

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **5**

NUOVA SERIE - 30 DICEMBRE 1946



"IL PRIMO FILM ESISTENZIALISTA"

RISORGERE PER AMARE

(Les Jeux sont faits)

con *Micheline Prèsle* e *Marcello Pagliero*

regia di *Delannoy*

da un soggetto originale di *Sartre*

distribuzione *Fincine*

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume I

FASCICOLO 5

Anno I - 30
Dicembre 1948

Questo fascicolo contiene:

Cinema-gira	131
B.	
<i>La repubblica di Carlo Mazza</i>	133
NINO GHELLI	
<i>Kafka, il teatro e il cinema</i>	134
F. B.	
<i>La compagnia della giovinezza</i>	136
GLAUCO VIAZZI	
<i>Donne dietro la macchina da presa (Fine)</i>	138
CORRADO TERZI: G. V.	
<i>Biblioteca</i>	140
FERNALDO DI GIAMMATTEO	
<i>Il pregiudizio antisemita</i>	141
GIANNI RATTO	
<i>Condizioni dello scenografo</i>	142
FEDERICO FEDERICI	
<i>Traduzioni e interpretazioni</i>	143
GAETANO CARANCINI	
<i>Caminetto e diavolo in corpo</i>	144
UGO CASIRAGHI	
<i>I registi: Edward Dmytryk</i>	146
MASSIMO MIDA	
<i>Personaggi del tempo perduto</i>	148
ARLETTY	
<i>Sirettamente confidenziale</i>	150
LO DUCA	
<i>Cinema di fine d'anno a Parigi</i>	152
E. FERDINANDO PALMIERI	
<i>Retrospettive: "Sperduti nel buio"</i>	154
GUIDO ARISTARCO	
<i>Film di questi giorni</i>	156
VIRGILIO TOSI	
<i>Circoli del cinema</i>	158
GIANNITRAPANI e PERSICHINI	
<i>Problemi del formato ridotto</i>	159
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	160

★ Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERROCCIO FRISONE ★

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: Jane Russell, un recente prodotto del costume d'Hollywood.



Hollywood: un interno piuttosto modesto, con Irene Dunne a letto; l'attrezzatura tecnica è tale che, in Europa, nessun regista sognerebbe altrettanto. Ma i risultati, probabilmente, saranno mediocri.



Luigi Zampa e l'operatore Carlo Montuori stanno discutendo una inquadratura del film «Campane a martello». Il film è realizzato quasi completamente in esterni, come molti altri di Luigi Zampa.



Raramente tanti uomini insieme si occuparono d'un cane; ma si tratta d'un cane importante, visto che ha diritto a un primo piano, per una scena del film inglese «Whisky Galore!» diretto da Mackendrick.

UN FILM DI:
RENÉ CLEMENT
con
ISA MIRANDA e JEAN GABIN



ISA MIRANDA e JEAN GABIN

LE MURA DEI MALAPAGA

Il 13 Dicembre u. s. è terminata negli stabilimenti della Farnesina la lavorazione del film "LE MURA DEI MALAPAGA" diretto, com'è noto, da René Clement e prodotto da Alfredo Guarini per l'Italia Produzione Film. Accanto ai due eccezionali protagonisti, Isa Miranda, e Jean Gabin, hanno lavorato Andrea Checchi, Vera Talchi, Ave Ninchi, Checco Rissone, Agnese Dubbini, Vittorio Duse, Renato Malavasi, Michele Riccardini ed altri eccellenti attori. L'organizzazione generale de "LE MURA DEI MALAPAGA" è stata curata da Giorgio Agliani.



ANDREA CHECCHI



VERA TALCHI

CINEMA GIRA

ITALIA

La produzione italiana...

...sta attraversando una grave crisi. I progetti sono molti, ma il capitale è quasi fermo. La stessa Lur, che aveva annunciato imminente l'inizio del gruppo 1948-49, è indecisa sul da farsi. Per rimettersi in moto, i produttori attendono che venga varata la nuova legge. Ma le settimane passano e la legge continua a giacere su qualche tavolo, se non in qualche cassetto. Intanto gli importatori di film stranieri, temendo misure restrittive nell'importazione o nel doppiaggio, si affrettano a doppiare in gran fretta valanghe di film. Negli stabilimenti di doppiaggio si lavora notte e giorno.

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: Le mura di Malapaga (ex Tre giorni d'amore, Italia Produzione Film, regista René Clément, interpreti Isa Miranda, Jean Gabin; Monastero di Santa Chiara (AVIS), regista Mario Segni, interpreti Edda Albertini, Massimo Serato, Nelly Dore; La Maddonnina d'oro, registi Luigi Carpentieri (versione italiana) e Ladislav Vajda (versione inglese), interpreti Phyllis Calvert, Michael Rennie, Tullio Carminati, Franco Coop, Aldo Silvani; Ma chi te lo fa fare (di Pea), regista Ignazio Ferronetti; interpreti Fanny Marchio, Antonio Gandusio, Annibale Betrone, Roberto Villa; Core ingrato (Aurora,

regista Emilio Elettro, interpreti Andrea Checchi, Irasema Dilián, Sandro Ruffini, Tre Ninchi; Calamita d'oro (SIP), regista Armando Fizzarotti, interpreti Franca Marzi, Pietro Paternini, Antonio Gradoli, Mariella Pellis; La sepolla viva (Flora), regista Guido Brignone, interpreti Paul Muller, Milly Vitale, Eri Mattaglini, Tina Lattanzi, Pietro Paternini, Enzo Fiermonte.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: I pirati di Capri (Grandi Film Internazionali), in esterni da Amalfi, regista G. M. Scotese, supervisore Umer, interpreti Louis Hayward, Mariella Lotti, Alan Curtis, Mikhail Rasumny, Massimo Serato, Carlo Vinchi; L'ultima cena (ICET), in interni a Milano, regista Luigi Giacchino, supervisore Charles Riesner, interpreti Bruno Bernabè, Gino Del Signore, David Pell, Kathleen Rooney, Jasmine Dee; I pompieri di Viggiù (Lur), in interni a Roma, regista Mario Mattoli, interpreti Nino Taranto, Totò, Silvana Pampanini, Isa Barzizza; Donna Bikini (Eros), in esterni sulla Riviera ligure, regista Giovanni Flores, interpreti Jaime Kamadeva, Umberto Sacripanti, Michele Riccardini.

Augusto Genina...

...porterà sullo schermo la vita di Maria Goretti, la fanciulla che fu beatificata l'anno scorso.

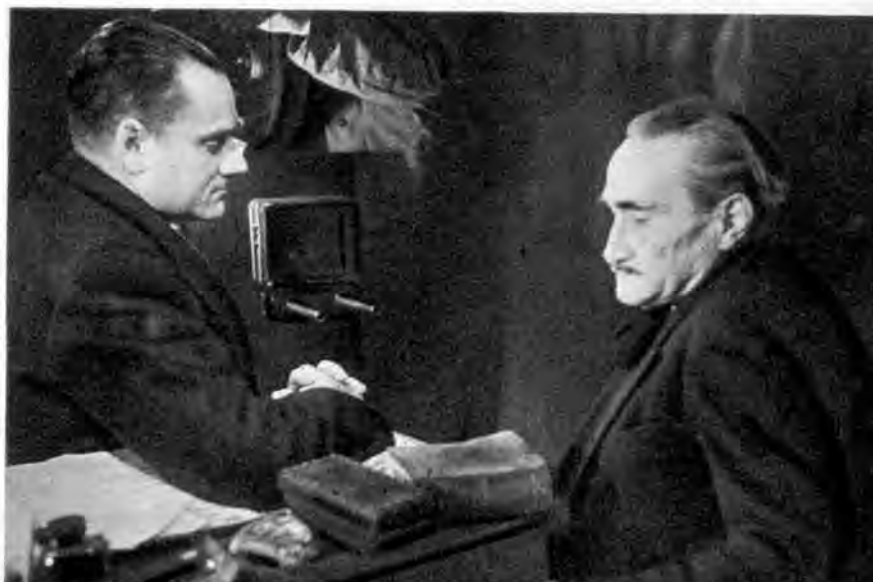
Il film s'intitola Cielo sulla terra.

Léonide Moguy...

...realizzerà, in compartecipazione con La Novella Film (produttore: Giuseppe Amato), un film sull'educazione sessuale, dal titolo provvisorio Gioventù innocente. Moguy, che ha già affrontato con Prigione senza sbarre il problema della gioventù sventurata, dirigerà ambedue le versioni, italiana e francese, del film il cui argomento è tratto dal romanzo di Alfred Marchard L'Épopée du Faubourg.

Alberto Moravia...

...ha fatto il suo debutto cine-



Alberto Moravia ha obbedito anche lui al richiamo del cinema, ma non come autore, bensì come interprete. Eccolo mentre recita una scena per il film « Napoli ha fatto un sogno » (« Monastero di Santa Chiara »).

matografico interpretando la parte di se stesso che, alla ricerca di documentazione per un romanzo, si fa raccontare da un vecchio la storia che costituisce il contenuto del film Monastero di Santa Chiara. Terminate le riprese, Moravia ha dichiarato: « Il mondo cinematografico è meraviglioso. Gli uomini — dal regista all'operaio — lavorano come alla costruzione di un tempio ».

Alla scopo...

...di indirizzare i gusti del pubblico e di orientare la produzione verso opere di elevato valore artistico, il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, in accordo con analogo iniziativa della Federazione Internazionale della Stampa Cinematografica (FIPRESCI), segnala periodicamente i film presentati in pubblica visione che posseggono particolari requisiti. Per il periodo settembre-novembre 1948 sono stati segnalati i film italiani L'adriatico di biciclette di Vittorio De Sica, e Sotto il sole di Roma di Renato Castellani; il film francese Il diavolo in corpo di Claude Autant-Lara; il film inglese Le avventure di Oliver Twist di David Lean;

Il film americano Chiamate Nord 777 di Henry Hathaway.

Film che cambiano...

...titolo: Il tenente Craig, mio marito si chiamerà Ti ritroverò. Per Monastero di Santa Chiara, invece, la discussione è aperta. Il noleggiatore che intende sfruttare la popolarità della omonima canzone, insiste perché questo titolo non sia cambiato. Gli altri interessati sono divisi fra Napoli ha fatto un sogno e La donna proibita.

Tappato in una camera...

...d'albergo, Roberto Rossellini da gli ultimi ritocchi alla sceneggiatura del suo nuovo film, che racconterà le avventure di una mendicante che diventa miliardaria per il fortuito lascito di un tale che finisce suicida sul suo organino di Barberia. La mendicante sarà Anna Magnani.



Una divertente ricostruzione ambientale dell'ottocento, nel film inglese « Trottie True ». In primo piano sono Jean Kent e Andrew Crawford.

L'Ufficio Comunale...

...di Venezia per il Turismo bandisce, con la collaborazione dell'Ente Autonomo della Biennale un concorso, intitolato « Premio Venezia » per un soggetto cinematografico che abbia le seguenti caratteristiche: a) che sia inedito e di creazione originale per lo schermo; b) che tragga ispirazione dall'ambiente veneziano. Il genere e l'epoca del soggetto sono liberi. La partecipazione al concorso — limitata ad un solo soggetto per autore — è riservata agli autori italiani. Il termine della presentazione dei soggetti scadrà la mezzanotte del 31 maggio 1949. Essi dovranno essere fatti pervenire a mezzo plico postale raccomandato all'Ufficio Comunale per il Turismo, Palazzo Giustinian, Venezia.

FRANCIA

La tragedia di Mayerling...

...torna per la terza volta agli onori del cinema. Nella vallata di Munster, in Alsazia, Jean Delannoy sta girando gli esterni di Le secret de Mayerling con Jean Marais nella parte di Rodolfo d'Asburgo e Dominique



Cary Grant e Myrna Loy, in uno dei film che ebbero maggior successo, quest'anno, in America: « La casa dei nostri sogni », di H. C. Potter.

Blancher in quella di Maria Veczera. Precedentemente in Francia erano stati realizzati sullo stesso argomento, Mayerling (1935), diretto da Anatole Litvak, con Charles Boyer e Danielle Darrieux, e Da Mayerling a Serajevo (1939), diretto da Max Ophüls, con John Lodge ed Edwige Feuillère. Ma, a differenza di questi film, Le secret de Mayerling si propone di spiegare le cause della misteriosa tragedia.

Un altro argomento...

...già abbondantemente sfruttato dal cinema, è la storia di Carlotta e di Massimiliano. Comunque, in un film in preparazione, Edwige Feuillère sarà Carlotta e Pierre Richard - Willm sarà Massimiliano.

H. G. Clouzot e Louis Jouvet...

...regista e interprete di Quai des Orfèvres, (Legittima difesa), ricostruiranno a gennaio la felice coppia per realizzare Retour à la vie.

Jean Marais e Gérard Philipe...

...sono i due grandi favoriti del cinema francese. Saranno per la prima volta insieme in un Orfeo che Jean Cocteau conta di

cominciare nella prossima primavera.

Il centenario...

...dell'abolizione della schiavitù sarà celebrato in Francia portando sullo schermo Bug-Jargal, il romanzo che Victor Hugo scrisse nel 1818 all'età di 16 anni. Diretto da Max de Vaucorbeil, il film sarà realizzato in Agfacolor ad Haiti.

Dopo 31 film...

...realizzati come sceneggiatore con registi quali Jacques Feyder, Marcel Carné, Jean Renoir, Julien Duvivier, eccetera, Charles Spaak è diventato a sua volta regista con Le mystère Barton. Si tratta di una commedia poliziesca di cui, naturalmente, ha scritto anche il soggetto e la sceneggiatura. Le sue idee di regista non sono molto peregrine. « Cerco di realizzare questo film — ha detto — come una commedia americana, vivace e movimentata, con risvolti comici nelle situazioni drammatiche, ma priva di ogni impegno o di satira ».

Il Festival di Cannes...

...nel 1949 si svolgerà nella prima quindicina di settembre. A partire dal 1950 avrà luogo inve-

ce nel mese di giugno o, comunque, prima del 15 luglio.

Alla Sorbona...

...si è aperto un Corso di Filmologia, distinto in quattro sezioni: « Psicologia », « Tecnica », « Filmologia generale e Filosofica », « Studi comparati ».

STATI UNITI

La battaglia del colore...

...è sempre aperta. La Keller-Dorian Color Film Corporation ha intentato causa alle Società Eastman Kodak di Rochester e Technicolor accusandole di aver violato la legge antimonopolistica tentando di soffocare il procedimento Keller-Dorian. Ha chiesto un totale di 300 milioni di dollari di danni.

I produttori americani...

...cercano di far fronte alla nota crisi che li travaglia. In una

gravi difficoltà e il 15 per cento degli stabilimenti è inutilizzato. L'aiuto finanziario dello Stato deve servire unicamente a fare uscire la produzione dal suo punto morto.

I Delegati...

...della « British Film Producers Association » si sono recati in Francia per cercare di ottenere un maggior numero di autorizzazioni di doppiaggio per i film inglesi. Il viaggio, però, è stato infruttuoso.

GERMANIA

Paul Wegener...

...una delle personalità più significative del cinema e del teatro tedeschi, è morto all'età di 73 anni. Di lui si ricordano, in modo particolare, uno Studente di Praga del 1912, due versioni



Laurence Olivier e sua moglie, Vivien Leigh, sono tornati in Inghilterra, dopo un giro di recite con l'« Old Vic » in Australia e Nuova Zelanda.

riunione tenutasi a New York sono state auspiccate le seguenti misure: 1) Riduzione dei costi di produzione; 2) Riduzione delle spese generali nell'interno delle diverse case; 3) Penetrazione dell'industria cinematografica nel campo della televisione; 4) Realizzazione di un programma propagandistico inteso a stimolare la frequenza del pubblico nei cinematografi, frequenza che è in continua allarmante diminuzione.

INGHILTERRA

Il Ministro del Commercio...

...ha presentato alla Camera dei Comuni un progetto di legge sul credito alla produzione cinematografica. Il Governo inglese metterà a disposizione dei produttori, di quelli indipendenti in particolare, la somma di 5 milioni di sterline. I prestiti saranno rimborsabili in 5 anni. Il Ministro ha dichiarato: « Se il Governo britannico è pronto a stimolare e ad aiutare la produzione cinematografica, intende però che ciò porti a dei risultati. E' indispensabile far diminuire i prezzi di costo che sono troppo elevati senza tuttavia arrecare scapito delle qualità. Attualmente, la produzione incontra

di Golem (1914 e 1920) e, da Laurezia Borgia a I tessitori, tutta una serie di forti interpretazioni che lo resero famoso nel cinema muto tedesco. Sopravvenuto il cinema sonoro, aveva continuato, ma con meno fortuna, la sua attività di regista e di attore.

Le case di produzione...

...nella zona occidentale sono aumentate a 41. Peter van Eyck, antico G.I., è il primo attore americano scritturato dalla nuova produzione tedesca e lavorerà nel film Hallö, Fraulein. Il Blocco di Berlino offre lo spunto a una moltitudine di documentari. In un solo mese ne sono usciti sei: Berlino risponde, La crisi continua, Cinquanta giorni di blocco, Luci di Berlino, Berlino spera, La situazione di Berlino. Intanto, Erich Pommer, il celebre produttore tedesco naturalizzato americano e tornato in Germania come colonnello, ha dichiarato che conta di realizzare un suo vasto programma di produzione internazionale a cominciare dalla primavera del 1949. Attualmente la produzione cinematografica e la censura dipendono dalle Autorità militari.



Il giovane attore americano Jimmy Curtis, interprete di « Criss-Cross », ascolta con la cuffia la propria voce, da un rullo del film. (Universal).

NUOVA SERIE

30 DICEMBRE

1948

CINEMA

5

LA REPUBBLICA DI CARLO MAZZA

CINEMATOGRAFICAMENTE parlando, il 1948 è stato un ottimo anno per l'Italia, ed è giusto rallegrarsene. De Sica ci ha dato *Ladri di biciclette*, cioè un film che rappresenta un punto d'arrivo, essendo difficilmente superabile. E non basta: qualcuno poteva anche pensare che *Sciuscià* fosse dovuto a un facile caso, a una di quelle « geniali improvvisazioni » che fanno la forza e la debolezza di nostra gente. Ma la meditata perfezione di *Ladri di biciclette* fa cadere ogni dubbio, e conferma che abbiamo, in De Sica, un grande regista; cioè non soltanto l'uovo d'oro, ma anche la possibilità di averne altri, domani.

La stessa conferma ci ha dato Visconti; il suo lungo silenzio dopo *Ossessione* poteva far credere che egli si fosse esaurito in quell'unico lavoro; invece abbiamo avuto *La terra trema*, un film che ha dei difetti, e pesanti, ma è comunque un'opera d'eccezione, classica e rivoluzionaria nello stesso tempo; l'opera d'un dilettante di grandissimo ingegno, che sa avvalersi d'ogni esperienza a lui precedente, ma sa anche tracciare una strada che forse altri seguirà in avvenire.

Dopo De Sica e Visconti, che hanno lavorato con assoluto distacco dal pubblico e dai suoi gusti, dobbiamo ringraziare Castellani, che ha diretto un film di singolare bellezza, riuscendo anche a farne un film di cassetta, il che è straordinariamente difficile, ed è anche necessario se non si vuole che il film italiano diventi una merce di lusso, destinata unicamente all'esportazione.

Tre film di tale livello in un anno, basterebbero a salvare la faccia di qualsiasi produzione, anche dell'americana che è quella numericamente più forte; ma noi abbiamo avuto altri film d'ottima fattura e d'indiscusse qualità: *Germania anno zero*, incompleto e forse inabile nella prima parte, ma assai bello nella seconda; *Fuga in Francia*, che ha il torto di muovere da un soggetto che lascia indifferenti, ma ci rivela un Soldati di prim'ordine. E non abbiamo ancora veduto *Riso amaro* di De Santis, *Il mulino del Po* di Lattuada, *La macchina ammazzacattivi* di Rossellini, *In nome della legge* di Germi, tutti film dai quali è lecito sperare il meglio; e non abbiamo ancora veduto *Fabiola*, di cui s'usa dir male a credito, perché è intitolato *Fabiola*, perché è costato poco meno d'un miliardo, e perché è stato fatto quant'era nell'umano potere per svalutarlo nell'estimazione della gente seria: tuttavia è sempre un film che ha assorbito due anni del lavoro di Blasetti, e Blasetti è fra le personalità più vigorose della nostra cinematografia.

Abbiamo dunque alcune certezze, e parecchie speranze; non si potrà dire che, dopo la breve parentesi dell'immediato dopoguerra, siamo ricaduti in infanzia. Quest'anno servirà a confermare la funzione d'avanguardia del cinema italiano, e a consolidare l'ottima posizione che esso ha raggiunto sui mercati internazionali. Ma purtroppo, qui finisce l'aspetto gradevole dell'annata: il successo sul mercato interno è mancato completamente, e la paratia stagna che separa i nostri migliori registi dal nostro pubblico è sempre presente. Con la sola eccezione di *Sotto il sole di Roma*, tutti i film italiani veramente buoni sono stati disertati dal pubblico italiano, il quale in compenso ha decretato notevole successo ad alcuni film stranieri che mai avrebbero meritato d'impressionare dell'onesta pellicola vergine.

Ciò è molto grave, non soltanto per il fatto finanziario,

ma anche perché ogni artista, prima che a chiunque altro, si rivolge alla propria gente, come a quella che meglio lo può capire. Un francese o un americano, troveranno cose bellissime in *Ladri di biciclette*, perché tutto il film è bellissimo; ma uno di noi vi trova anche una profonda conoscenza del nostro popolo, un'indovinata scelta di personaggi, una rigorosa esattezza di ambientazione; vi trova quelle parole, quei sentimenti, quei luoghi che conosce intimamente, per tutta la sua esperienza di vita. Ma sembra che ciò importi scarsamente al nostro pubblico, poiché esso mostra di gradire meglio una storia arbitraria, di arbitraria gente del Texas. Lo spettatore medio italiano, forse non sa quale sia la uniforme dei vigili d'ogni città lontana più di cento chilometri dalla sua, ma è in grado di riconoscere a prima vista un distintivo da sceriffo in uso nel 1870.

Tale avvilente situazione costringe i migliori fra i nostri uomini del cinema a lavorare come esiliati, tenendo in maggior conto le reazioni del pubblico di Copenaghen, che quelle del pubblico di Milano; inoltre, i produttori non sono santi, bensì uomini che impiegano un capitale nella speranza d'aumentarlo. Sapendo che il mercato italiano non compenserà mai degnamente un film di Rossellini o di De Sica, è umano che essi si rivolgano a mestieranti di scarso ingegno, ma disposti a confezionare quei sciocchi spettacoli che un pubblico educato all'arte da Vanda Osiris può gradire. E così si arriva a questo controsenso: malgrado le infinite difficoltà, l'estrema penuria di mezzi, la scarsità d'interpreti sicuri, i nostri registi sono riusciti a creare una sincera e riconoscibile cinematografia italiana, a darle prestigio, autorità e « humus » vitale; ma tutto ciò l'hanno ottenuto lavorando contro il pubblico italiano, il quale, dal canto suo, si prodiga perché tali sforzi risultino inutili, e si risolvano in un fuoco di paglia.

Non sappiamo se esista un rimedio a simile situazione; su un miglioramento di gusto del pubblico è insensato sperare, dato che da quattro anni a questa parte tale gusto è piuttosto peggiorato che migliorato, malgrado siano apparsi sugli schermi parecchi ottimi film italiani. Forse i nostri cinematografisti sono veramente la repubblica di Carlo Mazza, e gli uomini d'ingegno non potranno mai averne la cittadinanza; forse, perdurando il presente stato di cose, ognuno d'essi accetterà le proposte ricevute dagli americani, e vedremo De Sica realizzare un film sui ladri di cavalli dell'Arizona, con John Wayne e Linda Darnell nelle parti principali. Poi, siccome l'ingegno vero non accetta compromessi, anche l'America si troverà imbarazzata da questi registi, e li relegherà alla direzione di « gialli » poco importanti. Così essi sconteranno la grande colpa d'esser nati intelligenti in un paese che non tollera l'intelligenza, quando essa si esplica altrimenti che nella barzelletta politica o piccante.

Questa è la sconsolata conclusione a cui portano i nostri successi cinematografici del 1948; una rivincita postuma dei telefoni bianchi, e delle attrici che misuravano l'importanza d'una parte, dal metraggio dei primipiani che essa offriva.

Il nostro pubblico è avido di film come *Il delfino verde*; grazie al cielo i nostri registi non sanno farli, e ciò indica la necessità d'un miglioramento nei gusti del pubblico, o d'un peggioramento in quelli dei registi. Preferiamo che questa seconda ipotesi non si verifichi, anche a costo di dover leggere, fra un anno, in una qualsiasi *Storia del cinema*, un frettoloso paragrafo dedicato al « neorealismo » italiano, stozzato dai suoi connazionali perché sprovvisto di Lana Turner.

■

KAFKA, IL TEATRO E IL CINEMA

COL trascorrere del tempo, a mano a mano che il passare degli anni le conferisce una distaccata superiore dignità lontana da ogni sapore polemico e da ogni effimero fascino di esperimento, l'opera letteraria di Franz Kafka aumenta di importanza non solamente artistica ma umana e sociale.

Dalla stretta aderenza dell'autore al mondo descritto, e al modo come esso è presentato, nasce lo straordinario fascino dell'arte di Kafka, fascino che si concretizza in quello che potrebbe definirsi il « mistero » della sua arte. Mistero inteso in senso filosofico più che letterario, mezzo cioè di espressione per mezzo di fatti e personaggi trascendenti la loro apparenza più istintiva di una verità morale che, in quanto verità, non necessita di interpretazioni. Sia che l'autore narri la fantastica storia del messaggero della muraglia cinese, incompiuta e che mai verrà portata a termine, che da tempo immemorabile corre verso un imperatore irraggiungibile (trasposizione sul piano fantastico della satira della burocrazia piecannizzata del mondo moderno); sia che narri la vicenda dell'uomo in viaggio verso un fantomatico castello da cui è tenuto lontano da una serie di misteriosi e ineluttabili avvenimenti (ritrattamento simbolico della lotta dell'uomo contro il destino nel raggiungimento di un ideale); sia che narri la fantastica metamorfosi d'un piccolo impiegato trasformato d'un tratto in coleottero gigante (trasparente allegoria della trasformazione in inutile cariatide dell'oscuro lavoratore nella curva discendente della sua esistenza), sia che narri la straordinaria avventura di Joseph K., accusato da un tribunale supremo ed invisibile contro cui egli non può opporre alcuna valida difesa e su cui non può influire (speculazione artistica sul tema etico dell'eterno dibattersi dell'individuo dinanzi al tribunale della propria coscienza); sempre è alla base della sua arte un vasto senso di tragedia umana. Tragedia della lotta inutile e inderogabile dell'uomo contro una forza oscura irraggiungibile e invincibile.

Tragedia umana dunque, come è provato dal consistere pieno dei personaggi di Kafka, spesso minuziosamente descritti, dal loro modo di agire, di vestire, di esprimersi, rigorosamente « naturale » e comune, dall'ambiente in cui essi vivono e si muovono, talvolta deformato e allucinante ma non per un'intrinseca alterazione della sua realtà bensì rispetto a quel che esso rappresenta nell'immaginazione dei personaggi o nell'economia della storia. Il conflitto dell'arte di Kafka è tutto qui: risolvere nei termini di una narrazione naturalistica le esigenze interiori di una verità ideale con le necessarie evasioni; tradurre nei termini di un linguaggio quotidiano e umano l'essenza lirica, e quindi fantastica, del dramma della coscienza; conflitto che Kafka d'altronde non mira ad eludere ma lascia nei suoi termini precisi, identificandolo con il dramma che ne è alla base e lasciando in definitiva al lettore la chiave della sua risoluzione. La stessa ironia di Kafka, cui più volte è stato accennato e così trasparente da non necessitare di esemplificazioni, è superata e trasformata dal senso incombente di tragedia: di questa tragedia è un elemento umano in più, un ennesimo spiraglio interpretativo aperto sul mistero; nel suo stile pacato e solenne, nel suo concentrarsi in un dramma forse senza speranza, l'autore non ride, tutt'al più sorride per rendere ancora più umano il suo messaggio morale. Perciò tutte le interpretazioni sino ad oggi tentate dell'arte di Kafka (cliniche, clinico-psicologiche, psicologiche, simboliche, lotta dell'io contro il non-io, del conscio contro l'inconscio) appaiono arbitrarie e superflue; voler attribuire ad ogni costo ai suoi personaggi e alle sue storie intendimenti e significazioni che vadano oltre quelle rigorosamente espresse dalle parole significa falsare i termini della sua arte.

