



## «NUOVA OGGETTIVITA'», CRISI SOCIALE E CRISI DEI VALORI NEL CINEMA DI WEIMAR

(In collaborazione con la Biblioteca Germanica di Milano)

In altra occasione avevamo ricordato che (secondo quanto sostiene L. Mittner) si può considerare *Metropolis* di Fritz Lang (1927) come l'ultima opera cinematografica esplicitamente espressionista, anche se, soprattutto per merito proprio di Lang (lo vedremo appunto in *Spione* che è del '28), l'espressionismo cinematografico sopravvive al suo stesso esaurimento storico e certe sue caratteristiche entrano a far parte delle strutture del linguaggio cinematografico. In realtà il «movimento» espressionista come complesso fenomeno espressivo, tipicamente tedesco, era già in crisi da un pezzo. Sin dal 1924, per contrasto, si era cominciato a parlare di «nuovo realismo» e fu proprio un critico d'arte, Gustav F. Hartlaub, ad usare per primo il termine *Neue Sachlichkeit* («nuova oggettività») per indicare le nuove tendenze «realiste» che si contrapponevano all'espressionismo (si pensi, per es., a pittori come Otto Dix e Georg Grosz). Il fatto è che il '24 è un anno importante per la Germania, per la quasi totale e improvvisa scomparsa dell'inflazione: è l'anno della stabilizzazione del marco, dell'accettazione del piano Dawes e conseguente apertura del mercato tedesco al dollaro. Al di là delle complesse questioni politiche e culturali gli incubi paurosi e i fantasmi terribili del periodo postbellico (dal punto di vista della psicologia di massa) non ci sono più. I maghi diabolici, gli ipnotizzatori, i mostri (generati da un'inconscia paura di una rivoluzione operaia): tutto questo scompare dalla coscienza del cittadino medio. Comincia anzi ad imporsi con sempre maggiore insistenza un certo gusto per la realtà e soprattutto quella realtà sociale dei grandi agglomerati urbani che era stata cancellata dalle immagini del periodo precedente per la paura che incuteva. L'espressionismo era stato fenomeno espressivo intriso di elementi ideologici molto intensi, ma sempre ambiguo dal punto di vista dei contenuti, perché era stato movimento di rottura radicale della forma, della tecnica, del linguaggio. In contrapposizione si rivaluta l'oggettività, la realtà, la constatazione delle cose concrete al di là del sentimento. Nell'ambito dell'architettura e dell'urbanistica dove domina l'esperienza del Bauhaus (per il quale oltre al testo di Argan, si rimanda al n. 435 di «Casabella»), sotto l'egemonia del grande architetto Walter Gropius, al posto del termine *Neue Sachlichkeit* si usa quello ancora più preciso di *Neue Gegenständlichkeit* (Gegenstand è oggetto, nel senso di «oggetto concreto»). Ma quel certo naturalismo insito in questo atteggiamento non va frainteso: proprio il richiamo di Gropius alle tradizioni classiche dell'artista come «artigiano» della società e per la società, sta ad evidenziare la nuova paura che questo nuovo movimento artistico presto comincerà a rappresentare per la classe media e la borghesia finanziaria tedesca. Inoltre proprio nel momento in cui si sottolinea ciò che contrappone «Nuova oggettività» a Espressionismo ci si accorge che al fondo sottende un comune filo conduttore che lega fortemente i due fenomeni e si capisce come il passaggio dall'uno all'altro sia stato evidentemente determinato dalla forte tensione storica e politico-sociale presente nella cultura tedesca del Novecento. Ladislav Mittner anche su questo problema ne ha definito i termini in modo estremamente lucido e chiaro; nel suo *L'espressionismo* (Laterza 1965) scrive: «Dopo il *Gesamtkunstwerk* dell'espressionismo, dopo i drammi dell'incubo... il Bauhaus di Gropius tenta, specialmente dopo il 1926, un nuovo *Gesamtkunstwerk* di funzionalità tecnica e sociale: una grande unità architettonica che soddisfi tutte le

anche richiamano alla vita vagamente e confusamente immagini dello stesso Nosferatu! Ma il «cinema di strada», per concludere, ha le sue premesse specifiche proprio all'interno del periodo espressionista e queste premesse hanno un solo nome: *Kammerspiel*. C'è chi vuole vedere un netto contrasto, nel cinema, tra espressionismo e *Kammerspiel* (basti il nome autorevole di Sadoul), ma non credo si possa essere d'accordo, soprattutto perché il *Kammerspiel* in quanto tale (cioè teatro da camera), per merito di Max Reinhardt, pur avendo origini diverse si inserisce alla perfezione nella vena espressionista; proprio per questo abbiamo pensato di attirare l'attenzione sul maestro del *Kammerspiel* cinematografico per antonomasia, e cioè Carl Mayer. È vero però che il *Kammerspiel*, all'interno dell'espressionismo, introduce la realtà tematica della realtà sociale, rifiuta le allegorie magiche e fantastiche, di conseguenza apre la via d'uscita della macchina da presa che comincia a muoversi verso la strada e annessi problemi (si pensi a *Der letzte Mann* di Mayer & Murnau). Da questo punto di vista è da vedere con attenzione *Dirnentragoedie* che permette di poter gustare una specie di punto di incontro tra *Kammerspiel* e «cinema di strada», alla luce di una eccezionale interpretazione di Asta Nielsen che impersona la matura prostituta delusa dal giovane borghese imbecille: forse il suo capolavoro interpretativo. Capire bene i nessi e i contrasti tra espressionismo e *Neue Sachlichkeit* (ma anche gli elementi comuni di volontà rivoluzionaria, nonostante le ambiguità) e la sincera aderenza ai problemi sociali) significa anche capire poi la feroce e barbarica reazione hitleriana, che si è accanita proprio contro queste manifestazioni d'arte «degenerata».

16

gennaio - martedì  
(ore 16,00 - 19,00 - 22,00)

**Spione** (La spia o L'inafferabile) di Fritz Lang, sc. di Thea von Harbou con Rudolph Klein-Rogge, Gerda Maurus, Willy Fritsch, Lupu Pick, Fritz Rasp, Lien Dyers, Craighall Sherry. (Germ., 1928, muto, 156', v.o., trad. simult. did.)

