziato i fenomeni d'interferenza è la versione classica dell'esperimento della doppia fenditura, solitamente considerato come l'*experimentum crucis* della storia della fisica con cui Young e Fresnel⁵ sembravano aver dimostrato in modo conclusivo la natura ondulatoria della luce. I due scienziati evidenziarono come, ponendo una sorgente luminosa dinanzi a uno schermo in cui erano state praticate due fenditure equidistanti dalla sorgente, su un secondo schermo rivelatore, collocato dietro il primo, apparisse la caratteristica figura di interferenza, propria dei fenomeni ondulatori.⁶

Una tale figura d'interferenza non si sarebbe, invece, potuta osservare in base alla teoria corpuscolare della luce attribuita a Newton. Quest'ultimo, per la verità, pur rigettando le

¹ RICHARD FEYNMAN, RICHARD D. LEIGHTON, MICHAEL SANDS, *The Feynman Lectures of physics*, Addison-Wesley, Menlo Park (CA), 1963, I, p. 2.

² Ivi, p. 6.

³ Il filmato ha ottenuto il Premio per la Fisica nel 1976 al VII Festival International du Film Scientifique dell'Université Libre di Bruxelles. Nel maggio del 2002 sulla rivista «Physics World» appare un sondaggio per scegliere l'esperimento più bello della fisica. L'Università di Bologna gli ha dedicato una giornata di studi i cui materiali, unitamente ad altra documentazione sono stati inseriti nell'apposito sito <http://l-esperimento-piu-bello-della-fisica.bo.imm.cnr.it/index.html>.

⁴ Saggio divulgativo dell'esperimento: PIER GIORGIO MERLI, GIANFRANCO MISSIROLI, GIULIO POZZI, *L'esperimento di interferenza degli elettroni singoli*, «Il Nuovo Saggiatore», 2003.

⁵ STEFANO FRABONI, GIAN CARLO, GIULIO POZZI, *Young's double slit interference experiment with electrons*, <http://l-esperimento-piu-bello-della-fisica.bo.imm.cnr.it/linkebibliografi.html>.

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=EFPFh6MY5VE>; <http://www.youtube.com/watch?v=uqyUrXFkzpQ&feature=related>.

teorie ondulatorie dei suoi contemporanei, non aveva tuttavia né elaborato né aderito a una concezione di tipo corpuscolare, applicando nei confronti del problema della natura della luce il suo precetto metodologico *hypotheses non fingo*.¹

L'esperimento di Young è stato ripetuto nel 1909 da Geoffrey Ingram Taylor (1886-1975), quattro anni dopo la proposta della teoria einsteiniana dei quanti di luce che riprendeva in una nuova forma, l'ipotesi corpuscolare, mostrando che anche la più flebile sorgente di luce, come una candela che brucia a una distanza di ca. 2 km, è in grado di produrre le medesime frange di interferenza. Veniva così adombrata una forma anticipata di riconoscimento del carattere duale (a un tempo ondulatorio e corpuscolare) dei fenomeni luminosi che sarebbe di lì a poco efficacemente sintetizzata dall'affermazione di Dirac che *ogni fotone interferisce solo con se stesso*.² Mentre nel caso della natura della luce si erano scontrate alternandosi nella storia della fisica due diverse concezioni e sembrava delinearsi la necessità di una qualche forma di coesistenza tra le due, nel caso della materia nessuno era disposto a pensare a qualcosa di diverso da, e a mettere quindi minimamente in discussione, la sua natura corpuscolare, tanto più in una fase in cui l'ipotesi corpuscolare, con l'opera di Einstein, si era prepotentemente riproposta come interpretazione dei fenomeni della radiazione luminosa. Fu soltanto Louis de Broglie che nel 1924, estendendo dalla radiazione alla materia le idee di Einstein sul dualismo onda corpuscolo con la sua teoria ondulatoria della materia, avanzò l'ipotesi rivoluzionaria, che anche gli oggetti atomici dotati di massa (gli elettroni in primo luogo, che sono gli oggetti più leggeri e facili da studiare, ma anche i neutroni e ogni altro sistema atomico e subatomico) potessero manifestare un comportamento di tipo ondulatorio accanto a quello corpuscolare. La teoria ondulatoria della materia di de Broglie fu sviluppata matematicamente nella meccanica ondulatoria di Schrödinger nel 1926 e venne ben presto confermata dall'evidenza sperimentale. Si tratta dell'esperimento di Clinton Davisson e Lester Germer³ che nel 1927 osservarono la diffrazione di fasci di elettroni attraverso un cristallo di nichel, confermando l'esistenza delle proprietà ondulatorie delle particelle teorizzata da de Broglie, ribadita successivamente da altri esperimenti tra i quali quello di George Paget Thomson, realizzato con sottili pellicole di celluloidi e altri materiali.

Il filmato di Merli, Missiroli e Pozzi si propone quindi innanzitutto di mostrare come il fenomeno dell'interferenza non sia caratteristico soltanto dei processi ondulatori, e quindi della radiazione, come era già apparso negli esperimenti di Young, ma anche della materia a livello elementare, e in particolare degli elettroni. La prima parte si sofferma proprio sui fenomeni di interferenza nella fisica classica, evidenziando come essi costituiscano una caratteristica peculiare di processi ondulatori differenti, come le onde che si propagano nell'acqua o la radiazione luminosa che passa attraverso dei prismi. A tale scopo vengono mostrate prima due sorgenti che, vibrando in fase, producono, in un fluido, onde progressive, e successivamente una sorgente puntiforme di luce monocromatica che attraversa un biprisma ottico e viene rivelata su uno schermo: in entrambi i casi si ottiene il medesimo fenomeno di interferenza, che sia nel caso della radiazione luminosa sia in quello delle onde dell'acqua è dovuto alla sovrapposizione, in un punto dello spazio, di due o più onde. L'intensità dell'onda risultante in un dato punto dello spazio può essere maggiore o minore dell'intensità di ogni singola onda nello stato iniziale. Nella regione della sovrapposizione appare il classico fenomeno di interferenza: nel caso delle onde luminose, sullo schermo, si evidenzia la presenza di frange e l'intensità dell'illuminazione, che nell'esperimento viene rilevato con un fotometro, risulta pressoché periodica. Le considerazioni fatte sono rigoro-

¹ ISAAC NEWTON, *Principi matematici di filosofia naturale*, in IDEM, *Opere*, I, Torino, UTET, 1997 («Classici della scienza»), pp. 801-802.

² «La nuova teoria che collega la funzione d'onda alle probabilità per un solo fotone supera le difficoltà accettando che ogni fotone attraversi in parte ciascuna componente. Ogni fotone interferisce con se stesso. Non c'è mai interferenza con due fotoni diversi» (PAUL ADRIEN MAURICE DIRAC, *The principles of Quantum Mechanics*, ???, Oxford, Clarendon Press, 1962, p. 9).

³ CLINTON J. DAVISSON, LESTER H. GERMER, *The Scattering of Electrons by a Single Crystal of Nickel*, «Nature», 119, 2998, 16 aprile 1927, pp. 558-560.

samente valide solo nel caso di una sorgente puntiforme. Impiegando una sorgente monocromatica e coerente come quella di un laser e allineando sul banco ottico un biprisma, i tre fisici bolognesi hanno quindi realizzato una versione moderna dell'esperienza della doppia fenditura di Young e Fresnel, considerato come *experimentum crucis* a favore della natura ondulatoria della luce, fino alla teoria einsteiniana dei quanti di luce, che riproponeva l'ipotesi sulla natura (anche) corpuscolare della stessa. Dopo questa prima parte introduttiva, incentrata sulla descrizione e visualizzazione dei fenomeni di interferenza della radiazione luminosa macroscopica, con intenti e valenza meramente didattici, si passa alla parte originale del filmato, che costituisce la documentazione dell'esperimento in cui viene mostrato come questi fenomeni di interferenza si verifichino anche nel caso della materia, quando analizziamo i suoi costituenti stabili più elementari, cioè gli elettroni, in accordo con la teoria ondulatoria della materia di de Broglie, a cui non si fa tuttavia alcun riferimento nel corso dell'intero filmato. L'esperimento ha un carattere pionieristico attestato dal fatto che, per la sua realizzazione, viene utilizzato un microscopio elettronico appartenente, come risulta dai ringraziamenti in coda al film, all'Istituto di Anatomia all'interno del quale i tre autori pongono uno speciale interferometro, da essi stessi progettato e costruito. Si tratta di un biprisma elettronico, costituito da un filamento molto sottile, posto simmetricamente tra due piastre, a cui veniva applicato un potenziale positivo e uno negativo, in modo tale che il fascio elettronico fosse diviso in due componenti.

Rodolfo Rosa, in un articolo di rassegna in cui ricostruisce la storia dell'esperimento in relazione ad altri realizzati successivamente nell'ambito dell'interferometria, sottolinea come l'uso del biprisma elettronico sia stato «il primo importante aspetto tecnico e concettuale dell'esperimento, mentre il secondo aspetto fondamentale sarebbe costituito dalla opportunità [...] di osservare il continuo arrivo degli elettroni uno alla volta sullo schermo televisivo fenomeno, questo, che precedentemente non era mai stato direttamente "osservato".¹

Nel filmato dei tre fisici bolognesi viene infatti visualizzato l'arrivo degli elettroni attraverso i lampi lasciati dal loro impatto sullo schermo televisivo, così come il progressivo rapido costituirsi di una figura di interferenza, caratteristica, come si è detto, dei fenomeni ondulatori, prodotta dalle loro distribuzioni; l'aspetto cruciale dell'esperimento è costituito dalla osservazione, o meglio dalla visione degli elettroni che interferiscono con se stessi. Ciò avviene in realtà in due fasi: nella prima la sorgente emette un fascio di elettroni e si osservano numerosi arrivi simultanei e l'apparire della figura di interferenza; essa appare tuttavia contestuale alla registrazione degli impatti, per cui non si può parlare in senso stretto di autointerferenza di elettroni, ovvero di un elettrone che interferisce con se stesso, dato che all'interno del dispositivo interferometrico sono presenti *contemporaneamente* molti elettroni. Nella seconda, che è la parte decisiva e fondamentale dell'esperimento, la sorgente viene sufficientemente indebolita in modo tale che un solo elettrone per volta entri nel dispositivo interferometrico. Soltanto in quest'ultimo caso ci troviamo pertanto di fronte all'autentico fenomeno di autointerferenza, che tuttavia appare in due momenti diversi e leggermente sfasati temporalmente: si osservano subito i lampi prodotti dagli elettroni e soltanto dopo un certo tempo si cominciano a vedere le frange d'interferenza, per cui l'aspetto corpuscolare non si manifesta in questo caso in modo contestuale rispetto a quello ondulatorio. Per questo motivo il filmato appare perfettamente interpretabile alla luce del principio di complementarità di Bohr, per la quale l'immagine ondulatoria e quella corpuscolare sono entrambe necessarie per comprendere la natura dei microgetti, non possono essere pienamente conciliate all'interno di una stessa situazione sperimentale, per cui finiscono con il manifestarsi l'una a spese dell'altra. Nonostante ad esso sembrano applicabili queste limitazioni imposte dal principio di complementarità, dal filmato emerge comunque il misterioso e inspiegabile com-

¹ RODOLFO ROSA, *The Merli-Missiroli-Pozzi Two-Slit Electron Interference Experiment*, http://1-esperimento-piu-bello-della-fisica.bo.imm.cnr.it/Resources/Rosa-PhilSci_Archive-Jan2008.pdf.

portamento duale corpuscolare e ondulatorio degli elettroni, di cui parlava Feynman, attraverso la visione (quasi simultanea) di due generi di eventi completamente diversi: da un lato la localizzazione degli arrivi delle particelle, dall'altro la loro distribuzione attraverso frange di interferenza.

Ciò ci consente di parlare di cinema scientifico a pieno titolo e in senso forte, dato che siamo di fronte a un vero e proprio esperimento che mostra il comportamento duale dei fenomeni microscopici, dualità che come abbiamo visto precedentemente era stata negata da alcune interpretazioni della meccanica quantistica: basti pensare a questo proposito alla posizione di Heisenberg, Jordan e Pauli, secondo i quali il dualismo era uno pseudo-problema, oppure a quella di Born, che introdusse una interpretazione puramente corpuscolare e persino alla prospettiva di Schrödinger, che ne sosteneva una puramente ondulatoria. In presenza di questa chiara evidenza a favore del comportamento duale degli elettroni, resta aperta la possibilità di interpretazioni differenti tra le quali non esiste una contrapposizione così radicale come sembrava apparire storicamente:¹ quella realistica di de Broglie e quella complementare di Bohr, che riconoscono entrambe l'esistenza del comportamento ondulatorio e corpuscolare della materia, in termini di dualità positiva (*onde e corpuscoli*) o di dualismo negativo (*o onde o corpuscoli*). Nell'interpretazione che Merli, Missiroli e Pozzi danno del loro esperimento, l'interferenza viene fatta derivare dall'interazione del singolo elettrone con il dispositivo di misura (il filamento). In tal modo il comportamento duale non risulterebbe più essere una proprietà intrinseca dell'elettrone bensì una proprietà di relazione di quest'ultimo con lo strumento di misura. Sarebbe quindi che gli autori aderiscano piuttosto che alla tradizionale interpretazione complementare di Bohr, a una sua variante, molto vicina alla reinterpretazione data dal fisico sovietico Vladimir Fock e da alcuni filosofi della scienza sovietici, fatta propria e diffusa in Italia da Ludovico Geymonat e Silvano Tagliagambe. Secondo tale prospettiva il principio di complementarità andrebbe reinterpretato nei termini del concetto di relatività rispetto ai nostri mezzi o strumenti di osservazione e misurazione: infatti soltanto quando nel dispositivo è presente una determinata distanza tra le due sorgenti virtuali si osserva l'interferenza, che viene distrutta variando tale distanza. L'esistenza o meno delle frange di interferenza verrebbe quindi a dipendere dal tipo di strumento di osservazione e, in questo caso specifico, l'elettrone si comporterebbe alternativamente come un'onda o un corpuscolo a seconda del mezzo di misurazione che decidiamo di utilizzare.

Come sottolineavamo all'inizio, la misteriosa natura duale delle particelle atomiche è racchiusa nell'esperimento ideale della doppia fenditura discusso da Feynman, ma è solo con questa sua trasformazione in esperimento reale, concretamente realizzato da Merli, Missiroli e Pozzi che possiamo «vederla» per la prima volta direttamente con i nostri occhi: ciò che appare sul monitor non è l'immagine macroscopica virtuale televisiva che si forma normalmente sul tubo catodico attraverso l'opportuna distribuzione dell'arrivo degli elettroni, ma la stessa immagine reale di quei costituenti fondamentali della realtà, a partire dalla quale le stesse immagini virtuali che osserviamo sugli schermi televisivi si formano. Una visualizzazione più recente ed efficace del fenomeno dell'interferenza degli elettroni, dal titolo *Single electron events build up to form an interference pattern in the double-slit experiments*² è stata realizzata da Akira Tonomura e il suo gruppo (Matsuda, Kawasaki, e Ezawa) nel 1989, per l'Hitachi Advanced Research Laboratory di Tokyo. Secondo quanto sostenuto da Rosa tale nuovo esperimento non conterebbe alcuna novità sostanziale, avendo semplicemente dimostrato ciò che M.-M.-P. avevano già dimostrato a Bologna quindici anni prima: vale a dire la formazione di frange d'interferenza come

¹ GINO TAROZZI, GENNARO AULETTA, *On the Reality of Quantum Waves*, «Foundations of Physics», 34, 2004, pp. 1675-1694.

² <http://www.hqrd.hitachi.co.jp/rd/movie/doubleslite.mpeg>.

risultato dell'autointerferenza del singolo elettrone.¹ In realtà il filmato che mostra, nell'arco cronologico di poco più di un minuto, l'apparire delle frange d'interferenza direttamente sulla pellicola fotografica e non sul monitor del microscopio elettronico, producendo immagini di una chiarezza e un nitore straordinari, ha invece introdotto, a nostro parere, una novità teoretica notevole rispetto al filmato di Pozzi, Missiroli e Merli. Se in quest'ultimo, infatti, era possibile *vedere* contemporaneamente gli aspetti corpuscolari e ondulatori della materia soltanto con la sorgente non indebolita di elettroni in cui molti elettroni erano presenti contemporaneamente nel dispositivo sperimentale, nel film di Tonomura tale coesistenza delle proprietà corpuscolari e ondulatorie dei microoggetti, diventa perfettamente visualizzabile anche nel caso di un solo elettrone alla volta presente nel dispositivo interferometrico. Ciò è possibile facendo ricorso alla variazione della velocità di proiezione, che in questo caso viene accelerata, proiettando in 30 secondi, come avverte la voce dello *speaker*, quello che ha richiesto 30 minuti di ripresa. Ed è proprio questa accelerazione che permette di vedere degli impatti di elettroni che arrivano uno dopo l'altro sullo schermo con la contestuale immagine dinamica del processo ondulatorio generato dalle loro distribuzioni.²

Il filmato di Tonomura ci permette di osservare non solo eventi non direttamente osservabili come gli impatti degli elettroni sulla pellicola fotosensibile, ma nello stesso tempo anche le frange d'interferenza secondo cui si distribuiscono, attraverso la variazione della velocità della proiezione dei lampi registrati direttamente sulla pellicola, analogamente a quanto accadeva nel cinema delle origini, nel primo caso per i raggi X e nel secondo per il cavallo in corsa e il gatto in caduta libera. In tal modo l'osservatore/spettatore ha una visione simultanea di quei due tipi di proprietà, ondulatorie e corpuscolari, che secondo l'interpretazione complementare della meccanica quantistica non potrebbero coesistere in una medesima situazione sperimentale. Questo contributo della cinematografia scientifica a una questione di particolare rilevanza concettuale nell'interpretazione di quella che potrebbe essere considerata la più importante teoria della storia della scienza, costituisce una conferma di quelle modalità e di quella funzione originaria della cinematografia che pare non sia cambiata in più di cento anni di storia, che ha portato alla nascita stessa del cinema.

Lo stesso Tonomura ha inoltre sottolineato come questa natura ondulatoria degli elettroni, sia emersa «grazie al recente sviluppo di tecnologie avanzate, esperimenti che una volta venivano considerati esperimenti mentali in meccanica quantistica». Attraverso queste nuove tecnologie, e in particolare dell'olografia elettronica non solo è possibile vedere oggetti microscopici precedentemente inosservabili (come ad es. la distribuzione microscopica dei campi magnetici di forze, e la dinamica nei vortici quantizzati nei superconduttori), ma anche rivedere oggetti sia microscopici che macroscopici nella loro tridimensionalità. Appare quindi piuttosto probabile che da queste promettenti nuove tecniche possano derivare conseguenze in grado di giocare nel futuro un ruolo molto rilevante sia nell'indagine della struttura della realtà sia nella nostra rappresentazione del reale.

¹ ROSA, *The Merli-Missiroli-Pozzi Two-Slit Electron Interference Experiment*, cit.

² Su Internet sono presenti diversi filmati di animazione che spiegano l'esperimento della doppia fenditura: <http://www.youtube.com/watch?v=BgnuibozovI&feature=related>, prima di otto parti, Dr. Quantum: <http://www.youtube.com/watch?v=DfPeprQ7oGc>; The Strangeness Of Quantum Mechanics: http://www.youtube.com/watch?v=UMqtiFX_IQQ&NR=1; Double slit experiment with marbles: <http://www.youtube.com/watch?v=oBgs6pBn7AM&feature=related>; Double-slit video: <http://www.youtube.com/watch?v=DwCiDkziKVA&feature=related>; Young's Double slit Experiment: http://www.youtube.com/watch?v=_Vbt6XuNvy4&feature=related; Parallel Worlds, Parallel Lives Was on BBC 4 November 26, 2007: http://www.youtube.com/watch?v=B9xM2_MrCzk&feature=related; Il fisico Dr. Robert Plunkett, descrive la natura ondulatoria degli elettroni: <http://www.youtube.com/watch?v=UXvAlazy9wc&feature=related>; Perché dio non esiste? Lo dimostra il double slit experiment: <http://www.youtube.com/watch?v=yOwTV-HgDUo>.

3. APPENDICE

FILM ORDINATI PER GENERE (1907-1927)

Agricoltura

CULTURA DEL GELSO (LA), 1929
 DISTRUZIONE DEI TOPI CAMPAGNOLI (LA), 1929
 FONDERIA D'ARTE (LA), 1929
 I LAVORI DI URGENZA NELLE FATTORIE, 1929
 L'EVOLUZIONE DELL'UOMO, 1929
 NEL CAMPO DELL'AGRICOLTURA, 1929
 SERICULTURA, 1929

Arti, mestieri

CERAMICA (LA), 1929
 COME SI COMPONE UN LIBRO, 1929
 FABBRICAZIONE DI UNA SEDIA (LA), 1929
 ARTE DEL CARRAIO, 1929
 ARTE DEL MANISCALCO, 1929
 LAVORAZIONE A TORNIO SU METALLI, 1929
 LAVORAZIONE DEI TUBI DI PIOMBO, 1929
 LAVORAZIONE DEL VETRO D'OTTICA, 1929
 RILEGATURA ARTISTICA, 1929
 SCULTURA SU LEGNO, 1929

Astronomia

ECLISSI SOLARI E LUNARI, 1923
 ECLISSE PARZIALE DI SOLE DEL 17 APRILE 1912,
 1912
 OSSERVATORIO ASTRONOMICO DELLA CITTÀ
 DEL VATICANO, 1930
 MERAVIGLIE DEL MONDO CELESTE (LE), 1928
 ECLISSI DI SOLE, 1915
 ECLISSE DEL 17 APRILE (L'), 1912

Attualità

RAGGI M. ING. GIULIO ULIVI INVENTORE, 1914
 NOMINA DI GUGLIELMO MARCONI A PRESIDENTE
 DELL'ACCADEMIA D'ITALIA, 1930
 MEMBRI DEL CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE
 ESCONO DAL CAMPIDOGLIO DOPO IL LORO INSEDIAMENTO, 1929
 GUGLIELMO MARCONI ILLUMINA DA GENOVA IL PALAZZO
 MUNICIPALE DI SIDNEY, 1930
 GLI STABILIMENTI DELLA SOCIETÀ PER L'INDUSTRIA
 E L'ELETTRICITÀ TERNI WIKERS. TERNI CARBURO,
 1924-1931,

Cineteca scolastica

POLLAIO. LA COVA, 1930
 PULCE ACQUATICA (LA), 1924-1931
 MICROBI E INSETTI, 1913
 DIATOMEE. SCENE MICROSCOPICHE DELLA VITA
 DELLE ACQUE STAGNANTI, 1913
 SENSITIVA (LA), 1914

Dal vero

A NORD DEL CIRCOLO POLARE ARTICO, 1909
 ABITANTI DEL MARE, 1927
 ABITATORI ECCENTRICI DEL MARE, 1913

ACQUARIO (L'), 1909
 VITA DELLE API (LA), 1911
 AEROPLANI MONDIALI, 1909
 AEROPLANO DELAGRANGE, 1909
 AEROPLANO MALECOT, 1909
 ALLEVAMENTO DEI POLLI NEL GIURA FRANCESE,
 1913
 ALLEVAMENTO DI POLLI, 1909
 ALTA MAREA, 1908
 AMORE MATERNO NEGLI ANIMALI, 1909
 ANEMONI, 1912
 ANEMONI DEL MARE, 1915
 APPENDICECTOMIA TIPICA, 1923
 ARTE DEL VASAIO A BORNEO, 1912
 ARTIODATTILI, 1924-1926
 ASCENSIONE ALLE METEORE, 1911
 ATTRAVERSO L'EUROPA IN AEROPLANO, 1921
 ATTRAVERSO L'INFINITO, 1913
 AVVISATORE DI TERREMOTO (L'), 1908
 BACO DA SETA, 1909
 BATTAGLIA CONTRO LA MALARIA, 1909
 BATTERI FILMATI, 1910
 BOLLE DI SAPONE, 1911
 CACCIA AI BUFALI SELVAGGI, 1912
 CACCIA AL FALCO, 1909
 CACCIA AL LEOPARDO, 1908
 CACCIA ALL'ORSO, 1909
 CACCIA ALL'IPPOPOTAMO, 1909
 CACCIA ALL'ORSO, 1909
 CACCIA ALLA LONTRA, 1909
 CACCIA ALLA VOLPE, 1909
 CACCIA ALLE FOCHE, 1909
 CACCIA IN AEROPLANO, 1912
 CAMPO SPERIMENTALE DI ROMA, 1909
 CANAPA (LA), 1909
 CATACLISMA DI MESSINA REGGIO-LE LYON, 1909
 CAVALLI, 1908
 CENTAURI (I), 1908
 CIRCOLO POLARE, 1916
 COMBATTIMENTO DI GALLI, 1912
 COME SBOCCIANO I FIORI. STUDIO STEREOSCOPICO
 A COLORI, 1911
 COME SI CAMMINA SULL'ACQUA, 1909
 COME SI FABBRICA UN OROLOGIO DI PRECISIONE,
 1927
 CONCORSI DI AEREOSTATICI, 1908
 CONSERVAZIONE DEL PESCE, 1909
 COSTA D'ARGENTO AD ALTA MAREA, 1909
 CRATERE VULCANICO, 1909
 CRISANTEMI (I), 1911
 CURA PER I MICROBI, 1909
 DALL'ITALIA ALL'EQUATORE, 1924
 DALL'UOVO ALLA GALLINA, 1930
 DALL'UOVO ALLO SPIEDO, 1909
 DISASTRO DELLA FERROVIA AEREA DI BERLINO,
 1909

