

CINEMA

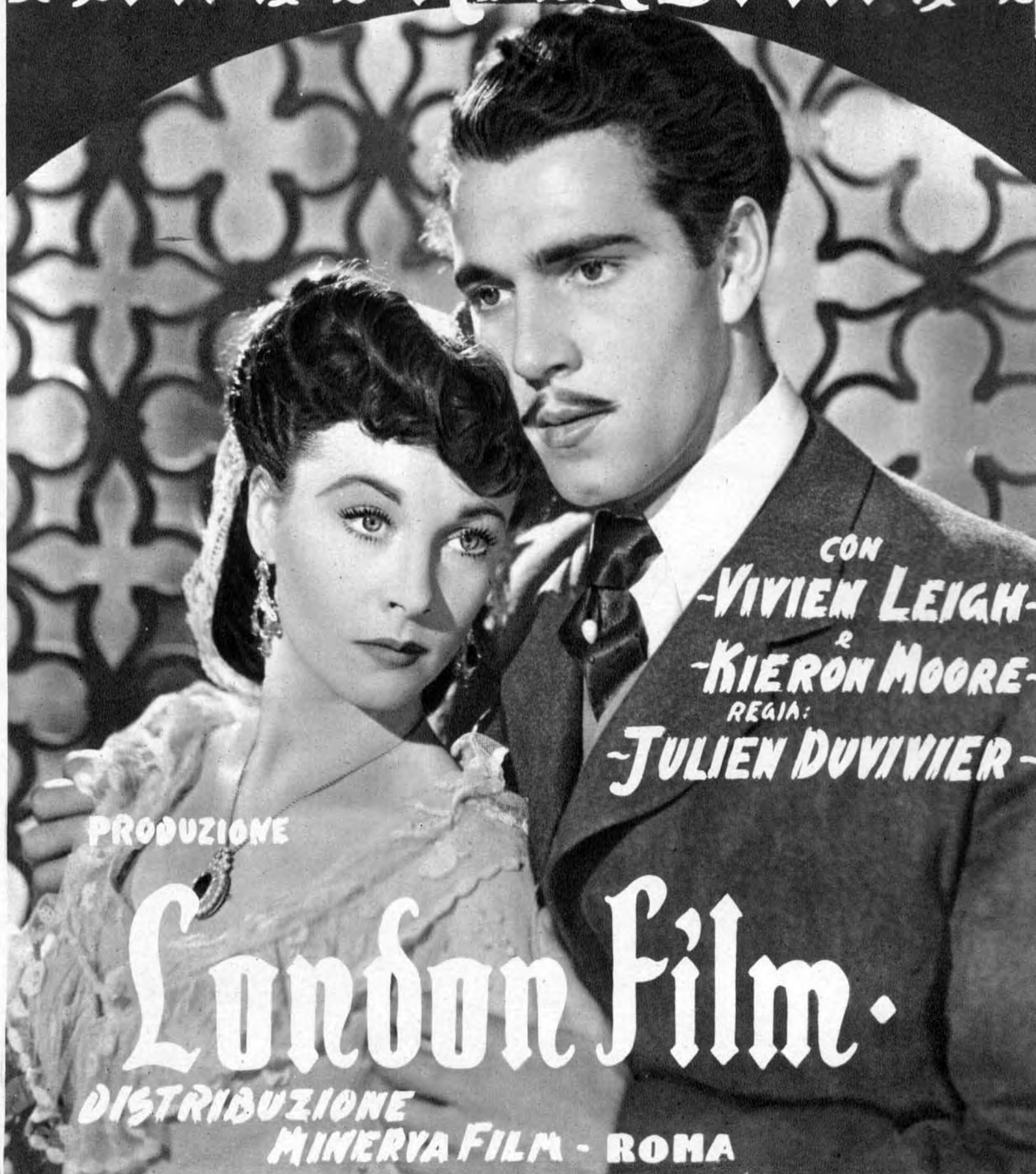


SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 3

NUOVA SERIE - 25 NOVEMBRE 1948

ANNA KARENINA



CON
-VIVIEN LEIGH-
-KIERON MOORE-
REGIA:
-JULIEN DUVIVIER-

PRODUZIONE

London Film.

DISTRIBUZIONE

MINERVA FILM - ROMA

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume I

FASCICOLO 3

Anno I - 25
Novembre 1948

Questo fascicolo contiene:

Cinema-gira	67
B.	
<i>Diamo un cervello alle forbici</i>	69
CARLO DOGLIO	
<i>Muto e sonoro</i>	70
GIORGIO PROSPERI	
<i>"Straziami, ma di baci saziati"</i>	
<i>è il nostro inno nazionale?</i>	72
M. T. PICCOLI	
<i>Cinema di Stato a Praga e Varsavia</i>	73
PIETRO BIANCHI	
<i>Roberto e Giovanni</i>	76
IVO CHIESA	
<i>Appunti al buio</i>	76
LO DUCA	
<i>Due settimane di vita cinematografica</i>	77
DINO RISI	
<i>Morte della sequenza</i>	79
GAETANO CARANCINI	
<i>"Can-Can" e bastonate in</i>	
<i>"Un'altra parte della foresta"</i>	80
GLAUCO VIAZZI: M. V.	
<i>Biblioteca</i>	82
DOMENICO MECCOLI	
<i>Su basi scientifiche il nuovo Centro Sperimentale</i>	83
ANTONIO NEDIANI	
<i>Attori e tipi</i>	85
GAETANO TOSCHI	
<i>I registi: William Wyler</i>	86
ITALO DRAGOSEI	
<i>Una macchina infernale</i>	88
OSVALDO CAMPASSI	
<i>Retrospettive: "Acciaio"</i>	89
GUIDO ARISTARCO	
<i>Film di questi giorni</i>	92
VIRGILIO TOSI	
<i>Circoli del cinema</i>	94
PERSICHINI	
<i>L'infrarosso nella pellicola spettacolare</i>	95
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	96

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERRUCCIO PRISONE *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via. Serio, 1 -
Telefoni: 573-850 - 50063 - ROMA: viale Piramide Cestia, 21 - Tel. 583158 - PARIGI:
5, boulevard de Latour-Maubourg, Paris VIII - NEW YORK: 166 West, 48th Street,
New York City 19 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'amministrazione
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2000, semestrale lire 1100, estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Gérard Philipe e Cécile Aubry nel film "Manon" di Clouzot.



Il regista Victor Fleming, durante una pausa di lavorazione nel film «Joan of Lorraine» (Giovanna D'Arco) offre alla protagonista, Ingrid Bergman, un fantoccio-caricatura dell'attrice a cavallo. (R.K.O.).



I grandi mezzi al servizio del cattivo gusto: come sono state riprese le scene acquatiche di «Bellezze al bagno» (Bathing beauty). Un ponte mobile tiene la macchina perpendicolare alle nuotatrici. (Metro).



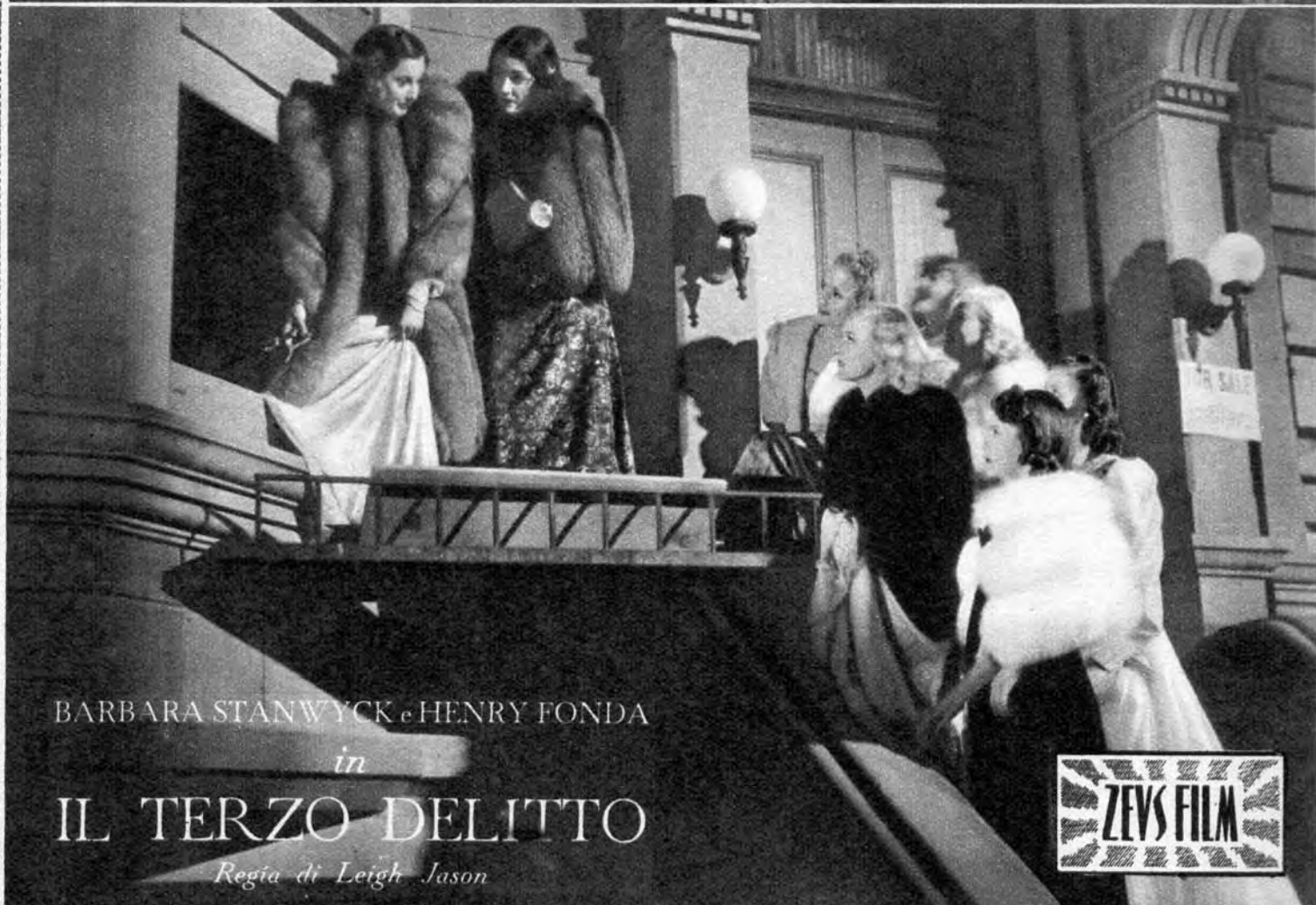
In Inghilterra, negli stabilimenti di Denham, si gira una scena del film «It's Hard to be Good» interpretato da Jimmy Handley: questi è davanti alla macchina, mentre il regista Jeffrey Dell verifica l'inquadratura.

LA ZEUS FILM PRESENTA



HENRY FONDA
LUCILLE BALL
IN
DEDIZIONE

Regia di Irving Reis



BARBARA STANWYCK e HENRY FONDA

in

IL TERZO DELITTO

Regia di Leigh Jason



CINEMA GIRA

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: *Rapture* (Voyagers Inc.), regista Goffredo Alessandrini, interpreti Glen Langan, Elsie Albun, Lorraine Miller, Edoardo Ciannelli; *Guglielmo Tell* (ICET), regista Giorgio Pastina, interpreti Gino Cervi, Monique Orban, Fred Mueller; *Totò al giro d'Italia* (PEG), regista Mario Mattoli, interpreti Totò, Gino Bartali, Fausto Coppi, Fulvia Franco.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: *Campane a martello* (Lur), in esterni a Forio d'Ischia, regista Luigi Zampa, interpreti Yvonne Sanson, Gina Lollobrigida, Eduardo De Filippo; *Tre giorni d'amore* (Italia Produzione Film), in interni a Roma, regista René Clément, interpreti Isa Miranda, Jean Gabin, Folco Lulli; *In nome della legge* (Lur), in esterni a Sciacca, regista Pietro Germi, interpreti Massimo Girotti, Jone Salinas, Charles Vanel; *Monastero di Santa Chiara*, regista Mario Sequi; *La città dolente* in esterni vari, regista Mario Bonnard, interpreti Barbara Costantini, Luigi Tosì, Constance Douling, Gianni Rizzo; *I corsari di Amalfi*, in esterni nel Golfo di Napoli, regista G.M. Scotese, interpreti Linda Christian, Alan Curtis, Mikhail Rasumny.

In un albergo di Roma...

...in uno degli ormai tradizionali «Cocktail party», Filippo del Giudice ha presentato alla stampa romana Peter Ustinov produttore, regista e interprete di *Private Angelo* (Il soldato Angelo). Questo film, di produzione inglese (Pilgrim Pictures, una casa fondata nel 1947 dallo stesso Del Giudice) è attualmente in esterni in Italia. Peter Ustinov vi sostiene la parte di un soldato italiano. Egli è stato presentato da Del Giudice come «un grande creatore». Peter Ustinov ha spiegato che *Private Angelo* è

dedicato ai soldati di animo semplice di tutte le nazioni, a quelli che non hanno mai saputo realmente che cosa facessero ma che hanno compiuto lo stesso il loro dovere». Ha detto anche che il film «vuol rendere giustizia all'Italia». A sua volta, Del Giudice, dopo avere affermato che *Private Angelo* viene realizzato con capitali completamente inglesi e non con danaro bloccato in Italia, ha detto che egli tende a produrre «non quello che il pubblico vuole, ma quello

di cui il pubblico ha bisogno». Maria Denis, protagonista femminile del film, si è rammaricata di doversi rifare in Inghilterra, Francia e Spagna dell'oblio dei produttori italiani.

La crisi di Hollywood...

...sembra piuttosto grave. Essa dipende principalmente, a quanto si afferma, dallo scarso afflusso di guadagni dall'estero. Si valuta che la produzione del 1948 sia inferiore d'un terzo a quella del 1945. I 742 attori e tec-

del Festival delle Arti che durerà otto settimane.

Nel Continente americano...

...sono attualmente in funzione 33.948 cinematografi: 25.041 nell'America del nord, 3074 nella America centrale, 5.833 nell'America del sud. Ad essi se ne aggiungeranno presto altri 700 attualmente in costruzione. Il minor numero di cinematografi — sei — si registra nell'Honduras britannico; il massimo — 23.532 — negli Stati Uniti.

Un severo...

...ma non documentato giudizio sulla cinematografia italiana viene espresso dalla Rivista spagnola *Primer Plano*. Un anonimo e tendenzioso scrittore so-



Si prepara una scena del film «Cardboard Cavalier», negli studios inglesi di Denham, per la regia di Walter Forde. Margaret Lockwood, la protagonista, viene struccata con uno speciale impasto di crema.



In Francia, Carlo Rim, autentico umorista, si cimenta con la regia: diamo una scena del suo film «L'armoire volante» con Fernandel.

nici di primo piano che erano sotto contratto un anno fa, si sono ridotti a 372.

In Inghilterra...

...dopo nove anni si sono riaperti gli stabilimenti di Elstree, completamente rinnovati. Durante la guerra essi erano stati requisiti per la necessità dell'Esercito inglese. Con la riapertura di Elstree, l'Inghilterra potrà contare su 24 studios in luogo dei 21 che erano in attività nel 1938.

A New York...

...nel primo semestre di quest'anno, sono usciti in prima visione 202 film americani, 18 inglesi, 13 francesi, 8 italiani, 2 tedeschi, 1 canadese, 1 russo. Gli otto film italiani sono: *L'onorevole Angelina*, *Melodie eterne*, *Gelosia*, *Felicità perduta*, *La Traviata*, *Paisà*, *I pagliacci*.

Un Festival Internazionale...

...cinematografico avrà luogo a Londra nel 1951 in occasione

stiene che «impressione generale della critica cinematografica è che il cinema italiano sia già in piena decadenza» e che «il neorealismo non sia stato capace di dare alla cinematografia italiana più di un anno di gloria».

Si attende l'arrivo...

...di Sam Wood, regista di un nuovo *Quo Vadis?* che sarà interamente girato in Italia.

I registi argentini...

...hanno costituito un'Associazione che, fra l'altro, ha stabilito che i registi stranieri non potranno lavorare in Argentina se non affiancati da registi locali cui siano riconosciute le loro stesse attribuzioni. In un suo commento, il giornale di Buenos Aires *Provincia* protesta contro questa disposizione che chiama inammissibile e ridicola perché, oltre a limitare la libertà di lavoro, rischia di privare la cinematografia argentina del contributo di buoni elementi stranieri.

Per aiutare gli studiosi di cose cinematografiche che intendono costituirsi un archivio, « Cinema » mette a disposizione dei suoi lettori copie di ogni fotografia pubblicata nella rivista; tale servizio è completamente gratuito, e il lettore dovrà rimborsare soltanto le spese di costo (carta al bromuro, riproduzione e postali). Le fotografie sono fornite soltanto nel formato in cui appaiono sulla Rivista, e fino al formato 13x18 costano 50 lire; da questo, fino al formato 18x24 costano 80 lire; su piena pagina, 100 lire. Si accetteranno soltanto le richieste inviate entro due mesi dall'uscita della rivista, a mezzo vaglia, o versamento sul conto corr. post. N. 3/21497, e indirizzate a: « Redazione di "Cinema" - Servizio fotografie - Via Serio 1, Milano ».

Luis Trenker...

...sarebbe l'autore di un diario di Eva Braun acquistato a suon di dollari da un'Agenzia americana e rivenduto alla Rivista Wochenend di Monaco di Baviera. Riconosciuto apocrifo il diario, Trenker si sarebbe reso irreperibile: così ha pubblicato il Momento in una sua corrispondenza da Monaco.

Nel Messico...

...i produttori si stanno agitando per impedire il crescente afflusso di vecchi film americani, di cui parecchi già proiettati anni addietro. Tale afflusso provoca difficoltà sempre maggiori per il piazzamento dei loro film, senza contare che si registra la diminuzione degli incassi dei cinematografhi. Attualmente, sono in lavorazione sette film. Nei primi otto mesi del 1948, il Banco Nacional Cinematografico ha concesso finanziamenti, prestiti e sconti per oltre tre milioni di dollari.

Jennifer Jones...

...sarà Madame Bovary. David O. Selznick ha accettato di prestare l'attrice alla M.G.M. che farà dirigere il film da Vincente Minnelli.

Durante le elezioni...

...americane la propaganda nei cinematografi si è svolta soprattutto con due cortometraggi che raccontavano l'uno la storia di Dewey, l'altro la storia di Truman.

La Scalera...

...scende in lizza nel campo del formato ridotto con la costituzione della Società « Scalera Film 16 mm. ». Ad essa partecipa la Ducati, una delle nostre maggiori Case specializzate nella costruzione di apparecchi 16 mm. L'attrezzatura della Società sarà presto completata con gli impianti per la riduzione, lo sviluppo e la stampa dei film in formato ridotto. L'avv. Alberto Criscuolo, Direttore Generale della Società, spera di poter annunciare un giorno la produzione di cortometraggi e documentari di carattere scientifico e didattico. Il primo gruppo della nuova Società comprende 20 film spettacolari ai quali, nel corso della stagione, se ne aggiungeranno altri ottanta.

Lo stato d'Israele...

...avrà presto il suo primo teatro di posa a Herzliyah, località situata a sei miglia da Tel Aviv. I capitali saranno forniti dal Fondo Nazionale Ebraico. Tre comitati costituiti da attori, produttori, registi, scrittori e tecnici di Hollywood hanno promesso l'apporto dei loro consigli. Tra i nomi dei 31 consiglieri si notano quelli di Eddie Cantor, William Wyler, John Huston, Lewis Milestone, Charles Brackett e Billy Wilder.

Siria, Libano, Iraq...

...hanno concluso degli accordi con gli stabilimenti di Istanbul per il doppiaggio in arabo dei film europei. Il fatto è dovuto agli alti costi degli stabilimenti del Cairo che avevano finora il monopolio del doppiaggio nel Medio Oriente, e alle restrizioni imposte dal Ministero egiziano degli Affari Sociali. La unica difficoltà sembra quella della scelta del dialetto arabo da adottare, dato che la maggioranza preferisce il dialetto egiziano.

Alida Valli...

...è arrivata a Vienna per interpretare, con Joseph Cotten, il terzo uomo, tratto da un romanzo di Graham Greene. Il film è prodotto da Alexander Korda e diretto da Carol Reed, uno dei migliori registi inglesi.

Don Camillo...

...il battagliero parroco creato da Giovanni Guareschi nel suo Mondo Piccolo, ripeterà le sue gesta in un film che il produttore Franco Riganti sta preparando per la Odeon Film. Lavoreranno alla sceneggiatura Berto, Metz, Amidei e Guareschi. Per la regia si fanno i nomi di De Sica, Zampa e Camerini.

D'homme à homme...

...il film di Christian-Jaque, sul quale fondavamo molte speranze per il tema e per i mezzi di cui dispone, è una nera delusione. Tutta la colpa non è del regista: J. L. Barrault nella parte di Henri Dunant, fondatore della Croce Rossa, è al solito febbrile, epilettico e insopportabile.



Un'inquadratura del documentario italiano « Motopescherecci » diretto da Luigi Crocenzi per la Maja-Film, e girato a San Benedetto del Tronto.

bile. Bisognerebbe riservare a questo attore le parti mute e schematiche del mimo Deburau. D'homme à homme è un film d'ambizioni mancate. Invano Charles Spaak introduce nel suo scenario scorci umanissimi e frasi taglienti e, purtroppo, non superate. Invano Christian Matras avvinca e svinca i suoi obiettivi e trova bellissime immagini. Tutto il film sembra un immenso luogo comune cinematografico, e la battaglia di Solferino non è stata sufficiente a far scaturire una vittoria.

Leon Poirier...

...forse il veterano della regia francese, ha presentato il suo nuovo film sulla giovinezza del visconte Charles de Foucault, che divenne il Santo del Deserto, « le Père Foucault ». La route incontra un'opera onestissima, che ricorda la maniera piana e quasi accorata dei documentaristi britannici: ha saputo cogliere nel Marocco millenario certi accenti e certi momenti indimenticabili. La seconda parte tocca profondamente lo spettatore: alla fine, Poirier riesce a farci sentire l'incandescenza dell'anima sflorata e presa, dinanzi al deserto, dall'abito della fede.

Parte magistrale in un film costruito e pensato.

I due film...

...che sgomentarono un poco il pubblico di Venezia hanno affrontato il pubblico parigino. Per l'Aigle à deux têtes, niente da fare. Dinanzi al vuoto pauroso delle sequenze di Cocteau, i francesi hanno reagito come la critica internazionale a Venezia. « Pollice verso », dunque, e proiezioni a sala vuota, cioè piena degli ammiratori personali di Jean Marais e delle ammiratrici indefesse di Edwige Fenech. Per Dedée d'Anvers è un altro paio di maniche. Secondo la tessera che è in fondo al vostro portafoglio, il film è un vecchiume sudicio ed evocatore delle case soppresse in Francia grazie al decreto di Santa Marthe Richard, oppure un capolavoro. La critica 1948 ha bisogno di sapere, per percepire un chiaro giudizio su un film, se il regista è parente di un certo « leader » o se la stella sua sposa frequenta i comizi con zelo sufficiente. Ma la critica seria e la generazione dei « ciné-clubs » ha perfettamente capito, al di fuori dello zio di Allegret e della batia asciutta di Simone Signoret, che il film non ha alcuna qualità particolare.

Un "film della solidarietà"...

...sarà presentato in Italia dalla R.K.O. Il ricavato di questo film, che si intitola Per sempre e un giorno ancora e che narra la storia di una famiglia inglese dal 1804 ad oggi, sarà interamente devoluto ad opere di assistenza sociale indicate dal Governo italiano. Per sempre e un giorno ancora è stato scritto da ventun scrittori, diretto da sette registi (tra cui René Clair) e interpretato da 78 attori di gran nome.

Greta Garbo...

...interpreterà La vita di Giorgio Sand. Il film, sotto la direzione di George Cukor, sarà realizzato in Francia e in Italia nella primavera prossima. L'attrice svedese, che sembra ormai tramontata, in questi ultimi tempi ha, più di una volta, annunciato film che non vennero mai realizzati. Forse con La vita di Giorgio Sand la rivedremo.



Negri della costa marmarica e leoni, in una scena di « Fabiola », il film che Blasetti ha recentemente finito. In secondo piano, Gino Cervi.

NUOVA SERIE

25 NOVEMBRE

1948

CINEMA

3

Diamo un cervello alle forbici

QUALCHE tempo fa il misterioso organismo che esercita la censura sui film da programmare in Italia, incriminò *Gioventù perduta*, e molti noti giornalisti e registi insorsero contro una decisione che appariva ingiustificata e arbitraria. *Gioventù perduta* ottenne il permesso di circolazione, e credevamo di non dover tornare più su un argomento così antipatico. Invece, proprio in questi giorni, abbiamo letto su un quotidiano che *Le diable au corps* è stato fermato dalla censura; e la cosa è troppo grave perché la si subisca in silenzio.

Esiste una commissione di censura (e approfittiamo di questa occasione per chiedere che ci siano comunicati i nomi di coloro che ne fanno parte); è umanamente comprensibile quindi, che ogni tanto alcuni signori, investiti di una data autorità, provino il desiderio d'esercitarla. Ma è preoccupante che tale desiderio li colpisca esclusivamente quando si tratta di bei film. *Gioventù perduta* era il miglior film italiano del 1947. *Le diable au corps* è fra i migliori film prodotti in questi anni, in tutto il mondo; ed è lecito pensare che appunto per questo la censura l'abbia incriminato.

In *Le diable au corps* v'è un adulterio, siamo d'accordo; ma ogni giorno vediamo filmetti di levatura men che mediocre, costruiti attorno a un adulterio, e circolano liberamente. Abbiamo visto *Furia*, *La legge del sangue*. Lo sconosciuto di San Marino, tutti biasimevoli, dal punto di vista d'un censore, e inoltre brutti; forse li han lasciati circolare proprio grazie alla loro bruttezza. Bonacciona e indulgente davanti alle opere che non hanno alcun valore, la nostra censura diviene severa quando scopre, come nel caso di *Le diable au corps*, un'opera d'arte.

Questa tutela della stupidaggine a tutto detrimento dell'intelligenza, ci appare singolarmente staraciana, e anche per questo ci offende. Sappiamo che lo Starace originale combatteva l'intelligenza semplicemente perché era al di fuori della sua comprensione; desidereremmo sapere perché la combatta la commissione della nostra censura cinematografica; se la ragione è la stessa, spiegheremo allora che *Le diable au corps* non può essere immorale, malgrado l'adulterio di cui narra, perché descrive l'amore di due giovani invasi da una bramosia più forte di loro, che li rende felici e disperati, che li assilla sempre senza appagarli mai. E' un amore così intenso da divenir sofferenza, e i due amanti patiscono per amore durante quasi tutto il film: fino alla fine, quando Marthe muore, e François annientato, assiste ai suoi funerali.

Immorale, è lo spettacolo che può invogliare all'immoralità; in questo film disperato v'è soltanto il travaglio della nostra condizione umana; per esso nessun adolescente perderà il sonno, nessuna fanciulla rinunzierà alla modestia. E poiché la peccatrice alla fine trova la sua punizione, cioè muore, non verrebbe censurato neppure da quel catastrofico signor Johnston che, in America, ha tagliato la scena d'un film, perché vi appariva su una mensola un putto di porcellana nudo.

C'è quasi da vergognarsi a scrivere cose tanto ovvie, ma sembra che sia necessario. Noi non vogliamo escludere che una commissione di censura possa esistere, ma siamo almeno in diritto di chiedere che funzioni su schemi pubblicamente noti. Si dica: « i bei film in genere, sono censurabili e riprovevoli », e avremo se non altro il vantaggio di saperlo. Proprio in questi giorni ho veduto la presentazione di un film intitolato *Il barone Carlo Mazza*, dove vi sono dialoghi di questo genere: « Quante palle? ». « Hum, così »; e il Carlo Mazza di Nino Taranto, in Italia, è l'alfiere dei cornuti; tuttavia la censura non ebbe nulla da eccepire contro tale film.

forse perché, quando l'hanno veduto, i censori ridevano per il garbato dialogo: oppure stavano pensando ai provvedimenti da prendere contro *Le diable au corps*.