Il poter disporre di questa copia integrale, completamente ricostruita, di un film di Lang quasi completamente sconosciuto in Italia, ci sembra un fatto di eccezionale interesse. Non si tratta certo di un film minore del grande maestro tedesco, anzi: girato subito dopo il *Mabuse*, ne sviluppa le componenti (il gusto per i travestimenti, la doppiatura dei personaggi, il senso del generale malessere), e anticipa motivi stilistici di *M* (la scala che unisce due parti dell'edificio della banca, il motociclista in primo piano che ricorda un grande ragnolo). La trama complessa di questo film è costruita intorno a una banda di spie, capeggiata da Haggi, un inafferrabile personaggio dai molti travestimenti (apparentemente un invalido che dirige una banca, in realtà una cinica spia che a volte si traveste da clown), che alla fine dopo complesse peripezie sarà smascherato e catturato. È un film fatto di elementi la cui logica concatenazione si snoda per tutto il corso delle sequenze; è un'opera piena di geniali invenzioni tecniche ed espressive (cui Lang è stato costretto per la scarsità dei fondi), ed è un alto esempio, se ancora ce ne fosse bisogno, del grande talento del suo autore. Ancora una volta Lang ci ripropone tutta l'atmosfera allucinata degli anni venti in Germania, con quel senso di instabilità e di insicurezza,

te come il *Dottor Mabuse*, anche questo film evitava di riconoscere una superiorità morale ai rappresentanti della legge. Spionaggio e controspionaggio sono sullo stesso piano: due bande che si combattono in un mondo caotico... Nessun personaggio era quello che appariva. Questo costante mutamento di idealità dipingeva perfettamente una mentalità in cui la paralisi dell'io impediva qualsiasi tentativo di identificazione. Oggi vanno di moda le rivisitazioni, le reinterpretazioni, le dissacrazioni ecc. ecc., e certo questo discorso del grande sociologo tedesco apparirà un tantino nauseante per chi è abituato a vedere nel linguaggio niente altro che il riflesso del linguaggio, e nella forma il riflesso della forma. Ma certo, non è da credere che il *rimosso* rimanga sempre tale, se aprendo il recentissimo libro di Lotte Eisner possiamo trovarvi, riportate, queste parole pronunciate da Lang nel 1967 all'Università di California: «Nella prima metà degli anni venti, il cinema tedesco rifletteva l'epoca e i suoi umori cupi e disperati in film altrettanto tetri e minacciosi. I degenti nel bizzarro manicomio e il suo sinistro direttore nel *Gabinetto del dottor Caligari*, il vampiro mortale *Nosferatu*, di Murnau, o il *Golem* di Wegener, non potevano uscire che in un'epoca simile. Io stesso mi unii a questi cineasti con due personaggi: il grande cri-

Programma dal 16 gennaio al 27 febbraio 1979

Associazione di cultura cinematografica

Milano, Largo La Foppa, 4 - Tel. 65.98.080

Ingresso riservato ai Soci

Tessera semestrale L. 2500 - annuale L. 4000 - biglietto L. 850

nica durante il periodo più roseo della repubblica, sequenza oltremodo esilarante. E non c'è dubbio che la mirabile fotografia di Eugen Schüfftan spesso ci dà sensazioni visive quasi odierne, con effetti che vanno dalla profondità di campo al quasi «panoramico», luce a giorno perfetta, sembra insomma quasi di

stare lì, con questi giovani vestiti all'ultima moda...

**Markt in Berlin** è un documentario di eccezionale importanza per essere uno dei prodotti più riusciti della *Neue Sachlichkeit* nel cinema. Dovrebbe essere individuabile Rudolf Arnheim tra le comparse (fa l'ubriaco: dunque non tutto è vero!), che è stato molto amico di Basse.

22

gennaio - lunedì  
(ore 16,30 - 18,30 - 20,30 - 22,30)

**Menschen am Sonntag** di Robert Siodmak e Edgar Ulmer (replica)

**Markt in Berlin** di Wilfried Basse (replica)

23

gennaio - martedì  
(ore 16,00 - 18,15 - 20,30 - 22,45)

**Mutter Krausen's Fahrt ins Glück** (Il viaggio di mamma Krausen per la felicità) di Piel Jutzki, sogg.: dai racconti di Heinrich Zille raccolti da Otto Nagel, f. di Piel Jutzki, con Alexandra Schmitt, Holmes Zimmerman, Vera Sacharowa (Germ., 1929, muto, 121', v. o., trad. simult. did.)

Ispirato ai racconti di Heinrich Zille (un disegnatore - narratore, che curava spesso sceneggiature per film su personaggi proletari un po' crepuscolari ed era molto popolare) questo film rientra perfettamente nelle atmosfere del tempo, raggiungendo un verismo nelle immagini veramente insuperato. Mamma Krausen, giornalista, per arrotondare i magri guadagni, affitta l'unica stanza

piuttosto equivoco che si presenta con l'amica prostituta e il figlioletto. I figli di mamma Krausen, già adulti, subiscono inevitabilmente l'influenza dei nuovi arrivati. L'inquilino equivoco seduce la figlia e persuade il fratello a partecipare ad un furto con scasso: vengono arrestati ambedue. Mamma Krausen non ce la fa più, prende il bambino della prostituta (che cosa potrà offrirgli la vita?), apre il rubinetto del gas e così parte per la felicità...

24

gennaio - mercoledì  
(ore 16,30 - 18,30 - 20,30 - 22,30)

**So ist das Leben** (Takovy je zivot - Così è la vita) di Carl Junghans, f. di Laszlo Schäffer con Vera Baranovskaja, Theodor Pistek, Valeska Gert, Mana Zerniskova (Cecoslov./Germ., 1929, muto, 65', v. o., trad. simult. did.)

**Polizeibericht Ueberfall** (Rapporto di polizia su un'aggressione) di Ernö Metzner, con Heinrich Goto, Eva Schmidt-Kayser (Germ., 1928, muto, 25')

Coproduzione tedesco-cecoslovacca, questo film è molto importante per diversi motivi: innanzitutto per la presenza di Vera Baranovskaja (protagonista in *La madre* di Pudovkin, 1926) e poi il fatto che descrive con enorme sapienza documentaria praticamente la vita di un caseggiato proletario, con le sue miserie e le sue gioie. Aveva attirato, all'epoca, l'attenzione di tutta la stampa di sinistra, compresa quella comunista che aveva definito troppo pessimista il film: oggi si può dare forse una valutazione un po' diversa per il fatto che questa lavandaia alla fine fine risulta effettivamente come un autentico «capo», un leader che aggrega tutta una comunità. Dell'ultima sequenza abbiamo detto, per il resto oltre alla ricostruzione molto bella degli ambienti interni, va ricordato che molte sequenze esterne sono girate a Praga. La copia è stata malamente, con cattivo gusto, sonorizzata, forse nel dopoguerra.

28

gennaio - domenica  
(ore 16,30 - 18,00 - 19,30 - 21,00 - 22,30)

**Quarant'anni di esperimenti** (Rhythmus '21; Rhythmus '23; Rhythmus '25; Film-studio; Inflazione; Vormittagsspek; The Dreams that money can buy; ecc.) di Hans Richter (1921-61, col. e b/n, 70')