La quale, come affermazione di una verità morale, non necessita di alcuna interpretazione: ciascuno tragga dalla mia arte quel che gli è necessario per il raggiungimento di quella verità che è tutta contenuta e espressa nel testo, così come io non ho sentita l'esigenza e la immanenza all'atto della creazione: questo è il messaggio di Kafka.

Da quanto si è detto appare evidente, sol che ci si fermi a considerare *Il processo* l'opera più significativa di Kafka, la enorme difficoltà di tradurre la sua arte in forma diversa da quella da lui scelta: l'enorme importanza attribuita alla forza espressiva delle parole potrebbe indurre a pensare che soltanto la narrativa sia la forma idonea a esprimere il suo mondo ideale. Ed infatti l'esperimento scenico recentemente tentato da Gide e Barrault nei riguardi di *Il processo*, nonostante le molte risorse che il testo poteva offrire, si è risolto in una grossa mistificazione artistica e in una alterazione completa del pensiero di Kafka. Il suo stile allucinato e fantastico, la sua critica di una società e delle sue istituzioni, il suo vasto senso di tragedia del dibattito ansioso della coscienza del protagonista, dapprima certo dell'assoluzione poi soltanto della sua innocenza e infine nemmeno più di questa, sono stati completamente dispersi e smentiti, la meravigliosa unità del mondo descritto, il suo stretto confluire verso un'esigenza morale indistruttibile, sono nell'opera teatrale polverizzati in un succedersi frammentario di scene slegate fino a divenire sconnesse. Disperso il « tempo kafkiano » nulla resta nemmeno del suo stile smagato e meditato: « l'esprit » francese lo ha avvilito e disperso in una creazione che non è né fantastica né simbolica, né umana né trascendente, né commedia del costume e tanto meno tragedia. L'alterazione completa di taluni personaggi e di talune situazioni, quali il cappellano della prigione e la visione fantastica del frustatore, l'inserimento di episodi difformi stilisticamente e superflui, quale quello seguente la visita al pittore Tintoretto, e soprattutto l'assenza dell'atmosfera del testo al di fuori del tempo e dello spazio, fanno della riduzione teatrale di Gide e Barrault un infelice tentativo di rendere in una meccanicità espressionista del tutto esteriore l'urgenza di talune convinzioni estetiche base insopprimibile dell'arte di Kafka. Ma il suo messaggio è troppo importante perché si debba senz'altro accettarne la intraducibilità in altra forma artistica e il cinema per i suoi mezzi specifici di espressione, si presenta con nuove feconde possibilità di risoluzione delle difficoltà apparse insuperabili. Il suo dinamismo, non soltanto narrativo ma emotivo, inteso come concentrazione ideologica di personaggi e di situazioni, la sua possibilità di realizzare tempo e spazio ideali, la sua eccezionale forza di suggestione artistica, possono infatti permettere di risolvere felicemente l'arduo problema dell'unità morale del mondo di Kafka e il suo lento e inesorabile confluire verso un dramma che è affermazione di verità, nonché il mantenimento del suo stile miracoloso tutto basato su un lento procedere di piani strutturali.

Naturalmente la difficoltà di tradurre in immagini un mondo ideale tutto chiuso nel cerchio magico della parola è notevole e a prima vista quasi insuperabile: basterebbe pensare alle lunghissime divagazioni dialogiche dei personaggi di *Il processo*, l'avvocato Tintoretto il cappellano Bloch e lo stesso K., che nell'opera costituiscono una necessità ideologica essenziale quali termini chiarificatori del pensiero dell'autore e che evidentemente mal si prestano a una traduzione filmica. D'altra parte occorre considerare che gli incontri più validi fra cinema e letteratura si sono verificati quando l'autore del film si è limitato a trarre dall'opera letteraria soltanto lo

spunto ispirativo necessario per la nascita di una creazione artistica autonoma (il *Don Chisciotte* di Pabst, *La bête humaine* di Renoir fanno testo) quando cioè il regista per mezzo delle immagini è pervenuto alla ricreazione di quella realtà, cui il letterato ha dato vita attraverso le parole sublimandola in una creazione aderente al suo mondo ideale ed espressa in termini di un linguaggio autonomo per mezzi espressivi e per suggestioni emotive. Il regista deve porre cioè mano ad una realtà di nuovo ordine il cui significato ideologico è espresso degli specifici cinematografici nei suoi valori formali figurativi attraverso l'inquadratura, e nei suoi valori emotivi narrativi, attraverso il montaggio. Non v'è dubbio che la solida consistenza tematico-ideologica di *Il processo* espressa in termini estremamente piani, può essere fonte di suggestivi suggerimenti artistici per il creatore del film, mentre la grande quantità di personaggi e avvenimenti, così profondamente umani, offre agli sceneggiatori e all'autore feconde occasioni di una narrazione tipicamente cinematografica. Dinanzi a talune « sequenze » del libro, espresse in un linguaggio quasi filmico per sinteticità espressiva e per ritmo narrativo, vien fatto di chiedersi se Kafka non le abbia pensate nei termini di un'arte trascendente a quella di cui era costretto a servirsi: si pensi alle « sequenze » della prima udienza del processo con quella fantastica galleria da cui gli spettatori osservano chini lo svolgersi del dibattimento; alla « sequenza » nella cancelleria, ove gli imputati attendono la chiamata dei fantomatici uffici segreti; alla « sequenza » della visita dell'avvocato, in quella surreale atmosfera notturna da cui emergono come figure di sogno i personaggi; alla « sequenza » del frustatore nel fantastico sgabuzzino della banca, trasformato per magica invenzione in una sorta di « segreta » dell'Inquisizione; alla stupenda « sequenza » nella chiesa che trova il suo tragico e inevitabile epilogo nella indimenticabile « sequenza » della morte di Joseph K.

Persino il miracoloso stile di Kafka scricchiola in taluni punti di queste « sequenze » per mantenere quello straordinario equilibrio fra reale e irreale che è il fondamento della loro elevatezza artistica; al contrario il cinema, per la peculiarità dei suoi mezzi espressivi, e per il suo naturalismo istintivo, può potenziare quel senso di realtà insito nello stile di Kafka equilibrando con l'atmosfera surreale propria del mondo delle immagini. Naturalmente narrazione letteraria e cinematografica obbediscono a due diversi ritmi emotivi: se la prima può permettersi una maggiore capacità di analisi, la seconda si avvale di una infinitamente superiore immediatezza di espressione. Pertanto la soppressione di taluni brani intensamente dialogici di *Il processo* nel suo testo letterario potrebbe essere validamente equilibrata dalla maggiore incisività e immediatezza d'indagine psicologica e ambientale della narrazione cinematografica. D'altra parte certe sequenze di *Il processo* fanno pensare a un « treatment » tanto la narrazione si sviluppa secondo gli intendimenti e piani che spontaneamente suggeriscono il taglio e il succedersi di inquadrature cinematografiche: si pensi al brano in cui K. e lo zio si recano a far visita all'avvocato: « L'automobile si fermò dinanzi a una casa scura (campolungo). Lo zio suonò subito alla prima porta a piano terreno e mentre stavano aspettando disse con un sorriso che mise a nudo i suoi grandi denti (figura intera o piano americano)... Nello spioncino aperto della porta comparvero due grandi occhi neri e poi sparirono (primo piano) ma la porta non fu aperta. Lo zio e K. si confermarono a vicenda di aver visto tutti e due quegli occhi... (figura intera). Gli occhi ricomparvero (primo piano). « Il signor avvocato è ammalato » si sentì sus-



Il cinema è spesso ricorso ad atmosfere kafkiane, peraltro puramente formali, come in « A Matter of Life and Death » (Scala al Paradiso, 1945).

surrare (voci fuori campo). Su una porta all'estremità opposta del pianerottolo era apparso un signore in veste da camera... » (campo medio); « al brano della morte di K.: « I suoi sguardi caddero sull'ultimo piano della casa che si alzava al limite della cava di pietra (campolungo) come una luce che si accende d'un tratto si spalancò una finestra, ed un uomo, che a quella altezza e a quella distanza appariva esile e debole, si piegò in avanti allargando le braccia. (carrello in avanti che sottolinei lo sporgersi dalla finestra e renda la sensazione della disperata chiamata muta di K.)... Dov'era il giudice che non aveva mai veduto? Dov'era il tribunale davanti al quale non era stato ammesso? (lenta panoramica verso il cielo scuro). Alzò le mani con le dita spalancate (particolare inquadrato dal basso). Ma sulla gola di K. si erano già poggiate le mani d'uno dei due signori (per stacco primo piano inquadrato dall'alto del volto e della gola di K. stretta nella morsa) mentre l'altro gli immergeva il coltello in cuore, facendolo girare due volte dentro la ferita (per stacco figura intera del carneice che trucca K.). Con gli occhi esterrefatti egli vide ancora il viso dei due al di sopra del suo, guancia contro guancia, che spiavano la fine (per stacco mezzo primo piano inquadrato dal basso). Così nel brano della ricerca del tribunale da parte di K. è spontaneo il suggerimento del montaggio della sequenza tutta per carrello.

V'è nell'arte di Kafka un'essenzialità descrittiva, una sensibilità prospettica, un gusto attento del particolare che costituiscono inesauribili suggerimenti al regista. La narrativa di Kafka è spesso « angolata » in termini cinematografici, il che conferisce alla narrazione un clima spesso stranamente soggettivo in cui la visione del mondo descritto muta e si deforma a seconda dello stato d'animo dei personaggi. Per non parlare dell'estrema importanza che Kafka attribuisce nel suo romanzo all'illuminazione, costantemente precisata in funzione psicologica e drammatica, e alla scenografia cui è spesso affidata una funzione essenziale. Le luci e la consistenza

volumetrica degli ambienti sono in *Il processo* qualcosa di vitale per la validità della storia: se in talune sequenze essi si intonano al termometro emotivo e drammatico della situazione, in altre essi finiscono con l'assumere addirittura una funzione predominante sui personaggi e sugli avvenimenti si dà sembrare determinarli: in questi casi il taglio delle luci e l'incombere delle ombre (luce della piccola lampada dell'oratorio nella notturna vastità della chiesa, grigia atmosfera domenicale nella prima visita di K. al tribunale, luce della candela nella immensa stanza dell'avvocato e nello sgabuzzino ove opera il frustatore, luce lunare fredda e lontana sulla cava di marmo che sarà la tomba di K.) assumono un'importanza addirittura sovrumana quale emanazione di una forza superiore alla volontà dei personaggi; mentre l'incombere delle strutture ambientali su di essi o la loro evanescente inconsistenza di sogno (la vastità immensa del duomo che sembra annullare la personalità del piccolo K., la tortuosa scala del tribunale simbolo della tortuosità dei procedimenti giudiziari, la stretta e lunga scala della cancelleria con le grate simile a una prigione, il piccolo e massiccio pulpito che simile a uno strumento di tortura incombe sulla testa del predicatore, la piccola stanza senza finestre di Tintoretto) sembrano riaffermare la fragilità degli uomini o l'irrealtà del mondo che essi credono conoscere.

Ancora una volta quindi elementi reali, come scenografia e illuminazione, offrono materia per una interpretazione ideale della vicenda e dei personaggi di Kafka. Il suo mondo particolarissimo e suggestivo ma di dolorosa umanità, trova già negli elementi letterari della descrizione i termini cinematografici per una sua traduzione filmica. Si è detto infatti come la più saliente caratteristica dell'arte di Kafka sia costituita dal suo tempo e dal suo spazio, ideali che troverebbero nel film la loro esaltazione artistica. Nella stesura letteraria non è infatti chi non avverta talvolta una certa discontinuità almeno formale, un certo salto brusco, quando d'improvviso nella narrazione composta e normalissima della vita

di Joseph K. si inseriscono episodi fantastici; ciò in quanto l'autore è dibattuto fra la necessità di non mandare disperso l'effetto dell'improvvisazione fiabesca e la creazione costante di un'atmosfera che la renda plausibile. Ma nel film il montaggio, attuando il collegamento narrativo di luoghi e di tempi diversi, crea tempo e spazio ideali in una condizione di perfetta armonia artistica; quell'armonia che Kafka disperatamente, e quasi tragicamente, si sforzò di mantenere nel suo stile.

In tutta la sua opera Kafka anela a lasciare ben aperto e intuibile, dietro gli avvenimenti narrati, uno spiraglio che permetta la comprensione e il ragionamento della sua poetica. L'aspirazione costante dell'autore ad un suo mondo ideale finisce cioè con l'identificarsi, come sempre nelle creazioni perfette, con l'opera stessa. V'è in *Il processo* una frase detta dal cappellano a K. che costituisce l'essenza dell'opera: « La sentenza non viene d'un tratto, ma l'intero processo si trasforma un poco alla volta in sentenza ». Kafka ha narrato la storia d'un processo ma i suoi personaggi e le loro vicende perdono gradatamente la loro materialità, si trasformano, per divenire un poco alla volta soltanto simboli e suggerimenti alla comprensione del mondo ideale dell'autore.

Il cinema offre a questa aspirazione dell'arte di Kafka la più feconda possibilità; al di fuori degli elementi figurativi indicati nel limite delle inquadrature del film, al di fuori degli elementi narrativi nascenti del loro collegamento attraverso il montaggio, altri elementi irreali sono intuibili per forza di suggestione emotiva e lirica; essi rappresentano della realtà descritta la sublimazione poetica a cui l'autore perviene per la dimostrazione della sua tesi ideale, essi si identificano con l'essenza dell'arte cinematografica. Per *Il processo* sua opera prediletta, Kafka avrebbe voluto che K. e la sua straordinaria avventura fossero soltanto l'espressione di una poetica trascendente: forse il suo sogno lo realizzerà il cinema.

NINO GHELLI



Visto il dilagare di duelli nei film, allievi e allieve prendono anche lezione di scherma.

LA COMPAGNIA DELLA GIOVINEZZA

LE SCUOLE di recitazione, si sa, non promettono all'allievo un ruolo sicuro al termine del corso; il nostro Centro Sperimentale di Cinematografia, ad esempio, ha avuto molti iscritti al corso di recitazione sin dai primi anni di attività, al tempo della sede in via Foligno, ma ben pochi hanno poi agito davanti all'obiettivo con la qualifica di attori. Alcuni sono diventati registi (si fa il nome di Germi, e in un certo senso anche quello di De Santis), altri scenografi, altri sceneggiatori (è il caso di Ribulsi), altri operatori. E s'è notato anche il caso opposto, quando gli iscritti ai corsi tecnici hanno acconsentito a recitare e la produzione di Cinecittà li ha in seguito assorbiti e « lanciati ».

Allora la scuola è un azzardo? Forse sì, perché non offre le garanzie per la sistemazione, come potrebbe fare un qualsiasi scialbo istituto mili-

tare, ma forse anche no, in quanto i ruoli affidati ai ben istruiti allievi non si limitano al passante, alla ragazza che balla o al parente muto in fondo alla stanza. Se questo giovi o meno al progresso dell'attore, resta da stabilire, caso per caso. E' singolare tuttavia il risultato che la RKO ha ottenuto con *Catene della colpa* in cui due ex-allieve di quella scuola di recitazione, Jane Greer e Virginia Houston, hanno avuto inquadrate (o addirittura sequenze) a volontà per dimostrare che la casa produttrice, istituendo il loro vivaio, non aveva commesso uno sbaglio.

Creare una scuola per impedire che i migliori talenti « nativi » finiscano in mano agli altri produttori, e nello stesso tempo per dare alle « scoperte » una adeguata educazione cinematografica, è anche l'intento di J. Arthur Rank, l'uomo che

divide con Alexander Korda il mercato britannico, e al quale i mulini garantiscono il capitale e i registi legati da opimi contratti offrono film di soddisfacente dignità, con le clamorose punte di Lean e di Olivier. L'attacco a Hollywood da parte di Rank non può essere condotto che con criteri hollywoodiani, ed ecco che nasce « La compagnia della giovinezza » che delle scuole più perfezionate d'America rifà alcuni motivi, adeguando però il tono allo spirito britannico. V'è una particolare indulgenza nell'ammissione degli allievi. Non sono fissati limiti di età, anche se appare chiaro che l'istituto è dedicato ai giovani, che ai giovani sono diretti gli insegnamenti della maestra Molly Terrain e che ai giovani il produttore Rank guarda con attenzione per trovare i nuovi « leading players » dei suoi film.

Le ragazze superano, nella media, i sedici anni. Devono essere naturalmente belle, espressive, con quella « faccia da cinema » cui non nuoce un lieve prognatismo mandibolare (Anne Crawford della troupe Rank non è stata impedita nella carriera da questa particolarità). I maschi sono anche più anziani, però sempre in armonia

col titolo « Compagnia della giovinezza » che Sidney Box ha voluto lasciare alla scuola; apparteneva ad un corso allestito con pochi mezzi ma con buoni criteri; che in seguito s'è fuso con il dotato corso Rank.

La scuola inglese — a differenza di quella italiana e quella americana — preferisce che gli allievi abbiano una certa dimestichezza col palcoscenico. E' comprensibile, dato che i cosiddetti grandi attori del cinema britannico hanno tutti una pronunciata esperienza teatrale, e alternano appunto l'attività alla ribalta con quella nel « set »; se ciò sia disdicevole risulta difficile da stabilire, però è chiaro che in ogni film britannico l'educazione teatrale balza evidente anche nei particolari meno rimarchevoli. La cultura richiesta nel corso di recitazione è quella media, che va dalle nozioni elementari di scienza e matematica alla conoscenza sommaria dei classici (di cui Shakespeare è ovviamente « magna pars », con Chaucer, Ben Jonson, Milton, Sheridan). La voce deve essere buona, di timbro chiaro; l'impostazione, se spesso oscilla, viene « fissata » dai maestri di dizione. V'è anche un'altra cosa che torna ad onore della scuola: poiché il talento di attore non è acquisibile, la « Compagnia della giovinezza » non fa più caso alla provenienza sociale, come invece avviene ancora a Eton e nelle due università di Oxford e Cambridge, dove — stando alle dichiarazioni di Evelyn Waugh — si parla di tutto fuorché di donne.

E poiché il teatro è ancora l'argomento principale della vita inglese, la scuola di Rank non solo lo tollera ma persino lo coltiva. Se gli allievi possono — con un mutar di programma già predisposto — conoscere l'uso della macchina da presa percorrendo in carrello gli « studios », illuminare i compagni di corso, dirigere alcune scene, registrare la colonna sonora, e allestire delle scenografie, l'impostazione del corso di « acting », ovvero della recitazione vera e propria, s'ispira alla disciplina dell'Old Vic, e di questo complesso teatrale i metodi si dimostrano efficacissimi almeno per i fini accademici che la scuola di Rank sembra prediligere. Toccherà poi al regista giovare della disciplina dell'attore ed imporgli nello stesso tempo una maggiore scioltezza; comunque egli avrà un elemento cui non sarà necessario insegnare a camminare, a moderare la bocca, a contrarre i muscoli del viso e a scandire le battute.

Le materie della « Compagnia della giovinezza » comprendono: la scherma, esercizi di respi-



Passeggiata con un libro sulla testa, per apprendere la perfetta eleganza dell'incedere.

razione, lettura di commedie, prove di commedie, movimento, gesti, dizione, esercizi muscolari, correzione dell'accento, tecnica del microfono, e lezioni di tecnica cinematografica. Quanto alla scherma, qui è uno sport importantissimo perché dà equilibrio al corpo e sveltezza all'occhio. Un motivo molto pratico fa la sua fortuna: si dice che l'uso del fioretto sia il mezzo migliore per insegnare ai futuri attori a guardare il compagno senza battere le palpebre. La vecchia scuola che neglieva le armi e consigliava di fissare la radice del naso del prossimo per ottenere lo stesso effetto, è dunque superata.

Gli allievi di Rank non vivono in un seminario come quelli della RKO. Hanno una casa propria, ma non possono prestare la loro opera ad altri produttori che non siano quelli del «trust» Rank. Ricevono un assegno che può servire alle prime necessità, e in una Londra dove il razionamento vieta molti lussi la cifra dello «cheque» è ancora soddisfacente. Il messaggero di Rank entra in scena verso la fine del corso: gli attori ne sanno abbastanza per non far dannare un regista, alcuni poi hanno fatto veri e propri progressi, altri sono meno bravi ma hanno un volto che commercialmente può significare qualcosa. Le allieve che studiano le parti drammatiche temono di avere una scrittura in un film rivista; le ragazze che sembrano predestinate alla «drawing-room comedy» (con situazioni alla Lubitsch), come Jean Simmons, si trovano di colpo sospinte verso ruoli impegnativi e altamente drammatici. E' il messo di Rank che decide, una specie di esploratore che conclude un corso e apre una carriera, cui manca ancora la conferma del pubblico e l'avallo della critica.

Rank è soddisfatto degli esiti della «Compagnia della giovinezza»; per ora i tipi che vi studiano sono ancora le copie vagamente conformi degli attori inglesi più quotati (vedi James Mason, Laurence Olivier, David Farrar, Rex Harrison) ma qualche volto inedito s'insinua e riesce a farsi notare. Quanto alle battute da dire, nelle prove, sono sempre le stesse — comuni a tutte le scuole di recitazione. L'allieva, fra le braccia dell'uomo, ripete sino alla perfezione: «E pensare che questo è il nostro primo incontro».

F. B.



Gli allievi attori interpretano una scena che viene regolarmente ripresa da vari operatori.



Amore, elemento importantissimo nel cinema. Chi è bocciato qui non farà mai carriera.



Lezione di pugilato; cadere senza farsi male.



Due allievi affrontano la tesi di laurea: il bacio, inteso come opera d'arte cinematografica.

DONNE DIETRO LA MACCHINA DA PRESA

L'ARTICOLO 122 (capitolo decimo: Diritti e doveri fondamentali dei cittadini) della Costituzione dell'URSS specifica che «Le donne godono nell'URSS diritti eguali a quelli degli uomini, in tutti i campi della vita economica, statale, culturale, politica e sociale». Un riflesso evidente di questa norma costituzionale si rivela di primo acchito nel cinema sovietico, ove numerosissime sono le donne registe. Nella società socialista, la donna, godendo degli stessi diritti dell'uomo, avendo diritto alla medesima educazione, godendo di indipendenza economica, può esplicare le sue tendenze al lavoro considerato non solo come attività remunerata, ma come questione di onore e di amore. Per questo numerose e celebri sono le registe della cinematografia sovietica.

Una delle più importanti tra esse, è Ester Sciub. Ideologicamente e artisticamente, appartiene alla scuola (o, se si preferisce, alla tendenza) di Dziga Vertov: ha realizzato numerosi documentari di montaggio, frutto di lunghe e assidue ricerche di materiale originale e prezioso. E' quindi un precursore sia rispetto all'ultima Dulac che rispetto alla più recente Nicole Vedrès. Il primo film della Sciub fu *La caduta della dinastia dei Romanov* (prima proiezione: 11-3-1927). Seguì *Il grande cammino* (6-11-1927), sulla Rivoluzione d'Ottobre e sui primi sviluppi del potere sovietico. Nel settembre 1928, in occasione dei grandi festeggiamenti per il centenario della nascita di Tolstoj, uscì il suo *La Russia di Nicola II, e Lev Tolstoj*. Dopo queste rievocazioni storiche, la Sciub si rivolse a temi di storicità contemporanea: realizzò così *Oggi* (2-11-1930), in collaborazione coi comunisti tedeschi, sulla lotta degli operai occidentali per la loro liberazione, e, due anni più tardi, *La gioventù comunista patrocina l'elettrificazione*. Nel 1935, il Comitato Esecutivo Centrale dell'URSS le conferì il titolo di Artista emerito della Repubblica. Successivamente, la Sciub diresse *Spagna* (20-7-1939), selezionando il materiale raccolto durante la guerra civile dagli operatori sovietici con alla testa

(CONTINUAZIONE DAL NUMERO PRECEDENTE)

Karmen; *Vent'anni di cinema*, in collaborazione con Pudovkin (27-11-1940); e nel 1947, *Al di là dell'Arax*, sulla vita delle province settentrionali della Persia. Nel cinema di Ester Sciub vi è una concezione dialettica della storia, sulla base del realismo. Questa concezione viene realizzata secondo i principi del montaggio, il quale però non è inteso come pretesto a esercitazioni sbalorditive atte a suscitare sorpresa, ma come metodo critico per accostare i diversi termini dialettici di una situazione storica, e farne risultare il significato reale.

Abbastanza nota nei paesi occidentali è la regista Olga Preobragenskaia, il cui film *Le donne di Riazan* ebbe una certa diffusione in Francia, in Germania e in Italia sotto il titolo *Il villaggio del peccato*. La Preobragenskaia aveva cominciato a lavorare nell'epoca prerivoluzionaria, in qualità di attrice. Recitò per la prima volta in *Le chiavi della fortuna* di Gardin e Protazanov (7-10-1913), comparve poi in altri quattordici film, l'ultimo dei quali fu *Di chi la colpa?*, diretto da A. Andreiev (24-7-1916). Passò alla regia soltanto alcuni anni dopo la Rivoluzione di Ottobre: il suo primo film fu *Ania*, che uscì il 12-4-1927. Dal 1919 a questa data, aveva insegnato all'Istituto Statale di Arte Cinematografica. *Ania* narrava della vita di una fanciulla orfana, sullo sfondo della guerra civile nella Russia del Sud. Seguì il celebre *Le donne di Riazan* (13-12-1927), che descriveva gli urti e i contrasti tra la vita nuova e la vita vecchia in un villaggio russo. Questo tema, drammaticamente sociale, storico e psicologico, venne abilmente eliminato dai noleggiatori «occidentali» i quali, con acconci tagli e rimanipolazioni del montaggio originale, fecero del *Villaggio del peccato* un qualsiasi film folkloristico, passionale e torvo. Ciononostante, i critici europei poterono ammirare la straordinaria vitalità di certe sequenze del film, la poetica e drammatica sincerità della regia. Successivamente Olga Preobragenskaia

diresse *La città chiara* (4-9-1928) e *L'ultima attrazione* (9-9-1929), per porre mano subito ad una riduzione del noto romanzo di Sciolkhov, *Il placido Don*. Il film, realizzato muto, e dipoi sonorizzato, uscì in prima visione il 18 maggio 1931, e venne presentato, alcuni anni più tardi, a una Mostra di Venezia, ove contribuì non poco a far assegnare all'URSS il primo premio per la miglior presentazione statale. *Il placido Don* è un film epico-realistico, sugli sfondi meravigliosi del paesaggio cosacco. Come nei suoi film precedenti, la Preobragenskaia fuse in unità la storia dei suoi personaggi con l'ambiente e le sue trasformazioni, con la storia e i suoi mutamenti. Per il suo sentimento umanistico della vita e della natura, del lavoro e dell'amore, *Il placido Don* può essere proficuamente paragonato a *La terra* di Dovgenko.

Quattro anni più tardi, la Preobragenskaia trasse, dal romanzo *L'odio* di J. Sciukov, *I sentieri del nemico* (1-10-1935). Nel settembre 1939, uscì il suo importante film sonoro, *Stepan Rasin*, sulla vita del celebre eroe popolare russo. Il suo ultimo film è del 1941, *Il giovanotto della taiga*. Per tutti i suoi film, Olga Preobragenskaia si valse della collaborazione di Ivan Pravov.

