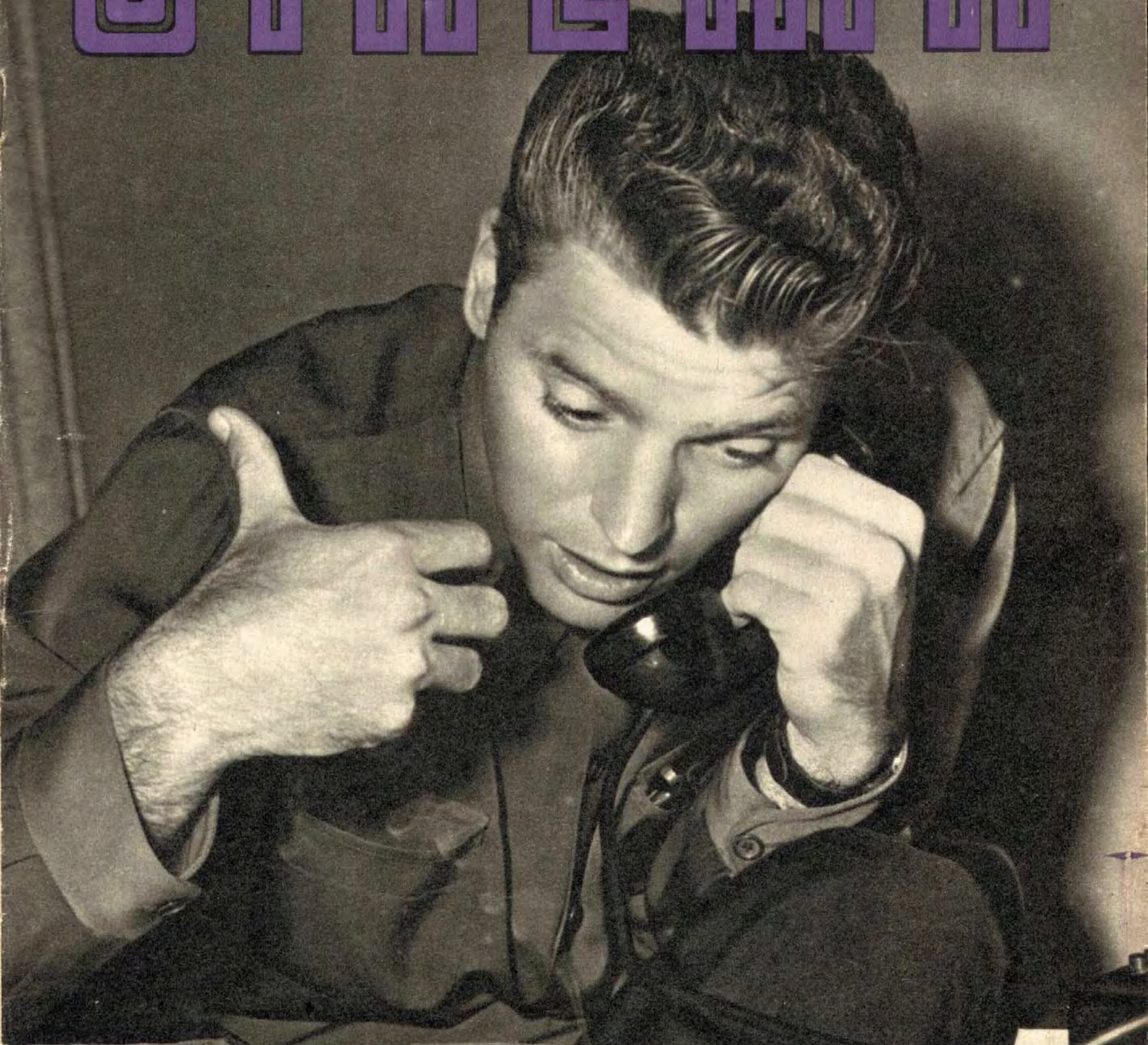


CELESTINE



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2

CENTO
LIRE **15**

NUOVA SERIE - 31 MAGGIO 1949

UN PICCOLO DITTATORE

LA MACCHINA da proiezione che aveva fatto la fortuna del cinema « Trieste e Trento » gestito da mio padre, era un vecchissimo modello Pathé Frères a manovella, con croce di Malta e un piccolo gallo impresso in rilievo sulla base. Papà non aveva mai voluto saperne di acquistare una macchina nuova; diceva che le macchine eran fatte apposta per non consumarsi, che quell'apparecchio fabbricato dalla Pathé Frères aveva servito a dovere il proprietario del cinema Bomboniera di Roma e, quindi, poteva ancora andare meravigliosamente per il cinema di un paese che contava soltanto ventimila anime.

La macchina da proiezione era costata al mio genitore 230 lire nel 1909 e doveva andare avanti — più o meno bene — fino al 1926; aveva affrontato guerre, epidemie, scioperi, rivolte e rivoluzioni allegramente, senza mai rimetterci una rotellina. Mio Dio, papà ogni tanto era costretto a intraprendere viaggi fino a Napoli per farla riparare o per acquistare nuove rotelline; ma la macchina era rimasta sempre lì, gloriosa e trionfante, nella vecchia cabina, e della Pathé Frères aveva conservato soltanto la solida base di ghisa, poiché i vari pezzi erano stati o costruiti da artigiani del luogo alla bell'e meglio, oppure sostituiti con pezzi d'occasione, appartenenti ad altre macchine che avevano ingloriosamente conclusa la loro esistenza sul banchi di un'officina specializzata napoletana.

La nostra macchina resisteva alle ingiurie del tempo, alle guerre, ai cambiamenti di governo e, soprattutto, alle bestemmie degli spettatori. Le interruzioni della proiezione, naturalmente non si contavano, anche perché ai difetti della macchina si accoppiava spesso la mancanza di energia elettrica. Ad ogni interruzione erano bestemmie, maledizioni e grida poco rispettose nei riguardi di papà e delle sorelle degli operatori di cabina. I guai operatori erano due, ma uno di loro non poteva mai condurre a termine uno spettacolo poiché veniva perentoriamente incitato, da commissioni di spettatori, a tornarsene ai suoi campi, a zappare, oppure a tener d'occhio le proprie sorelle le quali — a sentir gli spettatori — amoreggiavano contemporaneamente con numerosi giovanotti. Una volta allontanato il primo operatore, il pubblico cominciava a prendersela con papà, reclamando con espressioni piuttosto volgari, la restituzione del danaro, cosa che il genitore si guardava bene dal prendere in considerazione. Se la folla si agitava di più, il cav. Dragosei metteva al sicuro la cassetta d'incasso e si affacciava sulla soglia della sala. Dopo pochi minuti di orientamento, punteggiato da qualche fischio proveniente dal loggione, il pubblico si calmava e si rimetteva in paziente attesa.

Intanto trascorrevano le ore. Manovali, meccanici e autisti si avvicendavano intorno alla macchina da proiezione nel tentativo di ripararla, giacché le forze del secondo operatore non erano più sufficienti. Quando pareva che tutto andasse bene, si rimetteva la pellicola fra i rochetti dentati, si davano timidi colpi alla manovella, ma il film veniva strappato a metà per cinque o sei metri; mio padre si metteva le mani nei capelli, prendendo a calci i primi curiosi che gli capitavano davanti, mentre alcuni spettatori erano tentati di piangere al pensiero che non avrebbero più visto quei pochi metri di pellicola strappati dalle ruote dentate del dannato apparecchio da proiezione. Lo spettacolo era cominciato alle otto di sera; se le cose ancora andavano male, verso le undici papà faceva trasportare il proiettore sul palcoscenico e lì, in presenza del pubblico, la macchina veniva smontata e osservata pezzo per pezzo. (Era questo un vec-

chio trucco per tenere occupati gli spettatori e incuriosirli coi misteri di una macchina straordinaria). Se anche questo tentativo andava male, mio fratello, il primogenito, con sadica malignità insinuava l'ipotesi che in sala dovesse trovarsi uno "jettatore": un brivido di terrore percorreva la schiena dei sospetti; qualcuno si arrischiava a dire che non era possibile, giacché se vi fosse stato uno "jettatore" in sala, la sua presenza sarebbe stata avvertita dal crollo di qualche palco o di uno dei tanti sportelli delle finestre da tempo pericolanti. Mio fratello era spietato, cattivo, inflessibile e, seguito da papà, cominciava ad ispezionare la sala col passo del giustiziere, scrutando bene in volto ogni spettatore e a ciascuno facendo domande imbarazzanti.

Dopo una diecina di minuti di indagini, lo "jettatore" veniva trovato rannicchiato nella sua poltrona, e messo alla porta malgrado aves-

UNA LETTERA

Riceviamo e pubblichiamo:

Egregio signor Direttore,

RILEVIAMO dal n. 11 della rivista da lei diretta, nell'articolo L'ordine non regna più a Varsavia a firma Fabio De Agostini e Massimo Mida, un accenno alla situazione del cinema in parrocchia non rispondente alla realtà dei fatti.

Esistono nella realtà sale con licenza a carattere parrocchiali e sale industriali controllate dall'Autorità Ecclesiastica; sia le une che le altre rispondenti ad una forma attiva di apostolato cinematografico nient'affatto in urto con la legge o in abuso alla libertà del clero di servirsi dello schermo per insegnare, per attirare fedeli o anche solo per offrire un divertimento "sicuro" dal punto di vista morale. Le limitazioni di pubblicità, di giorni di programmazione, e la osservanza delle segnalazioni emanate dalla nostra Commissione di Revisione riguardano esclusivamente le sale con speciale licenza, le prime cioè, ed il C.C.C., attraverso anche alla recente convenzione con l'A.G.I.S., si è sempre preoccupato affinché tale disciplina venisse scrupolosamente rispettata.

Le sale controllate hanno invece licenza industriale. Esse quindi hanno i diritti ed i doveri di qualsiasi altra sala pubblica. E se i programmi da esse presentati non sono talvolta, disgraziatamente, conforme ai nostri giudizi, né noi né altri, che non sia l'Autorità Ecclesiastica da cui il parroco dipende, sono in grado di richiamarlo ad una maggior accuratezza nella scelta dei programmi del proprio cinema.

