

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 12

NUOVA SERIE - 15 APRILE 1949



**LA PIU' DIFFUSA
RIVISTA ITALIANA
DI CINEMA**



**LA PIU' DIFFUSA
RIVISTA ITALIANA
DI CINEMA**

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume I

FASCICOLO 12

Anno II - 15
Aprile 1949

Questo fascicolo contiene:

Cinema-gira	354
B.	
Francesco Pasinetti	357
CARLO LIZZANI	
Pericoli del conformismo	358
LO DUCA	
Tre serate, tre lezioni	360
CARLO DOGLIO	
Avanguardia pallida	362
GAETANO CARANCINI	
Vampiri e "vampirismo"	363
CLAUDIO VARESE	
Presagio del cinema in Guys e Baudelaire	365
F. BER.	
Nota sugli "Oscar"	366
FRANCESCO PASINETTI	
Parlatorio	367
SERGIO SOLLIMA	
Volti nuovi per il cinema tra le attrici di varietà?	368
NINO GHELLI	
L'inquadratura e il mondo poetico del regista	370
FERNALDO DI GIAMMATTEO	
Un difficile equilibrio	373
PAOLO JACCHIA	
Galleria: Katharine Hepburn	374
GLAUCO VIAZZI	
Retrospettive: "Die Dreigroschenoper"	376
PIERLUDOVICO PAVONI	
Possibilità di impiego in Italia di alcuni si- stemi a colori	379
GUIDO ARISTARCO	
Film di questi giorni	380
G. V.	
Biblioteca	382
RENZO RENZI	
Fuori stagione	382
V. T.	
Circoli del cinema	383
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	384

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERROCCIO FRISONE *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via Ruggero Fauro, 84 - Tel. 873159
PARIGI: 5, boulevard de Latour-Maubourg. Paris VIII - NEW YORK: 166 West, 48th
Street, New York City 19 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'amministr.
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: Isa Miranda nel film "Patto col diavolo". Regia di Chiarini.



James Mason e Margaret Lockwood nel film «The Wicked Lady» di Leslie Arliss. Mason, rivelatosi con «Odd Man Out» (Fuggiasco) di Carol Reed, è uno dei più significativi attori del cinema inglese.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate...

... le riprese dei seguenti film: *Patto col diavolo* (Salvatori-ENIC), regista Luigi Chiarini, interpreti Isa Miranda, Edoardo Gennelli, Jacques François, Anne Vernon, Umberto Spadaro, Luigi Tosi, Ave Nimchi, Guido Celano, Fiore Davanzati, Nico Pepe, Lamberto Picasso, Oreste Fares; *Il Trovatore* (Continentalcine - Gallone), regista Carmine Gallone, interpreti Gianna Pedersini, Vittorina Colonnello, Gino Stumbergh, Enzo Mascherini, cantanti Gianna Pedersini, Franca Sacchi, Antonio Salvatore, Enzo Mascherini; *Antonio da Padova* (Oro Film), regista Pietro Francisci, interpreti Aldo Fiorelli, Silvana Pampanini, Mario Ferrari, Cesare Fantoni.

Sono in lavorazione...

... i seguenti film: *Cielo sulla palude*, in interni a Roma, regista Augusto Genina, interpreti Rubi D'Alma, Ines Orsini, Mauro Matteucci, Giuseppe Martella, Domenico Viglione-Borghese; *Il lupo della Sila* (De Laurentiis-ILUX), in esterni in Calabria, regista Duilio Coletti, interpreti Amedeo Nazzari (tornato in questi giorni dall'Argentina), Silvana Mangano, Vittorio Gassman, Jacques Sernas, Luisa Rossi, Olga Solbelli, Laura Cortese e il cane lupo Ador.

in esterni nei dintorni di Roma, regista Jacopo Comin, interpreti Ione Salinas, Eleonora Rossi, Gaby Morlay, Peter Trent, Maria Grazia Francia, Olinio Cristina, Tornerai (Central Film), in esterni a Napoli, regista Domenico Gambino, interpreti Paola Barbara, Maria D'Agata, Piero Palermi; *Il bigamo celibe* (Universalcine), in esterni a Milano, regista Renato Castellani.

Di prossimo inizio...

... i seguenti film: *Dopo l'uragano* (che forse si chiamerà *Terra di Dio*), regista Roberto Rossellini, interprete Ingrid Bergman; *Vespro Siciliano*, regista Giorgio Pastina, sceneggiatori Oreste Biancoli, Emilio Cecchi, Domenico Meccoli, Fulvio Palmieri, Giorgio Pastina, operatore Arturo Gallea, interpreti ancora scritturati Rodano Lupi, Marina Berti, Paul Muller, Clara Calamai, Giovanni Grasso; *Calvacata di eroi*, soggetto e regia di Mario Costa, sceneggiatura di Anton Giulio Majano e Fulvio Palmieri, *Il signore desidera* (A.L.C.E. - Fincine), soggetto di Aldo De Benedetti, sceneggiatura di De Benedetti e Fabrizio Sarazani, regia di Giorgio Bianchi, operatore Giuseppe La Torre, interpreti i tre protagonisti di *Sotto il sole di Roma*, Ciro, Iris e Geppa; *Le cinque città* (A.L.C.E. - Fincine, Organizza-

giatura di Anton Giulio Majano, regia di Giorgio Ferroni, interpreti Silvana Pampanini, Augusto di Giovanni e Agostino Salvietti.

Numerose altre...

...adesioni continuano a pervenire al Comitato promotore delle Olimpiadi Culturali della Gioventù, i grandi concorsi culturali per giovani di cui demmo notizia nel numero del 15 marzo. Nel campo dello spettacolo, oltre i nomi da noi già riportati, si contano quelli di Vittorio De Sica, Paolo Grassi, Gerardo Guerrieri, Giorgio Strehler, Leopoldo Trieste, Luchino Visconti e di Guido Aristarco: tra le riviste, oltre Cinema, Bianco e Nero, Il Dramma, Sipiario; tra gli Editori, Hoepli e Principato; inoltre l'Accademia di S. Cecilia, l'U.M.C.A., il Premio Letterario Viareggio, quello St. Vincent, ecc. I concorsi (che riguardano arti figurative, composizione musicale, poetica, narrativa, teatrale, radiofonica, inchieste, monografie, coro giovanile), comprendono, come si è detto, anche un soggetto cinematografico per un film di normale lunghezza. Estensione non superiore alle 15 cartelle. Limite di età: 25 anni. Termine per l'invio dei soggetti (in quadruplicata copia dattiloscritta): 15 giugno 1949. I lavori potranno essere recapitati anche all'Ufficio corrispondenza delle Olimpiadi Culturali della Gioventù: Via Arenula 53, Roma. Cinema pubblicherà quello vincente.

Non soltanto...

...i film italiani a soggetto sono apprezzati all'estero, ma anche i documentari. In *Documentary News*, Basil Wright scrive di N. U. (Nettezza Urbana) di Michelangelo Antonioni: «... Un documentario italiano che ha un tema prosaico come quello della nettezza urbana ha qualità di immagini e di suono che ricordano i primi esperimenti G.P.O., come *Coalface*. Wright conclude: «...un meraviglioso, umano studio della nettezza urbana in Italia». Che questi apprezzamenti vengano dall'Inghilterra, patria del documentario, e da un regista come Wright, è molto importante.

STATI UNITI

Il Comizio...

...in difesa del cinema italiano tenutosi a Roma in Piazza del Popolo ha provocato in America una pronta reazione e infiniti commenti. Naturalmente esso è stato subito gabbellato per una manifestazione comunista, e il Motion Picture Herald, la più autorevole rivista americana dell'industria cinematografica, ha avvertito gli esercenti di non lasciarsi trasportare dall'entusiasmo verso il film italiano quando in Italia si grida nelle piazze «Abbasso i film americani!». La valutazione che la suddetta rivista dà

del comizio è evidentemente tendenziosa e tutti sanno che se anche qualcuno ha gridato «Abbasso i film americani!», intendeva alludere al loro numero soverchiante e superfluo per il nostro mercato e non alla loro particolare nazionalità. Comunque, ecco quanto ha scritto Terry Ramsaye, direttore del Motion Picture Herald: «Gli esercenti americani farebbero bene a prendere conoscenza di una dimostrazione comunista avvenuta a Roma, al grido di «Abbasso i film americani!», durante un affollato e agitato comizio tenutosi a Piazza del Popolo. Fra gli oratori figurava Vittorio De Sica, regista di *Sciuscià*, e Anna Magnani, interprete di *Roma, città aperta*. Questi film, insieme con *Paisà*, sono stati, negli ultimi mesi, manifestamente ricevuti sul mercato americano. Il pretesto della dimostrazione comunista era la protezione del cinema italiano. Questo genere di «protezione», dato il suo reale significato, non è tale da favorire in America i film italiani». Sfidiamo chiunque a non comprendere in queste righe un larvato invito al boicottaggio del film italiano...

Intanto un'energica campagna...

...l'ottimismo si sta svolgendo negli ambienti cinematografici americani. Si fa notare che la produzione è in aumento e che, in definitiva, il peggio è passato. Tuttavia la situazione del cinema americano sui mercati stranieri desta sempre gravi preoccupazioni, tanto da formare l'oggetto di una speciale Conferenza della «Motion Picture Association of America». Tale Conferenza è durata dieci giorni e si è tra l'altro prospettata la possibilità che l'E.C.A. («Economic Corporation Administration»), l'Ufficio governativo che si occupa delle questioni economiche americane all'estero, aiuti le Case cinematografiche a risolvere il problema dei crediti congelati.

Contemporaneamente, è sceso in campo il Sindacato dei lavoratori del cinema di Hollywood, affiliato alla Federazione americana del lavoro («American Federation of Labor»), per protestare contro la politica seguita dai produttori americani i quali, per recuperare i capitali congelati, vanno a girare film all'estero, togliendo quindi lavoro alle maestranze locali. Il Sindacato ha richiesto al Governo di prendere misure di rappresaglia contro le industrie cinematografiche dei paesi che applicano misure restrittive. «Nessuna obbiezione alla libera competizione fra film di tutti i Paesi», dice la dichiarazione del Sindacato, «ma noi lotteremo contro le restrizioni artificiali...». E' questa, evidentemente, una situazione da seguire con la massima attenzione.

Severe critiche...

...alla cinematografia americana sono diventate piuttosto comuni nella stessa stampa degli Stati Uniti. Fra l'altro, la rivista *America* ha tacciato Hollywood di «bancarotta delle idee e della verità» (articolo di Thomas L.



Successo di «Senza pietà» in Svizzera. Il ministro Egidio Reali si congratula col regista Alberto Lattuada, Carla del Poggio e Kitzmiller.

Rondini in volo (Mayor Film), in interni a Roma, regista Luigi Capuano, interpreti Andrea Checchi, Massimo Serato, Giovanni Grasso, Mario Ferrari, Umberto Spadaro, Guido Celano, Clara Calamai; *La luce che non si spegne* (O.R.S.A. Film), in interni a Roma, regista Vittorio B. Cottafavi, interpreti Gino Cervi, Maria Denis, Leonardo Cortese, Luigi Tosi, Tino Buazzelli, Daniela Benson; *Gente così* (ICET - Artisti Associati), in interni a Milano, regista Fernando Cerchio, interpreti Camillo Pilotto, Luigi Tosi, Raffaello Niccoli, Raf Pindi, Renato De Carmine; *Ralph* (Pathé-Italia),

zione generale Alexander Paal), che sarà girato in Italia, Germania, Austria, Francia e Inghilterra con diversi registi, e precisamente: Romolo Marcelini (Italia), Staudte, il regista de *Gli assassini* sono fra noi (Germania), Geza von Cziffra (Austria), Georges Lampin (Francia), Paul Rotha (Inghilterra); *Domani è troppo tardi* (antico titolo: *Gioventù innocente*, regista Léonide Moguy; *Il cielo è rosso*, dal romanzo di Giuseppe Berto, sceneggiatura di Berto, Leopoldo Trieste e Claudio Gora, regia di Claudio Gora, operatore Pietro Portalupi; *Marechiaro* (Romana Film), sceneg-

O'Brien). Contro questo costume si è lanciato il regista di La mia via, Leo McCarey, in una lettera pubblicata dal Motion Picture Herald. «E' già un male, - egli dice, - che dell'industria cinematografica parlino degli estranei o dei guastafeste professionali, ma che ne parlino anche coloro che ne fanno parte, è sommamente riprovevole». «Essi dovrebbero sentirsi obbligati dal fatto - egli conclude - di essere, sia pure in piccola parte, ambasciatori di un'intera industria».

Una stazione televisiva...

...di New York trasmetterà una serie di film ricavati dai vecchi film muti di Buster Keaton, Greta Garbo, Lillian Gish, Will Rogers, Marie Dressler, William S. Hart, Charles Chaplin, Thea Bara ed altri.

L'American Society...

...of Cinematographers (A.S.C.), che raggruppa i migliori operatori americani, ha formato un Comitato per lo studio dei problemi tecnici connessi con la ripresa televisiva.

Il crollo delle paghe...

...è uno dei fatti più significativi dell'attuale situazione dell'industria cinematografica americana. Appena una mezza dozzina di attori (fra cui Ingrid Bergman e Bing Crosby) riescono a mantenere i loro compensi al livello degli ultimi anni. Attori che non molto tempo fa chiedevano 150.000 dollari per un impegno di quaranta settimane annue, si contentano ora di 125.000 dollari. Quelli che chiedevano

100.000 dollari, sono scesi a 80 mila, e così via. Per gli sceneggiatori, la paga di 1.000 dollari la settimana è diventata una rarità, essendo la maggior parte a 750 e anche a 500 dollari la settimana. Il fatto è generalmente considerato un salutare segno di assestamento dell'industria su più ragionevoli basi economiche.

"Estasi"...

...è stato moralizzato. Sotto la supervisione del suo stesso regista, Gustav Machaty, sono state apportate notevoli modifiche di scene e di dialogo. Nella famosa scena del bagno, la protagonista (che non si sa se ancora sia Hedy Lamarr, l'ex Hedy Kiesler) non compare nuda ma in costume da bagno. Il titolo è stato cambiato in Rapsodia d'amore (Rhapsody of Love); tuttavia, secondo le vigenti leggi, i manifesti porteranno anche il vecchio titolo.

David O' Selznick...

...ha ceduto alla Warner Brothers un gruppo di sette attori e un regista. Gli attori sono: Joseph Cotten, Jennifer Jones, Louis Jourdan e Gregory Peck per un film ciascuno; Shirley Temple e Betsy Drake per due film; Rory Calhoun per metà dei film in contratto con Selznick. Il regista è Robert Stevenson, il quale è stato ceduto per l'intero contratto. Rimangono ancora a disposizione di Selznick, Alida Valli, Robert Mitchum, Dorothy McGuire, Rhonda Fleming, Kathy O'Donnel, John Agar, Guy Madison, Cri-



Alida Valli a Vienna, dove si era recata per interpretare, accanto all'attore Joseph Cotten, il film «The Third Man», diretto da Carol Reed.

stopher Kent e Rossano Brazzi dei quali non si conosce ancora la sorte dato che Selznick non ha precisato le sue intenzioni. C'è chi dice che egli abbia allo studio un grosso programma di produzione all'estero e chi invece che voglia dedicarsi alla televisione. Per avere un'idea degli affari di Selznick, si pensi che Gregory Peck, da lui scritturato per 35.000 dollari a film, veniva ceduto a 200.000 dollari.

Gloria Swanson...

...che dal 1934, salvo Papà prende moglie (1941), non aveva più interpretato alcun film, tornerà ora sullo schermo, nella parte di un'attrice del cinema muto, nel film Suns et Boulevard.

COREA

La censura...

...del Governo di Seoul sta conducendo una severa lotta contro il film americano. A quanto si dice, sembra intenzionata a ridurre l'importazione dei film americani da 40 a 17 annui, ritenendoli causa di «degenerazione» morale e culturale.

MESSICO

Anche i film...

...sono stati aggiunti alla lista delle merci per le quali è richiesto uno speciale permesso di importazione e di esportazione. Il Ministro dell'Economia Nazionale ha dichiarato che questa misura è stata presa per tutelare la cinematografia messicana contro quei Paesi in cui viene praticato il congelamento dei crediti verso il Messico. Fra questi Paesi non sono compresi gli Stati Uniti, l'Inghilterra, la Francia e l'Italia.

La Banca Nazionale Cinematografica...

...annuncia la fine delle restrizioni finora esistenti per limitare la produzione. La stessa Banca finanzia quest'anno un gruppo di trenta grandi film.

INGHILTERRA

Un servizio speciale...

...meteorologico è stato messo,

a Londra, a disposizione dei produttori cinematografici i quali, d'ora innanzi, prima di avventurarsi a girare gli esterni dei loro film, potranno sapere il tempo che farà nella zona prescelta. Almeno, così si spera...

L'Associazione degli esercenti...

...ha presentato alla Commissione d'inchiesta sulla situazione dell'industria cinematografica in Inghilterra, un memorandum in cui si sostiene che: 1) la tassa «ad valorem» del 75 % sull'importazione dei film americani è stata la prima causa delle difficoltà della produzione inglese; 2) la «quota» del 45 % ha fallito il suo scopo e dovrebbe essere portata al 25 %; 3) l'abbandono della «quota» dei distributori è stata un grave errore; 4) il progetto dei produttori per ottenere un ristorno di 20 milioni di sterline sulla tassa sugli spettacoli cinematografici non è una soluzione; 5) la Commissione d'inchiesta dovrebbe permettere la rimessa in vigore dei posti popolari con una tassa ridotta. Dal memorandum si apprende che nella stagione 1947-48 gli incassi dei cinematografi inglesi si sono elevati a oltre 17 milioni di sterline.

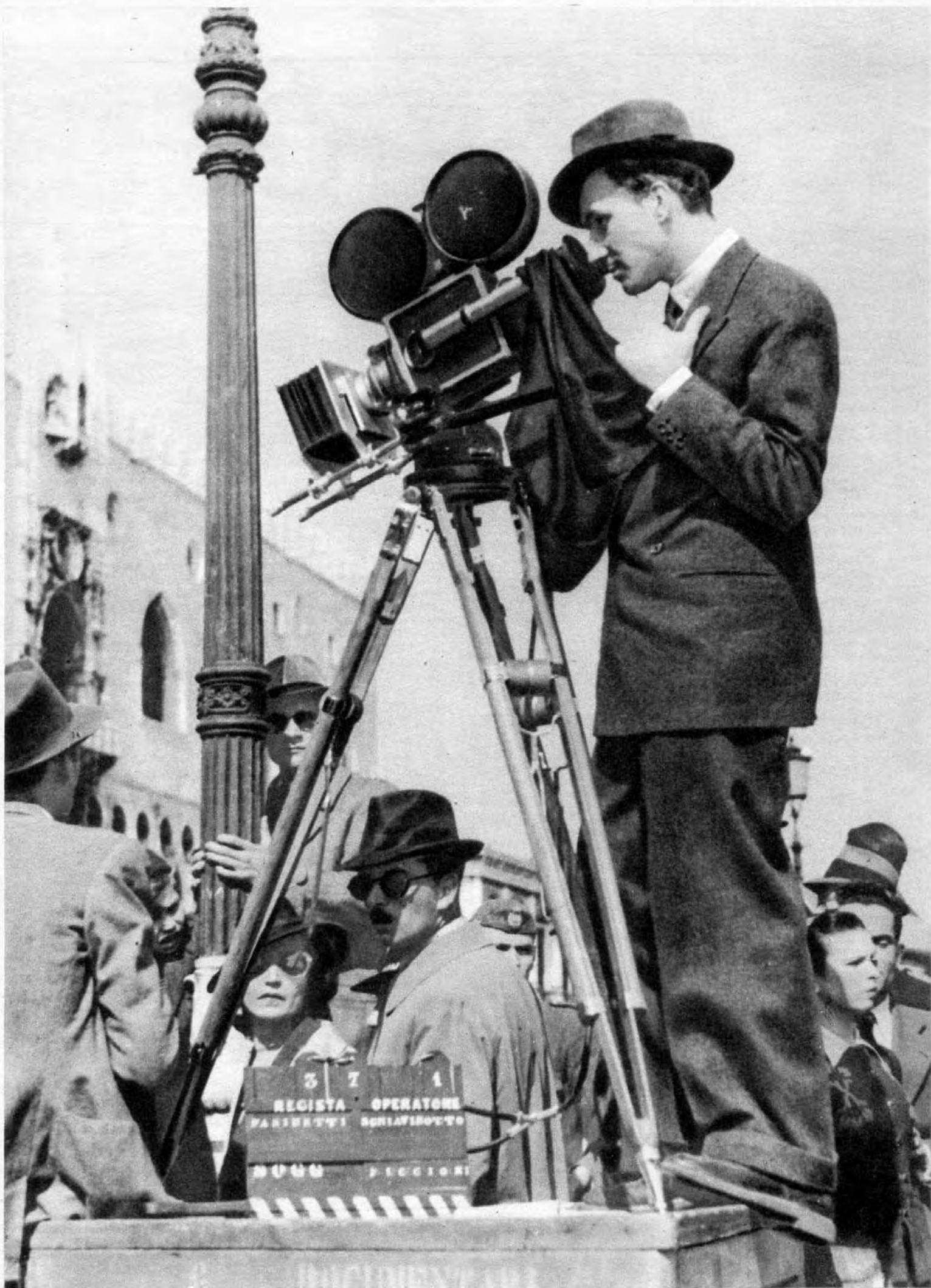
FRANCIA

A seguito degli accordi...

...cinematografici franco-italiani, la Lux francese e la Lux italiana hanno combinato un programma di quattro produzioni, due da realizzarsi in Francia e due in Italia. A Parigi, Claude Autant-Lara realizzerà Occupe-toi d'Amelia, con Danielle Darrieux; al quale film corrisponderà in Italia Miss Italia, diretto da Alberto Lattuada. L'altro gruppo sarà composto in Francia, da Offenbach (diretto da Marcel Achard e interpretato da Yvonne Printemps e Pierre Fresnay) e, in Italia, da Ultimo incontro, diretto da Giuseppe De Santis.



Valentina Cortese in uno "studio" di Hollywood. La nostra attrice ha terminato «Thieves Market», diretto dal Dassin di «Brute Force».



Pasinetti mentre dirigeva un documentario su Venezia. Alla attività critica teorica e pratica del nostro Francesco, "Cinema" - che ebbe in lui un grande ammiratore - dedicherà in gran parte il prossimo numero.

FRANCESCO PASINETTI

UN UOMO di singolare e costante civiltà: così ricorderemo sempre Francesco Pasinetti, che dedicò tutta la sua vita ordinata al farraginoso mondo del cinema, e di quel mondo scrisse per primo una cronaca esatta.

Cinema nel prossimo numero si occuperà diffusamente della sua opera, vasta e varia, dato che Pasinetti fu tra i primi, in Italia, a dare un indirizzo rigoroso agli studi cinematografici, si affermò come uno dei più dotati documentaristi europei, e influì su molti giovani ingegni, come insegnante prima, come direttore poi, al Centro Sperimentale. Ma qui non vogliamo parlare dello studioso o dell'artista, bensì semplicemente dell'uomo, come lo conoscemmo: composto e sorvegliato nelle parole, negli scritti, nelle azioni. Fra tutti gl'improvvisatori, i facinorosi, gli sbracati che congestionano l'ambiente cinematografico, Francesco rimase coerente, pacato e signore; e tale era la sua personalità, che pur essendo una lezione per molti, egli non ebbe nemici.

Era appassionato, ma sapeva dar compostezza alla propria passione, cosa che è quasi un miracolo nel nostro Paese e nel nostro ambiente, dove gli entusiasmi scoppiano come girandole, e si estinguono per stanchezza cinque minuti dopo. Noi che gli fummo amici, siamo tutti in debito verso di lui, per le qualità che aveva e per i difetti che ci perdonò, per gl'insegnamenti insiti nella sua vita e nella sua opera, per quanto scrisse e per come lo scrisse. Molta parte dell'alto livello raggiunto in Italia dalla cultura cinematografica, è dovuta a quest'uomo esemplare che a vent'anni, l'età delle intemperanze, usava già una disciplina critica, per quell'epoca e per quell'argomento assolutamente insolita.

Non ci è possibile, all'improvvisa scomparsa d'un così caro amico, scrivere lungamente di lui, perché le parole, anche le più sentite, assumerebbero un tono di consueto necrologio che vogliamo evitare. Ci sia però consentito di chiedere, al nostro mondo cinematografico che tanto gli deve, un omaggio a Francesco Pasinetti: egli era direttore del Centro Sperimentale. Proponiamo che il suo nome venga legato a quello dell'Ente a cui diede tanti anni d'intelligente ed appassionata attività. Così Francesco, anche dopo la sua scomparsa, rimarrà fra quei giovani che amò, e ai quali dedicò il meglio della sua vita.

PERICOLI DEL CONFORMISMO

AL DI LÀ della discussione più generale sul pericolo di morte che ancora grava — e graverà ancora per molto tempo — sul cinema italiano, al di là delle polemiche su questo o quell'articolo di legge, su questo o quel provvedimento, sulla buona o la cattiva volontà del governo; al di là di questa più grande battaglia per la sua stessa esistenza materiale, il cinema italiano vive — già da alcuni mesi — una crisi forse più particolare ma certamente altrettanto profonda e grave che quella di natura finanziaria. E' la crisi delle sue forme e delle sue tendenze, è la battaglia meno avvertita dei « contenuti », è la discussione dei suoi valori essenziali della sua anima, è il pericolo di ripiegamento, oggi minacciato, domani reale, da quelle sue posizioni di avanguardia che molti di noi abbiamo riassunte nella parola « neorealismo ».