- DISASTRO DI MESSINA, 1910
 DISASTRO DI REGGIO E MESSINA, 1909
 DISASTRO MINERARIO DI RABDOD, 1909
 DOTTOR ISNARDI: AMPUTAZIONE, 1907
 ECLIPSE IN ANDALUSIA, 1909
 ECLISSE (L'), 1912
 EDELWEISS (GLI), 1913
 EFFETTI DI UN RAZZO, 1911
 ELEVAGE D'ANIMAUX DE MENAGERIE, 1912
 ERUZIONE DELL'ETNA DEL 18 SETTEMBRE 1911 (L'), 1911
 ESEMPARI DELL'ACQUARIO DI NAPOLI, 1930
 ESPERIMENTI A CENTOCHELLE DELL'AEREOPLANO WILBURN WRIGHT, 1909
 ESPLORATORI (GLI), 1909
 FABBRICA DEI BISCOTTI, 1909
 FABBRICA DI CERAMICHE ARTISTICHE, 1911
 FABBRICA DI OMBRELLI IN BIRMANIA, 1912
 FABBRICAZIONE DEI CANNONI, 1909
 FABBRICAZIONE DELLE LAMPADE COOLIDGE PER LA PRODUZIONE DI RAGGI X, 1924-1931
 FABBRICAZIONE DI PETTINI, 1913
 FARFALLE, 1908
 FARFALLE (LE), 1911
 FARFALLE ESOTICHE, 1914
 FESTE INDIANE, 1912
 FIOTTO NUTRITIVO (IL), 1909
 FLOTTAZIONE DELLA LEGNA, 1909
 FOGLIE D'INVERNO. STUDIO STEREOSCOPICO DEI FIORI, 1911
 FORMICHE BIANCHE, 1913
 FRIGANE. SPECIE DI INSETTI, 1913
 GIARDINO ZOOLOGICO D'ANVERSA, 1910
 GIARDINO ZOOLOGICO DI COPENAGHEN, 1909
 GIARDINO ZOOLOGICO DI LONDRA, 1909
 GIOCATTOLO ATTRAVERSO I SECOLI, 1923
 GRANCHI E GAMBERI (GLI), 1913
 GRANO TURCO (IL), 1911
 HÔTES DE LA MER SIXIÈME SERIE. LES MEDUSES, 1912
 IDROGENO, 1911
 IGIENE ALLEGRA, 1920-1929
 IGIENE NELL'INDUSTRIA DEL LATTE, L', 1913
 INCENDIO A PARIGI, 1909
 INDUSTRIA DEI MATTONI, 1909
 INDUSTRIA DEL LATTE, 1909
 INDUSTRIA DEL SERPENTE, 1909
 INDUSTRIA DELLA LEGNA, 1909
 INDUSTRIA DELLA MARGARINA, 1909
 INDUSTRIA DELLE OSTRICHE, 1909
 INONDAZIONE DI MOSCA, 1909
 INONDAZIONE IN GERMANIA, 1909
 IV GENIO: GETTATA DI UN PONTE SUL PO (IL), 1909
 JOYEUX MICROBES, LES, 1909
 LAMPO DI LUCE, 1911
 LATTE CONDENSATO LOMBARDO, 1927
 LAVORAZIONE DI FERRAVECCHI, 1912
 LAVORAZIONE MECCANICA DEI TERRENI, 1917
 LEZIONE SULL'ARIA LIQUIDA (UNA), 1912
 LOTTA CONTRO IL SERPENTE VELENOSO DEL BRASILE, 1923
 MALARIA (LA), 1911
 MANOVRE NAVALI, 1909
 MARE BURRASCOSO, 1909
 MAROSI (I), 1909
 MERAVIGLIE DEL FONDO DEL MARE, 1914
 MICROBI DEL SONNO (I), 1915
 MICROBO DELLA CALVIZIA, 1910
 MICROFONO DEL SELENIO, 1920
 MICROSCOPICHE CURIOSITÀ E PICCOLE GOCCE D'ACQUA, 1910
 MICROSCOPIO, 1913
 MICROSCOPIO E LE SUE APPLICAZIONI, 1916
 MIMETISMO, 1914
 MINIERE DI FERRO IN KINURA (LE), 1909
 MINUSCOLI ABITANTI DELL'ACQUA, 1924-1931
 MIO E IL TUO NEL REGNO DEGLI ANIMALI (IL), 1908
 MISCROSCOPIO, 1913
 MISTERI DEL MARE, 1915
 MISTERI DI TERRA E DI MARE, 1921
 MOLLA ECCEZIONALE, 1910
 MOLLUSCHI EP. DI LA VITA NEGLI ABISSI DEL MARE, 1914
 MONOPLANO, 1909
 MONTE ROSA COLLA CATASTROFE DEGLI SCOMPARSI, 1909
 MOSCA (LA), 1913
 MOSCA GIOCOLIERA, 1909
 MOVIMENTI DEI PIANETI, 1923
 MOVIMENTI RAPIDI VISTI AL RALLENTATORE, 1924-1931
 MOVIMENTO ANTIALCOOLICO, 1919-1929
 MUSEO OCEANOGRAFO, 1913
 NASCITA DI UN PULCINO, 1909
 NATURA E AMORE, 1919-1929
 NAUFRAGIO DEL ROEBUCK, 1911
 NAVIGATORI ARGENTEI DEL MARE, 1927
 NEBBIE E LUCI IN MONTAGNA, 1912
 NEL REGNO DELLE ATTINIE, 1924-1931
 NELLE TENEBRE MARINE. VITA NEL MARE, 1924-1931
 NEUROPATOLOGIA (LA), 1908
 NOSTRI ASCARI (I), 1909
 NOSTRO CORTILE (IL), 1909
 OCCHIO DI VETRO (L'), 1926
 OCEANO (L'), 1925
 PARCHI GIARDINI ZOOLOGICI DI BARCELLONA, 1909
 PASSEGGIATA ENTOMOLOGICA IN UN GIARDINO, 1913
 PAURA DEI MICROBI, LA, 1907
 PER LA SCIENZA, 1915
 PER LE VIE DEL CIELO, 1913
 PESCA AL COCCODRILLO, 1909
 PESCA DEI SALMONI, 1908
 PESCA DEL PESCE SPADA, 1909
 PESCA DEL TONNO, 1908
 PESCA DELLE ANGUILLE NELLA VALLE DI COMACCHIO (LA), 1916

- PESCA DELLE ARAGOSTE IN SARDEGNA (LA),
 1912
 PESCA DELLE ARRINGHE, 1909
 PESCA DELLE SARDINE (LA), 1909
 PESCA IN ALTO MARE, 1909
 PESCA IN FRANCIA, 1909
 PESCE PORCO. LA VITA NEGLI ABISSI DEL MARE,
 1914
 PESCE SPINELLO DEI RUSCELLI, 1913
 PESCE TORPEDINE. GIMNOTO, 1913
 PESCI CURIOSI, 1913
 PESCI DI MARE, 1913
 PIANTA CHE HA DEI NERVI (UNA), 1911
 PIANTE CARNIVORE, 1923
 PICCOLI ABITANTI DEL MARE, 1924-1931
 PIONIERE DEL CINEMA SCIENTIFICO ROBERTO
 OMEGNA (UN), 1910-1974
 PIOVRA (LA), 1911
 PLANARIA (LA) - LA VITA NEGLI ABISSI DEL MARE,
 1914
 PREVENZIONE DEGLI INFORTUNI, 1919-1929
 PRIMI SOCCORSI IN CASI DI INFORTUNI DELL'UO-
 MO, 1919-1929
 PRIMO CIRCUITO INTERNAZIONALE DI AVIAZIO-
 NE IN BRESCIA, 1909
 PRIMO VOLO DEL DIRIGIBILE ZEPPELIN NUOVO,
 1909
 RAGGIO DI SOLE FRA LE NUBI, 1917
 RANA (LA), 1913
 RANOCCHIA (LA), 1909
 REGIONE DEI VOTIAKI (LA), 1926
 REGIONI INESPLORATE DEL PAMIR, 1926
 REGNO DEGLI ANIMALI, 1914
 REGNO DEI FIORI, 1911
 REGNO DELLA NATURA, 1909
 REGNO DELLE BELVE, 1925
 RENNE IN LAPPONIA (LE), 1909
 RETTILI - LA VITA NEGLI ABISSI DEL MARE, 1914
 RETTILI DELLA MINIERA (I), 1920
 RIABILITAZIONE, 1911
 RIMORCHIATORE, 1909
 SAN FRANCISCO. ESPLOSIONI DI MINE, 1929
 SANATORIO PER BAMBINI, 1909
 SCARABEO SACRO. ATHEUCUS SACER, 1907
 SCENE MICROSCOPICHE DELLE ACQUE STA-
 GNANTI (SECONDA SERIE), 1913
 SCIENZA CONTRO I NARCOTICI, 1925
 SCIMMIA MISTERIOSA (LA), 1911
 SCIMMIA MISTERIOSA PRESENTATA DA MISS
 SMITHSON (LA), 1914
 SCIMMIA MISTERIOSA PRESENTATA DA MISS
 SMITHSON (LA), 1914
 SCIMMIE IN CALIFORNIA, 1929
 SCOIATTOLO DEL MARE, 1922
 SEGRETI DEL CINEMATOGRAFO (I), 1913
 SEGRETO DELL'ASTRONOMO, 1918
 SERPENTE, 1912
 SERPENTE PITONE, 1909
 SGUARDO ALLA NATURA, 1913
 SORPRESE DEL MARE, 1911
 SOTTOMARINI (I), 1911
 STELLA, 1920
 STELLA MARINA, 1912
 STELLA MARIS, 1910
 STUDIO DELLE ONDE, 1908
 SULL'OCEANO, 1913
 TERREMOTO A MESSINA, 1909
 TERREMOTO CALABRO SICULO, 1909
 TERREMOTO D'AVELLINO, 1910
 TERREMOTO DEL 1906 NELL'IRPINIA, 1906
 TERREMOTO DEL 7 GIUGNO 1910 IN IRPINIA (IL),
 1910
 TERREMOTO DI MESSINA E CALABRIA, 1909
 TERREMOTO IN SICILIA (IL), 1909
 TERREMOTO IN SICILIA E IN CALABRIA, 1909
 TERREMOTO NELL'IRPINO, 1910
 TERREMOTO SICULO CALABRO. III SERIE, 1910
 TERRIBILE ERUZIONE DEL VESUVIO (LA), 1906
 TERRIBILE TERREMOTO IN CALABRIA E IN SICI-
 LIA, 1909
 UCCELLI DA PREDI, 1913
 UOMO UCCELLO, 1909
 VESPA NOSTRA NEMICA (LA), 1911
 VIAGGI DEL FULMINE (I), 1909
 VIAGGIO SULL'ATLANTICO, 1909
 VISITA ALL'ISTITUTO PASTEUR, 1910
 VITA ACQUATICA NEGLI STAGNI, 1912
 VITA DEL CUORE, 1923
 VITA DEL GRILLO CAMPESTRE, 1925
 VITA DEL RAGNO EPEIRA (LA), 1924
 VITA DELLA FARFALLA, 1911
 VITA DELLA MANTIDE RELIGIOSA, 1925
 VITA DELLE API (LA), 1911
 VITA DELLE API (LA), 1924
 VITA DELLE FARFALLE, 1923
 VITA DI BORDO, 1909
 VITA NEGLI ABISSI DEL MARE. ATTINIE, 1914
 WILBUR WRIGHT, 1909
 ZANZARA, 1914
 ZANZARA AFFAMATA, 1914
 ZANZARA. CULEX PIPIENS, 1924-1931
 ZEPPELIN, 1909
- Documentaria*
 ATTORNO AL POLO NORD, 1924
 CACCIA ALL'ORSO BIANCO NEI MARI ARTICI (LA),
 1924
 FERRO DELLA MATERIA PRIMA AL PRODOTTO
 FINITO, 1923
 FERROVIA AEREA, 1913
 GRANDI CAVERNE DI GHIACCIO DEL DACH-
 STEIN (LE), 1924
- Istruttiva*
 CALDAIA MARINA (LA), 1929
 CINÉMATOGRAPHIE DES MICROBES, LA, 1909
 CON I PESCATORI DEL MARE DEL NORD, 1925
 CROCE ROSSA TEDESCA, 1919-1929
 CURA ELETTRICA (LA), 1908
 DAL MONTE AL PIANO, 1914

EFFETTI DEL LATTE NERO, 1915
 EFFETTI DEL MANGIARE CARNE DI CANE, 1909
 ELEGANZE E GROTTESCHI DEI FONDI MARINI.
 STELLE DI MARE ED OLOTURIE, 1924-1931
 ESPOSIZIONE DEI CAVI ELETTRICI (L'), 1908
 ESPOSIZIONE DI TORINO: COME NATURA RICCA-
 MA, 1911
 EVOLUZIONE IRRESISTIBILE, 1911
 FARFALLE, 1915
 FERME D'ELEVAGE DE CAIMANS EN CALIFORNIE
 UNE, 1912
 MANTIDE RELIGIOSA, 1924
 PESCA DEL MERLUZZO, 1908
 PIANTA CHE HA DEI NERVI (UNA), 1911
 PICCOLI ABITANTI DEL MARE, [1924-1931]
 PIOVRA (LA), 1911
 RANOCCHIA (LA), 1909
 REGNO DEI FIORI, 1911
 REGNO DELLA NATURA, 1909
 REGNO DELLE BELVE, 1925
 SCARABEO SACRO, 1911
 SCARABEO SACRO. ATHEUCUS SACER, 1907
 SERPENTE PITONE, 1909
 VESPA NOSTRA NEMICA (LA), 1911
 VITA DELLE FARFALLE (LA), 1914
 VITA DELLE RANE E LA LORO RIPRODUZIONE,
 1924-1931
 VITA E TRASFORMAZIONE DEGLI INSETTI (LA),
 1913
 Divulgativa
 ADORATORI DEL SOLE (GLI), 1925
 ANIMALI DEL TROPICO, 1910
 ATTRAVERSO L'ISOLA DI BORNIO, 1910
 AZIONE CHIMICA (L'), 1910
 BORNEO INDUSTRIALE, 1910
 CACCIA GROSSA, 1910
 IGIENE DEL MATRIMONIO, 1919-1929
 IGIENE NELL'INDUSTRIA DEL LATTE, L', 1913
 IGIENE NELLE CITTÀ TEDESCHE, 1919-1929
 DIVENIRE DELL' UOMO, 1919-1929
 TRATTAMENTO DEI LATTANTI, 1919-1929
 MALATTIE VENEREE E LE LORO CONSEGUENZE,
 1919-1929
 VIE CHE CONDUCONO ALLA FORZA E ALLA BEL-
 LEZZA, 1919-1929
 PROBLEMA DELL' ALIMENTAZIONE, 1926
 RADIOGRAFIA E SUE APPLICAZIONI, 1911
 RAGGI INFRAROSSI, 1915
 RAGGI NEUTRI DEL DOTTOR PIETRI, 1916
 RAGGI X E LA LORO APPLICAZIONE, 1923
 RETTILI, 1911
 SCOPERTA DI VOLTA (LA), 1927
 SEGRETI DI UN'ANIMA, 1919-1929
 STORIA DI UN SANDWICH DI SARDINE (LA), 1910
 STUDIO DI FIORI, 1911
 TAMANDUA CURIOSO MAMMIFERO, 1928
 TECNICA MODERNA DELLA VACCINAZIONE, 1919-
 1929
 TEOREMI DELLA GEOMETRIA PIANA, 1923

TRATTAMENTO DEI LATTANTI, 1919
 TRITONE NODIFERO EP. DI LA VITA NEGLI ABISSI
 DEL MARE, 1914
 VAIUOLO. I SUOI PERICOLI E LA LOTTA CONTRO
 DI ESSI, 1919-1929
 ZANZARA MALARICA, 1923
 Documentaria, documentario
 FABBRICAZIONE DELLA CARTA (LA), 1911
 FILM SULLE RICERCHE DI STEINACH CONTRO LA
 VECCHIAIA, 1929
 GLI EFFETTI DEL BLOCCO GUERRESKO SULLA SA-
 LUTE POPOLARE, 1919-1929
 HÔTES DE LA MER SIXIÈME SERIE. LES MEDUSES,
 1912
 I PREPARATIVI PER LE OPERAZIONI, 1919-1929
 IDROGENO, 1911
 INDUSTRIA DEL CUOIO (L'), 1910
 INDUSTRIA DEL SALE, 1910
 INSETTO TIGRE (L'), 1914
 IPNOSI E SUGGESTIONE, 1919-1929
 IGIENE ALLEGRA, 1919-1929
 LEZIONE DI ASTRONOMIA IN SOGNO, 1914
 LOTTA SOTTOMARINA, 1924-31
 MALATTIA DEL SONNO E IL SUO AGENTE MOR-
 BOSO, 1923
 MALATTIE VENEREE E LE LORO CONSEGUENZE,
 1919
 MAR BALTICO, 1913
 MARTIRI DELLA SCIENZA, 1914
 MECCANICA DEL CERVELLO (LA), 1926
 MIMETISMO, 1923
 PRODIGI DELLA RADIOTELEGRAFIA, 1916
 PROGRESSI DELLA SCIENZA A PRO DEI MUTILA-
 TI, 1917
 ULTIMO RAGGIO, 1909
 VETTURE AUTOMOBILI DI RADIOLOGIA, 1916
 VITA ACQUATICA FLUVIALE (LA), 1912
 VITA DEI TOPINI BIANCHI (LA). LA VITA DEI TOPI
 BIANCHI, 1924-1931
 PORTE DEL CAUCASO, 1926
 OLTRE IL CIRCOLO POLARE, 1926
 INFANZIA DEGLI ANIMALI (L'), 1912
 IL TETTO DEL MONDO, 1926
 ELEFANTI AL LAVORO (GLI), 1912
 BICENTENARIO DI GALVANI BOLOGNA (IL), 1911
 ALLA RICERCA DEL METEORITE NELLA TAIGÀ,
 1926
 AFGHANISTAN. IL MIO PASSATO E IL MIO AVVE-
 NIRE, 1926

Documentario scientifico

VITA DELLE FARFALLE, 1914

Edd. varie

TERREMOTO E MAREMOTO, 1908

Educativa

RILEGATURA ARTISTICA (LA), 1922-1928
 LAVORAZIONE A TORNIO SU METALLI (LA), 1922-
 1928

FORTE DEL PARATO, 1928
 FIORE ARTIFICIALE (IL), 1928
 COME SI COMPONE UN LIBRO, 1922-1928
 ARTE DEL MANISCALCO, 1922-1928
 .LAVORAZIONE DEL VETRO D'OTTICA (LA), 1922-1928
 ARTE DEL CARRAIO, 1922-1928
 CERAMICA (LA), 1922-1928
 FALSA VERGOGNA, 1926

Emotiva

TOPOLINI RICONOSCENTI, 1909

Sperimenti scientifici

STATO DEGLI STUDI SULLA SIFILIDE, 1928
 DAL CARBONE AL GAS ILLUMINANTE: DIMOSTRAZIONE GRAFICA DA LABORATORIO, 1924-1931

Evoluzione

EVOLUZIONE, 1911

Favola (fantastica)

PICCOLO GIULIO VERNE, 1909

Film d'arte

GEMME MARINE, 1912

Film di cultura popolare

RADIOTELEGRAFIA. COMUNICAZIONI TRANSOCEANICHE SENZA FILO. LA GIGANTESCA STAZIONE RADIOTELEGRAFICA DI NANSSEN, 1924
 MERAVIGLIE CHE CI CIRCONDANO. UNA CONVERSAZIONE SENZA TESTA SULLE COSE GIORNALIERE SOTTO IL MICROSCOPIO, 1924

Film scientifiche

MALARIA (LA), 1911
 L'UOMO IN PERICOLO, 1919-1929
 ISTINTI EREDITARI, 1919-1929
 INSETTI IN GUERRA, 1923
 FILLOSSERA (LA), 1923
 CUORE E LE SUE FUNZIONI (IL), 1914
 COLEOTTERI ACQUATICI, 1923
 CIRCOLAZIONE DEL SANGUE (LA), 1923

Istruttiva, istruttivo

ALCOOL (L'), 1926
 AMORE NELLA NATURA (L'), 1926
 ARIA LIQUIDA, 1924-1931
 ASSALTO AL CIELO (UN), 1926
 AVIAZIONE AL SERVIZIO DELLA CULTURA (L'), 1926
 BACI PROIBITI, 1929
 BISOGNI DEI MUTILATI E LORO ASSISTENZA, 1919-1929
 COME SI FA UN CAPPELLO A CILINDRO, 1911
 COME SI FA UNA MATITA, 1923
 CONTRIBUITO AD IMPEDIRE GLI INFORTUNI, 1919-1929

CUORE DELL'ASIA (IL), 1929
 FABBRICA DI CANNONI, 1911
 FANCIULLI E LA TERRA, 1929
 FILM SULLE RICERCHE DI STEINACH CONTRO LA VECCHIAIA, 1929
 FIORE ARTIFICIALE, 1929
 FIORI DEL GIAPPONE, 1913
 FLIP E FLAP IN CIELO IN TERRA IN MARE, 1923
 FORME PLANTONICHE. PLANCTON E LA VITA MICROSCOPICA, 1924-1931
 SPEDIZIONE POLARE ARTICA, 1913
 FRINGUELLO (IL), 1913
 GALVANOPLASTICA. UNA MERAVIGLIA DELL'ELETTRICITÀ, 1912
 GLI EFFETTI DEL BLOCCO GUERRESCO SULLA SALUTE POPOLARE, 1919-1929
 GROTTESCHI E MERAVIGLIE DELLA NATURA, 1924-1931
 HÔTES DE LA MER SIXIÈME SERIE. LES MEDUSES, 1912
 I PREPARATIVI PER LE OPERAZIONI, 1919-1929
 IDROGENO, 1911
 IGIENE ALLEGRA, 1919-1929
 IGIENE DEL MATRIMONIO, 1919-1929
 IGIENE DELLA SCUOLA, 1930
 IGIENE NELL'INDUSTRIA DEL LATTE, L', 1913
 IGIENE NELLA VITA DOMESTICA, 1919-1929
 IGIENE NELLE CITTÀ TEDESCHE, 1919-1929
 INOCULAZIONE AI BOVINI (DALLA SCOPERTA DI JENNER), 1919-1929
 INOCULAZIONE INDICO-BRAMINICA E TURCA, 1919-1929
 IL BUON E IL CATTIVO LATTAIO, 1929
 IL DIVENIRE DELL' UOMO, 1919-1929
 IL TRATTAMENTO DEI LATTANTI, 1919-1929
 IPNOSI E SUGGESTIONE, 1919-1929
 L'INFLUENZA, 1919-1929
 LE VIE CHE CONDUCONO ALLA FORZA E ALLA BELLEZZA., 1919-1929
 LEZIONE DI ASTRONOMIA IN SOGNO, 1914
 LOTTA CONTRO LA FATICA (LA), 1926
 LOTTA PER LA SALUTE (LA), 1926
 LOTTA SOTTOMARINA, 1924-1931
 MADRE FUTURA, 1928
 MALATTIA DEL SONNO E IL SUO AGENTE MORBOSO, 1923
 MALATTIE VENEREE E LE LORO CONSEGUENZE, 1919-1929
 MANIFATTURA DELLA PORCELLANA DI SÈVRES, 1913
 MARMELLATA (LA), 1911
 MECCANICA DEL CERVELLO (LA), 1926
 MICROSCOPIO COME DETECTIVE, 1929
 MICROSCOPIO E SUE APPLICAZIONI, 1913
 MIMETISMO, 1923
 NAFTA (LA), 1926
 NERVI MALATI I, 1929
 OLTRE IL CIRCOLO POLARE, 1929
 PER LA VOSTRA SALUTE, 1926
 PROBLEMA DELL'ALIMENTAZIONE, 1926

PRODIGI DELLA RADIOTELEGRAFIA, 1916
 PROGRESSI DELLA SCIENZA A PRO DEI MUTILI-
 TI, 1917
 PULIZIA NEL REGNO DEGLI ANIMALI, 1929
 RAGGI INFRAROSSI, 1915
 RAGGI NEUTRI DEL DOTTOR PIETRI, 1916
 RAGGI X E LA LORO APPLICAZIONE, 1923
 SCELTA SCIENTIFICA DI UNA PROFESSIONE (LA),
 1926
 SCINTILLA ELETTRICA E LE MACCHINE ELETTRI-
 CHE ESPERIMENTI DI FISICA, 1911
 SCOPERTA DI VOLTA (LA), 1927
 SEGRETI DI UN'ANIMA, 1919-1929
 SPARTAKIADE (LA), 1926
 SUA MAESTÀ IL BAMBINO, 1919-1929
 TAMANDUA CURIOSO MAMMIFERO, 1928
 TECNICA MODERNA DELLA VACCINAZIONE, 1919-
 1929
 TEOREMI DELLA GEOMETRIA PIANA, 1923
 TEORIA DI EINSTEIN SULLA RELATIVITÀ (LA),
 1923
 TOMBA AL POLO NORD (LA), 1929
 TRATTAMENTO DEI LATTANTI, 1919
 UNDICESIMO (L'), 1926
 UOMINI DELLA FORESTA (GLI), 1926
 UOMO CON L'APPARECCHIO DI RIPRESA (L'), 1926
 VAIUOLO. I SUOI PERICOLI E LA LOTTA CONTRO
 DI ESSI, 1919-1929
 VETTURE AUTOMOBILI DI RADIOLOGIA, 1916
 VITA CONIUGALE (LA), 1929
 VITA DEGLI ANIMALI RANDAGI (LA), 1929
 VITA DEI TOPINI BIANCHI (LA). LA VITA DEI TOPI
 BIANCHI, 1924-1931
 VITA DELLE AQUILE, 1929

Malattie nervose

ACROMEGALIA (3 film), 1926-1929
 ACROMEGALIA E MALATTIA DI RECKLING HAU-
 SEN, 1926-1929
 ACROMEGALIA E TABE, 1926-1929
 ANCONDROPLESIA, 1926-1929
 ATASSIA CEREBRALE EREDITARIA, 1926-1929
 ATASSIA TABICA, 1926-1929
 ATETOSI DOPPIA (2 film), 1926-1929
 ATROFIA MUSCOLARE TIPO SCAPOLO OMERALE
 DI ERB, 1926-1929
 CATALESSIA ISTERISMO, 1926-1929
 COREA CRONICA, 1926-1929
 COREA CRONICA DI HUNTINGTON, 1926-1929
 COREA DELLA GRAVIDANZA, 1926-1929
 COREA DI SYDENHAM, 1926-1929
 DEVIAZIONE CONIUGATA DELLA TESTA E DEGLI
 OCCHI NELLA EMIPLEGIA ORGANICA, 1926-
 1929
 DIPLEGIA FACCIALE (3 film), 1926-1929
 DISFASIA ISTERICA TREPIDANTE, 1926-1929
 DISTROFIA ADIPOSO GENITALE DI FROHLICH,
 1926-1929
 DISTROFIA GENITO-GLANDOLARE (5 film), 1926-
 1929

EDEMA DI MEIGE FRIEDREICH. MALATTIA DI
 MEIGE FRIEDREICH (3 film), 1926-1929
 EMI SPASMO FACCIALE (2 film), 1926-1929
 EMIATETOSI, 1926-1929
 EMIPLEGIA ALTERNA, 1926-1929
 EMIPLEGIA CEREBRALE INFANTILE (2 film), 1926-
 1929
 EMIPLEGIA INFANTILE CON EMIATETOSI, 1926-
 1929
 ENCEFALITE LETARGICA (3 film), 1926-1929
 EPITELIOMA CON DISTRUZIONE DEL NERVO FAC-
 CIALE, 1926-1929
 ESOFALMIA UNILATERALE NELLA MALATTIA DI
 BASEDOW, 1926-1929
 FORMA UNILATERALE, 1926-1929
 IPOTONIA DELLA TABE. INVERSIONE VISCERALE,
 1926-1929
 LIPOMATOSI, 1926-1929
 MALATTIA DI BASEDOW (3 film), 1926-1929
 MALATTIA DI PARKINSON (4 film), 1926-1929
 MALATTIA DI RECKLINGHAUSEN (2 film), 1926-
 1929
 MALATTIA DI THOMPSEN, 1926-1929
 MIELITE SIFILITICA, 1926-1929
 MIOPATIA PRIMITIVA (7 film), 1926-1929
 MODO DI CAMMINARE LATERALMENTE NELLA
 EMIPLEGIA ORGANICA, 1926-1929
 MOVIMENTI ATETOSICI DELLA LINGUA E DELLE
 LABBRA NELL'ENCEFALITE LETARGICA, 1926-
 1929
 OFTALMOPLEGIA BILATERALE (2 film), 1926-1929
 PARALISIA AGITANTE, 1926-1929
 PARALISIA DEGLI ESTENSORI DEL PIEDE, 1926-
 1929
 PARALISIA DEL 3° PAIO., 1926-1929
 PARALISIA DEL 6° E DEL 7° PAIO., 1926-1929
 PARALISIA DEL 6° PAIO (2 film), 1926-1929
 PARALISIA FACCIALE PERIFERICA, 1926-1929
 PARALISIA FACCIALE TRAUMATICA, 1926-1929
 PARALISIA ISTERICA DEL MEMBRO INFERIORE,
 1926-1929
 PARALISIA LABIO-GLOSSO-LARINGEA, 1926-1929
 PARALISIA PSEUDO-IPERTROFICA (3 film), 1926-
 1929
 PARALISIA PSEUDO. BULBARE (2 film), 1926-1929
 PARALISIA TRAUMATICA DEL 3° PAIO, 1926-1929
 PARAPLEGIA LACUNARE (2 film), 1926-1929
 PARKINSON CON TREMORE UNILATERALE, 1926-
 1929
 PARKINSONISMO NELL'ENCEFALITE EPIDEMICA,
 1926-1929
 PARKINSONISMO POST-ENCEFALITICO (4 film),
 1926-1929
 POLINEVRITE ALCOOLICA, 1926-1929
 POLIOMELITE INFANTILE. POLINEVRITE ALCO-
 OLICA. EVOLUZIONE VERSO LA GUARIGIONE,
 1926-1929
 PSEUDO-SEGNO DI BABINSKI, 1926-1929
 REAZIONI ELETTRICHE NELLE LESIONI DEL FA-
 SCIO PIRAMIDALE 1926-1929