Sarebbe ora d'intenderci una buona volta sul valore della parola « immorale ». Noi riteniamo immorale tutto ciò che è imbecille, ma questa è opinione personale, e non possiamo pretendere d'imporla, perché pregiudicherebbe molte categorie di persone. Ma riteniamo anche immorale l'insensata apologia della violenza che vediamo in gran parte dei film d'oggi. Riteniamo immorale la scuola di perfezionamento nell'arte dei calci in faccia che dobbiamo frequentare entrando al cinematografo. Ormai, chiunque frequenti una sala di proiezione sa come sfondare il cranio al prossimo, e come fargli inghiottire i denti; non v'è più bambino che ignori il corretto modo in cui va tenuta una pistola perché l'avversario non possa né fuggire né difendersi; sempre più spesso, il pezzo forte d'un film è la « cazzottatura », che adesso si usa anche in technicolor, con realistiche macchie di sangue rosso.

Né il signor Johnston, né i nostri più modesti censori hanno mai detto una parola contro questo costume selvaggio e senza scuse, che solletica i più bassi istinti umani; il cinema è gremito di calci in faccia, flagellazioni, torture d'ogni genere, tanto che ci si chiede se, per caso, l'intero corpo delle S.S. non si sia trasferito nelle varie Case di produzione; e nessuno protesta. Ma che un giovanotto faccia all'amore con una sua coetanea sposata, allora crolla il mondo, e tutte le macchine burocratiche si mettono in movimento. E' noto infatti che, specialmente sotto la nostra latitudine, non accade mai un fatto così riprovevole; l'ultima adultera di nostra terra fu Francesca da Rimini, e andò all'inferno. Meno male, perché se Dante avesse messo Francesca in Paradiso, nessuno avrebbe potuto salvare la *Commedia* dalla censura.

Scherzi a parte, questo è un discorso molto serio; la morale è assai vasta, e non risiede esclusivamente in un perizoma o in reggipetto. Noi disapproviamo ogni forma di censura (tranne quella ovvia contro chi offende il buon gusto), ma non aspiriamo ad imporre le nostre vedute. Quindi se la maggioranza ritiene che il cinema debba essere moralizzato, lo si moralizzi: ma tenendo presente che l'assassinio, la selvaggia brutalità, le revolverate e i linciaggi sono riprovevoli almeno quanto l'adulterio. Che i censori ci liberino di questa incessante propaganda alla violenza, e allora avranno una giustificazione anche quando vorranno impedirci di vedere l'amore di Marthe e François. Prima d'allora non hanno alcun diritto, tranne quello d'incassare lo stipendio, se ne percepiscono uno.

E rispettivo un poco l'intelligenza, che ha diritto anch'essa di vivere. I giornalisti contano poco, è vero, ma i giornalisti di tutto il mondo hanno reso omaggio a *Le diable au corps*, chiamandolo opera d'arte; le giurie di due Mostre cinematografiche gli hanno assegnato premi; possibile che ciò non abbia alcun valore?

A Bruxelles, quando venne proiettato *Le diable au corps* nel corso del Festival, l'ambasciatore di Francia, indignato nel vedere che la moglie d'un combattente francese trascurava i suoi doveri di sposa fedele, s'alzò a metà spettacolo, lasciando la sala; e tutti furono concordi nel giudicarlo un pessimo ambasciatore, perché dimostrava pubblicamente i suoi sentimenti; un pessimo spettatore perché non era in grado di seguire fino alla fine un buon spettacolo; e anche un pessimo francese, perché col suo gesto aveva offeso l'ingegno d'un compatriota.

I membri della nostra commissione di censura non sono ambasciatori, e non sono francesi; ma, se hanno preso il provvedimento da noi lamentato, almeno pessimi lo sono certamente.

DUE LINGUAGGI DIVERSI

MUTO E SONORO

A MANO a mano che approfondisco l'argomento sempre meglio mi persuado che la storia del cinema si svolga dai Lumières — o, meglio, da Marey — alla apparizione del sonoro-parlato, e qui concluda non tanto un ciclo quanto un'esistenza, senza metempsicosi. Per cui non esisterebbero due generi, il « parlato » e il « muto », integranti e determinanti a vicenda; la loro storia reciprocamente incomunicabile, sarebbe quella di due modi di raccontare affatto estranei uno all'altro conseguendone la assoluta svalutazione dell'insistere sopra un preteso tradimento perpetrato, circa nel 1928, dal sostituirsi degli elementi acustici a quelli ottici. Nasce in realtà, a quegli anni, un diverso linguaggio le cui necessità mandano in frantumi non solamente la faticata sintassi ma i vocaboli stessi (le inquadrature) di quello precedente.

Nemici dei discorsi generici, addirittura mortali nel campo del cinema, eccoci a proporre qualche esemplificazione:

G. W. Pabst: che cosa di *Die Buchse der Pandora* (Lulù, 1928) è passato nelle opere seguenti che si giovarono dei rumori e del dialogo? L'acrimonia sociale, la polemica contro il costume e la civiltà cui siamo sottoposti... no, questo riguarda altro argomento; quelle ispirazioni costituiscono, semmai, il filo conduttore « interno » dell'artista, riflesso sul momento espressivo soltanto perché provoca speciale interesse per gli elementi fisici di « quel » mondo: la prostituzione, la guerra, la miniera... (e quindi *Lulù*, *Westfront 1918*, *Kameradschaft* sono termini di confronto). Per il nostro assunto, che è quello d'una indagine almeno immediatamente formale, conta il contrasto assoluto fra le inquadrature programmatiche di *Lulù*, appesantite dalle angolazioni e dalle luci che devono far sentire agli occhi le appercezioni di tutti i sensi, e i tanto più liberi modi delle susseguenti composizioni: dove, anzi, gli elementi visivi acquistano di forza espressiva una volta liberatisi da quella necessità puramente esterna, di racconto, e vengono restituiti a una felice funzione ottica. Si sciolgono le astratte tipizzazioni (tali divenute a forza di comprimere i caratteri biologici), e la fissità pre-sonora dei volti diventa la miseria umana, sensibile delle donne di *Westfront 1918* e di *Kameradschaft* (un momento della posteriore *Mademoiselle Docteur*, la sequenza che ci mostra un vagabondo — o una spia? — nell'atto di affondare i denti guasti e sporgenti in un frutto indica, con il fremito leggero impalpabile dell'aria intorno alla inquadratura, fino a qual punto il « tipo » preconstituito e immobile del film muto sia andato assottigliandosi e concretandosi a un tempo).

E' un fatto che le nuove possibilità tecniche permisero a Pabst una resa artistica di tutt'altro genere — e valore — che le precedenti. Raggiunta finalmente l'arte, contenuto e forma si amalgamarono come mai gli era accaduto. Credo valga la pena d'insistere, a questo proposito, in un esame contrappuntato dei due ultimi film citati (1930, 1931 di produzione, rispettivamente). L'urlo sordo delle fiamme il cui ardente fiato insegue inesorabile gli scavatori seminudi, riecheggia il rombo aperto delle artiglierie, gli stacchi lacerati delle mitragliatrici (pare di udire, a ogni scarica, lo strazio che le pallottole compiono in membra umane). I luoghi premiti e solcati dalla guerra preludono al rado e brullo paesaggio

minerario. L'« Ende?! » che conclude *Westfront 1918* in sé reca l'identica disperazione e minaccia del finale di *Kameradschaft*: quella inquadratura oggettiva, documentaria, con la quale, nella sequenza della frontiera sotterranea ricostruita mentre i minatori fraternizzano al sole, Pabst mostra rappreso, ridicolo ed enorme a un tempo, il cieco potere dello Stato in due bolli (e pare che gli opposti doganieri, i rigidi ufficiali, facciano corteggio a quei due timbri).

Pur nella diversa, volutamente diversa, resa fotografica, consonante è l'atmosfera dei due film. Ecco il grigio ostinato della terra, dei visi dei soldati; l'insistere dei campi lunghi confonde le estreme trincee col cielo e siedono, un uomo, due uomini, soli col calore opaco delle loro mani, dei loro volti sul bordo dei fossi, mentre lo scoppio della fucileria non dà mai tregua. Un grande bisogno di pace è sopra di loro. Travolti in quelle inutili lotte, in quelle tragiche morti, ogni forza scompare sostituita da una sommissione animale. Quand'uno torna alla sua casa anche i muri e le strade della città divengono tristi e volgari; il perdono alla moglie colta in adulterio si stempera nei toni sciatti della sua carne e della sua camicia, nel desiderio senza passione, senza furore, di un letto, di un abito pulito. Luce e tenebra invece (luce che scruta e teme nei fanaletti dei minatori; che brucia, piena di fumi mortali, nelle esplosioni costruiscono il corposo impasto di *Kameradschaft*: rilevano corpi e tratti fisiognomici degli uomini al lavoro, spalmano di una bella e tenace vernice le stesse scene del riposo.

In quei momenti ogni oggettiva freddezza scompare, il verismo si libera in arte. E le celebri inquadrature delle docce, con quegli abiti appesi al soffitto come strani pipistrelli, lucide d'acqua e fango le membra dei minatori, provano l'autonomia dell'obiettivo di fronte alla pittura; l'acre gemere dei feriti e l'orrore delle mutilazioni nell'ospedale da campo (*Westfront 1918*), lo schermo completamente buio e solo un fioco lume balena in alto (*Kameradschaft*) di molte scene nella miniera, danno forza alla affermazione di una estetica validità del cinema.

Abbandonando per un momento il nostro cammino originario: è davvero un caso felice che codeste conferme vengano in punto di soggetti tanto impegnativi « socialmente ». Sono essi, viene voglia di assicurare, che con la loro ardente materia sollecitano un impegno stilistico tanto vivo e fremente. M. di Lang (stessa epoca, 1931) sostiene codesta opinione. Siamo infatti di fronte a un regista sempre violento, sempre « accelerato » nella composizione, in continua ricerca di soggetti nei quali la tensione germi da un delitto, da una uccisione: ebbene mai come la volta in cui la polemica contro il mondo borghese è dichiarata e aperta (si ricordi il processo fatto dalla malavita al « Mörder », e la salvezza che giunge a questi nella vana teatralità del tribunale legale) mai Lang ebbe tanto vivido e immediato lo stile. Citeremo: le inquadrature del M. che, con una delle bambine predestinate alla morte, si sofferma davanti a un negozio di giocattoli; il contrappunto fra le sedute dei capi della malavita e quelle dei capi della polizia, ciascuno a suo modo in caccia del delinquente, con il fumo delle sigarette che cresce cresce cresce fino a empire lo schermo; l'inesorabile scavare psicologico, sostenuto esclusivamente con le angolazioni dell'obiettivo e i movimenti della macchina da presa, senza un intervento sulla pellicola; la « visiva » soluzione, infine, del problema psicologico offerto dall'assassino: problema risolto inquadrando costui come un mostro kafkiano tra i legni e i polverosi « oggetti » abbandonati di un sottotetto.

Beninteso l'esemplificazione di Lang ha scopi precisi anche per l'indagine che dichiarammo inizialmente. Ci sembra che la sua levatura artistica sia ben più salda dopo la morte del « muto »; e che affatto diversi ne diventino i modi compositivi. Non è possibile dimenticare l'intensità degli inizi del « dottor Mabuse » (*Das Testament der Dr. Mabuse*, 1932) sonoro, mentre un personaggio spia tra le botti e un continuo rumor di macchine agita l'inquadratura; né i felici effetti raggiunti quando si coadiuvano la ripresa dall'alto e una vera e propria rete sonora (i fischi dei mendicanti) nella caccia finale al Mörder.

Ma ancora: Dreyer. Con il quale parrà che il nostro assunto si giustifichi all'incontrario dei casi precedenti nel senso che l'avvento del sonoro gli spezzerebbe in mano la linea lirica conquistata con *La Passion de Jeanne d'Arc* (1927); e nel *Vampyr* (1931) — opera alta e degna ma non tale da eguagliare la prima — si troverebbe costretto a mutare di linguaggio sotto la pressione dei nuovi elementi (i rumori, la musica, il dialogo) intervenuti a sofisticare la purezza della resa strettamente fotografica. Laonde il salto tra due modi di fare dell'arte per nulla successivi e integrabili (prima tesi enunciata) ritroverebbe la sua dimostrazione in una « caduta » d'ispirazione non già imputabile all'animo del

« M. » realizzato da Fritz Lang nel 1931 adopera efficacemente il sonoro.





« Kameradschaft » (La tragedia della miniera, 1931) rivela in Pabst un diverso linguaggio e anche un diverso impiego dell'illuminazione.

regista, ma derivante da quegli strumenti formali che per quanto usati in maniera eletta non consentono, né più possono consentire, le illuminazioni poetiche connaturate al « muto ».

Personalmente sono invece persuaso che il cinema sonoro-parlato possa vantare una validità artistica. Vero è che la lirica, questa « cima » come dice Leopardi « colmo, sommità della poesia » scompare quasi del tutto dopo il 1928; ma scompare perché il cinema raggiunge una maggiore autonomia e non può più quindi tendere a imitare con il suo vocabolario di immagini, con la sua sintassi di movimenti di macchina e di montaggio, le alogicità delle parole. Flagrante esempio in Dreyer: la *Passione di Giovanna d'Arco*, che a prima vista può essere accusata di pittoricismo, è in realtà, nelle intenzioni dell'autore, letteratura (e, nella realizzazione, troppo spesso scenografia); basta, per accorgersene, premere con una certa intensità le varie inquadrature e la loro successione: a poco a poco i volti della Falconetti, dei giudici, la folla, gli archittravi, gli strumenti di tortura si rivelano non già in funzione di parole (che, insomma, sarebbe il modo d'esprimersi del cinematografo; e le parole, in letteratura, in funzione d'immagini, e così via da un'arte all'altra) ma abbisognevoli in chi guarda di un'immediata traduzione letteraria; ideogrammi, ecco, non immagini.

E basti confrontare il film appena citato con la stupenda sequenza composta da Flaherty in *Nanook of the North* (1932): lo snudarsi delle donne sotto le pellicce rase d'orso, con i figlioletti e la neve e i cani che ne rimangono progressivamente seppelliti e i volti degli uomini, una serie di inquadrature piane, apparentemente oggettive eppure trasfiguranti in una luce che filtra quella naturale dei luoghi e avvolge di desolazione, di lontananza e di felice comunità tra le cose e gli uomini tutta la scena.

Perché colpi d'ala il « muto » ne ha avuti, mutati i mezzi te-

cnici il suo linguaggio saltò via; rimase valido solo in sede di analisi estetica temporale, inestendibile alle forme espressive assunte di poi. Flaherty medesimo (lui si dimostra all'incontrario!) gioca a favore della mia tesi: non è riuscito a padroneggiare il sonoro (un esame di *Man of Aran* [L'uomo di Aran, 1933-34] lo concreterebbe) mettendo in luce, una volta di più, la differenza sostanziale dei due periodi (che non sono dunque « periodi » ma storie chiuse).

Dreyer invece alla pura arte ci arriva, come quasi tutti, grazie all'intervento di nuovi e completamente diversi mezzi d'espressione. *Vampyr* dei difetti ne ha non pochi (in parte ricadono sotto la rubrica « avanguardismo-decadentismo », e richiederanno altra indagine): tipica la lentezza compositiva di questo film, derivante dal continuo spostarsi della macchina da presa al seguito d'ogni personaggio nonché dall'abuso di panoramiche che troppo umanamente indugiano — e certo il regista voleva appunto riferire la stanchezza, l'incertezza preoccupata degli sguardi dei suoi attori — sui particolari delle stanze. Ma si confronti l'interpretazione della natura in *La passione di Giovanna d'Arco* (nostalgie della fanciulla verso la vita, verso la campagna) con le inquadrature riprese da dentro alla cassa da morto in cui giace David Gray: la possibilità di un accompagnamento sonoro (che qui è dato da uno stupendo rintoccar di campane, festoso e minaccioso e tristissimo a un tempo) libera il regista da ogni preoccupazione che non sia quella strettamente visiva, e gli consente una purezza di resa, una felicità d'invenzione mai prima raggiunta. Chi ricorda le foglie e i fiori stilizzati dall'obiettivo, simili a insetti magri e paurosi, della nostalgia di Giovanna e li paragona alle foglie degli alberi, piene di cielo, che sciolgono in canto gli occhi impiettrati di Gray, non potrà fare a meno di riconoscere che c'è una qualche ragione, e abbastanza solida, in quanto andiamo sostenendo.

CARLO DOGLIO

“Straziami ma di baci saziarmi” E' IL NOSTRO INNO NAZIONALE?

VI RACCONTO una storia autentica: tempo fa mi trovavo in una agenzia di noleggio quando entrò una specie di fattore di campagna, con un feltro unto in testa e i calzoni rimboccati sugli stivaletti. Seppi poi che era il direttore di un cinematografo in un piccolo paese della provincia romana. Domandò all'impiegato della agenzia quali film avesse a disposizione per la settimana e colui gli mostrò una nota delle pellicole disponibili con titolo, interpreti principali e casa di produzione. Il direttore non la degnò nemmeno d'uno sguardo e chiese, come persona pratica di codesti affari: «Mi dia qualche bel delitto». L'impiegato non stette a pensarci molto e gli segnalò uno dei tanti: *Passione che uccide, Danaro e sangue, Sangue selvaggio*, che infestano i nostri cinematografi.

Questo episodio ci fornisce un'idea dei criteri coi quali vengono scelte per lo più le pellicole da sottoporre all'attenzione del pubblico, specie di un pubblico ingenuo e disarmato di fronte alla potente suggestione dello schermo, qual'è il pubblico di provincia e, possiamo aggiungere, la maggior parte degli spettatori che affollano le sale di proiezione nei quartieri popolari delle grandi città.

Se questo è il criterio di scelta, cioè di solleticare gli istinti più bassi, le curiosità più torbide e malsane delle platee, non diverso è necessariamente il criterio con cui i film stranieri vengono truccati nel titolo perché rispondano sui cartelloni alle presunte richieste della massa. Sicché può accadere che un titolo come *Il veleno del peccato*, che avrebbe mandato in sollucchero il nostro esercente di provincia non sia altro che l'assurda e arbitraria traduzione di «Night editor», che significa semplicemente «Direttore o redattore capo di notte». Il Peccato esercita un'attrazione potente sulla fantasia liceale dei nostri traduttori di titoli; è rimasto famoso, come esempio di tal gusto, *La fiamma del peccato*, di Billy Wilder, con Barbara Stanwyck e Fred Mac Murray, il cui titolo originale, dal romanzo di James Cain, era semplicemente *Double Indemnity* (Doppia indennità); così *Night in Broad-*

way (Una notte a Broadway) diventa *Gli angeli del peccato* e *The Strange Woman* (La strana donna) con Hedy Lamarr e George Sanders appare nell'edizione italiana col titolo mirabolante di *La venere peccatrice*, unendo al torbido richiamo del peccato una nota di basso erotismo, altro ingrediente consuetudinario delle traduzioni italiane di titoli.

Dopo il capitolo del Peccato viene quello, anch'esso ragguardevole, del Sangue e del Delitto: *It Happened in West* (Accadde nel West), diventa nell'edizione italiana *Argento e sangue, Dark Command* (Oscuro comando) diventa nientemeno che *La belva umana, Miroir* (Specchio) film francese con Jean Gabin, viene tradotto *Maschera di sangue, Nocturne* (Notturmo) si complica in *Notturmo di sangue, Crossfire* (Fuoco incrociato), il bel film di Dmytryk, diventa *Odio implacabile; L'honorable Catherine*, film francese di Marcel L'Herbier, viene truccato in *Pericolo pubblico, Ines de Castro*, film spagnolo, diventa *Pedro il crudele* e così di seguito.

Naturalmente anche la Passione è degnamente rappresentata: *The Web*, un nome di famiglia, diventa *Passione che uccide*, il film *Golden Earrings* di Mitchell Leisen con Marlene Dietrich e Ray Milland passa dal suo significato letterale di *Orecchini d'oro* a *Passione di zingara*; il film inglese *The Brothers* (I fratelli) viene naturalmente tradotto *Torbida passione*.

Potrei continuare fino alla noia procedendo per gruppi affini: mi limiterò invece a rammentarvi alcune traduzioni di titoli interessanti per il torbido erotismo, o la gonfia retorica con cui è stato travisato l'originale. Così, per esempio, *The Constant Nymph* (La ninfa fedele) con Joan Fontaine e Charles Boyer, diventa nella fantasia non troppo limpida dei traduttori *Il fiore che non colsi*, con un sottinteso ambiguo che sposta tutto l'humour della vicenda; così il film sulle sorelle Brontë muta il titolo da *Devotion* (Devozione) in *Appassionatamente*, speculando evidentemente sulla nota canzone; il film di Lubitsch *Cluny Brown* dal nome della protagonista, diventa in italiano *Fra le tue braccia*; il film di Marlene Dietrich e Jean Gabin, che s'intitola realisticamente *Martin Roumagnac*, il protagonista, viene trasformato in *Turbine d'amore*. E' presente ovunque una determinata volontà di forzare la mano, di accentuare i toni, di passar sotto mano sottintesi torbidi o erotici, di mobilitare senza necessità il Cuore, il Mistero, la Passione, il Delitto, il Peccato, l'Amore. *House of Frankenstein* (La casa di Frankenstein) diventa *Al di là del mistero*; *Lost Moment* (Momento perduto), *Gli amanti di Venezia*; *The Crystal Ball* (La sfera di cristallo) è tradotto non si sa perché *Domani sarò tua, Humoresque*, il bel film della Crawford, così intitolato da una sonata per violino eseguita dal protagonista John Garfield, è tradotto nell'edizione italiana *Perdutamente*; *The Amazing Dr. Clitterhouse* (L'esilarante dottor Clitterhouse) diventa, per paura che il titolo non attragga sufficientemente, *Il sapore del delitto*; *My Darling Clementine* (Mia diletta Clementina), il famoso film di John Ford, viene tradotto *Sfida infernale*; *Le bienfaisant* (Il benefattore), *Amore proibito*; *South Riding* (Cavalcando verso il sud), *La cavalcata della follia*; e finalmente *A Matter of Life and Death* (Questione di vita o di morte), *Scala al Paradiso*. Ma i nostri traduttori si son guardati bene dal dare una versione italiana del titolo argentino *Abanderado*, forse perché codesta parola strana e roboante era ritenuta sufficientemente idonea a solleticare la curiosità degli spettatori.

Chi dovesse giudicarci in base al gusto di codeste arbitrarie trasformazioni si formerebbe di noi italiani uno strano concetto: di gente, cioè, ossessionata da un erotismo di bassa lega, da torbidi complessi sentimentali, di un popolo, insomma, che ha per inno nazionale *Straziami, ma di baci saziarmi* e per sigillo dello Stato un cuore trapassato da una freccia. Un gusto di questo genere era riservato una volta a quei settimanali semiclandestini che accendevano l'immaginazione dei liceali; oggi ha invaso la piazza e solletica dei manifesti murali quel tanto di grossolanamente sensuale, di esteticamente volgare, che ogni uomo porta con sé, esasperando i tradizionali difetti di gusto e di sensibilità, che ci rendono così suscettibili di fronte al giudizio dello straniero, ma che poi coltiviamo tranquillamente fra noi, scambiando per qualità positive i complimenti di cui sia oggetto da parte dei decadenti di tutto il mondo. Ora io non voglio fare commenti, non m'interessa il titolo di studio e il grado di cultura generale della maggior parte dei nostri cinematografari, i quali considerano Victor Hugo un poeta futurista, Guido da Verona un fustigatore di costumi, e la musica di competenza del maestro Barizza. Concedo tutto: il dopoguerra, la borsa nera, i baschi verdi, i fez scarlatti, il duello Vespa-Lambretta, il totocalcio, il Piano Fanfani, l'estetica della «terza forza», i giornali a fumetti, i ciclisti democristiani e la radiocronaca dell'elezione di «Miss Sedia», offerta dalla rinomata ditta di mobili ecc. ecc., ma mi dà un indicibile fastidio che un film come *G. I. Joe Story*, qualcosa come *Storia di un fantacino*, appaia nell'edizione italiana col titolo *I forzati della gloria*, cambiando completamente, come si dice, le carte in tavola e facendo passare per un colpo di trombone la più semplice, la più vera econda, la più umana delle cronache di guerra.

GIORGIO PROSPERI



Ogni giorno la tecnica cinematografica s'arricchisce di nuovi ritrovati; ecco un ingegnoso apparecchio che, fissato alla vita di un attore, si trascina dietro una leggera macchina, facilitando la ripresa di coppie in primo piano che ballano fra molta gente. Comunque la coppia circoli fra le altre, per quanto rapidi siano i suoi movimenti, la macchina fissata all'apparecchio la segue, riprendendo la scena. Nella fotografia Ava Gardner e Robert Walker provano questa nuova invenzione, che servirà loro per una scena del film Universal «Il bacio di Venere».



La Cecoslovacchia ha trovato in Karel Stekly l'esponente più significativo del "realismo sociale". Dal film « Sirèna » (Sciopero, 1947).

TRA LE cinematografie cosiddette minori, quella cecoslovacca è senza dubbio una delle più interessanti. Nell'anteguerra vi si potevano rinvenire tre tendenze principali: la realista (Junghans, *Takový je život*: Così è la vita, 1929), la documentaria (Plicka, *Zem spívala*: La terra canta, 1933; Kucera, *Praha*) e l'erotica. Ognuna di esse avevano in comune l'elemento natura, ma mentre le prime due si esaurivano nelle esperienze di pochi registi, la terza prese proporzioni ben più vaste: divenne una « scuola », nella quale generalmente si identificava tutto il cinema cecoslovacco. Capo di questa scuola fu Gustav Machaty, che si impose con *Erotikon* (1929), *Extase* (1933) e *Nocturno* (1934-35). Accanto a lui erano, tra gli altri, Vladislav Vancura (*Na sluneční strane*, 1933) Josef Rovensky (*Reka*: Amore giovane, 1933) *Marysa*, 1935), Otakar Vávra (*Panenský*: Verginità, 1937; *Cech panen kulnohoskych*: Corporazione delle vergini di Kutna Hora, 1938), Miroslav Cikan (*Batalion*, 1937) e, ultimo arrivato, Frantisek Čáp (*Nocní motýl*: La falena, 1941). Mac Fric, talvolta, stava a sé (*Janosik*, 1936).

Oggi, il cinema cecoslovacco non può più contare su alcuni di questi registi. Rovensky è morto. Machaty, con la nuda interprete di *Extase* (Hedy Kisler: Lamarr), è da tempo immigrato in America, dove realizza film mediocri: si vedano *Madame X* (1937) e *Jealousy* (1945). D'altra parte la loro scuola è scomparsa. La nazionalizzazione dell'11 agosto 1945 ha portato una nuova aria negli stabilimenti che fanno capo a Barrandov, cancellando l'erotismo dionisiaco, lo scatenamento dei sensi: quei contrasti e allusioni, quei simboli e analogie — se vogliamo ingenui talvolta, ma mai semplicisti — con i quali si voleva creare e suggerire si-

tuazioni psicologiche e morbose. I registi cecoslovacchi ricercano attualmente i loro temi su un altro piano; si ispirano alla lotta per la liberazione, alla letteratura e al teatro classico nazionali, alla loro cultura per esprimere in ogni caso e in ogni film aspirazioni sociali. In altre parole, se nel passato il cinema cecoslovacco sentiva l'influenza germanica e si avvicinava, come atmosfera, al « satanismo » dei decadenti e al « Parnasse et Symbolisme », oggi esso si è allineato con quello russo. Alla scuola « erotica » è così subentrata la scuola del « realismo sociale ».

Questo realismo trova in Karel Stekly l'esponente più significativo. Già sceneggiatore e allievo di Fric, Stekly debutta come regista solo dopo la liberazione. Al discontinuo ma interessante *Proton* (Sfondamento, 1946), segue *Sirèna* (Sciopero, 1947). Il film, tratto dal romanzo omonimo e sociale di Marie Majerová, poggia sulla lotta di classe: narra la rivolta dei minatori di Kladno contro il soprano dei ricchi. L'influenza dei maestri russi, nel contenu-

to e nella forma, è evidente: i giorni che la famiglia operaia trascorre, l'assalto alla casa padronale, il conflitto con la polizia e il finale, ricco di significati, ricordano nei loro limiti alcune sequenze di Eisenstein e di Pudovkin: la stessa tecnica, lo stesso uso dei primi piani e del montaggio. I vari elementi compositivi, dalla fotografia (Tuzar) alla musica (Burian) si fondono, creano una atmosfera drammatica la quale raggiunge una forza singolare nella sequenza in cui una madre scende da una lunga scalinata, portando sulle braccia il corpo esanime della figlia. Il successivo *Kariéra* (Carriera, 1948), da un racconto « autentico » di Moravěk, vuole essere una critica alla società della prima repubblica cecoslovacca. Il problema dell'uomo che fa carriera è universalizzato nel caso di un singolo personaggio, che dopo dieci anni di lavoro riesce a dirigere un grande « trust » giornalistico, e si accorge dell' inutilità di quanto ha fatto e sta facendo. Il realismo sociale è anche alla base del nuovo film che Stekly sta realizzando, tratto

CINEMA DI STATO A PRAGA E VARSAVIA



Con « Nezbedny Bakalár » (Il baccelliere malizioso, 1946) Vávra mette in satira la borghesia.

da un lavoro teatrale di Krpaty.