Quando, l'anno scorso, i registi italiani, i critici, e tutti gli uomini, insomma, di buona volontà, impegnarono battaglia con la censura governativa, che voleva bocciare *Gioventù perduta*, e la spuntarono, e il film fu proiettato, e ottenne il suo successo, anche la censura governativa ottenne la sua prima vittoria. Una vittoria di Pirro, magari, mista alla vergogna di aver dovuto tornar sui propri passi e sulle proprie avventate minacce, ma pur sempre una vittoria. Fu proprio da allora, infatti, che molti produttori cominciarono a parlare della necessità di un indirizzo nuovo da imprimere alla produzione, della presunta stanchezza del pubblico verso certi film troppo amari e deprimenti, dell'opportunità di cambiar tono e contenuti. La spada di Damocle della censura, le polemiche di certa stampa interessata a ripetere il « la » dei dirigenti, erano lì a ricordare che, se la prima volta i tutori della « morale », avevano fatto cilecca, una seconda e una terza avrebbero colpito sicuro, e, a lungo andare, un duello con le autorità superiori non avrebbe potuto risolversi che in una progressiva quanto inevitabile sconfitta. Sconfitta che, trattandosi di film, cioè di prodotti industriali, significava perdita di danaro, crisi di interessi. Tant'era ceder le armi subito e precipitarsi dalla parte del più forte. In questi mesi le critiche, da

parte di ambienti ufficiosi, ad *Anni difficili* e a *Ladri di biciclette* hanno ribadito, in alcuni produttori, questa convinzione e questo stato d'animo, mentre da una parte non può non compiacersi, anche ufficialmente, delle vittorie e dei successi dei nostri film « realisti », dall'altra trova le sue sentinelle non pagate e più comode, perché meno ufficiali, e più efficaci, in gran parte di coloro che detenendo il denaro, dispongono effettivamente della possibilità di censurare la nostra produzione, scartando « a priori » certi soggetti, bocciando « a priori » certe iniziative, influenzando attraverso statistiche più o meno autorizzate e veritiere, e consigli più o meno paternalisti e sinceri, perfino alcuni registi.

Le manovre, le minacce, non sarebbero pericolose se non portassero, come prima conseguenza, alla crisi, non solo di certe forme eccessive di « pessimismo » realistico e di *pseudo verismo* deteriora e deprimente — strascico inevitabile, queste forme, di più nobili raggiungimenti — ma all'inaridimento della vena essenziale del nostro realismo cinematografico, alla liquidazione progressiva del cinema italiano. Quando oggi, a dispetto delle nostre tradizioni di questi ultimi anni, e a dispetto anche di quanto avviene in paesi come Francia o Stati Uniti, si comincia a mettere sotto accusa ogni film in cui appaia l'immagine del popolo e il suo dramma quotidiano, quando, da parte di certe sfere della produzione si comincia davvero ad ingenerare la paura della verità *in genere*, quando, insomma, nella polemica più o meno ipocrita contro, magari, i postriboli o gli orinatoli, si vuol convogliare quel più secolare e tradizionale spirito di inquisizione che di secolo in secolo (o di vetennio in ventennio), travestito sotto le forme più imprevedute, si incarica di perseguitare, nel nostro paese, la verità, e bandirla dalle scienze, dalle arti, e dalla politica, quando, col pretesto del buon costume, della « cassetta » e magari del « lesso-turismo » (un delitto che non dovrebbe esser dimenticato da certe persone amanti dell'ordine e odiatori degli stracci, in omaggio agli stranieri che debbono venir a farsi abbronzare l'ombelico a Ischia), quando insomma, sotto tante chiacchiere e retorica, si vuol decretare la fine di questa bandiera di verità che è il nostro cinema, allora, sentiamo il bisogno di gettare un nuovo allarme.

Ricordiamoci, infatti, che non servirà a niente, proprio a niente, aver salvato il cinema italiano dalla presente crisi interna, e dalla concorrenza straniera, se dovremo, poi, consegnarlo — dopo aver dato generosamente tutta la nostra forza e la nostra buona fede alla lotta — nelle braccia di nuovi apostoli di retorica, se dovremo immergerlo, mani e piedi legati, nella palude di un nuovo conformismo di un nuovo « clima austero ».

Questa, dunque, la crisi più profonda che mette in pericolo il nostro cinema. Poiché, per superare questa crisi, avremo ancora più nemici e saremo, forse, in numero minore, a volerne evitare l'avvento, bisognerà intanto mettersi d'accordo fra di noi, fare il bilancio della nostra forza e convincerci, noi per primi, che i nostri avversari non hanno ragione, ma torto. Cominciamo col dichiarare che non tradiremo l'impegno assunto, non oggi, ma oramai da dieci anni, quell'impegno non casuale che, malgrado tante divergenze, ci ha tenuti stretti per tanto tempo, su di uno stesso terreno, e ci ha ricordato, innanzitutto, che due norme dovevamo rispettare: la sincerità e la verità rispetto a noi stessi e rispetto alla società che ci circonda.

Su queste stesse colonne, potrebbero essere ritrovate molte di quelle parole oscure, per necessità oscure, che, già sette, otto anni fa, chiamavano alla lotta per un cinema nuovo e vero. Il neorealismo — ma sarebbe meglio parlare, una buona volta, di realismo italiano — non è una moda scaturita da contingenze puramente casuali, non è un frutto marcio del dopoguerra, non è la trovata di un uomo d'ingegno, o uno slogan pubblicitario lanciato da qualche giornale straniero. E non è nemmeno la reazione a venti anni di retorica. E' una delle manifestazioni di rivolta di un certo numero di intellettuali e di artisti italiani alle sovrastrutture più antiche e secolari di una vecchia cultura che per troppo tempo ha rinviato il proprio riesame e ora a tratti, sul terreno di questa o quell'arte, a lacerazioni improvvise, e per questo magari imperfette e un poco rozze, è costretta a trasformarsi e a pagare. E' una frattura questa provocata dal cinema nel corpo della vecchia cultura italiana abbastanza importante e forse non tutti ce ne siamo resi conto. E' un crepaccio che bisognerà ancora allargare perché vi si precipitino dentro e vi trovino sbocco, o vie di esempio, altri umori, che oggi, in clima di democrazia, divengono via via più roventi. Non è a caso che la frattura si sia verificata proprio sul terreno del cinema: era là, infatti, che la tradizione aveva meno pezzi d'appoggio, linee di difesa più de-



Da una inquadratura tratta dal film « Il mulino del Po » di Lattuada.

boli, pregiudizi e dogmi meno elaborati ed antichi. L'importante, ora, è dunque, non mollare, andare avanti, approfondire gli scandagli.

Bisogna, è vero, *distinguere*, e ognuno dei registi tiene oggi, e ne ha diritto, a rappresentare la propria legittima tendenza, e le polemiche, anche in questo senso, non sono inutili. Però, ci sembra che in questi ultimi mesi, si sia distolto l'occhio dal tema generale, per guardar troppo al particolare. In conseguenza della legittima volontà di distinguersi, nello sforzo di render coscienti a se stessi le linee di un proprio individuale stile, e nel malinteso — forse — tentativo, di approfondire le proprie scoperte, qualche regista apre una polemica indiretta contro il neorealismo. Qualcuno dice « i miei film non sono realisti; io tendo ad una forma superiore di fantasia... Io non sono un verista... il regista deve *ricreare* la realtà », o ancora, « basta con le riprese dal vero... bisogna ritornare in teatro » e così via. A parte gli sfondoni e le ingenuità di carattere filosofico, che, in affermazioni del genere — e in molte di questo tipo — vengon fatte da parte di registi e di critici anche di qualche valore, noi vorremmo insinuare qualche dubbio sulla legittimità storica di queste affermazioni, o di altre simili.

Poiché esse sono, sostanzialmente, gli indici di uno stato d'animo, che si può riassumere in questa formula: *stanchezza della verità*, ci viene spontaneo domandarci se oggi, in Italia, sia, questa stanchezza, veramente legittima, nell'animo degli artisti, o non derivi in essi da un insensibile sgretolamento, che intorno a loro si consuma, di certe posizioni di vita sociale e democratica. Non vorremmo che questa fuga dal vero fosse provocata anche in costoro, senza che se ne rendessero conto, da quel clima psicologico che si va creando nel nostro paese, da quell'atmosfera di vetta aprioristico in cui si vorrebbe cominciare ad immergere ogni artista cosciente da quel sottile e insistente invito alla resa che ci viene rivolto ogni giorno da quanti individuano nel nostro cinema un'arma aggressiva di verità e di autoesame.

Via, non ci inganniamo da noi stessi, non creiamo, con le nostre stesse mani, fantocci di stoppa, per poterli poi distruggere con facilità, e offrire una prova facile della nostra intelligenza; non veniamoci a dire che il nostro verismo è « il pessimismo », le porcherie, gli orinati, le parolacce, i delinquenti. Abbiamo sempre saputo che la nostra volontà di tuffarci nella verità del no-

stro paesaggio, il nostro desiderio di aria libera non era masochismo, autolesionismo e superficialità. Rendiamoci conto, soprattutto di un fatto: noi siamo appena all'inizio della nostra strada di ricerca e di scoperta. Il nostro paese è ancora più vergine e inesplorato di quanto noi non crediamo. Secoli di ignoranza e di ingiustizia hanno stratificato la nostra società secondo una complicata struttura che lentamente anche l'artista, con la luce delle proprie intuizioni, può contribuire a districare, a sciogliere. Nelle pieghe del nostro antico paesaggio si annidano misteri ed esistenze che costituiscono miniere preziose per l'artista esploratore. Esistono ancora le campagne e le fabbriche, le case dense di dramma dalla nostra provincia, che ancora aspettano la scoperta e la poesia, c'è la nostra storia, ma quella vera, senza retorica, che attende ancora un'interpretazione. C'è il Sud, che preme per il suo riscatto dal folklore, come, sul piano politico, preme per le sue riforme.

Sarebbe grave se proprio ora, all'inizio del nostro cammino, ci facessimo prendere dalla stanchezza, e ci scoraggiassimo per il prevedibile contrattacco del conformismo ufficiale, se ci facessimo contaminare, anche noi, dal veleno di questo conformismo. Coraggio De Sica, Rossellini, De Santis, Visconti, Blasetti, Lattuada, Germi, Zampa. Oggi le fortune del nuovo cinema italiano sono nelle vostre mani. Con i vostri film, con i vostri successi in Italia all'estero, avete conquistato un prestigio ed assunto delle responsabilità di cui, ora, dovrete rispondere alla cultura italiana, agli intellettuali italiani, a tutti coloro che sono vostri collaboratori ed amici. Avete la forza e il prestigio necessari per imporre, voi, oggi, ai produttori meno volenterosi e meno coraggiosi, la strada che *deve essere seguita*. Per fortuna vostra e dell'Italia non siete ancora ad Hollywood, e se voi vorrete continuare nella vostra opera di scoperta e di liberazione morale ed intellettuale del nostro paese e del nostro costume, non ci sarà censura, non ci sarà ipocrisia che possa convincervi. Oggi qualcuno di voi è messo all'indice. E' un segno buono. Il giorno che i retori, i conformisti vi avessero amici e alleati, anche indiretti, il giorno che nuovi « ritorni » romantici, che nuovi simbolismi, nuove mode letterarie, nuove evasioni, vi allettassero, quel giorno il cinema italiano e la cultura italiana non avrebbero più bisogno di voi.

CARLO LIZZANI

Per il film « In nome della legge » di Germi, merita una particolare segnalazione Saro Urzi, che ha interpretato la figura del maresciallo.





« Pattes blanches », nelle mani dello sceneggiatore Jean Anouilh, diventa un pretesto per introdurre degli elementi irreali nella vita quotidiana.

TRE SERATE, TRE LEZIONI

UNA VOLTA TANTO, tre serate eccezionali a Parigi. La prima con la presentazione di gala del film atteso, e già discusso, di Jean Grémillon, *Pattes blanches*, su uno scenario di Anouilh, « a priori » sospetto di preziosità teatrale; la seconda con la stravagante prima, in un salone della « haute couture », di *Les amants de Vérone* di Cayatte, su scenario di Jacques Prévert e sospetto di « prevertismo »; la terza con una serata impreveduta per *Ladri di biciclette*, di cui si temeva l'eccessiva finezza popolare.

Le tre serate sono a loro modo il tacito processo d'una fase attuale del cinema, venato o traviato di surrealismo dozzinale, di mitologia da strapazzo e di populismo da salotto.

«PATTES BLANCHES»

Pattes Blanches è la storia brettone (si svolge nella baia di San Briec) di amori, di sogni e di vendette abilmente dosate. Il film non è che un pretesto, nelle mani di Jean Anouilh, per introdurre un elemento irreali nella vita quotidiana. « Pattes blanches » è il soprannome di Julien de Keriadec (Paul Bernard), ultimo dei conti che dominarono il paese, che vive solo e povero in un maniero custode fedele di ricordi e di fantasmi. Il padre di Julien ha popolato la contrada, ma un fratellastro soprattutto odia Julien: Maurice (Michel Bouquet), debole e malato. Mau-

rice ordisce una complicata vendetta. Innamora Odette (Suzy Delair), giovane amante dello stagionato Jock Le Guen, ricco pescivendolo e oste del luogo, e l'obbliga a sedurre il solitario Julien. Il lungo digiuno dell'uomo ne fa una facile preda. Il giorno di cui Jock (Ledoux) sposa l'amante, il fratellastro svela l'intrigo. Julien si accorge di non essere stato che lo zimbello dei due complici e uccide la donna.

Su questa trama fosca e irritante, Anouilh ha ricamato i cari motivi della sua letteratura, ove il destino, il peccato, l'anelito e il sogno sono personaggi vivi alla stregua dei personaggi in carne e ossa. Una delle creature del racconto, la più facile e nello stesso tempo la più enigmatica, la gobbetta serva (Arlette Thomas), riesce a creare un dramma a parte, discreto e quasi lirico a forza d'intensità. Anche il personaggio di Maurice è disegnato con uguale vigore da Michel Bouquet. Gli altri non riescono purtroppo a dar una vita autentica al film immaginato da Anouilh e da Jean-Bernard Luc, e trasformato da Jean Grémillon in esercizi vari, che vanno dall'estetismo da collegio a un chiaro sadismo visuale. A chi scagliare la prima pietra? Non certo ai chiaroscuri sapienti d'Agostini o alle intelligenti scenografie di Barsacq o alla musica d'Elsa Barraine. Non certo a Suzy Delair, a Fernand Ledoux e a Paul Bernard, che reci-

tano con ammirevole impegno. Mi pare che la pietra, o il sassolino che dir si voglia, va lanciato, più che al regista — colpevole certo, ma dir colpe prelevate da quanti conoscono le forme del suo ingegno — va lanciato a Jean Anouilh. La solidità del suo dialogo e la grazia delle sue invenzioni d'ogni giorno corrispondono raramente alla pienezza e all'autenticità dell'immagine cinematografica. Un Renoir solo avrebbe potuto far fremere la musa stanca di Anouilh e gonfiare certe carni flaccide.

«LES AMANTS DE VÉRONE»

La medesima pietra sarà lanciata senza cattiveria di sorta a Jacques Prévert, poeta popolare e popolarissimo, stampato recentemente e da anni su tutte le labbra della giovinezza francese. In *Les amants de Vérone*, Prévert ha voluto ringiovanire, a modo suo, il vecchio e aulico mito di Shakespeare. A fianco degli attori annichiliti da un testo sublime e secolare, Prévert ha animato due controfigure di Giulietta e Romeo ed ha fatto nascere nei loro cuori l'amore vero. Il fondale è l'abituale stupidità, assurdità e malvagità del nostro tempo che Prévert attribuisce con furore maniaco ai ceti medii, a fianco della non meno abituale e automatica bontà degli umili. Postulato cristiano, direi, se non temessi di far uscir dai gangheri Jacques Prévert! Comunque, in *Les amants de Vérone*, i malvagi sono facilmente identificabili nelle

persone d'un ex-procuratore del re, che collezionava le cicche dei «suoi» condannati a morte (Louis Salou); d'un reduce trapanato (Dario) che gioca coi mitra e con un uccello meccanico (vecchie scatole armoniche di tutti i film a pretese surrealiste!); della loro comune amante e consolatrice (Marianne Oswald: riesce a essere senza fatica perfettamente ripugnante); d'una madre un po' ruffiana o d'un nonno rimbecillito. Tutti sono dominati da un orribile Don Giovanni a mezza strada tra l'agenzia d'antichità, il cicerone e il lenone puntuale (Pierre Brasseur, straordinario in ogni suo « tic »). I buoni sono gli umili, umili per gioventù, come Giulietta (Anauk Aimée) che pure è figlia dell'ex-procuratore, sorella del reduce pazzo e nipote del vecchio incrinato; o umili per ceto, come Romeo (Serge Reggiani), oscuro soffiatore di vetro a Murano e protettore benevolo d'una ragazzina incinta. Nei limbi della carne facile resta la rotonda Marline Carol e il suo maturo protettore.

Alekan riesce ad estrarre da Venezia immagini inedite e da Verona uno dei più commossi panorami del cinema, l'equivalente dello straordinario Parigi che apriva *Les portes de la nuit*. La musica di Kosma, aiutata da punte d'organo alla Bach, potrebbe quasi convincere lo spettatore e metterlo in istato di grazia. André Cayatte è il regista di quest'inferno senza speranza. Non si passa impunemente dalla regia di Tino Rossi alle ambizioni esoteriche di Prévert. Cayatte non solo non crede un istante a quel che vuol raccontare, ma le sue furberie tecniche estinguono semplicità e relativa credibilità. Come il nome di Renoir viene spontaneamente alla lettura dello scenario di *Pattes Blanches*, così il nome di Carné per *Les amants de Vérone* affiora in vece di Cayatte. Ma, a parte il tocco lieve e rigoroso, Carné avrebbe veramente rinnovato il film concepito da Jacques Prévert? In verità Prévert è il vero responsabile di quest'onorevolissimo scacco. La sottile poesia a base di giochi di parole deliziosi e d'ingenue parolacce è percettibile in un dialogo, magari in uno scenario pacato, triste e brumoso come una giornata



Un'altra immagine tratta dal film di Grémillon, « Pattes blanches »: il piccolo porto brettone.

La fine di Giulietta e Romeo nella versione 1949 di « Les amants de Vérone ». Regia: Cayatte.





Jean Grémillon mentre dirigeva « Pattes blanches », film ricco di un "chiaro sadismo visuale".

di pioggia. Ma Shakespeare! più una satira sociale, più un nuovo mito, più il miraggio di Venezia, più...

Di questo passo, a colpi di Cocteau, di Prévert e di Anouilh, il cinema francese potrebbe morire di una strana anemia fatta d'eccesso di globuli rossi. C'è per fortuna la maestria di Carné, la violenza geniale d'un Clouzot, la forza intatta d'un Daquin, la sottigliezza d'un Autant-Lara, il mestiere d'un Becker, d'un Decoin e di qualche altro. Senza contare i più giovani che presto o tardi diranno quel che hanno sul cuore.

"LADRI DI BICICLETTE"

Una ventata d'aria buona è venuta a Parigi con *Ladri di biciclette*. Serata indimenticabile alla Salle Pleyel: duemila spettatori, la vera « élite » di Parigi, restarono allibiti e commossi dell'opera di Vitto-

rio De Sica. « Come, ci si diceva a bassa voce, una storia tenue, un uomo povero e un pover'uomo (Parigi « adora » tali assonanze), nessuna donna procace, nessun rigolo di sangue, e tanta emozione, tanta verità, tanto interesse! ».

René Clair, che non è certo un espansivo, abbracciò de Sica. André Gide gli inviò il suo ultimo libro. Carné, Becker, Grémillon, Yves Allégret, Orson Welles e cento « stelle » di prima grandezza erano una volta tanto d'accordo sulla filigrana di un sorriso o d'una lagrima. La critica trovò, per la prima volta in dieci anni, accenti unanimi.

Qualcuno, nella sala, si mordeva le mani: un giovane finanziere che due anni fa, seguendo i consigli d'un suo collega di Londra, non aveva accettato di produrre *Ladri di biciclette*. Questo fatto onora cer-

ti produttori italiani capaci di comprendere l'importanza commerciale e umana di film di un tal valore. All'estero, salvo casi in bilico tra il miracolo e il genio organizzativo, la cartapesta italiana fa paura. Non avrò la crudeltà di ricordare i successi di cassetta, di *Roma, città aperta*, di *Paisà*, di *Vivere in pace* e altri che non nomineremo per non dar fastidio ai produttori ignari. Ecco una via, ben diversa dalle commedie viennesi, dalle « ben-hur » californiane, dal pepe parigino e dal bel canto universale.

Di tutto quel che de Sica mi ha detto per i lettori francesi ripeterò solo un frammento che mi pare degno d'un sapiente ricettario ideale.

« Dal cinema senza attori — dice de Sica — ho avuto le più grandi soddisfazioni. Mi sembra anche d'aver capito il perché. Diamo all'immagine dello schermo il valore 100. Essendo vivente, presente, il personaggio rappresenta in quest'immagine il 50%. Il suo esprimersi, laboriosamente ottenuto, può essere determinato su un 30%. Il 20% che manca al totale è dato dalla partecipazione dello spettatore al racconto che si svolge dinanzi ai suoi occhi. Il tutto è un insieme equilibrato. Quando disponiamo d'un attore — ammirevole mostro — le dosi fondamentali non cambiano, ma abbiamo:

50 % per la presenza dell'attore;
20 % di partecipazione emotiva dello spettatore;
50 % per il mestiere dall'attore; cioè un totale 120 % particolarmente irrazionale.

La ragione per cui un certo cinema sembra al di là della realtà è dovuta a quest'eccesso. La formula è arbitraria, ma evidente ». De Sica si è espresso con maggiore abilità e con più grandi sfumature. Ma metteva conto dare l'essenziale del suo pensiero.

Ora Parigi attende il prossimo film di De Sica e di Zavattini. E con Parigi tutti coloro che credono, se non alla famosa scuola « neo-realista » italiana, all'efficacia d'un cinema che usa per la prima volta il linguaggio quotidiano dell'uomo.

LO DUCA

AVANGUARDIA PALLIDA

DA QUANDO mi occupo di cinema non ho avuto — e ancora non ho — solamente la fissazione del netto stacco esistente tra muto e sonoro, argomento sul quale mi intrattenni su questa stessa rivista; bensì anche che il cinema d'avanguardia, d'eccezione, si regga sulla « lontananza e irreperibilità » delle sue produzioni. Quando ci si giunge a contatto diretto, o lì si rivede, quei film che l'età giovanile travesti miracolosamente, un mito altro che tramontare s'affoga precipite.

Due prove citerò, perentorie: *Genuine* (1922) di Robert Wiene, e *La chute de la maison Usher* (1928) di J. Epstein. Si vede chiaro allora, come l'avanguardismo avesse una sua propria validità artistica in sede pittorica, letteraria, scenica: mentre il film si riduceva a una pura ripresa fotografica di elementi abnormi, irrisolvibili cinematograficamente. La macchina da presa che, ricordiamolo, non ha come gli esseri umani cosa alcuna che la distraiga (con il solo senso ottico — siamo ai tempi del muto — vivo in lei, acutissimo e freddo, un senso che scava e fa saltare in aria i trucchi verbali o di palcoscenico) mette ferocemente in rilievo — *Genuine* — le false parrucche, la cartapesta delle scenografie, l'inadeguatezza dell'interpretazione, l'ingenua gratuità del soggetto: tutte cose che in sede teatrale sarebbero forse passate inosservate. Le stesse osservazioni, fatte verso la letteratura, valgono per l'opera di Epstein. Con questo in più, cioè in peggio: che il regista francese si sforzò di far dell'autentico cinema, tentò di compiere una trasposizione in immagini delle allucinate scritture di Poe e non una traduzione.

Certo elemento fondamentale dell'insuccesso fu la scarsità di forza artistica del regista. E' semplicemente pazzesco il credere di poter sostituire espressioni letterarie come questa: « ...e da solo gli cadde ai piedi con uno strepito metallico, vasto e potente... A questo punto, come se davvero uno scudo di bronzo fosse caduto pesantemente, sopra un impiantito d'argento, avvertii con precisione un rumore metallico, profondo, sonoro, ma come soffocato... ». (La rovina della casa degli Usher, trad. Vittorini) con l'inquadratura di una pesante armatura che crolla al suolo; e le abili mani-

polazioni della pellicola, le sovrimpressioni ecc., hanno tutte un risalto orrendamente fisico, concreto, che invece di creare atmosfera eccitano al riso (senza contare il « lieto fine »). Una vittoria del pubblico domenicale, questo in fondo, diventa l'unico elemento che colleghi l'opera al cinematografo).

Ci si può spingere talmente oltre, imbalanziti da codesti esempi, da affermare che l'espressionismo tedesco, per es., nulla ha offerto al vero stile cinematografico dato che i film ad esso richiamanti altro non sono che la passivissima fotografia di esperimenti scenici o, nel migliore dei casi, pantomimici. E che quando ci si è impegnati più a fondo — il caso di Epstein — l'errore di volersi adeguare a intuizioni strettamente letterarie invalidarono a priori lo esperimento. Se ne genera una domanda, o due, tutt'altro che retoriche: « Non si sarebbe potuto usare il cinema non come mezzo bensì come fine, e nei suoi liberi modi dare voce alle stesse necessità espressive che mostrano rispettiva e ben autonoma fisionomia nelle altre arti? ». O ancora: « C'è forse contrasto insolubile, di natura, fra le necessità dell'espressionismo e la forma, le possibilità del cinematografo? ».