RIFLESSO CUTANEO DELLA PIANTA, 1926-1929
 RIFLESSO DEL POLLICE NELLA EMIPLEGIA, 1926-1929
 RIFLESSO DI BABINSKI NEGLI STATI ANEMICI, 1926-1929
 RIFLESSO DI DIFESA NELLA EMIPLEGIA ORGANICA, 1926-1929
 RIFLESSO PALMARE DEL MENTO, 1926-1929
 SARCOMA NEL SISTEMA NERVOSO CENTRALE, 1926-1929
 SCLEROSI IN PLACCHE, 1926-1929
 SEGNO DI BABINESCKI NELLE ANEMIE CRONICHE, 1926-1929
 SINDROME BULBARE NELL'ENCEFALITE EPIDEMICA CON AGITAZIONE MOTRICE, 1926-1929
 SINDROME DI JACKSON (2 film), 1926-1929
 SINDROME DI LITTLE, 1926-1929
 SINDROME DI VEBER, 1926-1929
 SPASMI ISTERICI DEL COLLO, 1926-1929
 TABE (PSEUDO-SINDROME DI), 1926-1929
 TABE. TREMORE DI GUERRA, 1926-1929
 TIC DELLA FACCIA, 1926-1929
 TIC PALPEBRE-FRONTALE, 1926-1929
 TREMORE ISTERICO, 1926-1929
 TREMORE NEI MOVIMENTI VOLONTARI, 1926-1929
 TROMBOSI CEREBRALE CON EMIPLEGIA, 1926-1929
 TUMORE CEREBRALE (2 film), 1926-1929

Medica

COME SI CURANO I FERITI COI RAGGI X, 1915
 CUORE FOTOGRAFATO (IL), 1910
 ASPORTAZIONE DI UN VOLUMINOSO GOZZO (LOBO DESTRO DELLA TIROIDE), 1928
 MALATTIA DEI MINATORI (LA), 1913

Oceanica, oceanografica

20000 LEGHE SOTTO I MARI, 1916
 20 LEGHE SOTTO I MARI, 1914
 IN FONDO AL MARE, 1918
 OSPITI DEL MARE (GLI), 1911
 OFIURI E ANTOZOI, 1912
 ARAGOSTE. RAGNI DI MARE. GRANCHI, 1912
 ANIMALI MARINI TRASPARENTI, 1913

Scientifica

CAVALLI DA CORSA, 1929
 ANIMALI MARINI TRASPARENTI, 1913
 API (LE), 1911
 ARAGOSTE. RAGNI DI MARE. GRANCHI, 1912
 BACHICOLTURA (LA), 1913
 BATRACI E POLIPI, 1914
 BATTAGLIA TRA FAGOCITI E SPIROCETI, 1909
 CIRCOLAZIONE DEL SANGUE, 1908-1915
 COME I RAGGI ULTRAVIOLETTI MIGLIORANO IL RENDIMENTO DEI, COME NASCONO VIVONO E MUOIONO LE PIANTE., 1911
 CRISTALLI TRASFORMAZIONI FISICA (I), 1912
 GENOBITI, 1913

GRANDI CAVERNE DI GHIACCIO DEL DACHSTEIN (LE), 1924
 GRILLI, 1913
 IGIENE DELLE ORE DI RIPOSO, 1919-1929
 L'INTRODUZIONE STORICA DELL'INNESTO DEL VAIUOLO, 1919-1929
 LARVE DELLE BELLE FARFALLE, 1913
 LEZIONE SUI PROTOZOI (UNA), 1914
 MALEDIZIONE DELL'EREDITARIETÀ, 1919-1929
 MEDUSE NEL MEDITERRANEO, 1912
 MEDUSE NEL MEDITERRANEO, 1912
 MEDUSE NEL MEDITERRANEO, 1912
 MEDUSE NEL MEDITERRANEO (LE), 1912
 MERAVIGLIE DEL MONDO MICROSCOPICO (LE), 1914
 METODO PER FAR SBOCCIARE LE ROSE, 1910
 OFIURI E ANTOZOI, 1912
 OFIURI E ANTOZOI. GLI OSPITI DEL MARE, 1912
 PARASSITI DELLA RANA, 1913
 PIANTE CARNIVORE, 1912
 RADIOTERAPIA DEL CARCINOMA, 1930
 REAZIONE DI WASSERMANN, 1919-1929
 SCINTILLA E LE MACCHINE ELETTRICHE (LA), 1911
 VICENDA DELLE STAGIONI (LA), 1930
 VITICOLTURA DI FRONTE ALLA FILLOSSERA (LA), 1930
 ZANZARA (LA), 1912
 ZOOLOGIA, 1908

Scientifico istruttivo

CROCIERA BIANCA (LA), 1924
 EDUCAZIONE FISICA STUDIATA LA RALLENTATORE, 1915
 MAGNETISMO. LE CALAMITE, 1913
 EINSTEIN. LA TEORIA DELLA RELATIVITÀ DI EINSTEIN, 1923

Scienza medica

VI ERANO UNA VOLTA TRE AMICI, 1929
 TUBERCOLOSI (LA), 1929
 TECNICA DELLE AUTOPSIE SECONDO IL METODO ROUSSY E AMEUILLE (LA), 1929
 SORGENTE (LA), 1929
 OSTETRICIA OPERATORIA, 1929
 MATERNITÀ, 1929
 CANCRO (IL), 1929

Serie istruttiva

ARMADILLO, 1913
 CRISTALLI TRASFORMAZIONI FISICA (I), 1912
 EDUCATION PHYSIQUE ETUDIÉE RALENTISSEUR, 1915
 EINSTEIN. LA TEORIA DELLA RELATIVITÀ DI EINSTEIN, 1923
 FISICA DIVERTENTE ESPERIMENTI ELETTRICI (LA), 1911
 FISICA DIVERTENTE ESPERIMENTI ELETTRICI (LA), 1911
 FORMAZIONE DEI FRUTTI (LA), 1910

FORMICHE DEL LEGNO (LE), 1912
 FUNGO. LA SUA COLTIVAZIONE. IL SUO SVILUP-
 PO (IL), 1911
 INDUSTRIA DEL PESCE, 1910
 MAGNETISMO. LE CALAMITE., 1913
 MICROSCOPICHE CURIOSITÀ, 1910
 NELLE ALPI TIROLESÌ, 1910
 PARIGI VEDUTA DALLA TOUR EIFFEL, 1910
 PICCOLE ESPERIENZE DI ELETTRICITÀ ALLA POR-
 TATA DI TUTTI, 1911
 PICCOLE GOCCE DI ACQUA, 1910
 POESIA DELLE ACQUE, 1910
 RANA (LA), 1911
 TASSO, 1913
 TRASPORTO DI LEGNAME, 1910
 TRASPORTO DI LEGNAME, 1910
 TRAVERSATA DEL CHACO, 1910
 UCCELLI SELVATICI COME SOPRA, 1910
 UCCELLI SELVATICI NEI LORO COVI, 1910
 VIAGGIO NEL MAR BIANCO, 1910

Studio scientifico

ACQUA I SUOI DIFFERENTI STATI ED I SUOI MI-
 STERI (L'), 1911
 ALLA CONQUISTA DEL RADIO. 1 EPISODIO, 1923
 ALLA CONQUISTA DEL RADIO. 2 EPISODIO, 1923
 ALLA CONQUISTA DEL RADIO. 3 EPISODIO, 1923
 ALLA CONQUISTA DEL RADIO. 4 EPISODIO, 1923
 ALLA CONQUISTA DEL RADIO. 5 EPISODIO, 1923
 ALLA CONQUISTA DEL RADIO. 6 EPISODIO, 1923
 AMBLYSTONE. LA SALAMANDRA DEL MESSICO,
 1913
 ANEMONI, 1915
 ANEMONI - LA VITA NEGLI ABISSI DEL MARE,
 1914
 ANIMALI COMESTIBILI, 1913
 APE (L'), 1921
 ARIA LIQUIDA (L'), 1911
 ATTINIE E P. DILAVITA NEGLI ABISSI DEL MARE, 1914

AXOLOTL (L'), 1911
 BACO DA SETA, 1914
 BEVITRICE DI SANGUE. LA PULCE (UNA), 1913
 BOMBICE DEL PINO (IL), 1913
 CALAMITA (LA), 1911
 CARDIUM (IL), 1914
 CAVALLO DORATO (IL), 1911
 CELENERATI O POLIPI, 1924-1931
 CINEMATOGRAFIA DEI MICROBI (LA), 1910
 COME NASCONO E CRESCONO I FIORI, 1911
 COME SBOCCIANO I FIORI. STUDIO STEREOSCO-
 PICO A COLORI, 1911
 CORALLI, 1914
 CROSTACEI. ALONE, OSTRACODI E COPEPODI,
 1924-1931
 CROSTACEI. LA VITA NEGLI ABISSI DEL MARE,
 1914
 ECHINODERMI (GLI), 1912
 EMBRIOGENESI NELL'UOVO DEL RICCIO DI
 MARE., 1924-1931
 FARFALLE, 1912
 FARFALLE (LE), 1911
 FENOMENI DI CRISTALLIZZAZIONE, 1924-1931
 FORMICHE (LE), 1912
 FORMICHE (LE), 1911
 FUNZIONE DELL'ARIA NELLA RESPIRAZIONE
 (LA), 1911
 GLANDINA E L'OFISAURO. MANGIATORI DI LU-
 MACHE, 1913
 IDROGENO (L'), 1913
 IL NOSTRO MONDO E GLI ASTRY NELLO SPAZIO,
 1911
 MEDUSA ED IL PLANCTON (LA), 1912
 MICROSCOPIO E LE SUE APPLICAZIONI, 1916
 PESTE. ETIOLOGIA CURA (LA), 1911
 RADIOGRAFIA E LE SUE APPLICAZIONI (LA), 1911
 RAGGI X, 1911
 VITA NEGLI ABISSI DEL MARE CROSTACEI, 1916

FILM IN ORDINE CRONOLOGICO (1907-1927)

1906
 TERREMOTO DEL 1906 NELL'IRPINIA
 TERRIBILE ERUZIONE DEL VESUVIO, m. 150
 1907
 CALAMITA (LA), m. 77
 CASCATE DELL'IGNAZZÙ (LE)
 DOTTOR ISNARDI: AMPUTAZIONE
 RETTILI (I)
 SCARABEO SACRO. ATHEUCUS SACER
 1908
 ALTA MAREA, m. 330
 AVVISATORE DI TERREMOTO (L'), m. 101
 CACCIA AL LEOPARDO MODERNA, m. 137
 CAVALLO, m. 120
 CENTAURI (I)
 CIRCOLAZIONE DEL SANGUE, 1908-1915

CONCORSI DI AEREOSTATICI, m. 82
 CURA ELETTRICA (LA), m. 145
 ESPOSIZIONE DEI CAVI ELETTRICI (L')
 FARFALLE
 FERRI MIRACOLOSI, m. 170
 MIO E IL TUO NEL REGNO DEGLI ANIMALI (IL)
 NEUROPATOLOGIA (LA), m. 170
 PESCA DEI SALMONI, m. 128
 PESCA DEL MERLUZZO, m. 140
 PESCA DEL TONNO, m. 80
 STUDIO DELLE ONDE, m. 56
 TERREMOTO E MAREMOTO
 1909
 A NORD DEL CIRCOLO POLARE ARTICO, m. 140
 ACQUARIO (L'), m. 180
 AEROPLANI MONDIALI, m. 140
 AEROPLANO DELAGRANGE, m. 125

- AEROPLANO MALECOT, m. 125
 ALLEVAMENTO DI POLLI, m. 120
 AMORE MATERNO NEGLI ANIMALI, m. 88
 ANESTESIA, m. 112
 BACO DA SETA
 BATTAGLIA CONTRO LA MALARIA
 BATTAGLIA TRA FAGOCITI E SPIROCETI
 CACCIA AL FALCO, m. 120
 CACCIA ALL'ORSO, m. 110
 CACCIA ALLA LONTRA, m. 96
 CACCIA ALLA VOLPE, m. 143
 CACCIA ALLE FOCHE, m. 110
 CACCIA ALL'IPPOPOTAMO, m. 150
 CACCIA ALL'ORSO, m. 110
 CAMPO SPERIMENTALE DI ROMA, m. 80
 CANAPA (LA), m. 150
 CATACLISMA DI MESSINA REGGIO-LE LYON, m. 180
 COME SI CAMMINA SULL'ACQUA, m. 62
 CONSERVAZIONE DEL PESCE, m. 220
 COSTA D'ARGENTO AD ALTA MAREA (LA), m. 92
 CRATERE VULCANICO
 CURA PER I MICROBI
 CURA PER I MICROBI, m. 460
 DALL'UOVO ALLO SPIEDO, m. 130
 DISASTRO DELLA FERROVIA AEREA DI BERLINO, m. 50
 DISASTRO DI REGGIO E MESSINA
 DISASTRO MINERARIO DI RABDOD, m. 155
 ECLIPSE IN ANDALUSIA
 EFFETTI DEL MANGIARE CARNE DI CANE
 ESPERIMENTI A CENTOCCELLE DELL' AEREOPLANO WILBURN WRIGHT, m. 205
 ESPLORATORI (GLI), m. 200
 FABBRICA DEI BISCOTTI, m. 187
 FABBRICAZIONE DEI CANNONI, m. 295
 FIOTTO NUTRITIVO (IL), m. 85
 FLOTTAZIONE DELLA LEGNA, m. 140
 GIARDINO ZOOLOGICO DI COPENAGHEN, m. 150
 GIARDINO ZOOLOGICO DI LONDRA, m. 180
 GIOVANNA D' ARCO, m. 187
 INCENDIO A PARIGI, m. 170
 INDUSTRIA DEI MATTONI, m. 116
 INDUSTRIA DEL LATTE, m. 124
 INDUSTRIA DEL SERPENTE, m. 150
 INDUSTRIA DELLA LEGNA, m. 165
 INDUSTRIA DELLA MARGARINA, m. 145
 INDUSTRIA DELLE OSTRICHE, m. 120
 INONDAZIONE DI MOSCA, m. 82
 INONDAZIONE IN GERMANIA, m. 152
 IV GENIO: GETTATA DI UN PONTE SUL PO (IL), m. 125
 LA TERRIBILE CATASTROFE FERROVIARIA DI HERLISHEIM (COMPLETA DISTRUZIONE DEL DIRETTISSIMO BASILEA-AMSTERDAM), m. 130
 MANOVRE NAVALI, m. 150
 MARE BURRASCOSO, m. 75
 MAROSI (I), m. 30
 MESSINA DOPO IL TERREMOTO, m. 225
 MINIERE DI FERRO IN KINURA (LE), m. 160
 MONOPLANO, m. 81
 MONTE ROSA COLLA CATASTROFE DEGLI SCOMPARSI, m. 181
 MOSCA GIOCOLIERA, m. 63
 NASCITA DI UN PULCINO, m. 95
 NOSTRI ASCARI (I)
 NOSTRO CORTILE, m. 160
 PARCHI GIARDINI ZOOLOGICI DI BARCELLONA, m. 150
 PESCA AL COCCODRILLO, m. 85
 PESCA DEL PESCE SPADA, m. 75
 PESCA DELLE ARRINGHE, m. 78
 PESCA DELLE SARDINE (LA), m. 136
 PESCA IN ALTO MARE, m. 100
 PESCA IN FRANCIA, m. 220
 PICCOLO GIULIO VERNE, m. 175
 PRIMO CIRCUITO INTERNAZIONALE DI AVIAZIONE IN BRESCIA
 PRIMO VOLO DEL DIRIGIBILE ZEPPELIN NUOVO, m. 110
 RANOCCHIA (LA)
 REGNO DELLA NATURA, m. 116
 RENNE IN LAPPONIA (LE), m. 90
 RIMORCHIATORE, m. 155
 SANATORIO PER BAMBINI, m. 110
 SERPENTE PITONE, m. 210
 TERREMOTO A MESSINA, m. 160
 TERREMOTO CALABRO SICULO, m. 270
 TERREMOTO DI MESSINA E CALABRIA, m. 250
 TERREMOTO IN SICILIA
 TERREMOTO IN SICILIA E IN CALABRIA
 TERRIBILE TERREMOTO IN CALABRIA E IN SICILIA, m. 200
 TOPOLINI RICONOSCENTI
 TRASFORMAZIONI ELASTICHE, m. 90
 UOMO UCCELLO, m. 195
 VIAGGI DEL FULMINE
 VIAGGI DEL FULMINE (I), m. 350
 VIAGGIO SULL'ATLANTICO, m. 102
 VITA DI BORDO, m. 160
 ZEPPELIN, m. 125
 1910
 ANIMALI DEL TROPICO
 ATTRAVERSO L'ISOLA DI BORNIO
 AZIONE CHIMICA (L')
 BATTERI FILMATI
 BORNEO INDUSTRIALE
 CACCIA GROSSA
 CINEMATOGRAFIA DEI MICROBI (SERIE) (LA)
 CUORE FOTOGRAFATO (IL)
 DISASTRO DI MESSINA, m. 246
 FORMAZIONE DEI FRUTTI (LA)
 GIARDINO ZOOLOGICO D'ANVERSA, m. 160
 INDUSTRIA DEL CUOIO (L')
 INDUSTRIA DEL PESCE
 INDUSTRIA DEL SALE
 INVENZIONE STUPEFACENTE
 METODO PER FAR SBOCCIARE LE ROSE, m. 120
 MICROBO DELLA CALVIZIA
 MICROSCOPICHE CURIOSITÀ

- MICROSCOPICHE CURIOSITÀ E PICCOLE GOCCE D'ACQUA
 MOLLA ECCEZIONALE
 NELLE ALPI TIROLESÌ
 PARIGI VEDUTA DALLA TOUR EIFFEL
 PESCA DEL TONNO, m. 138
 PICCOLE GOCCE DI ACQUA
 PIONIERE DEL CINEMA SCIENTIFICO ROBERTO OMEGNA (UN) (1910-1974)
 POESIA DELLE ACQUE
 RETTILI DOMESTICI
 STELLA MARIS, m. 156
 STORIA DI UN SANDWICH DI SARDINE (LA)
 TERREMOTO D'AVELLINO
 TERREMOTO DEL 7 GIUGNO 1910 IN IRPINIA (IL), m. 155
 TERREMOTO NELL' IRPINO, m. 90
 TERREMOTO SICULO CALABRO. III SERIE, m. 246
 TRASPORTO DI LEGNAME
 TRASPORTO DI LEGNAME
 TRAVERSATA DEL CHACO
 UCCELLI SELVATICI COME SOPRA
 UCCELLI SELVATICI NEI LORO COVI
 VIAGGIO NEL MAR BIANCO
 VISITA ALL'ISTITUTO PASTEUR, m. 130
- 1911
- ACQUA I SUOI DIFFERENTI STATI ED I SUOI MISTERI (L'), m. 110
 API (LE), m. 165
 ARIA LIQUIDA (L'), m. 80
 ASCENSIONE ALLE METEORE, m. 26
 AXOLOTL (L'), m. 100
 BICENTENARIO DI GALVANI BOLOGNA. (IL)
 BOLLE DI SAPONE, m. 124
 CALAMITA (LA), m. 190
 CAVALLO DORATO (IL), m. 145
 COME NASCONO E CRESCONO I FIORI, m. 95
 COME NASCONO VIVONO E MUOIONO LE PIANTE, m. 140
 COME SBOCCIANO I FIORI. STUDIO STEREOSCOPICO A COLORI, m. 60
 COME SI FA UN CAPPELLO A CILINDRO
 CRISANTEMI (I), m. 125
 DIVERTENTE ESPERIMENTI ELETTRICI (LA), m. 165
 DIVERTENTE. ESPERIMENTI ELETTRICI. (LA), m. 165
 EFFETTI DI UN RAZZO, m. 118
 ERUZIONE DELL'ETNA DEL 18 SETTEMBRE 1911 (L')
 ESPOSIZIONE DI TORINO: COME NATURA RICAMA EVOLUZIONE IRRESISTIBILE, m. 160
 EVOLUZIONE, m. 160
 FABBRICA DI CANNONI, m. 139
 FABBRICA DI CERAMICHE ARTISTICHE
 FABBRICAZIONE DELLA CARTA (LA), m. 115
 FARFALLE (LE), m. 250
 FOGLIE D'INVERNO. STUDIO STEREOSCOPICO DEI FIORI, m. 60
- FORMICHE (LE), m. 60
 FUNGO. LA SUA COLTIVAZIONE. IL SUO SVILUPPO (IL), m. 160
 FUNZIONE DELL'ARIA NELLA RESPIRAZIONE (LA), m. 150
 GRANO TURCO (IL), m. 150
 IDROGENO
 IL NOSTRO MONDO E GLI ASTRY NELLO SPAZIO, m. 110
 LAMPO DI LUCE, m. 190
 MARMELLATA (LA)
 MISTERI DELLA PSICHE (I), m. 1000
 NAUFRAGIO DEL ROEBUCK, m. 70
 OSPITI DEL MARE (GLI), m. 185
 OSPITI DEL MARE (GLI), m. 185
 PESTE. ETIOLOGIA CURA (LA), m. 150
 PIANTA CHE HA DEI NERVI (UNA)
 PICCOLE ESPERIENZE DI ELETTRICITÀ ALLA PORTATA DI TUTTI, m. 180
 PIOVRA (LA), m. 105
 PIOVRA (LA), m. 187
 RADIOGRAFIA E LE SUE APPLICAZIONI (LA), m. 130
 RAGGI X, m. 135
 RANA (LA), m. 225
 REGNO DEI FIORI, m. 104
 RIABILITAZIONE
 SCARABEO SACRO
 SCARABEO SACRO (LO), m. 225
 SCIMMIA MISTERIOSA (LA)
 SCINTILLA ELETTRICA E LE MACCHINE ELETTRICHE ESPERIMENTI DI FISICA, m. 130
 SORPRESE DEL MARE
 SOTTOMARINI (I), m. 700
 STUDIO DI FIORI, m. 80
 VESPA NOSTRA NEMICA (LA), m. 205
 VITA DELLA FARFALLA, m. 180
 VITA DELLE ALPI (LA)
 VITA DELLE API (LA), m. 202
 VITA DELLE API (LA), m. 231
 VITA DELLE FARFALLE (LA), m. 242
- 1912
- ABITATORI ECCENTRICI DEL MARE
 ANEMONI
 ARAGOSTE. RAGNI DI MARE. GRANCHI, m. 105
 ARTE DEL VASAIO A BORNEO
 CACCIA AI BUFALI SELVAGGI, m. 155
 CACCIA IN AEROPLANO
 COMBATTIMENTO DI GALLI
 CRISTALLI TRASFORMAZIONI FISICA (I), m. 170
 ECHINODERMI (GLI), m. 145
 ECLISSE (L'), m. 87
 ECLISSE DEL 17 APRILE (L'), m. 106
 ECLISSI PARZIALE DI SOLE DEL 17 APRILE 1912, m. 98
 ELEFANTI AL LAVORO (GLI), m. 127
 ELEVAGE D'ANIMAUX DE MENAGERIE
 FABBRICA DI OMBRELLI IN BIRMANIA
 FARFALLE, m. 250
 FERME D'ELEVAGE DE CAIMANS EN CALIFORNIE (UNE)

- FESTE INDIANE
 FORMICHE (LE), m. 60
 FORMICHE DEL LEGNO (LE)
 GALVANOPlastica. UNA MERAVIGLIA
 DELL'ELETTRICITÀ, m. 145
 GEMME MARINE
 HÔTES DE LA MER SIXIÈME SERIE. LES MEDUSES
 IDROGENO, m. 108
 INFANZIA DEGLI ANIMALI (L'), m. 70
 LA MEDUSA ED IL PLANCTON, m. 185
 L'ARTE DEL VASAI, m. 150
 LAVORAZIONE DI FERRAVECCHI, m. 116
 LEZIONE SULL'ARIA LIQUIDA (UNA), m. 155
 MEDUSE NEL MEDITERRANEO (LE), m. 135
 NEBBIE E LUCI IN MONTAGNA, m. 90
 OFIURI E ANTOZOI (GLI OSPITI DEL MARE), m.
 115
 PESCA DELLE ARAGOSTE IN SARDEGNA (LA), m.
 86
 PIANTE CARNIVORE, m. 125
 PIOVRA (LA), m. 105
 RAGGIO DI SOLE, m. 316
 SERPENTE, m. 140
 STELLA MARINA, m. 286
 VESPA NOSTRA NEMICA (LA), m. 210
 VITA ACQUATICA FLUVIALE (LA), m. 125
 VITA ACQUATICA NEGLI STAGNI
 ZANZARA (LA), m. 145
 1913
 AIRONE, m. 548
 ALLEVAMENTO DEI POLLI NEL GIURA FRANCESE,
 m. 120
 AMBLYSTONE. LA SALAMANDRA DEL MESSICO,
 m. 148
 ANIMALI COMMESTIBILI
 ANIMALI MARINI TRASPARENTI, m. 180
 ARMADILLO, m. 153
 ATTRAVERSO L'INFINITO, m. 120
 BACHICOLTURA (LA), m. 357
 BEVITRICE DI SANGUE. LA PULCE (UNA), m. 130
 BOMBICE DEL PINO (IL), m. 160
 DIATOMEE. SCENE MICROSCOPICHE DELLA VITA
 DELLE ACQUE STAGNANTI, m. 155
 EDELWEISS (GLI), m. 102
 FABBRICAZIONE DI PETTINI, m. 117
 FERROVIA AEREA
 FIORI DEL GIAPPONE
 FLORA ALPINA
 FORMICHE BIANCHE
 FRIGANE. SPECIE DI INSETTI, m. 155
 FRINGUELLO (IL)
 GENOBITI, m. 74
 GLANDINA E L'OFISAURO. MANGIATORI DI LU-
 MACHE, m. 150
 GRANCHI E GAMBERI (GLI), m. 105
 GRILLI, m. 130
 IDROGENO (L'), m. 150
 IL PESCE SPINELLO DEI RUSCELLI, m. 175
 INDUSTRIA DEL CAVIALE (L')
 INTERNO DEL CRATERE VESUVIO
 LARVE DELLE BELLE FARFALLE
 MAGNETISMO. LE CALAMITE, m. 160
 MALATTIA DEI MINATORI (LA), m. 99
 MANIFATTURA DELLA PORCELLANA DI SÈVRES
 MAR BALTICO
 MICROBI E INSETTI
 MICROSCOPIO
 MICROSCOPIO E SUE APPLICAZIONI
 MICROSCOPIO, m. 135
 MOSCA (LA), m. 140
 MUSEO OCEANOGRAPHO
 PARASSITI DELLA RANA, m. 102
 PASSEGGIATA ENTOMOLOGICA IN UN GIARDINO,
 m. 988
 PER LE VIE DEL CIELO, m. 945
 PESCE TORPEDINE: GIMNOTO, m. 60
 PESCI CURIOSI, m. 135
 PESCI DI MARE
 RAGGIO MERAVIGLIOSO, m. 908
 RANA (LA), m. 150
 SCENE MICROSCOPICHE DELLE ACQUE STA-
 GNANTI (SECONDA SERIE), m. 170
 SCIENZA FATALE, m. 780
 SCINTILLA ELETTRICA
 SEGRETI DEL CINEMATOGRAFO (I), m. 234
 SGUARDO ALLA NATURA
 SPEDIZIONE POLARE ARTICA
 SULL'OCEANO, m. 110
 TASSO, m. 112
 UCCELLI DA PREDÀ, m. 83
 VITA E TRASFORMAZIONE DEGLI INSETTI (LA)
 1914
 20 LEGHE SOTTO I MARI
 ANEMONI
 ANEMONI DEL MARE
 ANEMONI EP. DI LA VITA NEGLI ABISSI DEL MARE,
 m. 137
 ATTINIE EP. DI LA VITA NEGLI ABISSI DEL MARE
 BACO DA SETA
 BATRACI E POLIPI
 CARDIUM (IL)
 COME SI CURANO I FERITI COI RAGGI X
 CORALLI
 CROSTACEI EP. DI LA VITA NEGLI ABISSI DEL
 MARE, m. 145
 CUORE E LE SUE FUNZIONI (IL)
 DAL MONTE AL PIANO
 ECLISSI DI SOLE
 EFFETTI DEL LATTE NERO
 ESPLORATORE (L'), m. 801
 FARFALLE
 FARFALLE ESOTICHE
 FARFALLETTA
 INSETTO TIGRE (L')
 LEZIONE SUI PROTOZOI (UNA)
 MARTIRI DELLA SCIENZA
 MERAVIGLIE DEL FONDO DEL MARE
 MERAVIGLIE DEL MONDO MICROSCOPICO (LE),
 m. 128