Con questo titolo un po' arbitrario sono stati messi insieme, in un unico programma, tutti i principali film sperimentali del grande Hans Richter, una delle maggiori figure dell'avanguardia del '900. Grande ricercatore e studioso delle forme e del movimento, come è noto, Richter ha attraversato tutte le principali correnti dell'avanguardia storica, dal dadaismo (di cui fu uno dei promotori) al surrealismo, divenendo uno dei principali testimoni di quel clima di furore invettivo e di febbrile inquietudine che percorreva l'Europa e soprattutto la Germania nel decennio precedente l'avvento di Hitler. Testimone cosciente e partecipe: «Tra il 1929 e il 1931, l'inquietudine caratteristica della breve vita della Repubblica Tedesca e dell'Europa del dopoguerra, si fece sempre più forte a misura che la situazione economica appariva sempre più disperata. Al primo Congresso mondiale del film d'avanguardia tenuto nel 1929 a La Sarraz, sfidò l'Internazionale del film indipendente... L'ora di Hitler si avvicinava e la tensione era così insostenibile, specialmente in Germania, che non poteva non riflettersi anche nel cinema» (*Nascita del cinema, Il Saggiatore*, 1961). Uno dei film presenti, *Inflazione*, è un documento di questa irruzione nel cinema, dei conflitti e dei fantasmi sotterranei della Germania di Weimar. Il clima drammatico e di profonda incertezza che rendeva cupi i giorni della grande inflazione del

marco, è ben simboleggiato da questo aneddoto: «Un tale, che non credeva alla catastrofe del marco, stava in un caffè ad aspettare le quotazioni della borsa, aveva ordinato una birra, sedendo quattro ore al tavolino; siccome aveva poco denaro in tasca non riuscì a pagare la consumazione in tasca non riuscì a pagare la consumazione». (Riportato da G. Pietranera in «Lezioni di Economia politica», Messina, 1958). *Inflazione* è infatti un gioco di fotogrammi sull'inflazione, con il simbolo del dollaro che si contrappone ritmicamente alla lunga teoria degli zero del marco. Degli altri film della rassegna, *Vormittagsspek*, accompagnata da un tentativo di sincronizzazione della musica di Paul Hindemith, è una ritmicissima storia della ribellione di alcuni oggetti contro la banale monotonia della loro vita». Cappelli e tazze che volano e si muovono spontaneamente, producono un suggestivo effetto a metà strada tra il comico e il surreale. La partitura originale della musica del film è andata distrutta sotto il nazismo. La serie dei *Rhythmus* e dei *Film-studio* è una ricerca di movimento condotta per linee geometriche. Sono compresi un episodio di «The Dreams that money can buy», già presentato all'Obraz, e *Diagonale Symphonie* di Viking Eggelin, pittore svedese, morto nel 1925, con il quale Richter condusse i suoi primi esperimenti.

Direktion r. hausmann  
Steglitz zimmermann  
strasse 34.

DER dada

50 Pfg.

hausmann - baader  
dadadegie  
3/ 3333/3333

5,0

13:7 - 1.8574285...

Ach

3,14159

59.218.3.4.7.10.11.6

29

gennaio - lunedì  
(ore 16,30 - 18,00 - 19,30 - 21,00 - 22,30)

**Quarant'anni di esperimenti** di H. Richter (replica)





con il suo alludere metaforicamente ad oscure forze inafferrabili. Ha scritto il Krakauer: «Esattamen-

minale «Dottor Mabuse il giocatore» e la grande spia Haghi di l'Inafferrabile...».

**17** gennaio - mercoledì  
(ore 16,00 - 19,00 - 22,00)  
Spione di Fritz Lang (replica)

**18** gennaio - giovedì  
(ore 16,00 - 19,00 - 22,00)  
Spione di Fritz Lang (replica)

**19** gennaio - venerdì  
(16,30 - 18,30 - 20,30 - 22,30)

Scherben (La rotaia) di Lupu Pick, sc. di Carl Mayer e Lupu Pick con Werner Krauss, Edith Posca, Paul Otto (Germ., 1921, muto, 50')

Hintertreppe (La scala di servizio) di Leopold Jessner e Paul Leni, sc. di Carl Mayer con Henny Porten, Wilhelm Dieterle, Fritz Kortner (Germ., 1921, muto, 51', v.o., trad. simult. did.)

Ecco due film considerati modello di Kammerspiel. La sceneggiatura è in ambedue i casi curata da un maestro del genere, quel Carl Mayer, sconosciuto ai più, ma inguaribile contestatore e dominatore incontrastato del cinema tedesco negli anni '20 (scen. tra l'altro anche del *Caligari*).

In *Scherben* abbiamo il classico dramma da camera a quattro personaggi: un casellante d'alta montagna vive con moglie e figlia in completo isolamento l'arrivo dalla città del solito ispettore ben vestito e con stivali lucidi, sconvolge la situazione. La figlia si lascia volentieri sedurre nella speranza di essere portata via da quel luogo disperato, la moglie assistendo al grave fatto si lascia morire congelata davanti a una madonna della neve, il padre per salvare

l'onore uccide l'ispettore.

In *Hintertreppe* abbiamo una perfetta penetrazione tra espressionismo (qui nella scenografia) e Kammerspiel. Una domestica vive nella continua attesa del fidanzato lontano, ma il postino, una specie di emarginato un po' deforme, le nasconde tutte le lettere nella speranza che la ragazza si accorga finalmente di lui, cosa che alla fine succede. Ma proprio a questo punto rientra il fidanzato insospettito dalla mancanza di risposte. Nella immediata colluttazione che segue, il postino uccide il rivale con un'accetta e, di fronte alla disperazione della povera ragazza, fugge sul tetto e si getta di sotto.

Curiosa la somiglianza del postino con il Lou Castel de *I pugnî in tasca*, chissà...

**20** gennaio - sabato  
(ore 16,30 - 18,30 - 20,30 - 22,30)

Direntagödie (Tragedia di prostitute) di Bruno Rhan, ft. di Guido Seiber, con Asta Nielsen, Oskar Homolka (Germ., 1927, muto 110', v.o., trad. simult. did.)

Il cuore di questa tragedia è la strada che è qui ancora ricostruita in Studio, ma è già fonte di atomizzazione, di caos, di illegalità. La grande Diva Asta Nielsen corrompe la sua bellezza per interpretare una prostituta non più giovane che si illude di poter sposare un giovane «bene» da lei raccolto in strada (perché fuggito di casa dopo una lite con i genitori). Una prostituta

più giovane e più bella (spinta dal protettore) rovina tutto e causerà la tragedia, nonché la sua stessa morte. Il giovane imbecille capirà che la strada non è fatta per lui e tornerà tra le braccia della ricca mamma. La macchina da presa comincia a muoversi con decisione «fuori», ma sono ancora le ombre dell'espressionismo le protagoniste di questo film.

**21** gennaio - domenica  
(ore 16,30 - 18,30 - 20,30 - 22,30)

Menschen am sonntag (Uomini di domenica) di Robert Siodmak e Edgar Ulmer, sc. di Billie Wilder, f. di Eugen Schüfftan, con Brigitte Borchert, Christal Ehlers, Annie Schreyer (Germ., 1929, muto, 84', v.o., trad. simult. did.)