Premesso che l'equivoco sull'avanguardismo cinematografico è davvero ingenuo poiché confuse dei modi di pura tecnica di ripresa con contenuti affatto aberranti; e che gli stessi esempi felici (*Entr'acte* di Clair) persuadono soltanto come preparazione personale a un lavoro indi più riposato, pacato, la contemporanea risposta alle due precedenti domande è la seguente (così, torniamo felicemente (!) al dilemma sonoro-muto: « Tali sono le deficienze espressive del cinema muto, e così gravi le contaminazioni cui si deve ricorrere per mettervi qualche riparo, che nell'ambito suo più che probabile appare l'impossibilità di fare film — validi, s'intende, artisticamente — tanto d'avanguardia in senso lato quanto riferendosi a un momento particolare, l'espressionismo per esempio, di produzione estetica ».

CARLO DOGLIO



Il « Nosferatu » di Murnau, come ogni altro vampiro, si nutre del " prezioso " sangue dell'uomo, e la sua diabolica natura semina il terrore.

VAMPIRI E "VAMPIRISMO",

GIA' NEI REMOTISSIMI tempi, in cui il cinema moveva i primi passi, la « camera » aveva scoperto il soprannaturale con Méliès. Ma fu solo nell'altro dopoguerra che il lievito soprannaturale liberò i suoi fermenti artistici. I cineasti cavarono fuori dai testi ingialliti del medioevo, dai « romanzi neri » di Bram Stoker o, più tardi, di Sheridan Le Fanu, fantasmi, creature della razza di Belial, esseri diabolici e perversi, « vampiri », i « non vivi e non compiutamente morti » che « noctu hauriunt sanguinem dormientum »; fu allora che, al richiamo di

un allucinante sabba, nacquero negli studi Orlak e Baldovino, il mitico Golem impastato col fango del ghetto e Caligari, Cesare e Nosferatu.

Terribili i « vampiri », i « nosferatu » come li chiamano in Oriente, terrificanti esseri perennemente desiderosi di « baci di sangue », creature « conosciute e temute » nei secoli, dall'antica Grecia all'antica Roma, dalla Germania all'India, dalla Francia alla Cina, dovunque. Gli antichi popoli li temevano. I popoli li temono ancor oggi. I vampiri continuano a vivere, il passare del tem-

po non può farli morire. Fioriscono sul sangue dei viventi. Possono persino ringiovanire. Le loro facoltà vitali si rinfrescano e si rinnovano. Ma non possono fiorire senza il loro alimento speciale, perchè non mangiano come gli altri. Non gettano ombra, non si riflettono nello specchio. Hanno la forza di molti uomini; possono trasformarsi in lupi o pipistrelli, possono venire nella nebbia da loro stessi creata, ma l'estensione della nebbia ha un limite e può circondare solo loro. Vengono come polvere sui raggi della luna, possono farsi piccolissimi, passando attraverso fenditure sottilissime dalle porte delle tombe. Possono uscire ed entrare dovunque; possono vedere nel buio, il che non è poco. Possono far tutto questo, sì, ma non sono liberi. No, sono imprigionati più che gli schiavi nella galera, che i pazzi nella loro cella. Non possono andar dove vogliono, e debbono ob-



A sinistra: ingenui fantasmi di Méliès in « La fée carabousse ». A destra: i vampiri del film nascono dai testi ingialliti del medioevo.



Una delle vittime di « Nosferatu »: donna esangue, "baciata" dal terrificante mostro.



L'autentico vampiro della zoologia: dal documentario « Le vampire » di Jean Painlevé.



A sinistra: Il volto dalle labbra di morta di Sibylle Schmitz in « Vampyr » di Dreyer. A destra: un umoristico vampiro hollywoodiano.

bedire alle leggi della natura, anche se alla natura non appartengono più: il perché lo ignoriamo. Non possono entrare in una casa se, qualcuno, almeno una volta, non ordina loro di entrare, e poi possono entrar sempre; come e quando vogliono. Il loro potere cessa con l'apparire dell'alba, come tutte le potenze del male. Si dice anche che possano superare l'acqua corrente solo al levarsi e al ritirarsi della marea. Ci sono poi le cose che rifuggono e contro le quali non hanno potere alcuno: l'aglio, le cose sacre, il crocifisso. Ci sono pure altre cose: un ramo di rosa selvatica sulla bara, impedisce loro di muoversi. Un proiettile consacrato, sparato nella bara, li uccide e così diventano morti veri. Lo stesso effetto hanno un cuneo di legno nel cuore, o il taglio della testa. Hanno appreso i loro segreti a Scholomance, nelle montagne sopra il lago Hermanstadt, dove il demonio tiene un suo discepolo. Nelle cronache sono chiamati « Stregoica », « ordog » e « pokol », stregone, satana e inferno. Quando diventano « non morti » il loro mutamento implica fra l'altro la maledizione dell'immortalità. Essi non possono morire — se non procedendo contro di loro col cuneo o con la decapitazione — e continuano senza fine aggiungendo sempre nuove vittime e moltiplicando i mali del mondo. Tutti coloro che muoiono preda dei « non morti » diventano « non morti » essi pure, così il cerchio si allarga continuamente come le onde di una pietra gettata nell'acqua, e fanno preda dei loro simili. (Da *Dracula* di Bram Stoccke, ed. Bocca).

Creature, dunque, nate dalla superstizione e pasciute di sangue e di terrore: creature che, anche dopo la prima evocazione del dopoguerra, dovevano rimanere a pellicolandia, per quella loro diabolica « immortalità » di cui parlano e favoleggiano i testi, se nel 1931 Dreyer ci doveva dare il suo *Vampiro*, se anche nella dolce e caramellosa Hollywood dovevano essere impressionati chilometri di gelatina emulsionata per raccontare le avventure dei notturni bevitori di sangue, fino alle più recenti reincarnazioni di Jenkyl. Ma se gli europei, particolarmente i nordici ed i nati nella parte centrale del vecchio continente ritrovavano, a contatto con gli esseri fantastici e diabolici, sensazioni ed impulsi che parve loro d'aver « già provato » in una esistenza anteriore, il « vampirismo » hollywoodiano — da *The Vampire* a *The Mark of the Vampire* — era solo un inabile trucco per nascondere, sotto apparenze misteriose ed ultraterrene, normalissime e spesso ingenue vicende poliziesche. L'« orrore » di marca statunitense non era che formula meccanica, come in *The Mark of the Vampire*, in cui gli specialisti del « terrore » californiano, Bela Lugosi e Lionel Atwill, finivano tra due robusti « policemen ».

Il « vampirismo » di Murnau (*Nosferatu*) e di Dreyer (*Il vampiro*) aveva, invece, ben più profonde radici: anche se inconsapevolmente, i due cineasti europei, il tedesco e il danese, subivano influenze ancestrali: quelle influenze inclassificabili ed indefinibili che erano connaturali del loro sangue nordico: quel sangue ch'è lo stesso che pulsava nelle vene di coloro che avevano tramandato le saghe, che avevano creduto nei poteri soprannaturali degli esseri fantastici, per cui l'esplorazione dell'inconoscibile era consuetudine quotidiana; di coloro che avevano cercato la pietra filosofale, che si erano dati a pratiche magiche ed esoteriche, che avevano voluto, spesso ritraendosi inorriditi, scandagliare il mondo delle entità invisibili ed impalpabili. Ecco, quindi, la genesi oscura ed inconfessata dei due film i cui eroi si nutrono del sangue degli uomini — « oh! questo sangue, questo sangue prezioso! », grida Dracula a Gjonata Harker che s'è tagliato il volto radendosi — vivono nelle caverne, negli antichi castelli irraggiungibili dei Carpazi, e si riposano, gonfi della rossa linfa succhiata nei loro baci di morte, nelle bare colme di terra cimiteriale.

A rivederle oggi, le due più importanti opere del « vampirismo » cinematografico determinano una ben diversa impressione nel pubblico del 1948. *Nosferatu*, col suo castello a picco sui monti, le sue porte che misteriosamente s'aprono da sole, le incredibili carrozze « in negativo » che l'accelerazione della macchina da presa sembra far volare, correre a balzelloni, ci appare ormai definitivamente superato ed ha tutto il sapore della « curiosità ». E lo spettatore smaliziatosi riuscirà a « salvare » la bellissima sequenza della « moria », con quelle strade vuote e desolate, percorse solo dalle funebri teorie dei becchini, ed apprezzerà la suggestione malsana che nasce da certi squallidi esterni di palazzi scheletrici, dalle strette finestre sovrapposte. Invece *Il vampiro* di Dreyer, per quella sua perfetta mescolanza del concreto quotidiano e del mondo onirico, per la sua ambientazione « realisticamente fantastica », per l'uso appropriato dei mezzi espressivi del cinema (uso talvolta addirittura miracoloso, come nella sequenza dell'incubo di David Grey) è ancora pienamente valido. Valido artisticamente e tale da costituire ancor oggi un esemplare saggio di cinema inteso come arte. E anche ora l'incubo vi assale coi suoi artigli quando, innanzi a voi, su uno schermo, sfilano le immagini allucinanti di David Grey e del dottore dagli occhi di folle invasato, o il vostro sguardo si posa sul volto gessoso dalle labbra di morta di Sibylle Schmitz. Potere, questo, che può esercitare solo il vero cinema.

GAETANO CARANCINI



Il cinema, che ha un carattere artistico e non meccanico, ha tratto giovamento dai contatti spirituali con le arti figurative. Le ballerine, in un agitarsi di "can-can" impressionistico, dall'« Atlantide » in poi hanno suggerito una formula filmica, la quale ha i suoi illustri esempi.

PRESAGIO DEL CINEMA IN GUYS E BAUDELAIRE

FOTOGRAFIA, impressionismo, nadar, cinematografia, sono nomi che oramai vanno spesso assieme: molti, e anche chi scrive queste righe, hanno indicato una profonda affinità tra l'esigenza spirituale da cui nasce il cinematografo — immagini in movimento nel tempo — e quella da cui nasce l'impressionismo: la mostra del 1874, dove esposero Monet, Sisley, Renoir, Begas, Pissarro etc. si tenne nei locali del grande fotografo parigino Nadar. Nei numeri del *Figaro* del 26-28 novembre e del 3 dicembre 1863, usciva una serie di articoli di Carlo Baudelaire, intitolati *Le peintre de la vie moderne*, dove si esaminava l'opera del grande disegnatore Guys: Baudelaire era ostile alla fotografia: né possiamo certo indovinare quale sarebbe stato il suo atteggiamento verso il cinematografo. Pure, ascoltando le sue parole, vediamo come abbia saputo penetrare quella esigenza di movimento e di ritmo, la ricerca di afferrare e di perpetuare il ritmo della vita, di fare del movimento rapido e ondeggiante della modernità, un motivo artistico e spirituale.

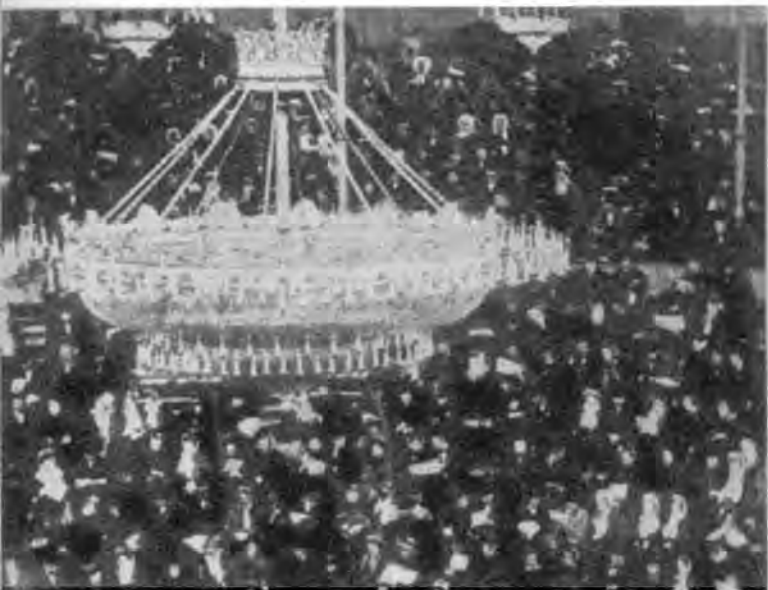
Le frasi e i giudizi che Baudelaire adoperava potrebbero essere adoperate anche per il cinematografo, e molti disegni di Guys hanno la preziosa vibrazione analitica, quel bianco e nero mosso e sapiente, che è stato alla radice dell'arte cinematografica. La moda e i costumi, che sono tanta parte

del lavoro cinematografico, sono vivi e operosi nell'opera del Guys e nel riflesso cosciente della pagina di Baudelaire. La pazienza e insieme la passione di osservare e ricreare la fuggevole realtà, quella capacità d'inquadrare e di cogliere il momento, la quale accompagna lo sforzo del regista, è la stessa che il Baudelaire trova in Guys. « Per l'osservatore appassionato è un'immensa gioia eleggere domicilio nel numero, nell'ondeggiante, nel movimento, nel fugitivo e nell'infinito ». Avere la continua nostalgia del mondo rischiarato dalla luce e vedere scorrere il fiume della vitalità così maestoso e brillante. Guys cerca una passione che posi per il suo occhio: che le cose rinascano naturali e più che naturali, belle e più che belle: Guys ricerca qualcosa che si chiama modernità, ed è capace di estrarre la bellezza misteriosa, per quanto minima e leggera, dai vestiti contemporanei anche più brutti.

La modernità, cioè il transitorio, il fugitivo, il contingente, viene sollevata dalla matita di Guys a un significato morale e artistico con quella stessa passione di contemporaneità che anima il cinematografo.

Se guardiamo il disegno di questa donna, dal viso in parte fasciato dall'ambra, sentiamo veramente un impulso precinematografico.





Questa immagine, che risale ai tempi di Baudelaire, *Guys e Nadar*, è un esempio di quel senso di ubicazione e di turbolenza che ci commuove nelle vecchie pellicole.

Secondo Baudelaire, il *Guys* esprime insieme il gesto e l'attitudine solenne e grottesca degli esseri, e la loro esplosione luminosa nello spazio. Quasi a rendere ancora più stretta anche nelle circostanze e nei soggetti questa vicinanza con il cinema giova ricordare che *Guys* seguì con la sua matita e col suo occhio, la guerra russo-turca, la battaglia di Balaclava, che ha dato origine a un notevole film, anche se

non propriamente artistico, di Michael Curtiz, *The Charge of the Light Brigade* (La carica dei seicento, 1936), «una folla di cavalieri che si precipita con una velocità prodigiosa sino all'orizzonte, tra le pesanti nubi dell'artiglieria: in fondo il paesaggio è sbarrato da una linea di colline verdeggianti». *Guys* amava le feste, cercando un'armonia di luce, di spazio, di prospettiva, e sapeva cogliere il rapporto, pieno di prestigio e di fascino, tra la luce e l'ombra di un teatro. La perfezione della moda e la pazienza con la quale l'artista è attento alle minime sfumature che compongono la bellezza di una toeletta femminile, non è ancora oggi la preoccupazione di molti registi, che può talvolta salvare o creare dei film, o illuminare una attrice e sottolineare l'intelligenza e insieme la femminilità. Come non ricordare la veste sapiente e l'ombrellino di Katharine Hepburn in *A Woman Rebels* (Una donna si ribella, 1936) di Sandrich?

L'inquadratura delle carrozze, quel nero immobile accanto allo slancio dei cavalli, che tante volte è presente in Ford o in Castellani, è previsto da Baudelaire: «Una vettura come un vascello prende

dal movimento una grazia misteriosa e complessa: il piacere che l'occhio dell'artista ne riceve è dedotto dalla serie di figure geometriche che questo oggetto genera successivamente nello spazio». Se guardiamo il disegno della donna, il cui viso è in parte fasciato dall'ombra, sentiamo veramente un impulso precinematografico, che scorreva lentamente nello spirito del tempo. Nelle scene di teatro e di club, si sente un movimento e quella turbolenza, quella concentrazione di spazi e di tempi che anima segretamente lo schermo. Le ballerine, in un agitarsi di bianchi e di neri, preludono al famoso «can-can» impressionistico che dall'*Atlantide* in poi è diventato quasi una formula espressiva cinematografica. Il confronto che è stato fatto tra le fotografie contemporanee e questi schizzi (*Au temps de Baudelaire, Guys et Nadar*, Paris, Les Editions du Chêne, 1945), dimostra come certe volte fosse più tradizionale, più accademico e fermo l'obiettivo e meglio avesse il senso della nuova vita artistica e della nuova macchina, l'arte che non la macchina.

Prova ancora una volta del carattere artistico-spirituale e non meccanico del cinematografo, il quale, da questo contatto spirituale con le più antiche arti figurative, ha sempre da trar giovamento. Come più volte si è dimostrato.

CLAUDIO VARESE

NOTA SUGLI "OSCAR"

UN LIEVE SENSO di indignazione ha destato nel mondo dell'«intelligenza yankee» la notizia del rifiuto, da parte dei produttori di Hollywood, di aiutare la «Academy of Motion Picture Arts and Sciences». «Ma questo significa la morte dell'Oscar!» molti hanno scritto ai giornali, quasi a voler rimpiangere l'aurea statuetta che ogni anno dovrebbe premiare, secondo una selezione operata dagli appartenenti all'Accademia, la migliore interpretazione, la migliore regia, il miglior film e le più rimarchevoli prestazioni tecniche.

Se il rifiuto di dare fondi per la confezione degli Oscar diventa una decisione irrevocabile, Hollywood non avrà più la sua festa di primavera con le facce di Bob Hope, gli abbracci ipocriti tra attrici che vogliono far supporre un'assenza completa di rivalità, le sentenzianti frasi di Louella Parsons (un irritante impasto di presunzione e insipienza) con le espressioni consolatrici a beneficio diretto delle «dive» eliminate nelle semifinali, e la consegna dei soprammobili accolta di solito come la rivelazione divina, quasi un breve pentimento annuale di quella Hollywood che (vorrebbero farci credere) «produce film astuti per accontentare il pubblico, ma in realtà amerebbe dare soltanto opere di alto impegno artistico». Se tutto questo davvero scomparirà, se non si parlerà più di Oscar, il cinema avrà guadagnato un punto almeno nella considerazione delle persone intelligenti.

Sappiamo che l'ostacolo dei produttori alla «Accademia di Scienza ed Arti Cinematografiche» è dovuto semplicemente al fatto che l'Oscar non è più un avallo, e che spesso un film o un attore, insigniti di quel riconoscimento, da «successo probabile» si trasformano in un «flop», o fallimento; quindi giova far notare che la nostra adesione alla scomparsa dei premi Oscar ha altri moventi, primo fra tutti la necessità di una solida competenza nelle giurie.

Basterebbe dare una scorsa all'elenco dei componenti della commissione giudicatrice per scoprire i nomi dei più quotati cineasti di Hollywood, e in particolare di quelli a mezza strada tra la realizzazione dignitosa e il prodotto cromato ad uso del largo circuito del «popcorn» ovvero le sale di proiezione dove si gradisce tutto quanto v'è di movimento o di estremamente tenero, dal «western» a Betty Grable. E' chiaro, in quei membri di giuria, il desiderio di premiare un'opera o una dimostrazione individuale che si levi al di sopra della desolante media, e le lunghe esitazioni alle urne stanno appunto a testimoniare questa volontà: senonché fa loro difetto il senso critico, il gusto, quel particolare intuito che permette di collocare storicamente un film e di presagire il peso che avrà in futuro, al di fuori delle mode, delle tendenze o delle personali simpatie.

Se la premiazione di quest'anno sarà l'ultima, non c'è

che da rallegrarsene. E per giustificare queste nostre aperte e forse troppo anticonformiste dichiarazioni, passiamo in rassegna i premi di quest'anno. Migliore interpretazione femminile: l'Oscar è andato a Jane Wyman che ha sostenuto in *Johnny Belinda* la parte di una sordomuta, mentre nell'elenco delle «segnalate» stava Barbara Stanwyck, l'attrice delle molte felici prove, interprete potente di *Sorry, Wrong Number*. Non vogliamo stabilire una gerarchia tra la Wyman '48 e la Stanwyck '48 ma semplicemente far rilevare le probabilità maggiori che Barbara ha — sulla rivale — di inserirsi come eccellente, seppur discontinua attrice, nella storia del cinema. Ma non è forse una imbalsamazione ciò che i signori dell'Accademia vanno cercando? Per i loro scopi è servito ottimamente Laurence Olivier allorché s'è trattato di decidere l'assegnazione dell'Oscar al miglior interprete maschile. La figura di Amleto è parsa a Hollywood una eccellente «performance», una recitazione convinta e ineccepibile. Nel mondo dei ciechi il guercio è re, e re Sir Laurence poteva esserlo con facilità perché nessun temibile concorrente, quest'anno, gli minacciava la conquista della statuetta.

Quanto al premio per il miglior film in lingua inglese non s'è trovato di meglio dell'*Amleto* e un altro Oscar è partito alla volta di Londra. Intelligente la premiazione di John Huston per la migliore regia (*Il tesoro della Sierra Madre*) e accorta la scelta di Walter Huston e di Claire Trevor per le migliori interpretazioni secondarie. La Trevor — che dalle riviste ad uso dei fanatici s'era fatta definire «la donna più negletta di Hollywood» — ha oggi qualche ambizione in meno da accontentare e qualche cifra in più da chiedere ai produttori.

Ma quello che maggiormente ci indigna (sì, è necessario usare il verbo in questa precisa circostanza) è la scelta del miglior film straniero. Nonostante che *Dies Irae*, il sublime *Dies Irae*, si trovasse nella rosa dei candidati, l'Oscar è toccato alla modesta agiografia di Maurice Cloche, *Monsieur Vincent*, che deve tutto il suo dubbio successo alla interpretazione di Pierre Fresnay più che alla scialba regia e alla sceneggiatura di una così umiliante ingenuità. Ma *Dies Irae* è privo dei trucchetti tanto cari ai manipolatori californiani, è completamente estraneo alla tecnica del «crescendo» plateale: l'opera di Dreyer è sembrata ai signori della giuria un qualcosa di «menzionabile», o poco più; le loro intelligenze, così a lungo esercitate nel raccogliere e dilapidare l'eredità di Griffith, non hanno visto nel film danese quell'altissimo valore poetico (e, implicitamente, cinematografico) che il loro laboratorio di falsi prodigi non riuscirà mai a dare. Tutto sommato, non v'è troppo da stupirsi. Anni fa, quando *Ombre rosse* era sulla lista dei premiandi, l'Oscar toccò a *Via col vento*.

F. BER.

LA PRIMA conversazione di questa nuova serie di «Parlatorio» è doverosamente dedicata a GIANNI ENRICO LUGLI di Padova, cui stavo per rispondere nel «Parlatorio» della vecchia serie di *Cinema* allorché me lo impedì la sospensione della rivista. Sono trascorsi da allora circa sei anni e questa rubrica si inaugura con G. Enrico Lugli, allora aspirante critico e studioso di cose del cinema, oggi già critico e cultore di tali problemi teorici e pratici.

Più, che rifarmi alla conversazione di allora, che oggi non sarebbe più di attualità, parlerò di cose e di problemi recenti: primo fra i quali la sollecitudine posta da G. Enrico Lugli, per richiamarmi alla opportunità di preparare una nuova *Storia del Cinema*, che sia almeno il complemento di quella apparsa nel 1939. Non pochi lettori di *Cinema* e nuovi interessati alla critica cinematografica mi rivolgono spesso la domanda: quando, cioè, io abbia intenzione di accingermi a un tale lavoro. «Il Postiglione» me lo chiedeva un paio di numeri fa. E vorrei rispondere qui, quanto più possibile esaurientemente, a tutti sull'argomento.

La *Storia del Cinema* fu un libro scritto, appunto, in quel tempo, allorché avendo alternato all'attività pratica, la critica dei film, mi era occorso di vedere non poche opere del cinema, e quindi nella mia mente disporre secondo un certo criterio cronologico; per cui accadde, che «ovvenendomi con grande facilità e risovvenendomi dei film visti in tanti anni, io potevo dare a chi me ne chiedesse, informazioni e pareri sui film stessi; ora, non tanto che tutto questo materiale (non raccolto affatto in schedari come taluno pensava o pensa) mi ingombrasse la mente, e per liberarmi di tale ingombro io scrivessi il libro. Di tale ingombro mi accorsi poi, a libro fatto, avendo incominciato a scriverlo senza pensare alla mole che avrebbe assunto. Non m'era parso utile classificare i film, ma raccontare le vicende del cinema in tanti anni — dopo una premessa preistorica — come se i film, le attività intorno al cinema, le invenzioni tecniche accadessero di seguito gli uni alle altre quasi una inevitabile macchina del tempo.

Mi accorsi poi d'un fatto: che solo un poco e in forma implicita io avevo dato peso a questa o a quella personalità creativa; è solo perché avevo trattato delle opere in misura più o meno estesa. Che il libro potesse essere utile quale opera di consultazione, non tanto io lo dissi, quanto i numerosi recensori; e che i nuovi critici vi attingessero largamente me ne accorsi, e con diletto (perché dimostrava l'utilità del libro ancorché io non ne traessi alcun vantaggio). Ma l'opera, oggi, così concepita e attuata più non mi soddisferebbe.