Regista di assai diverso temperamento è invece la Khokhlova, l'attrice principale del «collettivo Kulesciov», e notissima come interprete di *Dura Lea*, di Kulesciov stesso. La Khokhlova è regista intellettuale e amante delle stilizzazioni, delle soluzioni improntate ai canoni del «cinema rigoroso», del «cinema cinematografico». Queste caratteristiche risultarono evidenti in *L'affare dei ganci*, da Maxim Gorki (4-5-1929), e ancor più in *Un caso nel vulcano* (22-3-1941): ma alla realizzazione di quest'ultimo aveva collaborato anche il suo maestro, Lev Kulesciov. Partita da posizioni parzialmente riconducibili a quelle della Khokhlova, Vera Stroeva, dopo il suo primo film, *Il diritto dei padri* (28-1-1931) e dopo *L'uomo senza astuccio* (1-9-1932), diresse in collaborazione con Grigori Roscial, *Le notti bianche di San Pietroburgo* (19-2-1934), un film lento e maestoso, pittorico e sensibilissimo, abbastanza proiettato in Italia, e sul quale Ugo Casaraghi scrisse, in *Umanità di Stroheim*, un lungo saggio critico. Dall'esperienza della collaborazione con Roscial, venne alla Stroeva (Stroeva e non Sroeva, come comunemente è scritto da chi ha letto la nota 12, pag. 126, vol. cit.) un senso maggiore della psicologia e dell'analisi della sua vita umana: sicché nei film che in seguito realizzò da sola progressivamente scomparirono gli elementi formalistici e intellettualistici, in favore di una maggiore complessività vitale dei personaggi e degli avvenimenti. Così in *La generazione dei vincitori* (5-11-1936) e nel recente *Marite* (o *Maria Melnikaitė*) del 1948. Con Roscial, Vera Stroeva collaborò un'altra volta, nel 1940, per *Alla ricerca della felicità*. Dopo essersi fatta notare col suo primo film, *Quel che si antepone*, Tatiana Lukacevic realizzò *Il delitto di Ivan Karavaiev* (2-12-1929). Elemento caratteristico della regia della Lukacevic è il senso drammatico e poetico onde sono ispirate le sue vicende. Così una sorta di poema alla vita e alla felicità fu il suo *Giorni di primavera* (31-8-1934), realizzato in collaborazione con R. Simonov, e una delicata storia psicologica ed umana risultò il suo *Trovatello* (27-1-1940).

Altri film sovietici a soggetto recano firme femminili: tra gli altri, *Vanka* e *M s*.

Da «Le notti bianche di San Pietroburgo» (1934), diretto da Vera Stroeva e Grigori Roscial.



slav, del 1927, venne realizzato dalla Lunda; *La frontiera impreveduta*, del 1939, venne diretto, assieme a S. Jakuscev, da Olga Serghieievna; *Arinka*, del 1940, venne diretto dalla Koscerova, assieme a Iu. Musikant. Assieme a Margherita Barskaia, la Koscerova è la principale regista di film per bambini del cinema sovietico. Nel 1947 ha realizzato *Cenerentola*. La Barskaia invece aveva debuttato nel 1937, con *Le scarpe rotte*, un film per bambini interamente recitato da bambini, assai delicato e psicologicamente riuscito. Almeno parzialmente, a questa tendenza sono riconducibili le sorelle Brumberg, registe di taluni tra i migliori disegni animati sovietici (*La fiaba dello zar Durandai*, *Il coraggioso marinato*, *Cappuccetto rosso*, *Il gatto con gli stivali*, *Ivan e la strega Baba-Jaga*, *La fiaba dello zar Sallan*, e il lungometraggio a colori *La lettera perduta*) e Olga Khodataiev che, col fratello Nikolai, realizzò i disegni animati *Il bambino Samoteto*, *Dzuba*, *Organcik* e *Il piccolo Muk*. Assai attive sono le registe sovietiche nel campo del documentario. Dopo Ester Sciub, la più importante è la la Stepanova. In *Gigante*, nel 1930, essa sintetizzò la nascita di un grande « Kombinat » industriale



Da « *I giovani musicisti* », significativo documentario diretto dalla regista Vera Stroevea.

all'epoca eroica e avventurosa del primo Piano Quinquennale. Successivamente, nel 1935, con *C'è il metro*, narrò la costruzione della ferrovia metropolitana di Mosca, e ne descrisse le particolarità tecniche ed artistiche. Allo scoppio della guerra, dopo aver girato *Alle armi, o slavi!*, la Stepanova si recò al fronte, assieme a R. Ghikov riprese *La battaglia di Orlov* (31-8-1943) e, sempre nel 1943, diresse *Komsomol*, sulla lotta della gioventù contro il tedesco invasore e per il lavoro culturale e produttivo.

Un documentario sulla *Bucovina* diresse Iu. Solnzeva, in collaborazione con L. Bodik, nel 1941; mentre un analogo documentario sulla *Bielorussia sovietica* venne realizzato nel 1943 dalla Satarova. Ma citare tutte le registe di documentari del cinema sovietico sarebbe impresa lunga e complessa: basterà far cenno dei documentari sociali della Petrova (*L'igiene degli alloggi*, *La nostra alimentazione*), di Valentina Popova (per es. *L'acqua di Mosca*) fino ai più recenti film della Stepanova (*Mosca, capitale dell'URSS*), della Setkina (*Un giorno del paese vittorioso*), della Ovannessova (*Il festival internazionale della gioventù*); la Ovannessova aveva iniziato nel 1931, dirigendo il cinegiornale *Pionieri*, della Sla-



Da « *Ostatni Etap* » (*L'ultima tappa*, 1947-48), singolare film diretto da Wanda Jakubowska.

vinskaja (*I maestri dell'alta produzione*), della Fidelieva (*La guardia del mondo*), della Semenova (*Concerto dei giovani talenti*). Come la restante produzione sovietica, anche i film delle registe sovietiche sono ispirati alle idee dell'umanesimo socialista, dell'onore del lavoro, dell'amore per i lavoratori, della lotta per una vita migliore e felice, ed occupano un posto rilevante non solo nella storia del cinema del loro paese, ma anche in quella del cinema mondiale.

Anche il cinema dei paesi di nuova democrazia, posto su nuove basi sociali ed economiche, si sta incamminando verso la creazione di opere umanistiche e costruttive. Non è privo di significato che il più importante film della nuova cinematografia polacca, *Ostatni Etap* (*L'ultima tappa*, 1947-48), sia stato diretto da una donna, Wanda Jakubowska. Ciò dimostra il ruolo che, in un clima democratico e popolare, possono svolgere le donne in difesa dell'arte e dell'umanità. *L'ultima tappa*, oltre a confortare tutti coloro che credono nel cinema come arte, è anche una testimonianza della dignità umana, una parola chiara e convincente detta in favore dell'uomo contro i lupi e i briganti. La Jakubowska è passata personalmente per il campo di eliminazione di Oswiecim: è quindi per diretta esperienza che ha concepito e realizzato il suo film. Ma *L'ultima tappa* è ben altro che un semplice e meccanico documento della barbarie organizzata e scientifica dei nazisti: è una opera drammatica che non trascura la psicologia, la satira, il lirismo e l'ottimismo che informa di sé le coscienze pure. Volutamente la regista è rimasta al di qua della realtà: ha apertamente dichiarato che se avesse messo nel suo film la realtà completa, forse non sarebbe stata creduta, talmente disumane e superanti qualsiasi immaginazione furono le degradazioni, le aberrazioni di cui fu testimone. Ma anche con queste limitazioni, e con l'aggravante di un finale brusco e non conclusivo, *L'ultima tappa* rimane una delle opere più ragguardevoli del cinema degli ultimi anni. Avvalendosi della eccezionale fotografia di Boris Monastirski, la Jakubowska ha creato un'opera suggestiva e indimenticabile, di alto livello artistico, e dotata di alcuni brani di un regismo poetico davvero crea-

tore (le immagini delle donne barcollanti costrette a stare in piedi per ore e ore; la fantomatica, pazzesca scorribanda a cavallo dell'hitleriano vestito di nero nel campo; i contrappunti ideologico-musicali: il jazz suonato durante le torture, le musiche suonate dall'orchestra del campo durante le razzie).

Quali sono gli insegnamenti che si possono trarre da questa sommaria rassegna dell'opera delle donne-registe nel cinema mondiale? Essi sono di diverso tipo, e di diversa portata. Innanzitutto, sta il fatto che, malgrado abbiano potuto lavorare soltanto assai poco dietro alla macchina da presa, le donne in tutti i paesi hanno dimostrato di poter compiere in modo soddisfacente, sia dal punto di vista tecnico che da quello artistico, il lavoro di regista, giungendo spesso alla creazione di film artistici di grande valore e di considerevole significato. Se ne deduce che la loro attività deve essere incrementata, che si deve poter offrire anche alle donne la possibilità di studiare, di impraticarsi, di lavorare dietro alla macchina da presa. Sta poi il fatto che, mentre negli altri paesi limitatissimo è il numero delle donne-registe, questo numero è assai considerevole nell'Unione Sovietica: dal che ognuno può ricavare agevolmente da solo le conclusioni. E' evidente però che il problema delle donne-registe non si risolve affidandolo al caso, agli sforzi eroici di qualche ispirata, e neppure solo ammettendo al Centro Sperimentale o all'IDHEC alcune donne iscritte ai corsi di regia. Non si può neppure, d'altra parte, aspettare una soluzione miracolistica, il giorno utopistico in cui, piovendo dal cielo la giornata buona, tutto muta d'incanto nella nostra società, la produzione aumenta, nuove concezioni si fanno strada e richiedono il lavoro delle donne anche dietro alla macchina da presa. Anche nel cinema, le donne devono conquistare il loro diritto al lavoro: la soluzione del problema è quindi nelle loro mani, nella loro serietà, nella loro coscienza, nella loro capacità di lotta, nella chiarezza delle loro stesse idee. In questa lotta, le donne non possono non avere al loro fianco la solidarietà e l'appoggio degli uomini evoluti e onesti.

(Fine)

GLAUCO VIAZZI

DA MOLTO TEMPO la Biblioteca Comunale di Milano aveva in progetto una speciale Sezione dedicata al cinema; ma i bombardamenti avevano distrutto totalmente il materiale librario e gli stanziamenti concessi dal Comune dopo la guerra, non permettevano l'acquisto di un certo numero di opere che potessero formare il nucleo di questo nuovo strumento bibliografico. Ma lo scorso anno, finalmente, si poté radunare qualcosa acquistando opere italiane e straniere; e si iniziò il lavoro di catalogazione; arduo, in quanto, non disponendo di molti volumi, era necessario dedicarsi soprattutto allo spoglio paziente delle pubblicazioni periodiche.

Italo Buscaglia, il quale cura la Sezione Cinema alla Biblioteca Comunale di Milano, ci comunica che oggi, a pochi mesi dall'inizio, si è potuto sistemare nello speciale schedario circa tremila cartellini, ciascuno dei quali corrisponde ad una « voce ». Le voci sono studiate secondo un criterio larghissimo, vale a dire tenendo conto che i futuri ricercatori potranno appartenere a diverse categorie, che andranno dallo studioso già in possesso della materia, al semplice curioso che cercherà la notizia su un dato film ignorandone magari il regista. Di un film, ad esempio, viene richiamato non solo il nome del regista ma anche il titolo, specificando in quale pubblicazione si potranno reperire le notizie e precisando l'anno, il fascicolo e la pagina della pubblicazione stessa. Particolare risalto, è logico, viene dato ai volumi, ai saggi ed ai buoni articoli di una certa consistenza disseminati nelle riviste.

Particolare cura è dedicata anche alle critiche cinematografiche della stampa quotidiana. I trafiletti di alcuni giornali di diverse tendenze vengono ritagliati e incollati su cartoncini, i quali, alla fine di ogni annata, costituiscono un grosso volume di facile consultazione grazie ad un indice posto in fondo al volume stesso ed agli opportuni richiami per opera e per regista inseriti nello schedario. Di tali volumi due (Cinema del 1947 e Festival Cinematografico, Venezia 1948) sono già pronti; il terzo (Cinema 1948) sarà pronto alla fine dell'anno. Si sta pensando, appena sarà ultimato lo spoglio delle riviste, di porre mano anche allo spoglio delle raccolte dei giornali delle quali la Comunale è ricchissima.

La Comunale di Milano, affinché il programma predisposto possa attuarsi, fa appello agli Enti, alle Case cinematografiche, alle direzioni delle Riviste specializzate, ai privati, affinché contribuiscano ad arricchire la nuova sezione offrendo tutto ciò che ha attinenza col cinema (libri, riviste nuove e vecchie anche in fascicoli sciolti, fotografie, programmi, ecc.). Tutto il materiale sarà offerto agli studiosi in una sede accogliente e ospitale.

I LIBRI

PIERRE BOST e JEAN AURENCHÉ: « La Symphonie Pastorale ». - La Nouvelle Edition, Paris, 1948.

Il film di Jean Delannoy *La Symphonie Pastorale* ha goduto di un effimero successo grazie soprattutto al can-can sollevato in Francia da gran parte della critica allorché la giuria di Cannes gli decretò, nel 1946, una delle massime ricompense, definendolo, se ben ricordo, « il più bel film della selezione francese ». Falso, s'intende; ma non è nemmeno giusto che ora, per rivalsa, si sia pettata questa pellicola nell'ombra. La pubblicazione di questo libro, che contiene la sceneggiatura del film, viene dunque opportuna per riproporre una discussione non tanto sul film di Delannoy in particolare, quanto sulle riduzioni cinematografiche di opere letterarie di pregio, nel presente caso l'omonimo racconto di Gide. E viene a proposito per il fatto che gli autori di questa sceneggiatura sono gli stessi di quella ritenuta « perfetta » di *Le Diable au Corps*, un film di cui si è soliti elogiare, per l'appunto, fra le tante cose, anche la riduzione e l'adattamento del testo di Radiguet alle esigenze del cinema. Ora, se il film di Autant-Lara è riuscito mentre quello di Delannoy è in gran parte mancato, la spiegazione — è ovvio — sono i nomi stessi dei registi a darcela. Ma sarebbe troppo semplicistico, oltre che ingenuo, accontentarsi di questa sola spiegazione. Leggendo il testo tecnico-letterario composto dal duo Aurenché-Bost per *La Symphonie Pastorale*, ci accorgiamo infatti di essere di fronte ad un esempio pressoché perfetto: tutto, o quasi, in queste pagine è buono, intelligente e intelligentemente risolto in vista di una realizzazione filmica. Tutto è così ben congegnato da far persino pensare che ben poca cosa resti al regista, se non il lavoro « brutto » di realizzazione, per dar corpo alle ombre. Lo stesso potremmo dire, io credo, della sceneggiatura di *Le Diable au Corps*.

Come mai, allora, i risultati furono così diversi? Circa il libro di Radiguet, ci fu chi scrisse che gli sceneggiatori avevano adottato la risoluzione di « elaborare » la trama restando fedeli solo alla « temperatura » del racconto, anziché all'ordine delle pagine e che in questo tentativo — riuscito — stava l'origine del valore cinematografico del film. Ma anche la sceneggiatura del film di Delannoy è molto libera di fronte al romanzo. Forse anche di più, perché vi compaiono personaggi e vi accadono fatti che il libro non contempla, in misura maggiore di



quanto si verificò nel passaggio dall'opera di Radiguet al film di Autant-Lara. Dunque? Non è facile concludere in due righe, ma credo che si debba tener conto di un fatto forse lapalissiano nel suo significato, ma non sempre né a tutti evidente: cioè che i riduttori, anche quelli della levatura di Bost e Aurenché, prima di intraprendere le loro fatiche, dovrebbero analizzare il soggetto non solo da un punto di vista « spettacolare » (conseguenza del fine « commerciale » del film) ma prima ancora da un punto di vista di logica letteraria. Dopo la lettura del libro in questione, infatti, mi sembra chiaro come lo sforzo di fare « cinema » sul testo gidiano abbia cozzato di continuo contro lo spirito eminentemente « anti-cinematografico » del racconto. Lo stesso Delannoy, nella prefazione, non riesce a dimenticare che il racconto di Gide è essenzialmente un'opera « introspettiva », che « vale soprattutto per i suoi stati d'animo e per la lenta evoluzione dei suoi sentimenti » e che, infine, « era Gide stesso che bisognava ritrovare nel film ». E' una ammissione che testimonia della serietà delle intenzioni degli autori, è vero, ma che denuncia anche il pericolo vero del progetto. D'altra parte — e come conseguenza — ognuno sa che la sostanza filosofica della *Symphonie* è mascherata in un racconto che, da solo, batterebbe i peggiori sentieri della convenzione romanzesca tipo « feuilleton ». Lo sforzo di Bost e Aurenché è consistito interamente nel voler riabilitare, ad ogni riga, un intreccio che, in fatto di buon gusto, crollava al minimo soffio. Questo sforzo è ben avvertibile nel film ed è quello che rovina le buone intenzioni iniziali. Di ben altra pasta era il racconto fatto da Radiguet in *Le Diable au Corps*!

La lettura del libro, ad ogni buon conto, è utile, dandoci la misura delle non comuni capacità di Bost e Aurenché, tra i migliori sceneggiatori d'oggi sul piano internazionale. L'iniziativa della « Nouvelle Edition » (di cui la *Symphonie Pastorale* è il terzo volume della serie « scéneggiatures ») è buona e il film, tenendo conto delle esigenze commerciali della « collana », sono ben scelti. I due precedenti furono *Entrée des Artistes* di Henri Jeanson e *Les Visiteurs du Soir* di Pierre Larocque e Jacques Prévert, mentre il quarto annunciato è *Le Corbeau* di Louis Chavance e H. G. Clouzot. L'unico appunto che si può muovere alla « collana » è che i testi siano privi di ogni annotazione tecnica circa le angolazioni. Questi della « Nouvelle Edition » non sono infatti dei « découpages » ma degli « scénarios ». Più che sufficienti per il lettore comune, essi non raggiungono appieno il loro scopo per lo studioso, al quale le « scéneggiatures » della « Poligono » di Milano dicono assai di più. Il tentativo, tuttavia, è interessante perché cerca di introdurre la lettura dei « testi » filmici tra il pubblico portandoli sul piano dei testi teatrali.

H. H. WOLLENBERG: « Anatomy of the Film ». - Marsland Publications Ltd, London, 1948.

Bisogna presentare innanzi tutto l'Autore: H. H. Wollenberg, emigrato in Inghilterra nel 1934, all'avvento del nazismo, è un critico tedesco di fama internazionale. In Germania aveva diretto, dal 1920 al 1933, la più antica rivista tedesca di tecnica del film, la *Licht Bild Bühne*, fondata nel 1908, alla quale aveva saputo dare un tono elevato e impegnativo. In Inghilterra dirige attualmente, con Roger Manvell e Neilson Baxter, la simpatica e seria *Film Review* edita a Londra dai Penguin Books — ed ha annunciato la pubblicazione di un volume sul cinema tedesco: *The Film in Germany*. Sulla *Film Review* tiene una rubrica d'informazioni sull'attività cinematografica internazionale (Round the World's Studios) e cura periodicamente delle tavole statistiche sull'evoluzione economica della cinematografia nel mondo. Ci troviamo di fronte, dunque, ad uno studioso in senso lato, più che ad un critico specializzato. Infatti, in questa *Anatomy of the Film*, il Wollenberg ha riunito ed elaborato un gruppo di *Extra-Mural Lectures* da lui fatte l'anno scorso agli studenti dell'università di Cambridge, con le quali si era proposto di formulare una « guida per la valutazione del film ». Tuttavia, non bisogna pensare che si tratti di una pura e semplice opera di divulgazione: al Wollenberg interessano tutti gli aspetti del cinema, da quelli artistici e sociali a quelli metodologici ed economici, ma egli non si accontenta di esporre gli argomenti nella loro nuda banalità obiettiva o nella loro semplice successione logica. Le varie voci del libro (il fenomeno filmico, le origini, i fondamenti, l'estetica, lo stile, ecc.) vengono trattate senza che mai venga perso di vista lo svolgimento di un pensiero critico personale apprezzabile, a cui la forma del discorso, elevata anche a causa della sede a cui il testo era inizialmente destinato, conferisce un'altra nota di interesse. L'ultimo capitolo, dedicato all'influenza del film sul pubblico, parla di « responsabilità », di « missione » del film, non in termini moralistici ma appoggiandosi ad un'etica in senso lato, per la quale è importante non già che il film « vada » al pubblico ma

che questo « vada » al film: in altre parole, il Wollenberg auspica una maggiore coscienza critica nello spettatore, punto essenziale per lo svolgimento di un progresso artistico e sociale indispensabile (anche se per noi, non molto prevedibile...).

CORRADO TERZI

LE RIVISTE

Iskusstvo Kino (L'arte cinematografica) - Organo bimestile del Ministero della Cinematografia dell'U.R.S.S. (Mosca) edita dal Goskinoisdat (Mosca) e diretta dallo storico e saggista Lebedev, coadiuvato da un comitato di redazione di cui fa parte, fra gli altri, i registi Ciaureli e Iutkevici. Si occupa dei principali problemi cinematografici non solo dell'Unione Sovietica, ma anche di altri paesi. Vi collaborano solamente scrittori sovietici, i migliori critici e studiosi dell'Unione. Nel primo numero, V. Zdan tratta dell'importanza dei temi dell'arte cinematografica sovietica, mentre una lunga recensione è dedicata alla Maestra del villaggio di Donskoi da Ju. Lukin. Nikolai Otten tratta di Stile e stilizzazione, mentre Kremlev si occupa delle Fonti di un nuovo genere a proposito del film di Rasumy Mickiuka Maklail. Infine una breve nota commemora la morte del regista armeno Barkhudarian. L'editoriale del n. 2 è dedicato alla musica del film: Mikhail Romm commemora Eisenstein, e di Eisenstein è pubblicato un importante inedito sul cinema stereoscopico. La recensione è dedicata a Leggende della terra siberiana di P. P. P. ad opera di Mikhailov, mentre Abramov tratta di La questione russa (tema, personaggi, film). Il numero contiene inoltre articoli sul cinema baltico e uzbeko; Manevic studia i problemi relativi alla Concezione dell'autore e invenzioni del regista. Interessante è l'articolo di B. Maizel, dal titolo *Il cinema italiano d'oggi*, che si dimostra molto informato. Il terzo numero di *Iskusstvo Kino* di quest'anno è prevalentemente dedicato ai premi Stalin, con articoli di Schwarz sulla musica e di Sutrin sul soggetto. Di carattere più generale un saggio del regista Romm, Della regia, e un articolo del celebre operatore Colonina, L'attore e l'operatore nel film. Ciembulov scrive del Ruolo del pedagogo nella creazione di film educativi. Nel numero 4, V. Graciev tratta del cinema sovietico nel quadro del cinema mondiale. Otten si occupa dei problemi del cinema documentario; Grinberg analizza l'ultimo film di Zark e Kheifits, Il grano prezioso, e Iurtenov l'ultimo film di Raisman, Il treno va ad Oriente. Begak scrive nel film di bambini, discutendo film diretti da Freza, Saiz e Sukhobokova, jurabiev. Mentre G. Avenarius si chiede Dove va il cinema francese?, molto maliziosamente S. Krainov intitola il professor Truhadec si interessa di cinematografo, un articolo polemico a proposito della « filmologia ». Ogni numero di *Iskusstvo Kino* reca una pagina di notizie sui film in lavorazione, comprendente tutti i dati tecnici relativi. Vi sono inoltre rubriche di informazioni, brevi articoli polemici e recensioni. Da quest'ultima, si viene a sapere che gli ultimi libri di cinema usciti nell'URSS sono *L'uomo sullo schermo* di Serghiev Iutkevici, La via del cinema sovietico e il Teatro d'arte di Mosca di M. N. Aleinikov, nella serie di saggi e studi critici; nella serie « Biblioteca dello spettatore sovietico », I film scientifici-didattici di S. Crigoriev e *La Grande Guerra Patriottica* nel film artistico di Zdan; nella « Biblioteca cinematografica », gli scenari dei seguenti film: *La vita in fiore* di Dougenko, *L'educazione dei sentimenti* di Smirnova, di *Pomeshnikov* e *Roshkov* Leggende della terra siberiana, *Aliscer* Navoi di Speshniev e *Schuklovski*, *Missione segreta* di Bleiman, *Pisatev* e *Makhiarski*, La prima della classe di E. Schwarz.

G. V.

Bianco e nero - Rivista mensile del Centro Sperimentale di Cinematografia, diretta da Luigi Chiarini, ha dedicato il numero 9 (novembre) alla filmologia. Esso reca scritti di rilevante interesse, fra cui: Il neorealismo del cinema italiano di Ugo Spirito, Tipi e attori di Luigi Volpicelli, Cinema e cultura accademica di Luigi Chiarini, Sul valore psicologico dell'immagine filmica di Enrico Fulchignoni. Inoltre tutte le relazioni e le comunicazioni, fatte al Convegno internazionale di Filmologia di Venezia, sono contenute in questo fascicolo. Georges Sadoul vi parla del Movimento nel linguaggio cinematografico, Mario Verdone del Ritmo, Pierre Michaut degli aspetti del Cinema pedagogico in Francia, e Alberto Marzi, Lo Duca, Jacques Bourgeois di altri interessanti problemi filmologici. Il fascicolo è completato dalle rassegne consuete.

La critica cinematografica - Rassegna mensile diretta da A. Marchi e F. Fornari, edita in Parma, nel numero 12 (novembre 1948) reca: Coscienza estetica nella critica cinematografica di Mario Verdone, Critici di G. F. Luzi, Per un accordo internazionale sui festival di Carl Vincent, Il cinema italiano ricomincia da Venezia di Giulio Cesare Castello, Appunti di Baldo Bandini, Per il documentario di Sergio Frosali, La terra trema di Guido Aristarco, Atlantide di Tom Granich, Due film a colori di Corrado Terzi. La rivista contiene inoltre la quinta puntata del Cinema americano: Cinquant'anni dopo di Budd Schulberg e le consuete rubriche Giorni perduti e Lettere in direzione.

FILM E REALTÀ

IL PREGIUDIZIO ANTISEMITA

DENTRO ogni film c'è una realtà da scoprire. Quella parte, piccola o grande, di realtà che il film racchiude e che di per sé costituisce tutto un mondo con il suo particolare significato umano, i suoi problemi e le sue ben definite esigenze, ha spesso un valore che supera gli stretti limiti dell'opera cinematografica. E di questo, ci piaccia o no, bisognerà pur tener conto, se non si vuol rischiare il completo isolamento nel nostro guscio di inveterati provinciali. Osservate, per esempio, con quanta cura i critici inglesi (e non sono i soli, intendiamoci) si adoperano a portare in luce il « background » — lo sfondo, la base, il presupposto o che altro vogliate dire — dal quale un singolo film o un'intera produzione hanno tratto le mosse. Non è significativo un simile accanimento, e parte qualsiasi giudizio sul metodo impiegato e sui risultati raggiunti?

Si verifica il caso — non è certo una novità, neppure da noi, quella che sto per dire — di film scialbi e mal costruiti che dischiudono una nuova prospettiva, che mostrano una faccia della realtà ancora sconosciuta. E' un caso-limite che richiederebbe, per essere giustamente apprezzato, lunghi discorsi e indagini minuziose. Accontentiamoci di molto meno e cerchiamo di impostare la questione seriamente (voglio dire, senza preconcetti ideologici), fermandoci a metà strada dove è più facile veder chiaro e ricavare qualche utile conseguenza. Ci viene in aiuto una serie, oggi assai più nutrita di ieri, di film che puntano tutte, o quasi, le loro carte sulla rappresentazione di una determinata realtà, quei film che molta gente, per ragioni diverse, s'è affrettata a definire « sociali ». (Definizione, tra parentesi, non poco ambigua: la realtà non è sempre una realtà sociale e non può essere esaminata da un solo punto di vista, se non in sede dichiaratamente polemica).