Quanto poi alla « forte riduzione forfettaria del pagamento della tassa erariale » (di cui comunque soltanto le sale con licenza parrocchiale potrebbero godere) si fa presente che esse riguardano quei cinema che al massimo incassano L. 7.000 lorde per giornata di programmazione. E questo per parlare soltanto della quarta categoria perché se guardiamo alle altre tre vediamo che gli incassi lordi devono essere rispettivamente limitati a lire 4.000 a lire 2.000 ed a lire 500 per giornata.

E chi può godere del preteso beneficio in tali limiti? Poca conoscenza dei prezzi del mercato e delle spese di gestione è sufficiente per convincersi che pressoché nessuna sala parrocchiale può fruire della convenzione con la S.I.A.E. che regola appunto questa tassazione forfettaria, la quale poi, come tutti i pagamenti forfettari, basandosi su una media di dieci incassi osservati, ha anche la sua parte di rischio: che il beneficiario finisca col pagare di più chi va a percentuale.

Grati se vorrà render nota questa nostra precisazione sul suo spettabile periodico, la preghiamo di gradire il nostro saluto.

Il Segretario del C.C.C.
Arch. Ildo Avetta

se pagato il suo biglietto e non visto il film senza misericordia, tra i fischi, gli urli e gli spintoni di spettatori facinorosi che in casi del genere solidarizzavano sempre con la mia famiglia. Di solito, appena trovato il tipo sospetto e cacciato dalla sala, la vecchia Pathé ritornava miracolosamente a funzionare. Avrei dovuto dire diabolicamente, giacché solo il Diavolo poteva schierarsi dalla parte dei malvagi e rimettere in sesto quella dannata macchina per colpa della quale un galantuomo dalla faccia poco simpatica aveva passato un brutto quarto d'ora. Qualche volta accadeva però che, espulso il signore innominabile, la vecchia Pathé resistesse ancora agli accorgimenti della scienza, della meccanica e della superstizione, alle incriminazioni del pubblico e alle espressioni poco corrette di mio padre. Verso la mezzanotte, riuscito vano ogni tentativo di rimettere in azione il proiettore, papà si ritirava nella stanzetta della Direzione, mandava me e mio fratello a casa con la cassetta dell'incasso e si rileggeva il libretto di circolazione rilasciato dalla Censura, che accompagnava ogni film e nel quale era narrata, per sommi capi, la trama della pellicola. Una volta compiuta questa operazione, si affacciava in sala, ordinava il silenzio e cominciava a raccontare il "fatto". Lo raccontava con tale ricchezza di particolari, che riusciva ad incatenare l'auditorio; teneva il pubblico con l'animo sospeso, proprio nei momenti più delicati dell'azione, vale a dire « allorché quando la fanciulla viene rapita dai banditi, trasportata a cavallo nella gola di una montagna, chiusa in una vecchia baracca di legno battuta dal vento. Quand'ècco, la fanciulla getta un urlo di terrore e fissa con gli occhi sbarrati la porticina che si apre lentamente. Chi entra da quella porticina? Il brutto, il bieco mandriano che ha atteso per anni questo momento. Ora egli è solo con la fanciulla pura e la farà sua, la sedurrà ». (Lunga pausa, mentre gli spettatori fremono sulle loro seggiole. E papà riprende a parlare): « Ma da lontano s'ode uno scalpitio di cavalli (il film sonoro era di là da venire, ma papà faceva udire ai suoi spettatori anche lo scalpitio dei cavalli, gli spari delle pistole e il rombo dei cannoni). Chi è il bel giovane che galoppa alla testa dei suoi uomini? E' Tom Mix, l'eroe delle più ardimentose avventure, il quale giunge appena in tempo per strappare dalle unghie del malefico brutto la piccola colomba, colei che sarà sua moglie! ».

Uno scroscio di applausi salutava la fine della conferenza, mentre i più sentimentali rappresentanti di quella gente rude si asciugavano, di soppiatto, qualche lacrima. Papà trionfava; mai, nella sua carriera di filodrammatico, di oratore politico, di giornalista, aveva avuto successi più clamorosi, più incontrastati. Chi pensava più al fatto che il prezzo del biglietto non sarebbe stato rimborsato? La gente era contenta, ed anche papà, questo caro, tumultuoso, passionale Barnum di provincia, questo trascinate oratore, questo piccolo dittatore del mio vecchio cinema. Mentre il pubblico, felice, sfollava lentamente la sala senza elevare una voce di protesta, inchinandosi alla volontà del suo piccolo dittatore, padrone e signore dei loro svaghi, papà assicurava che il giorno dopo la vecchia e gloriosa Pathé, rimessa a nuovo, avrebbe funzionato tranquillamente, come una volta; e annunciava che gli spettatori della sera, il cui divertimento era stato turbato da un banalissimo incidente, avrebbero potuto « rivedere » il film, godendo di uno speciale sconto del cinquanta per cento sul prezzo del biglietto. Naturalmente lo sconto non sarebbe stato praticato a chi avesse smarrito quel prezioso quadratino di carta. Se nella giornata successiva meccanici, operatori, autisti e ingegneri residenti in paese non fossero riusciti a rimettere in sesto il vecchio e glorioso proiettore, papà decideva di andare a Napoli per farlo riparare, non senza aver coperto di contumelie i suoi valenti collaboratori.

ITALO DRAGOSEI

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume I

FASCICOLO 15

Anno II - 31
Maggio 1949

Questo fascicolo contiene:

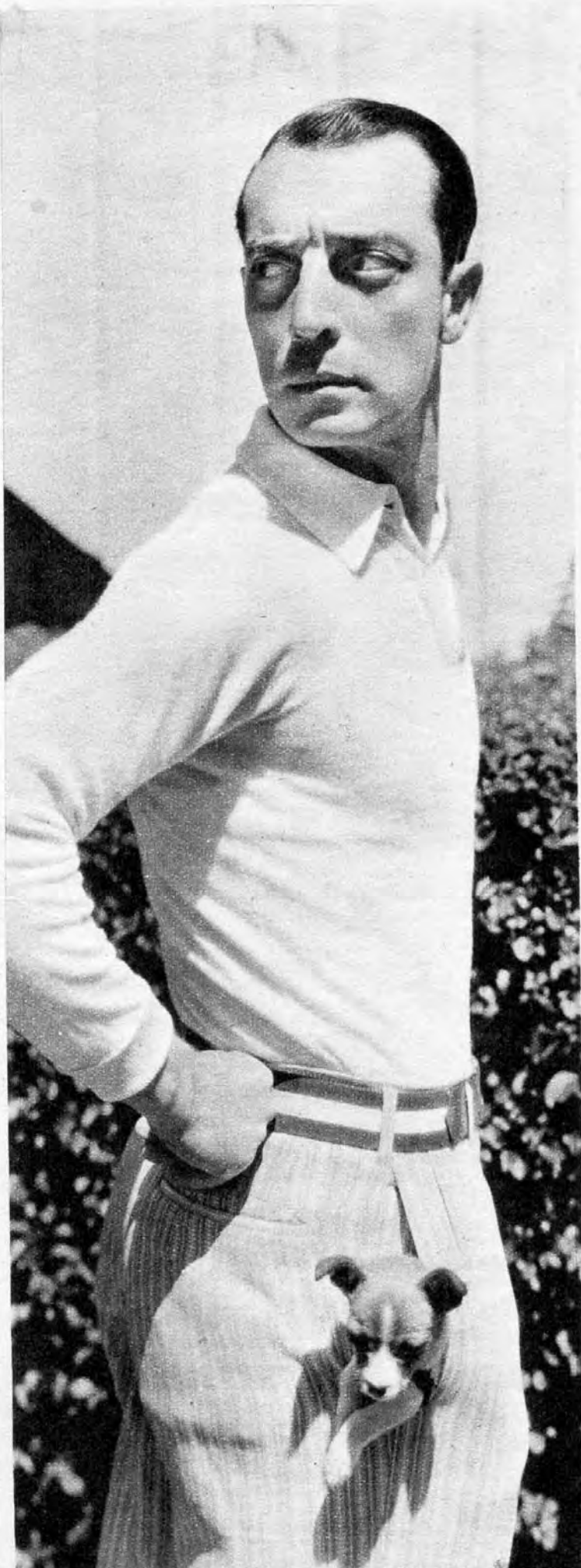
ITALO DRAGOSEI	
<i>Un piccolo dittatore</i>	Seconda di copertina
<i>Cinema-gira</i>	450
B.	
<i>Ottanta, ma non li dimostra</i>	453
NINO GHELLI	
<i>L'anima del film</i>	454
ROBERTO PAOLELLA	
<i>Max Jacob e il signore del treno espresso</i>	457
G. ENRICO LUGLI	
<i>La colonna sonora fraternizza col jazz</i>	459
CARLO DOGLIO	
<i>Strada di Renoir</i>	460
O. D. F.	
<i>Rider's indigest</i>	462
DAVIDE TURCONI	
<i>Fotogenia del treno</i>	463
PIETRO BIANCHI	
<i>"Narratage" e "recherche" in Preston Sturges</i>	467
GLAUCO VIAZZI	
<i>Polemichetta primaverile su "La terra trema"</i>	469
P. R. PERSICHINI	
<i>Il cinema cecoslovacco e i pupazzi animati</i>	471
FERNALDO DI GIAMMATTEO	
<i>Galleria: Celia Johnson</i>	472
CORRADO TERZI	
<i>Retrospective: "En rade"</i>	474
GUIDO ARISTARCO	
<i>Film di questi giorni</i>	476
VIRGILIO TOSI	
<i>Circoli del cinema</i>	478
PAOLO GOBETTI	
<i>Biblioteca</i>	479
DOM	
<i>Giorgio Bianchi e il "divismo"</i>	479
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	480
G. M. RIMOLDI	
<i>Le macchine da presa per "reportage" cinematografico</i>	Terza di copertina

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERRUCCIO PRISONE *

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'amministratore
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: Burt Lancaster, uno degli attori americani più dotati.



Buster Keaton, che qui vedete in una vecchia immagine, ritorna al cinema. Riapparirà infatti, con Judy Garland, in « Good Old Summertime ».