Altri due registi debuttanti, e sui quali il cinema cecoslovacco punta particolarmente, sono Dorivoj Zeman e Jiri Weiss. Il primo ha diretto *Mrtvy mezi živými* (La morte tra i viventi, 1946-47), che si avvicina molto a *Siréna*. Del secondo sono *Uloupená hranice* (La frontiera rubata, 1946-47) e *Most* (Il ponte, 1948); da un romanzo di Fábry, il film descrive la lotta sociale sostenuta in un piccolo paese ceco per la costruzione di un ponte, e vuole mettere in evidenza i rapporti esistenti tra individuo e società, per la quale si debbono sacrificare i piccoli egoismi: e un giardino viene distrutto per farvi passare la via in progetto. Se in *Stekly* in Zeman e in Weiss, registi nati nel clima della rivoluzione, i nuovi temi sono sentiti e pertanto efficacemente espressi, meno sincera appare l'ispirazione di altri registi agli stessi assunti. E' questo il caso, soprattutto, di Vávra e di Cikán e di Čáp: legati a esperienze ancora troppo recenti, essi cercano affannosamente di cambiare gusto e visione. Il compromesso è chiaro in *O sevcí Matousovi* (1948) di Cikán. E così pure nei film di Čáp, che bruscamente ab-

bandona le falene notturne per gli « uomini senza ali » (*Muzi bez kridel*, 1946): i soldati dell'aria, cioè, costretti dai nazisti a rimanere nelle officine. La vicenda inizia con l'uccisione di Heydrich, la quale ha dato l'avvio ad *Hangmen Also Die* (Anche i boia muoiono, 1943). Ma i risultati ottenuti da Čáp, di fronte alla tragedia dei compatrioti, sono ben diversi da quelli raggiunti dall'« estraneo » Lang: nel primo il « reportage » e il documento umano si perdono: manca per altro una fantasia, così acuta in *La falena*. La lotta partigiana è anche il tema di *Bílá tma* (Oscurità bianca, 1948); il soggetto, scritto dallo stesso Čáp, narra un episodio durante la rivolta nazionale in Slovacchia. Il regista questa volta è meno retorico, e trae efficaci spunti dal paesaggio. Prima di *Oscurità bianca*, Čáp aveva diretto una rapsodia villareccia, sempre con intonazioni sociali: *Muzikant* (Il musicista, 1948).

Con *Krakatit* (1948), dall'omonimo romanzo fantastico di Capek, Vávra rivendica in un certo senso alla Cecoslovacchia l'utilizzazione dell'energia atomica: il libro risale, infatti, al 1924 e narra il sogno febbrile

di un ingegnere chimico (attore Prokop). Nel 1946 lo stesso regista aveva realizzato *Nezbedny Bakalár* (Il baccelliere malizioso), desunto da un romanzo di Zikmund Winter. Il film vuole essere una satira della media borghesia cecoslovacca dei tempi passati: epoca di miserie e di intolleranze. Il protagonista, un maestro chiamato da Praga ad insegnare nella città franca di Rakovník, dichiara guerra al consiglio municipale, e la sua partenza è il simbolo di una rivolta ideale: dell'intelligenza contro la grettezza borghese, « che tenta invano di arrestare l'evoluzione dell'umanità ». L'assunto non è sorretto da un linguaggio adeguato: l'opera si affida quasi esclusivamente ad un attore del teatro nazionale di Praga (Zdenek Štěpánek), che ha anche scritto la sceneggiatura. Vávra ritorna ai simbolismi a lui cari con *Předtucha* (Presentimento, 1947) ma questi (la ragnatela, le foglie che cadono, il pupazzo, lo spaventapasseri) non sono efficaci come una volta, non hanno il valore riscontrabile nell'uccisione dell'insetto e nell'unirsi delle due gocce d'acqua in *Erotikon* e in *Extase* di Machaty. Risultano falsi, perché artificiosi è la costruzione del soggetto, e contrastante con la sensibilità del regista la conclusione, dichiaratamente programmatica. I conflitti psicologici si risolvono in un presentimento che allontana la giovane protagonista dal peccato. Vávra deve così rinunciare alle scene ardite, ma il film raggiunge i momenti migliori proprio quando, nonostante tutto, nasce inavvertitamente una atmosfera sensuale: la passeggiata in barca dei due giovani, ad esempio, e la ragazza che nel suo letto di adolescente sente in lei gli istinti della donna. (Il problema della pubertà, questa volta nei confronti di un'adolescente, viene ripreso con gli stessi risultati da Walló in *Ito* (L'estate, 1947-48). L'insurrezione di Praga, nel maggio 1945, è il tema del film che Vávra sta attualmente girando.

Più interessante, tra i registi anziani, è l'attività di Fric, che alterna, come una volta, film drammatici ad altri comici e satirici. Dramma comica e satira si fondono, inoltre, in *Capkovy povídky* (I racconti di Capek, 1946-47). Sono sei episodi, desunti dal noto scrittore ceco, che talvolta ricordano *Jánosik* (l'uccisione della Matejova e l'assassino che va a costituirsi), o hanno un gustoso sapore (i poliziotti che cercano nelle vie e nei giardini di Praga un bambino in fasce rapito). Il vasto materiale, ricco di assunti sociali, poteva dare l'avvio a più di un film: il regista ha dovuto sintetizzare e ricorrere spesso a lunghi dialoghi; né del resto il personaggio-conduttore (il commissario Bartosek) riesce a legare gli episodi,



Un episodio della rivolta nazionale in Slovacchia è narrato in « Bílá tma » (Oscurità bianca, 1948). L'efficace regia è di Frantisek Čáp.



« Most » (Il ponte, 1948), da un romanzo di Fábry per la regia di Weiss, ha come tema i rapporti esistenti tra individuo e società.

alcuni dei quali ricordano anche il Chaplin di *Modern Times* (l'ex forzato che inconsciamente si trova alla testa dei dimostranti) e il Sjöberg di *Himlaspelet*. Fric, che ha tra l'altro diretto il primo film slovacco (*Varui*, 1947) e *Polibek ze stadionu* (1948), con *Si è perso a Praga* ha portato sullo schermo i problemi di chi ritorna nella propria città dopo gli anni dell'ultimo conflitto. Dalle vicende drammatiche di questo film, è quindi passato alla satira del mondo cinematografico con un'opera recentemente iniziata, la quale in un certo senso può ricollegarsi idealmente a *Primavera*.

Allo stesso film di Aleksandrov si avvicina, per altri motivi, *Podobizna* (Il ritratto, 1948): tratto da un racconto di Gogol, esso ha come tema il problema dell'arte e della missione che deve o dovrebbe avere nella vita. Lo ha diretto Slavicek, che è anche il regista di *Dvaasedmdesátka* (1947-48), da un soggetto dello scrittore nazionale Lager. Tra gli altri autori di film a soggetto, pochi invero, interessante è l'attività di Cech (*Divá Bára*: Barbara la folla, 1948), di Mach (*Na dobré stope*: Sulla buona via; *Zelená knížka*: Libretto verde) e di Krejčík (*Ves v pohraničí*: Villaggio di frontiera). Slavinsky si dà alla commedia, Václav Gajer al genere poliziesco (*Krízová trojka*: Tre di fiori, 1948), Krška a quello musicale. Nei film di quest'ultimo (*Housle a sen*: Il violino e



Con « Muzi bez kridel » (Uomini senza ali, 1946) Čáp abbandona le "falene" per i partigiani.



Barbara Drapinska, una delle interpreti di « Ostatni Etap » (L'ultima tappa, 1947-48): "reportage" sul campo di Auschwitz, diretto con insolito vigore da Wanda Jakubowska.

il sogno, 1946-47; *Az se vrátis*: Quando ritornerai, 1948) si avverte un certo sforzo, anche se non sempre originale, nell'impiego dei mezzi espressivi. Uno sforzo in tale senso sta tentando anche la Slovacchia, la quale ha chiamato Béla Balláz per stendere la sceneggiatura di uno dei due film attualmente in progetto. La notevole attività nel campo dei disegni animati, del film con pupazzi e del cortometraggio in genere, non rientra nei limiti di questo articolo, quantunque sia indicativa e necessaria per dare un panorama completo ed esauriente del cinema cecoslovacco.

Un altro cinema, che per scopi e tendenze ideologiche molto si avvicina al russo, è il polacco. Nazionalizzato anch'esso dopo la liberazione, insieme a quello cecoslovacco, ha però ripreso una attività limitata ai pochi mezzi tecnici di cui può disporre. Né del resto ebbe mai una produzione rilevante, neppure ai tempi di Pola Negri, della « Sfinks » e di Joseph Lejtes (*Il giorno della grande avventura* 1935). Dal 1945 ad oggi la Film Polski ha realizzato, oltre a diversi « shorts », cinque lungometraggi sugli stessi temi: l'occupazione nazista, la lotta clandestina, i campi di concentramento. Sono quasi tutti documentari; tale può

considerarsi anche *Ostatni Etap* (L'ultima tappa, 1947-48): è infatti una cruda e obiettiva documentazione degli atti criminali consumati dai tedeschi nella recente guerra, un « reportage » sulla vita delle prigionie nel campo di Auschwitz. Appunto una di queste, Wanda Jakubowska, sopravvissuta alle torture naziste, è l'autrice del film. La documentazione si affida a immagini le quali, attraverso un efficace montaggio, assumono nella prima parte una potenza realistica e drammatica di una singolare immediatezza. Meno convincente le sequenze finali, dove la Jakubowska non riesce a narrare, con altrettanto vigore, la cospirazione delle prigionie; inoltre le ultime inquadrature ricordano il *Compagno P.* di Ermler, e cadono pertanto nella retorica.

Su un piano diverso va messo *Ulica Graniczna* (Strada confine, 1947-48) con il quale Aleksander Ford ha voluto rendere omaggio agli ebrei polacchi vittime dei tedeschi. Qui la retorica è più evidente, ma non mancano le pagine vigorose, come la distruzione del ghetto a Varsavia. Lo stesso Ford dirigerà, nel 1949, un film in occasione del centenario di Chopin: il primo film polacco, forse, che si distaccherà dai temi accennati.

M. T. PICCOLI



Vávra ritorna ai simbolismi a lui cari con « Predtucha » (Presentimento, 1947); ma la sua regia appare stanca e legata al compromesso.



In « Housle a sen » (Il violino e il sogno, 1946-47) di Krška si avverte un certo sforzo nell'impiego dei mezzi tecnici in funzione espressiva.

ROBERTO E GIOVANNI

FRA I CRITICI cinematografici francesi «fra le due guerre», due, che erano anche romanzieri e saggisti di larga fama, emersero per doti singolari, per una sorta di fiamma, di calore, di grazia che emanava dalle loro riflessioni. Per dir tutto, da quel dono che gli Dei che sovrintendono a queste cose largiscono soltanto a pochissimi, il dono della personalità. I due critici si chiamavano Jean Prévost e Robert Brasillach.

Ora, da un po' di tempo, il ricordo di questi due morti (perché di due morti si tratta) ci ossessiona. Erano, anno più anno meno, della nostra stessa generazione. Sarebbero stati cioè, in questo anno '48, l'uno, Prévost, alquanto sopra, l'altro, Brasillach, appena sotto i quarant'anni, età in cui chi può, chi se la sente, tira un primo bilancio; e, ciò che più conta, entrambi morirono di morte fulminea, non per repentina malattia o per disgrazia, ma travolti nella guerra civile.

Jean Prévost, dei due il più anziano, è morto in una luce gloriosa, in una patetica luce di sacrificio e di speranza: con le armi alla mano, da protagonista della resistenza, in un agguato teso dai nemici; Roberto Brasillach è invece caduto sotto le pallottole dei gollisti, che lo condannarono a morte, per tradimento, pochi mesi dopo la cacciata dei tedeschi dalla Francia.

I due destini, come si è detto, ci angosciano. Quello che è successo a Prévost e a Brasillach poteva succedere a noi e ai nostri amici. E gli interessi culturali dell'uno e dell'altro ci erano tanto vicini, da aver l'impressione, leggendoli, di intendere la voce di un compagno di banco, di un collega di università o di redazione. Si intende che la fine di Brasillach, per quel moto del cuore per cui i peccatori puniti ci son più vicini della gente meno avventurosa, ci è vicino con maggior urgenza di quella di Jean Prévost; eppure, per uno straniero disinteressato, forse per lo storico futuro, i binari del loro destino, così divergenti nella cronaca contemporanea, finiscono per unirsi.

Per ciò che riguarda il cinematografo, la testimonianza di Prévost come quella di Brasillach è una testimonianza preziosa. Sono, nel primo dopoguerra, degli intellettuali che si avvicinano al cinematografo, non più per sfruttarlo o per un labile divertimento, ma per comprenderlo amandolo. Per molti uomini di lettere, usciti adolescenti o ragazzi, dalla vittoria del '19, il cinematografo fu davvero una scoperta vitale, una finestra spalancata su panorami e vie sconosciute, una magia possibilità offerta a un romantico desiderio di cose nuove, di nuove esperienze, di conturbanti scoperte. Questa testimonianza è affidata sia nell'uno che nell'altro scrittore a due delicati romanzi, in cui la parte autobiografica ha, come accade, un accento più puro e pagine rivelatrici.

In *Diciottottesimo anno* Prévost ha fatto il racconto della sua giovinezza studiosa, del suo incontro con la politica attiva e con l'insegnamento di uno dei cervelli più lucidi, dei caratteri più fermi, delle coscienze più singolari di Francia, il filosofo Alain. Prévost vi racconta che, diciottenne, andò incontro, portando una bandiera rossa, alle «matraques» dei poliziotti. Con lo stesso animo, vent'anni più tardi, affronterà le pallottole naziste. In *I sette colori* Brasillach narra (cronologicamente siamo a dieci anni di distanza dal romanzo di Prévost) il suo ritiro studioso nella Rue d'Ulm, ospite della Scuola normale superiore, la scoperta del cinema e della politica fascista.

Una premessa morale, un'idea abbracciata in fretta da giovani, il gusto della cultura e del cinema, presiedono dunque «in nuce» al destino dei due scrittori.

Ora noi ci chiediamo non perché sono morti, ma perché non sono caduti nella stessa parte delle barricate (puramente figurate, questa volta) della guerra civile.

In Francia, paese cattolico alle frontiere con le nazioni protestanti, vige dal '600, da quando il Re Sole fece abbattere i muri degli eremi di Porto Reale, una sotterranea polemica che è la polemica giansenistica. I solitari pensatori di Porto Reale volevano immettere nella coscienza cattolica la sottile angoscia della Grazia. Perché alcuni di noi saranno eletti nel cielo ed altri condannati alle tenebre eterne? Perché Dio, che sa tutto, ha deciso lui di scegliere nella paura lotteria della salvezza? E come ammettere il velo di oscurità, la cortina fumogena, diremmo noi moderni, che l'autorità di Roma ha voluto porre, schivando le pa-

APPUNTI AL BUIO

VORREI prendermela subito con i «critici cinematografici specializzati». Premessa: almeno quattro o cinque di loro sono tra le persone che stimo di più. Ciò non toglie che io non riesca a capire la loro eccezionale, costante bontà.

Provate a metterli di fronte ad un romanzo o a una commedia scadenti (poiché i critici di cui parlo sono «specializzati», si ma coltivano buonissime letture e vanno sovente a teatro): vi diranno subito con molta precisione ed esattezza tutto il male che ne pensano. Bene. Metteteli a sedere ora nella poltrona di una sala cinematografica e fate loro sorbire il corrispondente in qualità del romanzo letto o della commedia ascoltata: con novanta probabilità su cento, pur esprimendo, magari, un giudizio negativo, troveranno nel film dei lati buoni, determinate qualità. Può darsi che questo si verifichi per una sola sequenza: non vuol dire: si aggrapperanno a quei pochi metri di pellicola, e dimenticheranno di tutto il resto, in nome di quella salveranno, o quasi, lo sciagurato regista.

IL FATTO è che il cinema — beato lui — ha cinquant'anni di vita, e che ha quindi il diritto di fare tutti gli errori che vuole. Come potrebbe non farli? Li ha fatti la pittura, li ha fatti la poesia, il racconto, il teatro, la musica.

Ora li fa il cinema.

Questo, a parer mio, è il suo fascino maggiore. La sola fonte, almeno per me, di tentazioni. Ci pensate? Tutto da scoprire. Tutto da fare. Una grande strada aperta su cui l'uomo di cinema può passeggiare, correre, fermarsi, andare a zig zag oppure dritto. Una strada-piazza. Ma enorme, senza case intorno, o, se proprio volete, piccolissime, da sembrare che non si raggiungeranno mai.

STUPENDA, impagabile libertà. Il narratore, il poeta, il drammaturgo, potrebbero non invidiarla? Loro non hanno una strada, ma un vicolo strettissimo, dove i tetti delle case si toccano. Impossibile non andar dritti: si paga ogni spigolo, di persona.

Sono vietati i passi falsi.

Certo è che questo vicolo diventa qualche volta una piazza aperta e luminosa. Ma accade ogni cento anni. Ogni volta che un artista fa una scoperta nuova, aggiunge qualcosa di nuovo. Ogni volta che compare un genio sulla terra.

ECCO la grande comodità del cinema. Per acquistarsi dei meriti non occorre essere dei geni: scoperte, spinte in avanti, un po' per tutti. Ogni regista può trovarsi in mano da un momento all'altro il suo bastone da maresciallo. Ed è giusto, anche se un po' troppo facile, che ci siano molti, oggi, a tenerlo in pugno.

IVO CHIESA

gine di Sant'Agostino, su tale problema?

Spianate le tende dei nuovi profeti, la polemica, come s'è detto, è continuata sotterranea nella Francia moderna. Essa è arrivata alla luce del sole tutte le volte che il Paese è stato squassato da una ideologia, da una passione, o dal piede dello straniero. Il problema s'è posto con Zola durante l'affare Dreyfus; con Jaurès e con Péguy al principio dell'altra guerra; s'è ripresentato con i nostri due morti nel corso della lotta civile che ha opposto sanguinosamente le due France negli anni dell'occupazione tedesca.

Il dovere s'è atteggiato, per chi era in buona fede, per chi si è buttato nella lotta col cuore puro, in due modi diversi. Tanto Brasillach come Prévost hanno pagato con la vita la fede alla loro giovinezza; ma uno è morto alla luce del sole e l'altro negli incerti mattini che assistono alle esecuzioni.

Non è lecito ricercare nel due, oltre la polemica che non tocca uno straniero educato, il punto del loro avvicinarsi?

Questo punto è, ancora una volta, il cinematografo. Il cardinale di Retz, che era stato un protagonista della prima Fronda e che era quindi in grado di intendersene, ha lasciato scritto che «la più gran disgrazia delle guerre civili è che si è responsabili anche del male che non s'è fatto». Ricordiamoci che la pagina innocente nella cultura di questi due scrittori, come si dice con termine alla moda, «impegnati» nelle passioni e nelle fazioni del loro tempo è stato il gusto delle sale oscure, dove esseri silenziosi, che non si conoscono, che son stati lì condotti dal caso, assistono con interesse, con noia e qualche volta con disgusto ad azioni, fantastiche, atteggiamenti di ombre che si muovono nel fondo, proiettate da un fascio di luce, sulla bianca tela dello schermo.

Questo fatto enorme che è stato il cinematografo per i moderni, s'è incontrato in due intelligenze, votate per tutto il resto alle differenze più complete, ma, in questo piacere, all'unisono. Per questo piacere le due esistenze hanno avuto un momento di abbandono e di quiete. Avvicinati dal gusto del cinema Roberto e Giovanni hanno trovato momenti di quiete, di tranquillità, di sogno in anni che non promettevano nulla di buono. Forse anche una conferma e un incoraggiamento al loro eroismo. Forse Brasillach e Prévost hanno trovato la forza della penosa ultima ora nel ricordo degli incantevoli, innocenti film in cui una civiltà lontana, e per tanti lati ancora fanciullesca, rievocava le storie del passato prossimo. Con l'infallibile «Colt» impugnata dalla mano ferma, William Hart abbatteva, uno dopo l'altro, gli indiani o i banditi assalitori; Douglas, nelle vesti di Zorro, sfidava i più incredibili pericoli; più umanamente, con più profonda poesia, armato solo di una bombetta, di scarpe sformate, di un ridicolo bastoncino, Carletto Chaplin affrontava le miserie dell'esistenza e le delusioni d'amore. Nel buio, due giovani, ancora felici, che avevano successo nella vita, i cui libri erano apprezzati, la cui salute era buona, assistevano commossi a così innamoranti finzioni di vita. Mai avrebbero pensato che sopra di loro incombeva un nembo ben più tremendo, che il cinema, come le antiche arti, avrebbe conquistato le sue patenti di nobiltà insegnando le cose supreme.

Nelle paginette eleganti della *Nouvelle revue française* e della *Revue universelle*, Prévost e Brasillach stendevano, acutamente, amorosamente, sul cinema le loro intelligenti riflessioni critiche. Forse il cinema li ha premiati insegnando loro, non solo a vivere, ma a morire.

PIETRO BIANCHI

POCHI film francesi sullo schermo durante queste due ultime settimane. *Sergil et le dictateur* (regista: Jacques Daroy), poliziesco fatto su misura per Paul Meurisse, *L'armoire volante* (l'armadio volante), burlesco divertente di Carlo Rim, che permette a Fernandel di evitare la sua maschera stereotipata, *Le Destin exécrable de Guillemette Babin*, di Guillaume-Rado, presentato in Turenna. E' stata proiettata tra l'altro la cattiva copia del francese *Pépé-le-Moko*, diventato il californiano *Casbah*. In compenso i signori «exploitants», cioè i proprietari di sale di proiezione, hanno rifiutato il film che a Venezia non fu nemmeno discusso e che è tra le opere più valide dell'annata: *Louisiana Story*, di Flaherty. Magre settimane, preambolo involontario ai nuovi accordi franco-americani.

Nulla di nuovo nei teatri di posa, salvo un film di Noël-Noël che Jean Dréville gira a Billancourt, *Retour à la vie*, un ennesimo *Cartouche*, e il periodico macchinone «à grand spectacle», il solito *Secret de Mayerling* che Jean Delannoy gira con Jean Marais,



Libellula umana tratta da un fotogramma d'un film di Pathé realizzato nell'anno 1905.

DUE SETTIMANE A PARIGI

Dominique Blanchard, Silvia Monfort e Jean Debucourt (il che fa pensare a un sottoprodotto dell'*Aigle à deux têtes*). Se la distribuzione e la produzione conoscono acque basse, l'intelligenza commerciale non si acuisce per così poco.

Quindici giorni tristi, insomma, ma il cinema cammina e ha altre vie. Ecco la cronaca di due settimane non inutili.

Mostra della cinemateca francese

Una Mostra del Cinema, da Lumière a Méliès, è stata inaugurata nei quattro piani della « Cinémathèque française » che ha assunto per la prima volta, ufficialmente, il nome di « Museo ». Henri Langlois merita la nostra gratitudine.

La prima sezione della mostra raccoglie i cento apparecchi di Louis Lumière: apparecchi bizzarri, apparecchi utili o apparecchi sfortunati. Certi pionieri, come il Demy, usurpano evidentemente il posto di altri; quarant'anni prima di Demy, ad esempio, Jules Duboscq aveva utilizzato un nastro di fotografie. Inoltre, il nastro di Demy non era che l'applicazione dell'apparecchio di Marey. Demy non fece che un giocattolo, a disco d'immagini, e — dopo Lumière — una cosa eccentrica, di secondaria importanza.

La sala dedicata a Lumière — con una proiezione permanente dei primi film dell'inventore — prova l'importanza del primo cinematografo. Operatore e regista, Lumière portò il suo apparecchio dalla culla a un linguaggio non certo maturo, ma già chiaro ed efficace.

Due reparti della Mostra sono dedicati alla lanterna magica, d'ogni paese, d'ogni tradizione e d'ogni gusto: dalle sagome dell'antica Turchia alle ombre giavanesi e alle « placche mobili » del XVIII e del XIX secolo. Colori, trovate comiche e poetiche, spasso di bimbi e passione adulta. Sembra a volte di sentire l'eco di applausi infantili, di sorprendere, tra un raggio e l'altro di dieci lanterne accese, antichi sor-

risi d'estasi innocente. Un angolo è dedicato a Robert-Houdin; angolo d'automi e d'androidi inquietanti, introduzione ideale all'opera di Méliès. Una saletta sbalordisce ancora il visitatore: la testa d'un bel gio-



Le origini: la scomposizione del movimento su un disco di Plateau esposto alla Mostra.



Immagine inedita del primo film di Lumière.

vane biondo sorride e parla in un piatto « sotto il quale non c'è nulla ». Vecchio trionfo di Méliès, che schiude per noi il primo spettacolo.

Cinque sale restituiscono a Georges Méliès il vecchio prestigio offuscato in verità da quarant'anni di cinema commercializzato. Una vecchia signora, coperta di veluti, di merletti e di belletto, è seduta tra queste glorie del 1900: sorride timidamente e ognuno sente che questo è il suo vero, il suo unico salotto. E' la vedova di Méliès, quasi centenaria, che fu stella in maglia rosa col nome di Jehanne d'Alcy.

Il X Congresso del film scientifico

Jean Painlevé, Clauqué e Georges Franju, nel cerchio austero del « Palais de la Découverte », hanno inaugurato il « X Congresso del Film Scientifico ». Nel cinema, la scienza si unisce con la poesia. Le stesse difficoltà, identico disprezzo ufficiale.

Quest'anno, due paesi si staccano dall'insieme: l'Italia e la Svezia. L'Italia col film di Francesco Pasinetti *Artroplastica del ginocchio secondo il metodo Putti* (Luce), film esemplare: precisione, nitidezza dell'immagine, chiarezza del montaggio, fedeltà al metodo, tutto contribuisce a dar valore al film di Pasinetti. La Svezia, con un film ammirevole d'Arne Sucksdorff, *Antagonismi o il mondo diviso*, sorpassa tutti i documentari sulla natura in generale e sulla vita degli animali da preda in particolare. Immagini prodigiose, certo; ma quel che sorprende di più è la grammatica cinematografica che Sucksdorff usa con rara maestria.

Il film inglese di J. V. Durden, *Il ragno rosso*, è interessante per l'uso dei colori: i nostri occhi vedono per la prima volta qualcosa di nuovo, cioè il colore in movimento, che non esisteva ancora nelle arti. Anche la Polonia ha presentato due opere di qualità: *Biskupin* (la storia d'un villaggio lacustre) di Stefanowski, e *Dalle uova agli uccelli* di P. Kluchantzev. Altri film danesi, cileni, francesi, svizzeri, russi e olandesi



Alla recente Mostra Cinematografica francese: una nonna parlante, su una pellicola del cronofotografo del fisiologo Etienne Jules Marey.

meriterebbero d'essere citati. Ricorderemo ancora una pellicola a colori di Henry M. Lester, *On Time and Light*: abile mosaico di cinema a bassa e ad alta frequenza; un cortissimo metraggio di Painlevé su strane forme dell'alluminio e un profetico documentario belga del Prof. J. F. Heymans, del 1938, che presentava — due anni prima dei biologi russi — una testa di cane, separata dal corpo, con tutte le reazioni della vita.

Giornate Italiane

La nostra cronaca sarebbe parziale e incompleta se dimenticassimo le buone giornate del cinema italiano in Francia. Nel corso della settimana franco-italiana sullo sfondo suggestivo di Royaumont, una domenica intera è stata consacrata al nostro cinema. *L'onorevole Angelina* di Zampa e *L'amore* di Rossellini sono stati offerti a un pubblico sceltissimo. La « nouvelle école italienne », come si dice qui, è stata attentamente studiata da G. L. Rondi, il quale ha chiarito un equivoco, affermando che l'« école italienne » non è lo specchio personale di Anna Magnani.

L'amore è stato inoltre presentato da un nuovo circolo, posto sotto gli auspici di nomi strabilianti, gli « Ecrans du Monde ». E' raro vedere una sala di mille posti occu-



Film di Ferdinand Zecca « La fille du corsaire »: quasi il Roberto Rossellini di « L'Amore ».