Markt in Berlin (Mercato a Berlino) di Wilfried Basse (Germ., 1929, doc., muto, 18')

Il Krakauer sostiene che alla lavorazione di questo film ha partecipato anche Fred Zinneman, il che ne aumenta il valore e l'interesse documentario. Ma al di là di questo ci sembra un autentico capolavoro per tantissimi elementi che qui non è possibile analizzare. La cosa che più impressiona in questa pellicola è la sua straordinaria modernità e il genio di Billie (poi in America diventato Billy) Wilder ha sicuramente il suo peso, soprattutto per quanto riguarda i personaggi e le situazioni spesso erotiche (tenuto conto dell'epoca) trattate in modo molto sofisticato. Questa gita domenicale di due

amici con due ragazze appena conosciute si trasforma in una dissertazione di tecnica cinematografica, con un uso dei primi piani molto inconsueti per il cinema tedesco: tutta l'atmosfera è gaia e tranquilla, la macchina da presa si muove con la massima disinvoltura, prima in giro per la città, poi sul lago e nei boschi. Sequenza memorabile (forse la prima del genere) quella del fotografo di spiaggia che scatta foto ricordo, per cui si vedono i primi piani di smorfie varie di bambini e adulti che poi si tramutano in immagini fisse un po' annerite: sequenza capolavoro per un album di famiglia dome-

**25** gennaio - giovedì  
(ore 17,15 - 19,00 - 20,45 - 22,30)

Berlin Alexanderplatz di Piel Jutzi, s. e sc. dal romanzo di Alfred Döblin, con Heinrich George, Marie Bard, Margarethe Schlegel, Bernhard Minetti (Germ., 1931, v. o., 88')

La Alexanderplatz, dicono, è oggi la piazza più grande di Berlino Est: allora era il simbolo del lavoro frenetico di una grande metropoli. Il romanzo di Döblin, dallo stesso titolo, ha segnato un'epoca, quell'epoca: il film non è un capolavoro assoluto, ma è di quelli che non si dimenticano. Franz Bieberkopf, ex-operaio, esce di prigione dopo aver scontato una lunga pena per omicidio, è deciso a rifarsi una vita come venditore ambulante, appunto nella Alexanderplatz. Si fa una donna e una sera con lei al bar viene avvicinato dai suoi «ex»: è un duro scontro, Franz (fisicamente un colosso) esce sbattendo la porta e poco dopo viene aggredito da tre loschi figure che liquida facilmente. Nonostante tutto alla fine accetta di partecipare a un colpo, ma durante l'esecuzione viene preso dalla paura di tornare di nuovo in prigione e si mette a urlare costringendo tutti alla fuga. Reinhold, il capobanda (autentica anticipazione del criminale nazista) decide di punirlo subito: viene gettato dalla mac-

**26** gennaio - venerdì  
(ore 16,30 - 18,30 - 20,30 - 22,30)

Die Dreigroschenoper (L'opera da tre soldi) di Georg Wilhelm Pabst, da Brecht, sc. di Bela Balazs, Ladslaus Vajda, Leo Lania, f. Fritz Arno Wagner; mus. di Kurt Weill e Theo Mackeben con Rudolf Forster, Carola Neher, Lotte Lenja, Valeska Gert (Germ., 1931, v. o., 114')

Impossibile descrivere la trama del film che è integralmente tratto dalla brechtiana *Opera da tre soldi*. Le variazioni sono minime e sono tutte nella parte finale quando si assiste al trionfo del gangsterismo e di Mackie Messer (peraltro in combutta con la polizia) che diventa per merito di Polly un ambizioso ed importante finanziere (tutta la parte bancaria finanziaria non è presente in Brecht) conciliando moglie e amante (Jenny). Per il commento alla resa cinematografica preferiamo affidarci al Krakauer, che scrive: «Perché questa trama essenzialmente teatrale non si prestava a fare un film realistico, Pabst rovesciò

**27** gennaio - sabato  
(ore 17,15 - 19,00 - 20,45 - 22,30)

Liebelei (Amanti folli) di Max Ophüls, sc. da A. Schnitzler, mus. di Theo Mackeben, con Magda Schneider, Wolfgang Liebeneiner, Gustaf Gründgens, Olga Tschecowa (Germ./Fr., 1932, v.o., 90')

Christine, figlia di un umile violinista viennese, incontra Fritz, un giovane ufficiale della guardia imperiale, presentatogli dalla simpatica amica Mizzi, e si innamora subito di lui. L'ufficiale è appena uscito da una non facile relazione con una signora dell'alta borghesia, e in una notte di festa, di balli e di corse in carrozza sulla neve, trascorsa con Mizzi e l'amico Theodor, si abbandona a Christine e al suo amore. Il marito della ex-amante, alto ufficiale, scoperto il legame della moglie con Fritz, lo sfida a duello e lo uccide. Quando Theodor le porta la notizia, Christine, ignara del passato legame di Fritz con la bella signora, convinta di essere stata l'avventura di una notte, tuttavia innamorata e disperata, si uccide gettandosi da una finestra. Tratto da un dramma di Schnitzler dello stesso titolo, questo suggestivo film di Ophüls riesce ad evocare un'atmosfera di delicata disperazione e un blocco di sentimenti che accentuano l'ispirazione antimilitarista e anticonvenzionale del

suo autore, un regista dallo sguardo sottile e dallo stile magico e raffinato, autore di film tra i più incompresi e tra i più invisibili della storia del cinema, soprattutto in Italia.

La sua metodi abituali; invece di penetrare il mondo com'è, creò un universo irreali. Tutto il film è soffuso di «una atmosfera strana; fantastica», alla quale molto contribuì la scenografia di Andrei Andreiev... Per rafforzare il carattere bizzarro degli interni vengono sfruttate in pieno le possibilità illusorie del vetro. I molti schermi di vetro del caffè che fa da sfondo alla sbrigativa corte di Mackie non hanno apparentemente altro scopo all'infuori di quello di trasformare il locale affollato e pieno di fumo in uno sconcertante labirinto. Più tardi si vede Mackie entrare nel bordo passando dietro una parete di vetro che gli dà un alone di furtività.»

## GLI INIZI DI MALLE E RESNAIS

**30** gennaio - martedì  
(ore 17,15 - 19,00 - 20,45 - 22,30)

Zazie nel metrò ((Zazie dans le metrò) di Louis Malle dal romanzo di R. Queneau; con Catherine Demongeot, Philippe Noiret, Jacques Dufilho, Vittorio Caprioli, Humbert Deschamps (Fr., 1960, vers. ital., col., 88')

Nota il traduttore italiano di *Zazie dans le metrò*: «... tutta Zazie, come quasi tutto Queneau, è sotto il segno dell'ambiguità. Di una ambiguità eletta con tanta precisione da diventare appunto, il suo contrario. La traduzione ne è, a un tempo, legittimata e derisa». Se questo per la traduzione del libro, figuriamoci per il doppiaggio del film. D'altra parte quanto del bizzarro e clownesco libro di Queneau sia entrato nel film di Malle non è dato capire, e del resto, come al solito, la cosa non ha nessuna importanza. Ci sono entrati, sicuramente, un po' di René Clair, qualche briciola di Tati, uno scampolo di Hellzapoppin, un pizzico di Ionesco, oltre ai «Mystères», alla «pochade» e al Grand-Guignol. Riferenze illustri, che però costituiscono, al tempo stesso, un merito e un limite.