Ecco dinanzi a noi, riprodotto in termini apparentemente nuovi, un antico problema. Fra i numerosi film che recentemente, con maggiore o minore penetrazione, con maggiore o minore obiettività, ne hanno trattato (ricordiamo almeno *Crossfire* - Odio implacabile - di Edward Dmytryk, *Der Prozess* - Il processo - di G. W. Pabst e *Ulica Graniczna* - Strada confine - del polacco Aleksander Ford) scelgo *Gentleman's Agreement* - Barriera invisibile - perché ha sugli altri il van-

taggio, ora indispensabile, della chiarezza.

Il film di Kazan è il meno complesso fra quanti hanno affrontato il problema dell'antisemitismo. Vorrei che per un momento dimenticaste il valore dell'opera cinematografica come tale e guardaste esclusivamente alla realtà che essa vi pone sotto gli occhi; vorrei, se fosse possibile, che spogliaste il film dei suoi attributi spettacolari per aderire più intimamente, al di là di



L'antisemitismo è il tema di « Gentleman's Agreement » (Barriera invisibile, 1947) di Kazan.

ogni polemica e di ogni preconcetto, alla sostanza umana in cui affonda le radici. *Gentleman's Agreement* è un documento più che una battaglia, un'inchiesta più che una condanna o un'apologia. Più che agitare, come hanno detto i begli spiriti, la bandiera dell'anti-antisemitismo, Kazan espone accuratamente, con scrupolo di uomo onesto, una sintesi delle condizioni di vita degli ebrei americani. Sull'autenticità credo non debba sussistere dubbio: se non aves-

l'ospitalità soltanto perché dice di appartenere a un'altra razza) serve per introdurre un secondo e più grave aspetto di quella realtà americana. « La più grande colpa degli ebrei — scrive Claude Mauriac, recensendo acutamente il film su *Le Figaro littéraire* — la colpa che meno gli si perdona, è quella di essere innocenti ». Vagamente consci di questo fatto (anche se non lo confesseranno mai) gli americani si aggrappano ai pregiudizi per trovare una giustificazione logica del loro « disprezzo razziale », e rispolverano le vecchie fole delle caratteristiche fisiche (il naso e i piedi piatti, e le « malattie particolari » degli ebrei), delle differenze psicologiche, della mancanza di scrupoli, dell'aggressività, e via elencando. E ciò, non solo andando contro quel buon senso del quale in altre occasioni sono fanatici paladini, ma ignorano di proposito anche le dimostrazioni obiettive della scienza.

Queste, e altre ridicole cose, le potete trovare, se vi interessano, in una gustosissima *Storia del luogo comune* scritta da un loro connazionale, il professor Bergen Evans. Ma, in fondo, non è necessario, giacché il film di Kazan assolve, con mezzi diversi e con l'efficacia infinitamente maggiore che da tali libri gli deriva, la stessa funzione del libro. La funzione di documentare — adesso si comprenderà pienamente l'importanza del « background » di cui ho parlato all'inizio — la sopravvivenza di pregiudizi medioevali in una società che si ritiene all'avanguardia del progresso civile.

FERNANDO DI GIAMMATTEO

KAUTNER E LA MELA

IL MONDO cinematografico germanico è stato messo a rumore da un conflitto scoppio fra le autorità religiose della Baviera e Helmut Kautner. In proposito le cronache forniscono particolari che hanno del romanzesco: un giovane padre gesuita, travestito da operaio addetto ai teatri di posa, s'introduce in uno degli studi appartenenti un tempo alla Bavaria, a Geibeltgasse presso Monaco, e un bel giorno scompare con la sceneggiatura di un film di Kautner che era in corso di lavorazione. Qualche tempo dopo il vescovo suffraganeo di Monaco elevava una pubblica protesta contro il film, la cui realizzazione è giunta a metà, ed esige il sequestro del lavoro. La risposta del cineasta è stata veemente. In una conferenza di stampa Kautner non si è peritato di gratificare il vescovo in parola della qualifica di mentitore e di ladro, pronto ad affrontare una querela per queste sue affermazioni fatte in pubblico. A quanto racconta Die Tat di Zurigo, si è deciso da una parte e dall'altra di lasciare sbollire le ire e le autorità ecclesiastiche si sono dette pronte ad aspettare che il film sia portato a termine prima di prendere posizione.

L'opera cinematografica che ha sollevato tanto scalpore s'intitola *Der Apfel ist ab* (La mela è caduta) e racconta il caso di un fabbricante di sidro dolce, il quale si trova di fronte ad un arduo dilemma: scegliere fra due donne ugualmente deliziose. Una notte egli sogna di trovarsi in Paradiso sotto le spoglie di Adamo, e di avere a fianco due donne, Eva e Lilith, e in quei campi ultraterreni scorge la soluzione del suo problema. Il sogno fatto in Paradiso costituisce la parte essenziale del film: la pittura che Kautner fa del luogo di salvezza cui agognano le anime dei credenti è un miscuglio di particolari ingenui e di precisi riferimenti alla realtà moderna. Questo quadro, in cui trionfa il grottesco, è improntato ad uno spirito che rivela scarsissimo rispetto per il racconto biblico, ed è questa la ragione per cui gli ambienti ecclesiastici bavaresi hanno assunto un atteggiamento prima ostile e poi di aspettativa armata.



La scenografia è uno degli elementi fondamentali in « Le silence est d'or » (1946) di René Clair.

CONDIZIONI DELLO SCENOGRACO

TUTTI i ragionamenti d'ordine estetico sono necessariamente legati alla storia di una società i cui motivi, compresi quelli più direttamente economici, non potranno non influenzare l'opera di coloro che detti ragionamenti dovranno generare. Lo scenografo di oggi — tramontato quel lungo e geniale discorso fatto di quotidiane parole accostate in un laborioso, pieno d'amore, fertile costruire che si lega storicamente ai lontani ma vivissimi nomi dei nostri scenografi del '500 — vive di una vita, diciamo così, strana e faticosamente riconosciuta e proprio per dei motivi contingenti, d'ordine sociale ed economico, non riesce ad assumere una fisionomia precisa, essendo la sua personalità (contro ogni ordinamento professionale) frazionata in attività diverse e molteplici — seppure affini — che non possono se non disperdere le energie creatrici a tutto danno dello spettacolo uno nel suo teorico risultato di unità formalmente raggiunta.

E' un fatto che, proprio per appartenere a un'arte collettiva (cinematografo o teatro poco importa) che si rivolge a una collettività appositamente riunita, la professione di scenografo è (e deve essere) legata a un apparente annullamento della personalità (come fatto singolo di espressione) proprio perché un'idea costante — motivo di ogni produzione — possa, dal suo principio alla sua fine, essere svolta in coerenza di linguaggio ed unità di espressione. Questo annullamento, comunque, deve essere la precisazione e sopra tutto la valorizzazione dei suoi mezzi, per cui, anziché di un collaboratore, si potrà parlare piuttosto di un interlocutore in un ragionamento a più voci, di un valore corale indispensabile ma non indispensabilmente individuabile.

L'arte dello spettacolo, per riprendere il ragionamento della collettività che si rivolge alla collettività, è forse la meno preparata al raggiungimento di forme pure e la dimostrazione, per darne una spicciola, la si può ritrovare appunto nel fatto che tutte le opere che riuscirono a raggiungere una perfetta unità di stile nacquero e si conclusero sotto il segno unico, dittatoriale starei per dire, di un'unica prepotente per-

sonalità tesa soltanto al raggiungimento di un fine al quale gli altri credevano più per feticismo che per intima ragionata convinzione.

Potrà sembrare che la premessa non giustifichi lo svolgersi di questo mio ragionare; ma vorrei, una volta tanto, contro ogni regola di retorica, lasciare che un ragionamento si agganci all'altro anche senza apparente coerenza, perché mi pare che tante siano le ragioni di una perdita e tanto difficile da rimettere in piedi tradizione che soltanto ricercandone i motivi segreti e palesi si potrà riuscire a stabilire una esatta valutazione della scenografia in Italia. E' appunto per il perduto discorso di una tradizione in atto, continuamente evolvendosi per giornaliere scoperte, per faticosamente raggiunti risultati, che oggi, — qualora lo si volesse fare — non si riuscirebbe a compilare un elenco di scenografi operanti che giustifichi, su basi prettamente professionali, la sua ragione di essere.

Gli elevati costi degli allestimenti, la modestia dei compensi, la preferenza, per ragioni di carattere economico, che si dà ad allestimenti rimediati contro allestimenti realizzati ex novo, potrebbero apparire le ragioni vere, le uniche, a determinare la dispersione di energie potenzialmente vive; io stesso, più di una volta, discutendone in pubblico od in privato sono stato indotto a credere che i motivi fossero appunto da ricercarsi nelle disagiate condizioni economiche, nella scontentezza di un mal compensato lavoro, nella incertezza, sopra tutto, di un lavoro continuativo e redditizio e, infine, nel silenzio nel quale, troppo sovente, sudati risultati disperatamente muoiono.

Oggi come oggi sono portato a credere che invece si tratti di qualcosa di più profondo, di un costume più radicato, (non certo per colpa di chi ne è attore), che trae le sue origini prime da una condizione di vita che per essere ancora troppo provvisoria e per appartenere ancora troppo ad una storia che tutti si sono quasi imposto di dimenticare, non riesce, forse suo malgrado, a muoversi sulle vie meno eccitanti ed avventurose di una vita fatta di quotidiani risvegli e di sudati riposi. Quest'ansia di successo, questo

bisogno della notorietà, questa (necessarissima, si badi bene) corsa al guadagno ed alla affermazione (in netto contrasto con la tranquillità di risultati ai quali con più lentezza ma sicuramente i nostri predecessori si avviavano, in una più larga visione della vita), ci porta a cercar di ammassare il maggior numero di risultati possibile, con una dispersione di forze dieci volte maggiore in un tempo di altrettanta proporzione ridotto. Chi soffre di un tale stato di cose è evidentemente quel risultato estetico cui in partenza si accennava e del quale del resto, come ho già detto, non riusciremo a parlare se non organizzando la nostra mente col clima sociale nel quale la nostra condizione di uomini d'oggi ci costringe a vivere.

A tempi sereni, serenità di risultati.

La caotica giornata che dobbiamo trascorrere in compagnia di una affaristica che nello spettacolo non vede se non la possibile speculazione finanziaria (e che ha, del resto, una sua ragione di essere) costringe tutti noi che dallo spettacolo vogliamo per vocazione (istintiva o raggiunta) trarre la nostra ragione di vita morale e materiale, a superprodurre a vantaggio della quantità contro la qualità. Tutte le arti che per essere realizzate (per lo meno nei loro termini inequivocabili) abbisognano di un solo autore, si manifestano a tempi irregolari, non obbligate da calendari e da scadenze e riescono a compiersi al di fuori di ogni apparente logica di lavoro.

Son troppo note le difficoltà che la realizzazione di uno spettacolo porta con sé perché se ne debbano riproporre i motivi, ma uno, forse il più evidente, è quello che sfugge alla osservazione della maggioranza: l'impegno delle date, la responsabilità dei tempi di produzione e di consegna del prodotto finito.

Non a torto ho parlato di prodotto. Oggi uno spettacolo è sempre un prodotto a carattere industriale nel quale si inserisce necessaria ma faticata la figura dell'artista. Lontani dai tempi nei quali uno spettacolo era considerato alla stregua del pane di cui l'uomo abbisogna (non alludo, è chiaro, ai giochi del circo di romana memoria); lontani dal tempo in cui l'apparizione ingenua e terribile di una divinità faceva innanzi tempo partorire le donne terrorizzate; in un'epoca nella quale anche il più sprovveduto spettatore è a conoscenza della quasi totalità dei segreti del palcoscenico e dei teatri di posa; in un periodo storico — ininquinabile in questi soli ultimi anni — nel quale nulla di segreto riesce a sottrarsi alla curiosità del lettore e dell'uomo della strada; in un'epoca nella quale si è perduto il gusto del mistero per acquistare in compenso quello della rivelazione sensazionale; anche la figura dello scenografo, che (forse più di ogni altra) è nata dalla necessità di riuscire a creare misteri e magie, illusioni e diavolerie, è costretta a rifugiarsi in un faticoso lavoro nel quale i voli o, se volete, la possibilità di certi voli, è quasi sempre spezzata dai richiami di una economia organizzata e male intesa che a lungo andare, concreta come dev'essere, finisce per divenire l'unica direttrice di quei tali famosi ragionamenti estetici, a discapito di una educazione morale, di una moralità alla quale lo spettacolo dovrebbe mirare, a meno che non lo si voglia, questo spettacolo, preventivamente intendere solo e soltanto come un prodotto da lanciarsi sul mercato del divertimento e del pubblico piacere perché delle folle sprovvedute (ma coerentissime con se stesse) possano a loro piacimento approvare o condannare la fatica materiale e intellettuale di una collettività tesa a riconoscersi in un unico volto.

Sino a quando non si saranno superate certe convinzioni, sino a quando sopra tutto un intero discorso non sia definitivamente riveduto, non potremo affrontare con serenità un ragionamento che appunto perché rivolto a una particolare attività non può trarre le sue mosse che dai suoi soli, e speriamo immediati, risultati concreti.

GIANNI RATTO

TRADUZIONI E INTERPRETAZIONI

TRADURRE, trasporre, ridurre, parafrasare, imitare — sono, nel concetto volgare, operazioni secondarie. Ma questo giudizio, sia pur del tutto inconsciamente, discende da questa falsa teoria estetica che, distinguendo tra forma e contenuto, ascrive tutte le operazioni ricordate più su al lato formale dell'opera d'arte, annoverando invece le parti essenziali di essa sotto la rubrica del contenuto. Tradurre è rivestire di parole, mettiamo, italiane, un pensiero originariamente formulato in un'altra lingua; trasporre, è adattare questo contenuto a un altro insieme, diverso da quello nel quale originariamente nacque; ridurre, è un ulteriore grado di manipolazione del contenuto, che vien concentrato, ritagliato, raffazzonato diversamente; parafrasare, è dare questo contenuto in un ordine formale diverso dall'originario; imitare, è tentare di dar qualcosa di nuovo, ma tanto affine all'antico che susciti un'emozione artistica affine a quella provocata dall'originale. Queste però sono tutte definizioni errate, in quanto ognuna di queste operazioni richiede, per giungere a un risultato che abbia valore nel campo artistico, una rielaborazione assai più profonda che non sia il travestimento di un soggetto in un'altra forma; richiede cioè una « ricreazione », una creazione *ex novo* di esso.

E questo è tanto più vero quanto più ci si allontana dal discorso puramente partecipativo di nozioni logicamente formulate e ci si avvicina all'espressione più prettamente poetica. Una frase di Cartesio o di Kant ha, senza dubbio, una sua bellezza artistica, rappresentata dalla perfetta trasparenza della formulazione verbale all'idea espressa, ma questa idea non si risolve nella forma che l'esprime, e la verità filosofica potrà essere afferrata nella sua essenza anche se chi la traduce non saprà trovare una formulazione altrettanto pregnante e se ricorrerà, onde definire il concetto, di una formulazione meno concettosa e più esplicativa. Il pericolo a cui si va incontro è che il traduttore deve scegliere tra i vari significati latenti e immanenti che una parola, una espressione, un testo, possono offrire a una più scaltrita e approfondita ermeneutica filologica ed escludere gli altri. Ma questo è discorso che esula dal nostro tema attuale. Importa invece notare che la « ricreazione » del testo avviene qui sul piano logico-interpretativo.

Quando invece il testo da tradurre è di natura più lirica, quando cioè esso non partecipa un « concetto », ma uno stadio sentimentale, il lavoro di « ricreazione » deve per forza avvenire sullo stesso piano lirico, e a un vocabolo deve sostituirsi un elemento verbale di uguale intensità. Un'intensità fatta di infiniti elementi che confluiscono in una parola: la sua lunghezza o brevità, il suo suono, la sua tradizione storica o letteraria, e via enumerando. Può darsi, in via d'esempio, che la parola « amami » susciti per tutti gli uomini della terra una immagine emotiva non troppo dissimile. Ma non oserei affermare che ciò avvenga per la parola « moglie », quando si pensi all'indissolubilità del matrimonio cattolico, al divorzio ammesso dai protestanti, alla poligamia degli orientali e via di seguito.

L'attività « ricreativa » nella traduzione si colloca quindi tra questi due estremi, della ricostruzione sul piano logico-esplicativo, e della riespressione sul piano lirico. La traduzione è un caso limite di tutte le operazioni di trasposizione di un'opera d'arte da un modo d'espressione a un altro. Tutte le arti, dal più al meno, ne offrono esempi. Quello che qui ci interessa è la riduzione cinematografica di opere narrative o teatrali.

Il cinematografo, in quanto forma artistica a se stante, dispone di mezzi espressivi peculiari. Esso sa « vedere » in modo nuovo, e « dire » in forma sua queste visioni. Certi bellissimi documentari artistici sono la prova di questo « occhio » nuovo aperto sul mondo.

Ma questo è solo un aspetto del nuovo modo di vedere al quale si aggiungono infiniti altri, dati dalla possibilità dei piani di proiezione, di riavvicinamenti di elementi lontani nello spazio e nel tempo, di usare d'ogni sfondo o scenografia, di fissare e perpetuare espressioni fuggevoli e così via.

E' naturale che la traduzione di opere d'arte preesistenti in linguaggio cinematografico implichi un rimaneggiamento assai più profondo e completo di qualsiasi altra. Il critico inglese Dilys Powell, commentando recentemente l'*Amleto* di Oliver lo giustificava delle infedeltà e lo accusava di fedeltà letterarie. « Vorrei poter difendere — egli scrive — con altrettanta convinzione quei punti in cui il film anziché riassumere il testo, non fa che doppiarlo con immagini visive ».

Ma gli esempi di come non si deve utilizzare un testo per una sceneggiatura cinematografica pullulano. Pochi invece gli esempi positivi. Eccellente tra tutti quello di Claude Autant-Lara in *Le diable au corps*.

Il racconto di Radiguet ha acceso la fantasia del regista. Questi vede l'adolescente che si muove innamorato alle soglie della vita, pieno di scatti, d'ineguaglianze, di impeti, a volte fanciulleschi a volte virili; e, avendo trovato un materiale umano d'eccezione in Gérard Philippe ci ha dato un capolavoro suo, naturale, spontaneo, in cui i piccoli errori che possono qua e là incontrarsi na-

scono forse solo da una reminiscenza del testo. Per esempio c'è una scena nel film in cui il giovane incontra sulle scale di Marta la madre di lei e la insulta con una certa volgarità. La scena è spiacevole, non necessaria e non c'è nel romanzo. Ma Radiguet ha scritto due o tre frasi come questa: « La signora Grangier pareva più anziana del marito; la sua ineleganza, la sua statura bassa, me la resero antipatica alla prima occhiata ». Potrà sbagliarmi, ma quella scena è nata da qui. E' un ricordo letterario.

L'aver rovesciato il racconto e l'averlo portato su di un piano rimemorativo può essere o no approvato. E' certo un trucco molto sfruttato, ma Autant-Lara ne ha saputo trarre un partito magnifico, condensando l'azione, intramezzando il racconto con ritorni alla realtà presente nella chiesa in cui si celebra il funerale di Marta e cogliendo espressioni magnifiche sul viso del giovane che vi assiste dietro una cancellata.

Ma dove Autant-Lara è magnifico è dove crea liberamente. Egli ha dimenticate, diresti per istinto, tutte le scene del romanzo che, più sfumate o introspettive, sono un delizioso tema letterario, ma fiacchi e lenti elementi cinematografici. Le esitazioni, le incertezze, i dubbi si riassumono nel film in un'espressione sul tavolo di Gérard Philippe. Ma quante invenzioni vi ha aggiunte di suo. Alcune hanno reso più vero e concreto un personaggio — come per esempio quella passeggiata serale di padre e figlio fino al pontile, mentre Marta aspetta invano. Il padre, che in qualche situazione del romanzo è una figura debole e incerta, si fa nel film solido, comprensivo, concreto.

Ma del dextro il valore inventivo, creativo del regista è misurato da quella stupenda scena nel caffè di Parigi, in cui Marta, colpita da male, viene portata via dall'ambulanza, e il giovane rimane sul marciapiede sotto lo scroscio d'acqua a guardare la macchina che s'allontana e le ansie della sua paternità, che tornano nel romanzo con graduazioni e contrasti, sono nel film riassunte dalla frase tra stupida ed ironica d'uno spettatore: « Comment, vous n'êtes pas le père? ».

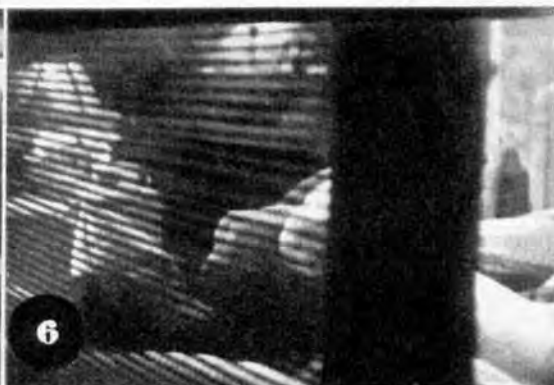
Perché questa nuova « concinnitas » è essenziale al cinematografo, e in essa sta la ragione dei nostalgici del « muto ». Il « muto » obbligava a una condensazione visiva dell'espressione, che il parlato mette in pericolo, se cede all'invito del discorso e sacrifica le peculiarità del cinematografo al teatro. Non è certo Autant-Lara che soggiace a questa tentazione. Il finale sulla porta della chiesa è un miracolo di densità concettosa.

E le citazioni potrebbero moltiplicarsi, allungarsi, ma non sarebbe che un modo più circostanziato per dimostrare quello che abbiamo fin da principio affermato: che tradurre, trasporre, ridurre, parafrasare, imitare — è ricreare, è fare cioè opera nuova che esprime con i mezzi espressivi, sia linguistici sia tecnici, di cui il « ricreatore » dispone, un'opera che vive nella sua fantasia, eccitata e riscaldata al fuoco di un'altra sfera d'arte.

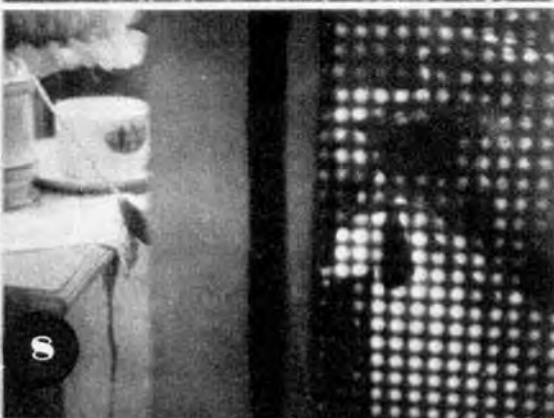
FEDERICO FEDERICI

Da « Mourning Becomes Electra » (Il lutto si addice ad Elettra, 1947): Eugene O'Neill liberamente « tradotto » per lo schermo da Nichols.





CAMINETTO E DIAVOLO IN CORPO



ANCHE QUANDO in un'opera cinematografica si rileva una rigoristica unità dell'insieme, non mancano in esso frammenti che, pur essendo perfettamente amalgamati all'insieme, risultano particolarmente notevoli o per la loro forma o per il loro contenuto. E di solito tali sequenze coincidono con la fase culminante dell'intero film, con il « momento » del racconto in cui la tensione raggiunge il suo acme. E anche *Le diable au corps* di Claude Autant-Lara, esemplare per l'omogeneità interna ed esterna del tutto, possiede un pezzo da antologia: « la sequenza del caminetto » la quale illustra, attraverso le immagini, l'episodio centrale di tutta la storia di Marthe e François, la frase del racconto decisiva per i suoi ulteriori sviluppi: il momento in cui, cioè, per il contatto fisico che si compie, il protagonista ha la prima esatta nozione dell'amore totale e completo.

L'episodio, tratto dal romanzo omonimo, nasce oltre che dal brano analogo dell'opera d'origine, dalla « interpretazione cinematografica » del sottile monologare di Radiguet. (« Tout ce que je puis vous dire — dichiara Autant-Lara ad un suo intervistatore — c'est que Pierre Bost et Jean Aurel — se sont efforcés de respecter scrupuleusement l'esprit du roman, sans s'attacher à la lettre; c'est-à-dire sans s'attacher au déroulement de l'action. Ils sont partis des caractères et les ont introduits dans une action cinématographique qui fut l'équivalent de l'action littéraire. C'est ainsi, je crois, qu'il faut concevoir l'adaptation au cinéma »).

Ecco, infatti, il « valore psicologico » del fuoco nel caminetto, desunta da un precedente incontro tra Marthe e François: *Senza dubbio trovo che aveva l'aria smarrita, perché, prima d'ogni altra cosa, le chiesi perché c'era il fuoco. — Perché, mentre aspettavo voi, ho acceso nel caminetto del salotto una fiammata di legno d'ulivo, e a quella luce*





leggevo... Al contrario. Il fuoco mi entusiasmò... Il suo viso calmo e serio non mi era mai apparso più bello che visto a quella luce selvaggia. Per il fatto che non si diffondeva nella stanza, quella luce conservava tutta la sua forza... Quand'essa dormiva così, colla testa appoggiata al mio braccio, mi piegavo su di lei per vedere il suo volto circondato di fiamme. Era un giocare col fuoco... Leggevamo insieme alla luce di quelle fiamme... Corse a ravvivare il fuoco.

E il caminetto, con le sue fiamme che si ravvivano, si torcono, per infine affievolirsi e spegnersi, diventerà, oltre la sceneggiatura e rivelandosi nelle immagini, uno dei motivi che visivamente ritmerà la sequenza: uno degli elementi a cui Autant-Lara si rifarà, riattaccandovisi, quando verso la fine del film descriverà — accentuando, con l'identità formale, il tragico parallelismo delle due sequenze — la morte di Marthe. A questo motivo Bost e Aurenche agganceranno dunque l'episodio, le cui varie fasi coglieranno nella rapidissima descrizione contenuta dall'opera d'origine. François giunge bagnato di pioggia in casa di Marthe. La giovane donna lo obbliga a spogliarsi e a coricarsi.

Ero a letto (scrive Radiguet). Marthe mi si stese accanto. Perché anche nelle sue braccia, diffidavo della mia timidezza. L'oscurità m'arrebbe dato coraggio. Marthe mi rispose con dolcezza: — « No, voglio vederti addormentare ». A questa parola piena di grazia, sentii un certo imbarazzo. Vederla in essa la commovente dolcezza di quella donna che arrischiava tutto per diventare la mia amante e, non potendo indorcinare la mia timidezza morbosa, ammetterla che potessi addormentarmi accanto a lei. Da quattro mesi dicevo d'amarla, e non gliene davo la prova di cui gli uomini sono tanto prodighi e che spesso sostituisce il loro amore. Spensi di autorità.

Dopo aver descritto le sue sensazioni, Ra-

diguet continua: *Essa fu dunque più felice di me. Ma l'attimo in cui ci scioglieremo, e i suoi occhi ammirabili compensarono largamente le mie ansietà, era trasfigurata. E più in là, l'autore conclude: Dunque le pazzie che in quella notte commisero le nostre anime ci stancarono più di quelle della carne. Le une parevano riposarci dalle altre: in realtà ci sfinivano. I galli cantavano più numerosi. Avevano cantato tutta la notte. Scopersi la menzogna poetica: i galli cantavano al sorgere del sole. Non era strano. La mia età ignorava l'insonnia. Anche Marthe, però, lo notò con tanta sorpresa, che non poteva essere che la prima notte. Non poté capire perché me la strinsi così forte sul cuore: la sua sorpresa mi dava la prova ch'essa non aveva ancora passata una notte insonne con Giacomo.*

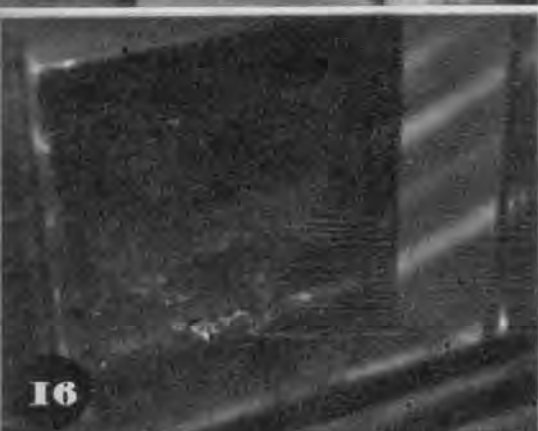
Ed ecco come, dalla fusione delle varie parti, dei singoli elementi (il caminetto, il fuoco, l'amplesso, il cantare dei galli, la « scoperta » di François ecc.) che abbiamo riportato, Autant-Lara descrive attraverso le immagini. François, con le spalle nude, giace sul letto e Marthe, la mano destra nascosta da un ruvido guanto, lo friziona: un turbamento improvviso la assale e si ferma, guardando con gli occhi socchiusi il « ragazzo » che gli si rivela improvvisamente « uomo » (foto n. 1). Si china lentamente sulla spalla di François e vi appoggia le labbra (foto n. 2). Ma anche François ha inteso in Marthe la donna e si solleva dal letto (foto n. 3), unisce le proprie labbra a quelle della giovane (foto n. 4), passandole un braccio attorno alla vita e attirandola a sé.