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Terra di Dio (Berit Film), in esterni a Stromboli, regista Roberto Rossellini, interpreti Ingrid Bergman; Cielo sulla palude (ARX), in interni a Roma, regista Augusto Genina, interpreti Rubi D'Alma, Ines Orsini, Mauro Matteucci, Giuseppe Marletta, Domenico Viglione-Borghese; 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 Berison; Gente così (ICET-Artisti Associati), in interni a Milano, regista Fernando Cerchio, interpreti Camillo Pilotto, Vivi Gioi, Adriano Rimoldi; Ralph (Pathé-Italia), in interni a Roma, regista Jacopo Comi, interpreti Ione Salinas, Eleonora Rossi, Gabby Morlay, Peter Trent, Maria Grazia Francia, Olinto Cristina (con una versione francese diretta da Jean Gehret); E' primavera (Universalcine), in esterni a Roma, regista Renato Castellani, attori non professionisti; Vespro Siciliano (E.P.I.C.A. Film), in esterni nei dintorni di Palermo, regista Giorgio Pastina, interpreti Marina Berti, Clara Calamai, Roldano Lupi, Ermanno Randi, Aroldo Tieri, Paul Muller, Stephen Barclay, Aldo Silvani, Carlo Tamberlani, Gabriele Ferzetti; Storia delle cinque città (A.L.C.E. - Fincine), episodio italiano in esterni a Roma, diretto da Romolo Marcellini, interpreti Gina Lollobrigida, Liliana Tellini, Marcello Mastroianni, Goga Girotti Enzo Staiola; Marechiaro (Romana Film), in esterni a Napoli, regista Giorgio Ferroni, interpreti Massimo Serato, Silvana Pampanini, Nada Fiorelli, Franca Maj, Augusto Di Giovanni, Enrico Luzi; Yvonne (Amato), in interni a Roma, regista Giuseppe Amato, interpreti Totò, Olga Villi, Frank Latimore, Gino Cervi, Eduardo De Filippo, Giulio Stival; Anselmo ha fretta (Lux), in esterni a Roma, regista Gianni Franciolini, interpreti Gino Cervi, Gina Lollobrigida, Odile Versois, Nando Bruno, Ave Ninchi, Ernesto Almirante; Come scopersi l'America (Lux), in interni a Roma, regista Carlo Borghese, interpreti Macario, Carlo Ninchi, Delia Scala, Folco Lulli.

La Mostra Cinematografica...

...di Venezia si svolgerà dall'11 agosto al 1° settembre: così ha annunciato il dottor Petrucci, direttore della Mostra stessa. Egli ha anche precisato che l'edizione di quest'anno si presenta sotto i migliori auspici contrariamente a certe voci che la davano svuotata o, comunque, di limitata importanza a causa soprattutto del Festival di Cannes che avrà inizio il 3 settembre. Infatti, tutti i paesi invitati hanno già assicurato la loro partecipazione. Solo la Russia è ancora indecisa, ma il fatto che non abbia dato una risposta negativa lascia sperare nel suo intervento. Ogni paese parteciperà con un numero di film proporzionale alla propria produzione. In totale si avranno meno di qua-

ranta film in modo da limitare la proiezione a due film giornalieri, uno al pomeriggio e uno alla sera. Inoltre, tre pomeriggi e tre serate saranno riservati ad altre manifestazioni, tra cui si presenta di particolare importanza una « Mostra di alta moda e di costumi nel film ». Gli Stati Uniti invieranno il meglio della loro produzione, la Francia parteciperà con quattro film (fra cui sembrano certi Manon di Clouzot, Pantes Blanchet di Gremillon e Rendez-vous dei Juillet di Becker), l'Argentina e la Germania con due, il Messico con uno o due, la Cecoslovacchia, la Svizzera, la Polonia, la Danimarca con uno ciascuno. E poi l'Italia e l'Inghilterra che parteciperà come Commonwealth. L'ultima serata sarà dedicata alla premiazione. Si avrà, come l'anno scorso, la Mostra delle Sezioni Speciali, mentre i film per ragazzi saranno raggruppati in uno speciale Festival che si svolgerà in un cinema di Venezia. Il Centro Sperimentale di Cinematografia realizzerà coi suoi allievi il documentario della Mostra e la Rivista Bianco e Nero curerà la pubblicazione di un volumetto dal titolo Il film del dopoguerra comprendente i panorami delle varie cinematografie con un'appendice sulla storia della Mostra. La Mostra Internazionale della Tecnica è stata invece rimandata al 1950 allo scopo di poterne curare meglio la preparazione, con particolare riguardo alla televisione. (Ma in ottobre si avrà a Roma una Mostra Nazionale della Tecnica con un Convegno dei tecnici cinematografici). « Volevamo partire, nell'accettazione dei film, — ha concluso il dottor Petrucci, — da un rigoroso criterio di selezione artistica; ma purtroppo la produzione mondiale è quella che è. Volendo film scelti sulla base di questo criterio, potremmo, sì e no, fare una Mostra ogni quattro anni. Tuttavia, sono convinto che quest'anno avremo a Venezia film del massimo interesse, il meglio della produzione mondiale ».

Dopo una lunga permanenza...

...negli Stati Uniti, è tornato in Italia il comm. Ferruccio Caramelli il quale ha fatto alcune interessanti dichiarazioni sui possibili sviluppi della collaborazione cinematografica tra l'Italia e gli Stati Uniti. « Riporto dal mio viaggio in America la convinzione — egli ha detto — che questo è il grande momento del cinema italiano. Tutti desiderano girare un film in Italia. Quindi si può lavorare con gli americani su di un piano di perfetta parità ». E infatti egli ha annunciato di aver potuto concludere contratti di controproduzione al 50 per cento con Selznick, Samuel Goldwyn, Edward Small e Hal Wallis, contratti che non riguardano soltanto la sua Casa, la Artisti Associati, ma anche altri produttori italiani. Primo risultato di questi accordi sarà la realizzazione di Settembre che sarà diretto da William Dieterle e interpretato da Joan Fontaine. Gli esterni di questo film saranno girati in Italia, gli interni a Hollywood. Settembre sarà il primo dei cinque film diretti da Dieterle che, insieme con Geraldine Brooks, è stato scritturato dal comm.

Caramelli per tre anni. « Ma affinché la cinematografia italiana possa trarre vantaggio da questa favorevole situazione, — ha affermato il comm. Caramelli, — occorre mantenere i costi di produzione a un livello inferiore a quelli americani, occorre che gli attori e i registi si fermano nella loro corsa sfrenata a sempre maggiori compensi, altrimenti si avrebbe un'indiscriminata invasione di elementi stranieri con grave pregiudizio per le sorti della nostra cinematografia ». Il comm. Caramelli ha anche annunciato di aver fatto concludere, per 500 mila dollari, la vendita di Fabiola per il mercato americano.

Un gruppo di matematici...

...illustri, fra cui Severi, Segre, Fantappiè, Signorini, Conforto e il prof. Godeaux dell'Università di Liegi, hanno assistito alla proiezione del cortometraggio Una lezione di Geometria, di Leonardo Sinigaglia, diretto da Virgilio Sabel. Il prof. Severi ha commentato: « Questo cortometraggio rivela che i matematici sono gli ispiratori inconsci di quell'arte moderna che essi sovente ignorano ».

Si attende il ritorno...

...in Italia di Rossano Brazzi il quale, con Anna Magnani e Geraldine Brooks, dovrebbe prendere parte al film Lipari (e non Stromboli, come si era detto). Il regista sarà Wil-

liam Dieterle. Il soggetto è di Renzo D'Avanzo. Alla sceneggiatura collabora anche il drammaturgo americano Tennessee Williams.

Gianni Puccini...

...sta per fare il suo debutto di regista dirigendo un film ispirato dalla famosa poesia di Salvatore Di Giacomo L'assonimo fa' Ddio. Produttore Giovanni Addessi.

Si trova a Roma...

...il signor William M. Pizor, presidente della Screen Guild Corporation che gestisce negli Stati Uniti un circuito di 850 sale. Egli intende studiare la possibilità di costituire un nuovo ente di scambio italo-americano.

I critici italiani...

...si riuniranno a convegno a Roma ai primi di giugno, per dibattere i più importanti problemi attuali della produzione cinematografica nazionale. Al Convegno parteciperanno anche i rappresentanti dei produttori e del Comitato di Difesa del cinema.

La missione argentina...

...è ripartita soddisfatta degli accordi conclusi coi produttori italiani. E non meno soddisfatti sono i produttori italiani i quali, quando gli accordi saranno stati ratificati dai due Governi, vedranno tolto ai loro film il blocco di censura imposto dall'Argentina nel luglio scorso. Tale blocco era un'arbitraria deroga argentina all'art. 37 dell'accordo commerciale italo-argentino stipulato il 13 ottobre 1947. In base al nuovo accordo, l'Unione Nazionale Produttori italiani, entro 60 giorni dalla



Paulette Goddard ha recentemente terminato « Anna Lucasta ». Rivelata da Chaplin, l'attrice si è ormai fossilizzata nel « divismo ».

sua entrata in vigore, si impegna a costituire un Consorzio volontario fra le aziende cinematografiche italiane aventi rapporti d'affari con l'Argentina, per garantire l'importazione, il doppiaggio, l'edizione, la distribuzione e la circolazione nei cinema italiani di almeno 10 film argentini scelti fra la produzione degli ultimi tre anni. I film prescelti saranno presentati in prima visione in Italia entro la stagione cinematografica 1949-50, con una cadenza approssimativa di un film al mese. Almeno cinque di essi saranno proiettati nelle sale del circuito ENIC alle stesse condizioni normalmente praticate dall'ENIC stessa per i film esteri di altra provenienza, compresi quelli di produzione nord-americana, e di valore equivalente. Un altro punto dell'accordo prevede la compartecipazione italiana in Argentina, e viceversa; e tende a raggiungere la possibilità che i film realizzati in tale quadro fruiscono dei vantaggi della doppia nazionalità. La collaborazione nel campo della produzione non si limiterà alla parte finanziaria ma si amplierà allo scambio di attori e di tecnici. Infine, l'accordo prevede la fornitura all'Argentina di pellicola vergine risolvendo così una grave difficoltà dell'industria argentina. Le trattative sono state condotte da Attilio Mentasti e Juan Guthmann per l'Argentina, e da Renato Gualino, Eitel Monaco e Giulio Manenti per l'Italia.

Il capitale della Cines...

...è stato elevato a 300 milioni. Contemporaneamente è stato nominato il Consiglio di Amministrazione della Società. Esso risulta così compo-

sto: presidente: prof. Cambi; membri: Civallo, in rappresentanza della Presidenza del Consiglio; dott. Foffano, in rappresentanza del Tesoro; Albertini e Fenocchi in rappresentanza dei lavoratori delle due correnti sindacali; Eitel Monaco, in rappresentanza dei produttori; Albieri, in rappresentanza del Demanio.