Il celebre selenite del « Voyage dans la lune » di Georges Méliès meraviglia tutti i visitatori alla Mostra della Cinemateca francese.

pata da un pubblico in sparato bianco e in « robe » lunga: gli « Ecrans » sono riusciti a far quel che tutti i « cine-clubs » non avevano mai potuto fare: portare lo snobismo del cinema nel gran mondo. Fatto importante, visto che l'arte occidentale vive da tremila anni sullo snobismo, molto tempo prima che la parola stessa fosse coniata da un oscuro studente d'Oxford.

L'amore ha avuto un successo inatteso, forse perché presentato in versione originale, senza didascalie o commenti di sorta. Sadoul ritrovava nella Magnani il movimento segreto di Charles Chaplin. La principessa Sixte de Bourbon-Parma dichiarava che Rossellini è il primo uomo di cinema che le abbia toccato il cuore. Il generale Corniglion Molinier giurava di sentirsi cristiano dopo *Il miracolo*. Jacques Fath, Marcel Rochas e Jean Gaumont-Lanvin, contriti, meditavano sui cenci pittoreschi della pazza d'Amalfi. Antonio, il re dei parrucchieri, interrogava disperato i capelli neri d'annegata che poco lungi da lui la Magnani scuoteva commossa. Meritato o no, frutto dell'arte di Anna Magnani o dello scenario di Tellini o dell'occhio di Rossellini, è mio dovere registrare il successo del film.

Nazioni Unite, I.D.H.E.C., Televisione

Come se i circoli e il congresso di cinema scientifico non bastassero, le « Nazioni Unite » hanno inaugurato il loro triplice programma quotidiano. Citiamo un inatteso film cinese, *The Life of Chinese Farmers* (1947), lo sconosciuto e straordinario *Oscar le Rotifère* (1943) e la *Storia della Scrittura* (1948) di Paul Rotha, che conobbe un meritato successo a Venezia. Per provare che Gabriel Figueroa non è tutto il cinema messicano, le « N.U. » hanno proiettato un *Fiebra aftosa* (1948), grigio e confuso.

E l'università del cinema francese, il famoso I.D.H.E.C. di cui parlammo la volta scorsa? L'I.D.H.E.C. è stato sfrattato. Ma i 90 studenti del prossimo anno scolastico (tra i quali 47 stranieri) non saranno obbligati a studiare nella strada, creando loro malgrado una concorrenza alla « scuola realista » italiana. Ospitati più o meno volentieri in solai di licei o di musei d'antropologia, l'Istituto degli Studi Cinematografici Superiori avrà il 15 novembre un suo palazzetto vicino all'« Etoile ». Marcel L'Herbier, presidente-fondatore, respira.

Una nuova preoccupazione corruga l'olimpica fronte dei produttori francesi. La televisione comincia a far capolino, e inquieta placidi interessi. Certo, il « pericolo », com-

mercialmente parlando, è ancora lontano. Ma già certi caffè del corso Sébastopol e della via Rambuteau presentano ai loro clienti — senza supplemento sull'aperitivo — i programmi cinematografici della torre Eiffel, tra cui si notano film recentissimi, come *Les Amoureux sont seuls au monde*, proiettato in quattro sale specializzate. Uno schermo ricevente più grande, un numero più grande di spettatori, e l'ira dei cinematografari non avrà limiti. Già un « giornale corporativo » attacca i pubblici poteri: decreti, limiti, interdizioni, tasse, tutta la regressione storica e invocata con un certo anticipo.

Se il mondo del cinema non fosse dominato da miopi, ognuno capirebbe che la televisione salverà forse il cinema dal vicolo cieco in cui sembra spesso perduto. L'aneddotica ritroverà forse le scene tradizionali che commossero la nostra infanzia: dodici operatori disoccupati accompagnati da ventiquattro signorine « ex-ouvrières » hanno invaso il Café de la Paix e frantumato lo schermo elettronico che presentava a basso prezzo *Manon*, il film di H. G. Clouzot, trasmesso dalla « Télévision nationale ». Manifestanti e consumatori feriti. La polizia economica indaga. Ritourneremo così ai tempi mitici di Stephenson e delle tragiche tessiture di Manchester. Ma in fondo, su schermo di tela o su schermo bombardato da elettroni, il fattaccio è senza interesse per noi, che ci occupiamo del cinema come arte.

LO DUCA



Le origini: il praxinoscopio di Reynaud.

Morte della sequenza

SEQUENZA. - E' un seguito di scene che costituiscono un episodio del film in cui le azioni si susseguono senza interruzione. La sequenza può anche coincidere con una scena. Il tempo di una sequenza è diverso da quello reale, cioè più breve. Così Francesco Pasetti nel Dizionario Cinematografico aggiunto alla sua Storia del Cinema.

La definizione è tecnicamente sufficiente, ma insufficiente a spiegare il significato che la parola «sequenza» è venuta ad assumere nel mondo del cinema. Mi pare poi inesatto dire che il tempo di una sequenza è più breve di quello reale. Spesso, anzi, tempo reale e tempo cinematografico di una sequenza coincidono. E poi, se s'intende per tempo reale quello dell'orologio, qualche volta il tempo cinematografico, grazie alle interpolazioni del montaggio, è più lungo. (Questo s'è detto non per ingaggiare una discussione teorica con Pasetti, che ci metterebbe facilmente nella polvere, ma per tentare di arrivare a una definizione il più possibile esatta, prima di entrare nel vivo dell'argomento).

Lasciamo dunque pressoché intatta la definizione tecnica così come è stata enunciata più sopra, e vediamo di arrivare alla definizione pratica che ci sta a cuore. Nel linguaggio comune cinematografico, si parla di «sequenza» quando si allude a un episodio del film o a una parte di esso che goda di una continuità espressiva più che narrativa, e che, per questa sua natura, sia isolabile, possa fare corpo a sé. Come certe particolarità di un viso, la sequenza costituisce (costituisce) un «segno caratteristico» del film. Nella sequenza si condensa (si condensava), come in un cuore, il sangue del film. Nella sequenza, che non rappresenta necessariamente un gomito drammatico, una svolta dell'azione, fa tappa la personalità del regista, si esprime, si scarica. Sequenza è, in questo senso, sinonimo di «melodia» in musica, di «pagina» in letteratura. Una bella sequenza, una bella melodia, una bella pagina. La sequenza è, insomma, il «pezzo di bravura». Naturalmente le sequenze più belle, più importanti, più — per usare una parola di oggi — valide, sono quelle in cui meno appare la premeditazione dell'autore, quelle in cui l'azione non sedimenta ma lievita, quelle che non verrebbero tolte dal film senza danno per lo stesso, che sono semplicemente le parti più vive di un organismo vivo. Una raccolta delle sequenze più significative della storia del cinema, equivarrebbe alle «Pagine scelte» dei compilatori di antologie, alle opere liriche «condensate», che son l'ultima stravaganza degli impresari d'opera americani. Interessante sarebbe per un esame comparativo degli stili, e basterebbe una sequenza (come molte volte basta una sola fotografia) per dare in sintesi il mondo poetico di un regista. Vedremmo, uno dietro l'altro, il primitivo, l'espressionista, il barocco, il classico, il romantico, il realista, il neorealista. In una scuola cinematografica, sarebbe un utilissimo modo di correggere l'insegnamento. (Del resto, credo che si faccia).

Se si volesse fare un elenco delle sequenze famose nella storia del cinema, non si finirebbe più. Fino a qualche anno fa, il mercato cinematografico era inflazionato dalle belle sequenze. Il regista, padrone della materia trattata, e dei movimenti della macchina da presa, faceva alt, e si metteva a lavorare di fino. Anche se pensata a tavolino, il più delle volte la vera sequenza nasceva «sul campo». E non erano necessari grandi attori, grandi operatori, non occorre un ambiente o un paesaggio speciale, non era indispensabile fare ricorso a ritrovati tecnici, a trucchi o contrappunti sonori. Qualche volta la sequenza nasceva così, semplicemente da una allargatura di tempi, da un certo «modo» di guardare le cose, dall'intervento di uno di quei magici «non so che» di cui non si conoscono le formule, e che appartengono, e misteriosamente scaturiscono, dalla «personalità» del regista. Qualche altra volta nascevano da suggestioni ambientali, semplicemente con l'insistere su un particolare, o col ripetere cose ovvie fino a renderle significanti, o con l'«eccitare» un viso, o magari soltanto con l'alterare i «tempi» convenzionali: una corsa più lunga, una violenza più rapida.

Si dirà, in generale: la sequenza del treno, la sequenza dei cani, la sequenza della paura,

la sequenza della morte di X., la sequenza della fuga di Y., la sequenza degli indiani, la sequenza della sete, dei biglietti da mille, dell'organetto. Appunto perché ogni sequenza ha il suo tema, il suo soggetto, la sua chiave. Ogni sequenza sviluppa il suo motivo, lo svolge, lo conclude. L'inseguimento della diligenza nel film *Stagecoach* (Ombre rosse, 1939), per fare un esempio classico, ha le proporzioni, il ritmo, il tempo ossessivo del *Bolero* di Ravel, che è un esempio tipico di sequenza musicale completa. Mentre l'episodio della morte di Regis, *Pépé-le-Moko* (Il bandito della Casbah, 1937), con quell'organetto che, urtato dall'uomo che dovrà morire, improvvisamente esplode la sua frenetica musica martellante, della sequenza ha la durata, ma nasce da un «gag» sonoro. Ma è sequenza, cioè ha un valore espressivo compiuto, per la tragica efferatezza



Dalla sequenza degli specchi di «The Lady from Shanghai» (1947) di Orson Welles.

za che gli imprime Duvivier, per la sua durata sostenuta.

Non tutte le sequenze sono di forza. Si veda la sequenza di Alice Adams (Primo amore, 1935) di Stevens (il pranzo di Fred Mac Murray in casa di Katharine Hepburn), che è un piccolo modello di sequenza psicologica. Ma non vogliamo fare un elenco, che non è l'oggetto del presente articolo, e neppure fare una classificazione dei tipi delle sequenze. Vogliamo solo fare una constatazione. Ci è parso di osservare, nel cinema di tutto il mondo, oggi, il progressivo, costante declino della sequenza: proprio come i pellirosse dalla crosta terrestre, le sequenze vanno sparando dalla faccia del cinema. I film stanno diventando tutti come le orchestre d'archi dei programmi della R.A.I., senza trombe e senza tamburi. La tromba del poeta è relegata in soffitta, il tempo cinematografico costa danaro, il film dev'essere ragionevole e tranquillo. Film anatomicamente perfetti, con occhi naso bocca e apparato genitale ipofunzionante, belli pettinati lucidi, con la cravatta e la piega nei pantaloni. Salvo rare eccezioni, tutti. Tutti con la piega nei pantaloni. Anche i film neorealisti.

Ma badiamo. Non far morire la sequenza, non significa ricorrere a ogni costo alle trombe e ai tamburi. Non significa inventar l'episodio delle donne urlanti, o dei ragazzi nudi, o dei gabinetti di decenza. Significa, quelle e altre cose, renderle tanto vere da sembrar necessarie, da far sì che impressionino (senza irritarlo) anche il prete, il censore e la casalinga. Significa, di tanto in tanto, pensar il cinema un po' più cinema. Nel cinema di questi anni, è poco il cinema, son poche le sequenze che

si salvano. Rossellini ne ha imboccate un paio di bellissime, e sono tra le più immediate e poetiche, belle perché si direbbero nate da sole, sul posto. Ma quelle di Rossellini (Rossellini per dirne uno) sono sequenze estemporanee. Nascono da un bisogno immediato, quasi fisico, di aggiungere, di insistere su un motivo per trasferirlo dal regno del visibile in quello del profondo. E', in Rossellini, un momento di intuizione felice, una soluzione magari intravista a tavolino, ma espressa e resa necessaria all'atto della realizzazione pratica.

Ma la sequenza che muore, non è questa, è quell'altra: la sequenza prevista, la sequenza che nasce in sceneggiatura e magari già in sede di soggetto, pensata (appunto come la melodia) come parte, essenziale dell'opera cinematografica. Questa è la sequenza che sta morendo perché il cinema ha fretta e non vuole fermarsi. E il venir meno di quella parte essenziale del film, corrisponde a un generale illanguidimento del linguaggio, a una menomazione narrativa, espressiva e polemica.

Mancando le zone di «choc», i film sono come quelle persone le quali non provocano gli avvenimenti, ma li subiscono. Sono film senza denti, capaci di mostrare un sorriso raggianti, non di masticare una bistecca. Da che cosa dipende? Da aridità dei tempi, da anemia degli autori, da pigrizia dei registi, da scarsa perspicacia delle case di produzione? I produttori sono come i capistazione. Vogliono che i loro treni arrivino in orario, non amano le fermate in piena campagna, non amano le collisioni e i deragliamenti. Eppure, è durante le soste che si vede meglio il paesaggio, e le collisioni e i deragliamenti (in senso figurato, s'intende), il nessun rispetto degli orari, sono le cose che, in cinematografo, fan simpatico il viaggio. H. G. Clouzot, nel suo straordinario *Le Corbeau* (Il corvo, 1943), due o tre volte ha fermato il treno. Hathaway, in *Kiss of Death* (Il bacio della morte, 1947), ha costruito una sequenza paurosa che è una delle più lunghe e esemplari della storia del cinema. Il tanto discusso e bistrattato Orson Welles, che fluta il cinema come un cane fluta l'albero, è un uomo utilissimo al cinema e al rinnovamento dei suoi mezzi espressivi: nei film di Orson Welles circolano le sequenze come le trote in un allevamento. Si veda *The Lady from Shanghai* (La signora di Shanghai, 1947), che è un film tutto di pezze, ma pieno di trovate e di suggerimenti: il film di un cineasta poco pigro. Ed è molto. Ma questi benemeriti sono pochi.

DINO RISI

Siamo d'accordo con Dino Risi circa l'importanza di certe sequenze; perciò ne illustriamo di tanto in tanto alcune fra le più notevoli offerte da film attuali, cominciando da questo stesso numero. (N. d. R.)

"Can-Can,, e bastonate in "Un'altra pa

IN *Another Part of the Forest* (Un'altra parte della foresta), Lillian Hellman, usando procedimenti scenici analoghi a quelli che le servirono per *The Little Foxes* (Piccole volpi, 1941), fa penetrare lo spettatore nel nido di vipere della mostruosa famiglia Hubbard. Dietro la chiara « un po' pretensiosa facciata della casa in stile greco-meridionale, vivono, per dilaniarsi scambievolmente, come nemici stretti da una stessa infrangibile catena — il vincolo del sangue — esseri aridi, egoisti, feroci, la cui unica morale è la necessità imperiosa di accumulare danaro: quel danaro indispensabile alla quasi demente Lavinia per cancellare il peccato in cui crede di vivere da vent'anni; indispensabile a Regina, la figlia, per sposare l'uomo di cui s'è incappucciata e con cui divide segretamente il proprio letto; indispensabile a Oscar, il figlio minore, per vivere con la piccola prostituta di cui s'è quasi infantilmente innamorato; indispensabile a Ben, il primogenito, per i traffici che lo libereranno dal giogo paterno; indispensabile, infine, a Marco, il terribile patriarca della comunità Hubbard, per essere rispettato e temuto da un intero paese che lo odia.

E sul filo di questa violenta e coraggiosa commedia, Michael Gordon ha creato un film che, pur rimanendo intatta l'impostazione teatrale dell'opera di origine, per l'appropriato uso dei piani cinematografici, per la eccellente e fusa interpretazione e la precisa ricostruzione ambientale, raggiunge una concreta efficacia emotiva. E risulta tanto più opera degna di ammirazione in quanto il Gordon vi ha incluso una di quelle esemplari sequenze di puro cinema, di cui rimarrà il ricordo.

La sequenza trae origine da una battuta del dialogo originale: una battuta che, pronunciata da uno dei personaggi secondari, racconta una prodezza notturna compiuta da Oscar Hubbard: la bastonatura inflitta a un uomo da un gruppo di incappucciati del Ku-klux-klan (l'azione si svolge nell'Alabama, stato americano del sud in cui tali pratiche erano consuetudine). Ecco il testo della battuta: « Due sere fa Sam Taylor di Roseville è stato picchiato a sangue. Ieri sera quattordici persone hanno

identificato nei bastonatori notturni alcuni giovani tra i quali era vostro figlio Oscar ».

In rapporto all'insieme della commedia la battuta, e l'episodio che descrive, hanno un valore di puro dettaglio, direi quasi di pennellata di colore; nel film, invece, mutato in sede di sceneggiatura il movente dell'azione, essa è diventata uno degli elementi su cui si basa la narrazione e contemporaneamente uno degli « stimoli » drammatici. Il bastonato non è più, nel film, un anonimo e generico Sam Taylor, ma un banchiere nordista in procinto di concedere ai Bagtry, nobile ma spiantata famiglia del luogo, un vistoso prestito. E se avesse concesso la somma, molti progetti Hubbard sarebbero andati in fumo: Marco non avrebbe mai potuto mettere le mani sull'ambita tenuta del Lionnet, Ben non avrebbe avuto la sua provvigione che gli permise poi alcuni investimenti, e Regina sarebbe stata allontanata dall'uomo di cui si riteneva innamorata. Quindi da incidente trascurabile l'episodio diventa nucleo drammatico che determinerà indirettamente (il bastonato parte da Bowden senza aver concesso il prestito) la crisi della famiglia Hubbard, sarà la scintilla che provocherà lo sconvolgimento finale: quello sconvolgimento che vedrà Regina tra le braccia di un uomo invisibile, scelto per salvare la sua reputazione ormai compromessa, Lavinia allontanarsi dalla casa, Marco detronizzato e derubato da suo figlio Ben di ogni suo potere e d'ogni avere.

Si spiega quindi la ragione per cui, dato il nuovo piano prospettico determinato dalla importanza acquisita dall'incidente, il Gordon abbia riservato alla descrizione dell'episodio un rilievo di primissimo piano. E tale rilievo è accentuato dalla trovata con cui egli narra l'azione degli incappucciati, ritinandola con la musica di un can-can e alternandola, in perfetto parallelismo (quasi troppo perfetto), allo svolgersi di un numero da caffè concerto, di cui è perno e motore la piccola prostituta del minore degli Hubbard, Lauretta.

La sequenza s'inizia nel « Cairo Garden »: dopo una visione d'insieme del locale, Oscar viene inquadrato in piano americano, mentre mormora qualche parola all'orecchio del barman (foto n. 1), evidentemente uno dei capi del Klux-klan del posto. L'orchestra, intanto, attacca il motivo del can-can e sul palcoscenico, dalla quinta sinistra — raggiunta in panoramica — entrano (foto n. 2) le ballerine dalle ricamate e corte vesti svolazzanti, guidate da Lauretta. Le danzatrici, dopo aver sfilato sul ritmo della musica, si coprono l'una con l'altra — Lauretta è sempre la prima — e sgambettano (foto n. 3). In primo piano, a un tavolo, il banchiere nordista, osserva.

Il « numero » di ballo continua nelle sue molteplici variazioni (foto n. 4) e il nordista si alza per andarsene. Uscito dal caffè, attraversa il tavolato che si stende innanzi all'ingresso del « Cairo Garden » (foto n. 5), mentre la musica giunge attutita.

Con uno stacco deciso la macchina inquadra, proseguendo in panoramica da sinistra (e qui ha inizio il parallelismo tra le due azioni simultanee), gli incappucciati a cavallo che attendono in un boschetto (foto n. 6).

Il banchiere si dirige verso il boschetto ch'è, evidentemente, un passaggio obbligato (foto n. 7). Nel buio, mentre la musica giunge sempre più attutita, un cavallo degli incappucciati, ripreso in primo piano, nitrisce (foto n. 8). La macchina, mentre la musica diventa più ra-



1



2



3



4



5



6



7



8

te della foresta,,

pida, rientra di colpo nel « Garden » e inquadra — in primo piano — il volto di Lauretta dalle labbra aperte in una risata (foto n. 9). (Si noti il passaggio d'attacco dai denti del cavallo che nitrisce e quelli di Lauretta che ride). Il can-can diventa orgiastico, le gambe inguainate di nero delle ballerine s'alzano e si abbassano in un turbinio di carni rosee e candide mussoline (foto n. 10). La macchina torna nuovamente all'aperto e scopre il banchiere che, impaurito, tenta lo scampo nella fuga (foto n. 11). Ma viene raggiunto dagli incappucciati che lo colpiscono coi loro bastoni (foto n. 12), tra un volteggiare di bianchi mantelli (continua il parallelismo con l'azione in interno). Il disgraziato tenta di difendersi ma, ripetutamente colpito, si abbatte sul terreno (foto n. 13), mentre Lauretta — rapido reingresso della macchina nel « Garden » — inizia la « spaccata » (foto n. 14) e si abbatte sul tavolato del palcoscenico a gambe spalancate (foto n. 15), piegando il capo da un lato (foto n. 16). Ma la macchina torna in esterno e mostra il banchiere che, ormai definitivamente sopraffatto, piega il capo verso terra (foto n. 17), mentre in un confuso andirivieni di gambe e di cavalli (foto n. 18) gli aggressori inferiscono su di lui. La « camera » alterna, ora, rapidissime riprese delle ballerine che ruotano velocemente (foto n. 19 e n. 20) intorno a Lauretta che, ormai finito il suo numero, si risolleva (foto n. 21), mentre la macchina, tornata nuovamente all'aperto, riprende in primo piano il volto insanguinato del banchiere (foto n. 22). Poi correrà gente ed il malcapitato verrà soccorso mentre gli incappucciati se la daranno a gambe.

Come può arguirsi anche dalle immagini statiche che riproduciamo, la sequenza è una delle più perfette, per dinamismo, ritmo e scelta dei dettagli, di quante il cinema ne abbia mostrato in questi ultimi tempi. E anche se rammenta quella ormai classica del can-can pabstiano di *Atlantide*, ci sembra assolutamente degna di figurare, nella ideale antologia dei « pezzi » da ricordare, accanto a quella del cineasta tedesco.

GAETANO CARANCINI



11



17



12



18



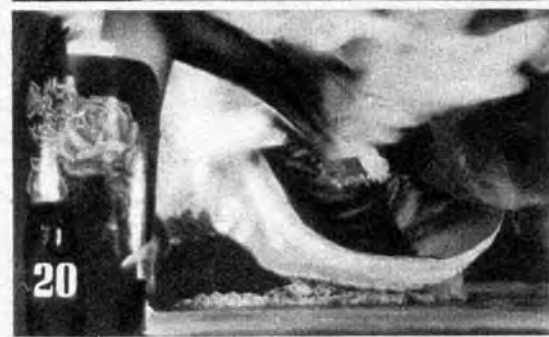
13



19



14



20



9



15



21



10



16



22

N. A. LEBEDIEV: «Očerki istorii Kino SSSR», I. Goskinoizdat, Mosca, 1947.

Questi Lineamenti di storia del cinema sovietico abbracciano il periodo muto del cinema sovietico, trattandosi del primo volume di una opera che l'autore, il critico e saggista Lebediev, non ha ancora portato a termine. Si tratta di un vasto panorama che, se non esaurisce l'argomento, nondimeno viene ad essere la prima opera riassuntiva a largo respiro che sinora sia comparsa sull'argomento. L'autore analizza le principali correnti del cinema sovietico, ponendole in relazione al terreno concreto onde sono nate, riferendosi quindi alla storia e alla sociologia: ma una volta poste le basi del suo lavoro, non manca dall'assumere posizioni critiche. Pur dilungandosi sulle opere maggiori dei registi più rappresentativi, egli raggruppa anche i film che costituiscono il tessuto connettivo dal quale le opere migliori son germogliate, e, seppur succintamente, li caratterizza e giudica. Il metodo critico del Lebediev è quello marxista, ma è interessante notare come egli non cada in errori di schematicismo e settarismo, sibbene giudichi sulla base della reale natura dei film, delle tendenze analizzate. In tal senso, molto spesso la sua critica è severa, e giustamente severa. A Lebediev interessa soprattutto studiare gli sviluppi delle tendenze e dei registi, nel gioco degli elementi contrastanti che vi innesisce. L'individuazione di questi elementi attivi e passivi, positivi e negativi è fatta con grande scrupolo, e sulla base di una documentazione accurata. Talché la sua opera risulta davvero una serie dinamica di «lineamenti», preziosa per chiunque desideri informarsi sul cinema sovietico su una base scientifica e culturale.

Il primo capitolo del libro è dedicato al cinema russo prerivoluzionario, e comprende il periodo tra il 1896 e il 1917. Questo cinema, se d'un lato non si differenzia molto da quello a lui contemporaneo degli altri paesi europei, d'altro canto presenta taluni aspetti caratteristici e originali: un gusto sensibile per il paesaggio, per vicende tratte dal folklore russo (numerosi film sono ispirati a canzoni popolari), e soprattutto una notevole serietà nelle riduzioni letterarie. E' in quest'ultimo filone che si manifestano i lati positivi del cinema di questo periodo: un certo impegno culturale, una sensibile attenzione ai valori plastici, una spiccata tendenza al realismo psicologico. Importanti risultano, in questo senso, taluni film di Gardin, di Ciardinin, di Protazanov. In Nikolai Stavroghin, La dama di picche e Padre Sergio, la collaborazione tra Protazanov e Masjukhin conduce a risultati apprezzabili. Nel restante panorama, predominano gli sconcertanti drammi a base di frack, tormento, lussuria e morte, interpretati dai grandi attori del momento Maximov e Vera Kholodnaia; le commedie da «boulevard» o i drammi politici. Unica particolarità interessante: il cinema comico, rappresentato dal personaggio Diadla Pud, grassissimo equivalente dei vari Ridolini, Cretinetti, ecc. degli altri schermi europei.

Il secondo capitolo è dedicato al cinema degli anni della guerra civile: va quindi dal 1918 al 1921. Accanto ai film che, mutatis mutandis, continuano la tradizione naturalistica pur adottando i nuovi temi epici e rivoluzionari, compaiono i primi germi del realismo del cinema sovietico: i primi e ingenui «film di agitazione», e i documentari. Spiccano due film riassuntivi da questo panorama: Polikuskia di Santin, che si rifa a schemi realistico-teatrali, al psicologismo del Teatro d'Arte di Mosca, e Falce e martello di Gardin, primo passo verso il realismo dialettico.

Il terzo capitolo, La nascita dell'arte cinematografica sovietica, comprende il periodo tra il 1922 e il 1925: escono i diavoli rossi di Perestiani, Combris Ivanov di Rasumny, le riviste Kino-fot, Proletkino e Kino ARK in cui si purifica il costruttivismo, Jeliabinski e Ivanovski realizzano film storici, Protazanov invece gira il fantastico Acella, Dziga Vertov crea il «Cineocchio» e la «Cine Pravda», nasce lo Studio Sperimentale di Kulesciov e i suoi film avventuroso-rivoluzionari, nasce soprattutto Serghiei M. Eisenstein, con Sciopero e il Patomkin. Numerose sono in questo periodo le ricerche, gli studi, gli esperimenti: le tendenze si intrecciano e sviluppano, si rafforzano e si esauriscono. E così si passa al quarto capitolo, in cui, per il periodo 1926-1930, vengono analizzati i film di Pudovkin, di Eisenstein, le opere di Kostzev e Trauberg, di Ermier, dei giovani e vecchi registi operanti in questa fase. Dopo alcuni paragrafi dedicati agli scenaristi, agli attori, ai tecnici, il Lebediev passa ad analizzare le varie cinematografie nazionali dell'URSS: quella ucraina, con alla testa Dorgenko; quella georgiana, rappresentata da Bek-Nazarov, Perestiani, Chureli e Shanelia; quella armena, con riferimento a Bek-Nazarov ancora e a Barkhudarian, quella bielorusa (Ivanov, Barkov, Taric, Khore); e infine quella azerbaijana. Dopo un capitolo conclusivo, segue una accurata e ampia filmografia.

La sola esposizione del contenuto di quest'opera (che è altresì corredata da numerose e rare fotografie), può essere sufficiente a indicarne l'interesse, e quindi il valore. Essa è un ponderato contributo alla cultura cinematografica.

BIBLIOTECA

MAURICE BESSY et LO DUCA: «Louis Lumière, inventeur». - Editions Prisma, Paris 1948.