In una Parigi un po' surreale

(o più probabilmente irreali), Zazie, una ragazzetta evoluta e dal cervello precoce, si muove disinvolta in mezzo ad una fauna composta di travestiti, satiri, prostitute, bottegai, tassisti, poliziotti e vecchie tardone, seminando crisi e scompiglio con il suo linguaggio cordialmente scurrile e con la sua beffarda irriverente petulanza. C'è una Parigi un po' manierata, qualche greve luogo comune, tuttavia lo strampalato minuetto che coinvolge tutto il bric-a-brac di personaggi un po' stralunati, frutto dell'eredità surrealista di Queneau, regge largamente il confronto con le migliori opere del primo Malle. Invisibile da anni, presentiamo *Zazie* in una copia sostanzialmente intatta (mancano pochi minuti di film), frutto della solita costante perustrazione di cantine e soffitte che alcuni topi di cineteca vanno conducendo da anni.



**31** gennaio - mercoledì  
(ore 17,15 - 19,00 - 20,45 - 22,30)

Zazie nel metrò di Louis Malle (replica)

**1** febbraio - giovedì  
(ore 17,15 - 19,00 - 20,45 - 22,30)

Zazie nel metrò di Louis Malle (replica)

**2** febbraio - venerdì  
(ore 16,30 - 18,30 - 20,30 - 22,30)

L'anno scorso a Marienbad (L'année dernière à Marienbad) di Alain Resnais; sc. di Alain Robbe-Grillet; con Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoeff, Françoise Spira, Pierre Barbaud (Fr., 1961, vers. ital., col., 95')

Il microcosmo barocco di Marienbad popolato di fantasmi senza tempo, grossi pupazzi fasciati in abiti di gala, può produrre nello spettatore la strana sensazione di sentirsi trasportare in una sfera temporale rarefatta e senza confini. La stessa sensazione di questo film l'ha prodotta in alcuni critici che hanno parlato di evasione, di rifiuto del presente ecc. fino al punto di tirare in ballo certi momenti del cinema muto italiano.

popolati da dive caserecce. Questi critici non avevano capito che questa specie di geometria temporale, sospesa tra il reale e l'immaginario, poteva andare bene oltre il «contemporaneo». Ma soprattutto non avevano capito (che *L'année dernière à Marienbad* assomiglia moltissimo a «L'année dernière aux Champs Elysées»: il viale, punto di ritrovo della gente elegante, e il palazzo, sede della presidenza della Quinta Repubblica. (Sadoul

La guerra ha falciato il cinema polacco: forse per questo il suo cammino verso una nuova vitalità è stato così lento. Dei maggiori registi non restava che Aleksander Ford, il fondatore della Film Polski, vero ispiratore di tutti i tentativi di rinascita. È scontato lo stretto legame con la struttura statale della Polonia postbellica: influenze sovietiche, relativo realismo socialista, e temi collettivi, sono i caratteri di una cinematografia che fino al 1950 non è in grado di realizzare più di nove film. Unico, Aleksander Ford, uomo di grande mestiere, percorre disinvoltamente generi disparati sfornando a volte opere di grande interesse, come **Fiamme su Varsavia** o **I cinque di via Barska**.

A metà degli anni cinquanta nascono le stelle di Wajda e Munk, i due massimi registi. Gli inizi di Wajda sono viziati da forme di romanticismo e da uno stile ridondante, ma ben presto il suo linguaggio si affina, lo stile percorre nuovi sentieri fino allora inesplorati, e irrompono tematiche in cui la ricerca si sottrae all'oleografia. Gli inizi di Munk sono subito al di fuori degli schemi: **Un uomo sui binari** è già un'indignata storia di un uomo ridotto al suicidio, **Eroica** è un'opera impregnata di grottesco umorismo sulla Polonia occupata. **La passeggera**, suo ultimo film, incompiuto, è un autentico capolavoro: le sottili e angosciose trame psicologiche che si producono nell'incontro tra una ex-deportata e la sua aguzzina, sono qualcosa di ormai infinitamente lontano dal rozzo realismo della ricostruzione.

Verso la metà degli anni cinquanta fanno la loro apparizione nuove figure di registi, come Kawalerowicz e la Jakubowska, promotori di gruppi di produzione indipendenti che introducono un'aria nuova nel panorama generale. Infine, negli anni sessanta, Polanski e Skolimowski. Il primo gira una serie di documentari provocatori e grotteschi, un lungometraggio, **Il coltello nell'acqua**, e subito emigra: i suoi film «occidentali» sono storia nota. Skolimowski resiste di più: già collaboratore di Wajda, gira tre film, poi prende anch'esso la via dell'occidente. Altri registi, come Rozewicz, come Jerzy Has, o come il giovane Zanussi, che si sono presentati sulla scena, danno il segno di una maturità e di una più articolata ricerca tematica. Noi crediamo, tuttavia, che una «nouvelle vague» polacca sia appena incominciata. Il vecchio Wajda ha girato **L'uomo di marmo**: un film che costituisce un punto di non ritorno, una denuncia coraggiosa e, diciamo pure, autocritica, delle storture e delle mistificazioni del «socialismo realizzato». Ritmo serrato, stile essenziale, e, soprattutto, ironia sottile e profonda, segnano certamente una traccia nuova.

**8** febbraio - giovedì  
(ore 17,15 - 19,00 - 20,45 - 22,30)  
Illuminazione di Krzysztof Zanussi (replica)

**9** febbraio - venerdì  
(ore 16,30 - 18,30 - 20,30 - 22,30)

**Il bosco di betulle** (Brzezina) di Andrzej Wajda, con Daniel Olbrychski, Emilia Krakowska, Olgiera Lukaszewicz, Marek Perepeczko, Jan Domancki (Pol., 1970, v. o., sott. ital., col., 99')

«Il bosco di betulle» è stato prodotto dalla televisione polacca ma non è un film televisivo. La storia originale scritta da Jwaszkiewicz nel 1932, è considerata un piccolo capolavoro dei suoi tempi. Il film, è anch'esso ambientato negli anni trenta, nella piccola casa di una guardia forestale, Boleslaw, il cui fratello è tornato dopo essersi curato per molti anni la tubercolosi in Svizzera. È la storia della sua morte e della difficile relazione tra i due fratelli, stravolta dalla provocante presenza di una ragazza del villaggio. «Wajda ha portato una nuova dimensione nelle eterne questioni di amore e morte, una nuova atmosfera emotiva, e una fresca forma drammatica». Il film, mai entrato neppure nei circuiti d'essai, è uno di quei capolavori invisibili che testimoniano, da soli, la personalità e la grandezza di un regista.