La macchina, che fino ad ora è rimasta immobile, inquadrando la scena in mezzo primo piano, comincia a ruotare, in panoramica verso sinistra, toccando successivamente i due amanti abbracciati e la spalliera del letto (foto n. 5), la grata del letto (foto n. 6, 7), fino a scoprire l'interruttore

della luce (foto n. 8). Il movimento di panoramica si arresta per alcuni fotogrammi: la « camera » inquadra in primo piano di dettaglio le mani di François e Marthe che contemporaneamente si protendono dal letto verso l'interruttore (foto n. 9) e v'indugia anche quando la luce è stata spenta (foto n. 10). Riprende poi la panoramica che, continuando nel suo movimento circolare verso sinistra, scopre il serico « pouf » e il caminetto, in cui ardono due tronchi (foto n. 11). Nuovo arresto, lunghissimo, per rendere evidente il lento scorrere del tempo, sulla identica inquadratura del caminetto: le fiamme aumentano di intensità (foto n. 12). *(Le pazzie che in quella notte commisero le nostre anime ci stancarono più di quelle della carne)*, diventano più alte (foto n. 13), guizzano in ogni direzione (foto n. 14), si attorccono (foto n. 15), per infine affievolirsi e spegnersi (foto n. 16).

La notte d'amore è trascorsa: la « camera » riprende a muoversi in panoramica, stavolta verso destra, staccandosi dal caminetto (foto n. 17), e inquadrando successivamente la finestra (foto n. 18), da cui trapela la luce del giorno, la parete ed un lume (foto n. 19), la toletta (foto n. 20), un'altra finestra (foto n. 21), un altro spazio di parete (foto n. 22), per finire nuovamente sul letto. Prima viene scoperto François, che bacia le dita di Marthe, poi entrambi i giovani. La macchina indugia sui loro volti, per spiarvi le sensazioni mattutine dei due amanti (*essa fu dunque più felice di me. Era come trasfigurata*), concludendo così la sequenza: un equilibrio di discrezione e di allusività, un esemplare pezzo di cinema che, attraverso il sapiente uso dell'immagine carica di intenzioni e di significati, rende con precisione, ma contemporaneamente con una levità che dà al tutto una toccante « castità », una delle pagine più scabrose e « difficili » di tutto il romanzo.

GAETANO CARANCINI





« Back to Baatan » (Gli eroi del Pacifico, 1945) di Dmytryk.



Dmytryk al microfono durante la nota inchiesta anticomunista.



Ryan, Mitchum e Young nel film « Crossfire » (Odio Implacabile, 1947)

4 - EDWARD DMYTRYK

IN UN FORTE e coraggioso articolo pubblicato quest'anno da *L'Ecran français* (n. 161, 27 luglio 1948), Edward Dmytryk ha dichiarato: « Fin dal 1943, uno dei registi che doveva testimoniare il falso nel processo contro i dieci a Washington fece sapere a un mio amico che io sarei stato espulso da Hollywood ». In effetti, l'attività di questo gruppetto di persone incriminate dalla Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals, e posto sotto l'inchiesta del Comitato Thomas, fu durante gli anni della guerra e dopo, sinceramente e coerentemente antifascista. Adrian Scott, nella sua qualità di responsabile di produzione, portò in tutto un settore della R.K.O. una inusitata serietà d'intenti e un aperto anticonformismo. John Howard Lawson, il mattacchione a cui il processo doveva poi rimproverare la diabolica tattica d'inserire la « linea del partito » nelle scene più dispendiose (quelle che sicuramente i produttori non avrebbero mai avuto cuore di tagliare), postulò nei suoi soggetti l'amicizia con l'Unione Sovietica. Herbert Biberman nel suo scenario *Hill's Children* (realizzato dallo stesso Dmytryk, appunto nel 1943) stigmatizzò i metodi d'educazione nazisti, facendo capire sotto sotto che sistemi del genere stavano per introdursi, o già erano entrati in vigore, negli Stati Uniti. Albert Maltz, autore di un soggetto dal titolo significativo: *Gli hanno dato un fucile*, e più recentemente di *The Naked City* (La città nuda, 1947-48) e Dalton Trumbo, forse il più intellettuale del gruppo, sceneggiatore — ad es. — del film di Dmytryk *Tender Comrade* (Eravamo tanto felici, 1944), si occuparono del

Giappone come il Giappone, nemico di guerra, meritava che ci se ne occupasse (vedi anche un altro film di Dmytryk, *Tragico Oriente*, sceneggiato da Emmet Lavery, scrittore progressista casualmente rimasto fuori dalla « lista dei dieci »). Alvah Bessie, glorioso combattente della guerra di Spagna, e Lester Cole, soggettista e sceneggiatore da circa vent'anni a Hollywood, dipinsero un'*Avventura in Birmania* a colori piuttosto realistici. Così Ring Lardner, raffigurando *Gli uomini di domani* in una sua vicenda, e Samuel Ornitz, collaboratore di Biberman per lo scenario di *La nuova Orleans*, si dimostrano pure scrittori ideologicamente avanzati. Da ultimo Edward Dmytryk, meno teorico di tutti ma il più franco e positivo, infilò l'uno dopo l'altro, in una carriera breve ma densa, una serie di film, che durante la guerra furono tollerati perché potevano rientrare in qualche modo sotto l'etichetta di « propaganda »; ma che un paio d'anni dopo gli pesarono addosso di colpo, costringendolo a riparare all'estero.

Oggi i problemi del regista — scrive Dmytryk — « hanno un rapporto diretto con le questioni d'ordine economico, politico, sociale... Può sembrar strano sentire un regista americano che usa parole come *economico*, *politico* e *sociale*. Ma dovete sapere che anche a Hollywood c'è un gruppetto d'uomini, i quali comprendono che poche storie, pochi film possono essere di qualità, se le situazioni e i personaggi ch'essi propongono non sono solidamente radicati a ciò che rappresentano queste tre parole ». Del gruppetto Dmytryk era la punta più cosciente e avanzata, la più temuta. Si racconta che Billy Wilder e Charles Brackett abbiano fatto l'anno scorso questo paragone tra il pubblico europeo e quello americano. Mentre in Europa un regista può iniziare un film con un'inquadratura di nuvole, facendola seguire da una seconda inquadratura di nuvole e poi di una terza, e la

gente (riferisco il parere di Wilder e Brackett) è soddisfatta perché intuisce che il regista ha voluto creare un certo clima, una certa *atmosfera*; in America, invece, le cose andrebbero diversamente. Tutti accetteranno la prima inquadratura. Ma nella seconda vorranno vedere un aeroplano. E guai se nella terza l'aeroplano non esplode...

Ebbene, nei suoi film Edward Dmytryk *fa continuamente esplodere l'aeroplano*, e in ciò viene incontro al gusto del (suo) pubblico. Ma mentre questo compito di congegnare situazioni esplosive e « bombe » ideologiche, egli lo lascia ai fidati soggettisti e sceneggiatori, massima cura del regista è quello di far vivere, in tale ambiente allettante e suggestivo, personaggi umanamente credibili e sentiti, definiti con minuzioso scrupolo fin nei minimi dettagli della loro psicologia, e soprattutto nei loro rapporti coi « fatti ». Avviene così che la tecnica audace e sostanziosa di questo ex-montatore specializzato, si tramuta assai sovente in stile, perché a contatto con problemi resi palpabili e reali attraverso i personaggi. In ciò Dmytryk, nato al mondo allorché Griffith nasceva al cinema, prosegue senz'altro la tradizione più gloriosa del cinema americano, con i problemi presi di petto senza troppa riflessione, ma col pieno sentimento di non poterne fare a meno. Con la differenza, però, che mentre Griffith, ad es., non ha capito niente della prima guerra mondiale, Dmytryk e i suoi amici, a quanto pare, hanno capito piuttosto bene la seconda.

I difetti più gravi dei film « ideologici » precedenti a *Till the End of Time* (Anime ferite, 1946) e a *Crossfire* (Odio implacabile, 1947), provengono tutti dall'impalcatura teorica rimasta tale, rimasta schematica e intellettualistica per la colpa degli sceneggiatori. Facciamo qualche esempio: *Behind the Rising Sun* (Tragico Oriente, 1943), si propone di smascherare il vecchio e



Dick Powell e Walter Slezak in « Cornered » (Missione di morte)



Ryan e Ginger Rogers in « Tender Comrade » (Eravamo tanto felici, 1944)



Dorothy McGuire nel film « Till the End of Time » (Anime ferite, 1946)

impenetrabile Giappone feudale e tradizionalista, rivelando i contrasti di mentalità nel seno di una stessa famiglia. Da principio, quando il figlio torna in patria dopo aver completato gli studi in America, il padre diplomatico sembra nei suoi confronti reazionario e passatista, semplicemente perché manifesta alcune forme esteriori di ossequio a usanze inveterate del suo popolo. In seguito invece, mentre il padre si rivela, pur nella sua debolezza e nei suoi limiti, ancora un buon democratico, il figlio diventa espressione del più folle e cieco assolutismo fascista. Ma lo studio di questi passaggi è, in sede di soggetto, estremamente approssimativo. Basterebbe pensare alla scena in cui il giovane, in divisa da ufficiale, visita assieme alla ragazza

(Margo) i genitori di lei che abitano in campagna, e che hanno venduto la sorella minore per poter accogliere degnamente gli ospiti: scena che sembra tolta di peso dal *Soldato Tanaka* di Kaiser, ma che perde ogni consistenza perché, a differenza che nel dramma, non sono stati precedentemente sottolineati gli aspetti di miseria e di arretratezza della popolazione contadina giapponese. Al contrario Dmytryk è a suo agio quando si tratta d'inserire nel film pezzi di documentario, quando occorre sottolineare la brutalità della guerra in Cina, o quando il combattimento tra Mike Mazurki, lottatore giapponese, e Robert Ryan, pugilatore americano è montato come contrasto violento di due tattiche, di due scuole, di due civiltà.

Così, in *Back to Bataan* (Gli eroi del Pacifico, 1945), i rapporti dei partigiani filippini con la gente della loro terra sono ignorati, tanto da fallire lo scopo di rappresentare con una certa serietà, anche se sempre approssimativa, la resistenza di un popolo. Ma i brani che, unendo a documentari autentici scene rifatte, sottolineano i sacrifici dei partigiani sul campo di battaglia, l'inutile crudeltà degli invasori giapponesi, il ritorno in forze degli americani nelle isole, hanno un ritmo serrato e magistrale.

In *Eravamo tanto felici* è debole, oltre l'impalcatura teorica, anche quella narrativa. Paragoniamolo con un eccellente film dello stesso genere, meglio riuscito: *From this Day Forward* (Tutte le spose sono belle, 1946) di John Berry. Mentre quest'ultimo termina con un lieto fine, tuttavia la sostanza del film permane drammatica, triste come la realtà della trama: le difficoltà d'esistenza di una coppia di giovani sposi operai in America. Invece *Eravamo tanto felici*, che ha un finale commoventissimo, anzi tragico, conserva un certo insopprimibile sapore d'allegria, perché nello scenario non sono poste le basi giuste delle relazioni tra marito e moglie in prossimità e in presenza della guerra, né vien definita e fatta sentire la « struttura economica » della famigliola, il suo lavoro operaio. Dmytryk perciò si è battuto con ottimismo sulle scene intime e deliziose tra Ginger Rogers e Robert Ryan: quando lui la chiede in isposa, quando litigano una sera nella loro casetta, e quando parlano del bambino che verrà (qui fa capolino l'intellettuale Trumbo: « sai, un bambino è una cosa importante... »). Le sovrastrutture ideologiche sono rimaste da una parte; i fatti e il film, invece, dall'altra. Dmytryk non ha sentito la guerra come problema ideologico completo: durante la guerra bisogna combattere contro un fascismo esistente, e non c'era tempo di pensare, per chi aveva da realizzare film antifascisti e

FILMOGRAFIA

1930: *Television Spy* con William Henry e Judith Barrett (film antinazista d'attualità, sulla guerra appena scoppiata in Europa). - 1940: *Golden Gloves* con James Cagney e Richard Denning. - 1941: *The Devil Commands* con Boris Karloff e Amanda Duff (antinazista); *My First Romance* (scenario Adele Comandini); *Confession of Boston Blackie* con Chester Morris e Harriet Hilliard. - 1942: *Counter Espionage* con Warren William e Eric Blore. - 1943: *Hitler's Children* con Tim Holt e Bonita Granville (scenario Herbert Biberman); *The Falcon Strikes Back* con Tom Conway e Harriet Hilliard (giallo criminale); *Behind the Rising Sun* (Tragico Oriente) con Margo, J. Carroll Naish, Tom Neal, Robert Ryan, Mike Mazurki (scenario Emmet Lavery). - 1944: *Tender Comrade* (Eravamo tanto felici) con Ginger Rogers, Robert Ryan, Ruth Hussey, Kim Hunter, Mady Christians, Patricia Collinge (scenario Dalton Trumbo); *Murder my Sweet* (L'ombra del

passato) con Dick Powell, Claire Trevor, Anne Shirley, Otto Kruger, Mike Mazurki (da un romanzo di Raymond Chandler, produttore Adrian Scott). - 1945: *The Invisible Army*; *Cornered* (Missione di morte) con Dick Powell, Walter Slezak, Micheline Cheirel, Nina Vale, Morris Carnowsky, Jack La Rue (produttore Adrian Scott); *Back to Bataan* (Gli eroi del Pacifico) con John Wayne, Anthony Quinn, Philip Ahn, Fely Frequenti. - 1946: *Till the End of Time* (Anime ferite) con Dorothy McGuire, Guy Madison, Robert Mitchum, Bill Williams, Jean Porter. - 1947: *Crossfire* (Odio implacabile) con Robert Young, Robert Mitchum, Robert Ryan, George Cooper, Gloria Grahame, Jacqueline White, Paul Kelly, Sam Levene (romanzo di Richard Brooks, produttore Adrian Scott, R.K.O.). - 1948: *So Well Remembered* con John Mills, Martha Scott, Patricia Roc (girato in Inghilterra).

battaglieri, che il fascismo potesse o meno rappresentarsi sotto altre spoglie.

Ma a guerra terminata, la nuova realtà della vita americana non sfugge a Edward Dmytryk. Che cosa trovano infatti, tornando a casa, gli «eroi del Pacifico»? *Anime ferite* è uno dei film più umani e comprensivi sul dopoguerra, ma è anche una denuncia energica e leale. Confrontato al tanto più celebre e strombazzato *The Best Years of Our Lives* (I migliori anni della nostra vita, 1946) di Wyler, che ha il medesimo tema, lo supera in profondità e in freschezza d'emozione. Concentra la trama riuscendo a inserirvi anche una donna (Dorothy Mc Guire) la quale, come i tre che tornano, ha assunto la mentalità del reduce disorientato e sconvolto, pur essendo rimasta a casa. Questo arricchimento psicologico e questa maggiore sintetizzazione dei personaggi, consentono a Dmytryk di risolvere il «tema del ritorno» sul piano di una nuova lotta, di una nuova battaglia umana da sostenere: quella contro il nemico di sempre, il fascismo. Il fascismo — sembra dirci il regista in questo film sereno e positivo — tra tanti suoi difetti e aberrazioni ha pure un gran pregio: quello di aiutare gli sbandati, i disorientati, i feriti moralmente e fisicamente a ritrovarsi, a identificare il superamento d'ogni amaro problematismo interiore nella lotta per l'ideale; quello di unire saldamente tra loro i migliori. Tutto questo Dmytryk spiega e rivela in una sola scena di *Anime ferite*, di eccezionale movimento ed efficacia: la scena del caffè (preparata da tutto il film) in cui anche il mutilato picchia di santa ragione sopra i provocatori fascisti.

Odio implacabile, tecnicamente egregio, porta alla conclusione le ricerche elaborate in precedenza in materia di film criminali. *Murder My Sweet* (L'ombra del passato, 1944), e *Cornered* (Missione di morte, 1945) erano ad esempio due film notevoli per diverse ragioni: perché Dick Powell cessava di comparire come «bel giovane», recitando realisticamente e prendendo anzi botte e cazzotti a tutto spiano; perché in modo impeccabile e con «trovate» folgoranti (lo sparo che accieca il protagonista nel finale del *Murder My Sweet*); e perché, nel secondo, la posizione assunta nei riguardi di fascisti francesi, svizzeri e sudamericani, era piuttosto conseguente e decisa (il viso del fascista tenuto «in ombra» per parecchi minuti). Ma con *Odio implacabile*, tutti i personaggi del film, singolarmente e collettivamente presi, incarnano una realtà morale e sociale; e i problemi presenti in una forma drammatica e persuasiva sono diversi: da quello della smobilitazione a quello dell'intolleranza razziale, a quello della prostituzione.

La nausea dell'immediato dopoguerra viene espressa attraverso il disadattamento alla vita civile di uomini tagliati fuori per anni dalla patria, dal lavoro, dalle consuetudini famigliari: di uomini impegnati a combattere, e forse a uccidere il «nemico». Restituiti di colpo alla grande città, all'esistenza borghese, questi uomini non hanno la forza di riprendere da capo, non sanno guardare in faccia l'avvenire, scaricano le emozioni accumulate nella guerra, in poche ore di dispersione morale o di follia.

Anche in America la vita non è facile, con gente che tira avanti a forza di disperazione e di disillusioni. Le contraddizioni di quella società si sono acuite e approfondite nel dopoguerra, il fascismo e il razzismo si presentano o ritornano con la loro lugubre maschera. Sebbene per tutto il film non risuoni neppure un accenno ai negri, si sente, in questa atmosfera carica e violenta (così diversa dagli ambienti chiari, semplici e ariosi di *Anime ferite* — ad eccezione che nella scena citata), una strana eco di linciaggio e di repressione. «Nelle mani dei progressisti — ha scritto Dmytryk — lo schermo potrebbe servire a dire al popolo americano che gli Stati Uniti non sono un paese tutto miele e zucchero; che il bigottismo e la intolleranza ci fioriscono sempre; che una larga percentuale della popolazione è ancora sottoalimentata, male alloggiata, senza scuole; e che i diritti della proprietà non sono necessariamente più sacri dei diritti dell'essere umano».

UGO CASIRAGHI

ALINE MAC MAHON può essere considerata come una delle più ricche e fantasiose caratteristiche del cinema americano. Oggi è quasi del tutto scomparsa dallo schermo, giacché l'abbiamo vista in questi ultimi anni soltanto in *Dragon Seed* (La stirpe del Drago, Conway, 1944). Era certo una delle pochissime attrici del cinema che fosse in grado di trasformarsi, senza mai cadere nel convenzionale, da attrice comica ad attrice tragica. Versatilità eccezionale, comune soltanto alla grandissima Marie Dressler. Ma la sfolgorante vivacità di Aline Mac Mahon nasceva da presupposti del tutto diversi da quelli della Dressler. Nella prima ricordiamo una spiccata tendenza ad una recitazione fantastica, funambolica, controllata soltanto da istinti bizzarri, mentre nella seconda i canoni della tragedia e della farsa erano conservati nella più schietta espressione. L'arte di Aline Mac Mahon rasentava spesso la scioltezza del trasformista o l'estro più spontaneo e svagato di un comico di varietà. Così ella facilmente poteva essere elegante o dimessa, inappuntabile o sciatta, giovane o vecchia, avvenente o scostante, secondo che il personaggio richiedesse l'una o l'altra qualità. «Io posso essere — diceva Aline in un'intervista — una gran dama così bene come una donnina pepata alla Joan Blondell; una donna intellettuale o stanca, o, invece, una vecchia arzilla; o accasciata, o elettrica». Del resto basta ricordarsi le sue interpretazioni per avere una prova di quanto ella stessa veniva osservando in quell'intervista. Una donna elettrica, appunto, e nervosa fino all'isterismo Aline Mac Mahon appariva in *Gold Diggers of* (La danza delle luci, Le Roy, 1933); una donna stramba e posatrice in *One Way Passage* (Amanti senza domani, Garnett, 1932); una donna vecchia e arzilla in *The Life of Jim-*

PERSONAGGI

my Dolan (Seconda aurora, Mayo, 1933) e infine una donna rigida ed irriducibile in *The World Changes* (Il mondo cambia, Le Roy, 1933). Una tavolozza, dunque, veramente ricca e generosa; ed era proprio questa sua notevole varietà di atteggiamenti che ne faceva un'attrice insuperabile e personalissima. Bisogna poi aggiungere a tutto questo, una straordinaria comunicativa che essa aveva nei confronti del pubblico: comunicativa spesso fortissima che nessuna sua compagna di lavoro poteva nello stesso modo vantare. Anche ora, nella sua ultima apparizione in *La stirpe del drago* ella ha disegnato un tipo di madre cinese piena di carattere, ma sensibile e nello stesso tempo simpatica e umana.

Aline Mac Mahon, con i suoi grandi occhi furbi, il suo mento dipartito che contribuiva agilmente a renderla sorniona e disinvoltata nello stesso tempo, la sua bocca viva e piena di carattere, aveva una maniera speciale di farsi amico il pubblico. Come se gli avesse fatto dei segni amichevoli speciali, come se recitando lo avesse messo a parte dei segreti del personaggio. E questo Aline lo faceva in modo così grazioso e così invitante da far dimenticare al pubblico di trovarsi davanti ad una donna se non proprio brutta, certamente non bella, se non proprio scostante, almeno non affascinante. Ed era una giostra solleticante quella alla quale Aline sapeva farti partecipare: tutti i gonzi impomatati che ella sapeva così opportunamente prendere in giro (Guy Kibbee, Mac Hugh, Warren Hymer) venivano seguiti nel-

Aline Mac Mahon era una delle caratteristiche più fantasiose: qui la vedete accanto a Beery.



DEL TEMPO PERDUTO

le strane piste in cui Aline si divertiva ad intradarli: finché veniva il momento in cui essi si accorgevano di essere stati gabbati, ed il senso di sospensione in cui ti venivi a trovare veniva sostituito da un opportuno rilassamento. Soltanto alla fine si veniva poi a sapere che i protetti da Aline erano ben altri che quei vecchioni: erano giovanotti astanti che ella sapeva convincere per far contente le sue amichette giovani. Ed Aline finiva per rimanere sola, dopo tante attività e tante premure per gli altri. Solo il pubblico rimaneva a consolarla con la sincera e spontanea simpatia che le aveva dimostrato.

ZASU PITTS è nata a Parsons (U.S.A.), circa cinquanta anni fa. Oggi è una delle caratteriste più divertenti del cinema americano. Non vi sono personaggi un poco strani e imbambolati, che ella non possa facilmente impersonare. Del resto Zasu Pitts è in possesso di uno stile comico assai preciso ed efficace, che deriva naturalmente da un mestiere ormai lungamente collaudato e che si basa essenzialmente nel deformare fantasiosamente i caratteri particolari di un personaggio, rendendoli così curiosi, da farne partecipe con magica virtù anche il pubblico più difficile e freddo. Non è un sistema — siamo d'accordo — originalissimo tra i caratteristi d'Oltre Oceano: ma Zasu sa sempre aggiungere tanto di suo, così da non confondersi mai con i mezzi che gli altri usano: e da qui deriva il suo successo

ormai lungamente consacrato. Zasu Pitts sa poi infondere alle sue creature un'umanità tenue ma sincera, dalla quale ella non sa mai uscire, che è tuttavia un senso inequivocabile del suo profondo talento d'attrice.

Molto, troppo lontani sono i tempi nei quali Zasu Pitts era un'inimitabile tragica, in *The Wedding March* e in *Honeymoon* (Sinfonia nuziale - Luna di miele, Stroheim, 1927-1928), accanto a von Stroheim: quando, innamorata fino alla follia (il primo amore, il primo spiraglio della sua povera, rassegnata vita di zoppa) dell'ufficiale austriaco, è pronta a darsi completamente all'amato, ma è respinta da questi con un gesto freddo e cattivo. Non c'è possibilità d'incontro e soltanto una sensualità fuori dal normale, può far decidere il cinico ufficiale a prenderla. La realtà è dunque assai cruda per la povera Zasu che naturalmente darebbe la sua vita per cambiarla: ma in verità l'elegante ufficiale l'ha sposata soltanto perché lei gli porta in dote una somma rilevante che deve andare a coprire la sua sostanza quasi del tutto dissipata. L'attrice drammatica Zasu Pitts non poteva certo essere paragonata all'odierna caratterista: allora l'impegno era totale, e la sua recitazione poteva toccare le alte vette della poesia. Chi ha visto quell'interpretazione certo ricorda la scena nella quale l'ufficiale le offre da bere e da fumare per vederla ubriaca: il riso dolorosissimo della donna fa contrasto con lo sguardo doppio e sensuale dell'uomo, creando un contrappunto di recitazione di rara efficacia.

FAY WRAY è nata in Alberta (Canada) in uno dei primi anni del secolo. Esordì nel 1923 in *Pilgrimage Play*, e fino al 1939 ci risultava ancora in piena attività, sebbene usata non più come «stella», ma in ruoli di secondaria importanza, nei film polizieschi della British e di altre case minori. Dopo aver studiato in una scuola di Hollywood, sposò giovanissima il soggettista John Monk Saunders. Fino al suo felice incontro con Erich von Stroheim non seppe mai superare un livello mediocre di recitazione, come del resto nelle interpretazioni che seguirono. Stroheim la forgiò e la diresse invece da par suo: Fay Wray sembrava trasformata. Una donna semplice ed ingenua, di umile origine, pronta ad offrirsi ed a sacrificarsi per il suo uomo, sebbene capace di impulsi più complessi. Oltre ai film con Stroheim la ricordiamo in *One Sunday Afternoon* (Convegno d'amore, Roberts, 1933), accanto a Gary Cooper, e in *Flesh* (Il lottatore, Ford, 1932) con Wallace Beery. Ma lontani erano ormai i tempi di *Sinfonia nuziale* e di *Luna di miele*, i due classici del cinema diretti da Erich von Stroheim. Fu soltanto in questi film che Fay Wray si dimostrò attrice in pieno possesso dei propri mezzi espressivi. Indimenticabile è il personaggio della ragazza che si reca con il fidanzato al corteo dell'Imperatore, e s'innamora dell'impeccabile ed elegante ufficiale austriaco che è al comando della cavalleria addetta a trattenere la folla. Il contrasto tra l'ufficiale e il fidanzato della ragazza (un rude e volgare macellaio) è raccontato con un perfetto contrappunto di immagini. Fay Wray raggiunse pure toni di recitazione assai notevoli nella scena dello sposalizio dell'ufficiale.

MASSIMO MIDA

Zasu Pitts in «The Wedding March» (Sinfonia nuziale, 1927). Fay Wray, che si rivelò attrice dotatissima in «The Wedding March».