Già da alcuni anni a questa parte, Louis Lumière, l'inventore del cinema, ha cessato di essere un mago misterioso, un mito, una leggenda. In molti libri, in numerosi articoli, in parecchi saggi, più volte si è parlato di lui: solo così Lumière è uscito dall'alone fantastico che ancora, purtroppo, attornia gli inventori del nostro tempo, li rende pressoché incomprensibili, astratti e vagamente fantomatici. Il nostro secolo, che dovrebbe essere il secolo del progresso, della scienza, della tecnica, è in realtà assai mitologico, mitico e leggendario. Moltissimi sono coloro che ritengono l'inventore, lo scienziato, il ricercatore, esseri fuori dal comune, incomprensibili, inavvicinabili. Jules Verne è morto da un pezzo, e purtroppo le sue opere non si leggono più; quelle sue opere piene di scienziati, di sperimentatori, di innovatori. Ma s'egli avesse visto gli sviluppi del cinema inventato, o meglio realizzato, da Lumière, c'è da giurare che avrebbe preso a cuore l'argomento, e avrebbe posto il paziente, tranquillo, placido Papà Lumière al centro di un suo appassionato romanzo. Ahimè, oggi la divulgazione della scienza non è affidata agli artisti, ma agli sterili confezionatori di una falsa cultura in pillole, lungo innumerevoli serie di «Rider's Digest». E, chiediamoci pure, oggi, che da poco sono scoccati cinquant'anni dall'invenzione del cinema: quanti sono coloro che conoscono le origini del cinema, i suoi principi scientifici, le sue basi tecniche? Oggi quasi si va al cinema come un selvaggio andrebbe in aeroplano.

Il cinema ha bisogno di storie elaborate e scientifiche, di saggi accurati e filologicamente ben dosati e calibrati; ha bisogno di filologia e di sociologia, di estetica e di economismo; ma ha soprattutto bisogno di essere conosciuto dalla gran massa degli spettatori: conosciuto nelle sue opere e nelle sue teorie, nei suoi uomini e nei suoi principi. Per questo leggiamo con piacere l'ultimo volume di Bessy e Lo Duca, Louis Lumière, inventeur, e riteniamo saranno della nostra optation i lettori che vorranno imitarci. Perché finalmente, pur con tutte le precauzioni del rigore storico e i doverosi apparati della ricerca scientifica, abbiamo tra le mani un bel libro dedicato al primo vero uomo di cinema che, oltre a non opprimerci col fiato pesante di una malintesa mastodontica «specializzazione», ha il merito non indifferente di lasciarsi leggere con gusto, con piacere davvero. Almeno parzialmente, Bessy e Lo Duca han fatto quel che avrebbe fatto Jules Verne: hanno scritto anche il romanzo di Lumière. Naturalmente, gli anni non sono passati invano, e la nostra annotazione non ha intendimenti stilistici o ideologici: dietro alla scrittura agile, nervosa degli autori, c'è tutta una tradizione letteraria, che va dal calligrafismo opulento e levigato delle riviste tipo Verve alle fantasmagoriche agilità paradossali degli surrealisti, ma che soprattutto si riallaccia a quel tono causticamente umanistico che molti scrittori italo-francesi predilessero, e non a torto. Il Lo Duca è oggi forse l'ultimo rappresentante di quella cultura a cavallo tra le due nazioni: e non è un puro caso che il penultimo fosse, lui pure, un uomo di cinema, Canudo.

In Louis Lumière, inventeur, c'è non solo quello che, rifacendoci al clima verniano, chiamiamo il «romanzo di Lumière»; c'è anche la storia dell'inventore, la sua storia scientifica e umana, pratica e teorica, artistica e tecnica. Chi vorrà ancora, chi oserà più figurarsi Lumière un mitico stregone dopo aver letto qui le pagine dedicate ai principi del cinematografo, alla discussione sui pionieri, dopo aver scorso i documenti fotografici che conducono nell'intimo della vita del «bonhomme Lumière», personaggio assai corporeo, quotidiano, normalissimo in verità? Qualche superiore esteta magari arriccerà il naso, pretenderà questo e quello: in ogni caso, pretenderà proprio quel che Bessy e Lo Duca non volevano dargli. Ma non si accorgerà che il libro gli porta anche una ottima documentazione storica, e una rara e preziosa testimonianza di immagini? C'è un preconcetto estetico che ha ancora facile credito, e agevole circolazione: quello che vorrebbe identificata l'arte cinematografica con un certo ben determinato tipo di espressione cinematografica; onde l'arte cinematografica nasce l'anno tale il giorno tale, col tal film, perché in questo benedetto film per la prima volta viene usato il tal accorgimento tecnico-stilistico che, non si sa come o perché, di colpo si muta in poesia, in contemplazione lirica, e tante altre belle cose di questo genere. Ma invece l'arte, come tutte le cose di questo mondo, è una cosa viva, che nasce, si sviluppa, si contraddice, si afferma, entra in decadenza e in involuzione, muore per lasciar posto a forme nuove, a espressioni novatrici, a contenuti d'avanguardia. Questa legge scientifica vale anche per l'arte cinematografica; e allora provi il lettore a consultare gli atlanti di questo Louis Lumière, inventeur; e vedrà quanto, e quale cinema sia nato dai fotogrammi semplici e schietti di Bar-

que sortant d'un port, di Bataille de femmes, di Forgerons. Ma non solo; veda inoltre l'origine del film storico in Nérón o in L'assassinat de Marat; o del film fantastico nelle «Vues fantasmagoriques». Lumière non è stato l'incerto, l'inconscio inventore di una macchina: ma è stato un uomo vivo, i cui gusti, le cui ragioni, la cui opera, son valori importanti e preziosi in ogni considerazione riguardante la storia dell'arte cinematografica. Che poi questa medesima arte, caduta in mano ai mercanti, lo abbia amareggiato fino a fargli dire «Se sapeva che andava così il cinema non lo inventavo»; è un'altra questione. Si possono ammirare o rispettare molti uomini di cinema, registi o attori o tecnici; ma a Lumière si può voler bene.

GLAUCO VIAZZI

LE RIVISTE

Revue Internationale de Filmologie - Pubblicazione periodica ufficiale del Bureau International de Filmologie, edita dall'Istituto di Filmologia della Università di Parigi (Facoltà di Lettere) e diretta da Gilbert Cohen-Séat, autore dell'Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. L'ultimo numero uscito porta la data dell'ottobre 1948 (n. 3-4) ed accentua ancor più il carattere di questa scienza: volgervi, cioè, più al pubblico che al cinema; esaminare i «fatti filmici» in quanto, espandendosi, essi diventano «effetti cinematografici». L'esame della natura del cinema lascia il posto, quindi, all'esame del rapporto che viene a crearsi fra il cinema e il pubblico cui esso è destinato. Nel recente convegno filmologico a Venezia si scontrarono queste due tendenze: una, prettamente italiana, rappresentata da Chiarini, che si volgeva appunto alla natura del cinema, e risolveva in termini di estetica il problema filmologico; l'altra, rappresentata da Cohen-Séat, ma cui aderivano anche elementi d'altri paesi, italiani compresi, che si preoccupava soltanto dell'effetto cinematografico. La conclusione fu molto brillante: le due correnti si fusero, come era indispensabile, perché non ci si può occupare del pubblico senza curarsi di ciò che sta a lui davanti; e Cohen-Séat così concluse: «La filmologie? Une anthropologie esthétique!». Estetica e psicologia si presentavano le armi.

Per dare un'idea dell'interesse che presenta questo fascicolo per coloro che si occupano dei problemi filmologici riproduciamo il relativo sommario: Gilbert Cohen-Séat, Filmologie et Cinéma; Michotte non Den Berk, Le caractère de «réalité» des projections cinématographiques; Oldfield, La perception visuelle des images; Minkowska, Dessin d'enfants et cinéma; Galfret et Segal, Cinéma et physiologie des sensations; Mario Ponzio, Cinéma et psychologie; Marc Soriano, Lire, Assister, Maddison, Le cinéma et l'information mentale des peuples primitifs; Kracauer, Cinéma et sociologie; De Waehlens, Mouvement, mystère, horizon au cinéma; Gaillois, Le tragique à la scène et à l'écran; Jolivet, Le temps au cinéma; Schuhl, Passage du merveilleux au réel; Enrico Castelli Gattinara, Philosophie et cinéma (à propos d'un film de Sartre). Seguono note e documenti sul primo Congresso Internazionale di Filmologia, tenuto a Parigi nel settembre 1947, e sul primo Congresso Internazionale del film di etnologia e di geografia umana (1947).

Al convegno di Venezia (estate 1948) è dedicato il fascicolo di novembre di Bianco e Nero. Revue Internationale de Filmologie e Bianco e Nero sono le due riviste più propriamente dedite ai problemi della filmologia in Europa. In America i problemi psicologici, sociologici e pedagogici del cinema sono trattati su varie pubblicazioni, non in riviste a parte.

Partisan Review - Nella bella rassegna di New York Partisan Review, dove rivediamo la firma di Nicola Chiaromonte, già collaboratore di Scenario e di altri periodici letterari e dello spettacolo, Robert Warshaw pubblica (fascicolo di luglio) uno studio su Paisà di Rossellini e (fascicolo di ottobre) una rassegna di libri: The Art of Film di Ernest Lindgren e Charlott; The Last of the Clowns di Parker Tyler. Fra i critici americani lo Warshaw ci sembra uno dei più avvertiti. Cultura, preparazione estetica, conoscenza dei mezzi cinematografici, danno forza al suo saggismo attendibile, che si stacca dalla comune critica del film in U.S.A., dove, a dire il vero, il pubblico preferisce al serrato esame di una cinegrafia o di un autore qualcosa come i rotoli in uso nelle scuole elementari: buono, ottimo, sufficiente, ecc. Metodo utile per il lettore che ha fretta, ma sollecitatore di una formazione del gusto, questo no.

M. V.

Bianco e Nero - Rivista mensile del Centro Sperimentale di Cinematografia, diretta da Luigi Chiarini (edizioni dell'Ateneo, Roma), nel numero 8 (ottobre) reca: ragguagli e note polemiche sulla IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (Luigi Chiarini); uno studio sulla creazione dei tipi nel cinematografo (Mario Ponzio); Una grande crisi nelle sembianze dello schermo (Vito Pandolfi); un saggio sul cinema di dittatura (Renzo Renzi). Seguono note su Croce e il cinema (C. L. Ragghianti) e Pittori impressionisti e registi (Claudio Varese) e rubriche varie a cura di Verdone Viazzi Carancini.

ANCHE il futuro del Centro Sperimentale di Cinematografia è legato al Piano Marshall. Nell'ambito degli accordi E.R.P., il Centro dovrà ricevere dall'America tutta l'apparecchiatura per attrezzare un laboratorio specializzato di ottica, sensimetria ed elettroacustica. E tale laboratorio, a cominciare dall'Anno Accademico 1949-50, sarà la chiave di volta della sua attività.

Cambia, dunque, radicalmente l'impostazione del Centro. Il suo Presidente, Luigi Chiarini, constatando il crescente decadimento tecnico della nostra cinematografia, cerca di correre ai ripari. Il suo programma è preciso: puntare alla elevazione della coscienza tecnica del cinema, alla preparazione di elementi dirigenti (direttori di stabilimento, ingegneri specializzati, ecc.), al rinnovamento dell'industria con uomini qualificati culturalmente e tecnicamente.

Il Centro ha una storia illustre. Tuttavia la sua affermazione è stata faticosa. Il congenito empirismo della nostra industria creava intorno alla sua vita, specie nei primi tempi, un'atmosfera di diffidenza per cui gli allievi del Centro altro non erano considerati che presuntuosi dilettanti. Oggi, una sua ex allieva attrice, Alida Valli, giunge da Hollywood a fama mondiale, e



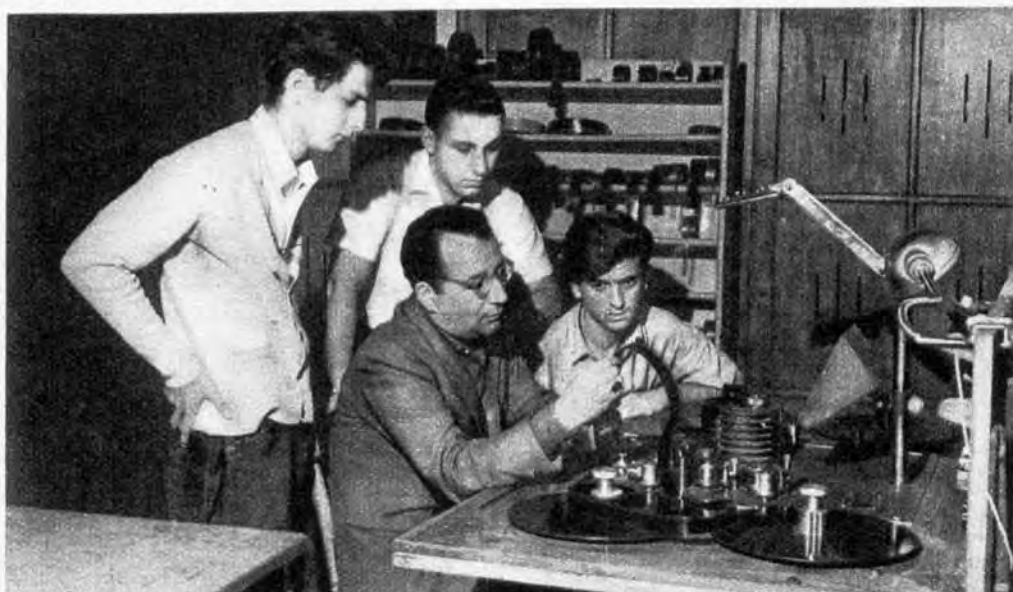
Gli allievi girano una scena sonora in presa diretta, esattamente come si trattasse d'un film.

SU BASI SCIENTIFICHE IL NUOVO CENTRO SPERIMENTALE

un suo regista, Luigi Zampa, è l'autore di alcuni tra i film che hanno aperto la strada all'affermazione internazionale del nostro cinema.

Poi c'è stata la guerra, soprattutto il periodo 1943-45. Sospesi i Corsi, dispersi allievi e insegnanti, il Centro è diventato prima campo di concentramento tedesco, poi campo di concentramento alleato. In uno dei camerini dove qualche giovane allieva aveva sognato la gloria, il Maresciallo Graziani ha malinconicamente meditato sul triste tramonto della sua vita.

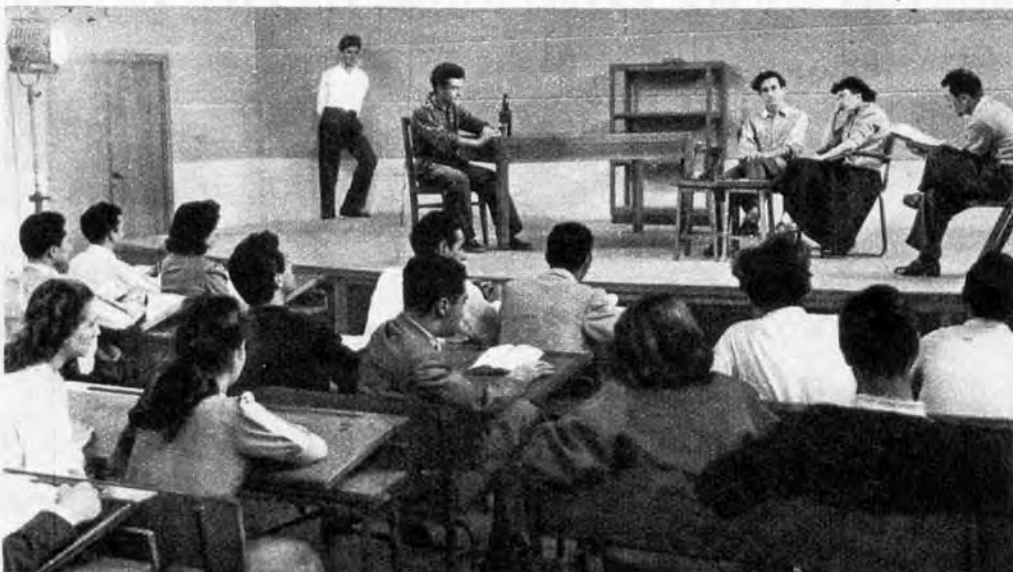
E finalmente, nel 1946, la ripresa. Prima Umberto Barbaro, Commissario straordinario, poi Luigi Chiarini, coadiuvato, dal gennaio di quest'anno, da Francesco Pasinetti, si sono trovati di fronte all'immane problema di ridare vita a un organismo di cui più non esisteva che lo scheletro. Con cinque milioni di bilancio annuo (cinque milioni come prima della guerra) non si poteva fare molto. Eppure è stato fatto. L'affitto dei teatri di posa all'Universalia ha permesso di arrotondare questo magro bilancio e, bene o male, il Centro ha com-



Mario Serandrei dà lezione di montaggio agli allievi: come si vede, la lezione è pratica.



Le allieve attrici seguono un corso di danza.



Una lezione di recitazione: allievi attori recitano guidati da compagni del corso di regia.



Liliana Tellini, promettente allieva attrice.

più un primo biennio di corsi.

Oggi, il Centro può contare su un bilancio annuo di circa 40 milioni, rappresentato dall'aumento a 25 milioni del contributo statale e da proventi vari, fra cui principalmente quello derivante dall'affitto dei teatri di posa. (Ma Chiarini si sta battendo per l'assegnazione integrale di quel fondo dell'un per cento a disposizione dell'Ufficio centrale per la cinematografia per sovvenzioni a favore di manifestazioni o iniziative aventi per scopo la diffusione e il perfezionamento tecnico ed artistico del cinema).

Sulla base di questo bilancio, Chiarini ha impostato il suo nuovo programma. Nel primo biennio della ripresa si è praticamente concluso poco. Si è fatta troppa teoria; e, d'altra parte, sono mancati i mezzi e l'attrezzatura necessaria per fare diversamente. Tuttavia, mediante l'accordo con l'Universal, si è trovato modo di inserire alcuni allievi nella vita pratica del cinema. L'allievo regista Carlo Romano, l'allievo operatore Pier Ludovico Pavoni, l'allievo scenografo C. M. Polidori, l'allievo costumista Amedeo Vozzi, hanno lavorato, come assistenti nelle rispettive branche, in *Fabiola*; lo stesso hanno fatto, in *Gli ultimi giorni di Pompei*, gli allievi registi Vana Arnould e Lucio Fulci, l'allievo operatore C. E. Tiepidino, l'allievo scenografo Enzo

Trovatelli; l'allieva costumista Anna Maria Carteny.

La riuscita dell'esperimento ha confortato Chiarini a insistere su questa strada, e analoghi accordi sono ora in corso con altre importanti Case cinematografiche. Ma il fatto nuovo è che alla fine dell'Anno Accademico 1948-49, il Centro realizzerà un suo proprio film. Il soggetto sarà di Zavattini, la direzione di Chiarini o di un regista uscito dal Centro. Tutto il resto sarà fatto dagli allievi. Dal novembre di questo anno al giugno dell'anno prossimo, i giovani tecnici, registi, scenografi, costumisti lavoreranno alla preparazione di questo film guidati da Chiarini per la regia, da Guido Fiorini per la scenografia, dal prof. Colasanti per i costumi, dal prof. Ronchi per l'ottica, dagli ingegneri Innamorati e Parolini per l'acustica e l'elettroacustica.

Inoltre, sotto la direzione di Francesco Pasinetti, realizzeranno uno o più documentari. Sono sei allievi registi e tecnici, due allievi operatori, dieci allievi tra scenografi e costumisti. Quelli dell'anno scorso; non ne sono stati ammessi altri. Le ammissioni a queste branche ricominceranno l'anno prossimo quando il Centro avrà i mezzi per puntare decisamente ad una



Lucia Riccardo, altra ottima allieva del Centro.

complessa e completa preparazione. Chiarini vuole allievi di prima qualità; e, a questo fine, anche le Università gli daranno una mano. Comincia la Facoltà di Architettura di Roma con l'istituire un corso di scenografia cinematografica. Seguiranno presto, si spera, le Facoltà di Fisica e di Ingegneria con analoghi corsi per le rispettive specializzazioni.

C'è poi la questione degli attori. Mentre scriviamo, continuano, al Centro, gli esami e i provini d'ammissione. In pratica, tuttavia, l'ammissione degli attori sarà, per casi eccezionali, permanente anche perché Chiarini ha sollecitato le Case di produzione e le Agenzie di rappresentanza a mandare i loro giovani attori presso il Centro per seguire corsi di preparazione e di perfezionamento. Cosa, questa, che ci pare di estrema importanza. Difatti, il nostro cinema ha una rilevante penuria di attori, e tuttavia ci si accorge che ne macina in continuazione, distruggendoli per la maggior parte. Troppe volte vediamo che, dopo un debutto promettente, essi vengono abbandonati a se stessi, costretti a cavarsela con le loro forze, con il risultato, salvo casi sporadici, di farne degli spostati o peggio. Nella migliore delle ipotesi, essi rimangono dei dilettanti più o meno dotati. Senza una intelligente opera educatrice non riusciranno mai a diventare veri professionisti. E una seria industria cinematografica non può fare a meno di una variata gamma di attori professionisti.

A parte quasi casi speciali, non saranno molti gli allievi attori e attrici ammessi a seguire i corsi regolari. Tutt'al più una decina, ma veramente dotati, in luogo dei 30 o 40 degli inflazionati anni precedenti. Essi seguiranno corsi di cultura (Raffaele Mastrostefano), dizione (Carlo Bressan), recitazione (Carlo Tamberlani), danza (Raya Garosci), educazione fisica (Maggini) e parteciperanno ad esercitazioni pratiche guidate da noti attori e registi. Particolarmente importante, tanto per gli allievi attori e attrici, quanto per gli allievi registi e tecnici, sarà il compito del prof. Mastrostefano. Le sue conversazioni culturali avranno funzione di orientamento, di guida e di illustrazione dei problemi.

Adeguarsi alle esigenze dell'industria, elevare la coscienza professionale del nostro mondo cinematografico: queste sono, dunque, in sintesi le mete che si propone l'attuale Centro Sperimentale di Cinematografia. E noi ci auguriamo che esso, anche come sede del Comitato Filmologico e della Commissione Cinematografica Scientifica, possa veramente contribuire a un profondo e necessario rinnovamento.

DOMENICO NECCOLI



Veduta panoramica del Centro Sperimentale di Cinematografia, in via Tuscolana: a sinistra sono facilmente riconoscibili i teatri di posa.

ESISTE oggi nel nostro cinema uno stato d'allarme che inquieta parecchie persone, e l'inquietudine si fa spesso paura quando la ragione dello stato d'allarme si fa regola e si corre da positive dimostrazioni. Il discorso «film senza attori» è venuto a rendere ancor più sdrusciti i pastrani dimessi di tanti divi ed aspiranti divi, che battono caffè, vie e ristoranti economici dalla mattina alla sera, per sapere notizie «di quel film» e sperare che il loro naso corrisponda a quello di qualche personaggio. Tuttavia, superato il dispetto di vedersi «licenziati», è bene considerare il problema nel suo più intrinseco aspetto, senza abbandonarsi a malinconie filosociali verso gli attori, né ad entusiasmi da esteti d'avanguardia per «la sorprendente freschezza di quell'attore non professionista, scelto a Transtevere o giù di lì».

Indubbiamente il film è un'opera creata da una persona: il regista. Egli sceglie, ascolta, oppone e compone il materiale che gli serve per la narrazione filmica secondo la visione ideale che egli ha dell'opera cinematografica. Quando così non è, non siamo di fronte a cinema-arte, ma cinema prodotto-spettacolare di buono, mediocre o pessimo gusto. Da ciò è chiaro che il regista possa anche vedere il volto del suo personaggio sulla faccia di un disgraziato che raccoglie una cicca per la strada e non su quella di un attore iscritto al sindacato «Cinema-produzione». Ma come questo tale può agire come personaggio, cioè creatura di fantasia, quando non è un attore, un artista e la fantasia è un impegno che non lo riguarda? In teatro il problema non sa-



Renato Castellani ha impiegato, in «Sotto il sole di Roma» (1948), tipi e non attori: nella foto vedete *Ciro* e *Iris*, entrambi autentici popolari, scelti nei luoghi ove l'azione si svolge.

ATTORIE E TIPI

rebbe risolvibile o quasi, dato che, per agire sul palcoscenico, per la lunghezza di un atto, bisogna avere adeguate qualità di artista-attore ed ancor più di padronanza specifica della tecnica di saper stare sulle assi della ribalta. In cinema invece è diverso: il cinema ha la possibilità di impegnare l'attore per pochi minuti, di ripetere all'infinito, di fissare il buono e scegliere l'ottimo e perciò di dare la possibilità al regista di muovere il proprio personaggio come una marionetta. In poche parole: la fantasia del regista si sostituisce in tutto e per tutto a quella dell'attore. Detto questo vedo i poveri attori raccogliersi ancor più nel bavero sdruscito del loro pastrano e sparire nella nebbia.

Ma se il film porta inconfondibilmente il segno dello stile del regista, è anche vero che il film è indubbiamente opera di collaborazione. E perché non scegliere collaboratori intelligenti, che sappiano intendere lo stile che deve informare l'opera e portare a quello stile il contributo di un'adeguata preparazione tecnica e quello ancor più prezioso di una sensibilità artistica? Il primo piano di Eisenstein è più vibrante quando è pieno del volto di Nikolai Cercasov, che non di quello di un indigeno azteco. Del resto è anche noto che, come esistono individui autodefinitisi «attori» e che in verità sono degli illusi ammalati dallo snobismo di dire «faccio un film» e di portare i pantaloni ad imbuto, così è pure vero che i registi che cercano gli attori non professionisti, devono soffermarsi su individui dall'intelligenza viva e dall'immaginazione pronta. Castellani in *Sotto il sole di Roma* non ci ha dato personaggi ugualmente vivi.

Ci ha dato un Geppa stupefacente, un *Ciro* ammissibile ed una *Iris* vera come volto, ma scialba come creatura umana.

Questo perché i ragazzi scelti per interpretare i vari personaggi hanno diversi talenti e diverse capacità interpretative. Diciamo «interpretative» in quanto non è vero che essi rifacciano se stessi, ma è vero invece che devono creare un personaggio che non è loro, ammesso che il cinema non diventi realistico fino a non essere più arte. Oscar Blando, il ragazzo che interpretava la figura di *Ciro*, diceva ad alcuni nostri amici che *Ciro* non era lui, ma che lui si sforzava di essere *Ciro*. Comunque è indubbio che esistono vicende e personaggi che cercano i termini della loro poesia nella verità più semplice degli ambienti e delle psicologie, perciò un attore vero, già di per sé abituato a forme umane colte e più raffinate, non saprebbe mai spogliarsi per essere ciò che non è: un uomo semplice senza alcuna sovrastruttura intellettualistica. Meglio perciò cercare gente semplice e guidarla a dare un documento dello spirito in cui vive tutti i giorni. Non saranno grandi personaggi, ma saranno simboli di un clima umano che, per certi film documentaristici, ha più importanza del personaggio singolo.

L'opera dell'attore è necessaria quando il personaggio non è una coloritura d'ambiente, un elemento significante una società reale, ma centro di un'azione che trova i propri termini in un'interpretazione ideale, fantastica, romanzesca di una vicenda. Quando il personaggio esprime aspetti superiori e più approfonditi d'umanità, quando non è solo «vero», ma cerca, al di là dell'apparenza della realtà, il significato più profondo

dei nostri atteggiamenti, quando l'opera cinematografica vuole essere non solo lirico affresco di immagini o documentario a soggetto, ma incontro con creature che sanno farci intendere il significato delle loro passioni ed il significato più intimo anche delle nostre, allora è necessario che nel personaggio entri un artista, che il regista chieda ad un artista di aiutarlo a descrivere una figura umana ideale. Perciò è necessario un attore, un attore-artista. Bette Davis non porta via niente al Wyler di *Le piccole volpi*, gli regala qualcosa invece e nessuna donna vera può essere come lei, perché per svelare tutti gli intimi significati del suo personaggio è necessario un artista e solo un artista. Ciò che è invece grave è la scelta di elementi improvvisati da porre gonfio a gonfio con attori autentici. Spesso la valentia del regista, o le doti istintive dell'attore improvvisato contribuiscono a raggiungere un risultato soddisfacente, ma più spesso invece si notano paurosi squilibri di recitazione che non possono che minacciare la completa riuscita del film. E poi non è serio per la dignità stessa di una cinematografia. I film migliori, delle cinematografie migliori, quando si rivolgono ad attori, portano sempre degli ottimi «cast», dove vicino a Jean Gabin c'è Michèle Morgan e non miss Parigi.