Il Centro Sperimentale...

...di Cinematografia ha ricevuto in questi giorni una comunicazione dagli organi deliberativi dell'I.M.L. E.R.P. circa l'assegnazione a suo favore di un credito di 130.000 dollari per l'acquisto di apparecchiature tecniche negli Stati Uniti. Tale fornitura permetterà a questo importante istituto di completare con i mezzi più moderni l'attrezzatura del suo teatro modello. Esso così potrà disporre di un apparecchio di registrazione Western Electric con relativi accessori per la sincronizzazione, di una sala da proiezione modello e dei più moderni apparecchi da illuminazione oltre gli strumenti di misura e di controllo per i laboratori di elettroacustica e sensitometria.

PORTOGALLO

È stato creato...

...il Fondo Nazionale Portoghese destinato a fornire ai produttori i mezzi finanziari necessari alla produzione e a costituire i premi alla produzione stessa. Per i migliori film a lungo metraggio è previsto il Gran Premio Segretariato delle Informazioni consistente in una Coppa al produttore e in 20.000 scudi al regista. Per il miglior documentario è prevista una medaglia al produttore e 10.000



Una discutibile coppia dei film cosiddetti comico-sentimentali: Lucille Ball e Franchot Tone in « Her Husband's Affairs » della Columbia.

scudi al regista. Altri premi sono pure previsti per gli attori e i soggettisti.

MESSICO

È in preparazione...

...un film tratto da « La Malquerida » di Giacinto Benavente. Gli interpreti saranno Lolita del Rio, Pedro Armendariz, Rodolfo Acosta, Columba Dominguez e Roberto Cañedo; il regista, Emilio Fernandez. Un altro film dallo stesso dramma era stato realizzato in Spagna, nel 1942, dal regista Lopez Rubio.

INDIA

Jean Renoir...

...si trova attualmente in India per studiare l'ambientazione del suo prossimo film che narrerà la storia di una famiglia inglese espatriata in India. Il soggetto è tratto dal romanzo The river dello scrittore indiano Rumer Goddens.

STATI UNITI

Dopo l'iniziativa...

...presa dall'Associazione degli operatori (A.S.C.), anche l'Associazione dei tecnici cinematografici (Society of Motion Picture Engineers) ha stabilito di dare il suo pieno appoggio alla affermazione della televisione come spettacolo.

Joseph M. Schenk...

...ha lasciato la 20th. Century-Fox per dedicarsi alla tutela dei suoi interessi nel campo dell'esercizio cinematografico. La 20th. Century (diventata 20th. Century-Fox nel 1935, dopo la fusione con la Fox Film), era stata da lui fondata nel 1933 in unione con Darryl F. Zanuck.

Dorothy McGuire...

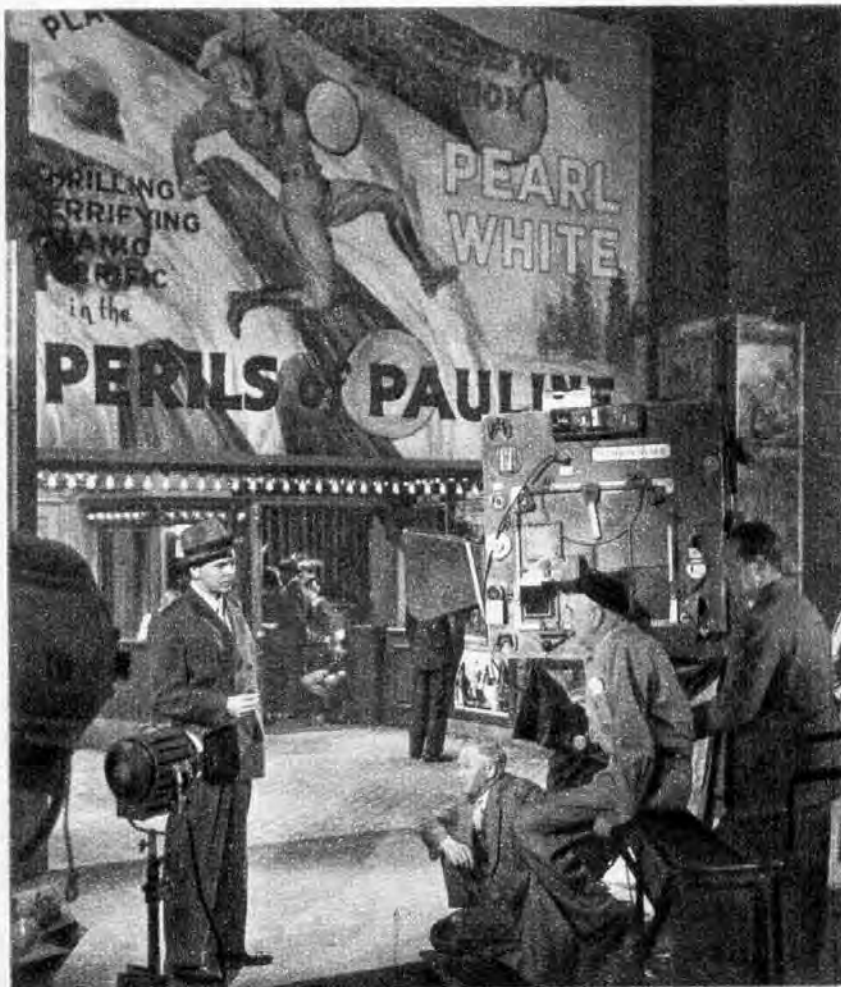
...ha firmato un lungo contratto con la 20th. Century-Fox. Il suo primo film per questa Casa sarà The Doctor Wears Three Faces, dal lavoro di Mary Bard. L'adattamento del soggetto è di Claude Binyon.

Si annuncia il ritorno...

...sullo schermo di Luise Rainer che aveva interpretato il suo ultimo film nel 1944. Sostituirà Marlene Dietrich nel film Première mondiale, avendo la Dietrich rinunciato a questa parte per il film Stage Fright accanto a Jane Wyman, Oscar 1949. Si annuncia anche il ritorno di Miriam Hopkins e di Sessue Hayakawa. Jane Wyman dovrebbe anche interpretare un film tratto dalla commedia Lo zoo di vetro di Tennessee Williams.

L'opinione dei produttori...

...americani intorno al principio della « quota » che regola attualmente il mercato cinematografico inglese, è chiaramente espressa nella prefazione ad un opuscolo di dodici pagine recentemente pubblicato sull'argomento. Tale opuscolo è stato fatto apparire alla vigilia della riunione della Commissione Consultiva anglo-americana, riunione che è stata però aggiornata dopo due giorni di discussioni. (Al momento in cui scriviamo questa nota non abbiamo ulteriori particolari sull'andamento della riunione stessa). « Dal punto di vista americano, — si legge nella prefazione, — la quota è una chiara violazione dello spirito e dell'intento degli accordi internazionali con cui l'Inghilterra, in cooperazione con gli Stati Uniti e gli altri



Pearl White in « Perils of Pauline », annuncia il cartellone. Da una fotografia ripresa mentre si girava il film sull'attrice del muto.



Fritz Lang osserva l'impronta lasciata dal piede di Joan Bennett nel « cemento della gloria ». La Bennett è ormai diventata l'attrice preferita dal regista viennese, che ha ormai dimenticato film come « M ».

paesi firmatari, si è impegnata a ridurre le restrizioni e le barriere che ostacolano l'espansione del commercio fra le nazioni... Nel momento in cui milioni di dollari dei contribuenti americani vengono devoluti alla causa della ricostruzione e della ripresa del mondo, l'Inghilterra ha intrapreso, contro un'industria americana, un'azione dannosa che si riflette con disastrosi risultati sulla sua stessa industria cinematografica e sull'economia britannica.

La produzione in technicolor...

...è in aumento. Contro i 31 film del 1947, nel 1948 sono stati realizzati 38 film. Nel momento attuale, fra film in lavorazione, in preparazione o comunque in contratto, i film in Technicolor sono 42, di cui 13 in Inghilterra.

Quei produttori americani...

...che vanno a girare in Italia perché han sentito dire che i costi sono più bassi che a Hollywood, commet-

tono uno sbaglio, ha dichiarato Gregor Rabinovitch che ha prodotto in Italia tre film per la Columbia. Tuttavia, ha annunciato che con la Columbia sta trattando un nuovo contratto per la realizzazione, naturalmente in Italia, dei racconti di Hoffman.

Buster Keaton...

...riapparirà nel film Good Old Summertime, insieme con Judy Garland e Van Johnson.

INGHILTERRA

Dalla fusione...

...in una sola Compagnia di tutte le sue attività cinematografiche ora divise fra varie ragioni sociali, J. Arthur Rank si ripromette di realizzare un'economia annua di 250 mila sterline. Compiuta la riorganizzazione, imporrà un programma di non più di 25 film all'anno, del costo medio di 125 mila sterline ciascuno.

Chi volesse ammirare...

...gli attori cinematografici del cinema inglese può trovarli sui palcoscenici dei teatri londinesi. Jean Simmons e Stewart Granger recitano La potenza delle tenebre, Anton Walbrook e Mai Zetterling, L'anitra selvatica; Margaret Lockwood appare in Private Life, Flora Robson in Black Chiffon. Jean Kent, invece, si produrrà in Big Ben che sarà trasmesso per televisione.

FRANCIA

Otto dei maggiori...

...produttori francesi si sono riuniti per costruire in Inghilterra una grande Agenzia di distribuzione dei film francesi.

È entrato in lavorazione...

...il nuovo film di Claude Autant-Lara Occupe-toi d'Amélie, dalla commedia di Georges Feydeau adattata da Jean Aurenche e Pierre Bost. Gli interpreti sono: Danielle Darrieux, Jean Desailly, Carette, Armontel e

Louise Comte. Si sono pure iniziati: Vient de paraître, diretto da Jean Houssin; Interdit au public, diretto da J. Vilemetz; e Rome Express, diretto da Charles Stengel. Con questi quattro, sono 22 i film attualmente in lavorazione negli stabilimenti francesi.

1860...