Accadde pertanto che queste cose io dicessi nel presentare un film al Circolo Romano del Cinema, parlando della personalità di un regista fra i più importanti. E come colui del quale parlavo altri ve ne sono, ai quali sarebbe necessario dedicare in una *Storia del Cinema* un capitolo specifico. Ora, laddove nella prima *Storia* io feci la cronaca dei film e delle rappresentazioni di essi, in una nuova *Storia* dovrei mettere in evidenza il contributo creativo di questo e di quello, enucleando alcune più spiccate personalità.

Per questa via procedetti allorché mi fu proposto di pubblicare una breve storia del cinema che almeno in parte sostituisse la prima. E così nacque *Mezzo Secolo di Cinema*, apparso nel 1946. Ora anche questo volume pare esaurito e già l'editore sollecita da alcuni mesi una seconda edizione; essa sarà in parte diversa dalla prima, ma ne seguirà almeno in parte la traccia.

Per quanto poi riguarda i ricercatori di notizie, i critici vecchi e nuovi e tutti coloro che vogliono essere informati su tutto, del cinema, essi potrebbero in parte essere soddisfatti col *Film-lexikon*. Questo libro è, un dizionario. Occorrerebbe il suo parallelo: il *Filmindex*: opera che vedo già come potrebbe essere fatta, ed alla quale non pochi collaboratori e lettori di *Cinema*, ivi compreso in primo luogo G. Enrico Lugli, potrebbero collaborare. Tra gli altri: Chiti, Guidi, Berutti, Casiraghi, ecc. E mi sovengono i vari corrispondenti del «Nostro», sul «Capo di Buona Speranza» dell'antico *Cinema*; rubrica dalla quale sono sorti non pochi cultori del cinema di oggi.

Che una nuova *Storia del Cinema* possa apparire presto, non direi davvero, dunque. Qualche anno ci vorrà: tre, quattro, cinque. Altre questioni, di interesse pratico e magari artistico, oggi mi tengono occupato. Sono sempre del parere che il cinema bisogna farlo, prima di tutto. Ora intendo, caro Lugli, la utilità della *Storia*, ma quantunque il parere di altri possa essere diverso, personalmente preferisco, magari, una riuscita (cioè riuscita come volevo io) sequenza di qualche mio documentario.



FORTUNATO PASQUALINO (Caltagirone) mi propone in due distinte lettere, due quesiti, l'uno più generale, l'altro più specifico. Comincerò dal secondo che riguarda gli attori. Dice dunque il mio interlocutore: «Due attori hanno ugualmente bene interpretato un personaggio. Senonché poi si venne a sapere che quel personaggio (e l'opera di cui questo fa parte) è creazione di uno degli attori. Rimangono per questo ugualmente grandi attori o l'uno dei due è migliore dell'altro? Perché?».

Bisognerebbe anzitutto intendersi su quella espressione «ugualmente bene» che nell'ambito di una creazione artistica o quanto meno interpretazione non mi pare adottabile. Infatti un paragone fra le due interpretazioni mi pare in ogni caso difficile a farsi. Ma intendendosi la cosa da un punto di vista vorrei dire pratica, mi sembra che si debbano disgiungere le due attività di attore e di compositore. Non credo che l'aver creato egli stesso la parte e il personaggio e il lavoro sia per l'uno degli attori grande vantaggio, nel senso che l'altro attore potrebbe benissimo rivelare di quel personaggio aspetti dallo stesso autore non presi in considerazione; inoltre ha da giudicarsi la tecnica o addirittura l'arte dell'attore in quanto tale. Così come può darsi benissimo che di due direttori d'orchestra, l'uno dei quali autore della sinfonia o del concerto che viene concertato e diretto, colui che è soltanto direttore d'orchestra riesca assai meglio dell'altro ad esporre quella musica al pubblico.

Circa l'altra questione, ovvero *rimuovere alcune difficoltà dal mio interlocutore incontrate, leggendo sul n. 4 di «Cinema» l'articolo di Renato May «Il cinema non è parte del movimento»*, vorrei rimandare il mio interlocutore ad una conversazione diretta con l'autore dell'articolo sopra citato. Personalmente non ho mai voluto entrare in polemiche e questioni circa certi particolari dell'estetica del cinema e ho evitato di definire, quantunque ne fossi stato indotto dalle circostanze, il cinema quale arte di questo o di quello. Il cinema è arte, su questo punto siamo d'accordo; l'uomo di cinema si esprime con determinati mezzi tecnici, più o meno complessi. Ma se per avventura gli accadesse di riconoscere di poter esprimere meglio un suo sentimento, un motivo della sua intimità creatrice, della sua fantasia, con altri

Come abbiamo già dato notizia nell'editoriale, Francesco Pasinetti è morto improvvisamente. Questa prima puntata di «Parlatorio» è l'ultimo articolo scritto per CINEMA dal nostro caro Francesco.

mezzi, che so?, colori, suoni, materie plastiche, parole (mezzi che peraltro spesso entrano nello stesso cinema); ovvero che, insomma, facesse della pittura o della prosa narrativa o vuoi pure della musica, se le sue opere fossero ritenute belle, egli sarebbe in ogni caso un artista. Né gli si potrebbe negare qualità artistica ove egli si avvallesse di elementi tecnici comunemente adottati per altre espressioni dell'arte, per fare film.

Detto questo, mi pare non agevole né opportuno definire quali siano i presupposti e gli elementi con o senza i quali un film possa dirsi opera d'arte. Ovvero non ritengo necessario definire quali debbano essere i mezzi — e soltanto quelli — dei quali l'uomo di cinema si debba avvalere.

Ma per concludere con l'articolo di Renato May, dal quale si diparte la nostra conversazione, mi sembra che il mio interlocutore potrebbe trarre risposta dallo stesso articolo di Renato May, là dove alla fine dice della *impossibilità di esprimere col solo ritmo (che è la principale caratteristica del movimento)*. Così come non è il cinema soltanto *sinfonia di luci e di ombre. Il cinema*, conchiude Renato May il suo articolo, *è con buona pace di Monsieur de la Palisse, l'arte del cinema*. Altri definisce il cinema arte dell'immagine. Renato May tende inoltre a distinguere il movimento in senso estetico e il movimento in senso scientifico. Così come allorché alcuno dicesse che il cinema è l'arte del montaggio (come è stato detto) o quella dell'immagine (idem) e via di seguito, si potrebbe obiettare che non è soltanto quello o questo. Per cui detti termini: montaggio, movimento, immagine, luce, contrasto, sincronismo, asincronismo, figurazione plastica, e le combinazioni che possono sorgere tra un termine e l'altro, servono solo, a parer mio, quali termini di una nomenclatura che può servire a scrivere un articolo o un saggio di critica su questo o quel film.

FRANCESCO PASINETTI

Volti nuovi per il cinema tra le attrici del varietà?

VORREI SOTTOLINEARE quale vivaio di attori può essere il teatro di rivista. Non è una novità, naturalmente, visto che ormai quasi tutti i maggiori esponenti hanno preso contatto con la macchina da presa. Finora, però, ci si è fermati alla superficie, sfruttando cioè il successo di certi attori famosi con film che ripetevano le formule già consacrate sul palcoscenico. A questo riguardo, a parte il caso della Magnani e forse quello di Fabrizi che escono di forza dai confini dell'argomento, è bene rilevare che il gruppo dei nostri comici è oggi, senza alcun dubbio, il più importante di tutte le cinematografie. E' una carta commerciale di grandissimo valore, questa, e gli incassi dei loro film stanno a dimostrarlo, ma potrebbe essere anche una carta artistica. Comunque, in un mercato invaso dai Bob Hope e dai Gianni e Pinotto occorrerebbe da parte dei critici italiani un maggior senso delle proporzioni nel giudicare film comici sul piano sul quale essi stessi si pongono.

Sorte meno favorevole hanno avuto le attrici di rivista, le « *soubrettes* », cioè. La Osiris ha fatto solo una piccola apparizione accanto a Macario e così Lucy D'Albert, Luisa Poselli, Lilli Minas e Vera Worth furono coinvolte in film orrendi ed hanno perso contatto con l'obiettivo prima di aver potuto dare una prova giudicabile. Tina de Mola, che oltre ad esser carina canta bene, ha fatto solo « *Pazzo d'amore* » con Rascel con buon esito. L'unica che abbia « *sfondato* » veramente è stata Lea Padovani, temperamento d'attrice ancora acerbo, sotto certi aspetti, ma



Lea Padovani



Gilda Marino



Isa Barzizza

ricca di qualità. Buon successo commerciale ha ottenuto Isa Barzizza che però è stata giudicata molto severamente dalla critica ufficiale. A me sembra che sia il più notevole acquisto recente del nostro cinema fra le attrici giovani. Ha molta grazia, molta comunicativa e, in un film più impegnativo di quelli interpretati finora, darebbe sicuramente qualche sorpresa. Anche Olga Villi, dopo vari piccoli tentativi, comincia ad impegnarsi seriamente con il cinema. Non ha forse una fotogenia facile ma ha una maschera personalissima ed un'ottima esperienza di teatro di prosa.

E' auspicabile, ora, che i nostri registi e produttori non si limitino a sfruttare la popolarità di alcuni attori ma cerchino di scoprire volti nuovi anche fra quelli poco o niente conosciuti. Il teatro di rivista ed anche quello di varietà, sono una miniera praticamente inesauribile ed il cui materiale è di prima qualità. C'è una ragione tecnica, innanzitutto. Mentre gli attori americani, per esempio, « *partono* » dalla disinvoltura fisica e dalla comunicativa immediata e solo in seguito « *arrivano* » alla recitazione vera e propria più o meno elaborata, gli attori italiani « *partono* » dalla recitazione e solo a volte « *arrivano* » alla disinvoltura ed alla comunicativa, e questo dà loro (non solo a loro ma anche ai francesi o ai tedeschi) un forte svantaggio. Gli attori di rivista, invece, per le particolari esigenze del loro lavoro, hanno già queste doti indispensabili. Il doversi adattare alle situazioni sceniche più impensate, il non avere l'appoggio di un testo letterario valido di per sé, il continuo contatto diretto con il pubblico li costringono a dar fondo a tutte le proprie risorse. Per le donne, poi, c'è l'aggiunta del « *sex-appeal* » e della tecnica del « *sex-appeal* ». A que-



Adriana Serra



Liana Rovis



Olga Villi



Anna Magnani, ieri

sto proposito nessuno ha mai osservato che il teatro di rivista è ancora uno dei pochi settori nei quali la bellezza femminile non sia rimasta completamente assoggettata agli schemi imposti dal cinematografo, americano in special modo, che spingono sempre di più la donna verso un tipo curiosamente mascolinizzato. Solo di rado (la Turner, la Darnell) il « glamour » cinematografico è inequivocabilmente femminile. Quasi sempre presenta caratteristiche androgine che vanno dall'irregolarissima bellezza della Hayworth o della Bacall alla « casta » sensualità della Bergman od alla intellettualizzata asciutta attrattiva della Jones o della McGuire. Tali caratteristiche con aggiunta ora di pennellate esistenzialistiche, sono molto accentuate in Europa ed anche in Italia, come facilmente si può constatare.

Il tipo di bellezza offerto dal nostro teatro di rivista, proprio perché più scoperto è forse più sano e può diventare, attraverso il cinema, un fatto preciso, un elemento tipicamente italiano. In ogni caso la bellezza di una Liana Rovis o di una Mirella Gagliardi, di una Franchina Cerchiai, di una Adriana Serra e di tante altre non ha molto da invidiare a quella delle più celebrate campionesse d'oltreoceano. Quanto alla recitazione tutti ricordano che i primi film, e non solo i primi, delle varie Hayworth, Lamarr, Darnell ecc., rivelavano da parte loro una incapacità di esprimersi attraverso i mezzi della recitazione che raggiungeva forme patologiche. Eppure in mano di buoni registi e dopo aver fatto una certa pratica, tutte hanno avuto almeno un episodio felice.

SERGIO SOLLIMA



Mirella Gagliardi



Volto anonimo



Flora Medini



In «Il cammino verso la vita» (1930) di Ekk, la composizione figurativa del quadro diventa elemento interpretativo stilistico-ideologico.

L'INQUADRATURA E IL MONDO POETICO DEL REGISTA

COME OGNI FORMA d'arte che realizza sul piano immortale della poesia il mondo ideale del creatore, il cinema ha suoi peculiari mezzi espressivi che lo caratterizzano e lo differenziano da altre forme costituendo gli elementi fondamentali del suo linguaggio. I quali, in quanto costituiscono i mezzi di manifestazione di un'etica e di una poetica, fissano i termini della validità del cinema come arte e ne affermano anche la indipendenza e autonomia. I primi teorici ed esteti del cinema, identificarono tale « specifico » cinematografico nel movimento delle immagini, commettendo un equivoco evidente: e ciò non in quanto nel cinema si realizza anziché il movimento l'illusione del movimento (come ha osservato il May: *Cinema* n. 4), il che è identico dal punto di vista artistico, ma in quanto l'aspirazione alla rappresentazione del movimento, intesa come fissazione artistica di una realtà mutevole, non costituisce peculiare e caratteristico mezzo di espressione del cinema: la danza, alcune forme di teatro, e perfino taluni aspetti della pittura e della scultura vivono di questa aspirazione antica quanto è antico l'uomo.

Arnheim, dando vita alla più accreditata fra le teoriche ricercatrici degli « specifici » cinematografici, li identificò, partendo da una concezione antinaturalistica dell'arte, nella « irrealtà » di alcuni suoi mezzi espressivi (delimitazione del campo visivo cinematografico diversa da quello umano, proiezione dei corpi in superficie con conseguente alterazione della loro essenzialità prospettica, irrealtà della misura degli og-

getti contenuti nel quadro, mancanza dei colori naturali, spazio e tempo ideali creati dal montaggio), i quali, proprio per la limitazione delle loro possibilità nei confronti della realtà, offrivano all'artista feconde occasioni per il raggiungimento di alte significazioni ideologiche e di alti risultati estetici. Ma è evidente che tale concezione, pur seducente e feconda di importanti e decisivi approfondimenti sulla essenza del film, è unilaterale e lega erroneamente la validità artistica del cinema al fatto contingente della imperfezione di taluni suoi mezzi espressivi.

L'evoluzione del mezzo tecnico a disposizione dell'artista creatore non può mai, è evidente, minare la perfezione dell'opera che nasce dal suo mondo: egli, nel fervore dell'ispirazione, trasforma la limitazione dei mezzi espressivi di cui si serve in elementi di suggestione poetica, ma le possibilità di interpretazione lirica o drammatica o comica di un mondo permangono, anzi aumentano, con il perfezionamento tecnico dei mezzi stessi. A parte il fatto che lo stesso concetto di limitazione dei mezzi espressivi nei confronti della realtà è eminentemente relativo, e che la realtà stessa, comunque osservata e descritta, rappresenta una limitazione nei confronti del mondo universale dell'artista, l'equivoco della teorica di Arnheim sta nel confondere le possibilità di applicazione non realistica dei mezzi espressivi di un'arte, per una ricreazione e sublimazione della realtà stessa, con le possibilità in via assoluta di quei mezzi espressivi: la ormai affermata vali-

dità artistica del sonoro nel film, negata da Arnheim sui principi della psicologia sperimentale, l'uso del colore in funzione drammatica ed emotiva, l'efficace applicazione del « pan-focus » per effetti artistici nascenti dalla tridimensionalità delle immagini, sono le prove più evidenti dell'irrazionalità di tale criterio discriminatore dei mezzi del cinema come arte. I quali vanno ricercati negli elementi suscitatori di emozioni e suggestioni autonome, con cui prendono vita le aspirazioni etiche ed estetiche dell'autore.

Esaminati sotto tale profilo specifico dell'arte cinematografica sono l'inquadratura e il montaggio: considerata l'inquadratura come unità figurativo-narrativa del film, cioè sia come insieme degli elementi umani e non umani presentati nel quadro che come brano narrativo senza soluzioni di continuità, il montaggio come ritmo di connessione e successione narrativa delle diverse inquadrature (non come semplice operazione tecnica di collegamento di esse). Ed è evidente che esiste fra tali due elementi fondamentali una connessione strettissima essendo il montaggio in funzione diretta dell'inquadratura: e ciò sia in relazione all'esattezza grammaticale degli « attacchi » delle diverse inquadrature, che in relazione alla diversa importanza e alla diversa soluzione in sede di montaggio dei problemi proposti da inquadrature più o meno lunghe (le acute osservazioni di Aristarco, nelle sue note critiche su *Amleto* di Olivier, illuminano sull'assurdità di una aprioristica catalogazione di supremazia fra mon-

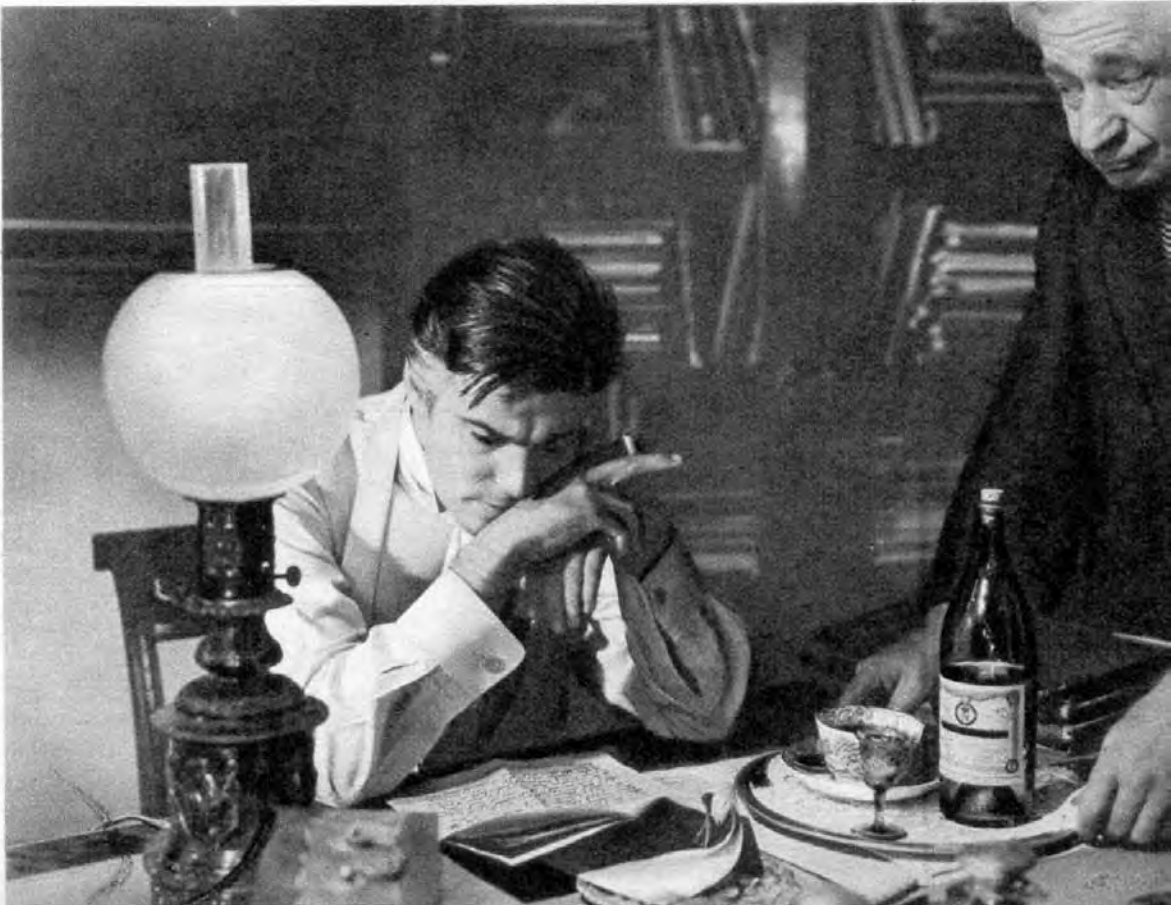


Da « *La kermesse héroïque* » (*La kermesse eroica*, 1935) di Feyder; esempio di estrema perfezione compositiva d'ispirazione chiaramente pittorica.

taggio con taglio e senza taglio, cioè nel quadro).

L'inquadratura è lo specifico cinematografico in quanto precisa il mondo cui l'artista creatore intende dar vita sullo schermo: tra le infinite soluzioni che si propongono infatti al regista autore del film per la rappresentazione visiva di una realtà qualsiasi, l'inquadratura rappresenta la soluzione scelta. Senza ricorrere, come è stato fatto, all'inutile comparazione fra i mezzi espressivi propri del cinema e quelle di altre arti paragonando l'inquadratura in cinema alla parola o al periodo in letteratura, è certo che l'inquadratura rappresenta la concretizzazione visiva di un particolare modo di guardare la materia narrata da parte del regista; essa è cioè, ad un tempo, interpretazione poetica di una realtà da parte dell'artista e rappresentazione del suo mondo ideale. Dal che appare evidente l'erroneità dell'affermazione del Balázs, essere cioè il primo piano in quanto « inquadratura al di fuori del tempo e dello spazio » lo specifico cinematografico: ogni inquadratura, in senso artistico, è al di fuori e al di sopra di ogni caduco legame di tempo e di spazio riferito agli elementi contenuti nel quadro, così come ogni opera pittorica valida artisticamente è libera da ogni riferimento reale all'oggetto rappresentato: senonché l'analogia è puramente apparente, poiché mentre in pittura la realtà fissata in una certa forma espressiva resta sempre il punto di partenza, l'unico, per l'interpretazione del mondo dell'artista, in cinema non la realtà presentata nelle

Rapporti di elementi umani e plastici in « *Letter from an Unknown Woman* » (1948) di Ophüls.





Elementi umani e poetici fusi nel quadro. Da « Hallelujah! » (Allelulia!, 1929) di King Vidor.

inquadrature ma la forma espressiva in cui tale realtà prende vita è l'elemento fondamentale per la penetrazione della poetica dell'autore. E' pertanto totalmente arbitrario voler attribuire all'inquadratura i valori figurativo-narrativi del film (cioè i valori formali) e al montaggio i valori emotivo narrativi (cioè contenutistici): i due mezzi espressivi si integrano e si completano a vicenda in modo indissolubile pervenendo a determinare i valori estetici ed etici del film. Fissando gli elementi che danno vita all'inquadratura, l'autore del film perviene non soltanto all'affermazione di determinati valori formali ma anche dei valori emotivi dell'opera e quindi del suo significato ideologico.

Di tali elementi alcuni, che potrebbero dirsi « interni » (personaggi e loro movimento, scenografia e illuminazione, materiale plastico) costituiscono unità figurative che permangono nell'inquadratura come elementi visivi dell'opera compiuta; altri, « esterni » (angolazione, obiettivo, distanza e movimenti della camera, mezzi di illuminazione), determinano e precisano la funzione e l'importanza dei primi. Fra i tre elementi interni dell'inquadratura, umano

scenografico e plastico, esiste necessariamente un rapporto costante o variabile: se l'elemento umano, per esigenze narrative, predomina in genere sugli altri due nella economia generale del film, in talune inquadrature può predominare l'elemento scenografico (come nei film di Sternberg o dell'espressionismo tedesco) o il materiale plastico (come in *La linea generale* di Eisenstein o nei film di Chaplin). Così la composizione figurativa del quadro, elemento eminentemente formale, diviene elemento interpretativo del mondo dell'autore, fonte di risultati non soltanto stilistici, ma di significazioni ideologiche.

Questa la ragione per cui l'estrema perfezione compositiva, d'ispirazione chiaramente pittorica ma priva di significazioni ideali, delle inquadrature di *La kermesse héroïque* (La kermesse eroica, 1935) di Feyder e di *Henry V* (Enrico V, 1944) di Olivier, assume minore importanza nell'estetica del cinema come arte dell'evidente voluto squilibrio figurativo di talune inquadrature del *Caligari* (1919) di Wiene, ove i personaggi appaiono dominati e schiacciati dall'elemento scenografico, e di *Hangmen Also Die* (Anche i boia muoiono, 1943) di Lang o

Scenografia e illuminazione in funzione degli attori. Da « L'or des mers » di Jean Epstein.



La bête humaine (L'angelo del male, 1938) di Renoir, ove predomina il materiale plastico. Poiché in tali culminanti occasioni, l'artista creatore realizza il miracolo della trasformazione degli elementi narrativi o visivi in elementi ideali di una poetica trascendente.

Attraverso gli elementi esterni dell'inquadratura, l'autore del film completa l'estrinsecazione della sua poetica, manifestando il suo modo di guardare la realtà inserita nel quadro; l'angolazione la distanza l'obiettivo e il movimento della camera influenzano e determinano in sostanza il valore degli elementi interni del quadro, fissando la forma in cui tali elementi appariranno nelle inquadrature del film compiuto. « Il film esiste solo sullo schermo », ha scritto Clair. Qualsiasi intenzione programmatica o tesi contenutistica non ha valore artistico se non tradotta in immagini ed è attraverso gli elementi interni ed esterni della inquadratura ed attraverso il montaggio che l'autore emette il suo giudizio sulla materia narrata e libera il suo mondo ideale. La angolazione l'obiettivo la distanza i movimenti della camera l'illuminazione, elementi tecnici della ripresa, si trasformano pertanto nelle mani dell'artista creatore in elementi ideali della sua poetica: il che significa che dovendo ogni inquadratura risolvere un problema espressivo, l'impiego di un qualsiasi espediente tecnico deve, per essere valido, risultare strettamente essenziale per la soluzione di quel problema: nei film di Eisenstein dalle peculiarissime angolazioni o in *Letter from an Unknown Woman* (Lettera da una sconosciuta, 1948) di Ophüls dai funzionalissimi movimenti di macchina tali mezzi tecnici divengono elementi d'espressione poetica: molto spesso invece, anche in opere di registi di valore come Duvivier, gli arabeschi della macchina da presa o le angolazioni inconsuete, assumono soltanto la portata di ghirigori calligrafici non rispondenti ad alcuna esigenza interiore. Ciò chiarisce come specifico dell'arte cinematografica non siano le angolazioni o i movimenti della camera considerati in se stessi, ma l'inquadratura che ne nasce; e come sia assurda ogni catalogazione, dei valori del film in formali e contenutistici.