Inoltre, dato il continuo, superbo sogghignare degli attori di teatro, si deve loro far notare che spesso, di fronte ad autentiche mannequins, succede pure in teatro che le vere attrici restino in secondo piano. Molto meno che nel cinema, comunque, bisogna ammetterlo. In definitiva, è bene consigliare agli attori che vagano col collo nascosto nel bavero sdruscito, di tirarlo fuori. C'è posto anche per loro, purché siano degli artisti e non sognino solo i pantaloni a tubo. Perché senò, diciamolo, fra gli operai che accomodano il selciato della strada ci sono degli attori molto più in gamba di loro.

ANTONIO NEDIANI

3 - WILLIAM WYLER

Ql El giovanottone alsaziano, di Mulhouse, che nel marzo del 1920, a diciotto anni, si presentò a Carl Laemmle per entrare nel cinema, era il nipote d'Europa che andava a trovare a New York lo zio d'America. Laemmle, a quei tempi, non era ancora presidente dell'Universal però i suoi film, secondo la formula « il pubblico ha sempre ragione » erano di una bonaria fattura e davano al pubblico l'impressione di aver speso bene il proprio denaro. Ma il nipote Wyler sapeva soltanto che con lui tentava l'unico mezzo per evadere dall'impiego bancario che l'attendeva a Losanna. Rimase, tuttavia, ancora negli uffici: un impiegato qualunque nel reparto pubblicità. Siccome la pubblicità poteva fare a meno di lui egli chiese, e ottenne dallo zio, di andare invece in California dove si giravano i film d'avventure. Tom Mix con il suo cavallo bianco era l'eroe del giorno, ma l'Universal tentava anche l'affermazione di Max Ascher, che ebbe l'infelice idea di morire troppo presto, e di Fred Allen che poi diventò regista di John Wayne. Wyler vide tutti i film di Tom Mix, di Ascher e di Allen, non come semplice spettatore ma pagato per fare il segretario di produzione, e questo impiego gli diede più di quanto non si creda: gli diede cioè quel senso preciso dell'organizzazione di un film, quella cura del particolare tecnico, quella meticolosità nella preparazione per cui insomma, anche oggi, lavorare con Wyler è un piacere, perché sembra tutto facile. Facile, perché già tutto è stato predisposto con abile esperienza.

Forde, il vecchio Eugene Forde che per tutta la vita ha sognato di fare un film terrificante con Boris Karloff ma che dovette accontentarsi di dirigere Warner Oland e nemmeno nelle avventure più impegnative di Charlie Chan, da tempo andava dicendo che Tom Mix era in declino, non come forma d'audacia ma come interesse avventuroso. « Queste avventure si ripetono troppo uguali », diceva, « e il pubblico si stancherà delle cavalcate nella prateria. Ci vuole anche un po' di mistero. Meno sole... ». Fu il precursore, in teoria, del "brivido" ma Laemmle non gli dette ascolto, Forde se ne andò, e Wyler prese il suo posto di regista. Quei primi film: *Straight shootin'* con Betty Caldwell e Joseph Bennett, *Thunder Riders* con Leo White e Bob Barnes, specialmente *Border Cavalier* con Joyce Compton che aveva un caratterino niente affatto remissivo, egli li diresse come avrebbe potuto dirigerli un William Neill, un Ben Stoloff, un Ince di scarsa vena ma con una grande abitudine di mestiere. Servirono a Wyler per impratichirsi in un ritmo veloce, nella concisione essenziale dei vari episodi, nel dare aria all'azione. I « western » sono un buon principio, una rude scuola di vita vera per un regista che sappia poi distaccarsene ma al momento opportuno ricordarli. Wyler imparò a far entrare la natura nei film, che fu poi un senso di natura selvaggia a contatto con caratteri fieri e solitari, ma non poteva esser già soddisfatto del suo lavoro e lo zio lo passò dai « western » alla commedia leggera, con Barbara Kent e Laura La Plante.

Se c'è un uomo incapace di sentire la commedia linda e superficiale, è proprio William Wyler: la sua indifferenza per il sentimentalismo la dimostrò sin d'allora con *The Shakedown* e *The Love Trap*, e in seguito tutte le volte che si trovò circondato da interpreti di scarso rendimento drammatico. Gli occorrono i tipi forti, le attrici dotate di una netta, vigorosa ma-

gari ostinata personalità. Lupe Velez, nel 1930, era ancora un'attrice sincera e sufficientemente drammatica: veniva da una ottima interpretazione di *The Wolf Song* (La canzone dei lupi) e in *The Storm* corrispose alla fiducia del regista che però seppe comporre attorno a lei un ambiente in funzione d'azione, agitato da una furia sconvolgente, in accordo con i personaggi, dove cioè la natura era intesa come un coro all'azione, quasi un personaggio dominante. Questa fusione di elementi umani e naturali — una logica intromissione esterna nell'azione — sino a uno scoppio di forza, e quindi potentemente drammatico, egli l'ottenne ancor meglio in *A House Divided* in cui la rude, impetuosa ma sorvegliata e misurata interpretazione di Walter Huston è in armonia con la suggestione delle cose e sugli animi dei deboli, Helen Chandler e Douglas Montgomery.

Nella formazione d'un suo stile, Wyler era già a buon punto: possedeva robustezza e sostenutezza di racconto, « sentiva l'ambiente »: la forza oscura dell'ambiente. Forse è un primitivo terrore della natura nemica, da cui deriva negli uomini, a seconda della cultura, la superstizione o la leggenda. Un caso fortuito, nel 1932, gli permise di approfondire questa indagine del mistero che tanto piaceva a Eugene Forde, e che a lui non dispiaceva. In quell'anno, la Universal decise di mettere in cantiere *The old dark House*, da un romanzo di J. B. Priestly che narrava la storia di una famiglia di pazzi in un vecchio oscuro maniero del Galles, e l'affidò a James Whale. Siccome Whale era ritenuto un regista lento e dispendioso, nell'interesse di una produzione più alacre gli fu messo accanto Wyler, come assistente alla regia. Il film passò con il nome di Whale, tuttavia alcune sequenze furono dirette dall'assistente, ossia tutte quelle con sir Roderick Femm che il regista avrebbe voluto impersonato da Boris Karloff anziché dallo sconosciuto John Dudgeon. L'opinione di Wyler fu che il film fosse troppo buio e chiuso, e poi falso. « Bisognava andarlo a girare veramente nel Galles! ».

Sinora Wyler aveva diretto film di non molta importanza, quasi tutti in esterni, e non si era ancora provato a dirigere un lavoro teatrale che dal difuori non ricevesse alcun apporto, basato solo sull'efficacia degli attori e sulle risorse di un'abilità tecnica che possa dare sostegno alla trama perché non riesca, talvolta, monotona. L'occasione gli si presentò con *Counselor at Law*, il dramma dell'avvocato George Simon che nell'improvvisa rivelazione dell'abbandono da parte di Cora, sua moglie, sente tutta la solitudine che pesa su di lui, e vorrebbe gettarsi dalla finestra ma lo riprende l'attaccamento alla vita in una febbrile attività di lavoro: film difficile, che risente delle limitazioni del palcoscenico di Broadway, senza respiro per l'azione contenuta in una scena unica, senza un esterno, tutto gioco serrato di espressioni e di analisi intime, e per di più con John Barrymore, facile a volentieri strafare. Wyler trovò l'esatta rivelazione del dramma nel mettere in risalto la solitudine dell'uomo, non più contro le forze ostili della natura, ma contro il male, il tradimento dei suoi simili. In quanto a John Barrymore fu costretto entro i limiti della sua parte da una volontà inflessibile, indiscutibile, e non ebbe un gesto né un rotolare d'occhi superfluo.

L'unica persona che possa vantarsi di essere sfuggita al severo controllo di Wyler è Margaret Sullavan, in un momento di grande esaltazione della sua personalità (in realtà poco consistente), nell'ingenua commedia di Molnar *The good Fairy*, e Wyler le credette, o almeno la sposò, ma il film e il matrimonio furono uno sbaglio. Un altro sbaglio pareva quello di affidare a lui la regia di *Wuthering Heights*. *C'ime tempesto-*

I REGISTI

se è una storia lacrimale scritta da una fanciulla romantica morente di mal sottile, e il romanticismo dell'Ottocento che deliziava il mite e pacchiano Cabanne (in *Jane Eyre*), poteva lasciare del tutto indifferente Wyler. Se non che Wyler, a quell'epoca, verso il 1939, aveva aggiunto alla sua carriera altri due successi che lo rendevano sicuro di sé. Benché diversissimi fra loro, *Dead End* e *Jezebel* denotano lo stesso accurato studio d'ambiente: in quella via senza sole, nei bassifondi di New York, che dà l'ispirazione a Humphrey Bogart, a Sylvia Sydney, il volto della Sidney è finalmente ancora quello di *City Street* per il giusto tono d'una sobria, squallida, tragica e umana recitazione: in quelle funeree sequenze della pestilenza, a lume di torce, che concludono il delirio d'amore e di morte di Bette Davis (che ebbe l'Oscar). Wyler aveva trovato il modo d'ottenere l'armonia fra l'ambiente e i personaggi, quasi una reciproca comprensione, finché questi si immedesimassero in quello e viceversa, e non è una dispersione di personalità nell'infinito, ma anzi un accrescimento di forza. Prima di cominciare *Wuthering Heights*, egli si recò nella remota landa solitaria dello Yorkshire occidentale, dov'era nato il romanzo di Emily Brontë, e là, a Thrushcross Grange, dove le rocce e i fantasmi sembrano confondersi, natura e mistero, quel romanzo per signorine gli apparve invece d'una epica grandezza, ed ebbe l'intuizione felice: « è un romanzo montagnoso e selvaggio! ». Il film fu davvero, infatti, montagnoso e selvaggio. Risente d'una grandiosità antica e solenne, grida in esso come un personaggio tutta la contea primitiva dello Yorkshire, a quel paesaggio d'immota crudeltà si uniforma l'interpretazione cupa, dura e granitica, terribile di Oliver, lo strazio di Merle Oberon per un amore inconsumabile.

Wuthering Heights non ebbe il premio dell'Accademia, l'ebbe invece, più tardi, *Mrs. Miniver* che lo meritava molto meno, sebbene la narrazione riuscisse compatta non si avvertiva lo spiccio deciso della personalità del regista (e neppure in *The Letter*: né in *The Little Foxes*), ma si volle premiare l'interpretazione di Greer Garson che altrove non diede più gli stessi risultati. *The Letter* e *The Little Foxes*, due pezzi di bravura teatrale, non potevano dar modo a Wyler di lavorare a suo piacimento. *The best Years of our Live* è un distacco, più che altro apparente, dalla vigorosa maniera di Wyler. Manca in esso la collaborazione della natura, però si ricollega, meno drammatico e più umano delle intenzioni, a *Counselor at Law*. Anche qui c'è un ritorno alla vita, ma il film non nasconde a chi sappia vedere oltre la sbornia di Al Stephenson e il matrimonio non convincente di Peggy con Fred Derry, una sua grande tristezza in quell'insofferenza dei reduci (anche Wyler è un reduce, del 57° Gruppo d'aviazione) ad adattarsi a una vita, che era la loro, ma ch'essi ritrovarono mutata, un poco o molto indifferente nei loro riguardi se non addirittura ostile.

Riaffiora il motivo della solitudine degli uomini, fra gli uomini, che Wyler sa sviluppare in chiara azione, con abilità di mestiere, con una meditata e pacata avvedutezza: talora, o sembra, con un calor di simpatia umana. Ma da buon lavoratore, sicuro e solido, sempre si sorveglia e mai si permette estrosità di artista geniale un poco matto. Non sa di dare immagine alla « empia natura » del Leopardi, di tradurre visivo un pensiero di Gauguin: « imbeverarsi, bisogna, del carattere dei luoghi e delle persone », tuttavia crea pur sempre qualcosa che non si dimentica.

GAETANO TOSCHI



Da «Dead End» (Strada sbarrata, 1937): il capolavoro di William Wyler. «Jezebel» (Figlia del vento, 1938) prodotto dallo stesso Wyler.

FILMOGRAFIA

1927: *Blazing Days* con Max Ascher; *Straight Shootin* con Betty Caldwell; *Border Cavalier* con Joyce Compton. - 1928: *Thunder Riders* con Leo White; *Anybody here seen Kelly* con Fred Allen. - 1929: *The Shakedown* (Clem bizzarro monello) con James Murray; *The Love Trap* (Trappola d'amore) con Neil Hamilton; *Come across* con Lina Basquette. - 1930: *Hell's Heroes* (Eroi del deserto) con Charles Bickford; *The Storm* (Notte di bufera) con Lupe Velez. - 1931: *A House divided* (La sposa della tempesta) con Walter Huston. - 1932: *The old dark House* con Charles Laughlin; *The Brown of Culver* (Il figlio del disertore) con H. B. Warner. - 1933: *Counsellor at Law* (Ritorno alla vita) con John Barrymore. - 1934: *Glamour* (Scandalo) con Constance Cummings. - 1935: *The good Fairy* (Le vie della fortuna) con Margaret Sullivan; *The gay Deception* con Frances Dee. - 1936: *These Three* (La calunnia) con Merle Oberon; *Come and get it* (Ambizione) con Edward Arnold (in collaboraz. con H. Hawks). - 1937: *Dodsworth* (Infedeltà) con Walter Huston; *Dead End* (Strada sbarrata) con Sylvia Sydney. - 1938: *Jezebel* (Figlia del vento) con Bette Davis. 1939: *Wuthering Heights* (La voce della tempesta) con Merle Oberon. - 1940: *The westerner* (L'uomo del West) con Gary Cooper; *The Letter* (Ombre malesi) con Bette Davis. - 1941: *The Little Foxes* (Piccole volpi) con Bette Davis. - 1942: *Mrs. Miniver* (La signora Miniver) con Greer Garson. - 1946: *The best Years of our Lives* (I migliori anni della nostra vita) con Fredric March. - 1947: *The Heiress* con Olivia de Havilland. - 1948: *Look Homeward, Angel*.



Herbert Marshall, Teresa Wright e Bette Davis in «The Little Foxes» (Piccole volpi, 1941).



«The Best Years of Our Lives» (I migliori anni della nostra vita, 1946)



«Wuthering Heights» (La voce della tempesta, 1939).

UNA MACCHINA INFERNALE

CARLO CAMPANINI — a sentire quelli che lo conoscono — tiene in camera da letto, insieme alle figure dei santi, una fotografia dei fratelli Lumière, davanti alla quale arde da mane a sera una candelina. Io sono molto religioso e quindi non sono capace di mischiare i mortali ai santi; non ho mai acceso candeline davanti alle fotografie dei Lumière, di Griffith, di Ricciotto Canudo o di Francesca Bertini; ma sono tentato spesso di chiamare Lumière il primo figlio che mi capiterà sottomano. Di figli, per adesso ne ho soltanto due; però sono giovane e un giorno o l'altro — ne sono sicuro — le cronache annunzieranno la nascita di un piccolo Lumière in casa mia.

Scrivo sui giornali da quindici anni; da dodici mi occupo quasi esclusivamente di giornali cinematografici: devo confessare che negli ultimi sei anni sono stato spesso tentato di sbattere fuori dalla mia stanza tutti quegli amici che frugano nei cassetti dove teniamo la corrispondenza dei lettori, dei tifosi, dei « fan » — come dicono in America — e, dopo aver aperto le lettere, sghignazzano satanicamente nell'apprendere che la signorina Luisa Marozzi di Rionero in Vulture vuole fare l'attrice cinematografica, mentre il signor Ottavio Gabin protesta perché ha scritto tre volte a Dina Sassoli chiedendo una fotografia con autografo, ma ancora non ha avuto risposta. Gli amici incoscienti che mettono le mani fra quelle lettere, sghignazzano e non si rendono conto che in quel preciso istante il mio cuore sanguina.

Siamo tra gente onesta e nessuno si sorprenderà se dirò che venti, anzi, quindici anni fa, anch'io scrivevo ardenti lettere d'amore alle dive del cinema e mandavo fotografie in varie pose al regista Carmine Gallone per spingerlo ad affidarmi il ruolo di Bellini nel film *Casta Diva* a fianco della bella Martha Eggert. Pur di vivere vicino al cinema, vicino a Tom Mix e a Buster Keaton, avrei venduto l'anima al diavolo. Ho rubato centinaia di lire ai miei genitori per acquistare le fotografie delle stelle del cinema racchiuse nelle tavolette di cioccolato della ditta « Van Bol & Feste »; ho fatto il « passafilm » per veder scorrere fra le mie dita di adolescente le folli cavalcate di Tom Mix e le diavolerie di Richard Talmadge detto « Bambù »; ho giurato falso per appropriarmi di alcune fotografie, appartenenti ad altri ragazzi, che mancavano alla mia collezione; ho falsificato gli autografi di Willy Fritsch e di Lilian Harvey in tempi in cui era pericoloso scrivere a gente residente all'estero; ho tenuto un'attiva corrispondenza con Giuseppe Marotta, allora direttore di *Cinema-Illustrazione*, firmandomi, senza arrossire, « Biondo Dick »; ho affrontato un viaggio di 100 chilometri in calesse per vedere il primo film sonoro proiettato in un paese vicino al mio; ho scritto a Isa Miranda che mi sarei suicidato se entro sette giorni non avessi ricevuto una sua fotografia accompagnata da una lunga lettera; ho distribuito per la strada i manifestini di un cinematografo e, infine, ho visto undici volte di seguito *Giglio infranto*, un capolavoro della Warner Bros con Clive Brook e Billie Dove.

Un uomo che ha fatto tutto questo, che ha dato almeno un quarto della sua vita per il cinema, silenziosamente, senza nulla chiedere, può ammettere che il primo sfaccendato che capita in redazione tratti male chi, come lui, non vive d'altro e s'innamora di Vera Carmi o di Silvana Mangano? Siamo tutti fratelli, tutti eguali, anche se oggi tocca a noi giudicare le follie della nuova generazione. Quando qualche ragazzo scrive al mio giornale e dice che ha « il cinema nel sangue », anche se il suo profilo starebbe meglio in un archivio criminale che in quello di un giornale cinematografico, io gli credo senz'altro e, se proprio devo dissuaderlo, lo faccio con cautela, cerco di indorare la pillola della delusione, spiegando che le vie del cinema sono aspre e perigliose, che il nostro cinema è in declino, che abbiamo troppi disoccupati, eccetera eccetera. La verità è che non avrei la

forza di dire di no, brutalmente, a chi si vede bello nello specchio, a chi crede di poter emulare Tyrone Power, perché un giorno anch'io ho sognato le stesse cose.

Personalmente posso affermare di discendere da una famiglia di pionieri del cinematografo. Mio padre non era Griffith né De Mille; ma se fosse vissuto nel paese dove vissero De Mille e Griffith, avrebbe certamente fatto le cose per le quali quei due uomini sono celebri, giacché come loro era dotato di spirito d'avventura e, come loro, non aveva alcuna occupazione seria. Orfano e appartenente a una famiglia benestante, mio padre andava in cerca di novità, come tutti i giovani appartenenti a famiglie benestanti cui manca il controllo paterno. Dopo aver organizzato alcune rappresentazioni teatrali con una filodrammatica da lui diretta e, in gran parte da lui interpretata, il genitore sentì parlare di cinematografo verso il 1904 e pensò che sarebbe stata ottima cosa impiantarne uno nel suo paese dove risiedeva, un grosso paese della Calabria, assai ricco, ma tanto ignorante. Un anno dopo mio padre aveva acquistato la sua brava macchina da proiezione — che alcuni

saria all'illuminazione del paese e a mettere in moto la macchina da proiezione. A nulla valsero gli articoli scritti da mio padre sul giornale del paese — da lui stesso diretto, scritto e composto —; inutilmente il giovanotto additò all'opinione pubblica il progresso civile, la comodità, eccetera: la gente non voleva saperne di ficcarsi in una sì pericolosa avventura. Si stava tanto bene coi lumi a petrolio, perché forzare la mano al destino? Che mettesse un lume a petrolio nella macchina da proiezione e tutto sarebbe andato a gonfie vele. Mio padre spiegò che col lume a petrolio tutto sarebbe andato in fiamme; ma disse che si trattava soprattutto di una questione di civiltà e se il paese voleva restare al buio (buio non soltanto metaforico) peggio per loro: a mandare avanti la macchina da presa avrebbe pensato lui.

Infatti, pochi giorni dopo mio padre partiva per una città del nord e faceva ritorno al paese trascinandosi dietro (a mezzo ferrovia) una costosa e colossale macchina che serviva a produrre l'energia elettrica. Inutile dire che per l'acquisto di quella macchina furono alienati ricchi e fruttiferi appezzamenti di terreno, orgoglio e rendita della famiglia.

Dicono le cronache del paese che quella colossale macchina si chiamava « locomobile »; era una macchina a vapore — di solito adoperata nelle campagne del Varesotto — munita di quattro ruote, tanto da sembrare una locomotiva. Considerato che la macchina doveva star ferma, per l'incolumità dei cittadini, qualcuno propose di levare le ruote e introdurla, così alleggerita, nella sala di proiezione; ma la macchina occupava troppo posto e poi faceva un rumore infernale che avrebbe infastidito gli spettatori, anche se il film sonoro era ancora lontano. Per rassicurare il sindaco, mio padre provvide a legare saldamente le ruote del locomobile, le impastoiò, diciamo così, come si fa con gli animali recalcitranti.

Le prove andarono benissimo: la macchina da proiezione perfetta, l'energia elettrica era una gran novità e tutti i cittadini vollero vedere da vicino « la macchina che faceva la luce », vollero toccare con mano — spesso scottandosi — quelle palline di vetro che contenevano la fiamma (le lampadine elettriche) e qualcuno chiamò mio padre « novello Prometeo », aggiungendo che qualche cataclisma si sarebbe certamente scatenato sul paese, poiché il mio genitore « aveva osato strappare la sacra fiaccola dalle mani di Apollo ».

Nuovo viaggio al Nord di mio padre, che prende in affitto a Roma « le films » — che allora erano di sesso femminile — e torna in paese trionfante, poiché aveva appreso che il suo era l'unico cinema della regione e il quinto in tutta l'Italia meridionale. Il programma inaugurale comprendeva due « scene dal vero » (vale a dire i giornali d'attualità), due comiche, una delle quali americane, e un dramma passionale in un atto: *Amor omnia vincit* nel quale appariva un celebre attore del teatro italiano. La sera dell'inaugurazione venne gente dai paesi vicini e chi non poté avere il biglietto stette ad aspettare sulla porta, per farsi poi raccontare i fatti dei fortunati che avevano potuto assistere allo spettacolo.

Mentre il pubblico assisteva emozionato « alle films » e commentava ad altissima voce quel che avveniva sullo schermo, pervenne in sala uno sferragliare sordo, un rumore spaventoso, seguito poi dagli urli di raccapriccio dei curiosi che tentavano di darsi in salvo per le strade in salita. Cos'era accaduto? Il locomobile, quella infernale macchina, stava per portare lutti e rovine al mio diletto paese. La macchina di Satana, come un puledro furioso, aveva rotto le pastoie e s'era avviata, lenta ma decisa, giù per la china, verso i campi. Il macchinista e l'aiutante, terrorizzati, s'erano buttati a testa in giù, rischiando di farsi sfrecciare dalle ruote, come si fa di solito coi vagoni ferroviari che si staccano dal convoglio; i curiosi, folli di terrore, levando alte grida, s'erano buttati dalla parte opposta, per la salita, pregando Iddio che non li facesse raggiungere dalla macchina maledetta. Il locomobile, in verità, non aveva fretta; se ne andava, ecco tutto; lasciava la città, tornava verso i campi sferragliando. E chissà dove sarebbe arrivato, se non fosse precipitato da una scarpata, frantumandosi in un boato. Nel frattempo, anche la fortuna della mia famiglia cominciava a precipitare: quella macchina infernale, insieme a tutto il resto, aveva già divorato trenta ettari di terreno.

ITALO DRAGOSEI



chiamavano camera oscura, altri kinografo e altri ancora (quelli che erano già stati in America) biografo —. Una volta acquistata la macchina da proiezione, la mia famiglia cominciò a precipitare verso una grave crisi economica, giacché s'iniziava la liquidazione delle proprietà terriere per allestire una sala cinematografica, acquistare le sedie necessarie e gli accessori.

Fatto il cinema, mancava la cosa più importante oltre la macchina da proiezione: la energia elettrica. Per quanti sforzi facesse, mio padre non riuscì a far approvare dal consiglio comunale dell'epoca la spesa occorrente per l'impianto di una centrale elettrica neces-



ACCIAIO

LE VICENDE che portarono alla creazione di *Acciaio* sono note. Era allora direttore artistico della « Cines » Emilio Cecchi, il quale, da uomo di cultura, nel tentativo di portare il cinema a un livello artistico, invitò Luigi Pirandello a preparare un soggetto per un film di marca strettamente italiana, traendo lo spunto dalla vita oscura, ma meravigliosa, degli operai addetti alle acciaierie di Terni. In un primo tempo lo scrittore siciliano rifiutò; ma in seguito, dopo un soggiorno di documentazione a Terni, accettò di buon grado stendendo un soggetto che ebbe come titolo *Gioca Pietro!* e che venne pubblicato su *Scenario* del gennaio 1933. Alla riduzione cinematografica del soggetto presero parte, oltre al regista Ruttmann (invitato appositamente in sostituzione di Pabst

Regia: Walter Ruttmann - Soggetto: Luigi Pirandello - Sceneggiatura: Emilio Cecchi, Mario Soldati, Walter Ruttmann - Operatore: Massimo Terzano - Musica: Francesco Maltiero - Produzione: Cines, 1933.

già impegnato altrove), lo stesso Emilio Cecchi e Mario Soldati. L'idea originale di Pirandello, durante la elaborazione cinematografica, subì molte variazioni e spostamenti: alcuni personaggi sparirono, altri cambiarono di caratteristica, altri addirittura cambiarono la loro posizione nel complesso della narrazione.

Questo fatto, che da un punto di vista estetico può sembrare ben giustificato, essendo il soggetto unicamente lo spunto per un'opera di autentico valore cinematografico, invece dal punto di vista pratico e trattandosi, nel caso specifico, di un soggetto di Pirandello, generò una infinità di discussioni, nelle quali intervennero scrittori e artisti compreso lo stesso Pirandello. Tali discus-

sioni, sia preventive che a film ultimato, lasciarono il tempo che trovarono, perché ben pochi centrarono il problema su un fuoco strettamente cinematografico, limitandosi a far rilevare la povertà e la schematicità degli avvenimenti nel film, in confronto alle sfumature, delicatezze e perfezioni dei vari fatti magistralmente concatenati nell'originale *Gioca Pietro!*

Ma noi tralasciamo ora queste discussioni ed esaminiamo il soggetto del film presentato, indipendentemente da tutti i precedenti. E' certo però che il film subì molte variazioni, sia durante la ripresa che durante il montaggio. Infatti, scorrendo le pubblicazioni dell'epoca e leggendo ciò che riguarda *Acciaio* è facile riscontrare differenze sostanziali nella esposizione del soggetto anche in articoli usciti a breve distanza l'uno dall'altro. Pare anche che il film abbia subito delle variazioni mentre già aveva cominciato a circolare nelle sale di proiezione. La critica segnalava, attaccava, feriva o esaltava come sempre capita all'apparizione di qualche cosa di nuovo; e il film veniva ritoccato, emendato di qualche parte, ecc.

Si era voluto fare un « film d'arte » e ci si teneva in modo rigoroso a mantenere effettiva tale premessa.

Ed ecco a grandi linee il soggetto del film.

Mario, rientrando dal servizio militare, trova Gina, la ragazza che amava, fidanzata ad un suo compagno di lavoro alle acciaierie. I due compagni, quantunque comprendano la loro dolorosa situazione, riallacciano l'amicizia di un tempo e si dimostrano entrambi forti e sottomessi al destino che li ha investiti. Durante la fiera, Gina, Pietro e Mario trascorrono una serata fra i divertimenti, senonché, all'esplosione improvviso delle musicchette del ballo, Mario afferra Gina e la trascina sul palchetto. Nasce naturalmente uno scontro fra i due amici, prontamente sedato dalla presenza della donna, la quale non riesce bene a chiarire nel proprio intimo l'inclinazione dei sentimenti. L'indomani sul lavoro Pietro e Mario fanno coppia alla trafilatura. Con lunghi forconi di ferro accompagnano i lingotti incandescenti che escono sibilanti dalla macchina. Il lavoro è pericoloso e, a causa dello stato d'animo dei due operai, un attimo di distrazione provoca la tragedia. Un lingotto investe in pieno Pietro e lo riduce in fin di vita. Nonostante la ferma difesa del moribondo nei riguardi di Mario, tutti i compagni ritengono quest'ultimo colpevole della grave sciagura. Il padre del morto invano, con la sua presenza, cerca di distogliere ogni sospetto sia da Gina che da Mario; ma ormai fra i due c'è un abisso incolmabile. Il destino ha fatto il suo corso.