In « *Les enfants du Paradis* » (1944) di Carné, Arletty raggiunse momenti di grande attrice.

be divertito. Cantai *Tipperary*, accompagnata dal pianista Estéban. Non scenderò nei particolari delle parti che interpretai. Tutto andò nel solito modo, a volte bene e a volte meno bene. Cantai, ballai, recitai ora in una farsa, ora in una tragedia, certe parti mi piacevano, per certe altre non ero molto tagliata. Ma avevo fatto da allora del teatro la mia professione e dovevo tener duro. Non dovete credere che volessi piantarli, perché ero sostanzialmente felice, e comunque io seguivo la massima di approfittare il più possibile di ogni situazione e non aspetto mai che la manna mi cada dal cielo. Chi di voi ha ricordo dei teatri parigini tra le due guerre può darsi abbia visto *Le cochon qui sommette* o *Plus ça change* con Raimu e Spinelly. Se la vostra memoria è particolarmente buona, può darsi che vi ricordiate anche di me.

Fin che non interpretai *Hôtel du Nord* feci solo piccole parti al cinema. In un film, *Les perles de la couronne*, di Sacha Guitry, fui la regina d'Abissinia. Quando i critici recensirono il film mi battezzarono « la perla nera ». In alcune scene avevo come compagno un autentico pitone. La cosa avrebbe potuto anche diventare imbarazzante, se non ci fosse stato l'incantatore di serpenti, il quale durante le riprese sorvegliava che l'animale non fosse improvvisamente preso da avversione per me. Ricordo un incidente divertente durante le riprese di uno dei primi film cui partecipai *La Garçonne*. Io non ero ancora molto al corrente sull'ambiente cinematografico e tutto mi interessava tremendamente. Quando non avevano bisogno di me sul « set », mi sedevo tranquilla in un angolo e osservavo tutto quello che accadeva intorno. Una volta mentre stavo facendo questo, notai un uomo seduto vicino che mi guardava. A rigore non avevo nulla da fare là, trattandosi di una scena in cui comparivo. Bisognava che dicessi qualcosa prima che quello mi intimasse di sgomberare, così azzardai, con un fil di voce, la seguente profonda osservazione: « Divertente, no, tutto questo? ». Egli mi diede uno sguardo canzonatorio ed esclamò: « Beh, sapete, quando avrete comandato come me quarantamila uomini nella pianura di Jena, sarete meno sorpresa ». Andai a cercare Jean de Limur, il produttore, per saperne di più riguardo a quel curioso individuo. Quando gli rivolsi la domanda, egli mi guardò con una certa aria di rimprovero: « E' Napoleone ». Allora io mi convinsi che nel mondo del cinema sono tutti « toccati ». Non fu se non in seguito che scopersi che quella strana persona era Robert Dieudonné, famoso per la sua interpretazione di Napoleone ai tem-

ARLETTY: STRETTAMENTE CONFIDENZIALE

SO BENISSIMO che tanta gente che mi ha vista in *Fric-Frac* e in *Hôtel du Nord* crede che io sia parigina come la Torre Eiffel. Ma, in realtà, io nacqui a Courbevoie da genitori oriundi del Puy-de-Dôme: mio padre era di Ayat e mia madre di Lac de Tazenat. E' questa la regione che Maupassant scelse come scenario del suo romanzo *Mont-Oriol*, e a me venne dato il nome della sua eroina, Arlette. Così cominciò l'esistenza di Arlette Bathiat, al 33 di rue de Paris, a Courbevoie.

Se voi vi aspettate ch'io vi racconti come da bambina giuocassi ad essere una grande attrice temo che rimarrete delusi. Oh sì, so che molte « dive » vi racconteranno come gli piaceva vestirsi in soffitta con i vecchi abiti delle loro madri e nonne e giuocare ad essere la marchesa o la regina delle Fate. Ma io non l'ho mai fatto. Giuocavo inve-

ce a fare l'infermiera d'ospedale. A scuola non fui mai un prodigio. Le sole materie che mi piacevano erano la storia e l'aritmetica. Quando cominciai a guadagnarmi da vivere, entrai in un ufficio come stenodattilografa. Senza vantarmi, riuscii bene nel lavoro, e mi ricordo ancora in gran parte la stenografia. Nel 1916, dopo esser stata in parecchi uffici, andai a lavorare nell'ufficio di Briand, che, a quell'epoca, era guardasigilli. Più tardi, quando mio padre morì, andai a lavorare nella fabbrica di armi Darraq, dove facevo i bossoli.

Entrai in teatro, per caso introdotta da uno che mi aveva conosciuta come modella. Un giorno mi disse: « Ti piacerebbe recitare? ». Quasi senza pensarci risposi, come faccio spesso « Pourquoi pas? ». La mia prima apparizione in palcoscenico vi avreb-

pi del muto. Egli fece di nuovo Napoleone, recitando con me, in *Madame Sans-Gêne*.

Non posso ricordare ora tutti i film in cui apparvi allora, ma ci fu *La chaleur du sein*, con Michel Simon, la Dorziat, Jeanne Lion e Jean Paquis; *Poperetta (o mon bel inconnu)* di Sacha Guitry e Reynaldo Hahn, dove apparivano anche Koval e Simone Simon. Ci furono diversi altri film, tra cui *Azor*, *La danseuse éperdue*, *Mon gosse de père*, *Le bonheur*, *Mesdames* e *Fric-Frac*. Io recitai sia nella commedia che nel film *Fric-Frac*, e mi ricordo di un incidente divertente che si verificò una sera appena prima che il sipario si alzasse. Nella commedia Michel e io venivamo in scena su di un tandem. Quella sera non mi sentivo molto bene, e sopra tutto sentivo il bisogno di una parola incoraggiante da parte di qualcuno. Devo spiegare

che a quel tempo anche Michel era molto giù per la perdita di Zaza, una scimmia ammaestrata di grande intelligenza ma di considerevole bruttezza. Era un misto di Orang-outang e di scimpanzè, e mangiava alla stessa tavola di Michel, in abiti femminili. Io gli domandai che aspetto avevo, sperando in una parola gentile da parte sua. Michel mi fissò per un momento, e poi, proprio mentre giungeva la chiamata per noi e montavamo sul tandem, si voltò verso di me e disse con voce spezzata: « Oh, come mi ricordi Zaza! ». Mentre pedalavamo per entrare in scena dimenticai il mio abbattimento nello sforzo per soffocare una risata. Devo ammettere che *Hôtel du Nord*, col quale ho veramente cominciato a interpretare parti importanti, è una delle mie interpretazioni favorite. Quando fui a Londra per un « week-end » alla fine del 1947, Roland Gant mi disse che questo film è ancora presentato di tanto in tanto nei cinema riservati ai film francesi. Mi fece vedere un bollettino pubblicato dall'Hampstead Everyman Theatre, che diceva di *Hôtel du Nord*: « Ogni volta che pensiamo al cinema francese, pensiamo, a ragione o a torto, a questo film ». E' un'affermazione molto cortese nei riguardi di un film che mi piacque fare, ed è soddisfacente e lusinghiero sapere che c'è un pubblico straniero cui esso ancora piace.

L'anno dopo, vale a dire nel 1939, apparvi nel successivo film di Marcel Carné, *Le jour se lève*. Una questione personale: se avevo guadagnato alquanto in fama perché in *Hôtel du Nord* mi spogliai, andai anche oltre con *Le jour se lève*, dove, per parecchi secondi, apparivo completamente nuda. Parlando di questo film mi piacerebbe dire come sia stato confortante leggere nella stampa inglese delle proteste contro la distruzione di esso da parte di Hollywood, affinché un'imitazione americana, *The Long Night* potesse circolare senza paura di concorrenza. Sebbene io mi rattristi, naturalmente, quando sento della scomparsa di qualche opera cui ho preso parte, vi prego di credere che quello cui mi oppongo è il principio. Spinto alla sua conseguenza logica, dovrebbe significare la distruzione di Monna Lisa, perché un pittore crede di poter creare un sorriso con maggior richiamo di cassetta o tale da dar meglio nell'occhio come pubblicità di un dentifricio, o il rogo di tutte le copie di *Romeo e Giulietta*, affinché tutti possano esser costretti a vedere la nuova brillante versione con bacio in primo piano e coro celestiale al lieto fine. Credo che questa sia l'opinione delle molte persone che hanno protestato per la faccenda di *Le jour se lève*. E' interessantissimo leggere l'eccellente articolo di Simon Harcourt-Smith in *Picture-Post* su questo argomento e il paragone tra i due film.

Poco prima della guerra feci *Tempête sur Paris* con Annie Ducaux ed Erich von Stroheim, e *La femme que j'ai plus aimée* con Noël-Noël. Uno dei film che più mi sono divertiti ad interpretare fu *Circonstances atténuantes*, diretto da Jean Boyer.

Durante la guerra feci solo tre film, *Madame Sans-Gêne*, *Les visiteurs du soir* e *Les enfants du Paradis*. Forse un giorno ritornerò al mio primo amore, il teatro, in una mia parte favorita come quella di Chevelu in *Un marito ideale* di Wilde. Ho voglia di cambiare ogni tanto, e sono convinta che non si possa ripetere con successo una cosa

di eccezionale. Per esempio, *Les visiteurs du soir* fu qualcosa di specialissimo sia come film sia anche per me, a causa della parte che vi sostenevo. Ma è ridicolo tentare di nuovo qualcosa dello stesso genere. Altrettanto valga, naturalmente, per *Les enfants du Paradis*. Anche questo fu un film diverso dagli altri, e come tale ebbe successo e non può né dovrebbe essere copiato. Credo che ogni film, in quanto opera d'arte (e non ha alcun valore se non è affrontato come tale), dovrebbe essere un'entità formata e completa come un gioiello, polito e ben montato. La prestazione degli attori con piena comprensione delle intenzioni dell'autore è l'oro puro della montatura del gioiello. Al giorno d'oggi, con l'alta perfezione raggiunta dalla tecnica cinematografica e la genialità dei produttori e dei registi, sia gli attori sia l'autore sono molto ben appoggiati — gli attori dell'ausilio del colore, del commento musicale, etc., nell'interpretazione delle intenzioni dell'autore; l'autore, d'altro canto, sa che quei sostegni sono a sua disposizione quando egli ne abbia bisogno per accrescere un effetto, per rafforzare un richiamo emotivo.

Per me, come attrice, la cosa più importante è la completa comprensiva e sincera interpretazione della parte che si rappresenta. Ma questa non è anche la cosa più importante nella vita? Quando non sarò più sincera, quando non dirò più quello che penso, quando non potrò più seguire il sentimento, allora sarò certo finita. Allo stesso modo credo nell'amore eterno, il genere di amore mostrato in *Les visiteurs du soir*, dove i cuori degli amanti continuano a battere dopo esser stati mutati in sassi. Se questo non fosse vero, dove sarebbe il valore dell'esistenza? Si può soffrire di più, così, ma si è esseri vivi. Credo sia stato Herbert Spencer a scrivere: « La vita è una commedia per quelli che pensano e una tragedia per quelli che sentono ».

Ma ho scritto anche troppo sul mio passato, le mie preferenze e le mie avversioni. I miei piani per l'avvenire preferisco lasciarli all'avvenire. Forse continuerò a far film, forse ritornerò sempre più al teatro. Inoltre può darsi che viaggi, perché, sebbene adori Parigi, mi piacerebbe anche viaggiare per tutto il mondo.

ARLETTY



Arletty in « Le jour se lève » (Alba tragica, 1939) di Carné, il regista che la rivelò.



Da « La lionnière terre captive », col quale Zimbacca si avvicina al « Farrebique » (1945) di Rouquier: ma il film è meno georgico e più crudele.

CINEMA DI FINE D'ANNO A PARIGI

OGNI STAGIONE, dal 1° dicembre al 15 gennaio, i distributori socchiudono i loro armadi d'acciaio. Da un lato cercano di colpire il pubblico più facile e più esigente che esce di casa durante le « feste »; dall'altro, pensano alle sale periferiche (della capitale e del paese), che preparano i programmi per l'annata e scelgono le « locomotive » — leggi: i capolavori — che tireranno qualche « vagone di lusso » (o film sicuro) e numerosi « carri bestiame ». In più, quest'anno, vi è la presenza delle innumerevoli delegazioni dell'O.N.U., senza contare i film proiettati unicamente per brigare il Premio Louis Delluc.

Nonostante le nostre più vive speranze, *Manon* di H. G. Clouzot non è terminato. Due settimane di foruncolletti, sul viso di Cécile Aubry, hanno ritardato le ultime scene del film. Avrebbe avuto il « Delluc », avrebbe avuto il successo immediato, avrebbe agitato le file del pubblico parigino; ma avrebbe avuto un condizionale. Così niente *Manon*. L'America offre ponti d'oro a Clouzot, che non li accetterà, poiché nessuno potrebbe immaginare il regista del *Corvo* impelagato nei codici morali dell'ex Zar hollywoodiano Hays. Clouzot girerà piuttosto *La chambre noire*.

Ecco dunque i film che ci siamo messi sotto i denti. *Une si jolie petite plage* d'Yves Allégret (così pieno di promesse, per l'ambizione del regista, le qualità di Gérard Philipe, la personalità di Madeleine Robinson — senza contare Jane Marken e Jean Servais, — per l'impiego del nuovo scenarista Jacques Sigurd e dell'operatore Alekan), si è rivelato uno scacco totale, senza riserve possibili. Allégret aggrava il caso *Dédé d'Anvers*: si compiace del vecchio « populismo » francese e realizza opere false e vuote.

Anche *Le danse de mort*, celebre tragedia nordica che è dello Stroheim « avant la lettre », sembrava una grande promessa. Conosciamo le tristi avventure di questo film di Marcel Cravenne, ma quel che conta è il risultato. Ora, salvo qualche passaggio degno del mito di Stroheim — « la danza della morte » propriamente detta è prodigiosa — il resto è spesso mediocre. Cravenne non è riuscito a rendere l'atmosfera sensuale che unisce i due esseri nonostante il loro reciproco odio. Senza codesta chiave — che fa di Strindberg un geniale precursore di Freud — i personaggi diventano bizzarri fantocci. Peccato. Con altri mezzi, con la possibilità di qualche pentimento, Cravenne

avrebbe potuto darci un'opera valida.

Terzo film attesissimo: *Le silence de la mer*, tratto da J. P. Melville dalla nota novella di Vercors (al secolo Jean Bruller). E' un tentativo eccellente di film letterario (quanto *Les parents terribles* è un film teatrale) e, come primo lavoro d'un giovane regista, abbastanza significativo. Comunque l'opera giunge a una conclusione paradossale e inattesa: l'essere debole, d'un orgoglio maniaco e un po' ridicolo, è il vecchio francese (J. M. Robain) che nell'opera di Vercors era il simbolo della vera resistenza; mentre l'essere forte, buono, europeo nel senso più francese della parola, è il tedesco, personificato da un attore convincente: Howard Vernon. J. P. Melville ha giocato una partita difficile, visto che a film terminato rischiava di vederlo proibito. Una severissima giuria, scelta da Vercors, ha però deciso di rendere pubblico il film dopo qualche taglio. La nobiltà degli intenti, la profondità del tema e i sentimenti che illuminano il film non toccheranno certo un vasto pubblico, che preferisce di gran lunga l'ipertrofia « mammaria » di Jane Russell al farsetto discreto di Nicole Stéphane. Opera di collaborazione morale magnifica; opera cinematograficamente sbagliata.



Da « *Le point du jour* », una pellicola sulle miniere di carbone del nord. Louis Daquin ha raggiunto un insolito equilibrio: "la Francia non aveva mai visto da anni un film come questo".

La *parade du temps perdu* o *Les casse-pieds* (in italiano: *Gli scocciatori*) è un finissimo Noël-Noël di Jean Dréville. Delizioso spettacolo, divertente e a volte profondo, *La parade du temps perdu* resta però il Noël-Noël un po' intimista, che sembrerebbe non poter uscire dal perimetro degli iniziati di Montmartre. Bisogna però dire che è il film veramente più francese dell'annata. Ed era un titolo per il « Delluc ». Noiosissimo e ben fatto, *La Lionnière terre captive* di Michel Zimbacca ricorda *Farrebique*, ma è meno georgico e più crudele. Personaggio centrale è ancora la fattoria e la lotta dell'uomo contro la natura. Film onesto, che sembra però annunciare tutti i futuri luoghi comuni delle bucoliche dozzinali. *Aux yeux du souvenir*, è elegante e glaciale come un endecasillabo. Delannoy è riuscito anche a rendere intelligente Jean Marais. Michèle Morgan è la solita grande figliola che conosciamo, commovente e precisa come il suo sguardo chiaro. Jean Chevrier è il burbero Apollo in giacca a doppio petto.

Ma insomma abbiamo o non abbiamo un gran film?

Certo che sì. *Le point du jour* di Louis Daquin, sulle miniere di carbone e sui minatori del nord. Opera senza concessioni, salvo una evidente linea politica interna: comunista. Non ho mai visto, nemmeno nella « scuola realista italiana », una così giusta eloquenza degli esseri semplici o umili, che parlano una lingua che non è necessariamente scurrile o sciatta. Non il falso « argot » che nessuno ha mai parlato fuori

dei film d'Yves Allégret, ma il linguaggio vero della gente. Gli attori, sorprendenti di autenticità e di comprensione, sono René Lefèvre, Jean Desailly, Gaston Modot, Marie Hélène Dasté, etc. Le scene girate nel paesaggio delle miniere — i due cumuli secolari di detriti ricordano le Piramidi d'una moderna schiavitù — hanno una dolcezza di fiore appena sbocciato, un fiore che la polvere di carbone corromperà presto. Senza diminuire i meriti di Daquin, riconosciamo che il solido lavoro di sceneggiatura e di adattamento di Pozner è essenziale nell'economia di *Le point du jour*. La Francia non ha visto da molti anni un film del genere.

A fianco di questa opera, che è un culmine, segnaliamo un eccezionale film a colori di pupazzi animati: *Alice au pays des merveilles*; per riassumerci, la favola vale cento Starevitch. Lou Bunin ha realizzato l'impossibile: un film moderno, industriale più che artigianale, girato come un disegno animato, che può far seriamente paura a Walt Disney.

La nostra cronaca sarebbe incompleta se non segnalassimo l'entrata ufficiale della filmologia in Sorbona. Alla Facoltà di Lettere, Gilbert Cohen-Séat ha inaugurato un corso sui « Problemi d'una genetica del cinema ». Avremo ancora, nel quadro dell'Institut de Filmologie, lezioni sulla psicologia fisiologica (prof. P. Fraisse), sulla psicologia collettiva (prof. G. Friedmann), sulla morfologia generale (prof. Francastel) e sulla psicologia del meraviglioso.

LO DUCA



Erich von Stroheim e Denise Vernac in « *Danse de mort* », diretto dal regista Marcel Cravenne.



Da « *Alice au pays des merveilles* », film a colori e a pupazzi animati realizzato da Bunin.

Howard Vernon in « *Le silence de la mer* », film interessante ma letterario di J. P. Melville.





SPERDUTI NEL BUIO

FRA TANTI CLASSICI da burla, questo **Sperduti nel buio** allestito nel 1914 da Nino Martoglio è un film importantissimo: un classico sul serio, cioè. Un'opera che nella storia del cinema esprime un'altra grande giornata del cinema italiano al tempo dei registi con la spolverina e delle dive con levriere. Forse è noto: nella storia delle immagini pellicolari le grandi giornate del nostro primo, avventuroso produrre non sono un modo di dire ma un modo di fare. Pane al pane. Fra tanti colossi fabbricati dall'Europa e dall'America, i testi significanti per il contributo inventivo sono quelli costruiti nei nostri capannoni di vetro o sotto il cielo dei nostri esterni. **Quo vadis?**, **Cabiria**, **Histoire d'un Pierrot**, **Sperduti nel buio**, **La signorina Ciccone**, **Il Re**, **le Torri**, **gli Alfieri**: tecniche o fantasie precorritrici, vittorie sulle quali tutti si gettano, composizioni, insomma, che aiutano la barca della sintassi e delle idee. (Lascio da parte un altro discorso: il fascino dei nostri attori sui colleghi forestieri. Per esempio, l'autorità della lezione impartita da Lyda Borelli o dall'apasceria di Emilio Ghione).

Anche il linguaggio di **Sperduti nel buio** dove alla critica della seconda ondata — la critica, mi spiego meglio, che esordisce col « parlato » — un giudizio finalmente preciso. Ben diversi dagli scrittori dei vecchi fogli specializzati — non l'indagine che scopre ma il ditirambo confuso —, i nuovi patiti si impegnano coi valori visivi, misurano le rese stilistiche, vanno in cerca di problemi. Per giunta, rifanno il cammino del « muto »: quel « muto » tanto elogiato e non compreso, ma sì, dagli stessi elogiatori. (Non compreso nemmeno — badate, è la verità — dai registi e dagli interpreti. Che non si accorgevano di nulla. Creavano, e non sapevano di creare. Un'arte inconscia). Risultato del viaggio: una fioritura di riflessioni sull'eccellente qualità del divismo, sulle opere ancora intatte, sui nostri insegnamenti.

Di **Sperduti nel buio** scrive, nel '35, Luigi Chiarini; il quale ci segnala un realismo e un montaggio (un « montaggio per contrasto ») anticipatori del film russo. Nel '39, scrive Umberto Barbaro: che ci informa sull'equilibrio delle inquadrature, sulla schiettezza del pittoresco, sull'efficacissima puntualità del materiale cinematografico, sull'asciutta vigoria degli attori.

Strano. Nasce, questa celluloida così ispirata e influente, dalla scena di prosa. Tutti teatrali. Ora, non che nel « muto » i teatrali siano un'eccezione (anzi: il catalogo è voluminoso; e la già nominata Borelli rifugge, e il commediografo Lucio d'Ambra appartiene, favoleggi sulla

pagina o dirige, al manipolo degli uomini decisivi); ma nel caso di **Sperduti nel buio** fa meraviglia. Nasce, questa celluloida si provveduta, dalla regia di un autore dialettale siciliano che, dato uno sviluppo rigorosamente filmico a un soggetto desunto da un dramma di Roberto Bracco, si giova, per le figure maggiori, di due sicilianissimi — e mirabili — istrioni: Giovanni Grasso e Virginia Balistrieri. Quel Grasso che recita disarginato. Quel Grasso che è un simulatore tempestoso, un fulmineo rompitore di scranne.

E la meraviglia continua. Fra tante pellicole che non valgono il romanzo o la commedia originaria, la versione diretta da Nino Martoglio possiede una forza umana e poetica non rintracciabile nel testo di Bracco. Mi dispiace per i tifosi del drammaturgo partenopeo; ma il dialogo di **Sperduti nel buio** — un dialogo rivelato, nel '901, dalla Compagnia di Virgilio Talli, Irma Gramatica e Oreste Calabresi — non ha, delle immagini ottenute dalla « tranche de vie » martogliana, né la potenza né la sobrietà. Gli imparziali che conoscono entrambe le composizioni mi intendono. Non esagero.

A Roberto Bracco mancava l'arte: Fornito di vicende e di mestiere, mancava di gusto e, peggio, di stile. Caricava gli assunti polemici, applicava agli episodi gli effettismi più sguaiani, si serviva di una scrittura sgangherata assai. Mancava, benché posasse a Ibsen, di pensieri vasti: le una ferocia di Papini: « l'Ibsen di Piedigrotta »; mancava, benché posasse a ironista, di ironia. Il copioni sociali, sullo sfondo di una Napoli teatralmente pitocca, ibsenianamente luetica e duramente questurina, grondano retorica. I drammi suggeriti da un urto concettuale grondano meschinità. I copioni spiritosi ignorano lo spirito. E la grazia. Ah **Il piccolo santo** — l'unica opera, oggi, ascoltabile — nella mano di un artista!

Nel duplice realismo di **Sperduti nel buio** (la miseria e la ricchezza, la straccioneria e l'eleganza) il generoso Bracco si batte per i figli abbandonati, per le vittime di un egoismo inesorabile o di un imperativo più forte del bene materno, dell'affetto paterno. Figli disamati, od obbligati a un'esistenza putrida da una fatalità soggiogante il volere della madre, i propositi del padre. Tema degnissimo; ma il modo dell'autore è talmente indiscreto che lo straziato « dal vero » si trasforma in una teatralata non persuasiva, in un romanzaccio enfatico. Romanzaccio che oggi continua a garbare. Si spiega. Da un lato, l'umanità del polemico argomento; dall'altro, la non cedevole ammirazione per don Roberto. Un asso, dicono ancora. Un asso per le vecchie platee, un asso per le nuove.

Si chiamano, i reietti di **Sperduti nel buio**, Paolina e Nunzio. Figlia, la selvatica Paolina, di una sedotta precipitata nella bagasceria; figlio, il tenero Nunzio, del mistero. Campano nella Napoli torbida: quella dei cenci e delle coltellate. Lei, domanda l'elemosina e aiuta i ladri; lui, che non più la vista, fa il suonatore in un caffèuccio, naturalmente, equivoco. Una sera, si capiscono. Alleanza. Decidono —

Regia: Nino Martoglio - Soggetto dal dramma di Roberto Bracco - Interpreti: Giovanni Grasso, Virginia Balistrieri, Maria Carmi, Dillo Lombardi - Prod. Morgana Film, 1914

basta coi ladri, basta con un padrone senza pietà — di unire gli sbrendoli, gli odori, le pulci e di lavorare insieme: violino e canto nel sole delle strade, nel fumo delle taverne. Ma l'intesa dura poco. Addio, amore! addio, concerto! La ragazza è insidiata e vinta dalla solita tentazione: il fasto.

Lo stavillio prezioso di un « boudoir » divide il color fosco del primo atto da quello dell'ultimo. E' il « boudoir » del duca di Vallenza, un libertino scassato dalle orge e prossimo alla fine, stregato da un'amante, in verità, notevole (« il corpo di Livia », parole di Bracco, « è promettitore di voluttà morbosamente acri ») e afflitto da un rimorso: la figlia nata da una lontana ora d'ebbrezza e crudelmente respinta. Forse, Paolina. Quante sono nei romanzi, nei drammi, nei film le sventure cagionate dalle ore d'ebbrezza? Quante sono le ore d'ebbrezza nel teatro di Bracco? Anche una volta, non esagero. Don Roberto, le ore folli, le cerca, le agguanta, la costringe a combinare 'nu guaio, le maledice. Si è fissato.

Il film di Martoglio, ripeto, è importantissimo. Dallo svolgimento « per contrasto », che è una scoperta, alla costruzione dei personaggi, degli interni cupi o radiosi al pittoresco dei vichi e delle piazze, tutto è cinematografo. Una vocazione risolutamente visiva apparecchia il racconto, sceglie le particolarità, inquadra i mobili o i marciapiedi, veste e dirige gli interpreti. (Solo nome fornito dal « muto »: quello di Maria Carmi. Raffigura, la palpebrante Carmi, Livia Blanchardt. « O Livia, sii perfida! sii mostruosa! », grida nel testo di Bracco il duca di Vallenza. « Mi piaci così, ti merito così ». Poi: « si avvinghiano in uno spasimo d'ebbrezza ». Ci risiamo!).

I produttori li definivano: « drammi dell'umanità ». Un'umanità quasi sempre di maniera, una passionalità e un colore domiciliati, sempre, a Napoli. Ora d'ebbrezza, vergini violate, figli di nessuno, prostitute macilente, vitaioli satanici o stremati, delitti sulla pubblica via: per il cinema silenzioso il fattaccio sociale si chiama Napoli.

Ma i film veramente napoletani non sono che due: **Sperduti nel buio** e, suggeriti dal copione di Salvatore di Giacomo, **Assunta Spina**.

E il cinema russo ci pensa su. Anche il cinema francese.

E. FERDINANDO PALMIERI



FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIOCRE

* SBAGLIATO

** LA CROCE DI FUOCO

(The Fugitive)

Regia: John Ford - Soggetto: dal romanzo *The Labyrinthine Ways of Graham Greene* - Sceneggiatura: Dudley Nichols - Fotografia: Gabriel Figueroa - Musica: Richard Hageman - Interpreti: Henry Fonda (il sacerdote), Dolores Del Rio (Maria Dolores), Pedro Armendariz (il tenente di polizia), J. Carroll Naish (la spia), Leo Carrillo (il commissario), Ward Bond («Gringo»), Robert Armstrong (il sergente), Miguel Inclan, (l'ostaggio) - Produzione: Ford - Cooper - Fernandez - Argosy Pictures, RKO, 1947.