L'inquadratura fissa in conclusione la forma espressiva nella quale apparirà sullo schermo la materia narrata, precisandone i valori formali e contenutistici nella disposizione e del modo di ripresa degli elementi inseriti nel quadro: valori che trovano il loro potenziamento in quel clima strettamente cinematografico, tempo e spazio ideali, nascente dal montaggio.

Pudovkin ha scritto: « l'attore non illuminato non esiste »; ma tale affermazione può essere così parafrasata: « l'attore fuori dal quadro non esiste », come non esiste al di fuori del quadro scenografia o materiale plastico. Gli elementi compositivi e il modo come appaiono nell'inquadratura sono la risultante di una scelta che l'autore del film ha fatto per dar vita al suo mondo ideale e gli unici elementi idonei per la penetrazione e il giudizio di quel mondo. Da molti anni decine di registi più o meno « pompieri » hanno ripreso campi di cotone e negri intenti alla raccolta, o esterni delle isole polinesiane in modo pressoché identico, per elementi interni ed esterni delle inquadrature, a quello usato da Vidor in *Hallelujah!* (1929) da Murnau in *Tabu* (1931): pure l'emozione determinata da queste opere d'arte non si è rinnovata alla visione delle copie più o meno fedeli. Perché in tali imitazioni erano assenti quegli elementi ideali del mondo dell'artista, che palpitando al di fuori degli elementi figurativi inseriti nel quadro che ne sono la suggestione visiva e identificandosi con la poetica dell'autore, sono gli unici idonei a creare l'emozione immortale che nasce dall'opera d'arte.

NINO GHELLI

Un difficile equilibrio

FARE UN'AFFERMAZIONE programmatica è sempre difficile, e pericoloso. Come suonano ridicoli e vuoti, a distanza di pochi anni, i giudizi categorici che s'udivano pronunciare dai nostri intellettuali sui metodi necessari all'interpretazione delle opere d'arte, così, fra qualche anno, potrebbero sembrare stonati, e altrettanto ridicoli forse, i giudizi che circolano oggi con maggior frequenza nel campo della critica cinematografica. D'accordo, certi ingenui entusiasmi, certe esclamazioni che hanno un vago sapore rivoluzionario (da rivoluzione fatta a tavolino, beninteso) si condannano da sé, senza che occorra spiegarne i motivi. Ma non è questo che conta. Altri sono i giudizi che si vorrebbe fossero tenuti d'occhio.

La visuale critica ha subito in Italia, nel breve periodo che ci divide dalla fine della guerra, un ampliamento notevole: da una valutazione estetica strettissima che rigettava come dannoso qualsiasi elemento che all'estetica fosse anteriore o collaterale, si è giunti ad una comprensione indubbiamente più vasta, che accoglie le premesse pratiche e « materiali » da cui si origina l'opera d'arte cinematografica (e non solo cinematografica). I canoni estetici, diciamo, tradizionali, conservano il proprio valore, ma non sono più gli unici metri di misura che il critico adopera dinanzi ai risultati del film. C'è chi crede di poter fare tranquillamente a meno anche delle leggi estetiche, ma — come ho detto — questo è un caso particolare che non può interessarci, fin tanto che rimaniamo sul piano della coerenza critica. Qualcosa, tuttavia, è successo, e saremmo ciechi o ingenui (o sleali verso noi stessi) se ci rifiutassimo di discutere il fatto nuovo. Non dico, con questo, che si debba azzardare senz'altro una bella serie di affermazioni programmatiche, le quali potrebbero domani ritorcersi contro di noi e toglierci la possibilità di ulteriori giudizi.

Posizione conservatrice? Può darsi, quanto meno sul terreno estetico. Ma alla stessa stregua potremmo essere accusati di « rivoluzionismo preconcetto » da coloro che della conservazione hanno un'idea ben più rigorosa e assoluta. Sta di fatto, però, che nessun'altra posizione critica è possibile di fronte ad alcune opere basilari del cinema moderno. E, soprattutto del cinema italiano. In altro termini: come spiegare il fenomeno di *Paisà*, di *Sciuscià* e di *Ladri di biciclette*, se non ricorrendo ad un giudizio che non sia soltanto estetico e che, al tempo stesso, non sia soltanto « sociale »?

La confusione che gli stranieri van facendo nei confronti del cinema italiano, nasce proprio dalla visuale limitata (o estetica, o « sociale ») che essi s'impongono. E sulla scia degli stranieri, molti critici italiani ripetono gli stessi errori, e li aggravano aggiungendovi distinzioni sottilissime e cavilli di pura marca accademica. Superato il primo periodo, in cui si avvertì l'immediato riflesso della guerra e della « resistenza » e di cui *Roma, città aperta* e *Paisà* furono i documenti più significativi,

il nostro cinema sembra essersi stabilizzato sui due poli opposti della vita italiana attuale: l'adattamento (relativo, si capisce, e non disgiunto da contrasti e rivolte anche gravi) alle dure condizioni della convivenza sociale, e la ribellione aperta e feroce dell'individuo contro la società. Variano i presupposti materiali ed i moventi psicologici che determinano l'adattamento o la ribellione, ma i cardini della situazione non si spostano. Un esempio di adattamento può essere il disoccupato di *Ladri di biciclette*; un esempio di ribellione, il figlio del professore in *Gioventù perduta*. Intanto, nessuno potrà contestare un fatto: il cinema italiano esprime, attraverso i due poli fondamentali del suo interesse drammatico, il senso più profondo e autentico della realtà nostra, e lo esprime quasi sempre con un rilievo innegabilmente efficace.

Per quanto forte sia la presa di posizione ideologica del regista dinanzi alla propria materia, la realtà italiana non ne esce mai deformata al punto da essere irriconoscibile. Voglio dire: il cinema italiano non ha mai tradito irreparabilmente la vita — la cui ha preso le mosse, anche se ha dovuto (o voluto) adattarla alle proprie convinzioni ed alle proprie tesi. La sua vitalità risiede appunto nel carattere largamente « obiettivo » che lo distingue da tutte le

altre tendenze riconoscibili nel cinema internazionale. Non ho mai sentito parlare seriamente di film a tesi, a proposito delle opere del cinema italiano, se non in alcuni casi straordinari (*La terra trema*, per esempio, ed è forse l'unico che abbia suscitato una discussione precisa in questo senso), casi, del resto, abbondantemente discutibili anche, e, soprattutto, da altri punti di vista.

E' stato raggiunto insomma, almeno nei film più importanti, una sorta di felice equilibrio fra la realtà e la sua rappresentazione, che ha impedito finora al cinema italiano di cadere nell'arbitrario e gli ha d'altra parte consentito di tradurre in immagini vive e convincenti i motivi essenziali della nostra vita di oggi. Dubito che l'equilibrio possa essere contenuto a lungo, anche se non penso che i due poli fondamentali di cui ho parlato poc'anzi, debbano necessariamente essere abbandonati entro un breve tempo. Se una frattura si produrrà, bisognerà cercarla nell'interno di essi, nel circoscritto territorio che essi hanno occupato, e non fuori, in altre tendenze. Ed è probabile che il pericolo non venga tanto dalla parte sociale, quanto da quella estetica, come fin d'ora potrebbe indicare *L'amore* di Rossellini.

FERNALDO DI GIAMMATTEO



Un esempio di « ribellione »: il figlio del professore in « Gioventù perduta » di Germi.

7 - KATHARINE HEPBURN

C'È UN PERSONAGGIO, con tutta una continuità ideale, in Katharine Hepburn, anche se l'attrice hollywoodiana ha smarrito l'uno e l'altra più volte, esteriormente. Troviamo affascinante quel personaggio, pur così lontano in fondo, sul piano etico, dalla nostra sensibilità. E troviamo sia interessante, vorremmo dire anzi importante, in via assoluta, quella continuità ideale che è nella Hepburn, giunta appunto alla creazione d'un fortissimo personaggio.

Individualismo, idealismo, in forme liriche di espressione, attinte talvolta sul piano più elevato e più puro, con una aspirazione poetica, in una drammatica tensione, verso una meta impossibile: ecco Katharine Hepburn. Sempre sola, tragicamente, spiritualmente sola, contro un mondo del quale non partecipa, contro forme di incomprendimento volgare, o anche, semplicemente e soprattutto, di fronte a manifestazioni pianamente umane che essa non può comprendere: tragicamente sola, contro una legge morale che essa non sente sua. Così il suo personaggio si è definito, con *Stage Door* (Palcoscenico, 1937, da Kaufman e Ferber, regia La Cava) e con *Holiday* (Incantesimo, 1938, da Ph. Barry, regia Cukor), dopo l'enunciazione, pochi anni addietro, in *Alice Adams* (Primo amore, 1935) e in *Little Women* (Piccole donne, 1933). Solitudine. Essa lotta da sola, e naturalmente soccombe: Antigone moderna ed eterna: personificazione d'una condizione, d'una esigenza spirituale, che è d'ogni tempo: non la sentiamo come nostra, ma non possiamo non sentirla viva, anche nel nostro tempo. Anzi, proprio nel nostro tempo la sentiamo porsi più tragicamente, di contro all'opposta istanza, realistica ed umana-sociale. La lotta, la passione, la rivolta del personaggio Hepburn, sono fatte, quando sono pure, di effusioni liriche, appassionate e dolorose che poi, essendo aspirazioni squisitamente, potentemente individuali, raggelano tutte tristemente dove sono nate, e cioè nella sua interiorità: così mostruosamente forte quest'ultima, però, da nutrirle, animarle, incarnando i suoi ideali, e proteggendoli dietro una fredda maschera: che spesso ferisce, e ferisce allora la propria anima, a morte, più che quella altrui. Ed ecco il gelo, oppure il distacco estatico, il sogno, nell'isolamento, e l'evasione, prima del sacrificio: squisitamente inumani quel gelo e quel distacco, pur così dolorosi in fondo, ed anche il sogno e l'evasione, dolcemente, pietosamente assurdi: ma per nulla decadenti, almeno nel senso che in essi non v'è compiacimento alcuno. V'è della maniera, caso mai, talvolta, o un'espressione banale, una volgarizzazione anche: ma sono scadimenti formali, che non incidono, in fondo, sul personaggio da lei creato.

Va rilevato, piuttosto, che la Hepburn non è mai arrivata a creare un personaggio simbolo tipo Lola-Lola della Dietrich in *Der blaue Engel* (L'angelo azzurro, 1929). Il personaggio Hepburn — e insistiamo sul personaggio, perché la creazione di esso è comunque il valore concreto di tale attrice — non è espressione di un momento storico. La limitazione fondamentale, nel personaggio Hepburn, deriva dalla sua essenza individualistica, dal suo orientamento idealistico: sono le sue aspirazioni intime sol-

tanto, che essa tende ad affermare. Quell'essenza e quell'orientamento, d'altra parte, con quella coerenza ideale, quella elevatezza e purezza, quella intensità di sofferenza, sono proprio i suoi tratti originali, gli elementi, cioè, della sua personalità anormale: personalità il cui valore particolare, appunto, deriva dal fatto che essa esprime, tipizza, una esigenza spirituale, e rappresenta una condizione, una posizione, puramente spirituali: quasi una filosofia. Un fatto innegabile, comunque, rilevante.

Il suo personaggio, al di sopra delle contingenti incarnazioni spesso approssimative, banali, e talvolta addirittura sbagliate, incoerenti, di quest'ultimo periodo, è una manifestazione di intelligenza, di spiritualità: donde il suo fascino, a nostro modo di sentire. La Hepburn appare, stranamente, come il portato di una eredità di cultura, di gusto, di sensibilità acuta e profonda per i valori dello spirito, e di educazione al bello, al bello sofferto. Come per un singolare fenomeno di vaghissima metempsicosi di valori intellettuali, con una enorme proiezione nello spazio e una sorprendente concentrazione in una lontana, spaesata personalità d'artista — Katharine è nata (8-11-1909) e cresciuta nella opaca, banale cittadina di Hatford, nel provincialissimo Connecticut — essa riecheggia un complesso di valori spirituali, intellettuali, che sono squisitamente, intimamente europei: figuriammo un giorno questo mito, ed esso affascina, indubbiamente. Attrae, comunque, la realtà del suo strano, paradossale personaggio. Esso affascina, ripetiamo, perché è una manifestazione di intelligenza, soprattutto: e perché la sua lotta, non importa se solo fino a un certo punto, è anche la lotta dell'intelligenza, della spiritualità, contro certa volgarità, certa ignoranza soprattutto, imperanti nel soffocante cinema comune: e parliamo di chi lo accetta, oltre a chi lo fa, quel cinema, in America come altrove. Spiritualità, intelligenza, purezza, riposte nel personaggio ormai, anche se smarrite in certe interpretazioni. Per questi valori preziosi, oltre che per il suo tipo fisico, diciamo bella, mirabile talvolta, Katharine

Hepburn: e un po' per reazione al « tutto sesso » della « diva » corrente.

Va inoltre rilevato il suo stile, d'attrice superiore, per cui la sua creazione ha ormai il suo posto, nel capitolo degli interpreti, nella letteratura cinematografica. Stile il cui valore più alto, a nostro giudizio, è la misura, quel freddo, inestimabilmente freddo senso della misura, anche nell'effusione lirica più appassionata, e nelle più drammatiche manifestazioni. Un formidabile temperamento d'attrice, in questa squisita creatura, fortemente temprato, tra l'altro, fin dall'esordio a Broadway — con *The Warrior's Husband* (La disfatta delle amazzoni), ai primissimi del 1930 — debutto questo, seguito ad una lotta tenace; Katharine si è guadagnata duramente l'ingresso a Hollywood, nel 1932 ottenne un buon successo con *A Bill of Divorcement* (Febbre di vivere, regia Cukor); nel 1934 vince l'Oscar, con *Morning Glory* (Gloria del mattino, regia L. Sherman). Un'attrice seria, che conserva una dignità anche in interpretazioni minori, molto minori, come le sue ultime o più recenti: da quella di *Dragon Seed* (La stirpe del drago, 1944), a quella di *Undercurrent* (Tragico segreto, 1946). Va citato a parte *Mary of Scotland* (Maria di Scozia, regia J. Ford, 1936) perché indicativo: dovendo interpretare un personaggio femminile storico, la Hepburn ha scelto una delle più anti-storiche personalità, attratta dal mito del naturale, idealizzato sacrificio di essa sul patibolo della necessità storica.

Katharine non ha mai avuto bisogno di un compagno, non ha mai trovato un amante, nei suoi film: perché ha sempre finito col cercare nel suo fortissimo « io », tutto quello che il suo spirito chiedeva: egoisticamente, e dolorosamente, con una superiorità, un'autosufficienza sentimentale, che è una maledizione. Gli uomini che ha avuto accanto a sé, Cary Grant, Fred MacMurray, Fredric March, Spencer Tracy, divenivano proiezioni di lei stessa, annientati dalla sua prepotente personalità: l'amore di lei con essi è stato sempre una manifestazione dialettica dei suoi sentimenti.

PAOLO JACCHIA

FILMOGRAFIA

1932: *A Bill of Divorcement* (Febbre di vivere) di George Cukor, con John Barrymore - 1933: *Little Women* (Piccole donne) di George Cukor, con Joan Bennett - 1934: *Christopher Strong* (La falena d'argento) di Dorothy Arzner, con Ralph Forbes; *Morning Glory* (Gloria del mattino) di Lowell Sherman, con Douglas Fairbanks jr.; *Spitfire*, di John Cromwell; *The Little Minister* (Amore tzigano) di Richard Wallace, con John Beal - 1935: *Break of Hearts* (Quando si ama) con Charles Boyer; *Alice Adams* (Primo amore) di George Stevens, con Fred Mac Murray - 1936: *Sylvia Scarlett* (Il diavolo è femmina) di George Cukor, con Cary Grant; *Mary of Scotland* (Maria di Scozia) di John Ford, con Fredric March; *A Woman Rebels* (Una donna si ribella) di Mark Sandrich, con Herbert Marshall - 1937: *Quality Street* (Dolce inganno) di George Stevens, con Franchot Tone; *Stage Door* (Palcoscenico) di Gregory La Cava, con Ginger Ro-

gers - 1938: *Bringing up Baby* (Susanna) di Howard Hawks, con Cary Grant; *Holiday* (Incantesimo) di George Cukor, con Cary Grant - 1940: *The Philadelphia Story* (Scandalo a Filadelfia) di George Cukor, con James Stewart - 1942: *The Woman of the Year* (La donna del giorno) di George Stevens, con Spencer Tracy - 1943: *Keeper of the Flame* di George Cukor, con Spencer Tracy; *Stage Door Canteen* (Taverna delle stelle) di Frank Borzage - 1944: *Dragon Seed* (La stirpe del drago) di Jack Conway, con Walter Huston - 1945: *Without Love*, di H. S. Bucquet, con Spencer Tracy - 1946: *Undercurrent* (Tragico segreto) di Vincente Minnelli; *The Sea of Grass* (Il mare d'erba) di Elia Kazan, con Spencer Tracy - 1947: *Song of Love* (Canto d'amore) di Clarence Brown, con Paul Henreid - 1948: *State of the Union* (Lo Stato dell'Unione) di Frank Capra, con Spencer Tracy.





Georg Wilhelm Pabst mentre dirigeva « Die Dreigroschenoper ».



RETROSPETTIVE

E' ORMAI diventato quasi un luogo comune della critica, l'osservare che l'opera di Pabst si può scomporre in cicli, anzi, più precisamente, in trilogie. Malgrado l'estensione di questa osservazione, e malgrado quel tanto di meccanico e di schematico ch'essa comporta, l'analisi dei film di Pabst porta alla conclusione che, se codeste trilogie non costituiscono mondi staccati e indipendenti gli uni dagli altri, nondimeno sussistono da un punto di vista storico, riflettendo, di volta in volta, l'atteggiamento del regista e l'evoluzione della sua arte. Altrettanto logico che la storia dell'arte di Pabst vada cercata lungo tutta la sua evoluzione complessiva, senza isolarne artificialmente le parti; altrettanto logico il tener conto di tutte le esperienze del regista, per una conclusione sulla sua attività, per una definizione del posto ch'egli occupa, e deve occupare, nella storia del cinema mondiale. Ma proprio alla luce di questa ricerca dialettica più complessa, sarà possibile esaminare una delle sue opere meno conosciute, e forse per questo più magnificate: *Die Dreigroschenoper* (L'opéra de quat-sous, 1931).

Sono note le disavventure dei film di Pabst: ostacolati dalle censure, mutilati dai noleggiatori, attaccati da certe associazioni « patriottiche » di dubbia dirittura morale. In Italia, *Crisi* venne talmente massacrato dai noleggiatori, da risultarne totalmente capovolto. La sequenza iniziale, che si svolge nel tabarin, venne posta alla fine del film: sicché il ritorno a casa della donna inquieta e tormentata veniva a significare lo « scioglimento » della crisi, la sua soluzione pacifica e accomodante. *Westfront 1918* (1930) venne attaccato da tutti i guerrafondai, dai fanatici e dagli esaltati che si ritenevano i legittimi depositari di una concezione di eroismo che in realtà non era altro se non scatenamento barbarico degli istinti più bestiali dell'uomo all'avventura di sangue ed ai macelli collettivi. *Kameradschaft* (La tragédie de la mine, 1931) venne attaccato astiosamente da tutti i retrogradi, gli oscurantisti, i « difensori dell'ordine », che temevano sul pubblico l'influenza di questo film che poneva in primo piano la solidarietà

DIE DREIGROSCHENOPER

internazionale degli operai. Poteva avvenire diversamente per *Die Dreigroschenoper*? La storia delle sue disavventure con la censura e i reazionari potrebbe occupare diverse pagine. Eppure, fatto piuttosto sintomatico, questi tre film di Pabst, questa sua trilogia apertamente polemica e apertamente politica, sono il punto di massimo di tutta l'arte del regista. E' con questi tre film che Pabst conclude il suo ciclo muto, stilisticamente e tematicamente: dopo di che, comincerà la sua decadenza.

Pabst è sempre stato regista legato alla sua società, ai problemi morali del suo tempo. Ha sempre voluto dare una risposta agli interrogativi che la storia poneva dinanzi alla coscienza degli uomini. Ma mentre nelle sue prime opere ha subito la storia, nei suoi ultimi tre film sonori realizzati in Germania, ha voluto far risalire il senso della storia, aiutare la storia ad andare in una certa direzione anziché in un'altra. Per questo, non si è più limitato a registrare le devastazioni del dopoguerra, a seguire passo passo il cammino verso la prostituzione e la degradazione delle donne di una società in crisi. Ha voluto contribuire alla soluzione della crisi: per questo in *Westfront 1918* ha preso posizione contro l'assurdo macello delle guerre imperialiste; per questo in *Die Dreigroschenoper* ha posto in rilievo la corruzione della borghesia; per questo in *Kameradschaft* ha esaltato la solidarietà di classe degli operai. Dichiarava in quegli anni Pabst, a un'inchiesta della rivista *La Commune*, organo dell'Associazione Scrittori e Artisti Rivoluzionari: « Il nostro compito, di noi registi che viviamo in regime capitalistico, è di combattere il capitalismo dall'interno... ». Come spiegare allora il successivo mutamento di Pabst, la sua commercializzazione, la sua caduta nel formalismo più gelido e barocco, la sua debolezza dinanzi al nazismo, concretatasi con il suo ritorno in Germania allo scoppio della guerra e con la realizzazione di due film perfettamente pro-nazisti? L'origine di questa perversione, va cercata nei film stessi del suo periodo rivoluzionario e avanzato: in essi, si troverà la chiave del problema.

Sono insufficienti le ragioni addotte da Pabst, per giustificare il suo ritorno nella Germania nazista. Ragioni familiari? Ma nessuna ragione familiare ha portato in Germania Toller, pedinato, braccato, ossessionato dalla Gestapo dovunque andasse, e spinto al suicidio. Nessuna ragione familiare ha potuto spingere



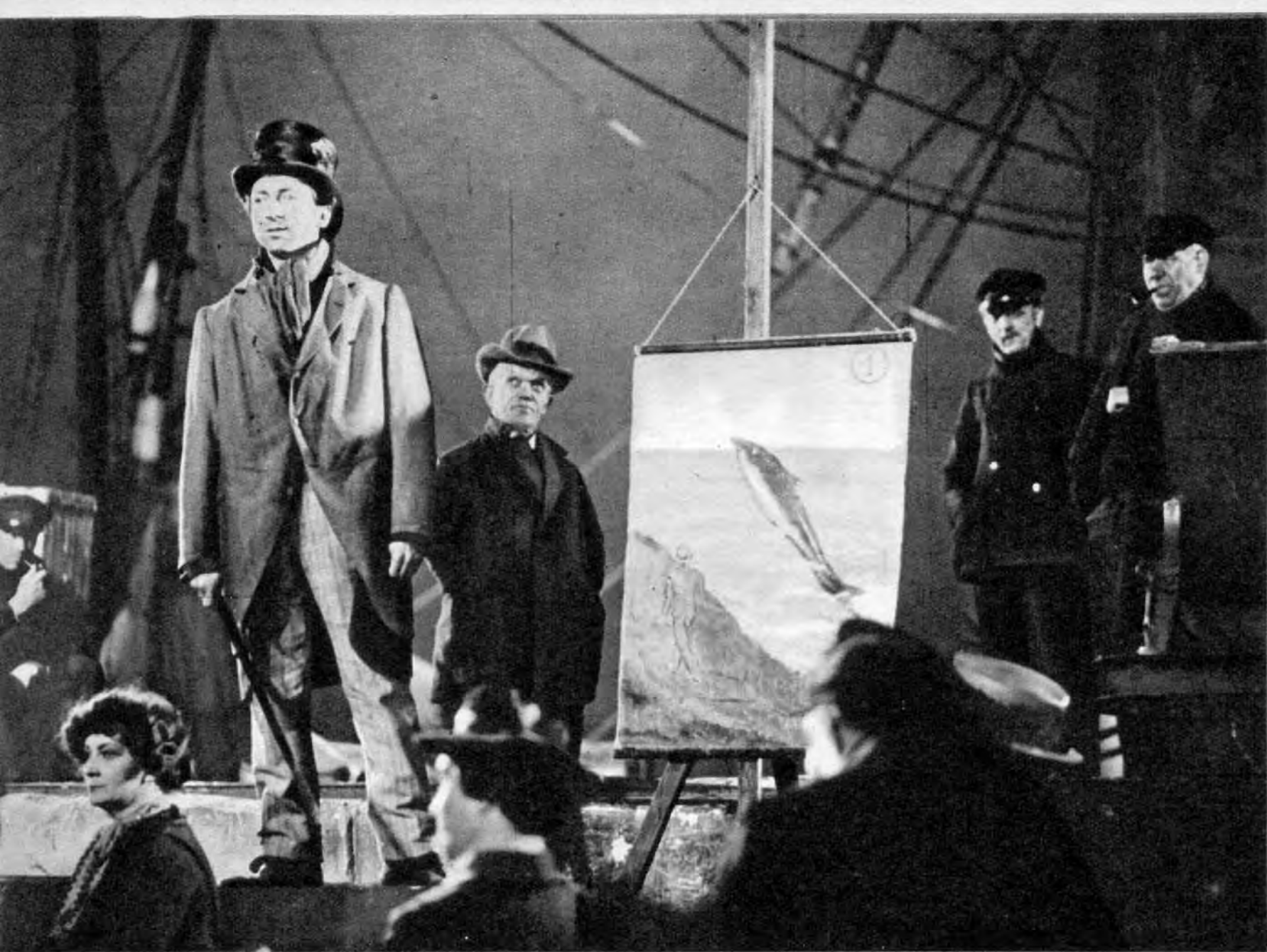
Brecht a patteggiare col nazismo; e così Hanns Eisler, e così Kurt Weill, e così Fritz Lang, e così Dudow. « Dovevo giustificare la mia presenza in Germania, e così ho fatto due film », dichiarò Pabst. Eppure l'unica giustificazione che poteva avere Pabst, di trovarsi in Germania, durante la guerra, era quella di essere internato in un « lager ». Ma il finale dei film della trilogia socialdemocratica sta all'origine del successivo comportamento di Pabst. *Westfront 1918* termina con la didascalia « Fine? ». *Die Dreigroschenoper* termina con l'inquadratura del corteo di straccioni che si perde nella notte dei bassifondi della metropoli. *Kameradschaft* termina con la chiusura della frontiera da parte di ufficiali tedeschi e francesi. Che cosa dice Pabst, con questi tre finali? Col primo, mostra di non aver inteso le vere cause della guerra, e di non saper concludere a fondo la sua polemica: invece di affermare, interroga. Non dice apertamente: abbasso la guerra; dice: per carità, sarà proprio l'ultima? speriamolo! Col secondo finale, Pabst dice che la rivolta degli oppressi è impossibile, che gli oppressi possono soltanto venire alla luce dal buio delle loro tane, spaventare un pochetto le autorità costituite, e poi tornarsene alla loro miseria. Col terzo finale, Pabst dice: non c'è nulla da fare, la solidarietà internazionale della classe operaia è rotta dalla solidarietà del militarismo capitalista, la reazione ha sempre l'ultima parola.