**10** febbraio - sabato  
(ore 16,30 - 18,30 - 20,30 - 22,30)

**Il bosco di betulle** di Andrzej Wajda (replica)

**15** febbraio - giovedì  
(ore 16,30 - 18,30 - 20,30 - 22,30)

**Standard** di Stefano Petruzzellis, con Pier Paolo Capponi, Marino Masè, Renato Scarpa, Antonella Fasano, Argentina Grassi (Ital., 1976, col., 90')  
In anteprima a Milano:  
Fuori programma: **R.A.F.** (Reperto Archeologico Filmico) del N.C.M. (Ital., 1979, col., 13') - JN ANTEPRIMA

Si dice «alienazione del quotidiano», e si intende il ritmo piatto e giornaliero dei fatti e dei gesti: ripetuti, banali e infinitesimi atti di un microuniverso delle cose che scivolano via inosservate e irrilevanti. Un aspetto del reale di cui, come è noto, il cinema si è già occupato: vengono in mente, tanto per fare dei nomi, Antonioni e Buñuel. Ma qui la componente surreale di Bunuel e lo scavo esistenziale di Antonioni sono completamente assenti. Non succede nulla, anzi, non succede neppure ciò che dovrebbe succedere, poiché i fatti, i comportamenti quotidiani, sono continuamente interrotti e incompiuti. Nessuna delle azioni consuete viene portata a termine: non si riesce a fare l'amore, non si riesce a mangiare, non si riesce a rigovernare la casa, e così via, senza apparenti ragioni e senza nessun evidente impedimento. Ne viene fuori un universo illogico e irrazionale, venato di un sottile, grottesco umorismo, perfettamente autonomo e autoregolato. In questa materia difficilmente plasmabile, che

nasconde i pericoli della banalità e della superficialità, il giovane regista si muove con freschezza e padronanza del mezzo, e «il film ha fascino e rigore in abbondanza, riesce ad essere interessante anche quando non racconta nulla, anche quando lascia intravedere poco. Sembra un balletto di ectoplasmici che si svolge in un acquario semibuio che incanta e allarma allo stesso tempo» (C. Cosulich). Stefano Petruzzellis, nato nel 1950, diplomato al Centro Sperimentale, fa parte di quella esigua schiera di giovani registi che faticosamente stanno rinnovando il cinema italiano. «Standard», sua opera prima, è entrato nella terna finale del premio Rizzoli, insieme con **l'Autarchico** di Moretti e **Un cuore semplice** di Ferrara. Poi, il silenzio. Al contrario dei suoi giovani colleghi Moretti e Nuti, ecc., Petruzzellis ha dovuto aspettare tre anni prima che il suo film venisse presentato in pubblico: c'è voluta, ancora una volta, l'iniziativa dei cineclub, primo il Filmstudio di Roma, perché uscisse dal buco nero dove la lungimiranza dei gestori italiani l'avevano relegato.

*Il Male, inteso come giornale satirico, evidentemente ha fatto scuola: questi giovani del Collettivo Nuovo Cinema Milanese, con felice sfacciataggine, ci propongono l'immagine della testata senza badare all'economia. Con stile svelto e con un montaggio pulito questo breve cortometraggio tenta, senza mezze misure, la strada dell'ironia e del grottesco con esiti non sempre controllati, ma tuttavia dignitosi.*

**16** febbraio - venerdì  
(ore 16,30 - 18,30 - 20,30 - 22,30)

**Standard** di Stefano Petruzzellis (replica)  
F.p. R.A.F. (Reperto Archeologico Filmico) del N.C.M. (replica)

**17** febbraio - sabato  
(ore 16,30 - 18,30 - 20,30 - 22,30)

**Standard** di Stefano Petruzzellis (replica)  
F.p. R.A.F. (Reperto Archeologico Filmico) del N.C.M. (replica)

**18** febbraio - domenica  
(ore 16,30 - 18,30 - 20,30 - 22,30)

**Standard** di S. Petruzzellis (replica)  
F.p. R.A.F. (Reperto Archeologico Filmico) del N.C.M. (replica)

**19** febbraio - lunedì  
(ore 16,00 - 19,00 - 22,00)

**Il faraone** (Faraon) di Jerzy Kawalerowicz, con L. Selmk, B. Bryl (Pol., 1965, vers. ital., col., 145')

Opera allegorica, nonostante tutto, del potere clericale, degli intrighi riesce a comunicare una calda



**23** febbraio - venerdì  
(ore 16,30 - 18,30 - 20,30 - 22,30)

**I dannati di Varsavia** (Kanal) di Andrzej Wajda, con Teresa Izewska, Tadeusz Janczar, Teresa Berezowska, Wienczyslaw Gliniski, Emil Karewicz (Pol., 1957, vers. ital., 97')

È il film, che ha rivelato il grande temperamento di Wajda, allora giovane regista alla sua seconda e impegnativa opera. A Varsavia, nel settembre del '44, durante l'insurrezione, un gruppo di polacchi, braccati dai tedeschi, cerca la salvezza fuggendo lungo le fogne (Kanal). Alcuni si suicidano, altri giungono sino al grande fiume, la Vistola, ma vengono bloccati da un'inferriata e falciati

dalle raffiche. Il comandante del drappello torna sui suoi passi a cercare i suoi ma viene catturato, insieme al resto dei fuggiaschi. La potenza espressiva del film, a volte romantica e ridondante, riproduce un universo di incubi, di follie e di paure, in cui fioriscono improvvise isole strazianti di idilli remoti che restituiscono, tanto più assurdi, l'odio intatto del popolo polacco per la guerra e per i suoi orrori.

**24** febbraio - sabato  
(ore 16,30 - 18,30 - 20,30 - 22,30)

**I dannati di Varsavia** di Andrzej Wajda (replica)

**25** febbraio - domenica  
(ore 16,00 - 18,15 - 20,30 - 22,45)

**I cavalieri teutonici** (Krzyzacy) di Aleksander Ford, da Sienkiewicz, con Modrzynska, A. Szalawski, H. Borowski (Pol. 1960, vers. ital., colore, 125')

Il cinema polacco deve molto ad Aleksander Ford, regista coraggioso della croce nera erano una milizia creata per difendere e



3 febbraio - sabato  
(ore 17,30 - 21,00)

**Il manoscritto trovato a Saragozza** (Rekopis Znaleziony w Saragossie) di Wojciech Has, con Zbigniew Cybulski, Kazimierz Opalinski, Iga Cembrzynska (Pol., 1964, v.o., sott. ital., col., 174')

Il manoscritto trovato a Saragozza, tratto dal colossale scritto di Jan Potocki, pubblicato tra il 1805 e il 1813, ignorato per un intero secolo dalla cultura occidentale, tuttora incompleto, è un racconto, o meglio una serie di racconti concatenati, popolati di figure misteriose, di paesi esotici, di realtà, sogno e visioni deliranti, dottrine esoteriche e ironia razionalistica. A tredici anni dalla sua realizzazione è giunto in Italia anche il film che Jerzy Has, coadiuvato dallo sceneggiatore Kwiatkowski, ne ha tratto, riuscendo a conservare intatti, con ovvi alleggerimenti, la struttura un po' surreale dei fatti narrati nel libro. Ad Alfons von Warde, ufficiale

spagnolo, appaiono due misteriose principesse che gli promettono un felice futuro a patto che egli riesca a dimostrare il suo valore e le sue virtù: L'ufficiale si sottopone alle prove richieste attraverso una serie di avventure con maghi, indemoniati, lebbrosi, impiccati e inquisitori. Lo sviluppo dei fatti e delle avventure è intricatissimo: le storie si incastrano una nell'altra e assumono molteplici significati in una allucinante surreale sarabanda di narrazioni che si sbrogliano, alla fine, in forme imprevedibili. Wojciech Jerzy Has, nato a Cracovia, nel 1925, è uno dei più interessanti registi polacchi, spesso accostato a Wajda e a Munk.