Da un po' di tempo si parla di un Ford cosiddetto «sociale», e precisamente dopo film come *The Grapes of Wrath* (1940) e *Tobacco Road* (1941): far risalire a queste due opere la «nuova» tendenza del regista è cronologicamente inesatto; perché se è vero che in esse più evidenti sono gli assunti e se vogliamo anche i «temi» (gli stessi, in limiti diversi, dei romanzi di Steinbeck e Caldwell da cui sono tratte), è anche vero che «sociali», in senso lato, possono definirsi anche *The Informer* (Il traditore, 1935) e *Stagecoach* (Ombre rosse, 1939). Ad ogni modo, ripetiamo, nei due film all'inizio accennati Ford affronta problemi più attuali e come si suol dire scottanti, da «America amara», e occorre riconoscere con un insolito coraggio per Hollywood, anche se gli elementi letterari uccidono spesso l'ispirazione poetica. Coraggio che egli ha in seguito portato anche nel genere a lui tanto caro, il «western», permettendogli una introspezione più obiettiva di certi personaggi e di certe situazioni. *The Grapes of Wrath* e *Tobacco Road* sono la prefazione a *Fort Apache* (Il massacro di Fort Apache, 1948) nel senso che mai, prima di quest'opera, Ford aveva presentato gli indiani sotto un aspetto tutt'altro che incivile e selvaggio, denunciando al contempo certi agenti governativi e falsi miti creati dalla storia a uso e consumo del nazionalismo. Il colonnello Thursday non è più il consueto e leggendario eroe del west. Un caso analogamente inverso si verifica invece in *The Fugitive* (La croce di fuoco, 1947). Nato nelle stesse condizioni materiali di *Fort Apache* (produzione indipendente, finanziata con capitali dello stesso regista, e ancora una volta di Merian Cooper e di Fernandez), in questo film si vuole creare, ad ogni costo, l'«eroe». La cosa, si badi bene, non costituisce di per sé stessa un elemento negativo; né tanto meno si può imputare a Ford, e al suo sceneggiatore preferito (Dudley Nichols), di avere travisato l'opera d'origine (in *The Labyrinthine Ways of Graham Greene*, il prete si ubriaca, è un vigliacco e un peccatore: la bambina di Maria Dolores è sua, e non del tenente di polizia). Il vero regista non traduce ma interpreta: crea una «sua» opera.

Quello che manca a *The Fugitive* non è la «non verità» del personaggio come dato di fatto (e del resto nessuno vuole negare alla Chiesa i suoi martiri), ma la «non verità» e l'inconsistenza umana che derivano allo stesso personaggio dalla sbagliata impostazione del film. Il quale parte da un nobile assunto, la condanna dell'intolleranza religiosa, ma non si vede né è detto perché questa intolleranza esista. Ammesso, come sembra, che la storia voglia trascendere ogni limite di spazio di tempo e di

luogo, non basta dire che «può succedere a chiunque e può accadere ovunque»; anzi: mancando proprio una localizzazione dei fatti e una identificazione degli oppressori, — e quindi una documentazione esatta, con precisi riferimenti cronistici e storici — si rendeva ancor più necessaria l'analisi di quelle ragioni generali (di qualsiasi natura esse siano: ideali sociali politiche ideologiche) che determinano ogni fenomeno e ogni conflitto umani. Apunto perché al di fuori di precisi riferimenti storici e dell'analisi accennata, in *The Fugitive* ogni atto ogni cosa e ogni personaggio diventano psicologicamente arbitrari: il governo anticlericale che chiude le chiese e perseguita i sacerdoti, i poliziotti che combattono la religione «per dare una vita di benessere, migliore», e Maria Dolores, l'ostaggio che va verso l'esecuzione, e le vicende dello stesso protagonista. E tanto più arbitrario risulta il finale: col sacerdote che purifica le sue paure e il suo orgoglio col martirio, mentre il tenente di polizia, quasi conscio delle sue colpe, si fa il segno della croce. Pertanto *The Fugitive*, più che sull'intolleranza religiosa, è un film di propaganda religiosa: la quale può essere giovevole a certi scopi e solo per certe categorie di persone, ma non certo «atta a contribuire al sollevamento spirituale e morale dell'umanità».

Molto probabilmente non era nelle intenzioni del regista dare questo contributo spirituale — contributo discutibile, ripetiamo — riconosciuto invece, a Venezia, dall'Ufficio Internazionale della Cinematografia Cattolica (OCIC). Se il problema dell'intolleranza religiosa si perde in *The Fugitive*, forse la verità è che questo problema non interessa, o interessa sino ad un certo punto, allo stesso Ford. Propaganda o no, volta anche ad altri scopi più o meno evidenti, tutto è servito all'autore come pretesto per esercitazioni calligrafiche: dal motivo di un uomo («uomo» o «sacerdote»: la classificazione non importa) che fugge inseguito dalla polizia, in cerca di un rifugio, agli stessi luoghi dove avviene questa fuga. Si spiega così perché Ford sia andato a girare il film al Messico. Non certo, come abbiamo visto, per dare una precisa ubicazione al paese «rivoluzionario», piuttosto per ottenere da quei luoghi, che furono così suggestivi anche per un artista come Eisenstein, «effetti speciali» luministici, di paesaggio, figurativi e per raggiungere inoltre un contrasto formale tra l'ambiente da «sole a picco» con l'indole del personaggio. Che il Messico sia qui un fattore del tutto esterno, lo dimostra il fatto che il Messico non c'è, né ci sono i messicani (l'esempio di Eisenstein è rimasto quasi del tutto solitario): si potrebbe dire, anzi, che il primo si identifica nel west e i secondi (si vedano i poliziotti a cavallo) nei fuori-legge o negli indiani (e il gridare dei poliziotti è simile a quello degli indiani stessi), così come il vecchio e sgangherato autocarro di *The Grapes of Wrath* prende il posto della diligenza. Comunque gli «effetti speciali» del genere accennato, Ford li raggiunge con consumata padronanza del mezzo filmico (anche se non sempre usato con originalità), aiutato in questo da un regista calligrafico come Fernandez (la cui influenza è avvertibile soprattutto in certe scene folcloristiche: i peoni che vanno al mercato cantando, ad esempio) e da un operatore maggiormente calligrafico e per di più dagli effetti levigati: Figueroa. Così il film è ricco di bellissime pagine avulse dall'insieme: quelle del sacerdote inseguito lungo le campagne e le strade assolate, delle esecuzioni e dei poliziotti a cavallo. Che quest'ultimi interessino al regista più come

elementi figurativi che come «rivoluzionari», appare inoltre evidente dalla loro entrata, attraverso i porticati, nel cortile della caserma ripresa dall'alto, e da altri ottimi brani: l'irruzione sul mercato e la cattura dell'ostaggio (con un efficace movimento di macchina che segue su e giù il tenente a cavallo) e la sparatoria contro il bandito: il quale, pur essendo quasi estraneo al racconto, in quanto meno degli altri riesce ad inserirsi in esso, è presentato con un efficace montaggio visivo nel quadro: egli, sceso da una nave, si ferma accanto ad una colonna, vi scorge il manifesto della sua taglia, lo scarabocchia e poi strofina su di esso un fiammifero e accende un sigaro. Meno risolta, invece, la presentazione del meticcio traditore, per il quale Ford si rifà a motivi di *The Informer*, come del resto egli usa particolari visivi e sonori a lui cari, senza per altro superare, o comunque raggiungere, i risultati di altri suoi film: dal mettere in primo piano le gambe degli attori, ad esempio, al latrare dei cani, dal canto del gallo nel silenzio del mattino, al tic-tac dell'orologio e infine al rumore degli zoccoli. Va rilevato inoltre che se Fonda è sempre un attore espressivo, Dolores Del Rio dimostra di essere irrimediabilmente finita.

* FANTASMI DEL MARE

Regia: Francesco De Robertis - Soggetto e sceneggiatura: Francesco De Robertis, Giorgio Pastina, Nicola Morabito - Fotografia: Carlo Bellerio - Musica: Mario Nascimbene - Interpreti: Raf Pindi (il guardiano), Nicola Morabito (il comandante della nave), Gaby Sylvia (la moglie del comandante), Anna Arena (la padrona della stieria), Ugo Donarelli, Bianca Boria - Produzione: I.C.E.T. - Centro Cinematografico Italiano, 1948.

Francesco De Robertis è, sotto certi aspetti, un uomo coerente. Ufficiale e funzionario al Ministero della Marina — almeno prima e durante il conflitto — realizzò diversi film con unità navali e marinai per protagonisti. La sua produzione, che ebbe inizio con un documentario sulle mine (*Mine in vista*, 1940) si inserisce in quella storia di *Le inibizioni di un cinema di dittatura* tracciata da Renzo Renzi in un recente numero di *Bianco e Nero* (ottobre 1948). «Una serie di film», avverte l'autore del saggio, «poté realizzarsi nell'ambito di questa retorica; cioè i film patriottici, da *Scarpe al sole* di Elter, che fu opera tollerabile, a *Luciano Serra, pilota* di Alessandrini e via di seguito (sulla stesso filone degli argomenti militari, un'opera come *Uomini sul fondo* di De Robertis fece presagire sviluppi più interessanti). Questi sviluppi, comunque, vanno ricercati su un piano più di forma che di contenuto; la singolarità del film consisteva soprattutto nell'impiego, spesso appropriato, dei mezzi cinematografici: dalle inquadrature al materiale plastico, dai movimenti di macchina al montaggio e quindi al ritmo raggiunto: mezzi che diedero al film una unità stilistica inconsueta, la quale spinse qualcuno, dalle stesse colonne di *Bianco e Nero* (Ugo Casiraghi e Glauco Viazzi: aprile 1942) ad una *Presentazione postuma di un classico*, e la parola «classico» era forse intesa, almeno in parte, come posizione polemica contro la quasi indifferenza con la quale il film fu accolto dalla critica (e non solo da quella corrente), che per altro non seppe cogliere uno degli aspetti pre-critici dell'opera: la «formula» allora in solita, e oggi in gran voga, del cinema senza attori professionisti. Pertanto *Uomini sul fondo* rimane sì legato alla storia dei nostri film, ma in esso si nota, come osserva Renzi, «una certa cautela di posizioni polemiche e un fatto fondamentale; l'incapacità di rappresentare il nemico quasi si avesse timore di caricarsi delle sue ragioni, da una parte; dall'altra, per la paura, che è sempre stata una delle preoccupazioni maggiori di quel tempo, di fare della propaganda dichiarata». Questa paura, peral-

tro, non eliminava, neppure in *Uomini sul fondo*, la « rettorica ufficiale » di quei tempi (il nazionalismo). Comunque essa andò a mano a mano prendendo aspetti sempre più aperti e preoccupanti nelle opere successive di De Robertis: da *Alfa Tau* a *Marinai senza stelle* (1943). La stessa rettorica e lo stesso nazionalismo — anche se presentati in modo diverso — sono al centro di *Fantasma del mare*: da qui la coerenza all'inizio accennata. Finita la guerra, di fronte alla disfatta morale e materiale, De Robertis non ha saputo o voluto guardare più o meno obiettivamente alle cause che determinarono e l'una e l'altra, come ha fatto, ad esempio, un suo ex-collaboratore: il Rossellini di *La nave bianca* (1942). Rimasto fedele alla « sua » arma e allo « spirito di corpo », ha preferito difendere la coscienza e il « senso del dovere » dei nostri marinai nell'immediato armistizio, narrando l'episodio di una unità che l'8 settembre lascia le acque di Pola per il Sud. Nel film, e in particolar modo nelle sequenze della rivolta, De Robertis ha inoltre cercato di sottolineare le diversità di vedute esistenti tra giovani e anziani, nei quali egli stesso si identifica. Due generazioni dagli interessi diversi, ma che si trovano uniti, comunque, nel pericolo: comandante della nave, e figlio — che era a capo della rivolta — muoiono quasi nello stesso momento: il primo colpito da mitraglia nemica, il secondo soffocato dalle acque che inondano una parte della nave: e prima di morire essi si ritrovano e si comprendono. L'assunto è nobile senza dubbio, e senza dubbio l'episodio, che vuole simboleggiare altri casi, trova riscontro nella realtà: ma una paura di analisi delle vere responsabilità ha fatto chiudere gli occhi di fronte al vero dramma di questi uomini: ed ecco l'incapacità di individuare l'autentico nemico, o nemici (e non si intenda per nemici soltanto i tedeschi o gli alleati). Per queste ragioni *Fantasma del mare* ha la « rettorica ufficiale » di un tempo. La quale, peraltro, non è sorretta, come in alcune opere precedenti dello stesso regista da una unità stilistica e da un linguaggio cinematografico.

Alla coerenza « spirituale » del De Robertis non corrisponde una coerenza di forma. Sembra quasi impossibile — di fronte alla frammentarietà degli episodi, alle molte sgrammaticature (di pura tecnica: ad esempio, certi controcampi mentre figlio e matrigna parlano), alla inconsistenza strutturale del racconto, privo di un logico montaggio e di ritmo, — che il regista di *Fantasma del mare* sia il medesimo di *Uomini sul fondo*: si vedano inoltre la presentazione, nella prima parte, dei sette marinai che moriranno, e l'abbozzo informe e del tutto arbitrario degli altri episodi e personaggi: dalla donna che attende un bambino al « fatalista » con la chitarra, dalle ragazze della stileria al ragazzo « malato » di eroismi; e si veda soprattutto come sono resi, anzi non resi, i contrasti tra padre figlio e matrigna. Soltanto negli episodi della rivolta e dell'attacco aereo c'è un sufficiente uso del mezzo cinematografico; ma anche qui troppo evidenti sono le coperture fatte dal De Robertis anche su se stesso: la telefonata tra padre e figlio, che precede immediatamente la loro morte, è analoga per montaggio e materiale plastico impiegato a quella tra madre e figlio in *Uomini sul fondo*. Di fronte a risultati così diversi, anche da un punto di vista del tutto tecnico, sorge un dubbio sull'autentica paternità di *Uomini sul fondo*: se sia cioè effettivamente opera di De Robertis, oppure del troppo e comunque a torto dimenticato Giorgio Bianchi, che del resto figurava, nei titoli di testa, come « direttore artistico » del film. In quanto poi a *La nave bianca* la paternità è fuori dubbio: Rossellini.

** BARRIERA INVISIBILE (Gentleman's Agreement)

Regia: Elia Kazan - Soggetto: dal romanzo di Laura Z. Hobson - Sceneggiatura: Moss Hart - Fotografia: Arthur Miller - Musica: Alfred Newman - Sceneggiatura: Wheeler e Kirk - Interpreti: Gregory Peck (Phil Green), Dorothy McGuire (Kathy), John Garfield (Dave), Celeste Holm (Anne), Anne Revere (signora Green), June Havoc (signorina Wales), Albert Dekker (John Minify), Jane Wyatt (Jane), Dean Stockwell (Tommy Green), Sam Jaffe (professore Lieberman) - Produzione: Zanuck-20th Century-Fox, 1947.

Tra i registi cosiddetti « ribelli » del cinema americano (da Chaplin a Ben Hecht, da Welles a Dmytryk e Odets) un posto di rilievo ha

chiesta, « essere ebreo » per due mesi cioè, principio condensato in una battuta della redattrice (« Se ognuno di noi facesse questo esperimento in un solo giorno, il problema sarebbe risolto »); e quella che porta alla lotta attiva e non passiva: non serve condannare l'intolleranza, vuole insegnare il film, se questa condanna rimane in noi come opinione personale, se non abbiamo il coraggio di reagire di fronte alle più piccole manifestazioni di antisemitismo. E queste due chiavi, proposte per risolvere il problema, ci sembrano di fondamentale importanza. Purtroppo è mancato, a Kazan e al produttore, il coraggio di una analisi meno teorica e più estesa in profondità, in modo da dare un quadro maggiormente persuasivo nell'identificazione dei pregiudizi razziali. Tale difetto deriva anche, e in particolar modo, dalla impostazione antcinematografica dell'opera: infatti il dialogo, e quindi gli attori, sono posti al centro del film, eliminando così le altre possibilità delle immagini; per



« The Fugitive » (La croce di fuoco, 1947), realizzato al Messico, ha pagine bellissime ma a se stanti, avulse dall'insieme: è comunque da considerarsi un'opera minore del regista Ford.

l'oriundo greco Elia Kazan, che si fece notare, al suo esordio, con un'opera ricca di valori umani e spesso anche cinematografici: *A Tree Grows in Brooklyn* (Un albero cresce a Brooklyn, 1944). L'assunto di *Gentleman's Agreement* (Barriera invisibile, 1947) è, come i precedenti film da lui diretti, coraggioso: prende infatti l'avvio dal pregiudizio antisemita in America. Fernando Di Giammatteo, in questo stesso numero di *Cinema*, parla in merito al contenuto ideologico dell'opera; a noi non rimane che aggiungere, alle sue parole, una osservazione. *Gentleman's Agreement* è sì « un documento più che una battaglia, un'inchiesta più che un'apologia »; Kazan « espone accuratamente, con scrupolo di uomo onesto, una sintesi delle condizioni di vita degli ebrei americani »; ma è d'altra parte vero che il regista indica due vie per combattere il pregiudizio antisemita: quella stessa che Phil Green, il protagonista, intraprende per condurre la in-

tanto non si viene a creare, — come direbbe Arnheim — una omogeneità tra uomo e oggetto, tra uomo vicino e uomo lontano (rispetto allo spettatore). Eppure Kazan si era valso, in *A Tree Grows in Brooklyn*, di un singolare materiale plastico e di efficaci angolazioni e movimenti di macchina (si veda, tra gli altri, il valore umano che assumeva, dopo l'abbattimento dell'albero, il cortile inquadrato con una gru). In *Gentleman's Agreement* sono invece molto più evidenti le origini teatrali del regista e quelle letterarie del romanzo da cui l'opera è tratta. Comunque, fatta eccezione per alcuni momenti retorici (la madre del giornalista che legge l'inchiesta del figlio a voce alta) gli attori sono quasi sempre controllatissimi ed esercitano una simpatia sul pubblico: elemento non indifferente in un film a tesi come questo. E si noti che l'interprete più simpatico è proprio John Garfield, che sostiene la parte di Dave, l'ufficiale ebreo.

GUIDO ARISTARCO



Da «Mörder Dimitri Karamazoff» (1931) di Ozep, in programma al Cineclub apuano.

CIRCOLI DEL CINEMA

CONTINUANDO l'argomento del numero precedente (che cos'è e come si costituisce un cineclub) eccoci a esaminare punto per punto le varie tappe della fondazione. La prima difficoltà che si presenta è lo statuto sociale. Alcuni ci si spaventano e cercano di superare l'ostacolo evitandolo. Invece, è bene rendersi conto della necessità e dell'importanza di questo agglomerato di articoli apparentemente inutili perché saranno proprio essi a dare la prima garanzia di serietà e di concretezza al nuovo Circolo, creando una maggiore fiducia in coloro che intendono farsi soci e una migliore considerazione da parte di quegli enti, società o privati che col Circolo dovessero entrare in rapporto.

Lo statuto dedicherà il primo articolo agli scopi sociali (il Circolo del Cinema di x è una associazione avente scopi culturali, si propone di contribuire alla diffusione della cultura cinematografica con proiezioni ecc.), precisando che ogni scopo di lucro è estraneo all'associazione e che si riconoscono gli statuti internazionali che regolano l'attività delle Cineteche e del Cineclub. Si indicherà poi la sede sociale (art. 2), e se al Circolo possono aderire soltanto persone fisiche o anche enti, associazioni (art. 3). Gli articoli immediatamente successivi riguarderanno le forme associative: se vi sia un'unica categoria di soci o se invece ve ne siano diverse. Generalmente i soci si distinguono in: fondatori, onorari, sostenitori e aderenti. Tutti con diritto di voto (taluni escludono gli onorari) alle assemblee generali. In certi casi è prevista un'ulteriore divisione della massa dei soci in «effettivi» e «aderenti». Effettivi sono coloro i quali, esercitando un'attività professionale in campo cinematografico, vengono ammessi alle assemblee con diritto di voto deliberativo e possibilità di assumere cariche direttive. Aderenti, invece, tutti quelli che intendono partecipare soltanto alle manifestazioni del Circolo e avere voto consultivo alle assemblee.

Altri articoli saranno dedicati all'assemblea generale dei soci (annuale), alle norme per la sua convocazione (preavviso, formulazione ordine del giorno, presenze e maggioranze necessarie alla prima e seconda convocazione); alle assemblee straordinarie; alle modifiche di statuto; al caso di scioglimento dell'associazione; alla perdita della qualifica di socio (dimissioni, espulsione, ecc.); agli organi direttivi e di revisione. Il numero dei membri del Consiglio direttivo (è consigliabile sia ristretto altrimenti diventa inoperante) dev'essere fissato per statuto; così pure le funzioni attribuitegli, le cariche sociali (presidente, segretario, amministratore) e a chi spetta la firma. Infine, è bene indicare la decorrenza dell'anno sociale (molte esperienze indicano come migliore quella: 1° sett. 31 agosto). Qualche pignolo può aggiungere, se vuole, molte altre clausole; ma non è per niente obbligatorio perché ci sembra che le cose fondamentali siano state accennate. Uno statuto è buono in rapporto alla sua semplicità.

La seconda cosa da fare, per costituire un cineclub, è quella di trovare una sede sociale: può essere (se non vi sono altre possibilità) presso un circolo di cultura, una libreria, un qual-

siasi luogo dove si possa tenere la segreteria, raccogliere le iscrizioni, riunire il Consiglio direttivo ed eventualmente creare una biblioteca. Non è un problema difficile da risolvere. Bisogna poi (e qui, le cose si complicano) trovare la sala da proiezione. Questo è, in fondo, il problema centrale per la vita di un cineclub. Avere una buona sala gratuitamente o a condizioni non troppo gravose, non è facile. D'altra parte, il numero e l'assiduità dei soci sono in diretto rapporto con la comodità degli orari delle proiezioni e dell'ubicazione del cinema. In molti casi i cineclub effettuano le loro proiezioni di domenica mattina (il che non garba a tutti). Altrimenti si servono di sale che non svolgono una regolare programmazione e possono fare spettacoli serali. Quando è possibile, ci si rivolga all'amministrazione comunale locale chiedendo la concessione del teatro municipale che è quasi sempre trasformato a cinema. Bisogna naturalmente far valere la funzione culturale del circolo, sottolineando l'importanza delle sue manifestazioni che assumono un rilievo cittadino. In qualche caso, si son visti cineclub riuscire a crearsi una propria sala: magari ottenendo il permesso di usufruire di una aula magna di una scuola o altro istituto; oppure stipulando accordi con case del popolo, circoli ricreativi e culturali, ecc. Il proiettore lo si può anche pagare a rate.

Un'altra faccenda da sistemare, ma ben più semplice, è l'accordo con la Soc. Ital. Aut. Edit. (SIAE). Alla locale agenzia — che non mancherà di farsi viva — bisogna far notare le già tante insistenti caratteristiche culturali del circolo, il suo stretto carattere di associazione privata alle cui manifestazioni si accede senza biglietto o abbonamento, ma con una tessera personale, per ottenere la logica esenzione dalle normali e fortissime tasse che gravano sugli spettacoli cinematografici commerciali.

Altre pratiche, permessi o altro, non sono necessari per fondare un cineclub. Si tenga presente — a proposito delle questioni di censura e conseguenti libretti di circolazione del film — che il Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio ha riconosciuto con lettera n. 13778 del 18 ott. 1947, indirizzata alla Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, che «le proiezioni rivestono carattere privato e pertanto non sono soggette alle disposizioni vincolanti la programmazione dei film a carattere di pubblico spettacolo».

VIRGILIO TONI

BOLOGNA. - Il «Circolo Bolognese del Circolo» ha compiuto il suo primo anno sociale di attività che si era iniziato con l'anteprima di *It's a Wonderful Life* di Capra. Ha proiettato, tra l'altro, film di Renoir, Pabst, Wyler, Pudovkin, Clouzot, Clair, Carné, Murnau, Eisenstein, Lean e Welles. Ha dato un particolare rilievo alle proiezioni di documentari (in particolare quelli di Grierson e Wright, di Dolin e Sguridi, di Brunius e di Ivens).

CARRARA. - Il «Cineclub apuano» riprende la sua attività. Programma di gennaio: 2 - *Linea generale* di Eisenstein; 9 - *Ragazze in uniforme* della Sagan; 16 - *Le brasier ardent* di Mosjukin; 23 - *Mörder Dimitri Karamazoff*.

FIRENZE. - Il «Cine Club Primi Piani», nelle prime tre settimane dell'anno nuovo, presenterà: 5 - *La chienne*; 12 - *Maskerade* di Forst; 19 - *La linea generale*.

GENOVA. - Il «Film Club Genovese» proietterà: 14 - *Il monello* di Chaplin; 21 - *La chienne*; 28 - *Ragazze in uniforme*.

LIVORNO. - Il «Circolo del Cinema» (che si vanta di essere stato il primo cineclub toscano) ha iniziato il suo terzo anno sociale (con proiezioni serali) l'8 dicembre. Ha proiettato *La chienne*; in seguito, *Breve incontro* di Lean, *Madame Bovary*, *Le brasier ardent*.

LUCCA. - Il «Circolo del Cinema» ha proiettato, il giorno 9, *La linea generale*.

MILANO. - Il Circolo «Amici della Cineteca Italiana» proietterà: *Ladri di biciclette* di De Sica (la sera dell'8 genn.), *Story of G.I. Joe* di Wellmann, *Le silence est d'or* di Clair, e *Femmine folli* (1922) di Erich von Stroheim.

MILANO. - La «Cineteca Italiana» comunica che la Commissione consultiva per la cinematografia presieduta dal sottosegretario on. Andreotti le ha assegnato — nella sua ultima riunione — una sovvenzione sulla quale sono già stati anticipati tre milioni. Dalle Cineteche estere è stato annunciato l'invio (in cambio di vecchi film muti italiani che la Cineteca può ora far controtipare) di *M (Mörder)* di Fritz Lang e di *Die Dreigroschenoper* di G. W. Pabst (edizione tedesca, generalmente ritenuta superiore alla versione francese, più nota: *L'opera de quat'sous*). Tra i prossimi controtipi in preparazione si segnalano: *Vampyr* e *Giovanna d'Arco* di C. Th. Dreyer, e *Raskolnikoff* di Robert Wiene (film che la Cineteca Italiana conserva nell'unica originale esistente al mondo).

MILANO. - Il «Turismo scolastico», organizzazione studentesca di massa del Touring Club Italiano, inizierà un ciclo di proiezioni culturali, organizzate dalla Cineteca Italiana, il 23 gennaio con *Il monello*, in una sala di 3000 posti. Un'altra serie di proiezioni sarà svolta per l'«Università Popolare». In occasione della «Mostra dei tesori d'arte della Lombardia» a Zurigo, la Cineteca Italiana è stata invitata ad allestire un piccolo Festival di film italiani muti e sonori.

PIACENZA. - Il «Circolo del Cinema» ha iniziato il suo secondo anno di attività il 31 ottobre scorso con *Ostatti Etap* di W. Jakubowska. In seguito ha proiettato: *XX° secolo* di Hawks, *L'eterna illusione* di Capra, *Il bandito della Casbah* di Duvivier, *Il traditore* di Ford, un programma di documentari inglesi, *La falena di Cáp*, *Madame Bovary* e *La chienne* di Renoir. Per il 1949, ha in programma anche conferenze e lezioni di storia del cinema.

TORINO. - Il «Cine Club Torino» ha proiettato in dicembre: *Story of G. I. Joe*, *Sirena* di Stekly (Gran Premio della Mostra veneziana 1947), *Quai des brumes* di Carné (ediz. originale), *Il talismano della nonna* di Harold Lloyd.