...il film che Alessandro Blasetti realizzò nel 1933, è stato presentato con un enorme successo al Club d'Art Cinématographique di Parigi (Stadio des Champs-Élysées). Il film comincia una nuova carriera in Francia, e sarà senza dubbio doppiato. Didascalie e dialogo francese di Lo Duca.

La televisione...

...e Abel Gance. Per scegliere l'artista che sarà Gesù Cristo nel suo prossimo film La Divine Tragédie, Abel Gance ha ricorso alla televisione. Il risultato sembra eccellente.

Nella celebre...

...sala di proiezione del Museo de l'Homme (Palais de Chaillot), Lo Duca presenterà al Club d'Art Cinématographique tutta l'opera di Marcel Carné. Ecco date e programma: 7 giugno: Nogent, Eldorado du Dimanche (1932), Jenny (1936), Drôle de Drame (1937). 8 giugno: Hôtel du Nord (1938), Le quai des brumes (1938). 12 giugno: Les visiteurs du soir (1942). 13 giugno: Le jour se lève (1939). 14 giugno: Les enfants du Paradis (1943-1945). 15 giugno: Les portes de la nuit (1946), La fleur de l'âge (1947), frammenti. Ogni film sarà commentato dagli attori e dai tecnici del film stesso. Ammiratori e studiosi dell'opera di Carné vengono anche da Londra e da Bruxelles, soprattutto per vedere le versioni integrali dei suoi film.

UNGHERIA

Be'la Balázs...

...è morto in questi giorni. Cinema parlerà, nel prossimo numero, della fondamentale attività del grande teorico ungherese.

Sotto la direzione...

...di Gyula Harangozó, maestro all'Opera di Budapest, 30 componenti il Balletto hanno interpretato la danza di « L'arbre de mai » nel film Michou Magnat.

La sezione « Formato ridotto »...

...produrrà mensilmente due film di attualità, riducendo in 16 mm. i numeri principali delle « Attualità cinematografiche ungheresi ». Il primo della serie si intitola Actualités des travailleurs; il secondo Actualités des campagnes.

La Società ungherese...

...dei cortometraggi ha prodotto in quest'ultimi mesi diversi film, alcuni dei quali hanno per tema il « trionfo della bellezza », le « donne per la pace », i campioni olimpionici ungheresi.

Il Ministero per l'Agricoltura...

...in collaborazione con la Società Ungherese della Produzione cinematografica, ha realizzato diversi film tecnici-didascalici sui trattori agricoli, sulle patate e su altri argomenti del genere.

Viktor Gertler...

...ultimamente ha realizzato Tenuta di gala un film satirico-sociale. Interpreti: Gyula Benkő, György Solthy, Zsuzsa Bánky, Mária Kovács.

NUOVA SERIE

31 MAGGIO

1949

CINEMA

15

OTTANTA, MA NON LI DIMOSTRA

NOI NON ERAVAMO presenti alle trattative, ma persone degne di fiducia e direttamente interessate nella faccenda, ci hanno assicurato che Anna Magnani, per interpretare il suo prossimo film, esige un compenso di ottanta milioni. Speriamo che la cosa non sia vera; purtroppo però, parecchi episodi precedenti la rendono verosimile, quindi val la pena di parlare di questo caso, sebbene la sua sede adatta sia una rivista di psichiatria.

In Italia si può ancora fare un film con capitali relativamente bassi, ed è l'unica nostra forza dato che il mercato interno rende poco; ma è una forza non trascurabile, perché la produzione, in ogni Paese straniero, risulta assai più cara. *Sotto il sole di Roma* costò trentacinque milioni, ed è opera perfettamente degna, indovinatissima anche dal lato commerciale; *In nome della legge* richiese una spesa inferiore ai cinquanta milioni, e oltre ad essere un magnifico film, sta anche ottenendo notevole successo di pubblico. Ed ecco un'attrice nel cui passato artistico non c'è nulla di folgorante, un'attrice che, pur essendo brava, deve tutta la sua fortuna a una magnifica sequenza inserita in un film che ha fatto trionfalmente il giro del mondo, chiedere ottanta milioni per un'interpretazione. Dolce e strambo Paese quello dove possono accadere cose simili, dolce e strambo Paese, con tendenza al suicidio.

La richiesta non impressiona; è pieno il mondo di gente che valuta se stessa in modo incongruo: artigiani che hanno lavorato dieci anni attorno a un rocchetto, riuscendo in qualche modo a farlo girare, vaneggiano di chiedere un miliardo a Ford, per cedergli la loro straordinaria invenzione, a cui generalmente danno il nome di moto perpetuo. Analfabeti paesani, mandano alla nostra redazione soggetti cinematografici scritti su due pagine di carta rigata da quaderno, e avvertono che per la cessione di tale opera gradirebbero centomila dollari. Un caso di megalomania fra tanti non ci preoccupa, ci preoccupa invece che la gente non rida di simile pretesa, che i produttori accettino di discuterla, sia pur brontolando.

Il successo non giova a certi italiani; forse in questo Paese qualcuno ricorda ancora un uomo politico italiano che ebbe vivo successo dal 1922 al 1939; folle oceaniche gli gridarono che era bello, santo, infallibile, e incoraggiato da simili affermazioni, quel tale rovinò completamente la sua patria e anche se stesso; (mi pare infatti che non sia finito troppo bene). C'è differenza fra un uomo politico e un'attrice, ma la malattia è la stessa per entrambi: l'uno credeva di non sbagliare mai, l'altra crede di poter esigere il proprio peso in diamanti, come un'Aga Khan trasteverina; sono incidenti cui s'espono chi è dotato d'una costituzione fisica che non gli consente d'ascoltare serenamente gli applausi. E in tali casi v'è un solo rimedio; che gli applausi cessino, riportando le cose alle loro giuste proporzioni.

Non commetteremo l'errore d'invocare la giustizia sociale, non useremo parole forti né ci abbandoneremo all'indignazione, tutte cose inutili per un avvenimento che rientra nel quadro delle stravaganze a cui il cinema d'ogni Paese è ormai abituato. Vorremmo soltanto dimostrare che, per quanto brava, l'attrice in

questione non ha alcun fondato motivo per aspirare a compensi tanto elevati. Era un'ottima compagna per Totò, nelle riviste di Galdieri, e pochi seppero così efficacemente come lei inserire la mano sinistra nelle piegature del braccio destro, in un gesto di raffinata efficacia. Arrivò al cinema tardi, ebbe parti di fianco fino a *Roma, città aperta* in cui diede davvero una stupenda interpretazione; ma si trattava d'un film benedetto, dove tutto andava bene. E poi? L'abbiamo rivista in film che non erano eccessivamente belli, e non ottennero neanche straordinario successo di pubblico: film costruiti su misura intorno a lei, film che le permisero di strafare dalla prima all'ultima inquadratura, senza apprezzabili risultati. *L'onorevole Angelina* non ha nulla di travolgente, *Molti sogni per le strade* è mediocre; e *L'amore*, quello strano "a solo" per soprano senza orchestra, piacque molto a Cocteau; ma Cocteau ama anche *L'aquila a due teste*, e apprezza altre cose che l'enorme maggioranza degli uomini ritiene meglio evitare. Dunque, dov'è la giustificazione per quegli ottanta milioni? Altri film italiani fecero parlare di sé durante questi anni: alcuni ebbero successo di critica, altri successo di pubblico, altri ancora successo all'estero, e in ognuno di essi mancava Anna Magnani. Il che sta a dimostrare come la nostra cinematografia possa cavarsela anche senza quest'attrice troppo esigente. Ed è quanto dovrebbe fare, almeno fino a quando Anna Magnani non si renderà conto che certe richieste sono, per non dir altro, ridicole.

La nostra industria sta attraversando un preoccupante periodo di crisi; partecipare ai comizi in difesa del cinema, dire pateticamente alla folla: « Aiutateci, aiutateci! » è un bel gesto, ma diventa meno bello se, dopo averlo compiuto, si chiedono ottanta milioni per trenta giorni di lavoro. In questo caso vien fatto d'immaginare una persona che inviti i passanti a far l'elemosina a un poveretto; poi, quando il cappello del mendicante è pieno, vi peschi una manciata di denaro e se ne vada.

Non scriviamo per Anna Magnani, ben sapendo che quando un'attrice arriva a una così iperbolica valutazione dei propri meriti, le esortazioni al buon senso la lasciano indifferente; scriviamo invece per il produttore che sta scritturandola, e vorremmo convincerlo a impiegare meglio il suo denaro. Ottanta milioni spesi così sono spesi male. Anche se, per avventura e per gioco d'esportazioni, il film dovesse risolversi in un affare, non è utile per alcuno incoraggiare pretese eccessive. Oggi si tratta di un caso isolato, ma noi speriamo di poter avere, fra qualche anno, molti artisti popolari in Italia e all'estero; come potrà vivere la nostra industria se ognuno, dopo aver avuto successo, considererà i milioni altrui come noccioline americane? Bisogna pensarci in tempo, perché il buon senso non è quasi mai contagioso, ma lo sono invece i cattivi esempi. I nostri produttori debbono poter produrre oggi e fra dieci anni, a prezzi possibilmente bassi; pensino quindi non soltanto a un singolo film, ma a un lungo avvenire che potrebbe venir compromesso da questo pericoloso precedente.

B.



Da « Naked City » (La città nuda, 1948) di Jules Dassin. In alcune sequenze di questo film, il montaggio crea particolari stati d'animo.