- MICROBI DEL SONNO (I)
 MIMETISMO
 MISTERI DEL MARE
 MOLLUSCHI EP. DI LA VITA NEGLI ABISSI DEL MARE
 PAURA DEI MICROBI
 PER LA SCIENZA
 PESCE PORCO EP. DI LA VITA NEGLI ABISSI DEL MARE
 PLANARIA EP. DI LA VITA NEGLI ABISSI DEL MARE
 RAGGI INFRAROSSI, m. 900
 RAGGI M. ING. GIULIO ULIVI INVENTORE (I), m. 400
 REGNO DEGLI ANIMALI
 RETTILI EP. DI LA VITA NEGLI ABISSI DEL MARE, m. 114
 SCIMMIA MISTERIOSA PRESENTATA DA MISS SMITHSON (LA), m. 110
 SENSITIVA (LA), m. 98
 TRITONE NODIFERO EP. DI LA VITA NEGLI ABISSI DEL MARE
 VITA DELLE FARFALLE
 VITA NEGLI ABISSI DEL MARE
 VITA NEGLI ABISSI DEL MARE. ATTINIE.
 ZANZARA
 ZANZARA AFFAMATA
- 1916
 20000 LEGHE SOTTO I MARI
 CHOC NERVOSO
 CIRCOLO POLARE
 MICROSCOPIO E LE SUE APPLICAZIONI
 PESCA DELLE ANGUILLE NELLA VALLE DI CO-MACCHIO (LA), m. 302
 PRODIGI DELLA RADIOTELEGRAFIA, m. 1445
 RADIUM VENDICATORE, m. 982
 RAGGI NEUTRI DEL DOTTOR PIETRI (I), m. 913
 RAGGI ULTRA VIOLETTI, m. 404
 VETTURE AUTOMOBILI DI RADIOLOGIA, m. 140
 VITA NEGLI ABISSI DEL MARE CROSTACEI, m. 175
- 1917
 LAVORAZIONE MECCANICA DEI TERRENI, m. 368
 PROGRESSI DELLA SCIENZA A PRO DEI MUTILATI
 RAGGI Z
 RAGGIO DI SOLE FRA LE NUBI
 SCIENZA E AMORE, m. 641
- 1918
 BISOGNI DEI MUTILATI E LORO ASSISTENZA (1919-1929)
 CALAMITA (LA), m. 1298
 CONTRIBUITO AD IMPEDIRE GLI INFORTUNI (1919-1929)
 CROCE ROSSA TEDESCA (1919-1929)
 FALSA VERGOGNA
 FARFALLETTA, m. 1450
 FILM SULLE RICERCHE DI STEINACH CONTRO LA VECCHIAIA (1919-1929)
- GLI EFFETTI DEL BLOCCO GUERRESCO SULLA SALUTE POPOLARE (1919-1929)
 I PREPARATIVI PER LE OPERAZIONI (1919-1929)
 IGIENE ALLEGRA (1919-1929)
 IGIENE DEL MATRIMONIO (1919-1929)
 IGIENE NELLE CITTÀ TEDESCHE (1919-1929)
 IL DIVENIRE DELL' UOMO (1919-1929)
 IL TRATTAMENTO DEI LATTANTI (1919-1929), m. 2000
 IN FONDO AL MARE, m. 1353
 INOCULAZIONE AI BOVINI (DALLA SCOPERTA DI JENNER) (1919-1929)
 INOCULAZIONE INDICO-BRAMINICA E TURCA (1919-1929)
 IPNOSI E SUGGESTIONE (1919-1929)
 ISTINTI EREDITARI (1919-1929)
 LA MALEDIZIONE DELL'EREDITARIETÀ (1919-1929)
 LA REAZIONE DI WASSERMANN (1919-1929)
 LE MALATTIE VENEREE E LE LORO CONSEGUENZE (1919-1929)
 LE VIE CHE CONDUCONO ALLA FORZA E ALLA BELLEZZA (1919-1929)
 L'IGIENE DELLE ORE DI RIPOSO (1919-1929)
 L'IGIENE NELLA VITA DOMESTICA (1919-1929)
 L'INFLUENZA (1919-1929)
 L'INTRODUZIONE STORICA DELL'INNESTO DEL VAIUOLO (1919-1929)
 L'UOMO IN PERICOLO (1919-1929)
 MALATTIE VENEREE E LE LORO CONSEGUENZE, m. 1200
 MICROFONO DEL SELENIO, m. 1495
 MOVIMENTO ANTIALCOOLICO (1919-1929)
 NATURA E AMORE (1919-1929)
 PREVENZIONE DEGLI INFORTUNI (1919-1929)
 PRIMI SOCCORSI IN CASI DI INFORTUNI DELL'UOMO (1919-1929)
 REALTÀ DEI SOGNI (LE), m. 1239
 RETTILI DELLA MINIERA (I)
 SEGRETI DI UN'ANIMA (1919-1929)
 STELLA, m. 1515
 SUA MAESTÀ IL BAMBINO (1919-1929)
 TECNICA MODERNA DELLA VACCINAZIONE (1919-1929)
 TRATTAMENTO DEI LATTANTI, m. 2000
 VAIUOLO. I SUOI PERICOLI E LA LOTTA CONTRO DI ESSI (1919-1929)
 VILLA ELETTRICA
- 1921
 APE (L'), m. 1355
 MISTERI DI TERRA E DI MARE
- 1922
 VIA DELLE STELLE (LA), m. 1180
 SCOIATTOLO DEL MARE, m. 1087
 PER LA VIA LATTEA, m. 1357
 MICROBO, m. 1417
 RADIOSA
 CERAMICA (LA) (1922-1928)

FORTE DEL PARATO (IL) (1922-1928)
 FIORE ARTIFICIALE (IL) (1922-1928)
 LAVORAZIONE A TORNIO SU METALLI (LA) (1922-1928)
 L'ARTE DEL CARRAIO (1922-1928).
 L'ARTE DEL MANISCALCO (1922-1928)
 LAVORAZIONE DEL VETRO D'OTTICA (LA) (1922-1928).
 RILEGATURA ARTISTICA (LA) (1922-1928)
 COME SI COMPONE UN LIBRO (1922-1928)

1923

ALLA CONQUISTA DEL RADIO. 1 EPISODIO, m. 1304
 ALLA CONQUISTA DEL RADIO. 2 EPISODIO, m. 1205
 ALLA CONQUISTA DEL RADIO. 3 EPISODIO, m. 982
 ALLA CONQUISTA DEL RADIO. 4 EPISODIO, m. 1445
 ALLA CONQUISTA DEL RADIO. 5 EPISODIO, m. 1283
 ALLA CONQUISTA DEL RADIO. 6 EPISODIO, m. 1253
 APPENDICECTOMIA TIPICA
 CIRCOLAZIONE DEL SANGUE (LA), m. 120
 COLEOTTERI ACQUATICI, m. 150
 COME SI FA UNA MATITA
 ECLISSI SOLARI E LUNARI
 FERRO DELLA MATERIA PRIMA AL PRODOTTO FINITO
 FILLOSSERA (LA)
 FLIP E FLAP IN CIELO IN TERRA IN MARE
 GIOCATTOLO ATTRAVERSO I SECOLI
 INSETTI IN GUERRA, m. 230
 LA TEORIA DI EINSTEIN SULLA RELATIVITÀ
 LOTTA CONTRO IL SERPENTE VELENOSO DEL BRASILE
 MALARIA (LA), m. 350
 MALATTIA DEL SONNO E IL SUO AGENTE MORBOSO
 MIMETISMO
 MOVIMENTI DEI PIANETI.
 PIANTE CARNIVORE
 RAGGI X E LA LORO APPLICAZIONE, m. 154
 TEOREMI DELLA GEOMETRIA PIANA, m. 192
 VITA DEL CUORE (LA)
 VITA DELLE FARFALLE
 ZANZARA MALARICA, m. 150

1924

ARIA LIQUIDA
 ARTIODATTILI (1924-1926), m. 1158
 ATTORNO AL POLO NORD, m. 290
 CACCIA ALL'ORSO BIANCO NEI MARI ARTICI (LA), m. 289
 CELEENTERATI O POLIPI (1924-1931)
 CROCIERA BIANCA (LA), m. 1074
 CROSTACEI: ALONE OSTRACODI E COPEPODI (1924-1931)

DAL CARBONE AL GAS ILLUMINANTE: DIMOSTRAZIONE GRAFICA DA LABORATORIO (1924-1931), m. 1027
 DALL'ITALIA ALL'EQUATORE, m. 1200
 ELEGANZE E GROTTESCHI DEI FONDI MARINI.
 STELLE DI MARE ED OLOTURIE (1924-1931)
 EMBRIOGENESI NELL'UOVO DEL RICCIO DI MARE (1924-1931)
 FABBRICAZIONE DELLE LAMPADE COOLIDGE PER LA PRODUZIONE DI RAGGI X (1924-1931)
 FENOMENI DI CRISTALLIZZAZIONE (1924-1931)
 FORME PLANTONICHE. PLANCTON E LA VITA MICROSCOPICA (1924-1931)
 GLI STABILIMENTI DELLA SOCIETÀ PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITÀ TERNI WIKERS. TERNI CARBURO (1924-1931),
 GRANDI CAVERNE DI GHIACCIO DEL DACHSTEIN (LE), m. 1200
 LA RADIOTELEGRAFIA. COMUNICAZIONI TRANSOCEANICHE SENZA FILO. LA GIGANTESCA STAZIONE RADIOTELEGRAFICA DI NANSEN, m. 300
 LA VITA DELLE RANE E LA LORO RIPRODUZIONE (1924-1931)
 LOTTA SOTTOMARINA (1924-1931)
 MANTIDE RELIGIOSA (LA)
 MERAVIGLIE CHE CI CIRCONDANO. UNA CONVERSAZIONE SENZA TESTA SULLE COSE GIORNALIERE SOTTO IL MICROSCOPIO, m. 300
 MINUSCOLI ABITANTI DELL'ACQUA (1924-1931)
 MOVIMENTI RAPIDI VISTI AL RALLENTATORE (1924-1931)
 NAPOLI E IL VESUVIO, m. 280
 NEL REGNO DELLE ATTINIE (1924-1931)
 NELLE TENEBRE MARINE. VITA NEL MARE (1924-1931)
 PICCOLI ABITANTI DEL MARE (1924-1931)
 PULCE ACQUATICA (LA) (1924-1931)
 VITA DEI TOPINI BIANCHI (LA). LA VITA DEI TOPI BIANCHI (1924-1931)
 VITA DEL RAGNO EPEIRA (LA)
 VITA DELLE API (LA), m. 1137
 ZANZARA. CULEX PIPIENS (1924-1931)

1925

ADORATORI DEL SOLE (GLI), m. 1180
 CON I PESCATORI DEL MARE DEL NORD
 DONO DELLA VITA, m. 1002
 OCEANO (L')
 REGNO DELLE BELVE
 SCIENZA CONTRO I NARCOTICI, m. 1900
 VITA DEL GRILLO CAMPESTRE
 VITA DELLA MANTIDE RELIGIOSA
 VITA DELLE FARFALLE
 VITA DELLE FARFALLE (LA)

1926

ACROMEGALIA (3 FILMS) (1926-1929)
 ACROMEGALIA E MALATTIA DI RECKLINGHAUSEN (1926-1929)

- ACROMEGALIA E TABE (1926-1929)
 AFGHANISTAN. IL MIO PASSATO E IL MIO AVVENIRE
 ALCOOL (L')
 ALLA RICERCA DEL METEORITE NELLA TAIGÀ
 AMORE NELLA NATURA (L')
 ANCONDROPLESIA (1926-1929)
 ASSALTO AL CIELO (UN)
 ATASSIA CEREBRALE EREDITARIA (1926-1929)
 ATASSIA TABICA (1926-1929)
 ATETOSI DOPPIA (2 films) (1926-1929)
 ATROFIA MUSCOLARE TIPO SCAPOLO OMERALE DI ERB (1926-1929)
 AVIAZIONE AL SERVIZIO DELLA COLTURA (L')
 CATALESSIA ISTERISMO (1926-1929)
 COREA CRONICA DI HUNTINGTON (1926-1929)
 COREA CRONICA (1926-1929)
 COREA DELLA GRAVIDANZA (1926-1929)
 COREA DI SYDENHAM (1926-1929)
 DEVIATIONE CONIUGATA DELLA TESTA E DEGLI OCCHI NELLA EMIPLEGIA ORGANICA (1926-1929)
 DIPLEGIA FACCIALE (3 films) (1926-1929)
 DISFASIA ISTERICA TREPIDANTE (1926-1929)
 DISTROFIA ADIPOSO GENITALE DI FROHLICH (1926-1929)
 DISTROFIA GENITO-GLANDOLARE (5 film) (1926-1929)
 EDEMA DI MEIGE FRIEDREICH. MALATTIA DI MEIGE FRIEDREICH (3 film) (1926-1929)
 EMI SPASMO FACCIALE (2 film) (1926-1929)
 EMIAETOSI (1926-1929)
 EMIPLEGIA ALTERNA (1926-1929)
 EMIPLEGIA CEREBRALE INFANTILE (2 film) (1926-1929)
 EMIPLEGIA INFANTILE CON EMIAETOSI (1926-1929)
 ENCEFALITE LETARGICA (3 film) (1926-1929)
 EPITELIOMA CON DISTRUZIONE DEL NERVO FACCIALE (1926-1929)
 ESOFTELMIA UNILATERALE NELLA MALATTIA DI BASEDOW (1926-1929)
 FORMA UNILATERALE (1926-1929)
 IL TETTO DEL MONDO
 IPOTONIA DELLA TABE. INVERSIONE VISCERALE (1926-1929)
 LIPOMATOSI (1926-1929)
 LOTTA CONTRO LA FATICA (LA)
 LOTTA PER LA SALUTE (LA)
 MALATTIA DI BASEDOW (3 film) (1926-1929)
 MALATTIA DI PARKINSON (4 film) (1926-1929)
 MALATTIA DI RECKLINGHAUSEN (2 film) (1926-1929)
 MALATTIA DI THOMPSEN (1926-1929)
 MECCANICA DEL CERVELLO (LA)
 MIELITE SIFILITICA (1926-1929)
 MIOPATIA PRIMITIVA (7 FILMS) (1926-1929)
 MODO DI CAMMINARE LATERALMENTE NELLA EMIPLEGIA ORGANICA (1926-1929)
 MOVIMENTI ATETOSICI DELLA LINGUA E DELLE LABBRA NELL' ENCEFALITE LETARGICA (1926-1929)
 NAFTA (LA)
 OCCHIO DI VETRO (L')
 OFTALMOPLEGIA BILATERALE (2 film) (1926-1929)
 OLTRE IL CIRCOLO POLARE
 PARALISIA AGITANTE (1926-1929)
 PARALISIA DEGLI ESTENSORI DEL PIEDE (1926-1929)
 PARALISIA DEL 3° PAIO (1926-1929)
 PARALISIA DEL 6° E DEL 7° PAIO (1926-1929)
 PARALISIA DEL 6° PAIO (2 FILMS) (1926-1929)
 PARALISIA FACCIALE PERIFERICA (1926-1929)
 PARALISIA FACCIALE TRAUMATICA (1926-1929)
 PARALISIA ISTERICA DEL MEMBRO INFERIORE (1926-1929)
 PARALISIA LABIO-GLOSSO-LARINGEA (1926-1929)
 PARALISIA PSEUDO. BULBARE (2 film) (1926-1929)
 PARALISIA PSEUDO-IPERTROFICA (3 films) (1926-1929)
 PARALISIA TRAUMATICA DEL 3° PAIO (1926-1929)
 PARAPLEGIA LACUNARE (2 film) (1926-1929)
 PARAPLEGIA LACUNARE (2 film) (1926-1929)
 PARAPLEGIA LACUNARE (2 film) (1926-1929)
 PARKINSON CON TREMORE UNILATERALE (1926-1929)
 PARKINSONISMO NELL'ENCEFALITE EPIDEMICA (1926-1929)
 PARKINSONISMO POST-ENCEFALITICO (4 films) (1926-1929)
 PASTEUR
 PER LA VOSTRA SALUTE
 POLINEVRITE ALCOOLICA (1926-1929)
 POLIOMELITE INFANTILE. POLINEVRITE ALCOOLICA. EVOLUZIONE VERSO LA GUARIGIONE (1926-1929)
 PORTE DEL CAUCASO
 PROBLEMA DELL' ALIMENTAZIONE
 PSEUDO-SEGNO DI BABINSKI (1926-1929)
 REAZIONI ELETTRICHE NELLE LESIONI DEL FASCIO PIRAMIDALE (1926-1929)
 REGIONE DEI VOTI AKI (LA)
 REGIONI INESPLORATE DEL PAMIR
 RIFLESSO CUTANEO DELLA PIANTA (1926-1929)
 RIFLESSO DEL POLLICE NELLA EMIPLEGIA (1926-1929)
 RIFLESSO DI BABINSKI NEGLI STATI ANEMICI (1926-1929)
 RIFLESSO DI DIFESA NELLA EMIPLEGIA ORGANICA (1926-1929)
 RIFLESSO PALMARE DEL MENTO (1926-1929)
 SARCOMA NEL SISTEMA NERVOSO CENTRALE (1926-1929)
 SCELTA SCIENTIFICA DI UNA PROFESSIONE (LA)
 SCLEROSI IN PLACCHE (1926-1929)
 SEGNO DI BABINESCKI NELLE ANEMIE CRONICHE (1926-1929)
 SINDROME BULBARE NELL'ENCEFALITE EPIDEMICA CON AGITAZIONE MOTTRICE (1926-1929)
 SINDROME DI JACKSON (2 film) (1926-1929)

SINDROME DI LITTLE (1926-1929)
SINDROME DI VEBER (1926-1929)
SPARTAKIADE (LA)
SPASMI ISTERICI DEL COLLO (1926-1929)
TABE (PSEUDO-SINDROME DI) (1926-1929)
TABE. TREMORE DI GUERRA (1926-1929)
TIC DELLA FACCIA (1926-1929)
TIC PALPEBRE-FRONTALE (1926-1929)
TREMORE ISTERICO (1926-1929)
TREMORE NEI MOVIMENTI VOLONTARI (1926-1929)
TROMBOSI CEREBRALE CON EMIPLEGIA (1926-1929)

TUMORE CEREBRALE (2 film) (1926-1929)
UNDICESIMO (L')
UOMINI DELLA FORESTA (GLI)
UOMO CON L'APPARECCHIO DI RIPRESA (L')

1927

ABITANTI DEL MARE
LATTE CONDENSATO LOMBARDO, m. 330
NAVIGATORI ARGENTEI DEL MARE
SCOPERTA DI VOLTA (LA), m. 973

L'AVVENTURA DELLA PAROLA AUTORIALITÀ ESIBITA NEL CINEMA PREBELLICO DI SACHA GUITRY

GINO M. PISTILLI

Je n'ai pas l'intention de m'incliner devant des règles dont
je conteste l'infailibilité¹

...et le cinéma ne serait-il pas du théâtre sans lois?²

SE nel cinema il sonoro ha presto rotto gli argini come un fiume in piena, la parola si è imposta più a fatica. Nata nel fuori campo di uno spazio teatrale con il compito di agire da appoggio esplicativo alle immagini, ha adottato al principio, nel periodo del muto, gli strumenti dell'imbonitore popolare, caratteristica che convinse i primi spettatori che col cinema si aveva a che fare con uno spettacolo da fiera piuttosto che con un'arte nuova. A meno che l'attività di lettura delle didascalie e commento delle immagini non trovasse adeguati e nobilitanti precedenti nella storicità di un teatro nazionale (esemplare e noto il caso dei *benshi* giapponesi, intenti a spiegare l'azione e a differenziare localmente i vari personaggi stando vicini allo schermo), lo spettacolo delle immagini in movimento accompagnate da quella musica e da quelle parole che uscivano magicamente dal buio della sala non poteva non sembrare che una novità tecnica, una diavoleria del nuovo modernissimo secolo avanzante. Il cinema muto la farà rientrare all'interno dei confini del quadro esibendola in uno spazio apposito adeguatamente incorniciato (la didascalia) o addirittura materializzandola nell'immagine, *sopra* l'immagine, dove si forma, si scioglie, compare all'improvviso e all'improvviso svanisce. Maestri della visione come Gance, L'Herbier, Murnau si sono spesso cimentati con inventiva in questa visualizzazione della parola. Ma poi, con l'avvento del sonoro, due linguaggi sono venuti a conflitto, due mondi semantici che hanno cercato di prevalere l'uno sull'altro. E all'inizio la soluzione non può che essere duplice, come illustrato diversi anni fa da Alberto Abruzzese: o «è il modo di produzione dell'immagine a programmare il suono e il parlato», oppure avviene il contrario, «prevalle il suono-parola come programmazione dell'immagine».³

I primi grandi teorici del cinema, fra i quali Jurij Tynjanov e Rudolf Arnheim, avevano visto, in tutti quei fattori che differenziano l'opera filmica dalla realtà (assenza della parola, assenza del suono, assenza di un colore realistico, assenza di tridimensionalità, delimitazione arbitraria dell'inquadratura), l'unica possibilità per il cinema di fare opera d'arte originale. Ora, l'irruzione di suono e parola metteva in crisi la dignità del cinema come arte. I maestri del cinema, coloro che durante il periodo del muto venivano indicati come la prova vivente della possibilità dell'arte filmica di essere a tutti gli effetti una delle arti maggiori, procedono cauti nell'affrontare il sonoro, se non addirittura lo avversano ferocemente. I casi sono noti e non mette conto soffermarvisi. Da Charles Chaplin che non fa proferire al suo immortale

¹ SACHA GUITRY, *Le cinéma et moi*, testi presentati da André Bernard e Claude Gauteur, con prefazione di François Truffaut, Paris, Ramsay, 1990, p. 75 (testo apparso su «Paris-Soir» del 9 maggio 1936). E in un testo scritto nel 1952 ribadisce, alludendo al mondo del cinema che non tollera le libertà formali dei suoi film: «mais je ne suis pas venu sur terre pour respecter ses lois» (ivi, p. 105).

² JEAN KIEHL, *Les ennemis du théâtre. Essai sur les rapports du théâtre avec le cinéma et la littérature*, Neuchâtel, à la Baconnière, 1951, p. 142.

³ ALBERTO ABRUZZESE, *L'avvento del sonoro*, in *Storia del cinema. 1: Dalle origini all'avvento del sonoro*, a cura di Adelio Ferrero, Venezia, Marsilio, 1978, p. 260.

vagabondo che suoni comici (l'episodio del fischietto ingoiato in *Luci della città/City Lights*, 1931) o parole senza senso (il testo inventato della famosa canzone francese *Je cherche après Titine* di *Tempi moderni/Modern Times*, 1936), a René Clair con la sua predilezione per i suoni sorprendenti e le gag acustiche in *Sotto i tetti di Parigi* (*Sous les toits de Paris*, 1930) e per l'uso massiccio della musica in *A me la libertà* (*A nous la liberté*, 1931), tutti strumenti volti a tenere ad un livello minimo la presenza del dialogo nel film, agli sperimentatori del contrappunto sonoro che, avviati su questa strada dal cosiddetto 'manifesto dell'asincronismo' di Ejzenštejn, Pudovkin e Aleksandrov,¹ si concentrano in ricerche contrappuntistiche talvolta audaci, talvolta ingenue,² nel cinema appena divenuto parlante è tutto un evitare di affrontare direttamente la parola, impegnativa se non usata in modo banalizzante. E l'autore teme di parlare proprio perché il primo cinema sonoro, nato per ragioni economiche e nato perciò necessariamente popolare, non si pone di questi problemi e parla senza requie e senza controllo, producendo un dialogo separato dal linguaggio della quotidianità e basato su codici culturali già ampiamente collaudati (il teatro, l'opera lirica, il *feuilleton*). Urge pertanto allontanare il cinema come arte dalla produzione filmica commerciale, e voci autorevoli come quella di Luigi Pirandello prevedono appunto per il cinema un matrimonio fra pura musica e pura visione, che tenga lontana la parola.³

È a questo punto che si inserisce la famosa polemica fra l'autore per eccellenza del cinema francese, René Clair, e uno dei commediografi di maggior successo del teatro francese contemporaneo, Marcel Pagnol. Quest'ultimo vede nel parlato soprattutto uno strumento che permetta al teatro di riprodurre e diffondere ampiamente i propri spettacoli. La capacità poi del cinema di imprimere definitivamente sulla pellicola un risultato che viene percepito da ogni singolo spettatore in modo univoco (mentre lo spazio teatrale, con la sua tridimensionalità e le diverse posizioni degli spettatori, crea una pluralità percettiva che porta i singoli ad assistere a mille spettacoli diversi) risponde esattamente al desiderio di Pagnol di far vedere esattamente ciò che lui, l'autore, ha concepito, e null'altro. Gli sperimentalismi avanguardistici e la mania del contrappunto sonoro hanno prodotto «una specie di mostro: il film reticente, ornato di tintinnii di cucchiaini, di gemiti, di scoppi, di sospiri, di gorgoglii, di singhiozzi, ingombrato qua e là di parole anodine», il tutto giustificato, secondo gli specialisti del muto, dai limiti del sonoro. Fino ad arrivare al chapliniano *Luci della città*, film riuscito ma «ancora una specie di mostro. Un film sonoro che non parlava abbastanza, un film muto che parlava troppo». No, per Pagnol il cinema parlato è una drammaturgia nuova, una «cinematurgia» appunto: «in questo modo il connubio fra l'ideografia, in veste cinematografica, e la scrittura fonetica in veste fonografica, ci ha dato il film sonoro che è la forma quasi perfetta, e forse definitiva, della scrittura».⁴

L'opposizione di Clair a questo cinema-scrittura, campo privilegiato degli autori di tea-

¹ Si tratta de *Il futuro del sonoro. Dichiarazione*, scritto da Sergej M. Ejzenštejn, che lo ha cofirmato assieme a Vsevolod Pudovkin e Grigorij Aleksandrov nell'estate 1928 (SERGEJ M. EJZENŠTEJN, *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 269-270; ora anche in ENNIO SIMEON, *Per un pugno di note. Storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Milano, Rugginenti, 1995, p. 50).