Non c'è quindi da stupirsi se, con siffatte posizioni socialdemocratiche, anarcoidi e trozkiste, Pabst abbia finito col tornare nella Germania nazista. Ma allora, per quale ragione questi

tre film di Pabst sono le sue opere artisticamente più riuscite? Lo sono per un fatto storico, e per un fatto ambientale. L'approssimarsi della bufera hitleriana acuiva le coscienze, le turbava: esse non sapevano esattamente che cosa fare, come combattere. Sotto la spinta delle circostanze, vennero alla luce tutti i lati positivi: si svilupparono quelli ch'egli già aveva manifestato nei film precedenti, e ne sorsero di nuovi. Collaborarono con Pabst uomini di sinistra apertamente democratici e sinceramente antinazisti. Ma a Pabst non riuscì, Pabst non volle liberarsi completamente del suo bagaglio negativo, delle sue concezioni socialdemocratiche, delle sue tendenze anarchiche, intellettualistiche. Anche con questi film, Pabst spesso peccò per estremismo di sinistra: il che portava come logica conseguenza che egli dipoi peccasse per estremismo di destra.

Die Dreigroschenoper è tratto dalla celebre « pièce » che Brecht scrisse nel 1927, e che costituì il maggiore successo delle scene tedesche del periodo pre-nazista. Rispetto al testo di partenza, numerose sono le varianti, diverse le aggiunte e tutte assai sintomatiche. In Brecht, nel finale, Mackie Messer viene condannato a morte e sta per essere impiccato: compare un messaggero della regina con la grazia; in Pabst, egli evade di prigione, e nella banca fondata da Polly, fraternizza con Brown la Tigre, il capo della polizia, al canto della « Marcia dei cannoni ». In Brecht, la dimostrazione dei mendicanti durante il passaggio dei reali non ha luogo: dinanzi alla minaccia, il capo della polizia acconsente ad arrestare e far condannare il suo amico Mackie; in Pabst, il corteo ha luogo, e straripa contro la volontà stessa di Peachum, il capo dell'organizzazione dei mendicanti. Sono due varianti degne di nota. Pabst accentua d'un lato la sua satira, mostra la connivenza del capo della polizia col bandito Mackie e col capo dei mendicanti Peachum; accentua il senso di rivolta, facendo incrociare il corteo dei reali con la dimostrazione degli oppressi. Ma d'altro canto, pone in rilievo le masse amorfe del *lumpenproletariat*, per una sterile dimostrazione pseudo-moralistica, per poi addirittura ricacciarle

Regia: G. W. Pabst / Soggetto: dall'omonimo lavoro teatrale di Bert Brecht - Riduzione di: Brecht, Ladislaus Vajda, e Béla Balázs / Operatore: Fritz Arno Wagner - Scenografia: Andrei Andreiev / Musica: Kurt Weill / Interpreti: Rudolf Forster, Carole Neher, Fritz Rasp, Waleska Gert, Wladimir Sokoloff, Reinhold Schünzel / Produzione: Nero Film, 1931.



nella cupa oscurità donde son venute.

Come si è comportato Pabst rispetto alla teatralità della « pièce » di Brecht? Per rispondere bene a questa domanda, bisogna innanzitutto notare che il teatro di Brecht è un teatro dotato di caratteristiche specificamente realistiche, *antiteatrali*. A Brecht interessa la realtà, e quindi la verità attraverso la realtà. Partì dall'espressionismo di *Trommeln in der Nacht* per giungere al realismo scabro, quintessenziato, di *Die Massnahme*, di *Mutter Courage*. Scrisse anche lavori ispirati a una nuova concezione didattica, delle « schuloper », dei « lehrstück », delle « schulstück ». Il problema era quindi di una trasposizione, non di una traduzione o di una interpretazione. E Pabst infatti ha trasposto nelle sue immagini la « pièce », rispettandone le caratteristiche di stile e di ideologia artistica. Stilisticamente, *Die Dreigroschenoper* pare una contaminazione tra il *Mörder di Lang* e *L'affaire est dans le sac* di Prévert. Questa definizione è, naturalmente, una sintesi a posteriori, perché semmai è Pabst che ha influenzato i Prévert, i quali hanno realizzato il loro film dopo *Die Dreigroschenoper*. Ma siccome *L'affaire est dans le sac* è un film compiuto, nel suo genere, è comodo potersi riferire alle sue particolarità per sottolineare la natura del film pabstiano. D'un lato quindi realismo quintessenziato, in certo senso portato sul piano astratto; dall'altro un intellettualismo sbrigatissimo e acre, che volentieri si veste di attributi rivoluzionari. Come si vede, siamo sempre nella « direzione » di Brecht (il quale è però ben diversamente rivoluzionario, anche se talvolta incline alle posizioni anarchiche).

Questo stile di « realismo intellettualistico », Pabst lo realizza soprattutto con l'apporto dei collaboratori tecnici, la cui opera sale al grado di collaborazione creativa. Le scenografie di Andreiev sono di uno stile vagamente espressionista: mai degradante a problema di « gusto », ma neppure sostanzialmente rivelatrici di un mondo autonomo. La Londra ottocentesca di Andreiev è sfumata e nebbiosa, bagnata di nebbie leggere, umidiccia e vagamente stilizzata. In più punti si avverte

netta la presenza del teatro di posa, specie in alcuni momenti in cui il trasparente è usato in modo infelice. Ma quasi sempre Andreiev si mantiene su un piano alto, riccamente inventivo e ispirato. Se il muro obliquo della stanza di Polly è un troppo evidente residuo espressionista, in cui è chiara l'influenza di certo Warm, l'interno del postribolo, certe scale lunghissime quasi a picco, la voluta banalità degli uffici della banca, la taverna dove Mackie porta Polly dopo il loro primo incontro, i tetti sui quali Mackie fugge, la strada ove una prostituta provoca il suo arresto, sono tutti esempi di una scenografia assai intelligente e dotata. Su questo supporto, Pabst ha guidato la « camera » di Fritz Arno Wagner per la creazione di una fotografia ora flou e romantica, ora incisiva e dura (questa contraddizione è d'altronde in carattere con la contraddizione interna del film, che vuol essere realista rivoluzionario ed è in effetti realista « intellettuale »).

Nel guidare gli attori, Pabst abbandona lo stile fortemente naturalistico di *Westfront 1918* per una parziale sottolineatura espressionista, assai evidente in Jenny e nelle altre prostitute, in qualche tipo di contorno, e in certi momenti di Carole Neher, stranissima attrice, assai espressiva se inquadrata di profilo ma altrettanto sciatta se ripresa frontalmente. Rudolf Forster si muove abbastanza bene in una parte che pareva fatta apposta per Hans Albers. Pabst è di volta in volta aspramente satirico (come nella tipizzazione del prete che deve celebrare il matrimonio di Mackie e Polly) o irriverentemente romantico (come nella creazione di certi ambienti, nella condotta di certi dialoghi). Certo quel che a volte gli prende la mano, è il duro e caustico dialogo di Brecht, che forse avrebbe richiesto un'impostazione generale più realistica, più serrata e ferma; mentre invece eccellente è l'utilizzazione delle celebri musiche e canzoni di Kurt Weill. Esse paiono nascere quasi spontaneamente dalle situazioni, e con le loro sonorità brusche e sconvolgenti, si affondano nella materia umana del film come un coltello spietato.

GLAUCO VIAZZI

POSSIBILITÀ DI IMPIEGO IN ITALIA DI ALCUNI SISTEMI A COLORI

ORMAI la cinematografia in bianco e nero, ci ha quasi completamente abituati alla mancanza della sensazione cromatica, tuttavia la necessità del colore nel film, è stata sempre profondamente sentita ed è solamente per certe specifiche difficoltà ancora non completamente risolte, che oggi il film a colori non ha quella diffusione che dovrebbe avere.

E' noto che il sistema a colori più diffuso nel mondo, è il « Technicolor ». I primi esperimenti su questo sistema, vennero fatti intorno al 1916 in un carro ferroviario a Boston. Nel 1917 il carro fu trasportato a Jacksonville in Florida, dove venne realizzata la prima produzione in « Technicolor »: *The Gulf Between*. Il sistema si valeva a quell'epoca, di due riprese successive dello stesso soggetto, per ottenere due monocromi, uno rosso l'altro verde. Successivamente si giunse ad una ripresa simultanea dei due monocromi usufruendo di una speciale macchina da presa. Anche questo sistema venne però abbandonato per la sua impraticabilità. Fu nel 1932 che Natalie Kalnus, annunciò il primo « Technicolor » a tre pellicole successivamente ancora migliorato con l'aggiunta di una quarta pellicola grigia, adatta a dare maggior corpo all'immagine.

Il processo nel suo stato attuale può essere così riassunto: le radiazioni luminose attraversano l'obiettivo di una speciale macchina da presa, colpiscono un sistema prismatico in parte trasparente ed in parte riflettente. Alcune di queste radiazioni attraversano il prisma e quindi un filtro verde, impressionano una pellicola costituente il monocromo verde. Il resto della luce riflessa dal prisma e filtrata da un filtro magenta (azzurro + rosso) impressiona un « bipack » sensibile anteriormente all'azzurro e posteriormente al rosso, e che darà i due restanti monocromi della sintesi sottrattiva (Fig. 1). Da ognuno dei tre monocromi viene stampato uno speciale positivo nel quale le gradazioni dell'immagine sono rappresentate da rilievi della gelatina. Questi positivi, chiamati « matrici », vengono usati, imbibiti di coloranti speciali, per la stampa dei positivi finali con un processo simile a quello usato per la litografia.

Questo sistema pur nei suoi ultimi perfezionamenti, presenta notevoli difficoltà. Una delle più gravi è quella della necessità di tre pellicole negative e quindi di una speciale pesantissima macchina da presa. Oltre tutto il complesso presenta una debole rapidità. (E' infatti necessaria per una corretta esposizione a 24 fotogrammi al sec. ed F. 2.8, una luce incidente di 800 foot candles). La « Technicolor » stessa si è preoccupata di ciò, ed ha recentemente varato un nuovo sistema monopack. Esso usufruisce di una pellicola triemulsionata (sul tipo della « Agfacolor » descritta più avanti) che risulta molto più sensibile e può essere usata in ogni normale macchina da presa. Da questa pellicola si ottiene con un procedimento di sviluppo ad inversione, un positivo a colori, dal quale con un normale processo di separazione, si ottengono le tre matrici monocromatiche per la regolare stampa « Technicolor ».

Nell'« Agfacolor Neu » introdotto in Germania nel 1937 circa, quale risultato dei perfezionamenti del vecchio sistema « Agfacolor », si ha una pellicola triemulsionata (Fig. 2).

Il primo strato di emulsione è sensibile al violetto ed all'azzurro ed è seguito da un filtro giallo di argento colloidale in gelatina. Il secondo strato di emulsione è sensibile all'azzurro ed al verde, ma risulta praticamente sensibile solo al verde per la presenza del filtro giallo. Il terzo strato è sensibile all'azzurro ed al rosso, ma sempre per la presenza del filtro, risulta effettivamente sensibile solo al rosso.

La pellicola una volta esposta, viene sviluppata in uno speciale sviluppo colorante

e sottoposta ad altri trattamenti adatti ad eliminare ogni traccia di argento. Il risultato sarà un « negativo colorato », dove cioè i colori saranno i complementari di quelli reali. Dal negativo si può effettuare la stampa su speciale materiale positivo; è questo quasi simile al negativo e differisce solo nella sensibilità spettrale adatta a correggere mediante l'uso di filtri, delle inevitabili imperfezioni e difetti di presa.

La pellicola negativa è bilanciata per luce diurna ed ha una rapidità di 10 Weston pari a 12 ASA.

Del tutto simile alla precedente come sistema, è la nuova pellicola « Ferranacolor » non ancora ufficialmente annunciata. Gli stabilimenti di Ferrania dopo anni di ricerche ed esperimenti, sono giunti ad un risultato veramente conclusivo e soddisfacente. La pellicola è sperimentalmente pronta, e non si attende altro per il lancio industriale (che avverrà, a quanto ci dicono, nei primi mesi del prossimo anno) che

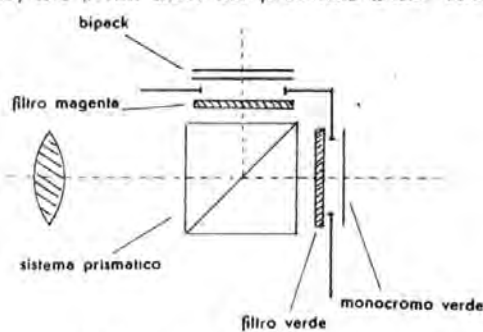


Fig. 1 - Sistema di presa « Technicolor ».

lo stabilimento si attrezzò per la produzione in quantità.

La pellicola, bilanciata per luce diurna, avrà una rapidità di circa 20 Weston.

Sullo stesso sistema si basa anche la Gevaert a colori sulla quale non si hanno per il momento particolari precisi. Pare che la sua rapidità si aggiri sui 10 Weston.

Nel sistema « Ansco Color », si ha una pellicola triemulsionata simile a quella « Agfa », ma mentre quest'ultima viene sottoposta a procedimenti che danno origine ad un negativo a colori complementari, l'« Ansco » viene processata in modo da dare direttamente un positivo. Questo positivo però, non può essere proiettato poiché è di gradazione molto attenuata. Esso va stampato su un'altra pellicola (Ansco Colorpack 132) che darà il positivo finale. Anche con questo sistema si può intervenire in sede di stampa con speciali filtri correttivi per bilanciare la resa dei colori.

La pellicola, che può essere usata in qualsiasi macchina da presa, è bilanciata per luce diurna ed ha una rapidità di 8 Weston.

Completamente opposto ai precedenti è il sistema « Dufaycolor » della ditta inglese « Dufay Chromex Lt. ». Infatti è questo un sistema additivo, dove cioè i vari colori sono ottenuti sommando convenientemente i tre colori fondamentali: rosso, verde, azzurro. La pellicola « Dufaycolor » è formata da una normale emulsione pancromatica stesa su un supporto sul quale è stampato con un procedimento molto complicato, un finissimo reticolo (23 elementi per mm.) consistente in linee rosse alternate a quadratini azzurri e verdi (Fig. 3). La pellicola è esposta dalla parte del supporto in modo che la luce attraversando il reticolo, colpisca la emulsione selezionando tricromaticamente l'immagine. La pellicola sviluppata, darà origine ad un negativo a colori comple-

mentari che va stampato su speciale pellicola per ottenere il positivo finale.

Esistono due tipi di pellicola: per luce diurna e per luce ad incandescenza; ambedue hanno una rapidità di 2 Weston.

Quanto ad una possibilità di impiego in Italia, ci sembra di dover scartare a priori il « Technicolor » anche nella sua ultima forma monopack, sia per il suo alto costo, sia per la gran quantità di luce ad arco occorrente per le riprese in teatro, e sia per l'impossibilità di eseguire il processo di sviluppo e stampa in Italia.

I sistemi Agfacolor, Ferranacolor, Gevaert ed Ansco Color, non hanno invece queste difficoltà, infatti il loro costo di produzione risulta molto ridotto poiché la rapidità delle pellicole è tale, da riportare ad un numero ragionevole la quantità di archi occorrenti, e da permettere anche l'uso di luce ad incandescenza (lampade C. P. a 3.380 Kelvin e Photoflood filtrate con speciali gelatine azzurre). Per lo sviluppo e la stampa poi, non è difficile attrezzare uno stabilimento, anzi ci risulta che già si sta progettando qualcosa di simile.

Purtroppo però per il momento, non è possibile avere pellicola dall'Agfa, che è sotto il controllo dei Russi, ed anche l'Ansco, troppo occupata a conquistarsi il mercato americano, non pensa per ora all'esportazione. Chi scrive è stato presente ad alcune riprese sperimentali fatte in Ansco Color nel maggio scorso dal dinamico operatore Mario Craveri durante la lavorazione di *Fabiola*, ma la pellicola proveniva dalla Francia (dove dei produttori americani (Allen & Tone) hanno girato con questo sistema il film: *The Man on the Eiffel Tower*) e fu processata a Parigi.

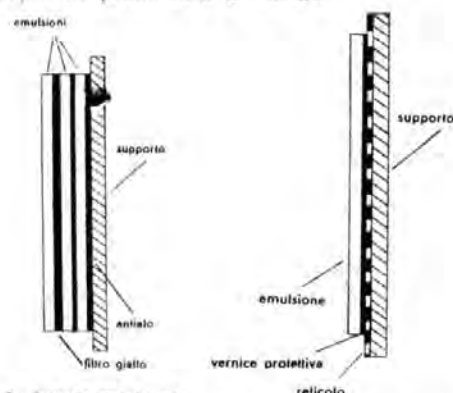


Fig. 2 - Pellicola triemulsionata tipo « Agfacolor ».

Fig. 3 - Pellicola « Dufaycolor ».

Anche con la Gevaert sono stati fatti dei provini sempre dal Craveri. Per questa pellicola sembra non esistano difficoltà di importazione, solo che per ora dovrà essere sviluppata in Belgio. Quanto alla Ferrania, abbiamo già detto che sarà pronta per il prossimo anno; la sua alta rapidità la renderà di facile ed economico impiego, tanto che non è da dubitare che sarà sicuramente con questo sistema, che si produrrà il primo film spettacolare a colori italiano.

Per il momento resta dunque la Dufaycolor l'unica pellicola sicuramente disponibile sul mercato e che può essere processata a Roma presso la Tecnostampa concessionaria della Dufay Chromex. Per questo motivo diversi documentari sono già stati girati con essa, tanto più che il suo costo non risulta eccessivo. Quindi, interessando la Dufay molti documentaristi, dedicheremo alle sue caratteristiche ed al suo modo di impiego, un prossimo articolo.

PIERLUIGIO PAVONI

FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIOCRE

* SBAGLIATO

** FEMMINA FOLLE

(Leave Her to Heaven)

Regia: John M. Stahl - Soggetto: tratto da un romanzo di Ben Ames Williams - Sceneggiatura: Jo Swerling - Fotografia in technicolor: Leon Shamroy - Scenografia: Lyle Wheeler e Maurice Ransford - Musica: Alfred Newman - Costumi: Kay Nelson - Interpreti: Gene Tierney (Ellen), Cornel Wilde (Richard), Jeanne Crain (Ruth), Vincent Price (Russell), Mary Philips (Mrs. Berent), Ray Collins (Glen Robie), Gene Lockhart (Dott. Saunders), Reed Hadley (Dott. Mason), Darryl Hickman (Danny Harland), Chel Wills (Leick) - Produttore: William A. Bacher - Produzione: Twentieth Century-Fox, 1946.

Leave Her to Heaven (Femmina folle, 1946), pur nella sua mediocrità, presenta alcuni aspetti interessanti. Il film a colori, come del resto il fonofilm, è nato più per ragioni commerciali e industriali che per una intima esigenza del regista creatore; più come mezzo tecnico per "perfezionare" la riproduzione della realtà che come nuovo elemento interpretativo della realtà stessa: elemento di trasfigurazione poetica. Ma il fonofilm, a differenza del colorfilm, ha avuto due fattori determinanti, sin dalla sua nascita: una valida teoria estetica e opere le quali, nonostante le negazioni di critici estremamente formalisti (da Rotha ad Arnheim), sono da porre sul piano dell'arte. Registi come Vidor e Pudovkin, Sternberg ed Eisenstein, Chaplin e Clair hanno scoperto non soltanto l'"uomo invisibile" in bianco e nero, ma anche l'"uomo audibile"; hanno guidato non soltanto l'occhio, ma anche l'orecchio dello spettatore, liberandoci dal caos e dal frastuono della vita reale. Invece, l'uomo "a colori" è ancora "invisibile": la "camera" non lo ha ancora scoperto, eccezione fatta per pochi ed isolati esempi: più che di film, di inquadrature e di sequenze isolate. Né peraltro esiste, sul cinema policromo, una vera e propria teoria estetica. Balázs parla di "movimento dei colori", Arnheim di diminuzione dei "mezzi formativi", cioè "differenzianti" (e quindi di diminuzione artistica). Soltanto Eisenstein, in *The Film Sense* (New York, Harcourt-Brace, 1942) getta le basi per una futura auspicabile speculazione teorica sull'argomento. Il problema, è ovvio, non può essere risolto con la perfetta riproduzione del colore; in tal caso sarebbe veramente impossibile, come afferma il Rotha, vedere in che cosa il suo impiego abbia maggior valore delle già esistenti bellezze ottenute col bianco e nero: basti pensare ai rapporti di neri e di grigi in Dreyer. Né la questione può essere risolta con un immutabile catalogo di "colori-simbolo". «La composizione emotiva e la funzione del colore nasceranno», osserva Eisenstein, «dalla determinazione del tema cromatico dell'opera in coincidenza col processo pratico dei moti vivi dell'intero film. Noi obbediamo alla legge degli "assoluti significati", degli accordi tra colori e suoni, delle relazioni tra questi e le emozioni specifiche. Ma si intende», aggiunge Eisenstein, «che noi stessi decidiamo quali colori e quali suoni saranno più idonei ad un dato compito o ad una data emozione,

secondo la nostra necessità».

Il primo fattore di interesse, in *Leave Her to Heaven*, è appunto la scelta fatta, da John M. Stahl, di un "tema cromatico". Come Wyler e pochi altri registi che lavorano in America, Stahl ama il film psicologico, la introspezione femminile. La sua opera più significativa, *Back Street* (La donna proibita, 1932), ha il merito, tra gli altri, di creare una figura umana spesso sincera, che vive ai margini della società: una donna nell'ombra, come quella creata nello stesso anno da Capra con *Forbidden* (Proibito). Irene Dunne e Barbara Stanwyck, rispettivamente interpreti dei due film, si danno la mano, si rivelano attrici mature e sensibili. Altre introspezioni femminili in *Imitation of Life* (Lo specchio della vita, 1935) e in *When Tomorrow Comes* (Vigilia d'amore, 1939). La Ellen di *Leave Her to Heaven* ha una psicologia opposta alle protagoniste dei film citati: non più il tema della "donna nell'ombra", ma della "femmina folle", che non si sacrifica per l'uomo, ma lo domina e non gli permette altro affetto al di fuori del suo amore erotico ed egoistico, per il quale giunge all'omicidio e al suicidio. «Le film d'esult, lascia il posto al film di impostazione coraggiosamente sessuale e tragico: e sessuale e tragico è appunto il "tema cromatico" scelto da Stahl: ed è questo uno dei primi tentativi del genere. Mamoulian si affida, con *Becky Sharp* (1935), al simbolo isolato (i mantelli rossi); Fleming al decorativo (*Gone With the Wind*, 1939), al montaggio associativo dei colori l'Allégret di *Blanche Fury* (l'azzurro intenso nella camera di Thorn e lo stesso azzurro nei primi piani di Blanche); gli autori di *Duel in the Sun* (Duello al sole, 1946) dimenticano il "tema cromatico" per alcuni simbolismi, e questa volta comuni (i tramonti, la camicetta prima gialla e poi rosso vivo di Perla, prima della seduzione). In *Leave Her to Heaven* non c'è tanto una ricerca di "colori-simbolo" quanto lo sforzo di ridurre tutta la gamma cromatica ad un unico minimo comune denominatore tragico e freddo, soprattutto in coincidenza (ed è evidente non più sul piano puramente simbolico) col processo pratico dei moti vivi della protagonista. La quale è interpretata con aderenza fisica e psicologica da una Gene Tierney insolitamente lontana dalla "cover-girl"; l'attrice ricorda, in un certo senso, la parte sostenuta in *Tobacco Road* (1941) specialmente se l'analisi viene condotta nei termini di quella «emozione sessuale», di quella «cattura erotica» di cui Pitkin e Marston parlano nel loro *The Art of Sound Pictures* (New York-London, Appleton, 1930).