L'ANIMA DEL FILM

NELL'ARTICOLO precedente (*L'inquadratura e il mondo poetico del regista*, in *Cinema* n. 12) identificando gli specifici cinematografici nell'inquadratura e nel montaggio, abbiamo chiarito di intendere quest'ultimo non nel significato di operazione meramente tecnica, ma di collegamento narrativo ed emotivo, e quindi artistico, delle diverse inquadrature. Ma ancor prima che come operazione di collegamento, il montaggio vive nella nascita del film come procedimento di scelta del materiale « ripreso »: è in sede di montaggio infatti che il regista porta a termine quel procedimento, iniziato con l'inquadratura, di scelta fra gli infiniti modi di rappresentare una qualunque realtà. A questa fase di cernita del materiale « ripreso », i teorici della scuola russa, primi fra tutti Dziga Vertov con la teoria del « cine-occhio » e Eisenstein, hanno attribuito importanza essenziale affermando che il film nasce soltanto quando in sede di montaggio vengono collegate le diverse inquadrature riprese senza la traccia di alcuna sceneggiatura. In effetti l'esclusione o l'accettazione in sede di montaggio di determinate inquadrature finisce con l'attribuire ad esso importanza determinante nei confronti del materiale umano (recitazione compresa) plastico e scenografico del film: soltanto allora viene in conclusione ad essere fissata l'unica realtà filmica valida, quella cioè che prenderà vita sullo schermo. Tale realtà può ricevere dal montaggio una perfetta continuità visiva (montaggio continuo), oppure una continuità puramente ideale (montaggio discontinuo). Il montaggio attua pertanto il collegamento delle diverse inquadrature che hanno diversa lunghezza e significato autonomo più o meno definito: dal che appare evidente come sia errata l'affermazione del Buchanan secondo cui « il montaggio è la costruzione di un racconto ottenuta col-

legando pezzi che presi ognuno a sé stante sarebbero privi di alcun senso narrativo »: è evidente che le diverse inquadrature (intese nel senso di pezzo di pellicola senza taglio) collegate dal montaggio possono avere ciascuna un definito significato (Hitchcock ha recentemente realizzato un film di una sola inquadratura).

E' esatto invece affermare che il montaggio, stabilendo l'ordine di successione delle diverse inquadrature, « determina » il significato del film come opera compiuta: è noto come la censura di molte nazioni, giudicando idealmente pericoloso *L'incrociatore Potemkin* (1925) di Eisenstein, ne mutò completamente il significato rielaborandone il montaggio (mentre nella versione originale l'ordine delle sequenze presentava i fatti secondo lo schema seguente: 1) marinai oppressi e dominati, 2) rivolta vittoriosa, 3) marinai come uomini liberi, nella versione alterata le prime sequenze erano fatte seguire a quella della rivolta che appariva pertanto domata). Ma la funzione del montaggio fino ad ora esaminata, per quanto essenziale in senso narrativo, non giustificerebbe ancora la fondamentale affermazione del Pudovkin: « base estetica del film è il montaggio ». Esso è infatti l'anima e il respiro della narrazione cinematografica in quanto ne fissa il ritmo e crea tempo e spazio cinematografici, cioè ideali. Il ritmo è in un film ciò che è lo stile in letteratura o il tempo nella musica: esso è determinato sia dalla velocità con cui si muove una certa realtà nell'inquadratura (velocità normale, accelerata, ritardata), sia dalla cadenza con cui le diverse inquadrature si succedono. Il ritmo determinato nei limiti del quadro può dirsi « esterno » ed è il più delle volte collegato ad esigenze narrative; ma il ritmo determinato dal montaggio, che può dirsi « interno » e non si ricollega ad una realtà oggettiva, obbedi-

sce invece a esigenze di ordine emotivo ed estetico: esso nasce dal succedersi nel film di pezzi lunghi o brevi o dal loro alternarsi secondo una determinata cadenza consona allo spirito dell'opera. Eisenstein sostiene infatti che il montaggio del film deve essere basato su pezzi brevi quando l'azione ha uno sviluppo di carattere drammatico o altamente emotivo, su pezzi lunghi durante le fasi meno intense dello sviluppo narrativo; pur mantenendo tutte le nostre riserve sulla esattezza di tali affermazioni di carattere aprioristico, è da riconoscere che il regista russo con la fedele applicazione dei suoi principi, raggiunte in molte sequenze (quelle finali di *La linea generale*) una straordinaria efficacia emotiva. D'altra parte non è da dimenticare che il ritmo del montaggio è indissolubilmente connesso a quello « interno » del quadro (azioni molto rapide esigono pezzi più lunghi che non azioni lente poiché altrimenti la realtà filmica diviene inintelligibile). Soltanto nella perfetta combinazione dei due ritmi, può determinarsi l'affermazione dello stile narrativo e della poetica interpretazione di un mondo da parte dell'artista: l'inconfondibile e indimenticabile ritmo di balletto della maggioranza dei film di Clair derivava appunto dal miracoloso equilibrio del ritmo interno ed esterno; altrettanto dicasi per la prodigiosa sequenza del « can-can » in *Atlantide* (1932) di Pabst.

Oltre che con l'azione filmica il ritmo del montaggio è anche connesso all'esistenza del colore: Aristarco (nelle sue note su *Femmina folle* di Stahl) ribadisce l'osservazione che l'effetto dell'inquadratura a colori, raggiungendo più lentamente il suo culmine, ritarda l'istante del taglio e determina pertanto la necessità di un montaggio basato su pezzi più lunghi. Contro l'assurda affermazione dello Spottiswoode, « libertà del regista di non usare più i colori appena la velocità del taglio non lo consenta », Aristarco ha suggerito giustamente che l'autore del film può « limitare il valore singolo dell'inquadratura breve » senza rallentare la costruzione dell'opera e senza turbarne l'uniformità. Esatta è infatti

l'affermazione del Buchanan secondo cui « il montaggio è tecnicamente corretto quando, per quanto il film sia composto di molti pezzi, lo spettatore ha l'impressione che uno ne passi sullo schermo », ma la funzione del montaggio in senso narrativo va molto al di là del semplice conferimento al film di questa continuità meccanica: essa si identifica con l'emozione poetica del suo creatore e ne esprime la carica emotiva. La proprietà estetica più importante del montaggio è quella di creare tempo e spazio cinematografico: quella cioè di determinare la nascita di una realtà avulsa sia dalle condizioni in cui fu « ripresa », sia dalla forma in cui appare sullo schermo. Nell'inquadratura tempo reale e tempo cinematografico coincidono: l'azione presentata sullo schermo ha tempo esattamente identico a quello dell'azione stessa nella realtà. Ma per mezzo del montaggio il tempo di queste due realtà, una effettiva e l'altra cinematografica, diviene completamente indipendente: nel montaggio continuo il collegamento delle inquadrature rappresentanti diversi « stadi » di una realtà conferisce ad esso una continuità apparente che si sovrappone ad una discontinuità oggettiva (collegando per mezzo di un attacco sul movimento l'inquadratura di un individuo che inizia la discesa di una scala e quella dello stesso individuo che discende gli ultimi gradini si ha in proiezione una impressione di continuità ma il tempo cinematografico è inferiore al tempo reale); nel montaggio discontinuo il collegamento di due inquadrature riferite a tempi e spazi differenti determina invece una continuità ideale che si sostituisce alla loro apparente discontinuità (l'inquadratura che presenta il dettaglio di una sigaretta appena accesa collegata a quella che ne presenta il mozzicone).

Tale processo di collegamento della realtà rappresentata in due successive inquadrature è de-

terminato dal montaggio ma avviene logicamente nella mente dello spettatore. Tale precisazione ha importanza essenziale agli effetti dell'approfondimento delle proprietà estetiche del montaggio e della fissazione della sua grammatica: essa è dovuta al May (*Il linguaggio del film*, Milano, Poligono, 1948), e chiarisce anche l'errore commesso sino ad oggi dai teorici del montaggio, errore che consiste nell'aver confuso le proprietà di suggestione artistica insite nel montaggio, e che ne formano la base estetica, col processo logico di collegamento narrativo delle diverse inquadrature che avviene invece nella mente dello spettatore. L'errore è simile a quello commesso dalla scuola pitagorica nei confronti del concetto di ordine dettato dal maestro: « ordine dell'Universo rivelato dai numeri » aveva detto Pitagora, « dovuto ai numeri » avevano deformato i seguaci; « tempo e spazio ideali creati dal montaggio » si è detto anziché « tempo e spazio cinematografico ideali per mezzo del montaggio nella sensibilità ricettiva dello spettatore ». La sottile distinzione rende ancor più appassionante il problema del cinema inteso come arte poiché si investe di un aspetto particolarissimo: in nessuna altra forma d'arte lo spettatore si innesta e partecipa alla creazione artistica come nel cinema, in nessuna altra forma si realizza cioè tanto perfettamente l'incontro tra fantasia creatrice e personalità destinata a raccogliere i frutti e l'emozione poetica: lo spettatore stabilendo quei rapporti narrativi tra le diverse inquadrature suggeriti dal montaggio partecipa alla nascita del film come opera compiuta molto più dell'osservatore di un quadro. La prova più evidente del fatto che tempo e spazio ideali non siano una proprietà intrinseca del montaggio è costituita dalla necessità affinché essi si verifichino, dell'esattezza degli « attacchi » cioè dei collegamenti devono obbedire non soltanto, è ovvio, a un ri-

gore logico ma anche grammaticale, nel senso che è necessario esistano fra le diverse inquadrature determinati rapporti di angolazione o narrativi. (Ingrandimento, riduzione, attacco sul movimento, controcampo, angolazione oggettiva e soggettiva, angolazioni corrispondenti, angolazioni contigue, inserti, esclusione o inclusione di un certo materiale dal campo di visibilità, entrata o uscita di tale materiale dal campo di visibilità). Per mezzo di uno qualunque di questi rapporti l'artista creatore conferisce continuità apparente a una discontinuità reale valendosi delle proprietà della così detta « teoria dell'attenzione ».

E' provato che ogni inquadratura ha un suo centro di attenzione, di maggiore o minore ampiezza, su cui si concentra l'intensività visiva dello spettatore: il raccordo deve essere eseguito fra l'ultimo centro di attenzione, di una inquadratura e il primo della successiva. Solo in tal modo lo spettatore, senza avvertire fastidio o sforzo, potrà conferire alle diverse inquadrature una continuità che dipende evidentemente da un processo psicologico e non da una proprietà intrinseca degli « attacchi » che in tal caso sarebbero tutti validi. Lo spettatore ha cioè l'impressione di una perfetta unitarietà e all'opera viene conferito un particolare stile a ritmo narrativo. La fase interpretativa di tale processo psicologico è appassionante: lo spettatore si trova di fronte a una realtà in movimento per un doppio ordine di cause: in movimento perché si muovono gli elementi figurativi contenuti nel quadro, e in movimento perché quegli stessi elementi che costituiscono la realtà cinematografica vengono presentati sullo schermo a differenti distanze e secondo una differente angolazione: in effetti quindi i due movimenti hanno opposta natura: il primo è di natura essenzialmente oggettiva (e corrisponde a quello che abbiamo chiamato « rit-

Da « Atlantide » (1932). Il discontinuo film di Georg W. Pabst raggiunge talvolta una indissolubile fusione di montaggi interni ed esterni.