² Fra i titoli più citati a questo proposito in ambito francese si vedano *La petite Lise*, 1930 di Jean Grémillon e *Rapt*, 1934 di Dimitri Kirsanoff, o ancora *La beffa della vita* (*David Golder*, 1930) di Julien Duvivier, dove l'obiettivo è il decentramento della parola, con «l'intenzione programmatica di creare una dissociazione fra ciò che si vede e ciò che si sente, inquadrando qualunque altra cosa che non sia il volto del personaggio che parla» (ALBERTO BOSCHI, *Il passaggio dal muto al sonoro in Europa*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di Gian Piero Brunetta, vol. 1, parte 1, Torino, Einaudi, 1999, p. 422).

³ Pirandello parla di «cinemelografia» nel suo famoso intervento *Se il film parlante abolirà il teatro* pubblicato sul «Corriere della Sera» il 16 giugno 1929; ora in LUIGI PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, 3. ed., Milano, Mondadori, 1973, pp. 1030-1036 (testo comunque antologizzato anche altrove, ad es. in FRANCESCO CALLARI, *Pirandello e il cinema: con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 120-125).

⁴ MARCEL PAGNOL, *Oeuvres complètes*, vol. III, *La Cinématurgie*, César, Merlusse, Paris, Editions de Provence, 1967 (parzialmente tradotto in IDEM, *Il cinema come lo si parla*, in *I film di Marcel Pagnol: Mostra internazionale del cinema*, Venezia, 25 agosto-4 settembre 1979, Catalogo a cura di Pierre Baudry e Enzo Ungari, Venezia, La Biennale, 1979, pp. 13-38: le citazioni sono alle pp. 17, 24 e 33). Gli interventi teorici originali di Pagnol sono i seguenti: *Le film parlant offre à l'écrivain des ressources nouvelles*, «Le Journal», 17 maggio 1930; *Cinématurgie de Paris*, «Cahiers du film», 1, 1933; *Cinématurgie de Paris, chapitre 11: le théâtre en conserve*, ivi, 2, 1934.

tro, non potrebbe essere più netta, e si basa sulla rivendicazione da parte del regista cinematografico della completa paternità autoriale del film, per il controllo del quale gli autori teatrali non hanno le necessarie competenze.¹

La polemica, al di là delle questioni personali, evidenzia una posizione di debolezza del regista cinematografico in quanto tale, che vede profilarsi la possibilità di una perdita di autorialità, così faticosamente conquistata durante il periodo del cinema muto. All'avvento del sonoro è da principio per ragioni tecniche che il regista perde autonomia e si trova disorientato (per l'impossibilità di controllare da solo un'immagine filmica che, fornita di sonoro, ha ora bisogno di molte altre specializzazioni, deve affrontare alcuni impedimenti realizzativi dovuti ai nuovi macchinari e quindi rinunciare a una specifica grammatica filmica che il cinema muto permetteva di realizzare ed esibiva come propria forma stilistica peculiare). Il nuovo sistema tecnologico-produttivo intacca la libertà d'espressione dell'autore di film: c'è ora un maggior controllo della produzione su un risultato finale che viene a costare più di prima, e questo impone anche, fra l'altro, un prodotto più standardizzato, che incontri facilmente i gusti di un pubblico il più ampio possibile. La soluzione nell'immediato è il teatro filmato, che si basa su un testo scritto da professionisti e già sperimentato con successo sulla scena. E non stupisce allora che, ad esempio, il primo film totalmente parlato del cinema francese sia *Il figlio dell'amore* (*L'enfant de l'amour*, 1929) di Marcel L'Herbier, uscito nell'agosto 1930 e tratto da una *pièce* teatrale di Henry Bataille.

All'autore resta però un'altra strada per conquistare (o riconquistare) l'autonomia perduta, oltre a quella indicata da Clair. Bisogna creare una certa distanza fra la propria opera e le regole del cinema dominante, imporre quindi delle regole nuove. Scrittori come Marcel Pagnol e Sacha Guitry, entrambi affermati autori di teatro, perseguono questa strada, incamminandosi in modo brusco e perentorio e con sicura autorevolezza dalla scena allo schermo. È un cammino che intraprendono usando strategie operative profondamente diverse, ma tramite il quale arrivano ad imporre uno stile personale che, ed è questo uno dei dati più significativi che accomuna due autori pur così differenti, influenzerà significativamente scuole e movimenti del cinema futuro. Neorealismo italiano e Nouvelle Vague francese hanno a più riprese scoperto, nel cinema di Guitry e di Pagnol, spunti di riflessione e ascendenze illustri del proprio modo di fare cinema.

E veniamo finalmente a Sacha Guitry, che negli anni dell'avvento del sonoro è noto come il più famoso e prolifico autore teatrale francese, dominatore dei teatri del Boulevard parigino, rappresentante inoltre dell'eccellenza della cultura francese in patria e all'estero, sempre presente in qualsiasi occasione mondana di carattere culturale. Guitry ha avuto occasione di incontrare, in oltre 30 anni di carriera teatrale, il cinema, ma non lo ha mai apprezzato, anzi le sue critiche nei suoi confronti sono state decisamente implacabili.²

Lo ha incontrato già nel 1915, quando realizza una sorta di film documentario di 22 minuti intitolato *Ceux de chez nous*, per mostrare al pubblico, in risposta ad un manifesto di intellettuali tedeschi a favore della guerra, quali fossero le icone culturali che la Francia può vantare, e mostrarle mentre esibiscono il loro fare artistico davanti alla macchina da presa. Ecco dunque al lavoro, quasi sempre affiancati dal giovane Guitry, artisti figurativi (Auguste

¹ RENÉ CLAIR, *Les auteurs de films n'ont pas besoin de vous*, «Pour vous», 85, 1930. Sulla polemica Pagnol-Clair cfr. ALBERTO BOSCHI, *Teorie del cinema. Il periodo classico: 1915-1945*, Roma, Carocci, 1998, pp. 73-79.

² Si possono leggere nel già citato GUITRY, *Le cinéma et moi*, dove si parla, fra l'altro, di film francesi totalmente privi di qualsiasi carattere nazionale e perciò stesso piattamente internazionali, d'imitazione americana e quindi privi di qualità estetiche (p. 35, testo del 28 maggio 1925), di un teatro, quello americano, talmente rovinato dall'influenza nefasta del cinema da ridursi ad allestire solo quelle *pièces* suscettibili di diventare a breve dei film (p. 43, testo del 5 maggio 1927), di un cinema, quello sonoro, incapace di usare nei suoi film un testo che sia qualcosa di rispettabile dal punto di vista letterario (p. 45, testo pubblicato nel gennaio 1931), di un'arte, il cinema, che può essere definita in modo implacabile come «image mouvante et sonore mais sans relief et sans couleur, plate en un mot – et qui n'est que la reproduction d'un simulacre» (p. 51, testo di una conferenza che Guitry ha tenuto più volte fra il settembre 1932 e il marzo 1933 e che ha poi parzialmente registrato alla radio il 24 aprile 1936).

Renoir mentre dipinge a fatica con la mano semiparalizzata dai reumatismi aiutato dal giovanissimo figlio Jean, Claude Monet mentre dipinge *en plein air* le ninfee nel suo giardino di Giverny, Auguste Rodin nell'atto di modellare una scultura, lo scontroso Edgar Degas che sfugge alla macchina da presa brandendo un bastone), scrittori (Anatole France nella sua biblioteca, Edmond Rostand intento a scrivere il suo *Sonnet à la cathédrale de Reims* e Octave Mirbeau), musicisti (Camille Saint-Saëns che prima suona il pianoforte e poi finge di dirigere un'inesistente orchestra), oratori (l'avvocato Henri Robert nel pieno di un'arringa), uomini di teatro (il grande regista André Antoine mentre cura l'allestimento di una scena dell'*Avaro* di Molière e la coppia di attori che per la Francia sono letteralmente 'il Teatro', Lucien Guitry padre di Sacha mentre posa tutto compreso e Sarah Bernhardt mentre declama dei versi). La prima del film si svolge al Théâtre des Variétés il 22 novembre 1915, e Sacha Guitry e la moglie Charlotte Lysés accompagnano la proiezione con un commento sonoro che intende colmare la distanza fra il film proiettato e il pubblico e che, *a posteriori*, non possiamo che interpretare come il primo, fantasmatico, apparire della voce *off* nel cinema di Sacha Guitry, un commento scomparso nella sua versione originale in quanto rimaneggiato una prima volta nel 1939 e una seconda volta nel 1952, quando Guitry, avvalendosi della collaborazione di Frédéric Rossif, appresta un'altra versione del suo documentario del 1915 per la televisione francese, portandolo ad una durata di 44 minuti grazie ad aggiunte sia in audio che in video.¹

Un altro incontro di Guitry col cinema avvenne nel 1917, quando fu lui stesso a scrivere la sceneggiatura di un film che recitò assieme alla ventitreenne Yvonne Printemps, sua futura seconda moglie, *Un roman d'amour et d'aventure*, diretto dai registi Louis Mercanton e René Hervil e uscito in prima visione il 22 marzo 1918. Nel film, a tutt'oggi perduto, una vicenda con protagonisti due gemelli gli permise di fare qualcosa di assolutamente impossibile a teatro, ovvero dare la replica a se stesso.² Intanto la fama di Guitry come drammaturgo anche fuori di Francia fa nascere due adattamenti cinematografici da sue opere teatrali: nel 1924 da uno dei suoi capolavori, *Deburau* (1918), il regista americano Harry Beaumont trae il film *The Lover of Camille* con Monte Blue e Carl Miller, sceneggiatura e adattamento di Dorothy Farnum, mentre nel 1930 il regista inglese Seymour Hicks dirige *Sleeping Partners*, tratto da un altro grande testo teatrale di Guitry, *Faisons un rêve* (1916), adattato dallo stesso Hicks e da lui interpretato assieme a Edna Best e Lyn Harding.

Nel 1931 invece viene prodotto in Francia un film tratto da una *pièce* di Guitry, *Le blanc et le noir* (1922). Il produttore marsigliese Roger Richebé scrittura l'attore Raimu, diventato popolarissimo grazie alla sua efficace interpretazione di César, il proprietario del Bar de la Marine nel film *Marius* di Alexander Korda, tratto dal successo teatrale di Marcel Pagnol. Per sfruttare l'onda del successo il produttore vuole realizzare in tutta fretta un film con Raimu, ed è l'attore a proporre di tradurre per il cinema una commedia di Guitry a metà fra il vaudeville e il melodramma, creata per il Théâtre des Variétés il 9 novembre 1922. La regia verrà affidata prima a Robert Florey, poi dopo un diverbio fra regista e produttore a Marc Allégret (nei titoli di testa vi appaiono il primo come *réalisateur*, il secondo come *directeur artistique*). Il risultato però non fu soddisfacente, malgrado l'interpretazione di Raimu. La tecnica cinematografica dei primi film sonori ha, in qualche modo, infranto il ritmo incalzante delle commedie di Guitry e l'abbondanza di pause e di tempi rallentati ha tolto vigore al risultato finale. Guitry comunque dalla realizzazione si tiene lontano, non partecipandovi nemmeno come sceneggiatore e adattatore del testo suo.³

Questi gli incontri di Guitry col cinema prima di decidere di diventarne uno degli autori. Ma come spiegare che a cinquant'anni e dopo un centinaio di opere teatrali scritte e recitate a teatro egli si sia quasi completamente convertito al cinema? Bisogna fare un salto di

¹ JACQUES LORCEY, *Les films de Sacha Guitry*, Paris, Séguier, 2007, pp. 15-21; DOMINIQUE DESANTI, *Sacha Guitry: cinquante ans de spectacle*, Paris, Grasset, 1982, pp. 114-115; RAYMOND CASTANS, *Sacha Guitry*, Paris, Éditions de Fallois, 1993, pp. 158-159.

² LORCEY, *Les films de Sacha Guitry*, cit., p. 28.

³ CASTANS, *Sacha Guitry*, cit., pp. 270-272.

qualche anno, per ricordare un episodio assai emblematico di come si legano, in Guitry, cinema e teatro: il 31 gennaio 1938, durante la presentazione a Montecarlo del suo nuovo film *Quadrille* (è già il suo nono film!), adattamento per il cinema della commedia in quattro atti che Guitry aveva presentato l'anno precedente al Théâtre municipal d'Orléans, dopo aver assistito alla proiezione dei due primi atti della *pièce* il pubblico vide il film interrompersi, accendersi le luci sul palco davanti allo schermo e comparire sulla scena in carne ed ossa i tre attori (lo stesso Guitry, Gaby Morlay e Jacqueline Delubac) per recitare dal vivo l'intero terzo atto. Poi la proiezione riprese e il film venne completato. «L'Illusionniste veut montrer que pour lui désormais l'espace indéfini du film et l'espace mesuré de la scène ne font qu'un. Qu'il se meut à travers les deux avec une aisance égale. La scène est son salon ... pourquoi l'écran ne serait-il pas sa scène?».¹

Dalla scena allo schermo e dallo schermo alla scena, Guitry si mostra dunque come l'autore-demiurgo che, con la sua Parola, trascende il sistema-teatro e il sistema-cinema, li ingloba dentro l'esibizione narcisistica della propria opera, che ci invita a considerare, prima ancora che come un'opera teatrale o un'opera filmica, come un'opera *tout-court*, espressione appunto del suo *status* di autore. A questa sorta di sinestesia, di *mélanges* fra teatro e cinema, Guitry aveva già abituato il suo pubblico. Dal 25 gennaio di quell'anno, infatti, il film *Quadrille* si poteva ammirare a Parigi sia come pellicola al Théâtre Marivaux, sia come *pièce* alla Madeleine, dove continuava ad essere rappresentato dal settembre dell'anno precedente.² E per quanto riguarda l'interazione cinema-teatro, l'inizio di una sistematica attività di regista cinematografico nel 1935 aveva messo Guitry nella condizione di proporre al suo pubblico in più occasioni pellicole che non possono essere intese se non come vere e proprie varianti d'autore rispetto ai testi teatrali con cui aveva calcato le scene nei tre decenni precedenti: si vedano la sua prima regia cinematografica, quel *Pasteur* proiettato per la prima volta sulla nave da crociera *Normandie* il 25 maggio 1935 e al cinema a partire dal 20 settembre di quell'anno, che riprendeva il testo portato sulle scene da suo padre Lucien Guitry nel 1919;³ o *Le nouveau testament*, uscito il 15 febbraio 1936 al cinema Marivaux, che riprendeva la commedia in quattro atti rappresentata alla Madeleine a partire dal 3 ottobre 1934; o *Mon père avait raison*, film uscito il 27 novembre 1936, che rispolverava la vecchia commedia rappresentata a partire dall'8 ottobre 1919 al Théâtre de la Porte-Saint-Martin; o ancora *Faisons un rêve*, in prima visione il 31 dicembre 1936 al Cinema Marignan, che riprendeva l'omonima commedia rappresentata al Théâtre des Bouffes-Parisiens vent'anni prima, il 3 ottobre 1916; o infine *Désiré*, sugli schermi del Marignan dal 3 dicembre 1937, che proveniva dalle scene del Théâtre Edouard-VII, dove era stata rappresentata la prima volta il 27 aprile 1927.

Questo lungo elenco si è reso necessario per capire come un importante autore del teatro francese si sia improvvisamente convertito alla settima arte. Per anni, come abbiamo già accennato, Guitry non aveva fatto mistero del suo atteggiamento critico verso il cinema, visto quasi esclusivamente come una meraviglia tecnica dalle importanti valenze scientifiche, ottimo strumento per realizzare documentari, ma incapace di produrre qualsivoglia capolavoro artistico e colpevole di aver avuto un'influenza negativa sul pubblico.

D'ailleurs, je ne connais rien qui soit plus différent du théâtre que le cinéma. Réellement, cela n'a aucun rapport. [...] Le rôle de l'auteur est, pour ainsi dire, nul au cinéma. Eh! Bien, tant que cela sera, il faut renoncer à l'espoir de voir un chef-d'œuvre sur l'écran.

Così scrive il 5 gennaio 1921 nel secondo numero del «Courrier de Monsieur Pic», una rivista letteraria da lui stesso diretta.⁴ Era stato fra gli intellettuali che più avevano attaccato il cinema, e a più riprese, accusandolo soprattutto di non essere in grado di assurgere ad

¹ DESANTI, *Sacha Guitry: cinquante ans de spectacle*, cit., p. 281.

² GUITRY, *Le cinéma et moi*, cit., p. 152.

³ Su Lucien Guitry si veda la voce di GEORGES BERGNER in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1959, vol. 2, col. 63-64; il volume di HENRI GIDEL, *Le deux Guitry*, Paris, Flammarion, 1995; e l'omaggio del figlio al padre: SACHA GUITRY, *Lucien Guitry raconté par son fils*, Montecarlo, Solar, 1953, poi rist. in SACHA GUITRY, *Pièces en un acte, suivies de Lucien Guitry raconté par son fils*, Paris, Omnibus, 2000.

⁴ GUITRY, *Le cinéma et moi*, cit., pp. 25-26.

un livello artistico accettabile. Eppure, si coglie nelle sue parole la presenza di una rimediatazione delle specificità del nuovo linguaggio, quando sottolinea (in un testo apparso sul mensile «Bravo» nel gennaio 1931) che mentre il teatro si svolge nel presente, poiché l'attore si propone contestualmente alla presenza del suo pubblico, il cinema si svolge nel passato, l'attore vi ha già recitato chissà quanto tempo prima e il suo è un lavoro finito, conchiuso. Inoltre sottolinea (e sono queste due riflessioni dalle quali si genererà il suo cinema) che «le cinématographe était un mode d'expression beaucoup plus voisin du Roman que du Théâtre» visto che, come in un romanzo, gli avvenimenti sono coniugati al passato, e che «le texte employé dans les films parlants, résolument, n'est presque jamais respectable, c'est-à-dire littéraire».¹

Quindi il cinema, che non è arte e che manca di un Testo, non può che appoggiarsi alla vecchia letteratura, che sembra contestare ma che tutto sommato gli è necessaria per vivere. In una conferenza intitolata significativamente *Pour le théâtre et contre le cinéma* che Guitry terrà in più occasioni dal settembre 1932 al marzo 1933 si rimprovera chiaramente al cinema la sua mancanza di originalità: «Voilà une invention nouvelle qui ne peut vivre qu'avec nos vieilles pièces: l'Arlésienne, le Million, la Petite Chocolatière, les Gaîtés de l'Escadron, les Vignes du Seigneur, Mam'zelle Nitouche!»² E ancora: «Je trouve la plupart des films français d'une médiocrité inconcevable! [...] Je n'aime pas les films français, parce que ces films-là ne sont justement pas des films français. Quand on fait un film, en France, on fait tout au monde pour le rendre international. Pour qu'un film soit "bon", il faut qu'il soit vendable à l'étranger, il faut que le monde entier puisse en goûter».³

Incapace di produrre qualcosa di nuovo, imitatore dello stile internazionale (ovvero dello stile hollywoodiano) per il timore di non vendere i propri prodotti, il cinema francese secondo Guitry rinnega la propria origine, il proprio bagaglio culturale, del quale si ricorda solo quando deve appoggiarsi alla letteratura nazionale usandola come una stampella, per sorreggere il film, ma senza alcun intelligente ripensamento del testo, senza nemmeno una strategia di adattamento cinematografico che tenga conto delle migliori idee e dei migliori personaggi del testo di partenza. Ancora Guitry: «En voici un exemple entre mille: dans un film que l'on a fait avec l'Arlésienne, on a supprimé la scène admirable de La Renaude et de Balthazar parce qu'elle était trop belle – et on y a ajouté le personnage de l'Arlésienne qu'on ne voit pas dans la pièce – et qui parle dans le film!».⁴ Eppure, la convinzione che il cinema possa diventare un'arte si fa strada man mano nella riflessione di Guitry. A patto, però, che diventi un cinema d'autore, ovvero espressione diretta dell'individualità di un creatore di testi che, del cinema ora divenuto sonoro, può fare una tavolozza per abbozzare un'opera nuova. E quindi ecco nascere un nuovo tipo di commedia filmata: non l'adattamento di un'opera scritta da altri, ma la trascrizione filmica della propria opera attuata dallo stesso autore, quasi un'edizione filologica del proprio Testo,⁵ fissato una volta per tutte in un formato che sopravviverà all'autore, diversamente da ciò che può fornire invece il Teatro, ovvero un Testo metamorfico, sempre lo stesso ma anche sempre diverso ad ogni rappre-

¹ Ivi, rispettivamente pp. 99 e 45.

² Guitry allude rispettivamente a *L'Arlésienne* (1930) di Jacques de Baroncelli dal testo di Alphonse Daudet, *Il milione* (*Le million*, 1931) di René Clair dall'omonima commedia di George Berr e Marcel Guillemaud, *La piccola cioccolataia* (*La petite chocolatière*, 1931) di Marc Allégret dalla commedia di Paul Gavault, *Lo squadrone si diverte* (*Les gaietés de l'escadron*, 1932) di Maurice Tourneur dalla pièce di Georges Courteline, Edouard Norès, *Les vignes du Seigneur* (1932) di René Hervil dalla commedia di Robert de Flers, Francis de Croisset, e infine *Santarellina* (*Mam'zelle Nitouche*, 1931) ancora di Marc Allégret dall'operetta di Henri Meilhac e Albert Millaud. I film citati qui da Guitry sono uno spaccato significativo di quel genere cinematografico che, nei primi anni del sonoro, invase il cinema francese: le commedie filmate. La Pathé di Bernard Natan ne produsse parecchie, cogliendo un sicuro successo economico nella rapidità di realizzazione di questo tipo di film e nel vantaggio pubblicitario che dava alle pellicole il fatto di essere tratte da opere già note e amate.

³ GUITRY, *Le cinéma et moi*, cit., pp. 57-58.

⁴ *Ibidem* (corsivo nel testo).

⁵ Autorizza a pensare a quest'uso del cinema lo stesso Guitry, che ricorda di aver venduto all'Italia i diritti della sua commedia *Le Nouveau testament* esplicitando, nel contratto, l'obbligo per il direttore del teatro di procurarsi una copia del film omonimo e proiettarla al regista e agli interpreti che dovranno pertanto conformarsi alla messa in scena e alle intonazioni volute dall'autore (GUITRY, *Le cinéma et moi*, cit., p. 105).

sentazione, soggetto a ritocchi e revisioni, fino all'ultima replica, quando termina la sua vita di mutazioni.

Ora, in soli nove anni (dal 1935 al 1944), Guitry riesce a realizzare 13 lungometraggi più altri 3 film brevi. Un'attività veramente intensa, un'irruzione ingombrante in un'arte che fino a poco prima aveva avversato. Questi film si collocano nell'alveo di generi cinematografici consolidati, ma non si può certo dire che Guitry, inesperto di cinema, intenda appoggiarsi alle regole che il cinema nel frattempo si è dato. Lo dice espressamente in almeno un'occasione:

Encouragé par l'accueil qu'on a bien voulu faire à mon film *Pasteur*, et par la réussite inespérée du *Nouveau Testament*, je n'ai pas l'intention de m'incliner devant des règles dont je conteste l'infailibilité. Quand je l'appelle "inespérée", cette réussite, j'entends par là que, dans un milieu cinématographique défini, elle n'était pas très espérée. On allait même jusqu'à me souhaiter un échec – dans mon propre intérêt, bien entendu. Pensez donc: je m'étais permis de faire un film en quelques jours – quelle trahison!¹

Senza avere alcuna conoscenza di tecnica cinematografica, Guitry gira i suoi film in tempi brevissimi, abituato com'è a scrivere rapidamente le sue commedie, a dirigere con sicurezza un gruppo di attori che lo hanno spesso affiancato a teatro e che formano un *entourage* affiatato e fedele al Maestro, quindi attori che conoscono benissimo la parte e ai quali non servono molte riprese per assolvere ottimamente al loro compito.

Tutto ciò sembra scontato se ci riferiamo a quei film che si inseriscono nel genere delle commedie filmate, genere che comunque Guitry forza in direzione di quella funzione-autore da sempre centrale nella sua arte (nessun adattamento da opere di altri autori, come si è già detto, ma solo ed esclusivamente da opere proprie, in questo accompagnato in parte da due soli altri registi a quell'epoca, Marcel Pagnol e Jean Cocteau).² In questi sei film da noi elencati più sopra³ Guitry non si preoccupa di 'fare cinema', aumentando la verosimiglianza con scene in esterni, riducendo all'essenziale la presenza della scenografia teatrale per adattarla alla ricerca di realismo tipica del cinema. Coglie invece l'essenza del teatro filmato, e quindi del rapporto fra cinema e teatro, quale l'ha lucidamente messa in luce nel 1951 André Bazin.⁴ La dialettica cinema-teatro è una dialettica realismo-convenzione. Se il film che traduce il testo teatrale cerca di nascondere la convenzione, il patto, l'accordo di credibilità fra autore e pubblico, sovrapponendo al testo un surplus di realismo, trascinando la vicenda *en plein air*, ottiene l'effetto contrario, ovvero di far sentire chiaramente la falsità del testo, l'irrealità dei personaggi. La convenzione teatrale va non solo mantenuta, ma evidenziata. Parlando di Jean Cocteau e del suo film *I parenti terribili* (*Les parents terribles*, 1948), tratto dall'omonima *pièce* teatrale dello stesso Cocteau, Bazin afferma che «la macchina da presa rispetta la natura della scenografia teatrale e si sforza soltanto di accrescerne l'efficacia, guardandosi sempre dal modificare il suo rapporto con il personaggio»;⁵ cosa che si potrebbe sottoscrivere anche per il teatro filmato di Guitry, nel quale egli riesce a portare sullo schermo la teatralità del dramma, non adattando quindi il soggetto in quanto tale della sua opera teatrale «ma l'opera stessa nella sua specificità scenica» (ancora Bazin, che riconosce, concludendo il suo testo, che alcuni grandi cineasti a lui contemporanei, come Orson Welles o Laurence Olivier, sono anche grandi uomini di teatro che hanno visto nel cinema «una forma teatrale complementare»).

¹ Ivi, p. 75 (testo apparso originariamente su «Paris-Soir» il 9 maggio 1936).

² Sul confronto fra i tre e sulla loro trasformazione da autori teatrali a filmmaker si veda ora CATHERINE SHEPPARD WEBSTER, *Pagnol, Guitry and Cocteau: the playwright as filmmaker*, Ann Arbor, ProQuest Information and Learning Company, 2005 (Tesi di Dottorato discussa presso la New York University).