4 febbraio - domenica  
(ore 17,30 - 21,00)

**Il manoscritto trovato a Saragozza** di Wojciech Has (replica)

5 febbraio - lunedì  
(ore 17,15 - 19,00 - 20,45 - 22,30)

**Madre Giovanna degli angeli** (Matka Joanna od Aniolów) di Jerzy Kawalerowicz, con Lucyna Wirniczka, Mieczyslaw Voit, Anna Ciepiewska (Pol., 1960, vers. ital., 92')

Giovanna, la madre superiora, e l'abate Suryn: la femmina è posseduta da demoni molteplici e l'abate deve esorcizzarla. Ma i demoni non sono che il prepotente richiamo dei sensi, che premono, in fondo, anche sotto l'ascetico e mistico rapimento del padre Suryn. Il bisogno vitale, che nessuna ferrea disciplina può soffocare, travolge il povero prete, che consumato dalla passione e dall'amore assume su di sé i fantasmi demoniaci di Giovanna, infine liberata, in un epilogo che sconta il debito di fedeltà del film verso le sue fonti (un testo di Iwakiewicz, del '43).

Lo stile raffinato e un po' astratto, di Kawalerowicz, non lontano da illustri suggestioni classiche della storia del cinema, scava con effica-

ce rigore nella sottile trama di isterismo e di follia, di demonismi e stregonerie che accomunano i monache invase e preti esorcizzatori con il secchiello dell'acqua santa, e ne mettono in luce la spinta liberatoria che proviene dall'eros avvilito e frustrato. Il clero polacco, e personalmente il cardinale Wisczynski, hanno sottoposto a violenti attacchi questo splendido film, che alla sua presentazione a Cannes, nel 1961, suscitò un interesse enorme. Ma Madre Giovanna non è un'opera rozza e anticlericale bensì un'indagine problematica, condotta con un fine razionalismo, sugli aspetti «patologici» della clausura.

6 febbraio - martedì  
(ore 17,15 - 19,00 - 20,45 - 22,30)

**Madre Giovanna degli angeli** di Jerzy Kawalerowicz (replica)

7 febbraio - mercoledì  
(ore 17,15 - 19,00 - 20,45 - 22,30)

**Illuminazione** (Iluminacja) di Krzysztof Zanussi, con Stanislaw Latalo, Monika Dznisiewicz Olbrychska, Malgorzata Pritulak (Pol., 1972, vers. ital., col., 92')

La ricerca dell'essenza del reale è l'ossessione del giovane Franciszek, che persegue il suo tentativo di conoscenza delle cose con ostinazione agostiniana, attraverso crisi e slanci di speranza. Il film descrive le ansie e le inquietudini, le tentazio-

ni mistiche e l'operare minuzioso del giovane alla ricerca della sua «illuminazione», con dovizia di particolari e con una sottile analisi che rivela tutta la sensibilità del suo giovane autore, regista che predilige l'esplorazione dei temi privati e le ansie interiori.

## ORSON WELLES

11 febbraio - domenica  
(ore 17,15 - 19,00 - 20,45 - 22,30)

**La signora di Shanghai** (The lady from Shanghai), re-sc. Orson Welles; fot.: Charles Lawton jr., mus. Heinz Roemheld; con Rita Hayworth, Orson Welles, Glenn Anders, Everett Sloane (USA, 1948, vers. ital., 90')

«Non mi piace mostrare crudelmente il sesso sullo schermo. Non per motivi morali o per puritanesimo: la mia obiezione è unicamente di ordine estetico. Secondo me ci sono due cose che è assolutamente impossibile riportare sullo schermo: l'esibizione realistica di un atto sessuale e pregare Dio... Non avevo neanche letto il romanzo quando ho accettato di adattarlo e non ci ho capito niente». (O. Welles). Non sappiamo se credere a questa affermazione di Welles, conoscendo il piacere che egli prova nel confondere e ribaltare le tracce su cui viene intervistato, resta il fatto che la Signora di Shanghai è film compiuto, denso di riferimenti

autobiografici e di intuizioni geniali. Rita Hayworth, ideale sessuale dell'America degli anni '50, veniva strapazzata senza pietà (con la complicità di Welles) da una crudele regia. In questa fosca storia un marinaio (esule dalla guerra di Spagna) viene raggrato ed ingannato da un ricco avvocato che lo assume per una crociera sul suo yacht. Sospettato di un crimine non commesso, il marinaio scopre la manovra tesagli alle spalle. Il film è per certi versi misogino, e la donna viene vista come «mostro divoratrice di uomini, mante religiosa che si rivela criminale per la peggiore delle passioni: il denaro». (Sadoul).

12 febbraio - lunedì  
(ore 17,15 - 19,00 - 20,45 - 22,30)

**La signora di Shanghai** di Orson Welles (replica)

13 febbraio - martedì  
(ore 17,15 - 19,00 - 20,45 - 22,30)

**L'infame Quinlan** (Touch of Evil), re-sc. Orson Welles; fot. Russel A. Gausman, J. Austin; mus. Henry Mancini; con Orson Welles, Charlton Heston, Janet Leigh, Akim Tamiroff, Marlene Dietrich, Ray Collins (USA, 1958, vers. orig., 93')

Ancora una volta Welles è riuscito ad affermare totalmente la sua personalità contro i produttori, che pure durante la lavorazione fecero di tutto per condizionare e imporre la realizzazione di un giallo-poliziesco di tipo commerciale e tradizionale. Mai come in questo film il regista è riuscito ad imbrogliare tutti: attori produttori e persino gli spettatori che poi hanno visto il film. È l'opera in cui l'ambiguità profonda della «concezione del mondo» di Orson Welles si manifesta sino nelle più nascoste immagini e certamente fino all'ultimo fotogramma. Vi vediamo un poliziotto che ha tutte le caratteristiche del «boss» sudamericano; vi vediamo un poliziotto messicano che ha da poco sposato una giovane americana e che ragiona e si comporta come un esponente kennedyano ante litteram (o roosveltiano in ritardo):

queste figure così diverse e così paradossali si contrastano, lottano l'una contro l'altra fino alla morte, ma nella percezione visiva complessiva dello spettatore si mescolano fino a confondersi. Il cattivo e lurido Quinlan ha qualcosa che al fondo lo rende quasi simpatico mentre Vergas, il democratico, il bello e onesto, ma formalista fino alle estreme conseguenze, alla fine lascia un qualcosa di amaro. Sono inesorabilmente le due facce della civiltà borghese. Il film mette in evidenza un forte e strano narcisismo di Welles: il quale infatti, forse inconsapevolmente, ma molto chiaramente, gode proprio nella creazione della figura dominante del film, una delle sue realizzazioni più repellenti (anche come attore): Hank Quinlan. (Sarà a disposizione un'ampia scheda che descrive, nei dettagli, la trama del film).