Purtroppo, e in particolare modo in questo la mediocrità del film, Stahl non riesce ad estendere i "moti vivi" agli altri personaggi e all'intera opera. E' proprio quando Ellen è sola nel "campo", o quasi, che *Leave Her to Heaven* raggiunge i momenti migliori: si veda la donna che si sente sola ed isolata dallo stesso marito dopo la morte del ragazzo paralitico e dopo l'aborto volontario: qui il personaggio si inserisce nell'ambiente, il colore aumenta i valori del materiale plastico e diventa, a sua volta, materiale plastico. E si veda la sequenza in cui la donna, svegliandosi, si siede sul letto del marito, e la scena d'amore viene interrotta dal ragazzo; ed infine Ellen che si getta dalle scale. Questa parte, che si avvale di un montaggio "tout-court", di pezzi brevi, ripone nuovamente il problema della limita-

zione che il colore imporrebbe alla economia cinematografica del film. L'immagine a colori ha una tendenza ad indulgere rispetto a quella monocroma: l'effetto di ogni quadro, raggiungendo più lentamente il suo culmine, ritarderebbe l'istante del taglio. Osservazione la quale, preso il montaggio come unico specifico filmico, ha una indubbia validità. Lo Spottiswoode osserva che l'obiezione «potrebbe essere superata se il regista avesse piena libertà di non usare più i colori appena la velocità del taglio non li consentisse». In verità, nel montaggio della sequenza in esame, l'inquadratura ripresa dall'alto, per la sua breve durata, non può essere analizzata e apprezzata in tutti i suoi valori contenutistici e formali (Ellen riversa sul tappeto, le scale, i rapporti cromatici tra scenografia, materiale plastico, illuminazione). Senonché l'effetto emotivo, limitato in questa inquadratura da un fattore materiale (il tempo), non diminuisce l'effetto totale derivante dalla combinazione del quadro con il precedente e il conseguente: dal montaggio non tanto nel quadro quanto nei quadri, cioè della sequenza. Il regista, oltre quella presupposta da Spottiswoode, ha un'altra libertà: invece di passare dal colore al bianco e nero, può limitare il valore singolo dell'inquadratura breve; così facendo non rallenta la costruzione dell'opera, non sacrifica «i brevissimi quadri che molto contribuiscono alla variazione del ritmo e alla costruzione di speciali effetti da cui dipende quasi interamente il valore del film». Rientriamo pertanto nella teoria del Pudovkin, la quale «trascura» e dà poca importanza al quadro in sé. Posto il problema in tali termini, si può evitare quel cambiamento «così radicale» che produrrebbe «inevitabilmente un grave disturbo alla uniformità della visione», e quindi più danni che vantaggi. Rimane il caso, non contemplato da Stahl, del controllo qualitativo del colore, della semplificazione, nelle inquadrature brevi, delle composizioni pittoriche, ma questo caso, in un certo senso, rientra implicitamente nel principio del Pudovkin.

Come si vede, nella auspicabile teoria sul cinema a colori, *Leave Her to Heaven* potrebbe costituire uno dei pochi esempi da prendere in considerazione; anche se, a distanza di anni, rileggendone il titolo, si sentirà ancor più la limitazione di questa pellicola, proprio come accadde per «quei tanti film modesti e buffi, ma ricchi di una feconda fantasia visiva», di cui parla Arnheim nel suo *Film als Kunst*.

** LA CITTADELLA

(The Citadel)

Regia: King Vidor - Soggetto: dal romanzo di A. J. Cronin - Sceneggiatura: Ian Dalrymple, Frank Wead, Elizabeth Hill - Fotografia: Harry Stradling - Scenografia: Lazare Meerson - Musica: Louis Levy - Interpreti: Robert Donat (Manson), Rosalind Russell (Cristina), Ralph Richardson, Rex Harrison, Emyl Wiliams, Penelope Dudley Ward, Francis Sullivan, Mary Clare, Cecil Parker, Nora Swinburne - Produttore: Victor Saville - Produzione: M.G.M., 1938.

The Citadel (La cittadella), realizzato a Londra nel 1938, chiude l'attività anteguerra del regista King Vidor; ma oltre a delimitare un periodo cronologicamente inteso, questo film segna l'inizio, per il suo autore, di un troppo prolungato asservimento alle esigenze commerciali: un asservimento che non rientra più nei limiti a Vidor, e a Ford, concessi: alternare l'opera di compromesso con quella artisticamente pregevole. Ford realizza ancora film interessanti come *The Grapes of Wrath* (1940) e *Tobacco Road* (1941), *My Darling Clementine* (Sfida infernale, 1946) e *Fort Apache* (Il massacro di Fort Apache, 1948); Vidor sembra essersi ferma-

to, invece, a *Our Daily Bread* (Nostro pane quotidiano, 1934) e, se vogliamo, a *Stella Dallas* (Amore sublime, 1937), che precede di un anno, appunto, *The Citadel*. L'unica opera da lui diretta durante la guerra, la quale sia degna di nota (ma sempre sul piano del Vidor minore), è *H. M. Pulham, Esq.* (Il molto onorevole mister Pulham, 1941). Giudizio, s'intende, non definitivo, in quanto ancora non conosciamo *Northwest Passage* (1940) e *An American Romance* (1944).

Con *The Citadel* Vidor ritorna comunque ai valori umani e sociali; azioni e personaggi, desunti dall'omonimo libro di Cronin, sono, come il tema, materia consona al suo temperamento, al suo mondo: la poesia, cioè, del quotidiano, la biografia di un uomo e di una donna confusi nella folla, che cercano di vincere la società che ostacola il loro cammino e il loro ideale; c'è, alla fine, l'evasione spirituale. In questa evasione, e nella crisi che la precede, il film denuncia i suoi lati più deboli e falsi. Il ritorno del medico alla dignità umana è senza dubbio la parte meno sentita o comunque meno risolta; cade in una retorica troppo consueta allo schermo: basti ricordare le sequenze finali, con Manson e la voce fuori campo del collega morto. Sembra quasi impossibile che ad un tale mezzo sia ricorso proprio Vidor, il quale seppe impiegare, e tra i primi, l'elemento sonoro in funzione espressiva. Né il film riesce a rendere la corruzione di quelle cliniche signorili, di quei chirurghi senza scrupoli e di quelle pazienti viziate. I tentativi satirici, invero interessanti (la milionaria presa da falsi attacchi isterici, la visita all'ammalata immaginaria) non si fondono con gli elementi drammatici; rimangono tentativi isolati, sforzi insinceri; un mondo inespresso; così come decorativi risultano scenografia e ambienti: Londra e le miniere. Pertanto i due mondi appaiono senza stacco, e senza spicco l'assunto. Le cose migliori si avvertono nella prima parte: si vedano l'arrivo del giovane medico condotto nel piccolo paese, la vita che conduce con Cri-

stina, la lotta per l'evasione. Ma anche in questa prima parte non manca la retorica (la sequenza dell'amputazione nella miniera); e il sentimento cade spesso nel sentimentalismo: la mano sommersa e delicata del vecchio Vidor viene contaminata da toni dolciastrici. Veramente fedele a se stesso, il regista rimane nel limitato impiego dei movimenti di macchina: e la panoramica sui volti degli uomini e delle donne, nella sequenza della miniera, anche se non nuova, ha una sua efficacia emotiva.

**** RAGAZZE CHE SOGNANO** (*Rings on Her Fingers*)

Regia: Rouben Mamoulian - **Soggetto:** dal romanzo di Robert Pirosh e Joseph Schrak - **Sceneggiatura:** Ken Englund - **Fotografia:** Lee Garmes - **Interpreti:** Henry Fonda (John Wheeler), Gene Tierney (Susan Miller), Laird Cregar (Warren), Spring Byington (Mrs. Maybelle), Frank Orth (il « detective » privato), John Shepperd (Todd Fenwick), Henry Stephenson (il « colonnello ») - **Produttore:** Milton Sperling - **Produzione:** Twentieth Century-Fox, 1942.

« Io ho recentemente ultimato », scriveva Rouben Mamoulian, « il compito più difficile ed affascinante della mia carriera di regista... quello del doppio adattamento di un'opera teatrale per un film musicale. Si tratta di *Ah Wilderness* di Eugene O'Neill, tradotto in film col titolo *Summer Holiday*. Qui non si trattava di tagliar via molti pezzi di commedia per dar posto alle canzoni e alle danze, ingredienti dei consueti film musicali... Cercammo di creare un nuovo tipo di film musicali, dove né canto, né danza, né musica fossero usati, a meno che essi non sostituissero adeguatamente il dialogo della commedia e facessero sensibilmente progredire il racconto ». « E' ora », concludeva il regista, « che il solito film musicale sia archiviato ». (*Stipato*, anno III,

numero 30, ottobre 1948). Prefazione a questa tentata via nuova, è tutta la seconda maniera cinematografica di Mamoulian, la quale precede quella molto più valida, per mezzi espressivi impiegati e per i risultati artistici raggiunti, che fa capo a *City Streets* (Le vie della città, 1931). Dopo i film del debutto, da *Applause* (1929) a *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Il dottor Jekyll, 1932), Mamoulian lascia spesso i temi drammatici per i toni operettistici, buffoneschi o satirici di *Love Me Tonight* (Amami stanotte, 1932), *The Gay Desperado* (Notti messicane, 1936), *High, Wide and Handsome* (Sorgenti d'oro, 1937), *The Mark of Zorro* (Il segno di Zorro, 1940), *Blood and Sand* (Sangue e arena, 1941). Gli stessi toni si trovano in *Rings on Her Fingers* (Ragazze che sognano, 1942): ma questo film non è più sorretto dalla vena umoristica dei precedenti, dalle trovate espressive dove il sonoro era impiegato come elemento evocativo o contrappuntistico. L'abbondante dialogo di queste ragazze che sognano raramente si inserisce in un ritmo cinematografico. Più che una interpretazione ritmica, Mamoulian costruisce una serie di quei « numeri » o « attrazioni » che egli stesso condanna nell'articolo citato. « Numeri » e « attrazioni » talvolta interessanti (come quelli dello « jitterbug » e del « detective » privato), dove il sonoro (musica, in particolar modo) accentua il tono satirico. Comunque, tutto sommato, *Rings on Her Fingers* rimane sul piano di quei film che « evitano ogni sorta di pensiero come fosse veleno ». « Il pubblico, come un individuo, ha gusti più elevati e meno elevati. Che il teatro e il cinema », scrive sempre Mamoulian, « comincino a sforzarsi di giungere ad un livello di gusti più elevati ». Ma per il regista di *City Streets* non si tratta di cominciare, semmai di ricominciare. Egli deve aver avvertito che *Rings on Her Fingers* segna la sterilizzazione della sua seconda maniera; e da qui, probabilmente, la via nuova tentata con *Summer Holiday*.

GUIDO ARISTARCO

Gene Tierney si rivela attrice dotata e sensibile nel technicolor « *Leave Her to Heaven* » (Femmina folle, 1946), diretto da John M. Stahl.



THOROLD DICKINSON e CATHERINE DE LA ROCHE: «Soviet Cinema». - London, The Falcon Press Ltd, 1948.

NELLA LETTERATURA cinematografica dei paesi occidentali, lo scaffale dedicato ai libri sul cinema sovietico è, praticamente, semivuoto, sguarnito. Dopo il primo «temoignage» di Moussinac; dopo i due atlanti fotografici tedeschi prefazionati, rispettivamente, da Lunaciarski e da Kerr, l'unica monografia dignitosa è un libretto olandese del 1931, assai poco conosciuto — data la lingua —, e oggi praticamente introvabile. Un bilancio leggermente più consistente hanno dato gli Stati Uniti e l'Inghilterra; ed è ancora da questi paesi che giungono le opere più serie sull'argomento. Sono infatti di recente pubblicazione *The Soviet Film* di Jay Leyda, documentarista americano, critico e studioso di cose di cinema (a lui è dovuta, tra l'altro, la bella edizione di *The Film Sense* di Eisenstein), e questo *Soviet Cinema* di Dickinson e De La Roche.

Noi, in Italia, ci siamo forse un poco eccitati e sopravvalutati, per gli elogi che gli stranieri hanno fatto alla nostra critica e alla nostra saggistica. Recentemente, gli stranieri hanno scoperto di botto il nostro movimento teorico-critico («L'Italie? Mais c'est la critique même, tout le monde le sait!», mi diceva recentemente un giornalista francese, vale a dire un giornalista di un paese che ha Sadoul, Moussinac, Bazin e tant'altre degne persone), come se fosse una fioritura improvvisa. Ma i progressi innegabili che abbiamo fatto non si potrebbero spiegare, non sarebbero neppure esistiti, ove non vi fosse stato il periodo preparatorio 1930-1934, e poi quello formativo e sistematore che si raggruppò attorno a Bianco e Nero e Cinema, ed ebbe i suoi uomini di punta in Chiarini, Barbaro e Pasinetti. Ma sta il fatto che su questo noi stessi abbiamo riflettuto troppo poco, abbiamo un senso autocritico piuttosto scarso, ed effettivamente ci siamo un poco esaltati, e c'è venuta la pericolosa inclinazione a trattare con sufficienza il movimento critico e saggistico degli altri paesi. Mentre invece molte cose possiamo e dobbiamo utilemente imparare anche dagli americani, dagli inglesi, dagli svedesi, dai danesi (rispetto ai sovietici, il problema è assai più complesso).

Una prova di quanto detto sin qui, è data da questo *Soviet Cinema*. Forse in Italia un libro simile non sarebbe possibile. Non già per l'argomento, se Dio vuole non siamo arrivati ancora a tanto! Ma per il metodo, l'impostazione. Un critico italiano si sarebbe gettato a corpo perduto nell'esegesi estetica, nel commento artistico, e sarebbe scivolato nell'astratto. Non per niente la maggior parte dei critici italiani deriva la sua filosofia e ideologia dell'arte, coscientemente o no, da Croce (ma più inconscientemente che coscientemente: almeno fossero davvero crociani, non getterebbero alle ortiche anche le ultime vestigia dello storicismo, come invece pare vadan facendolo). Dickinson e De La Roche, invece,

CRITICA

procedono sul terreno dei fatti, non separano mai i valori estetici da quelli sociologici, morali, culturali: più che una critica estetica personalistica, fanno opera di testimonianza e di divulgazione. Questo non è un male, tutt'altro: soprattutto perché la parte estetica non è, nel loro libro, trascurata, sottovalutata o taciuta. Essa realizza una certa armonia di proporzioni con l'esposizione storicistica, e con l'analisi sociologica e culturale. Ma, si sa, nella peggiore delle ipotesi all'origine dei critici inglesi c'è il pragmatismo.

Soviet Cinema fa parte di una serie di monografie ispirate al gruppo che faceva capo alla *Penguin Film Review*, di cui era animatore Manvell. Di quest'ultimo è appunto la prefazione, la quale, dopo aver sottolineato l'importanza dell'apporto sovietico all'arte cinematografica («Per un quarto di secolo il cinema sovietico è stato una delle forze più vitali e significative della cultura moderna, sia dal punto di vista sociale che da quello artistico»), si augura che il libro «renda più comprensibile al popolo inglese un aspetto della cultura russa», e che dalla reciproca conoscenza culturale «derivi una comprensione più vitale in altri campi». Per questo, conclude Manvell, «dedichiamo il nostro libro ai nostri colleghi che lavorano nel cinema sovietico, nel campo della produzione e in quello della critica». Non è il caso di sottolineare l'onesto carattere democratico di questa posizione di Manvell. Il libro è diviso in due capitoli: il primo, dedicato al «Film muto in Russia», è del regista Thorold Dickinson; il secondo, «Il film sovietico sonoro», è stato steso da Catherine De La Roche. Lo chiude un'appendice, recante il «trattamento» di due film di Eisenstein, *Ottobre* e *Il vecchio e il nuovo* (ovvero *La linea generale*), e un bell'atlante fotografico.

Dickinson ha una conoscenza del cinema sovietico derivante soprattutto dalla sua esperienza di organizzatore culturale di proiezioni speciali di film sovietici; egli fa parte di quella generazione di cineasti inglesi (Rotha, Grierson, ecc.), per la quale la scoperta del cinema sovietico fu l'elemento decisivo per la loro ulteriore evoluzione, lo sviluppo della loro tendenza e della loro personalità. Inoltre, Dickinson ha visitato l'U.R.S.S. Ma per quanto riguarda le fonti storiche e filologiche, egli non ha consultato (o non ha potuto consultare, non sappiamo) quelle sovietiche, e si è piuttosto attenuto al materiale offerto, per il periodo 1917-1925, dal libro di Marchand e Weinstein. Ciò porta ad alcune inesattezze nella sua trattazione, e forse più che inesattezze sostanziali, inesattezze per limitazione, per esclusione di certe notizie non conosciute e non riportate. Gli errori storici veri e pro-

pri non sono molti, ma qualcuno almeno va rilevato. A pag. 17, il Dickinson dice che la casa di produzione, «Proletkino» venne fondata dalla «Goskino» nell'aprile 1923. Ciò è inesatto: la «Proletkino» venne fondata il 2 dicembre 1922, e la «Goskino» il 19 dicembre 1922. Vi è poi qua e là qualche interpretazione degli avvenimenti storici piuttosto convenzionale (il che invece non accade nel capitolo della De La Roche). Ma nel complesso, la parte storica è dignitosa e, allo stato attuale della letteratura sull'argomento, la più completa. Sebbene Dickinson non tratti adeguatamente il movimento documentario dal 1917 al 1922, e non accenni al periodo degli «aghička», egli dà un panorama piuttosto ampio del cinema sovietico muto. Si rifà, come è d'uso, soprattutto a Eisenstein, Pudovkin e Dovgenko; qui le informazioni sono esatte, e l'analisi seria e rigorosa. E' invece da lamentare che non tratti più diffusamente di Kuleshov, della scuola naturalistica, e del gruppo FEX. Inoltre, troppo sommarî sono gli accenni alle varie cinematografie nazionali.

Il capitolo della De La Roche sul cinema sonoro è più esteso (novanta pagine) e più approfondito. L'autrice segue non solo un criterio cronologico, non solo mette in evidenza i registi più importanti del periodo, ma altresì individua le tendenze, i momenti storici, studia le correlazioni tra fatti storici e sociali, e fatti culturali e artistici. Le pagine sulla nascita e la natura del «realismo socialista» sono chiare e — ove tenessero conto della nascita del movimento nel suo complesso, e dell'apporto dato da Gorki a questo lavoro — davvero esaurienti. Nell'attuale babele estetica di giudizi e interpretazioni il più delle volte radicalmente sbagliati per mancanza di informazione e conoscenza di documenti, quanto la De La Roche scrive è assai utile a dare un primo chiarimento sull'argomento. Successivamente, la scrittrice segue passo passo lo sviluppo del cinema sonoro sovietico non trascurandone (lo si può dire con piena coscienza) alcun aspetto essenziale. Vi sono soltanto alcune leggere limitazioni: per esempio un regista importante come lo Iutkevici è un po' trascurato, al suo bel film *L'uomo col fucile* si accenna soltanto. Ma anche qui, come nel primo capitolo del libro, il lettore è di fronte a un primo panorama seriamente elaborato del cinema sovietico (con la differenza che, per precisione storica e sicurezza d'analisi, spesso il capitolo della De La Roche è migliore di quello di Dickinson).

L'atlante fotografico che chiude il libro è composto da fotografie significative (di cui talune assai rare), dignitosamente riprodotte. In conclusione, un bel libro che — salvo le poche riserve fatte — corrisponde agli scopi che s'erano proposti gli autori, e risulta di innegabile utilità sia allo studioso che — e forse ciò è più importante ancora — al lettore comune.

G. V.

FUORI STAGIONE

* CERTE FIGURE, nel cinematografo, sono viste sempre e soltanto nella loro veste ufficiale: gli avvocati, ad esempio. Se essi non sono i protagonisti, vivono nel film soltanto per tutelare i protagonisti: hanno relazioni con la legge, con la segreteria, col difeso oppure con l'imputato. Non hanno né amici né parenti: quando escono dall'ufficio non incontrano mai il vecchio padre, ora in pensione, né il figlio che è tornato dall'aver sostenuto un esame. Essi sono l'avvocato che tutela od accusa. Se invece sono i protagonisti, il loro dramma ha relazione immancabilmente con la legge: è, il più delle volte, un conflitto tra il senso del dovere ed interessi privati; si trovano a dover accusare, in tribunale, il proprio figlio o la moglie infedele. Eppure io conosco molti avvocati che sono anche tali, ma un monte di altre cose ed i cui conflitti non riguardano affatto la legge, ma la conquista del pane quotidiano, gli attriti con una fidanzata bigotta, la liberazione da due zie zitelle con le quali convivono e che ne tiranneggiano l'esistenza. Così dicasi dei maestri di scuola (altrimenti Mr. Cips), degli ufficiali, dei sindaci, dei ministri, dei medici. Vi sono delle professioni che chiamano il dramma dalla loro parte. Non tenendo conto di questo richiamo si offenderebbero dei valori consacrati: cioè si farebbe del nuovo.

* ALLE VISIONI retrospettive dei vecchi film muti si può fare una scoperta: e cioè che mentre nel film a sfondo drammatico c'è sempre un particolare — di recitazione o di contenuto — che, per essere legato ad un costume tramontato, fa ridere gli spettatori di oggi, a volte nei momenti più tragici, i film comici «fanno sempre e soltanto ridere». Non accade insomma che lo spettatore di oggi si trovi a deridere il modo di far ridere (chiedo scusa!) di una volta, mentre è assai facile che si trovi a deridere il loro modo di far piangere. Può essere. Ma è difficile esaminare questa reazione, che certi particolari del film comico abbiano oggi un effetto esilarante che non fu calcolato dagli autori di allora e che noi siamo invece indotti ad attribuire al loro calcolo, togliendo così a noi stessi ogni possibilità di derisione. E' indubbio tuttavia che, in conclusione, il film comico resiste al tempo, più del film tragico o drammatico.

* SPECIALMENTE gli americani non hanno pietà dei cadaveri. Capita spesso anzi che il cadavere del «cattivo», testé ucciso dall'eroe, rimanga tra i piedi dei protagonisti mentre essi pronunciano, noncuranti, battute spiritose a conclusione del film. E' un'usanza moderna.

Se consideriamo, ad esempio, gli antichi, l'Elettra di Euripide, noi ascoltiamo Clitennestra, che pure è colpevole, pronunciare parole «commoventi» prima di essere uccisa; quindi cadere sotto i colpi vendicatori. Perché anche Clitennestra, davanti alla morte, è un «essere umano», pure se il fato la condanna. Le nostre concezioni della giustizia sono disumane. Il colpevole, il cattivo, è tanto giusto che sia ucciso, che noi non nutriamo nessun sentimento di pietà per esso; egli esce dalla nostra considerazione umana: è un mostro. O, almeno, lo rendiamo tale, riversando in lui la nostra disumanità, per dare un diritto credibile al nostro spirito di vendetta.

* IN QUESTI GIORNI si è parlato di un certo John Haigh, un mostro criminale inglese, che dissolveva i corpi delle sue vittime nell'acido corrosivo. Tra le vittime di Haigh pare sia da annoverarsi anche la coppia dei coniugi Henderson. Arcibaldo Henderson passava per un dottore ricco e stravagante. Il suo ritratto sorridente ce lo fa immaginare come un personaggio da commedia, alla Clifton Webb. Quest'uomo però, dedito all'alcool, era spesso colto da crisi di gelosia: sospettava anche una relazione della propria moglie col suo presunto carnefice. In Arcibaldo Henderson vi sono dunque tratti di commedia, di grottesco e di tragedia. Tutto ciò ci fa pensare alla tremenda unilateralità e banalità dei personaggi che si incontrano correntemente nei film, ed alla monotonia dei sentimenti che provocano tra gli spettatori nei loro riguardi. Essi sono, quasi sempre, «simpatici» e poi «compassionevoli», se si tratta di storie tristi; «simpatici» e poi «ammirevoli» se si tratta di storie epiche o allegre. Oppure «antipatici» e poi «odiosi» e «disprezzabili». Pensate ora ad uno qualunque dei vostri conoscenti, sia esso un amico, un avversario, un parente. Egli avrà provocato in voi, volta per volta, certamente, una gamma molto più vasta di sentimenti: dall'ammirazione all'invidia, all'odio, alla compassione, al compatimento, al disprezzo ecc.; sentimenti tutti che suscita in voi un solo uomo. Mentre un solo personaggio suscita soltanto, come si diceva prima, una sola gamma di sentimenti, «positiva», o «negativa». Ogni personaggio, perciò, raccoglie in sé una parte schematizzata dell'uomo: troppo schematizzata perché non sentiamo la monotonia del procedimento ed il suo limite pauroso.