³ Ricordiamone i titoli in ordine di uscita sugli schermi: *Pasteur* (1935), *Le nouveau testament* (1936), *Mon père avait raison* (1936), *Faisons un rêve* (1936), *Désiré* (1937), *Quadrille* (1938). È anche utile ricordare che, nel periodo postbellico, la filmografia di Guitry annovera altri sette auto-adattamenti dal teatro: *Le comédien* (1947), *Il diavolo zoppo* (*Le diable boiteux*, 1948), *Aux deux colombes* (1949), *Toà* (1949), *Tu mi hai salvato la vita* (*Tu m'as sauvé la vie*, 1951), *Deburau* (1951) e *Je l'ai été trois fois* (1952).

⁴ ANDRÉ BAZIN, *Teatro e cinema*, in IDEM, *Che cosa è il cinema?*, presentazione, scelta dei testi e trad. di Adriano Aprà, Milano, Garzanti, 1999, pp. 142-190. Dello stesso si veda anche *Le théâtre filmé*, nel volume collettaneo *Sept ans de cinéma français*, Paris, Éditions du Cerf, 1953, pp. 73-86.

⁵ Ivi, p. 157.

⁶ Ivi, rispettivamente pp. 181 e 190.

Si pensi ad es. al *Pasteur* tratto dal dramma in 5 atti che Sacha aveva scritto espressamente per suo padre. Il film, girato velocemente dal 25 aprile al 3 maggio 1935 per battere sul tempo il film biografico che la casa americana Warner aveva in preparazione sullo stesso personaggio,¹ segna il vero esordio di Guitry nella regia cinematografica (malgrado la presenza, come recitano i titoli di testa, di una «direction de Fernand Rivers»). D'impostazione prevalentemente teatrale, rispetta, con poche varianti testuali, l'originale scritto per la scena. E mentre l'opera teatrale risulta decisamente originale rispetto alla produzione coeva, con la sua costruzione per quadri giustapposti che colgono lo scienziato in alcuni momenti della sua vita, ma senza dare un *climax* drammatico o uno sviluppo progressivo ai cinque atti,² la pellicola tende invece ad adeguarsi al genere del teatro filmato, con macchina da presa fissa ad inquadrare, con scarsa articolazione campo/controcampo, l'attore recitante e con un uso degli esterni (ad es. quelli girati nella casa natale di Pasteur a Dole) volto ad aumentare la componente documentaria che rimanda al *Ceux de chez nous* del 1915. Ma anche in un film compatibile con le regole del genere dell'adattamento teatrale Guitry inserisce, subito dopo i titoli, un elemento anomalo che sarà la cifra stilistica costante dei suoi film successivi. Introdotto dalla didascalia «l'Auteur», compare Sacha Guitry che si rivolge ad un ascoltatore anonimo (che per tutta la scena volta le spalle allo spettatore, non rendendosi mai identificabile) per tessergli l'elogio della figura di Louis Pasteur ed illustrarne brevemente la vita, esibendo anche alcuni documenti che lo riguardano (fra i quali l'atto di nascita dello scienziato). Un prologo che, alla componente documentaria, unisce anche l'esibizione della figura dell'autore che narra ad un personaggio-uditore ciò che il film promette di narrare. Questa figura stilistica la troveremo più tardi applicata sistematicamente ai suoi film storici.

In un adattamento più maturo, invece, quello di *Faisons un rêve*, ecco Guitry tradurre in forma totalmente teatrale la sua commedia, compreso quello strepitoso *tour de force* dell'atto secondo, costituito esclusivamente da un unico monologo, nel quale il protagonista, in attesa dell'amante, ne descrive dettagliatamente il percorso che la porterà da lui e poi, non vedendola arrivare, le telefona per invitarla a raggiungerlo senza altri indugi. La macchina da presa si limita ad alternare due interni – lo studio del protagonista e la stanza dell'amante – senza mai spingersi, nemmeno per un accenno, all'esterno, lasciando che il tragitto della donna fino alla casa dell'amante resti consegnato integralmente al dominio della parola, evidenziato e reso tangibile solo dal testo. Parola che è in grado di ricreare, in concorrenza con l'immagine, l'evidenza del percorso del personaggio assente, parola quindi che, come abbiamo visto all'inizio, programma l'immagine a seguirla, non a precederla. E se la specificità scenica del testo teatrale viene sottolineata ampiamente, in un inaspettato prologo al film, originalissimo *a parte* che non ha nulla a che vedere con l'opera rappresentata, anche il sistema-cinema viene chiamato in causa: in un salotto borghese una piccola orchestra di cinque musicisti esegue una musica tzigana, e solo dopo alcuni minuti compaiono i titoli di testa che ci parlano del film che seguirà, ovvero *Faisons un rêve*, «comédie à trois personnages portée à l'écran par l'Auteur et interprétée par ses deux créateurs», cioè Raimu nei panni del marito e Jacqueline Delubac nei panni della moglie (mentre lo stesso Guitry si

¹ Si tratta de *La vita del dottor Pasteur* (*The story of doctor Pasteur*, 1936) diretto da William Dieterle e interpretato da Paul Muni. Uscito nel febbraio 1936, fu premiato con il premio dell'Academy Award per la migliore interpretazione, la miglior sceneggiatura e il miglior soggetto originale. Si tratta di un classico film biografico hollywoodiano, di grande intensità emotiva, caratterizzato dalla presenza di didascalie esplicitanti il periodo storico in questione e dall'assenza di qualsiasi tipo di narratore esterno: vi si mostrano con narrazione oggettiva i principali successi della ricerca scientifica di Pasteur. Unico elemento in comune col film di Guitry è l'episodio del piccolo Joseph Meister, il ragazzino alsaziano colpito dalla rabbia e salvato dal vaccino dello scienziato francese.

² Si cfr. quanto ne ha scritto Henry Bidou: «L'œuvre ainsi construite est nouvelle au théâtre. [...] Les formules de notre théâtre sont aujourd'hui vieilles de soixante-dix ans. Il est nécessaire qu'elles soient renouvelées. Cette façon hardie de les changer, cette coupe du drame en scènes que relie une progression assez vague, cette absence de personnages féminins, cette sobriété même du discours seront-elles approuvées des spectateurs? Attendons leur verdict» (citato da SACHA GUITRY, *Pasteur: pièce en cinq actes, représentée pour la première fois le 23 janvier 1919 au Théâtre du vaudeville*, Paris, Imprimerie de l'illustration, 1919, p. 20).

riserva il ruolo dell'amante). I titoli ci dicono dunque che vedremo un testo teatrale esibito come tale, come creazione da palcoscenico. E questo ci porta all'interno del sistema-teatro. Ma i titoli non sono finiti qui. Con uno scarto improvviso, Guitry ci avverte che siamo però in un film, ci riaccompagna nel sistema-cinema che, per definizione, può e vuole essere un teatro senza regole. Continuiamo a leggere i titoli di testa: «La comédie est précédée d'un prologue auquel ont bien voulu prêter leur fugitif, inestimable et précieux concours» e qui segue, nella posizione canonica dove appaiono per lo spettatore i nomi dei protagonisti, l'elenco di tredici famosi attori, fra i quali spiccano quelli di Arletty e Michel Simon, che nella commedia non figurano affatto (essendo, come abbiamo visto, una commedia con tre soli personaggi). La libertà della narrazione si spinge fino al punto da lasciarci in dubbio per un momento su quale sia il vero film. La macchina da presa infatti comincia, in un continuo e insistito *travelling*, a scoprire i personaggi del prologo, a seguirne i discorsi tratteggiandone con poche battute i caratteri, a mostrarli mentre giocano a scacchi, a carte o mentre si servono al buffet. Devono passare dieci minuti prima che, senza alcun avviso esplicito (solo mediante una dissolvenza incrociata), cominci effettivamente la commedia. Guitry opera, come ama sempre fare nel suo cinema, uno spiazzamento nei confronti dello spettatore, impedisce che vi si verifichi, come nel più tradizionale cinema narrativo, un processo identificatorio con uno qualsiasi dei personaggi e lo pone di fronte allo spettacolo esibito in quanto tale, reclamando per sé come autore la più assoluta libertà narrativa di fronte al rispetto di qualsivoglia regola.

Molto meno scontata sembrerebbe invece la velocità di realizzazione cui si accennava quando si tratta di interagire con due generi cinematografici che fanno ampiamente parte della storia del cinema e che il teatro ha invece gestito in modo molto diverso: la commedia e il film storico. Il primo vero film di Sacha Guitry come regista di film scritti per lo schermo è *Bonne chance* (prima visione: 20 settembre 1935, Cinema Colisée), una commedia che di teatrale non ha nulla. Scatenata vicenda fatta di spostamenti temporali e spaziali continui (proprio ciò che a teatro è difficile realizzare, anche quando le famigerate regole di unità di luogo, tempo e azione, al centro per secoli del dibattito teorico sul teatro, non sono ormai più le protagoniste di una pratica teatrale moderna), mostra come Guitry interpreti il cinema come una variante espressiva al sistema-teatro, dal quale proviene. Ma se la scena ha una forte tendenza centripeta, tesa com'è ad attrarre tutto verso il centro del palcoscenico, lo schermo ha un'evidente tendenza centrifuga, visto il suo statuto non di cornice che rinsera ma di mascherino che crea una realtà interna al quadro e un fuori quadro che fa pesare la sua assenza e diventa spesso anche più importante di ciò che si vede. E Guitry, che deve esplicitare, per mantenere fede al suo patto col pubblico, la propria presenza autoriale in modo molto chiaro, infarcisce il film di trovate metalinguistiche che hanno la funzione di evidenziare il congegno narrativo, di metterne allo scoperto i meccanismi interni. E questo subito *in limine*. Sullo schermo ancora nero, prima di tutto, si materializza una musica allegra con una voce fantasmatica che, per due volte, scandisce in tono felicemente ironico le due parole «bonne chance», ovvero il titolo del film.

Sono le parole che magicamente danno il via ai titoli, lettere bianche su fondo nero inquadrate in una cornice che ricorda le didascalie del cinema muto: «M. M. Maurice Lehmann et Fernand Rivers vous présentent ... ou, plus exactement vous souhaitent BONNE CHANCE!». Il titolo non è da solo, come vuole la convenzione cinematografica, ma fa parte di una frase, manifestando così la sua componente letteraria. L'autore fin dai titoli dialoga con lo spettatore, cita produttore e regista, i realizzatori tecnici del film, e poi presenta se stesso con la scritta «film spécialement conçu et écrit pour l'écran par», cui fa seguire la propria firma, come a siglare un quadro. L'autore si presenta, e subito ci avverte che sarà la Parola, con la sua magia, a dare l'avvio alla pellicola e anche alla vicenda, visto che il film racconta la storia di un pittore squattrinato, Claude, che augura «buona fortuna» alla

bella sartina Marie, vedendola passare, convinto dell'irrazionale capacità affabulatoria di quell'augurio. E alla ragazza infatti le cose cominciano ad andare magicamente bene fin da subito, fino all'eccezionale vincita di una grossa somma alla lotteria nazionale. E il gioco sulla Parola è anche gioco linguistico, quando sempre nei titoli l'attrice Pauline Carton è «la mère de Marie» mentre l'attore Paul Dullac è «le maire de Marie».¹

I giochi metalinguistici del film sono innumerevoli. Come all'inizio, quando vediamo il protagonista Claude, interpretato da Guitry, disegnare davanti alla macchina da presa (quasi lui fosse uno degli artisti da lui filmati in *Ceux de chez nous*) un ritratto aggraziato di fanciulla, che la successiva dissolvenza incrociata ci svela essere proprio Marie; ma quando la macchina da presa si allontana dal quadro con un retrocarrello, notiamo che il modello per il quale Claude sta eseguendo il ritratto non è una bella ragazza, ma un vecchio signore dai tratti caricaturali, del quale Claude non ha ancora cominciato a disegnare i lineamenti. O come quando Claude alza lo sguardo verso il nome di una strada e legge «rue Albert Willemetz» (strada ovviamente inesistente nel 1935, in quanto intitolata al più famoso autore di canzoni e di commedie musicali dell'epoca, spesso collaboratore di Guitry per i suoi lavori teatrali e allora in piena attività anche come sceneggiatore per il cinema, nome che quindi allude per antonomasia al teatro leggero di successo e alla commedia cinematografica stessa); o quando Claude, che si è innamorato di Marie e l'ha invitata, dopo la fortunata vincita alla lotteria, ad un giro a due intorno al mondo, illustra alla ragazza il loro futuro viaggio con un disegno improvvisato sulla tavola di un ristorante, chiara citazione parodica delle carte geografiche che compaiono in sovrapposizione per illustrare il viaggio dei protagonisti nel cinema d'avventura dell'epoca; per finire con la scena dove, a bordo di una vettura davanti alla quale si snoda in trasparente una strada tutta curve, le voci acusmatiche di Claude e Marie discutono della tecnica con la quale al cinema si realizzano le scene con i personaggi a bordo di un'auto:

CLAUDE: Dites-moi, Marie.

MARIE: Quoi donc, Claude?

CLAUDE: Regardez bien la route en ce moment. Quand je ne vais pas plus vite que ça en conduisant, cela ne vous donne pas l'impression d'être au cinéma?

MARIE: Sì, sì, c'est très juste.

CLAUDE: N'est-ce pas? Et savez-vous comment les gens de cinéma s'y prennent pour faire ça?

MARIE: Non.

CLAUDE: Eh bien, il paraît qu'ils mettent tout simplement leur appareil dans la voiture.

MARIE: Est-ce possible?

CLAUDE: Oui, il paraît.

MARIE: Mais ... les paroles qu'on entend.

CLAUDE: Eh bien on m'a dit, les paroles, qu'on les enregistrait ensuite au studio.

MARIE: Mmmm, c'est bien invraisemblable.

CLAUDE: D'ailleurs, je dois vous l'avouer franchement, je ne l'ai pas cru.²

E naturalmente per i due personaggi, la cui importanza in questa scena e il cui valore di portavoce dell'autore sono dati dalla loro posizione di eminenza in fuori campo (un fuori campo dietro la macchina da presa, luogo dove si trova per definizione l'autore),³ quell'artificio tecnico non ha nulla di verosimile, salvo il fatto di verificarsi sotto gli occhi sbalorditi degli stessi spettatori. L'illusione è svelata, lo spettatore non può abbandonarsi alla «magia

¹ Un sindaco che, in francese, si presta ad un altro gioco linguistico di raffinata volgarità, quando Claude si reca in un ufficio postale per inviare un telegramma al sindaco di Fontenac, ma non ricorda il nome del paese, e si sente rivolgere dalla compita impiegata la domanda: «Maire de...?», provocando lo stupore di Claude, che sente risuonare in questa battuta la famigerata parola di Cambonne!

² SACHA GUITRY, *Cinéma*, présentation et dossier de Claude Gautier, Paris, Omnibus, 1993, pp. 38-39 (la sceneggiatura integrale del film è alle pp. 5-58).

³ Sul fuori-campo come forzatura dello spazio cinematografico si veda FABRIZIO BORIN, *Il fuori campo*, in *L'inquadratura cinematografica*, a cura di Fabrizio Borin e Roberto Ellero, Venezia, Comune di Venezia, 1994, pp. 51-63; poi in IDEM, *Cinema-tecnica: percorsi critici nella fabbrica dell'immaginario*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 97-113.

identificatoria» del cinema,¹ ma i personaggi del film sì, e quindi rifiutano di credere allo svelamento del trucco.

Il film non è tutto qui, ma, con un ritmo scatenato che ha fatto già alludere ad un illustre precedente (Ernst Lubitsch),² gioca anche sulla moltiplicazione delle storie sviluppate in parallelo (la vicenda del balordo spasimante di Marie, Prosper, e delle sue avventure amorose con la ragazza della drogheria, è inserita in montaggio parallelo in modo da affiancare le vicende affrontate dai due protagonisti, ma con un abbassamento parodico significativo, visto che al vero aereo sul quale montano Claude e Marie si contrappone l'aereo di cartone sul quale Prosper e la sua bella si fanno fotografare alla sagra paesana, e al lussuoso hotel nel quale entrano i due fortunati milionari viene accostato il modesto alberghetto dove si rifugiano Prosper e la sua amante, e così via) e sulla creazione di scenette surreali basate ancora sul gioco linguistico (per tutte, la scena al ristorante, con scambio di *calembours* fra Claude, Marie e il cameriere) o sull'assurdo propriamente detto (la pallina da golf scagliata dall'inesperto Claude che finisce al Polo Nord sulla testa del famoso esploratore Alain Gerbault, che se ne lamenta con un telegramma, oppure il piccolo esercito di Montecarlo ripreso mentre marcia e poi, con un truccetto da cinema delle origini, visto mentre indietreggia, e poi ancora più volte su e giù, in un balletto irriverente e beffardo). Collegamento quindi con la commedia americana coeva, ma senza quell'internazionalità di cui tanto si lamentava Guitry, anzi con una sempre precisa localizzazione francese che, oltre alla citazione nel film delle glorie nazionali (Willemetz e l'esploratore Gerbault, appunto), vede il regista recuperare lo spirito delle scritture umoristiche di Alphonse Allais, Tristan Bernard, Maurice Donnay e del gioco surrealista di Alfred Jarry e poi giocare in controcanto ironico con i film mediterranei, genere portato al successo da Fernandel e Marcel Pagnol (tutto l'episodio della visita al paese natale di Marie, Fontenac).³

Quasi un anno esatto dopo *Bonne chance*, Guitry presenta il suo film più famoso, *Il romanzo di un baro* (*Le roman d'un tricheur*, prima visione: 19 settembre 1936, cinema Marignan), un adattamento dall'unico romanzo da lui scritto, le *Mémoires d'un tricheur*, uscito a puntate nel settimanale «Marianne» dal 24 ottobre al 28 novembre 1934 e poi in volume presso Gallimard nel 1935 con illustrazioni dell'autore. Il film, l'opera sicuramente più conosciuta di Guitry,⁴ è stato anche definito un «film muto sonorizzato», per la singolare caratteristica di non avere quasi nessun dialogo. La vicenda è raccontata in voce *off* (altro fuori campo, e dei più significativi!) dal protagonista, che scrive le proprie memorie seduto al tavolino di un caffè. François Truffaut ha scritto, a proposito di questo film:

Sacha Guitry vient d'inventer le play-back même s'il ne s'en rend pas compte. Il vient d'inventer la primauté de la bande sonore, comme Orson Welles, formé par la radio, le fera trois ans plus tard avec *Citizen Kane*. La bande sonore pré-établie servira de guide aux mouvements, aux gestes et aux mimiques des acteurs pendant le tournage. La mise en scène est alors guidée par une *mise en sons*.⁵

Non c'è in effetti film, prima del *Quarto potere* welllesiano, che dia una tale importanza alla colonna sonora da tenerla come guida all'immagine. L'autorialità vi è esibita fin dai titoli di testa, condotti 'alla Guitry' (è infatti uno stilema che ricorre quasi sempre nella sua filmografia), ovvero con l'autore e regista in carne ed ossa che accompagna la macchina da presa alla ricerca dei tecnici e degli attori che hanno contribuito alla realizzazione del film.

¹ Come la chiama RENÉ PREDAL parlando proprio del cinema di Guitry nel suo *Cinema: cent'anni di storia*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004, p. 116.

² Lo ricorda LORCEY in *Les films de Sacha Guitry*, cit., p. 50.

³ Ivi, p. 48. Per le commedie meridionaliste, si veda almeno RAYMOND CHIRAT, *Le cinéma français des années 30*, Rennes-Paris, 5 Continents-Hatier, 1983, p. 19.

⁴ Il testo del romanzo è stato ristampato in SACHA GUITRY, *Mémoires d'un tricheur*, Théâtre, prefazione di Jean-Claude Brialy, Paris, Presses de la cité, 1991, pp. 7-70. Sul film si veda, di GABRIELE ANACLERIO, *Le Roman d'un tricheur di Sacha Guitry: la parola (filmica) di un baro ovvero il narratore istrionico*, in IDEM, *L'immagine evocata: narrazioni della voce nel cinema francese*, Torino, Kaplan, 2008, pp. 35-47.

⁵ GUITRY, *Le cinéma et moi*, cit., pp. 16-17. Altra conferma, se mai ce ne fosse bisogno, di come nel cinema di Guitry sia il suono a programmare l'immagine e non viceversa.

La prima presenza dell'autore è evidenziata dalla sua scrittura: su uno schermo completamente bianco Guitry, di spalle, descrive con ampie volute la sua artistica firma, che poi fa sparire montando la pellicola al contrario (altro *truquage optique* del cinema delle origini), trasparente metafora del potere dell'autore del testo di costruire e decostruire il *récit*, e dichiara con orgoglio che il film è stato concepito e realizzato da lui stesso. Poi presenta i suoi collaboratori, stanandoli nei luoghi dove fingono di essere colti naturalmente: l'autore delle musiche, che si propone in un pezzo di bravura al pianoforte, gli operatori vicini all'imponente macchina da presa, il tecnico del suono chiuso nella sua cabina insonorizzata come un palombaro e gli scenografi al lavoro su un elemento del *décor*.¹

La falsità dell'aspetto quasi documentaristico di questo *incipit* è svelata dalle parole dell'autore, che avverte che le due attrici principali ora inquadrate (Marguerite Moreno e Jacqueline Delubac) fingono di chiacchierare amabilmente mentre sanno perfettamente che in quel momento vengono riprese: il film è denunciato, senza alcuna ambiguità, come una pura finzione. Seguono altri attori, colti qua e là fra il set, compreso quello che viene indicato come l'eroe indiscusso della storia (il personaggio di Charbonnier, interpretato dall'attore Henri Pfeifer, che convincerà il baro protagonista del film a diventare onesto e lo porterà alla rovina). Infine termina con i montatori e il produttore che, seccato per l'irruzione, chiude la porta in faccia al pubblico, e con l'autore delle musiche che si produce in un altro esagitato pezzo al pianoforte. Solo a questo punto inizia il racconto e compare il protagonista, una silhouette nera vista attraverso una vetrata bianca (evidentemente un'altra firma, in tutto simile a quella di Alfred Hitchcock nel suo ultimo film, *Family Plot/Complotto di famiglia*, 1976). È il baro del titolo, che, seduto al tavolino di un caffè, si fa portare carta, penna e calamaio ed inizia a scrivere le sue memorie. «La parola interagisce "in diretta" con l'immagine, instaurando con essa una relazione "drammatizzata" che annulla l'anacronia tra il tempo del racconto e i tempo degli eventi raccontati: il passato (ri)vive esclusivamente in quanto presente, mentre il film non si cura affatto di simulare un'"oggettività" del ricordo».²

I personaggi non hanno capacità di parola. Questa è demandata quasi esclusivamente all'autore-narratore intradiegetico in voce *off*, che vi profonde variazioni di intonazione e di modulazione della voce, per mimare anche spesso e volentieri i dialoghi stessi che i personaggi avrebbero potuto pronunciare, se non fossero muti. Essi possono solo reagire con la mimica e la gestualità alla vicenda creata man mano dal testo che si snoda (si veda la scena del protagonista dodicenne di fronte agli undici cadaveri dei componenti la sua famiglia, sterminata da un piatto di funghi avvelenati che lui solo, per caso, è riuscito ad evitare). Una prima interruzione del torrente affabulatorio del narratore si ha quando questi, seduto al tavolino del caffè, conversa col cameriere (ma è un monologo, poiché anche questo personaggio resta muto, non ha diritto di parola), esponendo una propria teoria economica che elogia gli scialacquatori e anticipando qualcosa delle vicende future: un accenno di prolessi che sottolinea ancora una volta lo statuto del narratore come assoluto dominatore della vicenda in tutta la sua estensione diacronica. L'avventura drammatica narrata successivamente, quella di Serge Abramitch che cospira contro lo zar Nicola II in visita a Parigi e cerca di coinvolgere nel complotto il nostro protagonista, è una sorta di film nel film, fortemente allusivo ad un altro genere che in quegli anni era diffuso in Francia, il film di argomento russo, fatto di avventure, amori contrastati, guerra e spionaggio appunto (vedi ad es. i film di Victor Tourjansky e di Alexis Granowski).³ Segue un intermezzo documentaristico, fatto

¹ Si noti la mancanza in questo film di un aiuto regista, di un tecnico della regia, di un *metteur en scène* insomma, che in altri film di Guitry è invece presente: Fernand Rivers riveste il ruolo di direttore tecnico in *Pasteur* e di corealizzatore in *Bonne chance*, Alexandre Ryder collabora a *Le nouveau testament*, mentre Christian-Jaque sarà il co-regista di *Le perle della corona*.

² ANACLERIO, *Le Roman d'un tricheur* di Sacha Guitry, cit., p. 40 (corsivo nel testo).

³ CHIRAT, *Le cinéma français des années 30*, cit., pp. 33-34. In Francia del resto operava un gruppo di emigrati russi con un loro Studio, l'Albatros Films, diretto da Aleksandr Kamenka (DUDLEY ANDREW, *Cinema francese: gli anni trenta*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di Gian Piero Brunetta, vol. 3, t. 1, Torino, Einaudi, 2000, p. 463). E non bisogna dimenticare che Sacha Guitry è a San Pietroburgo, nella Russia zarista, dove ha vissuto i primi anni della sua vita.

quasi esclusivamente di immagini di repertorio, ad illustrare le caratteristiche del principato di Monaco e della «ville» di Montecarlo, contrapposta al «village» di Monaco: nella prima regna il dio «hasard», nel secondo regna un principe il cui piccolo esercito viene ironicamente tratteggiato dal già citato *truquage optique*, che fa danzare una quadriglia a questo sparuto gruppo di soldati. Segue ora una seconda interruzione, quando il narratore ricorda la sua prima avventura amorosa con un'attempata contessa dal nome altisonante, lo stesso nome che viene subito scandito con chiarezza da un'anziana signora seduta al tavolino affianco a quello dove il narratore sta scrivendo il suo romanzo. Questa interruzione esibisce il meccanismo nel suo interno: il personaggio del racconto si materializza nella cornice nel momento stesso in cui il narratore lo evoca! Di questi preziosismi, di queste strutture meta-narrative il film è pieno, e non mette conto proseguire nella disamina, che abbiamo fermato alla prima mezz'ora di film. Quanto si è detto basti comunque a documentare come Guityr si presenta in quanto autore cinematografico: totalmente libero da qualsiasi regola codificata e da qualsiasi vincolo, compresa la verosimiglianza, il regista francese ad ogni scena, ad ogni inquadratura ci ricorda come l'Autore si sia ritagliato uno spazio di totale libertà inventiva di fronte al suo pubblico. Il patto è stato rispettato: non è un film commedia, non è un dramma, non è una *pièce* teatrale, non è un film di spionaggio: è un film 'concepito, realizzato e interpretato da Sacha Guityr'.