Possiamo prendere questa succinta esposizione come un punto di partenza per chiarificare il tono e i limiti della regia di Ruttmann.

La figura del regista tedesco è ben definita per i precedenti film a carattere lirico documentario. *Berlin, Symphonie einer Grosstadt* (Sinfonie di una grande città, 1927) e *Melodie der Welt* (Melodie del mondo, 1928) sono frutti del libero e fantastico accostamento di immagini sorte nella loro migliore emotività ed unite liricamente nella loro esatta rispondenza di esteriorità e significato. Al di fuori di qualsiasi tema e concetto preventivo, le immagini di Ruttmann affluiscono cadenzate, creando una serie di profondi significati, liberi da ogni preconceito narrativo. Non bisogna dimenticare queste caratteristiche del Ruttmann se vogliamo spiegarci alcune incongruenze narrative ed in certo senso giustificarle.

La vicenda del film ha un carattere strettamente popolare e sorvola le preziosità per ridurre i fatti a pura cronaca. Un arresto, un ripensamento, una compiacenza stilistica non è ammissibile nei confronti della cronaca intesa come entità estetica. Noi abbiamo in ciò un luminoso esempio con *Kameradschaft* (La tragedia della miniera, 1931). In questo film la cronaca anonima crea una seconda realtà trascendentale, ma mantiene intatto il suo carattere di cronaca.

Ruttmann non ha saputo fare ciò. E abbiamo detto così la tara di *Acciaio*. Colpa naturalmente della tendenza poetica di Ruttmann. Pabst è un creatore di drammi, Ruttmann un creatore di liriche. Nasce evidente il sospetto che Ruttmann abbia considerato il soggetto di *Acciaio*, non come il fine a cui giungere attraverso le immagini; ma come un pretesto attraverso il quale poter giungere alle immagini pure, libere e ritmate esposizioni di luci e ombre.

Questa tendenza era già avvertibile dall'esame del continuo assottigliamento a cui venivano man mano sottoposti i fatti originali del soggetto di Pirandello durante la lavorazione ed in sede di montaggio. E' risaputo, per esempio, che la sequenza finale della corsa di Gina, quando venne girata non era destinata al finale del film; e anche da ciò si deduce il carattere del tutto speciale del lavoro di Ruttmann, tendente al libero montaggio da effettuarsi a scene impressionate, tendenza tipica del documentario.

La storia dei due compagni di lavoro e della donna amata da entrambi, viene diluita per tutto il film e perde di mordente. Le cascate d'acqua, le poderose macchine, i bagliori dell'acciaio, le strade, gli uomini in massa che si recano al lavoro, vivificati dal potente lirismo di Ruttmann, diventano gli unici personaggi del film. Gli uomini singoli, con le loro passioni anche di carattere sublime, diventano misera cosa in confronto agli elementi naturali e meccanici. Il dramma degli uomini sfuma di fronte al grande dramma delle cose.

Esistono nel film due vicende parallele che non legano fra di loro. Dal canovaccio di Pirandello, Ruttmann ha tratto un film completamente diverso; ha tratto un suo film, relegando per necessità pratiche i fatti in seconda linea e dando libero sfogo al suo estro di cineasta documentarista. In fondo Ruttmann avrebbe fatto ugualmente il film, senza conoscere la trama di Pirandello, ispirandosi direttamente sul luogo e forse ne sarebbe venuto fuori un capolavoro. Da una parte sta la vicenda degli uomini, vicenda narrata per sommiciapi, con qualche errore di impostazione e magari anche qualche errore sintattico. Degna di particolare menzione è la sequenza della passeggiata che il padre dell'operaio morto fa con Gina onde frenare l'odio e la maldicenza della gente nei riguardi della disgraziata ragazza; poi tutto il resto procede in modo saluario e magari con qualche oscurità di significato.

Dall'altra parte stanno le meravigliose sequenze dell'acqua, delle macchine e dell'acciaio. Lo spirito degli elementi naturali, composti nel grande sacrificio del lavoro nasce e giganteggia attraverso immagini la cui potenza lirica è senza paragone. La luce e le ombre godono di un ritmo specifico e essenziale come la loro stessa natura di cose soprannaturali. Nasce un significato profondo da queste sequenze, un significato che dimentica completamente il fatto che le genera. L'inizio del film con le cascate d'acqua montate in alternativa con le lunghe file di operai che si recano alle acciaierie, dove l'acqua aziona le macchine, crea un significato puntuale dell'immane costruttività del lavoro umano in tutto simile al lavoro della natura.

E' quindi più che naturale che la povera storia dei due lavoratori impallidisca di fronte alla sproporzionata preponderanza degli elementi lirici e documentari.

La critica del 1933 ha particolarmente insistito su questo dissidio, tutta presa a osservare le vicende degli uomini riscontrate naturalmente ben scialbe e prive di forza; ma non ha per niente insistito sullo spostamento del polo di attenzione subito dal soggetto nelle mani di un cineasta puro. Il soggetto di Pirandello, nella elaborazione di Ruttmann non poteva che estrinsecarsi nel modo descritto. Ruttmann ha reso il film come lo ha sentito. Quindi i critici sbagliarono nel valutare complessivamente l'opera di Ruttmann; insistettero unicamente sul punto di scissione tra narrazione e descrizione e non si accorsero che la parte descrittiva era di tale mole da non ammettere un proporzionato paragone con la parte





narrativa. Non si trattava dell'idea di Pirandello trasformata di immagini, bensì di un nuovo film nato nella fantasia di Ruttmann, messa in azione (ripetiamo soltanto messa in azione) dall'ambiente del soggetto.

Da notare, in via incidentale, che la cultura cinematografica del 1933 era appena appena formata e mancavano in Italia pubblicazioni e riviste atte a portare i problemi nella loro giusta luce (« l'estetica » di Consiglio e la « storia » di Margadonna appena appena uscite dalla tipografia; *Film e Fonofilm* uscirà nel 1935; la rivista *Cinema* uscirà nel 1936), quindi le accoglienze piuttosto ostili riservate al film di Ruttmann sono imputabili, più che al film stesso, alla mancanza di preparazione da parte della critica e del pubblico. Inconsciamente nelle discussioni era stato posto il dissidio tra soggetto e regia, dissidio che ancora oggi non è stato placato e torna di volta in volta sulle colonne polemiche dei settimanali.

Anche Pirandello criticò l'opera di Ruttmann e volle si usasse nei riguardi del film la formula « libera interpretazione da un soggetto di L. P. », frase che, se scagionava l'autore del soggetto da qualsiasi responsabilità verso i fatti narrati, ribadiva l'indipendenza dell'opera cinematografica dal soggetto letterario. (Fatte sempre le opportune proporzioni, anche il *Don Chisciotte* di Pabst è una libera interpretazione dell'opera di Cervantes! Ma il significato che ha oggi questa frase è ben diverso da quello che poteva avere nel 1933).

La scenografia del film prende lo spunto dagli elementi naturali, in perfetto carattere con lo spirito documentario dell'opera. Poche sono le ricostruzioni e pochissimi gli interni. Le considerazioni rientrano quindi completamente in quanto è stato detto a proposito del film in generale. L'ambiente è riuscito nel suo completo significato e la fusione delle varie parti ha un carattere assolutistico. La camera domina la materia e dà ad essa risalto mediante i suoi precipui movimenti. I luoghi fumosi dove l'acciaio manda strani bagliori, costituiscono la premessa basilare alle assolate strade della campagna circostante, strade che formano tutto un

complesso esteticamente inscindibile con i vincoli dell'abitato ed i cunicoli dell'acciaieria. I vari luoghi si fondono in un unico luogo dove il lavoro ed il dolore aleggiano come fantasmi mitici. E ciò indipendentemente dalla consistenza estetica dei personaggi.

A dar vita a questi ultimi non sono attori professionisti, bensì gli stessi operai delle officine. Solo Isa Pola (Gina) può essere considerata un'attrice, sebbene alle prime armi; solo Pietro Pastore (Mario) può essere considerato conosciuto per i suoi precedenti calcistici; ma tutti gli altri interpreti, uomini e donne, sono autentici abitanti della regione, colti nei loro naturali atteggiamenti di ogni giorno. Autentici operai e autentiche massaie. Il loro linguaggio semplice ed elementare, considerato separatamente di volta in volta, dà una misura sincera ai fatti. Basterebbe non avessero un'idea in precedenza fissata da esprimere, per poterli paragonare, nella loro espressività, agli altri elementi del film.

Un accenno particolare merita la musica del film appositamente scritta da Malipiero. Anche da questo particolare, di una musica scritta apposta per il film, si denota il carattere del tutto eccezionale della produzione di *Acciaio* già considerato all'inizio dello scritto. Malipiero creò la musica quando il film era quasi montato e quindi con perfetta aderenza alla materia filmica compose dieci brani musicali. (Nel lupanare; Sinfonia delle cascate; Sinfonia delle macchine; La fiera; Nell'osteria; La corsa tragica; L'alba; La folla; Il cimitero; Finale) a commento delle singole parti dell'azione. Limitandoci a considerare il valore della musica nei riguardi delle immagini, dobbiamo riconoscere la perfetta fusione dei due elementi di creazione, scaturiti da una ispirazione diretta per quanto riguarda il cineasta e riflessa per quanto riguarda il musicista. Tuttavia entrambi potenti e compenetrati. Il carattere della musica è eminentemente descrittivo e si avvale dei « rumori » orchestrali su una linea di pura « visibilità ».

Con *Acciaio* anche il commento sonoro inteso come unità estetica di creazione comincia ad acquistare il suo valore completo.

OSVALDO CAMPASSI

FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIOCRE

* SBAGLIATO

** DUELLO AL SOLE (Duel in the Sun)

Regia: King Vidor, William Dieterle, Otto Brower e Reaves Eason - Consulenza alla regia: Josef von Sternberg, William Cameron Menzies e Chester Franklin - Soggetto: tratto dal romanzo omonimo di Niven Busch - Sceneggiatura: David O. Selznick, Olivier H. P. Garrett - Fotografia: Lee Garmes, Hal Rosson, Ray Rennahan - Direttore del technicolor: Natalie Kalmus - Scenografia: James Basevi - Costumi: Walter Plunkett - Musica: Dimitri Tiomkin - Interpreti: Jennifer Jones (Pearl Chavez), Gregory Peck (Lewt McCandles), Joseph Cotten (Jesse McCandles), Lionel Barrymore (Senatore McCandles), Herbert Marshall (Scott Chavez), Lillian Cish (signora McCandles), Walter Huston (il pastore), Charles Bickford (Sam Pierce), Tilly Losch (signora Chavez), Griff Barnett (lo sceriffo). Produzione: Selznick International Pictures, 1946.

GLI ultimi due film particolarmente interessanti di King Vidor, giunti in Italia prima della guerra, risalgono al 1934 e al 1936: *Our Daily Bread* (Nostro pane quotidiano) e *The Texas Rangers* (I cavalieri del Texas): seguirono opere minori e discutibili come *Stella Dallas* (Amore sublime, 1937). Nessuna conoscenza diretta dell'attività successiva di questo regista che è, o fu, uno degli uomini più significativi del cinema americano: l'erede di Griffith. Né sappiamo se vedremo mai *The Citadel* (1938) e *Northwest Passage* (1940), *Comrade X* (1940) e *An American Romance* (1944), *Esq.* (1944) e *A Miracle Can Happen* (1947). E' annunciato soltanto *H. M. Pulham* (Il molto onorevole mister Pulham, 1944) e in questi giorni appare *Duel in the Sun* (Duello al sole 1946). Ma *Duello al sole* non può fornire elementi per un giudizio, sia pure sommario, sull'ultimo Vidor: porta la firma, la sigla del regista americano; ma è noto che Vidor c'entra ben poco con questa pellicola; c'entrano semmai le varie leghe della decenza e i miliardi del produttore David O. Selznick.

King Vidor, che fu con Ford uno dei pochissimi registi americani a realizzare, magari per conto proprio, opere al di fuori degli schemi comuni e commerciali, si era altresì piegato, più di una volta, a questi schemi: e poteva realizzare anche un *Duello al sole*, ma non questo: ci sono il Texas e il « western »: ma ben diversi da quelli a lui cari. E diverso è il suo mondo poetico, ricco di personaggi dai sentimenti umani semplici e ingenui. Tratto dall'omonimo romanzo di Niven Busch, la vicenda si svolge in una tenuta agricola del Sud-Ovest. Qui giunge, accolta dai ricchi proprietari, una meticcina: Pearl, la quale ha giurato al padre morente di mantenersi pura. Contesa da due fratelli, la donna uccide l'uomo che la seduce e, ferita anch'ella, muore tra le sue braccia. Questa sequenza è una grande occasione perduta: ne poteva uscire un pezzo da antologia per forza drammatica ed espressiva; si è risolta, invece, secondo le consuete regole dei romanzi d'appendice, con un falso retorico quanto spettacolare « bacio della morte ». Di molte altre occasioni perdute è ricco, del resto, tutto il film: il quale manca soprattutto di unità stilistica. Cosa facilmente spiegabile: accanto a Vidor

figurano, nei titoli di testa, i nomi di William Dieterle, Otto Brower e di Reaves Eason. Non contento, il produttore è ricorso alla « consulenza artistica » di William Cameron Menzies, Chester Franklin e perfino di Josef von Sternberg.

Non si può dire con esattezza quale sia stato il vero contributo dell'uno o dell'altro: Dieterle ha diretto, comunque, un considerevole numero di « scene-chiave » e Brower, scomparso recentemente, alcune tra le più belle sequenze: la riunione dei « cow-boys » e la loro cavalcata verso la ferrovia, per impedire il passaggio nelle loro terre. E' notevole, in questo pezzo, una lunga carellata in dietro, che scopre i « cow-boys » e i soldati allineati, con i loro cavalli, gli uni di fronte agli altri, lungo il filo spinato. Di una certa efficacia anche un movimento di gru, che partendo dal particolare dell'ultimo pezzo di binario piantato, scopre un lungo tratto della linea con una inquadratura obliqua dall'alto. Dello stesso Brower è il duello tra i due fratelli, nel silenzio del mattino rotto, all'inizio, soltanto dal rumore degli zoccoli del cavallo: motivo già impiegato altrove, ma sempre di un certo effetto: Brower sperava, con questo film, di farsi notare per poter dirigere in seguito una sua opera. Un altro ottimo pezzo, quello in cui Lewt doma un cavallo davanti agli occhi di Pearl, è di Eason. Vidor deve forse considerarsi il coordinatore del vasto materiale adunato; ma nulla si può dire del montaggio, vuoi per i tagli fatti dalla censura americana, vuoi per quelli aggiunti in sede di doppiaggio.

Frammentario e disuguale, *Duello al sole* è nonostante questi tagli, un film-fiume, dove tra l'altro i sentimenti e le violente passioni risultano sommarie e scolorite come le psicologie dei personaggi. Invano il technicolor cerca di ravvivare le une e le altre: solo intenzionalmente la sua funzione è interpretativa. I toni accesi non suggeriscono le torbide e gravi atmosfere, neppure nella scena della seduzione dove Pearl, che prima indossava camicette gialle, ha un corpetto rosso. Ingenui del resto appaiono alcuni simbolismi, come certe dissolvenze di colori infuocati. Tutto sommato, *Duello al sole* è un'opera artisticamente mancata, ricca di cattivo gusto, la quale ha avuto e avrà un grande successo commerciale: se non altro per il suo notevolissimo gruppo di interpreti.

** DOPPIA VITA (A Double Life)

Regia: George Cukor - Soggetto: Ruth Gordon e Garson Kanin - Sceneggiatura: Gordon e Kanin - Fotografia: Milton Krassner - Scenografia: Bernard Herzbrun - Costumi: Yvonne Wood e Travis Banton - Musica: Miklos Rozsa - Interpreti: Ronald Colman (Anthony John), Signe Hasso (Brita), Edmond O'Brien (Bill Friend), (Victor Donlen), Philip Loeb (Max La-sker), Millard Mitchell (Al Cooley), Joe Shelley Winters (Pat Kroll), Ray Collins Sawyer (Ray Bonner), Charles La Torre (Stellini), Whit Bissel - Produzione: Garson Kanin-National International, 1947.

GEORGE CUKOR, che viene dal teatro, al teatro è ossequiente; ha portato sullo schermo diverse commedie; del resto ogni suo

lavoro, anche se tratto da romanzi, poggia sul dialogo e sulla recitazione. Questi limiti, entro i quali si è mosso e si muove, appaiono evidenti anche in *A Double Life* (Doppia vita), per il quale si è addirittura servito, in parte, di un testo shakespeariano. Come al solito, è ricorso inoltre alla collaborazione di una donna: Ruth Gordon, e il marito e produttore Kanin, gli hanno infatti fornito il soggetto. Solo in virtù di Ronald Colman, attore sensibile e dalla tecnica consumata, può riuscire accettabile la vicenda di un attore che, nella realtà, vive le parti della finzione teatrale; l'esasperazione e lo squilibrio mentale lo spingono a strangolare una donna, così come Otello fa con Desdemona. Dei quattro premi Oscar attribuiti al film, per la migliore interpretazione regia sceneggiatura e commento musicale, solo il primo, dunque, è giustificato. Il regista, ad ogni modo, fa un buon uso dei mezzi cinematografici nella sequenza del ricevimento, dopo la prima dell'*Otello*, quando cominciano a rivelarsi gli squilibri mentali del protagonista. Inquadrature visive oggettive si fondono con inquadrature sonore soggettive (rumori amplificati, voci alterate, battute fuori campo) le quali si alternano con inquadrature visive soggettive e inquadrature sonore quasi sempre soggettive: nasce così un montaggio soggettivo-oggettivo: la macchina inquadra alternativamente il protagonista e quanto questo vede. Vanno inoltre notati i veli e i tendaggi di cui sono ricchissimi gli interni che l'attore frequenta fuori teatro: i due mondi vengono così accostati, come nella mente malata del protagonista.

*** FIGLIA DEL VENTO (Jezebel)

Regia: William Wyler - Soggetto: dal lavoro teatrale « Jezebel » di Owen Davis sr. - Sceneggiatura: Clement Ripley, Abem Finkel e John Huston - Fotografia: Ernest Haller - Scenografia: Robert Haas - Musica: Max Steiner - Interpreti: Bette Davis (Giulia), Henry Fonda (Preston Dillard), George Brent (Buck Cantrell), Margaret Lindsay (Amy), Donald Crisp (il dottore Livingstone), Fay Bainter (Zia Belle), Richard Cromwell (Ted), Henry O'Neill (il generale Bogardus), John Littel (La Cour) - Produzione: Wyler-Warner Bros.-First National, 1938.

SPESSE un regista, quando non è un Capra, cioè un abile concertatore della recitazione, o un creatore come Chaplin, viene superato dalla personalità di una Davis o di una Hepburn, di una Crawford o di una Stanwyck, di una Garbo o di un Colman. Altre volte tra regista e attore si stabilisce una collaborazione più o meno intima, che è una delle condizioni ideali per far nascere l'opera significativa. Tra i registi americani William Wyler, di origine alsaziana, è uno dei pochi che tende a raggiungere questa collaborazione: è un desiderio che gli deriva dalla sua stessa natura, dal suo amore per il cinema psicologico al quale ha portato, nella produzione americana del genere, — invero non ricca — un buon contributo. Il cinema psicologico di Wyler spesso si basa non tanto su vicende drammatiche, di una tendenza sociale se vogliamo, ma il più delle volte sommaria e comunque priva di coraggio, quanto sui protagonisti di queste vicende. In fondo è il personaggio che più lo interessa. I suoi film possono definirsi, quasi sempre, figure di esseri umani. E se un avvocato (John Barrymore) è il protagonista, ad esempio, di *Counsellor at Law* (Ritorno alla vita, 1933) si può dire che quasi tutte le opere più notevoli di Wyler abbiano al centro o comunque in primo piano visi femminei; anche il suo capolavoro. In *Dead End* (Strada sbarrata, 1937)

il vero protagonista è il vicolo cieco di un quartiere popolare, sono degli « sciucchi » americani; ma le sequenze più belle del film, eccezione fatta per la sparatoria e l'uccisione del gangster, sono l'incontro di questo con la madre e l'ex fidanzata che lo respingono, la ragazza di lusso che sale le scale della baracca; né del resto si può dimenticare il valore umano che aveva il personaggio interpretato dalla Sidney.

Questa preferenza per il quadro e il ritratto femminili risulta ancora più evidente in *Jezebel* (Figlia del vento) il quale, prodotto nel 1938 e nello stesso anno presentato alla Mostra di Venezia, solo in questi giorni appare sui nostri schermi. La Giulia di questo film è la prefazione alla Regina di *The Little Foxes* (Piccole volpi, 1941): entrambe appartengono a quelle piccole volpi, di cui si parla nel *Cantico dei Cantici*, che « devantano la vigna »; ma mentre la seconda, desunta dal dramma di Lillian Hellman, uccide il marito e distrugge irrimediabilmente la famiglia, la prima si pente alla fine del male fatto, e segue nel lazzeretto l'innamorato febbricitante. Giulia e Regina (interpretata dalla stessa Davis) hanno dunque passioni scomposte, sono esseri egocentrici testardi strani e stravaganti: sono personaggi complessi che ricordano da vicino, ad esempio, un'altra figura dalla « forza libera e terrificante »: la protagonista di *Of Human Bondage* (Schiavo d'amore: Cromwell, 1934). Per rendere queste figure nei loro crudi caratteri, — soprattutto in film del genere — la discutibilissima teoria dell'attore materiale grezzo e inerte in mano del regista non regge, o non può portare ai risultati qui raggiunti. E' un particolare caso in cui l'attrice non interpreta ma crea: la forza della Davis è nella sua intelligenza, nella sua fantasiosa padronanza tecnica (mimica), in una « recitazione a freddo » capace di osservare e di analizzare, di non confondere la commozione sentimentale con quella estetica: base necessaria per non uccidere il personaggio ma per farlo uscire nettamente delineato. Appunto per questo Giulia è un'altra delle figure più singolari uscite dallo schermo: e giustamente la Davis ottenne l'Oscar 1938 per la migliore attrice.

Se *Jezebel* è un buon film soltanto in virtù della Davis, la causa va ricercata nel fatto che la collaborazione alla quale Wyler tende non trova qui, come in molte altre sue opere, un equilibrio, una costante coerenza: non nasce così quell'unità spirituale presupposta per ogni opera d'arte intesa come prodotto di più intelligente, (Collettivismo). Alla Davis creatrice non corrisponde un Wyler altrettanto creatore: così ricadiamo proprio nel caso in cui la personalità del regista viene sopraffatta da quella dell'attore. Quando questa sopraffazione non avviene, è proprio allora che nasce la bella sequenza: la Davis crea il suo personaggio, ma sotto il controllo diretto del regista. Si veda il ballo, al quale spregiudicata e testarda Giulia va vestita in rosso invece che di bianco, come voleva la consuetudine di una Louisiana 1850. Questo rosso « irreale », in « nero », messo in contrasto con gli altri vestiti, suggerisce l'idea di un rosso « reale »: e il risultato raggiunto è ancora più efficace per una purezza espressiva derivata dal fattore differenziante. E esso comunque ci ricorda, in un senso diverso, gli effetti sonori ottenuti nel muto o con le didascalie di diversa grandezza (la donna che confessa al poliziotto, di cui è innamorata, la sua prostituzione: *Asfalto* di Joe May) o sovrimpressioni (Leo a cavallo che lascia l'Africa: *La carne e il diavolo* di Clarence Brown).

Eccezione fatta per questa sequenza, Wyler si limita a dare un contributo per la creazione del personaggio principale: tale contributo si riscontra soprattutto in angolazioni scelte in modo tale da mettere in

risalto la posizione della Davis e i movimenti di questa nel quadro; oppure particolari espressioni e stati d'animo; ed ecco Giulia che supplica la moglie dell'uomo da lei amato, ripresa dall'alto, controbilanciata dalla posizione più in alto, nella scala, della seconda. Qui, come altrove, Wyler si avvale della profondità del campo in funzione drammatica: e in tale senso più riuscita risulta la collaborazione tra regista e operatore, che questa volta non è il fedele Gregg Toland, con il quale tale profondità lo stesso Wyler aveva già sperimentato in *Dead End* e porterà ai risultati di *The Little Foxes* e di *The Best Years of Our Lives* (I migliori anni della nostra vita, 1946). Per l'uso del « pan-focus », *Figlia del vento* rimane così una testimonianza, un documento al quale più tardi attingeranno, in modi diversi e portandolo a una maggiore perfezione tecnica, Orson Welles e Lawrence Olivier (*Hamlet*, 1948). Altre considerazioni si potrebbero fare su *Figlia del vento* in merito alla scenografia e all'ambientazione (le scale, come abbiamo visto, hanno un valore

due film, quantunque abbiano caratteri in comune, hanno psicologie diverse. E diverse sono le azioni che queste psicologie determinano. L'egoismo di Luisa è un egoismo d'amore; abbandonata dall'amante, diventa schizofrenica e lo uccide. Poi, sola e incosciente, erra per vie quasi deserte e brumose, chiedendo di lui o identificandolo nei pochi e frettolosi passanti. Questa parte, cronologicamente postposta (la vicenda si sviluppa retrospettivamente) è la migliore di tutto il film: le inquadrature, alcune delle quali prese dall'alto (quelle del tram a esempio), certi contrasti di illuminazione, alcuni primi piani sonori (voci e rumori isolati da altri) creano una atmosfera tesa, suggeriscono l'intensità del dramma. Al di fuori di queste pagine, che si chiudono con lo svenimento della protagonista, l'opera, in quanto regia, può dirsi finita. Si potrebbe citare, magari, la lunga carrellata soggettiva di Luisa che in barella viene portata in clinica: ma è una carrellata che ricorda troppo da vicino, e quasi copia, quella impiegata da Powell e Pressburger in *A Matter of Life*



Da « *Duel in the Sun* » (Duello al sole, 1946), film-fiume prodotto da David Selznick.

drammatico), alle intenzioni più o meno sociali: certo la servitù negra, abbondantissima nel film, potrebbe dare l'avvio ad un lungo discorso: in merito è interessante la sequenza in cui Giulia canta con questa. Comunque non esiste una polemica: il problema dell'uomo di colore non è neppure impostato, come del resto i contrasti tra Nord e Sud sono troppo verbali e sommari.

** ANIME IN DELIRIO (Possessed)

Regia: Curtis Bernhardt - Soggetto da un romanzo di Rita Weiman - Sceneggiatura: Sylvia Richards e Ranaid Mac Dougall - Fotografia: Joseph Valentine - Scenografia: Fred M. Mac Lean - Musica: Franz Waxman - Interpreti: Joan Crawford (Luisa Howel), Van Heflin (David Sutton), Raymond Massey (Dean Graham), Geraldine Brooks (Carol Graham), Stanley Ridges (dottor Willard), John Ridgely (Harker), Moroni Olsen (dott. Ames), Nana Bryant (Pauline Graham), Erskine Sanford (dott. Sherman) - Produzione: Jerry Wald-Warner Bros., 1947.

POSSESSED (Anime in delirio, 1947) vuole essere, come *Jezebel* (Figlia del vento, 1938) una figura di donna; ma le protagoniste dei

and Death (Scala al paradiso, 1945): l'aviatore condotto in sala operatoria. Comunque, nel caso in esame, il mezzo tecnico non viene superato e pertanto non è raggiunta una funzione espressiva.

Chi crea il personaggio — e un personaggio esiste — è dunque Joan Crawford: la quale appartiene all'esiguo gruppo delle attrici tipo Davis, a quel « realismo cinematografico degli attori » di cui parla Sergio Sollima nel suo discutibilissimo ma interessante *Cinema in U.S.A.* (Ave, Roma, 1947). A differenza di Wyler, Curtis Bernhardt è incapace di tendere a quell'ideale collaborazione tra regista e attore di cui abbiamo già accennato a proposito di *Jezebel*. Emigrato dalla natia Germania prima in Francia e poi in Inghilterra e in America, egli è rimasto un abile concertatore tecnico; abilità che gli servi per confezionare molti film in serie e in doppia versione. Pochissime sono infatti le sue opere di qualche rilievo, come a esempio *Die Letzte Kompagnie* (L'ultima compagnia, 1931). E come tecnico della « messa in scena » è adoperato, di solito, a Hollywood: spesso i film che portano la sua firma non sono suoi, ma di questo o quell'attore, di questa o quell'attrice. Così *Possessed* è di Joan Crawford, come *A Stolen Life* (1946) è di Bette Davis.