Da « Dark Passage » (La fuga, 1947). Daves ottiene con il montaggio efficaci effetti soggettivi.



Viktor Turin impiega in « Turksib » (1928-1929) il montaggio tipico della scuola di Eisenstein.

mo esterno»), il secondo è di natura soggettiva, in quanto è mutato l'angolo visuale e la distanza da cui la macchina da presa, e quindi lo spettatore, hanno osservato la realtà cinematografica (e corrisponde a quello che abbiamo chiamato « ritmo interno »). Nell'arte cinematografica i due ritmi però si fondono; lo spettatore, riferendo per un automatico processo psicologico tutti i movimenti alle figure sullo schermo annulla automaticamente l'inevitabile impressione di fastidio che altrimenti gli deriverebbe dal continuo mutamento del punto di osservazione di una realtà, ma ciò a patto che si verifichino le condizioni necessarie perché tale processo psicologico abbia luogo e cioè che i collegamenti fra le diverse inquadrature avvengano secondo una determinata esigenza logica e narrativa. Il che dimostra come sia del tutto errata l'affermazione dello Spottiswoode secondo cui nel cinema fornito della terza dimensione non sarebbe più possibile il montaggio, poiché lo spettatore avrebbe continuamente la sensazione di essere sbalzato dal suo punto di osservazione a causa del succedersi di immagini con diversa prospettiva: è evidente che anche nel cinema con la terza dimensione avverrà da parte dello spettatore l'automatico processo di adattamento psicologico del movimento delle im-

magini e dei diversi piani di visione; il montaggio avrà un'altra grammatica, dovrà cioè obbedire ad altre leggi, ma manterrà tutta la sua fondamentale vitalità espressiva. Si ritorna cioè sostanzialmente alla critica che abbiamo mosso alla teoria di Arnheim: la limitazione dei mezzi espressivi di un'arte, in questo caso possibilità artistiche del montaggio su di una realtà bidimensionale, non possono mai identificarsi con l'essenza dell'arte stessa, né possono cessare con il perfezionamento dei mezzi espressivi.

Nel montaggio discontinuo vengono a crearsi tempo e spazio ideali per il sovrapporsi di una realtà trascendente a una realtà oggettiva e si realizza così la più culminante occasione dell'arte cinematografica. Quando nel montaggio discontinuo, per stacco, dissolvenza, passaggio di mascherina ecc., nasce la contemporaneità di due realtà o la previsione o il ricordo di una certa realtà che si inserisce in un'altra, l'arte cinematografica realizza il miracolo della presentazione oggettiva di due realtà viventi nel medesimo tempo in luoghi diversi, o nel medesimo luogo in tempi diversi, o addirittura in tempi e luoghi diversi. La funzione estetica del montaggio discontinuo è in questo caso narrativa e traduce l'emozione poetica dell'artista creatore di fronte

allo svolgimento della materia narrata. Ma essenziale è la sua funzione anche nei confronti della forma e del contenuto delle diverse inquadrature: il loro collegamento può infatti determinare analogie o contrasti, di forma o di contenuto, che si identificano con le tendenze estetiche e il mondo ideale dell'autore del film: nasce anche in questo caso dall'accostamento di due realtà oggettive una terza realtà ideale trascendente (in *La linea generale* di Eisenstein l'accostamento per stacco dell'inquadratura di un toro arso dal veleno e dell'inquadratura di una torcia ardente suggeriva una analogia ideale; in *Atlantide* di Pabst uno dei due termini era addirittura « supposto »: l'inquadratura dell'ombra dell'aereo seguita per stacco da quella di un ventilatore che richiama l'immagine dell'elica del velivolo).

Naturalmente, perché il montaggio raggiunga una vera efficacia artistica, esso non deve tendere ad accostamenti puramente formali, siano essi di analogia o di contrasto, ma potenziare per mezzo di essi il valore estetico e i significati ideologici del film. Eisenstein ha nei suoi scritti e nelle sue opere luminosamente affermata questa funzione artistica del montaggio che diviene in tal caso creativo, per quanto tale attributo venga riservato usualmente, sulle tracce del Pudovkin, alla proprietà del montaggio di dar vita addirittura all'effetto, alla narrazione o alla recitazione. Così il collegamento di due inquadrature rappresentanti due distinte realtà può determinare la nascita di un effetto puramente ideale (in *La fuga* di Daves: l'inquadratura di una donna in piedi sul davanzale seguita dall'inquadratura di un corpo nel vuoto e da quella della donna sul marciapiede; il montaggio ha creato il suicidio); o la nascita della recitazione (in *La città nuda* di Dassin: l'inquadratura del volto terrorizzato del fuggiasco stretto nella fuga contro il ponte di ferro, seguita dall'inquadratura dei campi di tennis lontani; il montaggio ha creato quell'anelito alla libertà che il volto dell'uomo non poteva esprimere); o la nascita della narrazione (in *I ribelli dell'Alvarado* di Gomez Muriel e Zinnemann: l'inquadratura dei volti lieti dei pescatori che attendono la paga, seguita da quella del padrone che ne annuncia l'entità e da quella dei volti dei pescatori delusi e inferociti: il montaggio ha creato, con straordinaria efficacia e sintesi, i sentimenti cioè la narrazione). Nel montaggio discontinuo non esiste una vera e propria grammatica degli attacchi, in quanto il collegamento avviene fra due inquadrature riflettenti tempi e spazi diversi, ma anch'esso deve obbedire a ragioni d'ordine logico e narrativo ed ai canoni della teoria dell'attenzione di cui si è detto. In esso si realizza il culmine delle possibilità artistiche del cinema: nessuna altra forma d'arte possiede infatti questa proprietà di creare tempo e spazio ideali con altrettante possibilità di significazioni estetiche e ideologiche. Se in letteratura salti di tempo e di spazio sono di origine remota, essi sono logicamente limitati poiché altrimenti, per la mancanza di un apporto visivo, la materia narrata rischierebbe di divenire incomprensibile (come è accaduto ad alcuni brani di *Ulysses* e ancor più a *Finnegan's wake* di Joyce nel frenetico desiderio della costante contrapposizione di due realtà, l'una ideale e l'altra oggettiva); così in teatro esigenze sceniche ed estetiche limitano necessariamente la possibilità della presentazione di diverse realtà riferite a tempi e luoghi diversi: ciò perché sia in letteratura che in teatro il valore e il peso delle parole predominano sull'oggetto della narrazione. Né può parlarsi, come taluno ha fatto, di tempo e spazio ideali nella musica, poiché il termine ideale perde in tal caso ogni valore non essendo contrapposto ad alcuna realtà oggettivamente rappresentata.

Il montaggio è dunque specifico cinematografico: esso stabilisce la consistenza oggettiva del film in un problema di scelte, ne determina il significato narrativo stabilendo l'ordine di successione delle diverse sequenze, ne fissa il ritmo, ne esprime i valori estetici ed ideologici. I quali, estrinsecandosi in quelle emozioni artistiche nascenti dall'accostamento delle diverse inquadrature al di fuori della loro realtà oggettiva, si identificano con l'essenza del cinema inteso come arte.

NINO GHILLI

MAX JACOB

e il signore del treno espresso

IL 5 MARZO, quinto anniversario della morte del poeta Max Jacob, di cui si conosce la fine tragica nella Caserma di Drancy, ove i tedeschi lo avevano internato, una commovente cerimonia religiosa si è svolta, nell'antica basilica di Saint Benoit sur Loire. Jean Riverain, che descrive le sue impressioni sulle *Nouvelles Littéraires*, ha anche visitato la camera, ove il poeta alloggiava, al momento dell'arresto. Non camera di asce- ta, egli dice, ma di un uomo che ha trovato la pace, dopo tanti tumulti e si serve di questa pace per prepararsi alla morte. Max Jacob ha poi raccontato la storia della sua conversione che sarebbe avvenuta attraverso le immagini di un film dal titolo: *Les hommes en habit noir* (da me identificato per una produzione Eclair, che deve esser fatta risalire ad epoca anteriore al 1910):

Donc la première fois tu viens dans ma [maison,
Et la seconde fois au Cinématographe,
Me dit un confesseur, la mine confondue...
Eh! mon Père, Le Seigneur, n'y est-il pas [venu?

Jacob aveva ragione.

In verità, Cristo era apparso assai per tempo sullo schermo, all'epoca della prima vita di Gesù, della Casa Pathé-Frères, quando i suoi viaggiatori la portavano in giro nei villaggi di Francia e la proiettavano, su un telone agitato dal vento, davanti un pubblico di contadini e di braccianti, la sera della domenica, dopo la predica vespertina, mentre odori di fiori e zaffate di concime, esalanti dalle tepide stalle evocavano il clima stesso della natività. Io ne ricordo ancora i particolari; a un certo punto uno dei Re Magi domandava a S. Giuseppe, come fossero andati i fatti. E allora S. Giuseppe, scrollava le spalle con rustica indifferenza e additava il cielo. Un gran finale di cartapesta alla Méliès, con tutti i santi in scena ed il Padre Eterno al centro, chiudeva poi il film, in una apoteosi degno del pittore-doganiero Rousseau.

Ma i rapporti di Jacob collo schermo non si riferiscono solo al fatto della sua conversione: il suo *Cinématoma* è un libro veramente delizioso, ove tutti i luoghi comuni della mitologia cinematografica, sono passati in rassegna con vigile ironia ma anche con una tenerezza candida, piena di pudore e di commozione. C'è per esempio la storia del signore che viaggia in vagone di lusso per la prima volta, che è un vero documento sulla mentalità del pubblico comune, quella che il film americano ha contribuito non poco a formare se non a giustificare. Il signore che viaggia in vagone di lusso per la prima volta è infatti il tipo stesso dello spettatore medio, il quale sogna l'idillio in « sleeping », con un'attrice in « tournée », avvolta, nella sua fantasia, di veli casti e misteriosi e di cui egli diverrà l'amante complicato. Poniamo per esempio la Marlene Dietrich, quale appare nel film *A Foreign Affair*, sotto la direzione di Billy Wilder. « Come », egli si domanda, « è possibile che io commesso viaggiatore del sud di primaria Casa, non sia in grado di mettere in valore le mie reali qualità, presso una di queste eleganti, immarcescibili e aristocratiche? Ho un bel colorito olivastro (come Cary Grant) sono accurato nel vestire e porto unghie scintillanti... e perché avrei tanto studiato (nelle sale di proiezione) se non per godere

la vita e trionfare nella luce? Per me, buon cacciatore e buon tiratore, l'ideale è proprio questa selvaggina speciale: la donna chic! Audacia, audacia sempre audacia! Io sono pudico e appassionato (come Gary Cooper), sono fatto per l'amore (dei primi piani e del bacio finale)! ».