14 febbraio - mercoledì  
(ore 17,15 - 19,00 - 20,45 - 22,30)

**L'infame Quinlan** di Orson Welles (replica)

Opera anegorica, nonostante tutto, del potere clericale, degli intrighi politici, del razzismo, del dominio del denaro e dei commercianti. Ma opera splendida anche per la ricostruzione storica perfetta e precisa, per la complessità dei temi religiosi, politici, psicologici e di costume. Si parla qui di Ramses XIII, faraone della decadenza, morto giovane per il suo illuminismo e per il suo vano tentativo di mitigare il potere dei sacerdoti che ormai governano apertamente sulla forza di superstizioni assurde da loro stessi create e diffuse. Si parla anche degli amori di questo faraone progressista e intelligente che ama un'ebrea dalla quale ha un figlio e che non potrà mai sposare: c'è un raffinato gusto erotico nelle scene d'amore e anche nelle sequenze dei festini di corte; il regista

riesce a comunicare una calda e «coloristica» atmosfera sensuale, con tinte quasi liberatorie. I Fenici legano con le loro trame e mediazioni (e/o corruzioni) le varie storie parallele che si incrociano drammaticamente nel film. Tutta la parte finale e decisiva si svolge nel labirinto, anch'esso allegorico, alla ricerca di un tesoro che può far vincere il potere illuminato o quello clericale: bellissima la figura dell'ateo che ha capito tutto dei sacerdoti e che si uccide di fronte alla sconfitta: è un ateo esistenzialista «ante litteram», che proprio per questa sua scelta non ha più paura della morte. Notevoli le varie scene di massa e di guerra e notevoli tutta l'atmosfera perfettamente egiziana. Al colore splendido si aggiunge il tentativo quasi riuscito di una musica che è impostata nello stile e nella tecnica anticegiziana.



20 febbraio - martedì  
(ore 16,00 - 19,00 - 22,00)

**Il faraone** di Jerzy Kawalerowicz (replica)

21 febbraio - mercoledì  
(ore 16,30 - 18,30 - 20,30 - 22,30)

**Ceneri sulla grande armata** (Popioły) di Andrzej Wajda, con D. Olbrychski, P. Raska, B. Tyskiewicz (Pol., 1966, vers. ital., col., 100')

Ceneri sulla grande armata è virtualmente un film sconosciuto: presentato al festival di Cannes nel 1966, è stato doppiato in italiano qualche anno dopo, ed è stato pressoché ignorato dalle sale di tutta la penisola. Non se ne trovano che scarse tracce sia sui manuali, sia sulle storie del cinema o sulle riviste specializzate: ancora meno se ne trovano se si va a cercare i passaggi di questo film nelle città italiane, grandi e piccole che siano. Un film ignorato dalla critica e totalmente emarginato dai circuiti. Le ragioni sono classiche: innanzitutto la sua lunghezza, originariamente di quasi quattro ore, è qualcosa che (soprattutto a metà degli anni sessanta) suona come una provocazione per la totalità dei gestori e dei distributori di casa nostra; in secondo luogo l'argomento - un grande affresco storico della nazione polacca all'epoca delle guerre napoleoni-

che - non è dei più agiografici, anzi sfugge alle visioni romanizzate cui ci ha abituato l'industria occidentale. Wajda tratta la materia storica con distacco, anzi quasi con fastidio, affondando le radici nelle ragioni profonde, culturali e politiche, del sentimento nazionale dei polacchi, piegando il contenuto del grosso libro, notissimo in Polonia, da cui il film è tratto, a una esigenza cinematografica tutta giocata sul movimento e sul ritmo degli avvenimenti degli intrecci. Ne viene fuori un affresco antinapoleonico che, anche nella edizione italiana, malgrado i grossolani tagli subiti, conserva una trasparente carica allegorica delle crisi e dei conflitti, spesso sotterranei, a volte drammaticamente espliciti, con l'Unione Sovietica, la madre patria del socialismo «realizzato».

22 febbraio - giovedì  
(ore 16,30 - 18,30 - 20,30 - 22,30)

**Ceneri sulla grande armata** di Andrzej Wajda (replica)

ad Aleksander Ford, regista coraggioso, vero e proprio capostipite che già nell'anteguerra ha prodotto opere notevoli. Il suo cinema si muove disinvoltamente all'interno di generi e di tematiche le più disparate, dove è possibile rintracciare un grande mestiere, una notevole precisione formale e uno stile sicuro. Eisenstein, Olivier, chiamati in causa per questo film, in realtà non sono che referenti puramente forma omaggi rituali, che il regista sembra produrre verso gli illustri precedenti, soprattutto il Niewsky del maestro sovietico. I cavalieri teutonici, in realtà, è una carrellata epica sulla storia della Polonia realizzata per celebrare il millenario dell'indipendenza. I cavalieri teutonici

creata per difendere e propagandare la fede cattolica, specie di crociati tedeschi che compivano sanguinose scorrerie. I polacchi li affrontarono sotto re Vladislao e in una memorabile battaglia, a Grunwold, li sconfissero e li dispersero. Nel film, dove le gesta vengono compiute con incredibile ferocia, a base di massacri, di torture, di punizioni terribili, si introducono fatti individuali, come la storia d'amore di Danuska per Zbysko. Malgrado alcune lentezze strutturali, la sobrietà formale e stilistica di Ford, soprattutto nelle riprese della battaglia, ne fa un documento notevole.

26 febbraio - lunedì  
(ore 16,00 - 18,15 - 20,30 - 22,45)

**I cavalieri teutonici** di Aleksander Ford (replica)

27 febbraio - martedì  
(ore 16,00 - 19,00 - 22,00)

**L'uomo di marmo** (Cztowidk z marmuru) di Andrzej Wajda (Pol., 1977, v. o. sott. ital., col., e b/n, 160')

Anteprima in versione sottotitolata.

In concomitanza con la prima uscita in edizione doppiata nei cinema di prima visione, presentiamo la versione con sottotitoli in italiano di questo straordinario film del grande Wajda. Una materia scottante (e imbarazzante), un altro grado di perfezione formale e un grande coraggio politico e civile, faranno certamente di questo film un'occasione di riflessione per tutta la sinistra. Il tema è noto: è la storia di un eroe del lavoro socialista, di uno stakanovista polacco che sperimenta tutta la terribile distorsione del potere in uno stato del socialismo realizzato, approdando coscientemente a un gruppo di opposizione operaia e finendo la sua vita a Danzica (ma il film non lo mostra: pare che la sequenza sia

stata soppressa), durante l'ultima rivolta operaia. Il film è strutturato sullo schema dell'inchiesta ma non è un'inchiesta, è un pre-testo stilistico, è, tra l'altro, la materia preparatoria per un film sul personaggio, il film del film. Questo motivo conduttore ne scandisce il ritmo e tiene insieme il filo della memoria storica, producendo approcci e piani di lettura polivalenti e temi di portata storica implicitamente suggeriti. Ma anche esplicitamente catturati nella trascrizione, come nella stupenda lunga sequenza della gara di «Emulazione socialista» con la quale ci viene trasmesso, senza uscire dall'immagine, il profondo senso teologico dell'ideologia del lavoro - vero e proprio riflesso speculare del comando capitalistico - sulla quale è fondata la costruzione produttiva degli Stati cosiddetti socialisti.

La rassegna del cinema di Weimar è curata da Sandro Studer (le note su Spione di Lang e sul cinema sperimentale di Richter sono di Enrico Livraghi). La rassegna del cinema polacco è curata da Enrico Livraghi.