GUIDO ARISTARCO

CIRCOLI DEL CINEMA

UNA eccellente notizia per tutti i cineclub: il Consiglio di Amministrazione della Cineteca Italiana, riunitosi a Roma, come abbiamo già annunciato, il 7 novembre scorso, ha deliberato di riprendere la circolazione dei suoi film d'archivio.

Molti Circoli del Cinema ci avevano scritto nelle passate settimane esprimendoci la loro preoccupazione per la difficoltà di procurarsi film retrospettivi, in buone copie, fintantoché la Cineteca non avesse ripreso la distribuzione dei suoi film. Parecchi cineclub, pur di non sospendere l'attività, si misero alla ricerca di vecchi fondi di magazzino presso le piccole agenzie cinematografiche delle loro città. Altri pensarono di scambiarsi le notizie raccolte sull'esistenza di film interessanti. Altri ancora hanno cercato di creare circuiti regionali, o hanno convocato riunioni di gruppi di circoli per meglio coordinare i loro sforzi per sopravvivere.

Sforzi generosi, indubbiamente, quelli dei circoli, ma non bastevoli per assicurare ai loro programmi quei film «classici» che — soli — possono formare il gusto di uno spettatore cinematografico «qualificato». Nelle piccole e polverose agenzie di provincia si possono ancora trovare vecchie copie, mutilate e rigate, di un certo numero di film (in gran parte francesi) prodotti dieci, quindici anni fa, e non sempre di grande valore artistico. E' difficile, molto difficile, trovare qualcosa di eccezionale. Pure, i circoli dovevano adattarsi. E gli unici a rallegrarsi di questa grama situazione erano proprio i possessori di quelle vecchie copie scassate che han visto la possibilità di ricominciare a sfruttare film che da anni nessuno chiedeva.

La decisione della Cineteca Italiana porterà un radicale miglioramento a questa situazione. Occorre però precisare subito come e a che condizioni la Cineteca ha potuto arrivare a questa ripresa della sua attività. I cineclub e tutti gli appassionati di cose cinematografiche sanno come oggi, nel nostro Paese, la Cineteca Italiana sia

gente legge sul cinema — è appunto destinato agli istituti e associazioni di cultura cinematografica. Fino ad oggi la domanda della Cineteca è stata tenuta in «osservazione». Qualche promessa è stata fatta, qualche assicurazione si è avuta. Ma la «commissione consultiva» che deve procedere alle assegnazioni non si è riunita e, comunque, non ha ancora messo all'ordine del giorno la faccenda. Ciò significa che la ripresa della distribuzione dei film d'archivio da parte della Cineteca Italiana è strettamente legata alla speranza di ottenere il necessario contributo da parte del governo. La Cineteca, per poter funzionare regolarmente, ha bisogno di poter far controparti ricevuti dalle consorelle straniere attraverso la F.I.A.F. Deve poter inviare, in cambio del film che le pervengono, sue copie di vecchi film italiani e degli altri film che essa possiede in copia unica. Deve inoltre essere in grado di riprendere le ricerche dei vecchi film ancora esistenti e recuperabili e svolgere la necessaria opera per ottenere il deposito dei negativi o delle copie originali dei film importanti di più recente produzione. Infine, deve potersi attrezzare con i più moderni sistemi di conservazione e di manutenzione delle pellicole, deve poter disporre degli apparecchi rivelatori dello stato della celluloide.

Non è certo, almeno per ora, con i modesti contributi dei circoli che sarà possibile far tutto questo. Il governo deve intervenire perché si tratta di mettere in grado di funzionare l'unico istituto di cultura cinematografica che dispone di un patrimonio artistico dal valore incalcolabile. La Cineteca Italiana, qualora ciò non avvenisse in tempo utile, sarebbe costretta a troncarsi di nuovo la sua attività.

Tra i primi film messi a disposizione dei cineclub troviamo alcune opere di grande interesse: *Madame Bovary* di Renoir, *Ragazze in uniforme* di Leontine Sagan, *Il monello* di Chaplin, *Cretinetti e le donne di Deed*. E ancora: *La luce azzurra* di Riefenstahl e Balázs, *En rade* di Ca-

anno sociale. I Circoli dovranno impegnarsi ad osservare le norme che garantiscono la non commercialità delle manifestazioni e la cura tecnica per i film loro affidati; inoltre, dovranno accettare il criterio discriminatorio che qualifica film «retrospettivi» tutti i film prodotti anteriormente al 1940, riconoscendo che di tali film essi programmeranno soltanto quelli concessi dalla Cineteca Italiana. Questa clausola è necessaria e utile perché impedisce che altri (società commerciali, privati, ecc.), mettendosi in concorrenza con le finalità culturali della Cineteca, sfruttino commercialmente la rete dei Circoli del Cinema facendo proiettare film (quasi sempre in cattivo stato) che ormai appartengono soltanto alla storia del cinema e non devono essere oggetto di ulteriori speculazioni affaristiche. I Circoli, fissando con la Cineteca il numero di programmi retrospettivi che essi intendono effettuare scegliendoli tra tutti i film messi a disposizione, saranno poi liberi di completare i loro programmi con anteprime in lingua originale o con film, dovunque reperiti o noleggiati, che siano stati prodotti dal 1940 sino a oggi.

VIRGILIO TOSI

Il Circolo del Cinema «Il Portico» di Varese ha ripreso la sua attività il 3 ottobre con *L'ultima tappa* di W. Jakubowska; in seguito, ha proiettato l'edizione italiana (*Lotte sul mare*) del *technicolor inglese* *Western Approaches*. Tutto il mondo ride di Aleksandrov. Now it can Be told (anteprima in ediz. originale). L'ultimo miliardario di Clair e i prigionieri del sogno di Duvivier. Il cineclub varesino ha concluso con novembre il suo secondo anno sociale di attività. Le proiezioni si sono svolte di domenica mattina e sono state precedute da una presentazione critico-informativa. Il circolo si è retto esclusivamente sulle modeste quote sociali e potrebbe migliorare la propria situazione se le proiezioni potessero aver luogo seralmente.

Il Circolo del Cinema di Verona ha ripreso la sua attività il 24 ottobre con *Le diable au corps* di Autant-Lara; ha quindi proiettato *Qual de brumes* e *Les Visiteurs du soir* di Carné.

Il Centro Sperimentale dell'Università di Padova ha pure ripreso le sue proiezioni con *Le diable au corps* presentato da Carl Vincent.

Il Circolo «Amici della Cineteca Italiana» di Milano, erede e continuatore del Circolo «Mario Ferrari», ha annunciato la sua costituzione con una proiezione pubblica e gratuita di *Il monello* di Chaplin. Grande ressa di persone che si accalcavano all'ingresso della piccola sala, moltissimi applausi (anche durante la proiezione) per il film che ha suscitato un vero entusiasmo. Era presente il regista americano Charles F. Riesner, che fu collaboratore di Chaplin per parecchi film; nel Monello, tra l'altro, egli ha interpretato la parte dell'energico che si batte con Charlot. Il Riesner ha raccontato al pubblico qualche aneddoto sulla lavorazione del film; le sue parole venivano tradotte dall'ex-pugile Aldo Spoldi. L'Associazione «Amici della Cineteca Italiana» ha iniziato la sua attività regolare e con l'anteprima di *Sotto il sole* di Roma di Castellani, cui farà seguito l'edizione originale di *Le diable au corps* di Autant-Lara. La sera del 7 dicembre sarà presentato *La linea generale* (1929) di Eisenstein che si proietta per la prima volta in Italia, se si esclude l'unica proiezione del film, in una copia erroneamente montata e incompleta, al Festival veneziano dello scorso anno. Una conferenza su «Musica e film» è stata tenuta dal noto compositore Arthur Honegger.

Il Cineclub di Torino ha proiettato in novembre: *Nanook of the North* di Flaherty; *La zia di Carlo* (1913) e *La guerra e il sogno* (1916), in una serata dedicata al vecchio cinema torinese; *Le dernier milliardaire* di Clair. Il Cineclub torinese (con sede a Palazzo Carignano) effettua le sue proiezioni (serali) al Teatro Gobetti, concesso dal Comune. Dato il numero dei suoi soci (è uno dei cineclub più forti d'Italia) e la limitata capienza del locale (400 posti) è costretto a ripetere per due sere il suo programma.

Il Circolo del Cinema di Locarno (Svizzera) ha offerto ai suoi soci una «notturna» di eccezionale interesse con *L'opéra de Quat-Sous* (Dreigroschenoper, 1931), di G. W. Pabst. La sera del 20 novembre parecchi critici e studiosi milanesi hanno raggiunto le sponde svizzere del Lago Maggiore per assistere alla proiezione del film da molti anni atteso e non mai potuto vedere. La copia attualmente proiettata nei cineclub svizzeri proviene dalla Cineteca di stato cecoslovacca e si spera di poterla presto avere temporaneamente anche in Italia.

Neonati - Stamo keti di annunciare la nascita del «Circolo del Cinema» di Piombino. Auguri e buon lavoro.

PICCOLA POSTA

Annamaria Manetti di Viareggio vorrebbe costituire un piccolo cineclub nella sua cittadina; tempo fa la locale «Società di cultura» aveva una «sezione cinema» che ha svolto anche una attività di proiezioni; ad ogni modo, nei prossimi numeri dedicheremo alcuni articoli a vari problemi che bisogna affrontare e risolvere per costituire un circolo del cinema. Se non le basterà potrà scriverci ancora. - Cineclub Treviso e Cineclub Senese, vi ringraziamo per le vostre lettere. - M. Morandini dell'YMCA di Como può rivolgersi alla Cineteca Italiana, Milano, Palazzo dell'Arte al Parco.



Da «Dreigroschenoper» (*L'opéra de Quat-Sous*, 1931) di Pabst, presentato a Locarno.

l'unico archivio cinematografico, ricco di molti film e altri materiali (fotografie, apparecchi, ecc.) interessanti la storia del cinema. In ogni paese civile, gli organismi consimili, statali o riconosciuti, sono aiutati e sovvenzionati regolarmente considerato l'alto valore culturale della loro attività. In Italia, invece, l'attuale governo (e non soltanto per quel che riguarda la Cineteca) dimostra di tenere in gran considerazione le cose del cinema e di ignorare l'importanza della Cineteca. Almeno così è stato fino ad ora. Dopo molte richieste e memoriali, il governo le aveva assegnato, alcuni mesi fa, la straordinaria sovvenzione di un milione. Cifra irrisoria, del tutto insufficiente. Pure, nei primi mesi di quest'anno, la Cineteca poté distribuire a parecchi circoli un certo numero di film.

Da molto tempo, ormai, il milione è sfumato. E da molto tempo la Cineteca ha avanzato una richiesta di assegnazione di una sovvenzione su quel famoso «fondo 1%» che — secondo la vi-

valcanti, *Le brasier ardent* di Mosjoukin. Nelle prossime settimane saranno sdoganate (provenienti dall'estero) le copie di *La linea generale* di Eisenstein, *La chienne* di Renoir, *Maskerade* di Forst, *I fratelli Karamazov* di Ozep. In gennaio saranno pronti i vecchi film italiani *Assunta Spina* con F. Bertini, *I topi grigi* di E. Ghione (due episodi). Infine, sempre di imminente programmazione, sono annunciati: *Nanook* di Flaherty, *Tutto il mondo ride* di Aleksandrov, *Kermesse funèbre* di Eisenstein, *Les nouveaux messieurs* di Feyder, e altri. Come si vede un programma alquanto interessante.

I Circoli che desiderano prendere accordi con la Cineteca per avere questi film devono presentare copia dello statuto sociale, firmato dal dirigente responsabile, comunicare il numero dei soci iscritti e le quote d'associazione, nonché il programma generale di attività. Devono inoltre indicare il numero approssimativo di proiezioni che essi intendono effettuare nel corso del loro

L'infrarosso nella pellicola spettacolare

LIMITATA ad usi speciali — riprese scientifiche e militari — la pellicola infrarossa, fatta eccezione per alcune fotografie notturne da esposizione, si può considerare fuori uso. Non possiamo dire sconosciuta, perché teoricamente ogni manuale ne riferisce caratteristiche e rendimento, forme di uso e filtri; numerosi obiettivi fotografici riportano l'indicatore di correzione di messa a fuoco; quasi tutti gli operatori foto-cinematografici ne conoscono il potere di penetrazione dei vapori atmosferici nelle riprese di montagna. Il ricorrere alla pellicola infrarossa, tuttavia, resta sempre per essi un fatto isolato, e per molte ragioni. Anzitutto per ottenere il semplice effetto di cielo oscuro con risalto di nubi è sufficiente un filtro arancione o rosso. In secondo luogo la vegetazione assume con l'infrarosso un colore chiarissimo quasi latteo (gli effetti notturni ottenuti infatti sono detti a chiarore lunare). Inoltre è impossibile riprendere le persone senza trucco adeguato.

Il recente e drammatico *Fort Apache* di John Ford annovera nel corso delle sue pregevoli fotografie, comunque, circa 900 metri di negativo infrarosso, e cioè oltre un terzo della pellicola finale; e non si può dire che l'esito di questo esperimento sia stato infelice; tutt'altro.

La scelta del negativo è stata presieduta da una serie precisa di intenti. Si trattava di rendere in alcune sequenze, e soprattutto nei punti culminanti dell'azione, una atmosfera drammatica che solo il bianco delle nubi in contrasto col nero del cielo, e l'assenza di mezzi toni sia nelle cose che nelle persone avrebbe potuto rendere con la durezza di contrasto che caratterizza l'infrarosso; ed era necessario inoltre che quelle sterminate radure, care a Ford e piene di storia per i nord-americani, si accingessero degnamente con una nitidezza che penetrasse la linea dell'orizzonte, ad ospitare il nuovo episodio.

Su questa straordinaria « penetrazione » dell'aria atmosferica in esterni, avrebbe fatto un contrasto ancor più emotivo, la nube di polvere sollevata nella mischia, e quella misteriosa che copre la strana consegna della fiamma di guerra dal vincitore al vinto sopravvissuto; contrasto e nitidezza di penetrazione, dunque, che solo l'infrarosso poteva dare.

Archie Stout, l'operatore che si è destreggiato in tanto lavoro, merita il riconoscimento di aver dato a Ford se non un insieme perfetto di fotografie in sequenza, delle fotografie perfette a sé (le condizioni disagiate nelle quali ha dovuto lavorare, ci consentono di attendere da lui risultati uguali a quelli del rimpianto Toland o del ricercatissimo Figueroa).

Le prime difficoltà sono sorte per la determinazione della rapidità delle pellicole: essa non era denunciata dalla casa produttrice se non per l'uso a luce artificiale, e si è dovuto così accertarla « per prove » sul posto, al momento della ripresa.

Una volta nota, tuttavia, si aprivano nuove questioni da risolvere, determinate dal mutamento delle condizioni di luce in esterno e dallo stato delle nubi che richiedevano a seconda della loro intensità un uso diverso di filtri perché dessero il medesimo rilievo. Alcune scene sono state girate persino mentre sopravveniva la pioggia, rapidamente, in piena ombra; anche in queste condizioni la pellicola infrarossa ha dato il suo risultato « brillante » di contrasto, aiutata dal filtro rosso scuro 29 F. (fattore 15 moltiplicatore 4). Per le scene in pieno sole, invece, è stato sufficiente il filtro arancione-rosso 23 A, o rosso 25 A (fattori 4 e 7 rispettivamente, moltiplicatori 2 e 2 3/4).

Ad ognuno di questi filtri però, richiesti dallo stato del cielo, e dal « campo di ripresa », corrisponde, è ovvio, una diversa resa di tutti i toni; l'uso dei filtri tuttavia è stato curato al punto che il cambiamento è avvertito pochissimo anche dall'occhio, esperto. Risulta ad esempio che l'operatore è stato costretto a passare da un campo lungo ad una mezza figura usando l'arancione-rosso per uno (fattore 4) ed il rosso scuro per l'altra (fattore 15); e solo il trucco leggermente chiaro della mezza figura può forse denunciare il passaggio.

Per queste scene naturalmente il trucco ha richiesto un trattamento particolare: marrone (più chiaro od oscuro a seconda della densità del filtro usato) per il viso. Rosso-marrone oscuro, in proporzione per le labbra. Parti scure degli occhi, schiarite per ammorbidire il contrasto.

Per le riprese effettuate con pellicola normale non si è ricorso ad alcun trucco neppure per gli attori; mentre per quelle con pellicola infrarossa anche alcuni oggetti hanno dovuto mutare colore per mantenere una resa adatta: le bandiere ad esempio nelle loro parti rosse sono state sostituite con altre di colore marrone perché altrimenti si sarebbero sbiancate.

Luce di taglio, leggermente frontale ma sempre incrociante, è stata preferita; si è girato prevalentemente nelle prime e nelle ultime ore del giorno (al piano di lavorazione e al montatore è sfuggito infatti che il roccione di sfondo, nella sequenza dell'incontro dei capi militari e indiani, era illuminato prima di sera e poi di mattina, mentre l'azione dura pochi minuti, anche perché l'effetto già contrastato della pellicola non fosse aumentato dall'illuminazio-

TECNICA

ne. Da una tabella compilata durante la lavorazione, risulterebbe che la rapidità della pellicola infrarossa è circa 8, in gradi A.S.A. — corrispondenti a 6 Weston ed a 10/10 DIN — (si è usata Kodak) e che i diaframmi richiesti variano da f/8 con filtro arancione-rosso, a f/3 con filtro rosso scuro; si noti di contrapposto la profondità focale ottenuta.

Si è raggiunta l'atmosfera che gli autori (il «director photography» è un po' autore) si sono prefissi? In particolare è stato mantenuto il tono drammatico nell'interno di ogni sequenza?

Anche se si deve riconoscere che forse l'uso di questa pellicola in forma così impegnativa è un po' prematuro, si possono pure dare due risposte affermative. Infatti — e questo è importante — possiamo assistere ad intere sequenze in cui il tono ambientale è introdotto agli inizi con negativo infrarosso ed è poi mantenuto egregiamente da « tagli » ripresi in negativo pancromatico; anzi questi tagli a cielo chiaro risolvevano leggermente l'azione mantenendone la drammaticità in corso, ed evitando la configurazione di un effetto notturno.

Il primo esperimento su piano commerciale si può quindi considerare riuscito.

PERSICHINI

Ringraziamo l'operatore Stout per averci fornito le notizie e la RKO per il materiale gentilmente concessoci.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

MASSIMO (Ascoli Piceno). Vuoi conoscere il nome del regista e l'anno di edizione dei seguenti film: Il prigioniero di Amsterdam (Alfred Hitchcock, 1940); La porta d'oro (Mitchell Leisen, 1941); Saratoga (Jack Conway, 1937); Sam Wood, 1945); Ho sposato una strega (René Clair, 1942); Lady Eva (Preston Sturges, 1941); La Baia di Hudson (Irving Pichel, 1941); Il maggiordomo (Leo McCarey, 1935); Avorio nero (Mervyn Le Roy, 1936); Le due città (Jack Conway, 1935); Sui mari della Cina (Tay Garnett, 1935); Amore per appuntamento (William A. Seiter, 1941); Sotto due bandiere (Frank Lloyd, 1936); La vita di Irene e Vernon Castle (H. C. Potter, 1939); Incantesimo (George Cukor, 1938); Mia sorella Evelina (Alexander Hall, 1942); Susanna (Howard Hawks, 1938); Viva le donne (Lloyd Bacon, 1933); Il re e la ballerina (Mervyn Le Roy, 1937); Serenata a Vallecchiara (H. Bruce Humberstone, 1943); Sangue sul sole (Frank Lloyd, 1945); E domani il mondo (Leslie Fenton, 1944); Cina (John Farrow, 1943); La taverna della Giamaica (Alfred Hitchcock, 1939); Il piccolo gigante (Roy Del Ruth, 1933); William A. Seiter, 1946); Balalaika (Reinhold Schünzel, 1939); Arditi dell'aria (Victor Fleming, 1938); Dolce inganno (George Stevens, 1937); L'adorabile nemica (Richard Boleslawsky, 1936); Tu mi appartieni (Wesley Ruggles, '41); La mia via (Leo McCarey, 1944); La vita di Pasteur (William Dieterle, 1936); Millionario su misura (Michael Curtiz, 1937); Fra due donne (George B. Seitz, 1937).

NANI (Carpi). Di 1 giorni e le notti posso dirti che è tratto dal libro di Constantin Simonov. Il film è stato realizzato nel 1946, col titolo originale di Dni i noci, dal regista Stolper. Quanto a La giovane guardia, la regia si deve a Serghei Gherassimov che ha girato questo film nel 1947 col concorso degli attori dell'Istituto Sovietico di Cinematografia. Il film è tratto dal romanzo di Alessandro Fadjev, e reca il titolo originale di Maladaja gvardia. I film si mantengono abbastanza fedeli alle

intenzioni dei due scrittori. E' probabile che oltre alle proiezioni private, i consulenti culturali dell'Ambasciata russa organizzino delle proiezioni per un largo pubblico delle ultime opere dei registi sovietici.

ARAMIS (Rapallo). Chiedi se sarà possibile vedere nella prossima stagione The Long Voyage Home, Tobacco Road e The Grapes of Wrath di John Ford. Per quanto riguarda il primo, col titolo Viaggio senza fine esso è apparso da noi subito dopo la liberazione, ma — come si dice in gergo — ha tenuto poco il cartellone. Gli altri due pare che la Fox non abbia alcuna intenzione di importarli e di farli doppiare, almeno per ora. Per i film di Sjöström e di Molander mi sto interessando.

VALERIO MASERA (Chieri). Il titolo Notorious ti ha incuriosito, e vuoi sapere che cosa si nasconde dietro quest'aggettivo. Notorious, dice un vocabolario inglese, significa « noto, risaputo, ma in senso cattivo ». I fatti esposti nel film, lo spionaggio e l'incidente in casa del tedesco Sebastian a Rio de Janeiro sono ovviamente da intendersi in senso infamante; di qui l'aggettivo che contiene, in sintesi, una allusione alla complicazione internazionale, un'altra allusione allo spionaggio, e implicitamente una condanna dei sistemi « cattivi » dei tedeschi. Comunque, dici bene tu, il nesso fra titolo e film è troppo sottile e quindi incerto per gli spettatori.

MARIO TUDOR (Foggia). Che cos'è il trasparente? Alla tua domanda lascio rispondere il Filmlexikon con un capitoletto di pag. 187. « Il trasparente è uno dei trucchi ed effetti speciali usati nella cinematografia odierna. Trattasi di uno schermo trasparente o translucido sul quale viene proiettata, dal retro, durante la presa di un quadro in teatro di posa, una veduta di paesaggio fissa o in movimento, che serve da sfondo al quadro in cui agiscono attori. Talvolta davanti allo sfondo si costruisce parte di una

scenografia: un angolo di casa, l'interno di un'automobile, uno scompartimento di treno ». L'effetto del trasparente è usato con eccessiva larghezza, anche quando una buona ripresa in esterno gioverebbe più di qualsiasi geniale « effetto speciale ». Per « obbiettivo grandangolare » intendi — sempre col Filmlexikon — quell'obiettivo di piccola lunghezza focale che capta un vasto campo visivo. In poche parole, dovendo girare una scena con molte persone in campo, ed essendo costretto ad avvicinarti il più possibile agli attori, non userai l'obiettivo « a grande lunghezza focale » riservato ai primi piani, bensì il « grandangolare » che ti permetterà di includere molte persone nel raggio del mirino, e quindi della ripresa. Un uso di « grandangolare » lo noterai in Citizen Kane (Quarto potere, 1941) di Orson Welles: in questo film l'operatore Toland si sbizzarrisce nella ripresa del castello di Xanadu con tutti gli accorgimenti tecnici in suo possesso, compreso il tanto discusso « pan-focus ».

FEDERICO BIANCHI (Burano). Non sono certo gli indirizzi degli attori quelli che io comunico volentieri ai miei amici lettori. Comunque l'accontento per questa volta: Gary Cooper, 11950 Chapparel Avenue, Brentwood; Jennifer Jones, Vanguard Film, Culver City; Joan Crawford, 426 North Bristol Avenue, Brentwood; Alan Ladd, Paramount, 5154 Marathon Street, Hollywood; Edward G. Robinson, 910 North Rexford Drive, Beverly Hills. Aggiungi a queste indicazioni: Los Angeles (Cal.). Per scrivere a Patricia Roc, indirizza all'Agenzia dell'Eagle-Lion a Roma, in via XX Settembre, 5. I funzionari faranno pervenire il messaggio all'attrice.

GIANCARLO MAZZOLA (Milano). Dici che gli attori italiani, guidati da un regista di « chiara fama, superano le precedenti interpretazioni e diventano, almeno per quei film, veramente attori ». E citi la Calamai e Grotti in Ossessione. « Si potrebbe dire: certo, è il regista il fattore dominante! Ma, come mai allora, « alcuni » attori americani, riescono perfetti o quasi, anche quando agiscono con dei mestieranti del cinema, come i De Mille e i Sam Wood? ». Le interpretazioni perfette, con i registi De Mille o Sam Wood, non si sono mai avute. Se per « perfetto » intendi invece « gradevole », « accettabile », « tollerabile », hai ragione: e questo è dovuto proprio all'estremo mestiere del regista e alla consumata abilità dell'attore. Essi non tentano nulla, rischiano poco e con un preciso rispetto dei canoni elementari e delle abitudini sicure del cinema americano riescono a dare un film che non stride ma, al contrario, soddisfa il pubblico proprio per quella abbondanza di « scaltrezza ». In Italia, i registi al di sotto della media difettano di

idee e purtroppo anche di mestiere, così quei risultati piacevoli e commerciali che tu riscontri nei film americani a noi sono preclusi. Quanto a certi attori di Sciuscià, Paisà, cui tu accenni, hanno dato buoni esiti in virtù delle cure del regista e soprattutto perché erano stati scelti per interpretare « quella » parte e non altra, perché erano stati selezionati e investiti di un personaggio che era il loro proprio, vivevano insomma la loro vita sullo schermo.

BACCO BACCHINI. Grazie per le osservazioni: ci avevamo già pensato noi. Il Dick Powell, che tu credi morto, è invece vivo. Il defunto, cui i quotidiani nostri hanno dedicato molto spazio, era un attore di secondo piano, omonimo del protagonista di L'ombra del passato, e diventato « stuntman », attore-sostituto in parti pericolose.

DAVIDE TURCONI (Lecco). Tanto Cinema che L'Ecran Français hanno ragione. La nostra rivista ha pubblicato una fotografia del film Les amants de Verone con Martine Carol, il settimanale francese reca un'altra immagine del film con Anouk Aimé. Il costume può essere lo stesso; le attrici sono diverse. E anche i loro compagni. Per Gli ultimi giorni di Pompei sei più aggiornato tu con ben sei edizioni. I Married a Navy, che nel Motion Picture Almanac del 1946 figura come interpretato da Dorothy McGuire, è stato registrato all'attivo dell'attrice ma evidentemente al pubblico non è stato presentato, perché tutti gli Almanac successivi ignorano quell'opera. Deve certo trattarsi di uno di quei film legati a motivi di propaganda di guerra e che a causa dell'armistizio non sono più stati proiettati.

ALDO PETRANTONI (Palermo). Nessun numero della vecchia serie è disponibile, perché — ripetiamo — Cinema non ha più alcuna relazione con l'amministrazione della rivista pubblicata prima del 1944. Invito tuttavia i lettori, che intendano cederli i numeri della serie precedente che tu stai cercando, a comunicare le loro offerte al tuo indirizzo di Palermo, via Isidoro La Lumia, 45. Grazie per gli auguri.

IL POSTIGLIONE

Errata corrige

Per un errore di montaggio, le due fotografie poste in fondo alla pagina 38 del numero 2, sono state posposte: pertanto è quella a destra che appartiene al film « Ditte Menneskebarn » (La fanciulla Ditte), mentre quella a sinistra è tratta da « De Pokkers Unger » (Questi benedetti ragazzi). Nello stesso numero, a pagina 58, nel « cast » di « Il testamento del dottor Mabuse (ultima riga) si legge Nero-Film al posto di Mero-Film.



BETTY GRABLE

GEORGE MONTGOMERY

CESAR ROMERO

REGIA: WALTER LANG



IN TECHNICOLOR

**L'isola
delle Sirene**
(Coney Island)



FUGA IN FRANCIA

FOLCO LULLI

ROSI MIRAFIORE * GIOVANNI DUFOUR
MARIO VERCELLONE * ENRICO OLIVIERI

e

PIETRO GERMI

Regia di MARIO SOLDATI

UN FILM LUX