La riflessione sui meccanismi della commedia cinematografica prosegue tre anni dopo con *Erano nove celibi* (*Ils étaient neuf célibataires*, prima visione: 27 ottobre 1939 al Marignan e al Colisée). Se nel *Romanzo di un baro* la deflagrazione era riservata al tessuto narrativo, qui essa riguarda più da vicino la vecchia unità d'azione e il concetto di personaggio protagonista, che il *récit* moltiplica in un numero elevato di vicende e personaggi. I nove celibi del film sono vagabondi presi dalla strada per iniziativa di un altro baro, Jean Lecuyer (il personaggio interpretato da Guityr), che vuole accasarli a donne straniere bisognose di trovare al più presto un marito fittizio che doni loro la cittadinanza francese e non le esponga ad un'espulsione dal Paese, come stabilito da una recentissima legge. Da questo pretesto nasce la tipizzazione di nove vagabondi e sette donne straniere (due celibi infatti non trovano una donna da sposare), con la possibilità di mostrare sette sviluppi diversi di vita di coppia, quando nella seconda parte del film i vagabondi sfuggono al controllo di Lecuyer e raggiungono le loro consorti. Costruttore di tutta la storia, creatore degli accostamenti ammirabili di questi singolari uomini e donne è Jean, l'*alter ego* del regista, il burattinaio che costruisce l'intero meccanismo con lo scopo di conquistare la bella contessa Stacia Batchefskaja, da lui vista per caso in un ristorante (non contando l'interesse economico, ovvero realizzare un buon guadagno dalla sua iniziativa). Che la storia non abbia nulla di sostanzialmente realistico, ma si presenti come un meccanismo narrativo apportatore di sviluppi imprevisti (con un prevalere dunque di quell'aria beffarda e un po' surreale presente, ad es., in film quali il *Darò un milione* cameriniano del 1935), lo dimostra sia il fatto che i nove vagabondi hanno nomi simili, inizianti tutti per 'A' (Athanase, Adolphe, Adhémar, Alexandre, Agénor, Amédée, Antonin, Aristide, Anatole), sia la presenza del belga Mr. Kaequemops, attempato amante della contessa Stacia, appena gettatosi nella produzione cinematografica e intenzionato ad investire i suoi soldi in nuovi studi e nuovi film, sia alcune allusioni al cinema che sono state inserite all'interno della vicenda.¹ Ma soprattutto lo prova il finale vicino allo stile *boulevardier* di Georges Feydeau, quando Jean, arrivato in casa della contessa per proclamarle il suo amore, si vede scoperto dall'arrivo improvviso dell'amante di lei, il produttore belga, e allora giusti-

¹ La contessa ricorda al suo amante che lei può recitare nel futuro film pur non essendo un'attrice, poiché «vous savez bien qu'il est préférable de ne pas avoir de talent au cinéma», mentre poco dopo Jean propone all'amico Louis di andare al cinema, ma in un modo decisamente singolare: «Nous irons voir ensuite la fin d'un film, et le commencement d'un autre, en essayant de comprendre!» (GUITRY, *Cinéma*, cit., pp. 75 e 93). Qualcosa di simile al montaggio surrealista auspicato da André Breton qualche anno prima.

fica la sua presenza in casa della donna con l'idea del film da girare, idea che vuole proporre proprio a Kaequemops: naturalmente la storia è quella che abbiamo appena visto, l'ospizio dei celibi, i matrimoni combinati con le straniere, un racconto verosimile, realistico:

JEAN: Nous donnions le premier tour de manivelle d'un nouveau film ... d'un film que je vais lancer de cette façon-là... comme si c'était une histoire vraie, une chose arrivée ... car cette idée d'hospice de vieux célibataires français... elle est de moi.

M. KAEQUEMOPS: Remarquez bien qu'en elle-même elle est très drôle...

JEAN: Ah, n'est-ce pas? ...Oui, mais ... voilà: comment trouver un producteur honnête à notre époque? ...On peut les compter sur ses doigts! Car je n'ai pas de producteur encore. Comment lui faire admettre à cet homme idéal que mon scénario s'impose – et qu'il est vraisemblable? ...En le lançant par les journaux comme si la chose était réelle.

Se la storia è verosimile, è reale, allora quanto succede davanti agli occhi del produttore non può che essere finzione. Pertanto, essendo Jean e Stacia i due protagonisti del film da produrre, Kaequemops, perfetto esempio di *cocu* molièresco, non trova nulla da ridire al fatto che i due si bacino davanti a lui, anzi li elogia perché hanno già cominciato a provare le loro parti per il film che farà la sua fortuna di produttore cinematografico.

Come si è visto finora, per Guitry entrare nel cinema ha voluto dire giocare con i generi codificati, violandone però la codifica in direzione di un'esaltazione della sua funzione autoriale. Dopo il teatro filmato e la commedia, il terzo grande genere esperito da Guitry è il film storico. Nel periodo considerato, escludendo quel sottogenere del film storico che è il *biopic*, la biografia romanzata di un singolo personaggio (per cui andrebbero annoverati i due film all'estremo dell'arco temporale da noi studiato, ovvero il *Pasteur* del 1935 e *La Malibran* del 1944), tre sono i suoi film che si presentano esplicitamente come film storici: *Le perle della corona* (*Les perles de la couronne*, 1937), *Risaliamo i Campi Elisi* (*Remontons les Champs-Élysées*, 1938) e *Le destin fabuleux de Désirée Clary* (1942). Scritti espressamente per lo schermo, trovano solo una vaga ascendenza in un genere teatrale che Guitry aveva cercato di lanciare, senza successo, nel 1929: i quadri storici. *Histoires de France* è infatti il titolo di un lavoro teatrale che l'autore definisce, nel sottotitolo, «Quatorze tableaux, dessins, croquis et caricatures de M. Sacha Guitry». Commissionato per il nuovissimo Théâtre Pigalle del barone Henri de Rothschild, un teatro moderno, tecnicamente dotato di tutte le novità in fatto di illuminazione e acustica, di scenografie intercambiabili in pochissimo tempo (grazie ad un sistema di ascensori), di un gioco di specchi che permetteva di realizzare trucchi inusitati a teatro, il nuovo lavoro necessita proprio di un grande dispendio di mezzi per essere realizzato. Lo scopo è quello di rivaleggiare col cinema. Alla regia André Antoine, regista teatrale e cinematografico, amico di Lucien Guitry (una delle glorie francesi mostrate all'opera in *Ceux de chez nous*).¹ La prima viene posticipata rispetto alle previsioni per indisponibilità del teatro, ma finalmente va in scena il 7 ottobre 1929. Le vicende storiche partono da un episodio che vede a protagonisti i Galli all'epoca della battaglia di Alesia, per arrivare al 1929, con la visita di Georges Clemenceau a Claude Monet. Guitry vi interpreta cinque ruoli: il gallo del primo quadro, il re Francesco I di Valois, Molière, il pittore Jean-Baptiste Greuze e Claude Monet. Lo spettacolo non avrà successo, ma è questa, come ricorda Raymond Castans, la prima volta in cui Guitry si diverte ad evocare, a suo modo, le grandi figure del passato.² Evidentemente, è il teatro che non riesce ad assorbire una tale varietà di luoghi, di azioni e di tempi. Il genere viola tutte insieme le tre regole canoniche. Per realizzarlo ci vuole quel

¹ Antoine è stato uno degli innovatori del teatro moderno, inventore del realismo sulla scena, fra i primi ad introdurre la nuova figura del regista teatrale, fondatore del Théâtre Libre, dirigerà poi film per conto della SCAGL (Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres) negli anni 1917-1922, riscuotendo gli elogi di Jean Epstein e Louis Delluc. «Antoine è uno tra i primi a utilizzare più macchine da presa sulla scena, per riprendere un medesimo evento. Come sarà d'uso in molto cinema successivo, l'unità-unicità d'azione viene filmata contemporaneamente da più punti di vista, in modo da consentire in fase di montaggio una selezione ulteriore, uno scavo più analitico nel gesto» (GUGLIELMO PESCATORE, *L'avanguardia cinematografica francese e lo spettatore dal vivo*, «Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», 19, autunno 2008, p. 24). Sarà la stessa tecnica che userà Sacha Guitry, fin dagli adattamenti delle sue opere teatrali.

² CASTANS, *Sacha Guitry*, cit., pp. 258-262.

teatro senza regole che è il cinema sonoro. Dunque, dopo aver diretto 7 film, Guitry fra il 15 febbraio e il 29 aprile 1937 si dedica alle riprese del suo nuovo lavoro, *Le perle della corona*, nel quale si fa aiutare per la realizzazione tecnica dal regista Christian-Jaque. Il film uscirà in prima visione il 12 maggio 1937 al Cinema Marignan di Parigi e otterrà alla v Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia il premio per la migliore sceneggiatura.

Per cogliere la portata innovativa dell'operazione, bisogna ricordare cos'era sostanzialmente il film storico in quel periodo. Si tratta di racconti che tendono a ricostruire il passato basandosi su quello che Pierre Sorlin ha definito «il patrimonio storico del gruppo», ovvero «l'eredità culturale di ogni paese e di ogni comunità [che] include date, eventi e personaggi conosciuti da tutti i membri di quella comunità».¹ Una storia evenemenziale, fatta di grandi uomini e grandi battaglie, ma tesa anche a ricostruire in modo narrativamente verosimile la quotidianità del personaggio storico. Una storia senza scarti del flusso narrativo, senza interruzioni della continuità cronologica del racconto, quindi senza *flashback* o *flashforward*.² L'incursione nel passato è data come un momento di riproducibilità del passato stesso grazie all'occhio della macchina da presa, che avvia, in qualità di invisibile testimone veridico, una sua personale passeggiata nei labirinti del tempo. Il documento, che è la base della storiografia, nel cinema o non si vede affatto oppure è sottoposto lui stesso ad un processo di affabulazione (si pensi, tanto per fare un esempio fra i tanti, alle scene iniziali di *Cesare e Lucrezia Borgia*, *Lucrece Borgia*, 1935, di Abel Gance, dove si vede Niccolò Machiavelli intento a scrivere, e poi viene inquadrato il libro in oggetto, naturalmente *Le prince*, che una mano ignota sfoglia per darci modo di leggere alcune righe che ci introducono, al modo di una didascalia, alla comprensione del momento storico in oggetto). Per contro, a livello di rappresentazione cinematografica della Storia

è altresì vero, ineluttabilmente, che lo schermo non dice mai come fu il passato, ma come noi possiamo immaginare che esso sia stato; che non narra mai una storia dove non c'è lo spettatore, ma sempre, inevitabilmente, una storia dove lo spettatore è immerso come se partecipasse all'evento; che non documenta mai un fatto, bensì sempre e soltanto l'immaginazione di quel fatto. [...] Lo spettacolo – poiché di questo si tratta – non viene vissuto come pratica storiografica, ma come riproducibilità dell'attimo, presenza dell'oggetto storico anche in assenza della storia, [...] eterna ripetibilità e riproducibilità dell'accaduto.³

Dunque, se lo spettatore è assorbito in un processo di identificazione con la vicenda e il tempo narrato, non ci può essere nel film storico una voce fuori campo che commenta gli eventi e che conduce per mano lo spettatore, perché ciò inevitabilmente distruggerebbe l'identificazione e provocherebbe un distanziamento, quasi un effetto di straniamento dello spettatore, reso cosciente della mancata oggettività del discorso storico. E infatti la stragrande maggioranza dei film storici di questi anni non mostrano alcun narratore infra o extradiegetico intento a fare da filtro fra la storia e lo spettatore, intento cioè a fare pratica storiografica. Unico, ma molto blando, elemento che potrebbe suggerire una sorta di tiepida storiografia resta la didascalia storica che introduce molto spesso il film per localizzarlo temporalmente e spazialmente. Ma si tratta di una pratica largamente codificata dal cinema popolare e tacitamente accettata dal pubblico come un ausilio neutro che non ambisce a presentarsi come voce autonoma (nemmeno in film che mirano a sottrarsi all'etichetta di cinema semplicemente popolare, quali ad esempio *1860* di Alessandro Blasetti del 1934 o *Alessandro Nevsky* di Sergej Ejzenštejn del 1938, dotati di didascalie storiche introduttive ma privi di qualsivoglia voce *off* di commento).⁴

¹ PIERRE SORLIN, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, ed. it. a cura di Gianfranco Gori, Firenze, La Nuova Italia, 1984, p. 19.

² Ivi, p. 50.

³ LINO MICCICHÉ, *Il cinema, la Storia, la storia del cinema*, in *Il cinema e le altre arti*, a cura di Leonardo Quaresima, Venezia, La Biennale-Marsilio, 1996, pp. 19-20.

⁴ Pierre Sorlin individua un unico significativo esempio di «storiografia in atto» nel cinema storico nel *Napoleone* (*Napoléon*) di Abel Gance, uscito nel 1927 ma rieditato in versione sonora nel 1935, dove nella cornice compare Stendhal che, volendo scriverne una biografia, incontra alcuni seguaci dell'imperatore e si fa narrare i loro ricordi. In questo film «le voci narranti avvolgono sempre più il film [...] e ciò ci ricorda con forza che la storiografia non può ignorare l'importanza del narratore» (SORLIN, *La storia nei film*, cit., pp. 67-68).

Cos'è invece *Le perle della corona*? Un primo segnale lo abbiamo già dai soliti titoli di testa di Guitry, incapaci di rinunciare al dialogo col pubblico. Dopo un lungo elenco di personaggi e interpreti, lo spettatore legge: «Et maintenant toutes indications étant données, toutes obligations remplies, justice étant rendue, voici ... LES PERLES DE LA COURONNE» e viene inquadrato un libro, la cui copertina riporta il titolo del film, mentre le prime tre pagine mostrano la scritta «Oyez et voyez / l'histoire merveilleuse de sept perles fines / recueillie composée écrite et bien souvent imaginée par» e segue la firma d'artista di Sacha Guitry. In questo film storico c'è dunque un autore che ha immaginato una storia, dichiarazione che sembra preludere piuttosto ad un film d'avventura. Ma ecco comparire un primo personaggio. È lo scrittore Jean Martin (lo stesso Guitry) che comunica alla moglie Françoise (intepretata da Jacqueline Delubac, moglie di Guitry) di aver trovato una storia eccezionale, incredibile come tutto ciò che è vero:

JEAN MARTIN: Oh! Ça, c'est inouï, c'est à ne pas croire – comme tout ce qui est vrai d'ailleurs.

FRANÇOISE MARTIN: Mais qu'est-ce qu'il y a donc, mon Dieu?

JEAN MARTIN: Il y a que je viens de trouver une chose fabuleuse, inconnue, incroyable ... et qui ferait un roman, une pièce ou bien un film passionnant. C'est bien simple, on dirait vraiment un conte des mille et une nuits.¹

Ciò che ci verrà raccontato è dunque verità storica, ma anche narrazione fiabesca. I due codici vengono forniti intrecciati, non distinti. Ma scopriamo subito che i narratori intradiegetici sono più d'uno, in violazione del codice di genere, che come abbiamo visto non ne vuole nessuno. I narratori sono tre, perché ci vengono subito mostrati altri due ambienti e altri due luoghi: nell'ufficio del re d'Inghilterra un attendente del sovrano si appresta a raccontargli la storia di quattro delle perle che ornano la sua corona (e si esprime in inglese), mentre in Vaticano il cameriere particolare del papa si offre di raccontare a Sua Santità la medesima storia (e si esprime in italiano). Ovviamente, anche la storia di Jean Martin è la stessa, col risultato di una moltiplicazione dei luoghi, dei narratori e delle lingue del racconto. Dichiarazione di intenti più esplicita di una Storia che si pone come racconto gestito da un narratore-demiurgo non si sarebbe potuta immaginare. Il racconto dei tre narratori, che durante tutto il film compaiono più volte raccontando lo stesso episodio con le stesse parole ma in tre lingue diverse, parte dall'anno 1518 e dal re di Francia Francesco I e attraversa numerose vicende e parecchi personaggi storici, ma l'oggetto del racconto sono le quattro perle della corona. I narratori (tutti e tre!) hanno fatto una ricerca e hanno scoperto l'origine delle quattro perle. La Storia al cinema si fa storiografia, dunque non solo racconto meditato del passato, ma anche esibizione di come la Storia si possa ricostruire. E questo viene realizzato con una continua contaminazione dei codici narrativi di genere. Ad es., quando papa Clemente VII nutre delle mire politiche precise per la nipote Caterina de' Medici e si accorge però che di lei si sono innamorati suo nipote Ippolito e l'amico di questi Spanelli, per sbarazzarsene nomina il primo cardinale e spedisce il secondo in giro per il mondo alla ricerca di cinque perle del tutto simili a due di sua proprietà. Ecco allora il film trasformarsi in racconto d'avventure e di viaggio, introdurre scene documentaristiche sulla Cina e spingere il povero Spanelli fino in Abissinia, dove, per farsi comprendere dalla regina del luogo (che parla una lingua inventata ridicola e onomatopeica), deve formare una cordata con altri due prigionieri, uno francese e uno inglese, in modo che l'Italiano che sa il francese comunicherà col Francese che sa l'inglese che comunicherà con l'Inglese che conosce l'abissino, e questi comunicherà con la regina. Sembra quasi una barzelletta, ed è sicuramente un episodio che ha la vena dell'assurdo, ma nel quale comunque Guitry continua a sottolineare con insistenza che la Storia è filtrata da una pluralità di narratori e da una pluralità di lingue che non depongono a favore della sua veridicità. Per tutto il film insomma l'autore-demiurgo continua a svelare il funzionamento di meccanismi relativi alla storia o al linguaggio. In

¹ GUITRY, *Cinéma*, cit., p. 564 (la sceneggiatura integrale del film è alle pp. 561-620).

molte occasioni mostra come la retorica del linguaggio si faccia cinema (la morte di papa Clemente VII che si spegne lentamente, metafora abusata nel linguaggio della Storia, ma che il film mostra tradotta letteralmente in immagine in una scena ironica quasi irriverente nei confronti del vecchio pontefice; la morte improvvisa di re Enrico II, altra metafora resa visivamente dal più classico dei trucchi ottici del cinema muto, che fa sparire il personaggio storico come per magia; l'ombra del fratello di Francesco II che incombe, metafora resa visivamente da una vera ombra espressionista che allunga le sue dita adunche verso il re di Francia). Altre volte sospende la narrazione per lasciarsi andare a riflessioni metaletterarie sul come l'ascoltatore visualizza la storia che gli viene raccontata:

JEAN MARTIN: Eh bien, qu'est-ce que tu penses de cette histoire?

FRANÇOISE: Mais, je la trouve passionnante. D'autant plus que, malgré moi, je me voyais sous les traits de la pauvre Marie Stuart.

JEAN MARTIN: Ah! ...Oui. Et moi, je me voyais en François Ier, ça, c'était fatal! On choisit toujours son héros dans les histoires qu'on écoute ou qu'on raconte et on lui prête son visage.¹

Ma, all'improvviso, esattamente a metà film, i tre narratori raccontano la storia del furto delle perle della corona, tre delle quali non furono più ritrovate. I narratori vorrebbero saperne di più, il loro uditorio (il re d'Inghilterra, il Papa e la moglie dello scrittore) li incaricano di indagare e i tre partono alla ricerca delle perle rubate. Con questo scarto narrativo, Guitry trasforma tre narratori intradiegetici in tre personaggi che avviano una *detection* vera e propria, sulla quale si accordano trovandosi presso la stessa taverna dove lo spettatore ha visto per l'ultima volta i ladri delle perle. Nella taverna Jean Martin trova un'iscrizione sul muro che ricorda il fatto come un evento storico realmente avvenuto e che dà lustro al locale: nel 1587 è avvenuta proprio in questo luogo la spartizione delle perle rubate. I tre ex narratori si conoscono sul luogo e si presentano, e solo ora conosciamo i nomi del narratore inglese (fino ad ora chiamato «l'aide de camp», ora divenuto «John Russell, equerry to His Majesty») e di quello italiano (era «le camérier», ora si presenta come «Giovanni Riboldi, cameriere del Papa»). Chiaramente la dignità del nome si deve al fatto che sono passati dallo statuto di narratori a quello di personaggi, mentre Jean Martin non aveva bisogno di questa sorta di promozione, essendo fin dall'inizio il narratore, il personaggio, l'autore-demiurgo e il suo interprete sullo schermo. Naturalmente, in questo complesso intreccio di codici e di funzioni narrative, non stupisce incontrare una battuta di Jean Martin che allude al film che stiamo vedendo:

JEAN MARTIN: Ah! Je ne sais pas ce que je donnerais, tu sais, pour retrouver cette perle!

FRANÇOISE: Si je pouvais t'aider ...

JEAN MARTIN: Ah! Tu le ferais, j'en suis sûr. En tout cas, je te jure que si je la retrouve, je ferai un film avec cette histoire-là.²

Le invenzioni del film non sono ancora finite,³ ma basti quanto è stato illustrato per ribadire come Guitry, nell'irrompere all'interno di un genere cinematografico diffuso e ben codificato, si faccia beffe delle strutture tradizionali del racconto e con incontenibile anarchia giochi con i meccanismi narrativi, li decostruisca per mostrarne il funzionamento allo spettatore e poi li ricostruisca per portare comunque a termine la narrazione, presentata come opera composta, scritta e immaginata da lui in persona.

Due anni dopo Guitry torna al genere storico col suo undicesimo film, *Risaliemo i Campi Elisi* nel quale il testo precede ancora una volta la componente visiva. E questa volta anche

¹ Ivi, p. 588 (ovviamente, nelle scene che lo spettatore ha appena visto, Guitry ha interpretato la parte di Francesco I e la Delubac quella di Mary Stuart che va al patibolo). Si noti anche che i verbi usati da Jean Martin (*écouter, raconter*) non alludono alla sfera visiva, ma a quella sonora.

² Ivi, pp. 593-594.

³ Possiamo citare, da ultimo, il dialogo avverbale, esibizione di un letterato che sa di essere grande giocoliere della Parola: Jean Martin spedisce la moglie Françoise all'inseguimento di un «industriel du Midi», interpretato da Raimu, che ha acquistato, senza conoscerne il valore, una delle perle. Ma la gelosia convince lo scrittore ad imporre alla moglie di usare solo avverbi, per rispondere alla corte sfacciata dell'industriale (si vd. il dialogo ivi, pp. 598-599).

editorialmente. Infatti Guitry pubblica sul giornale «L'Intransigeant», dal primo al 7 aprile 1938, il *découpage* del film, ovvero la descrizione dettagliata di tutte le scene ma senza i dialoghi¹ e col corredo di illustrazioni di Guy Arnoux, per poi dare inizio alle riprese il 4 maggio 1938 presso gli studi di Joinville. Il film uscirà sugli schermi il successivo primo dicembre. La coscienza della singolarità di una simile operazione è tale da essere messa in versi come cappello introduttivo al testo:

Ayant achevé mon ouvrage,
Pour mon plaisir, j'ai pris la peine
D'ailler jusqu'à le mettre en page
Avant que de le mettre en scène!²

Dunque, *il Testo* avanti tutto. Ma non si tratta di una sceneggiatura, ma di note dettagliate di tutto il film senza i dialoghi, come spiega esplicitamente al lettore nell'introduzione programmatica, nella quale si occupa anche di denunciare l'intreccio dei generi di cui anche questo film si rende responsabile e un particolare concetto di cinema scritto, che differisce completamente da ciò che viene inteso come 'film':

Histoire – ou Fantaisie? Les deux. Récit? Roman? Ni l'un ni l'autre. Alors, Théâtre? Hé! Non. Ciné, alors? Eh! Oui. Est-ce le film? Ah! non – car qui dit "film", dit "images". Et c'est le canevas dont j'ai tiré le film. C'en est le plan, le scénario, c'en sont les notes détaillées – et le dialogue en est exclu.

Pourquoi les publier, ces notes? Parce que ce n'est pas la coutume, d'abord – et, déjà, c'est tentant! – et puis, parce qu'aussi les notes, en général, sont remplies de promesses – qui ne seront peut-être pas tenues! [...] Et enfin – et surtout! – les notes ont en plus quelque chose en moins: elles ont ce côté "croquis" auquel je suis personnellement sensible et qui n'est pas toujours apprécié comme il le faudrait. En effet, que dit-on d'un croquis? Que c'est le début d'un dessin. J'en pense le contraire. Pour moi, c'en est la fin. Ce n'en est que la fin, mais c'en est l'essentiel.

Si esplicita qui la novità dell'operazione e l'assoluta rivendicazione della libertà totale dell'autore di mutare la sua opera nel passaggio dal testo al film.³ E, in aggiunta, una teoria della recezione per l'epoca abbastanza inusuale:

Quant à l'aspect décousu d'un tel ouvrage, n'offre-t il pas au lecteur éventuel des possibilités de collaboration qui ne sont pas à négliger? Les liens qu'il imagine – images imaginées – augmentent sa surprise, le tiennent en éveil et c'est ainsi tout à la fois que, comblant tous les vides, il comble ses désirs.

Infine una riflessione sulla verosimiglianza nel film storico:

Donc [...] voici l'histoire des Champs-Élysées de 1617 à 1938. La voici véridique – et parfois vraisemblable – car je prétends que ce n'est pas mentir que d'affirmer effrontément des vraisemblances irréfutables. Oui, je revendique le droit absolu de supposer des incidents restés secrets et de conter des aventures dont je n'ai pas trouvé la preuve du contraire.⁴

Questo «film historique en deux cents petits acts», come lo definisce lui stesso poco dopo, inizia con la lezione di un maestro (interpretato come al solito da Guitry, anche qui narratore intradiegetico) alla sua scolaresca. Dovrebbe essere una lezione di matematica, ma la data del calendario (15 settembre 1938) fa fare una riflessione all'insegnante: niente matematica, oggi la lezione riguarderà la storia topografica, e più esattamente la narrazione di come si sono formati gli Champs-Élysées e dei personaggi che li hanno percorsi. Sfilano sotto i nostri occhi in un carosello assai variegato Maria de' Medici e il suo ministro Concini, Luigi

¹ Testo che poi uscirà anche in volume nel 1957 per i tipi di Raoul Solar e nel 1962, edito dalla Librairie Académique Perrin.

² GUITRY, *Cinéma*, cit., p. 625 (il testo integrale del film è alle pp. 625-665).

³ Risulta sempre più evidente che, per autori come Sacha Guitry, non si può applicare una delle affermazioni più perentorie del metodo di Pierre Sorlin relativo all'analisi dei film storici: «Il regista è un leader e un arbitro ma non ha nulla a che spartire con l'autore». Non si allude qui solo al regista in quanto tecnico, visto che Sorlin guarda comunque al film storico come a un documento prodotto da un'équipe, non considerando in alcun modo la possibilità di una volontà autoriale (SORLIN, *Come guardare un film "storico"*, in IDEM., *La storia nei film*, cit., p. 25).

⁴ Ivi, pp. 625-626.