SIENA. - Il Cineclub, perdurando la sua difficile situazione economica, ha richiesto al «Museo del Cinema» di intervenire per aiutare lo svolgimento delle proiezioni. L'Ente milanese ha disposto per l'invio e la proiezione di due film (*Rotaie* di Camerini e *La matricola* con Harold Lloyd) a Siena, film che vengono gratuitamente concessi.

PICCOLA POSTA. - G. Franceschini, Narni (Terni). - Le abbiamo già risposto, ci sembra, con i due ultimi articoli. Anche Narni potrà avere il suo cineclub. Tenga presente l'esempio di Poissy: in quella cittadina francese, su 15 mila abitanti, 1.800 erano soci, lo scorso anno, del locale cineclub. Un bel record!

Abbiamo ricevuto, da un gruppo di soci del «Museo del Cinema» di Milano, la seguente lettera:

Egregio Sig. Direttore,
siamo un gruppo di soci e di amici del «Museo del Cinema». Ci permetta di esprimere il nostro vivo disappunto per l'incomprensibile trascuratezza, da parte del Suo giornale, verso l'attività dell'Ente cui siamo affiliati. In fondo, tutti noi cineamatori siamo parte direttamente interessata nelle notizie di cultura cinematografica, e spiace vedere che il Suo giornale, in una rubrica destinata al cineclub e agli amatori, non solo non tratta obiettivamente quanto avviene a Milano, ma apertamente tace, e sottolinea solo l'attività di altre istituzioni. Non Le sembra, questa, una assai poco simpatica maniera per accattivarsi la simpatia dei cineamatori? Può darsi che il corrispondente della rubrica Circoli del Cinema voglia ignorare certe cose per divulgarne altre, e allora come mai un direttore cosciente e scrupoloso di giornali — come crediamo che Lei sia — non si preoccupa di rimediare? E' possibile che il «Museo del Cinema» Le sia completamente sconosciuto?

Distinti saluti. (seguono le firme)

Ripetiamo che il nostro giornale non ha alcun preconcetto contro il «Museo del cinema» di Milano. Già nel numero scorso abbiamo detto che finora non ce ne eravamo occupati perché il «Museo» aveva trascurato d'inviarci i suoi programmi. Siamo anche lieti di comunicare che il «Museo del cinema» il 18 dicembre, ha presentato in anteprima a Milano *Ladri di biciclette* di De Sica.

PROBLEMI DEL FORMATO RIDOTTO

CONTROLLIAMO il formato ridotto!

Era il grido di allarme che gli industriali di Hollywood ebbero a lanciare oltre 10 anni or sono, sotto la pressione del rapido e imprevisto diffondersi dei formati minori e a difesa dei complessi produttivi 35 mm., dei quali essi governavano le sorti. Questo grido di allarme era pienamente giustificato. I formati ridotti si avviavano infatti verso uno sviluppo tecnico — confortato peraltro da eccezionali risultati — di portata tale da non escludere la possibilità di una loro destinazione professionale. Di per se stesso dunque l'avvertimento degli industriali manifestava non tanto il timore di una evoluzione imprevista, quanto la coscienza di un prevedibilissimo sviluppo e il riconoscimento delle potenziali capacità dei nuovi formati che, senza alcun intervento artificioso, si sarebbero manifestati rapidamente nella loro piena portata, richiedendo di conseguenza la creazione di nuovi impianti.

I laboratori, i procedimenti, i mercati esistenti, tutto il ciclo industriale a passo normale sarebbe stato di conseguenza abbandonato. D'altro canto — per una considerazione puramente tecnica — come il 35 mm. si è affermato tra molti formati che lo avevano accompagnato e preceduto addirittura (per l'incontro ideale di numerosi vantaggi che esso solo poteva conferire), era assurdo pensare che, più tardi, dopo alcuni decenni, questo incontro ideale non avesse potuto spostarsi verso un altro formato, che agli altri aggiungesse il requisito di una maggiore praticità.

Dopo le esperienze notevoli del 1931 (*Africa parla*), del 1933 (documentario dell'esplorazione sul Tibet di G. Tucci), del 1934 e seguenti (spedizioni tedesche sull'Himalaia) e dopo la mole di documentari di pesca, sport, ecc. che hanno caratterizzato il periodo immediatamente prebellico, non si poteva più usare nei riguardi del formato ridotto alcuna considerazione negativa. Pure, solo l'evento bellico, con le sue esigenze di propaganda e di istruzione, ha consentito un riconoscimento pratico veramente completo.

Il formato ridotto è servito.

1) Per riprese dirette di documentazioni aeree navali e di linea, in condizioni svantaggiose di equipaggiamento (a parità di peso, il formato ridotto 16 mm. consente rispetto al 35 mm. una durata di ripresa maggiore di due volte e mezzo ed una maneggevolezza proporzionale. Inoltre le macchine a caricatore, in particolare, si sono rese utili nelle zone fredde o comunque in riprese che richiedevano un rapido rifornimento di pellicola con il vantaggio di avere dei caricatori maneggevoli e rapidamente intercambiabili. I negativi selezionati venivano poi stampati su 35 mm. per le sale di normale proiezione (Newsreel, Wochenschau, documentari di serie ecc.); o su 16 mm. per archivi militari.

2) Pellicole spettacolari di serie o non, in nero o a colori, venivano stampate su positivo (16 mm.), e proiettate nelle retrovie alle truppe, con proiettori sonori di minimo ingombro e di ottima resa.

3) Pellicole didattiche ed educative per le truppe, concepite e create negli stabilimenti di produzione normale.

A conflitto ultimato la situazione del formato ridotto è la seguente:

1) Il formato ridotto può coprire uno schermo eguale a quello esistente nelle comuni sale cinematografiche, pur avendo nel migliore dei casi (16 mm.), un fotogramma quattro volte inferiore. Ciò è dovuto al progresso sensitometrico che ha consentito una eliminazione quasi completa della rivelazione della grana.

2) Gli obiettivi di ripresa, che hanno sempre avuto una apertura angolare inferiore alla corrispondente per formato normale, possono però oggi ottenere un eguale effetto con l'applicazione di ottica addizionale appositamente studiata che ne dimezza quasi la lunghezza focale senza considerevole aumento di aberrazioni. A parità di apertura angolare, comunque è aumentata l'apertura diaframmatica dell'ottica corrente.

3) La riproduzione sonora per il formato 16 mm. è stata oggetto di uno studio particolare che ha consentito la creazione di appositi apparati di registrazione e di lettura con una gamma di sensibilità infinitamente maggiore ed una riproduzione pressoché ottima. (Precedentemente la registrazione veniva effettuata con apparati 35 mm. modificati, con il risultato di una gamma molto ridotta soprattutto nelle frequenze alte).

4) Due procedimenti caratterizzano la situazione del formato ridotto nei riguardi del colore. Quello a copia invertibile ad uso negativo (non adatta alla proiezione), dalla quale si possono trarre un numero infinito di copie (a procedimento invertibile) destinate alla proiezione; e tutte della medesima tonalità e gradazione. Quella a copia negativa (colori complementari) che consente un qualsiasi numero di copie positive (non con procedimento invertibile). Ambedue i procedimenti sono in uso anche per il formato normale; tuttavia i pochi esperimenti fatti, pur avendo sortito un esito brillantissimo per rendimento, costo di produzione ecc., non sono riusciti a soppiantare il procedimento « Technicolor » molto più costoso, ingombrante e a resa tuttora dubbia. Per i formati ridotti invece, che non si potevano subordinare per ovvie ragioni alle modificazioni degli apparati di ripresa per adattarsi a quel procedimento (che come è noto comporta il passaggio simultaneo di tre negativi nella ripresa), questi due nuovi aprono la strada ad una destinazione professionale ancora più pratica. Il procedimento a colori invertibile a una sola copia (i duplicati non sono mai perfetti) non ha uno sviluppo professionale; tuttavia pur esso ha raggiunto un notevole perfezionamento nei toni.

5) Nuovi ritrovati tecnici ed ottici.

Trattandosi di un campo vastissimo, non è questa la sede opportuna per enumerare i perfezionamenti ottenuti nel dopoguerra e in conseguenza di essa. Basterà accennare alla nuova ottica a fuoco variabile, denominata Zoomar; questa consente, con una semplice azione di una leva durante la ripresa, lo spostamento della lunghezza focale da 17 mm. a 53 e, con altro dispositivo anteriore, da 35 mm. a 106, con una costante nitidezza di immagine e apertura e con astigmatismo e aberrazioni pressoché completa-



Mickey Rooney mentre gira in Kodachrome alcune scene del film « Words and Music ».

mente corrente. Cosa che rappresenta un notevole progresso rispetto al precedente « gummi linse ».

Il formato ridotto ha avuto inoltre la conferma della sua versatilità nelle riprese dello scopo sperimentale della bomba atomica e del lancio, sempre sperimentale, della V 2 effettuato nel dopoguerra dagli americani.

Le nostre considerazioni, e ovvio, sono di ordine puramente tecnico; è evidente come il problema estetico, scenografico e di tecnica della ripresa sia identico, nella maniera più assoluta, per qualsiasi dimensione di pellicola, e nessuna pregiudiziale ha più giustificazione nei riguardi di qualsiasi formato.

Risolto il problema principale, se ne affacciano ora di nuovi. In altri termini non si è per nulla tenuto conto del fatto che, sotto la voce formato ridotto, figurano oggi sul mercato ben tre diverse dimensioni di pellicola. Superato dunque oggi, in virtù del loro rappresentante maggiore (il 16 mm.) le condizioni di inferiorità del formato ridotto rispetto al formato normale (che non si può più chiamare professionale in quanto non ha più l'esclusiva di questo qualificativo) si può con serenità non solo spostare la composizione dei gruppi in antitesi, ma dire, anzi l'antitesi stessa, in quanto se rivalità esisteva, essa era solo determinata, come già detto, dagli interessi industriali in gioco. Escludiamo quindi, nei confronti del 16 mm., una nuova rivalità sia attiva che passiva, da parte degli altri formati minori.

Si ammette invece un criterio discrezionale tra essi. Questo criterio terrà conto necessariamente delle attrezzature che il mercato offre per ciascuno di essi, delle possibilità che di contro e sopra dette attrezzature esse offrono, della destinazione pratica che di conseguenza essi assumono, e di quella teorica che potrebbero assumere, ed infine dei risultati e della diffusione ottenuta.

GIANNITRAPANI e PERSICHINI



Una ripresa con Cinecamera Kodak Special 16 mm. con obiettivo a fuoco variabile Zoomar.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

NICOLA CONTI (Napoli). Hangover Square è arrivato in Italia col titolo Nelle tenebre della metropoli: Gaslight è Angoscia; Undercurrent è Tragico Segreto; Crossfire è Odio Implacabile; Power and Glory è Potenza e Gloria. Heaven Can Wait non è stato ancora doppiato; March of Time è il film giornale del gruppo «Time-Life» e viene realizzato quasi una volta al mese. Di questo documentario, forse il più interessante fra quanti vengono prodotti oggi, appare una riuscita imitazione nel Citizen Kane di Welles.

LEO FARALLI (Napoli). Hai davvero un occhio di lince e una memoria da Pico della Mirandola. Vedendo Ritrovarsi hai riconosciuto nel controllore ferroviario, alto e con i baffi, lo stesso regista del film, Preston Sturges; in la fuga hai scoperto che il ritaglio di giornale che Bogart trova nell'album della Bacall, e che vorrebbe essere una foto del padre di costei, non è che l'immagine del regista Delmer Daves, realizzatore del film. Fin qui sei strabianante. Ma superi ogni attesa quando dici di aver visto in Vento di primavera, al volante della automobile che porta Cary Grant all'aeroporto, il produttore Dore Schary che ha organizzato questo divertente, e perfino buono, film di Irving Reis. Di sicuro guardi le riviste di Hollywood con un interesse da detective; avrai scoperto allora che in America non c'è una pubblicazione di cinema che si levi al di sopra della desolante media riservata ai "fans" infatuati e agli esercenti aggrappati alla cassetta.

D'ARTAGNAN (Genova). Dei defunti che tu mi citi, posso dirti la data esatta del trapasso di F. M. Poggioli: notte tra il 1° e il 2 febbraio del 1945. Alcuni dicono sia stato vittima di una fuga di gas che l'ha colto nel sonno, altri parlano di suicidio con il tubo in bocca. Per i nomi rimanenti mi sto informando. Invito intanto coloro che hanno notizie di Alberto Collo e ne conoscono l'attuale residenza, a scrivere al Postiglione, così D'Artagnan sarà accontentato anche in questo argomento.

SERGIO ALBINI (Clivella). Per informazioni del Centro Sperimentale di Cinematografia, scrivi a questa Segreteria in Roma, Via Tuscolana km. 9; ti manderanno bandi e opuscoli e risponderanno sollecitamente ai tuoi quesiti. Il lutto s'addice ad Elettra è il titolo del film che Dudley Nichols ha diretto, giovandosi della tragedia di Eugene O'Neill. Porta la data del novembre 1947 (i film «nascono» alla «première» assoluta) e mantiene il titolo originale di Mourning Becomes Electra. Gli altri dati: Produzione RKO Radio; Rosalind Russell (Lavinia Mannon), Michael Redgrave (Ori), Katina Paxinou (la madre), Raymond Massey (il padre), Leo Genn (Adam) e Kirk Dou-

glas. Il ruolo della Paxinou era stato offerto in un primo tempo a Greta Garbo, la quale l'aveva rifiutato perché non voleva apparire come la madre di Rosalind Russell. Nichols, oltre a dirigere il film, ne è stato anche il produttore e lo sceneggiatore. L'opera teatrale dura circa sei ore; quella cinematografica è limitata a due ore e cinquantanove minuti. Vedremo col titolo Quarto potere, il film di Welles Citizen Kane: Amleto di Laurence Olivier è al doppiaggio, e Gino Cervi presta la sua voce all'attore e regista inglese. Il processo di Pabst verrà distribuito dall'Enic. Devo dirti che la tua fotografia non apparirà in questa rubrica perché abbiamo rinunciato all'abitudine della redazione di Cinema (reclama serie) di pubblicare il volto dei corrispondenti fedeli. Però ti ringraziamo della consuetudine e della solidarietà.

GIOVANNI BOGLIANO (Asti). Ancora non s'è visto Dangerous Moon light, il film che reca il «Concerto di Varsavia» di Addinsell. Il brano sinfonico che hai sentito in La città del peccato, che sembra entusiasmarti, non è che un rimpasto della notissima «Rhapsody in Blue» di Gershwin, spacciato poi come capolavoro ed eseguito con una orchestra degna di composizioni migliori. Poiché il commento del film si deve a Max Steiner, e nessun altro nome di compositore appare nei titoli di testa del film, dobbiamo sospettare questo musicista (per altri versi rispettabile e bravo) di aver cercato di rendere il tumulto della grande città con facilonerie così meschine, con dei mezzi musicali così poveri e decisamente di derivazione spuria.

CARLO ARCANGELI (Firenze). I film francesi, presentati in Italia, non godono di una attrezzata organizzazione distributrice, come avviene per i film americani, i quali — è bene tenere presente, parlando in senso commerciale — sono anche più popolari e quindi interessano maggiormente i noleggiatori. Le diavole au corps è stato fermato dalla censura, ma verrà Le silence est d'or, del regista Clair. Chiedi «una pur breve critica delle opere più significative apparse sui nostri schermi negli anni scorsi» e non l'accorgi che Cinema sta già dedicando un esame, a volte breve a volte lungo, a questi film, nei panorami del cinema pubblicati nel n. 1, nel 2, nel 3 e nel 4. Queste rassegne costituiscono un ideale raccordo fra l'ultimo numero della vecchia serie di Cinema e la nuova serie iniziata dopo quasi cinque anni. Per le «gallerie» dedicate ai registi ne vedrai apparire molte nei numeri prossimi; anch'esse rientrano già nei programmi della redazione.

MASSIMO DRAGO (Palermo). Il biglietto della Vanguard Film che hai ricevuto, non è che un volantino pubblicitario. Lo manda lo Studio di David O. Selznick, e, tra-

dotto, dice testualmente: «E' in vendita una rivista di 64 pagine, formata 10 pollici per 14, che contiene tutte le notizie intorno a Cary Grant e a Myrna Loy, e intorno al loro nuovo film Mr. Blandings Builds His Dream House. Mandate venticinque centesimi di dollaro oggi stesso al reparto A del Vanguard Studio». Come vedi, è soltanto reclame: si tratterà probabilmente dello smercio della rivista Close-Up di cui Selznick è editore.

GIUSTO ALBERT (Pisa). Il libro di tecnica cinematografica che tu cerchi, completo anche per quanto riguarda le macchine, puoi trovarlo nella collezione Hoepli; ti indico però come complemento indispensabile il linguaggio del film di Renato May, edito dalla casa Poligono di Milano.

MASSIMO (Ascoli Piceno). L'eccessiva oscurità in certe inquadrature dei film italiani, che tu hai giustamente accusata, non è dovuta alla inesperienza dei nostri operatori — i quali, come saprai, sono stati molto apprezzati dai registi stranieri attualmente a Roma (mi riferisco al povero Arata, e a Briezzi che lavora con Ratoff). Qualche volta è questione di obiettivi non adatti mentre quelli «ad hoc» risultano introvabili, a volte invece è questione di carenza di parco lampade, e infine la causa può essere la pellicola «scaduta». Ogni emulsione deve passare allo sviluppo entro un certo periodo di tempo; scaduto il quale, molti effetti di luce e certi riusciti «tagli» di illuminazione vanno perduti. I neri si impastano, come dicono gli operatori, e i contrasti riescono piuttosto crudi e sgradevoli. Ora però si torna a lavorare con la pellicola efficiente (vedi i risultati di Ladri di biciclette, fotografato da Montuori) quindi l'inconveniente che tu lamenti non si verificherà più. Il film Musica per signora è stato diretto da John Huston nel 1937: La fine della signora Cheyney, seconda edizione, è del 1937 e reca la firma di John Boleslawsky. I prigionieri di Satana, per la regia di Lewis Milestone, è del 1945.

WALTER CHISALE (Genova). Del regista e musicista Victor Scherzinger ho i dati di un film realizzato nel 1931 col titolo Friends and Lovers; produzione RKO; tratto da un romanzo di Maurice Dekobra; sceneggiatura di Jane Murnphin, interpreti Adolphe Menjou, Lily Damita, Laurence Olivier, Erich von Stroheim, Hugh Herbert, Frederick Kerr, Blanche Frederici, Vladimir Uranoff.

NICOLA CONTI (Napoli). Bachelor Mother di Garson Kanin, interpretato da David Niven e Ginger Rogers, è stato presentato in Italia col titolo Situazione imbarazzante.

GIORGIO PENZO (Burlano). Nessun Centro Sperimentale di Torino ci ha mai fatto conoscere la sua attività scolastica. L'unico istituto che noi raccomandiamo ai lettori è il Centro Sperimentale di Cinematografia, con sede in Roma, via Tuscolana km. 9.

GIORGIO BAGNOLI (Volterra). La figura del colonnello Thursday nel film Il massacro di Fort Apache di John Ford non è certo l'esaltazione dell'ufficiale superiore incosciente e ambizioso come hanno voluto far credere alcuni critici. Concordo pienamente con chi intende il film come una blanda condanna dei metodi delle Accademie di guerra usati a sproposito, come appunto avviene nella sequenza della carica, nella seconda parte. Quanto al finale patetico-patriottico penso che si tratti di un «radoleitmento» introdotto in sede di sceneggiatura, anche se qualche tratto percettibilmente simpatico è stato accordato alla figura di Thursday in altre parti del film (quando cioè egli impone al capitano York di mettere in salvo sulla collina il sottotenente O'Rourke di cui sua figlia è innamorata). Nel racconto di un giornalista, alla fine, risulta che Thursday è diventato una figura leggendaria nelle scuole degli Stati Uniti e che a Washington «è esposto un quadro che lo rappresenta a cavallo, con la spada sguainata, mentre conduce i suoi soldati alla gloria». York,

superstite del massacro, commenta amaramente: «Esatto in ogni dettaglio». Questa è una condanna, a veder mio.

C. ANTONI (Salerno). Guerrasio nel suo profilo di Henry Fonda, ha omesso Amante immortale (1948, regia di Otto Preminger, col titolo originale di Daisy Kenyon) perché il film non era stato ancora presentato sugli schermi italiani quando la biografia era in compilazione. Aristarco, è vero, s'occupa soltanto dei film interessanti sotto un punto di vista critico. E' difficile che nella sua rubrica trovi posto accenni a film come Monaca Santa o il barone Carlo Mazza. Le Cinéma di Georges Sadoul è stato preso in considerazione da un nostro editore che dedica la sua produzione a opere di cinema. Spero che in tal caso il volume sia accessibile — come dici tu — anche agli «statisti».

ROMILIO PRATO. Per le informazioni sul libro di Sadoul vedi la risposta data a C. Antoni.

MARCELLO CAMINITI (Napoli). Il nitore delle riproduzioni su Cinema mi sembra eccellente, almeno a giudicare dalle opinioni degli altri corrispondenti della «Diligenza»; non vedo quindi le mende di cui tu parli. Quanto alla storia del cinema a puntate che vorresti veder apparire su questa rivista, «Panorama del cinema» precisi tu, è bene che si sappia che Francesco Pasinetti sta aggiornando la sua ben nota e molto compulsata (dai critici improvvisati del dopoguerra) Storia del cinema. Non porta giudizi critici diffusi ma è abbastanza completa nei dati tecnici e nelle trame delle opere più importanti, quindi il «Panorama» da te proposto sarebbe praticamente superato. Cinema come arte di Guido Aristarco si pubblicherà prestissimo per i tipi di Bompiani col nuovo titolo Teoria del film e contiene capitoli sui più importanti saggi del cinema di ciascuno dei quali si riportano ampi brani. Grazie dell'interesse e dell'entusiasmo.

GIOVANNI BRUNELLI (Trento). Non diamo indirizzi privati di persone che lavorano nell'ambiente cinematografico. Per comunicare col regista Roberto Rossellini rivolgiti alla Universal Film, via del Traforo 146, Roma.

UN GRUPPO DI SOCI (Jesi). Interessante davvero il vostro «Centro Jesino Studi Cine-Fotografici, Artistici, Scientifici». Per i lettori che desiderano corrispondere con voi su argomenti inerenti la tecnica pubblica anche l'indirizzo: Via XV Settembre 8. Gli articoli intorno alla ripresa, al montaggio, allo sviluppo e alla stampa dei film vengono pubblicati di frequente su Cinema; gli autori della rubrica fanno conoscere le nuove invenzioni, gli accorgimenti tecnici più utili e le innovazioni introdotte dagli operatori nel campo degli obiettivi e del lavoro in camera scura.

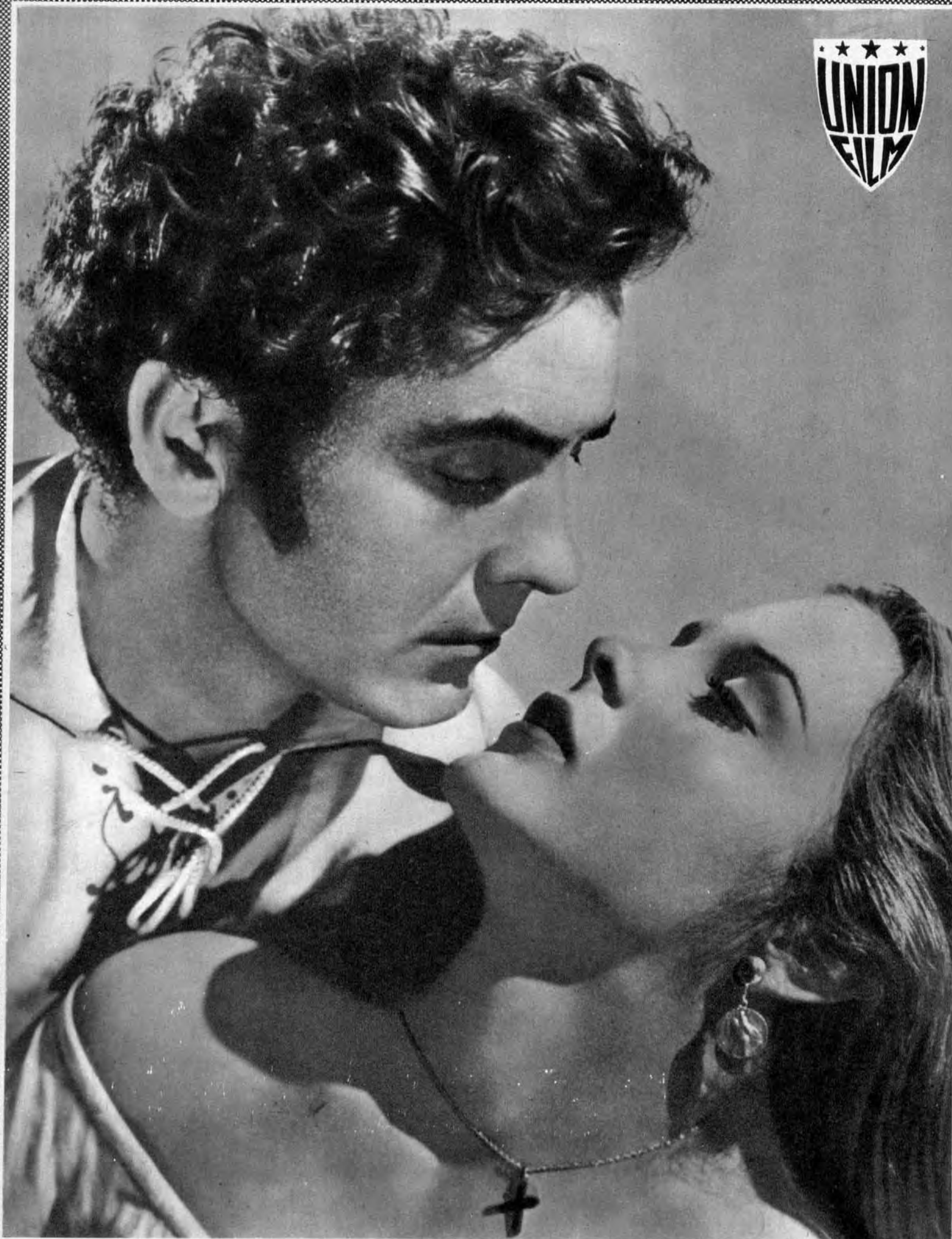
IL POSTIGLIONE

Cambi e acquisti

EUGENIO ANSALDI (Piazza Damiano Sauli, 19 - Roma). E' disposto a vendere i seguenti numeri di Cinema - Vecchia Serie: 10, 13, 20, 21, 23, 36, 39, 55, 56, 59, 64, 79, 86, 101, 102, 109, 118, 125, 128, 140, 141, 142, 143, 144, 145, dal 154 al 159 inclusivo, 167, 168, 169. Per ogni fascicolo, in buone condizioni, chiede cento lire.

ELIO MANCINI (Via Balilla 55 - Pescara). Vuole acquistare una Storia del cinema di Francesco Pasinetti. Per l'abbonamento a «Bianco e Nero» deve rivolgersi alla segreteria del Centro Sperimentale di Cinematografia, in Roma, via Tuscolana, km. 9.

GIUSEPPE CAVALLINA (Corso Ercole d'Este, 2 - Ferrara). E' disposto a vendere la sua collezione di Cinema - Vecchia Serie, che va dal n. 1 al n. 170; mancano però i seguenti numeri: 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 124. Cede al miglior offerente, si capisce.



IL CAPITANO DI CASTIGLIA

Uno spettacolo d'eccezione
con due protagonisti d'eccezione *

* TYRONE POWER
JEAN PETERS

Regia di Henry King

LUX
FILM

IN NOME DELLA LEGGE

MASSIMO GIROTTI * JONE SALINAS
CAMILLO MASTROCINQUE * CHARLES VANEL

Regia di PIETRO GERMI

UN FILM LUX

Prodotto da LUIGI ROVERE