RENZO RENZI

FRANCESCO PASINETTI, uno dei più autorevoli nomi della cultura cinematografica italiana, come si annuncia in altra parte della rivista, è repentinamente scomparso; la dolorosa e quasi incredibile notizia della sua immatura morte ci giunge al momento di licenziare le bozze di questa pagina. Nel prossimo numero, ricorderemo la sua figura di pioniere dei Circoli del Cinema. Il cordoglio degli aderenti ai cineclub si unisce a quello di tutto il mondo cinematografico italiano.

Questa sua relazione, sul tema Circoli del Cinema e Cineteche, ci resta come un significativo testamento spirituale. Il suo richiamo fondamentale alla necessità di « salvare i film » è oggi più che mai d'attualità. Queste sue parole devono essere conosciute e diffuse tra tutti gli amici del cinema. Il suo insegnamento, la sua passione ci guideranno nella nostra futura attività.

IN QUESTI ULTIMI tempi sono sorti numerosi nuovi Circoli del Cinema i quali si sono aggiunti a quelli precedentemente costituiti. L'attività di questi circoli si svolge in prevalenza con le proiezioni settimanali di film. Il problema principale per i circoli è quindi l'approvvigionamento dei film da presentare ai soci. Fino a qualche tempo fa i film venivano racimolati dalle ditte di noleggio, da privati che possedevano loro piccole raccolte personali, da cineteche.

In particolare la Cineteca Italiana, e il Centro Sperimentale di Cinematografia, direttamente o tramite la Federazione dei Circoli del Cinema, hanno provveduto alle necessità dei Circoli. La Federazione dei Circoli del Cinema era riuscita a raccogliere, mediante contratti con il Centro, con la Cineteca Italiana, con ditte di noleggio, film da inviare ai circoli secondo prestabiliti circuiti. In questo modo la Federazione diventava una specie di ditta di noleggio e di distribuzione, per un circuito di sale di carattere del tutto speciale.

Ma la ricerca dei film sia attraverso una Federazione o Associazione di Circoli, sia direttamente dai circoli stessi, presso le ditte di noleggio, porta indubbiamente ad un equivoco che si risolve poi in difficoltà non indifferenti per ciò che riguarda la cultura cinematografica. L'attività dei circoli è essenzialmente culturale. Quella delle ditte di noleggio ha, salvo rarissime eccezioni, uno scopo meramente speculativo. Che cosa accade dunque? Che piccole ditte di noleggio pensano di sfruttare i loro fondi di magazzino, vecchi film in copie deteriorate, film quasi sempre doppiati in italiano, ma che talvolta si trovano esistenti nel mondo soltanto in quella edizione italiana e magari in unica copia che viene dalla ditta di noleggio distribuita a vari circoli o presentata in proiezioni a pagamento. Il noleggiatore non pensa ad altro che a rifare un po' di soldi da quella copia che riteneva inutilizzabile e che avrebbe, in altri tempi, inviato al macero. Ma se i circoli del cinema possono avvantaggiarsi per un certo periodo di tempo, la copia si deteriora a tal punto da rendersi improiettabile e quindi si impedisce che possa essere utilizzata da circoli di nuova costituzione.

Ma il grave è che si sollecitano i piccoli noleggiatori o le grandi ditte di noleggio ad una attività che non è di loro competenza e che viene a creare l'equivoco cui si è fatto cenno. Si impedisce, per esempio, che il noleggiatore possa donare o quanto meno cedere a un prezzo minimo ad una cineteca la copia di questo o quel film. La cineteca ha invece uno scopo esclusivamente culturale ma le sue difficoltà non sono poche. Bisogna premettere che la Cineteca Italiana, ovvero la meglio provvista fra le raccolte esistenti in Italia, è sorta mediante il sacrificio personale di pochi elementi. Gli elementi che oggi fanno parte della Cineteca Italiana dedicano ad essa le loro energie e la loro attività che pertanto sono state riconosciute dal Governo, il quale ha dato modo alla Cineteca stessa di sopperire ad alcune necessità urgenti.

Come vive infatti una Cineteca? Vive sfruttando il suo patrimonio, ma non stando al circuito dei circoli le copie di qualsiasi film, bensì prima provvedendo al contro tipo e alla esecuzione di una nuova copia per la conservazione dell'opera. I circoli del cinema debbono tener presente che l'ottenere la copia di un film oggi, può determinare l'impossibilità di salvare il film stesso. Oggi si sta infatti in varie parti del mondo e con difficoltà davvero enormi, ricostituendo il patrimonio artistico del cinema, raccogliendo film, provvedendo a

CIRCOLI DEL CINEMA

controtipi, provvedendo a nuove copie per la distribuzione. Per tutto questo è necessario molto danaro. E' necessaria comprensione degli spettatori dei circoli che sono, in sostanza, amatori del cinema, i quali debbono, sacrificandosi oggi, pensare a quei vantaggi che possono derivare domani allorché essi abbiano a disposizione un cospicuo patrimonio di film altrimenti in disfacimento.

Perché i circoli possano vivere è necessario che vivano le cineteche; che non si crei dispersione tra le varie raccolte. Qui non si vuole affermare esplicitamente che la Cineteca Italiana abbia più diritti che il Museo del Cinema o la Cineteca del Centro Sperimentale. Questi diritti debbono essere riconosciuti dai rappresentanti dei circoli i quali debbono anzitutto tener presente lo scopo per cui essi svolgono questa attività: che è quello di offrire ad un pubblico di soci sempre più vasto, un numero di film di valore artistico sempre maggiore. Ecco perché ai soci dei circoli deve essere fatto capire che essi debbono pretendere di poter vedere e subito una serie di film importanti; non debbono avidamente gettarsi sulla copia di un film offerto a scopo speculativo da una ditta di noleggio o da chi abbia una raccolta privata di film; perché quella proiezione può pregiudicare la salvezza di un'opera classica.

Debbo fare un caso personale. Io possiedo le copie di qualche film. Per favorire i circoli del cinema li ho dati in distribuzione ai circoli stessi. Oggi mi accorgo di avere sbagliato. Perché se i soci di alcuni circoli hanno potuto godere del beneficio di assistere a questo o quel film classico, ai soci di nuovi circoli questo beneficio sarà precluso per sempre. Le copie sono state infatti a me restituite in condizioni tali da non poter più essere proiettate. Lo stesso dicasi per alcuni film della Cineteca del Centro Sperimentale di Cinematografia. E' necessario, quindi, che i circoli del cinema tengano presente il principio fondamentale cui deve ispirarsi la loro attività: *salvare i film*. Se a qualche circolo possano parere troppo esose le condizioni poste da questa o quella cineteca che abbia istituito rapporti diretti con esso circolo, i circoli ricordino che tali condizioni sono suggerite (e non si può pensare altrimenti) dal pensiero di poter avere un giorno a disposizione una serie assai più cospicua di opere cinematografiche da presentare agli amatori del buon cinema.

Non pochi circoli sorgono senza essere a conoscenza di quali siano le difficoltà incontrate da chi intenda raccogliere film a scopo culturale. Vi sono norme commerciali, leggi inadeguate e ridicole sul diritto d'autore, interessi speculativi, mancanza di collegamenti internazionali che impediscono l'attuarsi di propositi ispirati all'arte e alla cultura. Una associazione che sostituisca la Federazione dei Circoli del Cinema o la Federazione stessa possono naturalmente esistere, ma la loro attività dovrebbe essere assolutamente subordinata alla consistenza di una cineteca o di più cineteche in rapporto cordiale e di intesa tra loro. Ovvero una associazione di circoli dovrebbe anzitutto promuovere presso i circoli stessi la divulgazione delle idee sopposte.

L'attività dei circoli e per essa quella della Federazione che eventualmente li coordinasse, potrebbe essere altresì sovvenzionata ma in quanto fossero anzitutto sovvenzionate le cineteche in collegamento con l'Associazione dei circoli. Perché soltanto l'incremento del patrimonio delle cineteche può garantire la vita dei circoli del cinema.

FRANCESCO PASINETTI

COMUNICATO A TUTTI I C. C.

I Circoli del Cinema che desiderano organizzare manifestazioni (proiezioni, conferenze, dibattiti pubblici, referendum, ecc.) per il cinema italiano, possono rivolgersi direttamente alla segreteria del Comitato per la difesa del cinema italiano, presso Sindacato Lavoratori Produzione Cinematografica, Roma.

Il « Circolo culturale del Cinema » di Massa Marittima (sede sociale: via Goldoni 2) si è fatto promotore di una coraggiosa iniziativa: ha pubblicato un opuscolo divulgativo (Invito al cinema di Angelo Gianni) in cui si accennano alcune questioni basilari dell'estetica e della tecnica cinematografica. Si tratta di

un'esposizione molto semplice e chiara, che può servire da introduzione a chi è nuovo alla letteratura cinematografica. Il C.C. di Massa M. si propone di proseguire questa sua interessante attività con altre pubblicazioni di carattere divulgativo. Per ora, mette a disposizione di tutti i Circoli che desiderassero acquistarne delle copie il primo opuscolo al prezzo di L. 40. Le richieste vanno indirizzate direttamente al Cineclub di Massa. Siamo certi che parecchi Circoli vorranno sostenere concretamente questa iniziativa.

ASCOLI PICENO - « Cineclub per l'arte nel film » - 13 aprile: *Il monello*.

BOLOGNA - « Circolo bolognese del cinema » - 27 marzo: *Die Dreigroschenoper*; 3 aprile: *Maskerade*; 18: *I ribelli dell'Alvarado*.

CAPRI - « Circolo del Cinema » - 27 aprile: *Die Dreigroschenoper* di Pabst.

CREMONA - « Cineclub » - 2 aprile: *Die Dreigroschenoper*; 9: *La grande promessa* di J. Leytes; 16: una anteprima; 23: *Time in the Sun*, con presentazione di Guido Aristarco; 30: *Vampyr* di Dreyer.

GENOVA - « Film Club Genovese » - 8 aprile: *La passione di Giovanna d'Arco*.

LECCO - « Centro di Cultura » - 12 aprile: *Nippon e Kermesse funebre*; 26: *Time in the Sun*.

MANTOVA - « Circolo del Cinema » - 17 aprile: *Cinema primitivo* (1895-1907) e *Topi grigi*.

MASSA MARITTIMA - « Circolo culturale del cinema » - 5 aprile: *Ragazze in uniforme*; 26: *Maskerade*.

MILANO - « Amici della Cineteca Italiana » - 5 aprile: *No Man's Land* di Trivas; 12: *Cinema primitivo* (1895-1907) e *Topi grigi*; 19: *La passione di Giovanna d'Arco*.

« Turismo Scolastico » - 10 aprile: *Comiche* di Charlot e documentari.

« Università Popolare » - 10 aprile: *Cinema primitivo* e *Topi grigi*.

« Cineclub dell'Università Cattolica » - 1 aprile: *Mörder Dimitrij Karamazoff*; 29 *Il monello*.

PALESTRA - « Circolo del Cinema » - 17 aprile: *Linea generale*; 25: *Nanook of the North*.

PERUGIA - « Cineclub » - 3 aprile: *Il monello*; 24: *La chienne*.

PISA - « Cineclub » - 3 aprile: *Okraina di Barnet*; 24: *Linea generale*.

REGGIO EMILIA - « Circolo reggiano del cinema » - 17 aprile: *Nanook of the North*; 24: *I ribelli dell'Alvarado*.

SIENA - « Circolo del Cinema » - Durante quest'anno sociale ha già proiettato: *La grande illusione*, *Panico*, *Matricola* di Harold Lloyd, *La terribile armata* di Lamprecht, *Lettere d'amore smarrite* di Lindberg, *I prigionieri del sogno*, *Rotaie*, *Kermesse eroica*, *Ivan il terribile*, *Il bandito della Casbah*, *Il carretto fantasma*, *Notti bianche di San Pietroburgo*, *Ultima tappa*. Recentemente: *Le diable au corps*, *Breve incontro*, *La grande promessa*, *La linea generale*.

TREVISO - « Cineclub » - 3 aprile: *Nanook of the North*.

TRIESTE - « Circolo della Cultura e delle Arti » - 4 aprile: *Nippon e Kermesse funebre*; 10: *Die Dreigroschenoper*; 13: *Tutto il mondo ride*; 22: *Il monello*.

VICENZA - « Scuola libera popolare » - 5 aprile: *Nanook of the North*.

PICCOLA POSTA

Circolo del Cinema di Lucca: l'argomento che ci suggerite è molto importante e lo tratteremo quanto prima. - G. Sandri, Bolzano: si rivolga alla Cineteca Italiana, palazzo dell'Arte al Parco, Milano. - Nereo Battello, Gorizia: può scrivere al presidente (A. Nascimben) del Cine-Club di Treviso, via Calmaggiore 28, oppure al signor C. Cosulich, presso il Circolo della Cultura e delle Arti di Trieste, Teatro Verdi.

ERRATA CORRIGE

Nella « vetrina » del numero scorso un errore di composizione ha reso incomprensibile un periodo. Bisogna leggere: « I dirigenti del Circolo hanno affrontato situazioni molto difficili per tenere in vita un C.C. così attivo e così serio nei suoi programmi in una cittadina di soli 30.000 abitanti come Carrara ».



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

GIORGIO PEPUSCH (Bergamo). La tua sincerità è gradita quanto i cordiali saluti che chiudono la tua lunghissima lettera. Riporto per tuo interessamento, due titoli da aggiungere all'elenco delle opere letterarie che interessano direttamente il cinema, pubblicato da Michelangelo Antonioni nel n. 7 di Cinema. Cinema, un racconto di C. E. Gadda in Solaria del marzo 1928; La violetta del Prater di Christopher Isherwood, un romanzo edito di recente da Mondadori. Di Isherwood conosco anche altri libri, ma devo confessare che La violetta mi sembra il più convincente; quello scrittore inglese è stato anche sceneggiatore e con Robert Thoenen ha ridotto per lo schermo il romanzo Rage in Heaven di James Hilton, da cui W. S. Van Dyke II ha tratto il film Polla, nel 1941, interpretato da Robert Montgomery, Ingrid Bergman, George Sanders, Lucille Watson e Oscar Homolka. Una bibliografia, che accompagnasse le «gallerie» degli attori, sarebbe un'ottima cosa — stando alla tua proposta — senonché di rado ci si può documentare in modo sufficiente. Gli attori non hanno, come i registi, i saggi critici a getto continuo; al massimo vedono apparire qualche intervista sui giornali «a trapano», quelli riservati a chi ama la vita privata dei «divi». Per i film che citi, Edward G. Robinson è apparso prima in The Red House (La casa rossa), presentato nel febbraio del 1947 in America, dagli Artisti Associati. E' stato prodotto da Sol Lesser, diretto da Delmer Daves, ed aveva fra gli interpreti, oltre a Robinson, Lon McCallister, Allene Roberts, Julie London, Rory Calhoun e Judith Anderson. Poi è venuto All My Sons (Erano tutti miei figli) diretto da Irving Reis, tratto da un dramma di Arthur Miller, sceneggiato da Chester Erskine. Fotografia di Russell Metty, musica di Leith Stevens e produzione Universal 1948. I protagonisti sono: Edward G. Robinson, Burt Lancaster, Mady Christians, Louisa Horton, Howard Duff, Arlene Francis. Night Has a Thousand Eyes (La notte ha mille occhi) è l'ultimo nell'ordine delle presentazioni, essendo apparso in America nel mese di novembre del 1948. Prodotto dalla Paramount, e diretto da John Farrow, ha ancora Edward G. Robinson come protagonista, insieme a John Lund, Gail Russell, Virginia Bruce, Jerome Cowan e William Demarest. Cercheremo di pubblicare il saggio di Raghianti; preferiamo in ogni caso scritti inediti. Per lo

articolo di Maya Deren ci stiamo interessando.

BRUNO SIGNORELLI (Torino). Forse hai ragione. Non dimenticare però che Aleksandrov ha realizzato dei film in cui la politica aveva un peso minimo, quasi nullo. Non doveva, come pensi tu, esaltare «i politici del Cremlino». Se vuoi copia delle fotografie pubblicate su Cinema invia alla nostra redazione, Servizio fotografie, via Serio 1, Milano un vaglia di L. 50 per ogni immagine formato 13x18, L. 80 per il formato 18x24 e L. 100 per la piena pagina. Le forniamo solo nel formato in cui appaiono sulla rivista.

CRISTINA BORG (Torino). Non so davvero cosa consigliarti per rintracciare Votata alla gloria. Per il rapporto Garbo-Bergman mi metti in serio imbarazzo: al massimo mi azzarderò a dire che la Garbo, per me, è la più potente e completa come attrice, anche se ora sembra decisamente tramontata.

ERO MARINAI (Firenze). Secondo la tua avventata interpretazione, il sistema delle «stellette» usato da Aristarco diventerebbe inutile e persino nocivo. E' bene notare che tre stelle — ad esempio — non impongono un marchio perentorio al film, bensì consigliano di vedere l'opera, e al probabile futuro storico del cinema indicano quella produzione, come film considerevole sotto certi o forse tutti gli aspetti. E' ovvio che quattro stelle non sono una gamma sufficiente per stabilire una gerarchia di valori, ma non tutti i lettori intendono quella classificazione a modo tuo. Ho letto le tue critiche, pubblicate su quel quotidiano, e sinceramente ti dissuado dal lasciare l'incarico: il linguaggio è ancora acerbo, fai delle introduzioni troppo lunghe e spesso noiose (il pubblico grosso vuole che si entri nel sodo, magari con la cronaca, e bisogna con piccoli espedienti fargli leggere l'articolo sino all'ultima riga) ma si sente che c'è del buono. La migliore, come piglio e come osservazioni, mi sembra la recensione di Io ti salverò. Ti avverto, a proposito di Vento di primavera, che «bobby-soxers» non è il soprannome delle ragazze senza calze, ma di quelle con le calze cortissime («bobby-socks»), come appunto le portano le adolescenti americane un tempo fanatiche di Frank Sinatra e ora di Frankie Laine.

NERIO TEBANO (Taranto). Il tuo nome non è nuovo alle pagine di Cinema; del resto, qual'è il giornale cinematografico che non ti ha mai avuto come corrispondente?

Mi riporti due «casi incredibili» avvenuti nella tua città. Sono costretto a riferirti in sunto: La prima sera della visione di Quarto Potere (Citizen Kane), il proprietario di un cinema di Taranto ha chiuso gli sportelli della cassa alle ore 20,30 rimandando il numeroso pubblico con queste parole: «E' una porcheria che non vale la pena d'essere vista. E' stato un fiasco completo». Anzitutto Pigmallone di Asquith-Howard in un altro cinema locale da più di due settimane, il gestore del locale ti ha detto: «Sono indeciso se visionarlo perché temo che sarà un enorme insuccesso». Ti ho accontentato, caro Nerio, e spero che siano contenti anche i proprietari del cinematografo della loro decisione. Per i film russi, non ti posso dare una risposta precisa; è competenza degli importatori. Se la città nuda viene protetta alla chetichella, mentre Bellezze al bagno usufruisce di serate di gala, il motivo è semplice, logico ed eterno: il secondo è più suscettibile di successo, quindi subisce un trattamento di favore come i pechinesi a confronto con i polinesiani.

PIETRO SOLAINI (Roma). Non era a me che dovevi chiedere un giudizio sulla polemica Aristarco-De Robertis; schierandomi col critico di Cinema non potrò che sembrare un uomo di parte. Eppure costretto a dare una risposta, dichiaro d'essere sincero. De Robertis mi piaceva, e Uomini sul fondo mi ebbe più d'una volta attento spettatore. Alfa Tau mi diede fastidio: un almanacco, ben elaborato, di motivi bellici dove gli elementi marini (acqua, navi, marinai ecc.) erano pittoreschi come era pur logico che fossero grazie alla loro indiscussa fotogenia. Un montaggio abile provvedeva a fare di Alfa Tau qualcosa di apparentemente memorabile. Era il tempo di guerra: quelle cose finivano col commuovere. Oggi alle scalmane sciottiste non credo più, molte cose mi lasciano freddo, e i film di De Robertis mi fanno sentire una (insistente, lo so) tromba che suona inni, inni senza stancarsi, fra l'indifferenza generale. Non so se definire la personalità del regista De Robertis un implacabile prurito militarista o una lodevolissima superba coerenza.

WANDA SCARPA (Venezia). Sono solidale con te, Wanda, nel ritenere Olivia De Havilland una sopravvalutazione dell'Accademia di Scienze e Arti Cinematografiche. L'Oscar, assegnato alla sua interpretazione di A ciascuno il suo destino, mi sembra immeritato; ma quell'ometto non è diventato forse il premio di anzianità? Può darsi che vedendo The Snake Pit (La fossa dei serpenti) io mi debba ricredere: sarebbe umano. Ma oggi, con quelle poche interpretazioni che abbiamo della De Havilland, c'è da convenire che sua sorella Joan Fontaine le è di molto superiore.

ENZO SCARDI (Napoli). Vedendo Anni difficili sono stati molti gli spettatori che come te hanno notato il nuovo contrassegno — in uso dopo l'armistizio — sull'apparecchio che portava in Libia il cavallo bianco riservato all'ingresso (mai avvenuto) di Mussolini in Alessandria di Egitto. Mi pare che tu solo, di mia conoscenza, abbia rilevato la marca americana dell'automobile che conduce a casa sempre in Anni difficili l'attore Biliotti: il fatto naturalmente sarebbe un grave errore di ambientazione.

M. POMA (Alassio). Mi sbaglio o sei tu che realizzi i cartoni animati col nome di Gibba? La tua lettera, con la proposta di dare spazio sul nostro periodico ai problemi dei cor-

timetraggi di disegni, è stata consegnata al direttore che provvederà.

ENZO PLATANIA (Milano). La Porta d'Oro è stato realizzato nel 1941 dal regista J. Mitchell Leisen col titolo originale Hold Back the Down. Gli interpreti erano Charles Boyer, Olivia De Havilland e Paulette Goddard; produzione Paramount. Dopo, Leisen ha diretto altri film, ma tutti di valore limitato, eccetto — se si vuole — A ciascuno il suo destino, che si leva debolmente al di sopra della modesta media. Egli appare, col suo vero nome e le sue vere funzioni, in Variety Girl; l'ho notato e mi è riuscito subito antipatico, come avevo previsto. Hai ragione quando dici che «L'eterna armonia è un mediocre romanzo a fumetti con un'ottima colonna sonora». Hai anche ragione quando affermi che Ossessione è di gran lunga superiore a Il postino suona sempre due volte, e la tua osservazione «Visconti è riuscito a far vivere i suoi personaggi senza ricorrere alle complicazioni giudiziarie di Garnett» mi sembra preziosa per chi vorrà stabilire un definitivo (ma forse inutile) confronto tra le due opere. Anche a me è piaciuto molto Tutte le spose sono belle di John Berry, e mi rammarico che quel titolo svenevole non abbia annotato molti spettatori intelligenti. Il titolo originale era From This Day Forward (Da oggi in poi).

LUCIO LEPORINI (Ascoli Piceno). Non so dove si possa trovare la sceneggiatura di Ombre rosse. Per i libri che riportano brani o sceneggiature intere di film «classici» chiedi il catalogo alla casa editrice Poligono, in Milano al n. 1 di Via Cesare Battisti.

ALDO PETRANTONI (Palermo). Il Postiglione, a questo punto, sente il bisogno di confessare una debolezza: adora i film rivista. D'accordo, col vero cinema essi hanno ben poco da spartire, col buon gusto anche meno, con l'autentica comicità non sono parenti neppure alla lontana. Ma il Postiglione è fermo nella sua confessione, anche se fatta ad occhi bassi. Bellezze al bagno, quel film che a Palermo ha fatto tanto scalpore inducendo i cittadini a trasformare ogni proiezione in una manifestazione di giubilo — così mi dici tu, Aldo, con raccapriccio — non è affatto piaciuto al Postiglione; nel suo genere, Bellezze al bagno è brutto come trama, di gusto pessimo nei quadri coreografici (quei fornellini a gas nella piscina! con gli zampilli da fontana di giardino pubblico!), grossolano e antipatico il comico Red Skelton, inespressiva la nuotatrice Esther Williams (bello il corpo e il viso visto di fronte), fastidioso Harry James che ha ripudiato il buon jazz per le melodie dozzinali. Dopo una simile condanna, un deprecabile freddurista direbbe «Bellezze al bagno penale».

GEO (Perugia). Sì. Cordialità.

BENITO MENEGHETTI (Padova). Aristarco ringrazia per gli «auguri e i legami di solidarietà». Per diventare critico bisogna fare tutto quello che tu dici: vedere film, leggere pubblicazioni cinematografiche, affinare l'acume, scrivere, e aspettare.

D'ARTAGNAN (Genova). Per i film precedenti a Arsenico e vecchi merletti Frank Capra si valse sovente della scenografia di Stephen Goossor, al quale dobbiamo soprattutto Accadde una notte, il complicato santuario di Shangri-Là in Orizzonte perduto e la casa della famiglia pazzo in L'eterna illusione.

IL POSTIGLIONE

CASA EDITRICE "GLORIOSA" EDIZIONI VITAGLIANO

STABILIMENTO ROTOCALCOGRAFICO VITAGLIANO



**UN MILIONE
DI COPIE
LA SETTIMANA**

MILANO - VIA SERIO N. 1 TEL. 573-850 - 50-063



LUX FILM
presenta

DELIA SCALA
protagonista del film "Ti ritroverò"