XIII, Luigi XIV (in una delle più ardite ellissi della storia del cinema),¹ gli amori di Luigi XV, il pavido Luigi XVI, Maria Antonietta, la Du Barry, la Pompadour, Jean-Jacques Rousseau, Napoleone Bonaparte, Richard Wagner e Jacques Offenbach, Luigi XVIII e Napoleone III fra gli altri. Ancora una volta, in parallelo con quanto già visto nelle *Perle della corona*, a metà film si attua un vistoso scarto nel *plot*. Torniamo nell'aula dove il maestro tiene la sua lezione. Alla lavagna, egli traccia il nome di alcuni dei personaggi del film e spiega che uno dei figli illegittimi di re Luigi XV è Ludovic, alle cui avventure abbiamo appena assistito. Ora, Ludovic è il nonno del maestro, che è stato spinto a narrare il suo romanzo familiare perché la data del calendario vista all'inizio è il giorno del suo compleanno. Il narratore è quindi il bisnipote del re di Francia. Ma l'ironia della Storia, di cui il film è intessuto, non si ferma qui.² Ludovic ha sposato la figlia di Jean-Paul Marat (uno dei protagonisti della rivoluzione francese) e ne ha avuto un figlio, Jean-Louis, che nel corso di un suo viaggio all'isola di Sant'Elena ha conosciuto Léone, la figlia avuta dall'imperatore Napoleone I esiliato nella lontana isola. Il narratore-demiurgo è dunque discendente di re, di imperatori e di rivoluzionari. Guitry non avrebbe potuto pensare ad un'ascendenza più illustre per il suo personaggio: tutta la Storia narrata confluisce nel suo narratore. Ma un simile onore si deve pagare in qualche modo. Il maestro spiega pertanto agli alunni che la sua famiglia è sotto uno strano incantesimo: tutti gli uomini della sua discendenza sono diventati padri a 54 anni e sono morti 10 anni dopo la nascita del loro figlio. Così è stato per Luigi XV, così per Ludovic e per Jean-Louis. Ora il maestro confessa di avere appena compiuto 64 anni e di avere un figlio decenne di cui, con una sorta di colpo di scena teatrale, svela l'identità a tutti i suoi compagni: è uno degli alunni. Alla fine del racconto, dunque, la vicenda del film risulta essere un racconto storico, ma anche un romanzo familiare e una sorta di testamento (che Guitry caratterizza in senso marcatamente patriottico). La Storia, che ironicamente avvicina continuamente gli avversari e accomuna gli uomini di estrazione sociale diversa in un unico, beffardo carosello, sembra guidata da una sorta di Provvidenza laica, che insistentemente porta avanti nei secoli, con coerenza misteriosa, le nozioni di genio e di patria.³ E questa Provvidenza che ossessivamente sembra guidare ogni cosa ha una sua religione, che fa da filo conduttore agli eventi: ed è la storia dello Spettacolo, l'arte di divertire e di stupire un uditorio. Il film dedica infatti molte scene a questo tema: dalla fiera dei saltimbanchi, dove fanno spettacolo di sé l'uomo idrocefalo, la donna barbuto, le gemelle siamesi e la cartomante che è all'origine del meccanismo della famosa maledizione (poiché predice a Luigi XV la sua futura morte), alla nascita del teatro del Guignol, dal melodramma (evocato dalle figure di Wagner e Offenbach) alla storia della danza nel tempo (in una scena che illustra i vari tipi di ballo, dal periodo del secondo Impero alla Prima Guerra Mondiale). E anche nella storia del teatro il narratore si ritaglia un'ascendenza illustre, poiché Louisette, l'amante di re Luigi XV (e bisnonna del narratore), alla morte del re, si unirà in matrimonio con il creatore del Guignol, il teatro comico delle marionette, che entrambi continueranno a rappresentare fino all'avvento della rivoluzione francese. Nel film è anche riportata una breve scena dove i tre personaggi classici di questo teatro, Guignol, Gnafron e Madelon, si animano grazie ad una dissolvenza incrociata che trasforma le marionette in tre attori truccati come i famosi burattini.

Non un semplice film storico, questo di Guitry, ma una sorta di filosofia della Storia, che

¹ La scena del film, assente nel testo pubblicato, mostra un giovane Luigi XIV montare in carrozza dalla portiera di sinistra e scendere subito dopo dalla parte destra invecchiato di cinquant'anni. Va anche detto che tra il testo pubblicato in volume e il film ci sono diverse differenze (scene presenti da una parte e assenti dall'altra e viceversa), per cui uno studio di variantistica che comprendesse anche il testo pubblicato nel 1938 non sarebbe privo di interesse.

² È lo stesso Guitry a sottolineare la necessità dell'ironia nella Storia: «Je prétends que les choses, quand elles sont racontées au passé, conservent toute leur valeur littéraire – et qu'elles ont une ironie qui les rend plus savoureuses encore» (GUITRY, *Le cinéma et moi*, cit., p. 77, testo pubblicato su «Paris-Soir» il 20 settembre 1936). E due anni dopo ribadisce: «Je vois poindre une ère nouvelle. Un personnage entre en scène: l'Ironie» (ivi, p. 73, da «Cinémonde» del 13 settembre 1938).

³ JACQUES LOURCELLES, *Le cinéma de Sacha: bref état des lieux*, in *Sacha Guitry, cinéaste*, ouvrage coordonné par Philippe Arnaud, Locarno, Festival international du film de Locarno-Éditions Yellow Now, 1993, pp. 25-26.

all'epoca fu criticato soprattutto per il suo carattere non preminentemente politico, nell'anno in cui i Francesi avevano appena potuto vedere il film di Jean Renoir *La Marsigliese (La Marseillaise, chronique de quelques faits ayant contribué à la chute de la monarchie, 1938)*.¹ Si legga a questo proposito la critica di Louis Chéronnet apparsa sull'«Humanité», che si accanisce particolarmente sulle modalità con cui Guitry ha rappresentato i momenti rivoluzionari della storia di Francia:

Avec cette optique-là, montée sur sa caméra, il n'y a pas à s'étonner de voir l'auteur de *La Prise de Berg-op-Zoom* enregistrer la Révolution de 89 en cent mètres de pellicule, sous la forme d'exploits grand-guignolesques d'une réunion de canailles de bas-étage et de mégères en délire, et réduire 1848 à une sorte de monôme d'imbéciles voulant détruire Paris parce qu'un coup de feu a été tiré au hasard.²

Nel successivo film storico di Guitry, *Le destin fabuleux de Désirée Clary* (1942), uscito sugli schermi in prima visione il 4 settembre 1942, si utilizza un sottogenere del film storico, il *biopic*, allo scopo di ridurre l'estensione temporale alla quale gli affreschi storici del nostro ci hanno abituato. Il film biografico infatti tende a contenere la propria diacronia all'interno delle date-limite di nascita e di morte del biografato, costringendo l'autore a concentrarsi su un periodo di tempo ben definito. Guitry ha già scelto, a questo proposito, uno scienziato, Louis Pasteur, per il film del 1935, sceglierà una famosa artista, la soprano Maria Malibran, per il film del 1944, ma ora, a ridosso delle sue originali carrellate storiche, si concentra su un personaggio femminile, la fidanzata di Napoleone Bonaparte, Désirée Clary appunto. Il film narra infatti la storia delle sorelle Clary, due ragazze borghesi figlie di un negoziante di Marsiglia, che all'inizio della vicenda indirizza loro saggi consigli di vita, invitandole a non abbandonare il ceto sociale nel quale sono nate:

MONSIEUR CLARY: Eh bien, mes petites filles, ce que vous êtes il faut que vous le sachiez. Vous êtes des petites bourgeoises françaises. Il faut que vous le restiez. Le bon Dieu vous a placées à mi-chemin entre le peuple et la noblesse. N'allez ni d'un côté, ni de l'autre.³

Ma le figlie del signor Clary diventeranno, malgrado questi consigli, due regine. La loro favolosa storia, infatti, le fa incontrare con Giuseppe Bonaparte e con suo fratello Napoleone, generale di stanza a Marsiglia. Julie sposerà Giuseppe e diventerà regina di Spagna mentre Désirée, fidanzata a Napoleone ma poi da questi abbandonata, sposerà, per vendicarsi, il generale Jean-Baptiste Jules Bernadotte, futuro re di Svezia e di Norvegia. Lo stimolo a narrare questa vicenda viene a Guitry dalla letteratura. Lo confessa lui stesso in un brano della lunga arringa difensiva che ha pubblicato nel 1947, per rigettare le accuse di collaborazionismo che lo hanno portato ingiustamente in carcere subito dopo la liberazione di Parigi.⁴

Alexandre Dumas père, lui-même, ne se serait pas permis d'imaginer pareille aventure. [...] Non, je ne pense pas que le romancier le plus imaginatif eût pu concevoir une telle suite d'événements fabuleux, improbables. L'Histoire est là pour nous le confirmer: le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Ancora una volta è nell'accostamento dei contrari che l'autore manifesta la propria presenza ironica nel testo: la vicenda più inverosimile è anche quella storicamente vera, attestata da fonti di cui Guitry si è servito. Continua poco più avanti:

Et le fameux petit roman que Napoléon écrivit dans sa jeunesse, intitulé Clisson et Eugénie, n'est autre que le récit romancé des premiers amours du général Bonaparte et de Désirée Clary. La lecture de ce roman me passionna et je me livrai à des fructueuses recherches. Le roman de Clisson et d'Eugénie est assez peu

¹ Il film di Renoir uscì il 9 febbraio 1938 all'Olympia di Parigi.

² Citato da LORCEY, *Les films de Sacha Guitry*, cit., p. 127.

³ GUITRY, *Cinéma*, cit., p. 675 (il testo integrale del film è alle pp. 671-730).

⁴ SACHA GUITRY, *Quatre ans d'occupation*, Paris, L'Elan, 1947. Sull'arresto di Guitry il 23 agosto 1944 e sui suoi 60 giorni di prigione (verrà liberato il 24 ottobre successivo) si veda dello stesso SACHA GUITRY *Soixante jours de prison: fac-similé du manuscrit et des croquis faits à la plume*, Paris, L'Elan, 1949, rist. ora in IDEM, *Cinquante ans d'occupation*, Paris, Omnibus, 2001, pp. 899-1025); e poi DESANTI, *Sacha Guitry: cinquante ans de spectacle*, cit., pp. 409-426; CASTANS, *Sacha Guitry*, cit., pp. 375-392.

connu pour que je me permette de signaler ici, étant en possession de tous les détails qui le concernent, ayant sous les yeux les trois versions manuscrites [...].¹

L'intreccio dei testi è stimolante: la lettura del romanzo scritto nella realtà da uno dei personaggi del film ha dato lo spunto per la redazione del testo dell'autore del film, che questi personaggi ha fatto rivivere. Guitry, nelle vesti di personaggio-autore, si presenta già nelle prime scene, seduto nel suo studio, con alle spalle il famoso cappello di Napoleone e il suo mantello, a designare l'ossessione di Guitry per un personaggio che lo accompagnerà lungo tutta la sua filmografia.² Davanti a lui, sul tavolo, un grande album illustrato, sfogliando il quale l'autore introduce la storia che si appresta a narrare. Subito ci viene incontro il gusto guitriano per l'esibizione storiografica dei documenti con i quali la Storia viene scritta: la prima scena infatti mostra François Clary intento a denunciare al cancelliere del comune la nascita della figlia Désirée: data il 18 novembre 1777. Il documento viene inquadrato nel momento stesso in cui viene redatto. E una parentesi totalmente estranea alla vicenda narrata ci porta a riflettere al mondo del teatro, dal quale Guitry trae origine, e all'autore che per lui è sempre stato un punto di riferimento della sua arte. Indietreggiamo fino al 14 gennaio 1622 per vedere, in una scena gustosamente inventata, il cancelliere che registra la nascita del figlio del signor Poquelin fare un'espressione di ammirazione, nell'accorgersi che sta scrivendo il nome del grande, futuro Molière. Gioco di anacronie impossibili per la Storia, ma possibili all'autore. Che ricompare in tutta la sua demiurgica invadenza a metà film, quando si mostra alla macchina da presa mentre scrive il testo del film (altro documento che viene inquadrato nel momento stesso in cui viene redatto!) che contemporaneamente ci legge a voce alta:

Désirée venait en effet de déclarer la guerre à Bonaparte. Mais pour apprécier les conséquences de cette lutte acharnée qu'elle entreprenait contre lui, qui allait durer vingt ans et lui être fatale, il convient ici de faire une pause, un intervalle qui aura sa double raison d'être. Tout d'abord faire connaître au public les principaux collaborateurs techniques de l'auteur de ce film.³

A questo punto segue la solita presentazione dei tecnici che hanno collaborato al film, dal direttore della fotografia («Nouveau Josué, il commande au soleil, et décide quand il veut que la lumière soit») allo scenografo, dal tecnico del suono alla segretaria di edizione alla montatrice, e li vediamo tutti, uno per uno, all'opera. E poi ecco comparire il dettaglio di tutti i personaggi con i rispettivi interpreti (volontà di stupire ed essere originale a tutti i costi, visto che nel cinema dell'epoca lo spazio della titolazione è invariabilmente quello incipitario). Infine una dichiarazione d'intenti a livello di teoria dei personaggi, la cui importanza è accentuata dal fatto che Guitry, asciugando con un tampone la scrittura appena stesa sul foglio e guardando in macchina, si rivolge direttamente allo spettatore:

Or d'autre part, l'auteur s'étant aperçu que désormais ses personnages principaux avaient, pour la plupart, changé de nom, d'âge et de rang social, il a pensé qu'il devait en modifier l'interprétation. Ainsi, Julie Clary devenant reine d'Espagne, Yvette Lebon remet son rôle entre les mains de Camille Fournier. Puis, Désirée Clary devenant reine de Suède ... Geneviève Guitry, voulez-vous donner votre rôle à Gaby Morlay? [...] Et

¹ Citato da GUITRY, *Le cinéma et moi*, cit., p. 164. Il romanzo di Napoleone si può leggere anche in traduzione: *Clisson ed Eugénie*, trad. di Chiara Restivo, con una nota di Leonardo Sciascia, Palermo, Sellerio, 1980.

² Napoleone come personaggio compare nelle *Perle della corona*, già interpretato da due attori, Jean-Louis Barrault nella parte del generale e Émile Drain in quella dell'imperatore; poi in *Risaliamo i Campi Elisi*, con Jean-Louis Allibert nella parte del giovane e ancora Émile Drain in quella del Napoleone maturo. Anche ne *Il diavolo zoppo* (*Le diable boiteux*, 1948) compare il personaggio, interpretato dal solito Drain. Un film intero dedicherà poi Guitry al suo personaggio con *Napoleone Bonaparte* (*Napoléon*, 1954), dove ancora una volta due saranno gli attori ad interpretarlo, rispettivamente Daniel Gélin e Raymond Pellegrin. Per una valutazione della presenza di Napoleone nel cinema francese cfr. PIERRE GUIBERT, MARCEL OMS, *L'histoire de France au cinéma*, avec le concours de Michel Cadé, Condé-sur-Noireau, Corlet-Télérama, 1993, pp. 122-125. Notare che Sacha Guitry, oltre a rappresentare Napoleone sempre diviso in due figure totalmente distinte, ha avuto anche l'ardire di farli incontrare in una scena di *Risaliamo i Campi Elisi*, quando, avvolti dalla nebbia, si affrontano rimproverandosi l'un l'altro di aver tradito l'immagine del vero Napoleone (il dialogo in GUITRY, *Cinéma*, cit., pp. 653-654).

³ GUITRY, *Cinéma*, cit., p. 700.

puisque le général Bonaparte ressemble aussi peu que possible à l'Empereur Napoléon [...] Jean-Louis Bar-
rault, vous voulez bien me faire la grâce de céder votre rôle à l'auteur? [...]

L'auteur, à son bureau, il parle au téléphone. - Nous pouvons commencer la seconde partie.¹

E così, anche qui, Guitry trova il modo di moltiplicare la sua presenza nel film e di entrare nella storia interpretando il personaggio principale, fra l'altro in modo totalmente originale rispetto a tutti gli altri Napoleoni dello schermo: trascurando la somiglianza fisica, per la quale la prestanta e l'imponenza di Guitry non trovano corrispondenza nell'iconografia napoleonica tradizionale, e concentrandosi invece sulla delusione dell'uomo, tradito dagli amici e dagli affetti, caratterizzandolo con una decisionalità non più totalmente sicura e inesorabile, ma attraverso la quale lasciar trapelare un'ombra, ormai presaga del declino imminente.

Nella seconda parte la narrazione prosegue nel modo già affrontato da Guitry negli altri film storici: debordante presenza del narratore in voce *off*, ampio e fantasioso uso dell'ellissi (quando gli avvenimenti precipitano, vediamo varie mani che firmano più trattati in dissolvenza incrociata, cosa che permette alla voce del narratore di condensare in poche immagini gli ultimi tragici anni della vicenda politica dell'imperatore) e una scena dove, come nel *Romanzo di un baro*, un incontro fra Napoleone e Désirée viene raccontato da un narratore onnisciente che sottrae la parola ai suoi personaggi, recitando lui stesso le loro battute.²

Concludiamo l'analisi della filmografia prebellica di Sacha Guitry soffermandoci su un ultimo lavoro, *Donne-moi tes yeux*, le cui riprese iniziarono il 7 marzo 1943 con il titolo di lavorazione *La nuit blanche* (prima visione il 24 novembre 1943 a Biarritz). È questa la prima volta che Guitry affronta il genere melodrammatico, con la storia dello scultore François Bressolles (interpretato da lui stesso) che s'innamora della giovanissima modella Catherine Collet, salvo poi lasciarla all'improvviso e senza spiegazioni quando scopre che una malattia lo sta portando velocemente alla completa cecità. Tratto da una sua *pièce* teatrale del 1914 non portata sulle scene, a sua volta ispirata da un romanzo del 1887 (*Aveugle*) di suo nonno materno René de Pont-Jest, il film è ambientato nella Parigi contemporanea, quella del 1943, che vive la dolorosa prova dell'occupazione nazista. Pur affrontando un genere nuovo per lui, Guitry mantiene intatta la sua cifra stilistica. Il *récit* è impostato sulla figura dell'autore-creatore come personaggio, e di veri autori viene riempito il prologo programmatico, ambientato nel Palais de Tokyo parigino, dove per l'allestimento di una mostra d'arte Guitry fa sfilare, come comparse nel ruolo di se stessi, gli artisti figurativi André Dunoyer de Segonzac, Achille-Émile-Othon Friesz, André Derain, Raoul Dufy, Louis Touchagues, Maurice de Vlaminck, Maurice Utrillo, André Lhote, André Dignimont, Guy Arnoux, Henri de Varotier e Hubert Yencesse: un'esibizione, nella Francia occupata, dell'arte e del genio francese, che rimanda all'incunabolo della filmografia guttriana dal quale sembra che tutto in qualche modo si origini, il documentario *Ceux de chez nous* già citato. Ma Guitry non si ferma qui. Dopo aver mostrato gli autori di oggi, ci fa vedere in dettaglio, una per una, le opere di ieri, ben 14 capolavori della pittura e scultura della Francia, datati tutti 1871. Cézanne, Courbet, Daumier, Sisley, Renoir, Corot, Pissarro, Monet, Manet, Rodin, tutte opere prodotte da un paese sconfitto, dove l'arte è da considerarsi però una vittoria che annulla la disfatta militare. E, in una sala successiva, proseguendo questa sorta di 'Arca francese' presokuroviana,³ mostra altri 14 capolavori dell'arte contemporanea, opere di quegli uomini che prima abbiamo visto passeggiare per le sale o discutere fra loro, appunto Friesz, Derain, Vlaminck, Dunoyer, e poi ancora opere di Marie Laurencin, Madeleine Lucas, Maillol, Desbiau e altri. E ancora, quando riceve la giovane Catherine che deve posare per lui, le mostra le opere che campeggiano nel suo studio, un Fragonard, un Guardi, la 'Mano' di Rodin e l'inconfondibile sagoma di Notre-Dame de Paris, che riempie la grande finestra che dà luce allo studio.

¹ Ivi, p. 701.

² Ivi, pp. 721-722.

³ Il riferimento è al film *Arca russa* (2002) di Alexander Sokurov, interessante e riuscito esperimento di film girato in digitale.

Una sorta di sinfonia d'artista, questo film, nel quale manca un personaggio di narratore, come nei film storici, ma che continua a giocare (come fa tutto il cinema di Guitry) con la parola che dà origine all'immagine. Proprio all'inizio, quando un giovane pittore conversa con un amico, gli basta pensare a come saranno le sale il giorno dell'inaugurazione per vederle all'improvviso piene di gente che si aggira fra le opere d'arte. O nella scena di grande impatto visivo della passeggiata al buio: lo scultore e la sua modella tornano da un locale notturno dove hanno passato la serata, l'illuminazione elettrica nella Parigi occupata è praticamente inesistente, per cui si fanno strada con una torcia. La macchina da presa inquadra pertanto solo la strada e i loro piedi che inseguono il piccolo fascio di luce, mentre le voci acustiche dei due personaggi costruiscono la scena, con riflessioni sul significato metaforico di questo loro «*acheminement dans la nuit*». E ancora, la continua presenza nel testo della famiglia lessicale del "vedere" come prefigurazione della futura cecità, ricorrendo a giochi di parole¹ che per lo spettatore sono chiari avvisi del futuro sviluppo narrativo. E non ultima la scena in cui lo scultore, già ipovedente, mentre parla con Gilda, la cantante del cabaret, vede calare la sua vista fino alla totale cecità: una soggettiva nella quale l'immagine del volto della donna va a sfocarsi progressivamente fino allo schermo nero, acme drammatica sottolineato anche questo da un gioco di parole.²

E non va neppure dimenticato un altro degli stilemi tipici del cinema di Guitry, quello dell'inserimento nel film del mondo dello spettacolo, preso in esame sempre unitamente al bagaglio metadiscorsivo che si porta dietro: allusioni di François alla storia d'amore fra lui e Catherine come ad una *comédie*, la scena *trop burlesque* della dichiarazione d'amore che lo scultore fa alla ragazza parlando al suo amico, lì presente, come se lei non ci fosse, e poi tutte le scene ambientate nel *cabaret parisien*, con Gilda la *chanteuse* e l'imitatore che sul palcoscenico presenta la stessa poesia imitando prima la voce e lo stile recitativo di Louis Jouvet, poi quelli di Michel Simon. Una *summa* delle ossessioni guitriane per un film che, pur inferiore ai precedenti, mantiene una sua forza metaforica incontestabile.

Per concludere questa analisi, non ci resta che riprendere le fila del discorso iniziale. Nella letteratura incentrata sul passaggio dal muto al sonoro, la vulgata (in manuali, enciclopedie, storie generali) continua a tramandare un cinema della visione che si contrappone ad un cinema della parola, citando un nutrito numero di pellicole che adattano testi teatrali come opere da rigettare *in toto* per la loro mancanza di una componente filmica chiara e ben identificabile.³ Come sempre, le cose nella realtà non sono così ben definite, e lo studio di un

¹ Quando François chiede a Catherine che posa per lui di voltarsi per studiarle la nuca, lei gli chiederà piccata: «*Vous ne voulez plus me voir?*»; prima della passeggiata al buio già descritta è lo scultore a giocare con le parole, dicendo alla ragazza: «*Et maintenant, dirigeons-nous à l'aveuglette*»; quando Catherine andrà da François per rompere il loro fidanzamento, senza sapere che lui è già cieco, gli si rivolge con rabbia in questo modo: «*Vous êtes un homme abominable! Et vous ne me reverrez jamais!*»; infine, nella scena in cui François riceve la signorina Thomassin, che ha dedicato la sua vita alla rieducazione dei ciechi, il gioco di parole viene esplicitato:

MLLE THOMASSIN: *Donc, Monsieur, vous vouliez me voir?*

FRANÇOIS: *Oui, j'aurais bien voulu.*

MLLE THOMASSIN: *Vous commencez déjà à jouer sur le mot "voir". Tous vous faites la meme chose.*

(GUITRY, *Cinéma*, cit., rispettivamente pp. 194, 200, 211, 212: il testo integrale del film è alle pp. 168-219).

² Suonano alla porta, per cui Gilda saluta lo scultore:

GILDA: *On a sonné. Je disparaiss.*

FRANÇOIS, *qui ne voit plus rien*: *Vous avez disparu.*

(ivi, p. 210)

³ Basti vedere come è stata interpretata la figura di Sacha Guitry nelle enciclopedie e nei dizionari di cinema italiani. Francesco Pasinetti scrive che «i suoi film consistono prevalentemente in un monologo illustrato da immagini» (*Filmlexicon: piccola enciclopedia cinematografica*, compilata da Francesco Pasinetti, Milano, FilmEuropa, 1948, p. 375). Osvaldo Campassi sostiene che i film di Guitry «pettugoli e disinvolti mancano di una qualsiasi autonomia espressiva nei confronti della "battuta"» e aggiunge, citando Giacomo Debenedetti, che in essi l'immagine, ancella della parola, mantiene un ruolo passivo e si fa dimessa e rozza (*Enciclopedia dello spettacolo*, vol. 2., Roma, Le Maschere, 1959, col. 68). Ernesto G. Laura, stigmatizzata la tecnica teatrale dei suoi film, non riesce a vedere alcun motivo di interesse in «un tipo di film storico barocamente sovraffollato di fatti e di persone (schematizzate o chiuse in un aneddoto)» (*Filmlexicon degli autori e delle opere*, vol. 2, Roma, Edizioni di Bianco & Nero, 1959, col. 1246). Per Lino Lionello Ghirardini, Guitry è uno di quei registi «che, mentre usano il mezzo cinematografico pur nel suo significato più materiale, restano ancora legati allo spirito e alla forma teatrali», al punto da considerare i film tratti da sue commedie non riduzioni ma piatte riproduzioni, «in quanto letteralmente fotografati, quasi

autore significativo come Sacha Guitry sembra suggerire percorsi interpretativi diversi, che suggeriscono di prendere in considerazione altri autori che nel passaggio dalla scena allo schermo non abbiano perduto nulla della loro efficacia e della loro autorialità.

Come abbiamo visto in dettaglio, il cinema, nel pensiero di Sacha Guitry, non è un'arte dell'immagine, costretta ad opporsi alle arti della parola per guadagnarne in autonomia e specificità. È piuttosto una drammaturgia senza regole, una scena senza cornice o pareti che la possano limitare, un'arte del racconto che rimanda continuamente a se stesso e al suo farsi. Gli autori di teatro e coloro che si sono cimentati in adattamenti cinematografici di testi teatrali hanno affrontato, alla fine degli anni venti e agli inizi degli anni trenta del Novecento, un momento molto significativo nella storia del cinema, non tanto per cambiamenti epocali nella modalità di fare cinema (che pure ci sono stati), quanto per la necessità di porsi in modo critico di fronte al Testo e alla sua trasformazione. Dal canto loro, invece, i cineasti si accorgono che bisogna fare i conti col teatro per dare profondità alla riflessione sul cinema, e raccontano storie incentrate sull'attore e sulla scena, dal gusto teatrale dei film di Jean Renoir fino al capolavoro di Marcel Carné *Amanti perduti* (*Les enfants du paradis*, 1945). Rivedere e studiare oggi film poco noti e ormai dimenticati che aiutino a ricostruire quella temperie culturale può portare ad aggiungere qualche tassello alla ricostruzione dei complessi rapporti fra teatro e cinema nel primo cinema sonoro.

piazzando idealmente la macchina da presa al posto di uno spettatore della platea» (LINO LIONELLO GHIRARDINI, *Storia generale del cinema, 1895-1959*, Milano, Marzorati, 1959, vol. 2, p. 677). Pietro Bianchi e Franco Berutti dimostrano la scarsa dimestichezza col suo cinema, parlando della fedele trasposizione sullo schermo di alcune sue commedie a proposito di *Le roman d'un tricheur* e *Le perle della corona*, film che non sono stati ricavati da sue opere teatrali! (PIETRO BIANCHI, FRANCO BERUTTI, *Storia del cinema*, Milano, Garzanti, 1961, p. 12). Sandro Toni rileva che «i suoi film, spesso strutturalmente assai simili tra di loro, non sono mai andati oltre una certa vivacità anche se spesso di fattura un po' grossolana» (*Cinema di tutto il mondo*, a cura di Alfonso Canziani, Milano, Mondadori, 1978, p. 186).

Solo dopo la riscoperta del suo cinema negli anni '80-'90 troviamo una valutazione diversa. Si cfr. quanto scrive Christel Taillibert: «Da un film all'altro esplora le possibilità che il linguaggio cinematografico gli offre. Di qui, titoli di testa molto inventivi, prologhi estremamente liberi e autentiche acrobazie narrative» (*Dizionario dei registi del cinema mondiale*, a cura di Gian Piero Brunetta, Torino, Einaudi, 2008, vol. 1, p. 806).