Una volta salito sul treno Paul non esita a giurare che d'ora in avanti viaggerà solo, sui grandi treni espressi. Il viaggio ha inizio. Grossi signori itterici o rubicondi legono sui giornali umoristici le storielle piccanti, altri piuttosto gravi danno l'impressione di recarsi ad un convegno politico. Ma ecco la signora in pelliccia, una « pelliccia autentica », « une de ces belles vêtements de peaux de bêtes... ». Il nostro amico siede e fiero di aver scoperto una ceneriera: getta con gesto largo, come un vero cliente dei vagoni lusso, una sigaretta appena comin-

ciata. Pare di essere davvero alla prima bobina del film americano, della « insuperabile avventura di amore, che si svolge in una cornice di fasto e di eleganza ».

Speriamo che la macchina, sia ad attenderci, dice ad un certo momento la « pelliccia ». Allora l'eroe si concentra in tutto ciò che ha appreso al cinema in materia di « avventuriero mondano », ma dopo avere cercato invano di girare la manovella del calorifero, pensa che un certo prestigio gli possa derivare, dal passeggiare su e giù per il corridoio. Ha tante volte visto questa scena sullo schermo e se ne ripromette effetti immancabili. Così i suoi passi lo portano avanti il gabinetto di toletta, per quanto ciò non rientri nelle possibilità contemplate da uno scenario sentimentale. Che fare? Tornare indietro sotto lo sguardo furbo e carico di disprezzo della « pelliccia » e dei suoi compagni? Neanche per idea, non gli resta che entrare... Entrare? E' una parola. Il gabinetto è occupato. Così con un sorriso forzato, ma profondamente triste per la indisponibilità del luogo, egli rimane fermo davanti l'ingresso. Passa un quarto d'ora, ne passano più. Sempre, occupato.

In questi casi quale deve essere il contegno di un uomo « chic »? Egli si confessa di non aver mai pensato, a come un eroe del film si comporta in questa circostanza. Sono piuttosto i drammi gialli che gli vengono alla mente ed egli immagina che forse una donna giace, là in fondo, assassinata come nelle



L'attrice Ginger Rogers potrebbe interpretare assai bene la « donna in pelliccia autentica » di cui parla Max Jacob in « Cinématoma »: documento sulla mentalità del pubblico comune.



«Eroina ideale» per l'avventura sognata dal commesso viaggiatore, protagonista del racconto di Jacob, potrebbe essere questa Marlene.

presentazioni del prossimo programma. Libero, finalmente! Paul entra con un sorriso timido, ma, una volta chiuso dentro, non sa che fare, perché il vetro opaco non consente neanche la visione del paesaggio. Ma è possibile che nei gabinetti della I classe, manchi il sapone? Possibile che questo sia stato rubato? e che tutto ciò riesca ad essere persino assai «chic»? Pardon, è lui a ignorare, fondamentalmente la vita dei treni di lusso. Molto ingegnoso, in ogni modo. Facendo agire una manovella, ecco che il sapone scivola in polvere, come del formaggio grattato. Molto grazioso come dicono le signore, a proposito di Shakespeare. Un vero mulino di sapone! Questa è una cosa squisita. Egli non l'ha vista, neanche nei film di William Powell e Myrna Loy: la «coppia perfetta dello schermo». Lui liscio come la testa di un

l'uomo «chic», che è il degno «pendant» della «dama in pelliccia». Bagagli di cuoio chiaro, piega dei pantaloni impeccabile. Con una bella voce seria di basso grave, Paul tenta attaccare conversazione, ma l'altro replica con un mugolio poco incoraggiante. Pazienza. Il colmo della aristocrazia consiste nel sapere essere villani al momento opportuno. Ciò sa di blasone e di feudo, in modo sorprendente. In ogni modo questo, è un vero viaggiatore di «sleeping», tanto vero che il treno si è messo a correre più veloce, tutto felice di trasportarlo.

Il convoglio fila senza scosse in mezzo alle praterie ingrandite dalle inondazioni della Loira. Paul avrebbe fame ma non si prova neanche ad assaggiare un panino, conscio dell'altro adagio del film, secondo cui il pubblico elegante si nutre finemente e poco, ma soprattutto a lume di candela. La sua situazione diviene sempre più insostenibile. Con questo vocio pigmentato di eleganza, «essi» parlano solo «tra di loro» il che dà alla conversazione un valore inestimabile. Dopo il thé, servito dal restaurant, una nuova tragedia scoppia nel cuore di Paul. Quale mancia dare? Cinque lire? Ma non è troppo? Non sa troppo di ignoranza e tracotanza borghesi? Bisogna dare ciò che danno gli altri... Ma la fortuna finalmente capita, dieci minuti prima della stazione di arrivo. Prendendo per pretesto il ritardo di una coincidenza, Paul è riuscito ad attaccare, con l'elegante signore, una conversazione mondana a base di letteratura, corse ai cavalli, stazioni climatiche, in cui eccelle la bella gente. Così egli fa qualche complimento al suo interlocutore, per la perfetta conoscenza degli itinerari dei grandi espressi europei. Allora il signore chiarisce, che egli sa tutto questo, perché è, come lui, il commesso viaggiatore di una grande casa parigina. Intanto il treno è arri-



Il vagone restaurant è uno dei «paradisi artificiali» più familiari allo spettatore medio della produzione cinematografica di Hollywood.

bastone, lei tenera aggraziata e familiare in pigiama svolazzante. Quante volte, egli è rimasto estasiato avanti la scena in cui la porta della camera da letto separa il marito e la moglie, che letigano dispettosamente prima di andarsene a letto pacificati. No, Paul confessa che tutto questo non gli ha toccato neanche leggermente lo stomaco, come è potuto capitare a qualche spettatore troppo difficile o smali-

vato. Allora Paul capisce che egli non diverrà mai un viaggiatore di «sleeping» ma resterà l'eterno sottocapo di reparto alle gallerie Lafayette.

Alla fine del racconto ci pare di uscire proprio, con Paul, dalla «première» di un grande film, ove tutti i poveri diavoli si trovano in mezzo alla folla anonima, sempre troppo presto strappati, ai paradisi artificiali della evasione sognata; fortuna per chi riesce a tirarsi una moglie fino a casa, ove con la complicità del cinema e chiudendo gli occhi, è possibile pure avere nelle braccia qualcosa come Rita Hayworth. Sebbene sia proprio a tale punto, che secondo Radiguet, cominci il libertinaggio vero e proprio.

Ma questo non è che un numero di *Cinématoma*, in cui Jacob, senza che il cinema sia mai direttamente in questione, ci presenta tutta la fauna che lo popola: l'attore in «tournée», il tenore irresistibile, il cattivo lupo di mare, l'apache poliziotto. Quanto candore e quanta innocenza in questi racconti. Forse questa bonomia presuppone il più completo dei distacchi, dalla mediocrità umana che ne è l'obiettivo. Forse così intesa essa dispone alla santità. E' possibile credere che attraverso l'esperienza di *Cinématoma*, Jacob si avviasse a cercare e trovare la sua pace? Comunque c'era sempre da pensare che uno spirito feerico e leggero come il suo, avrebbe goduto, presso chiunque, di una immunità senza predicati. E' vero che la sua natura, vivente, lucida, sensibile non dava tregua alla «bêtise» e ai blasonati della terra. Comunque questo essere discreto, tenace e fine, che ignorava i problemi stessi che il fatto di vivere impone, non sembrava fatto per dare ombra a chicchessia.

Il giorno in cui i tedeschi, vennero a prenderlo era un giorno come tutti gli altri. C'era solamente un po' più di neve. Ecco che l'auto si arresta avanti alla porta. Jacob crede che sia una visita. E' invece la Gestapo. Quei signori fanno sapere che lo attendono giù. Ed aspettano pazientemente che egli prepari le sue valigie. La buona dama che lo ospita gli getta al collo una sciarpa (ormai i suoi bronchi sono presi) e gli consegna qualche vettovaglia. Ed è tutto.

Jacob ha le lacrime agli occhi.

Valeva la pena — osserva la dama commossa — di aver fatto tanto cammino sulla via della Croce? Jacob non risponde direttamente, ma dopo un poco, quasi parlando a se stesso, dice: «Io sono pronto...». E dà qualche indirizzo, di Picasso, di Cocteau, di qualche altro. Poi scende. Il corteo si forma e muove in direzione del cimitero. C'è abbastanza gente. Soldati, bandiere. Forse è da questo momento che comincia per Jacob la marcia verso la pace agognata, forse è stato nell'attenderla che egli è morto di freddo nella Caserma di Drancy.

ROBERTO PAOLELLA



Avventure di questo genere sono proprio quelle sognate dal protagonista di «Cinématoma».

LA COLONNA SONORA FRATERNIZZA COL JAZZ

IL TERZO COMMA di un famoso Manifesto firmato nel 1928 da Pudovkin, Eisenstein ed Aleksandrov (cfr. *Gisn Islusstva*), faceva osservare come « soltanto l'impiego contrappuntistico del suono rispetto al film visivo riesca ad offrire la possibilità di nuove e più perfette forme di montaggio » e come di conseguenza le prime esperienze sonore debbano essere dirette verso la « non coincidenza con le immagini ». Il che sta in equivalenza con l'affermare che il suono e la musica debbano venir portati su di un piano di valori reali tale, da farli assurgere ad elementi essenziali nella creazione di un'opera d'arte cinematografica: siamo già, in un'epoca d'avanguardia, nel campo dell'« asincronismo ». Già dunque, nel Manifesto, la posizione fondamentale di Alberto Cavalcanti, in quanto superata, pareva avesse assunto l'imperativo categorico di una legge divina. « Il ritmo esteriore di un film », aveva detto l'illustre regista e teorico, « dev'essere creato dal montaggio. La musica può provvedere soltanto al ritmo interiore ». Ed ecco Pudovkin affermare che « la musica del film non deve mai avere carattere di accompagnamento ». Per « asincronismo » egli intendeva una specie di contrappunto sonoro: non più dunque la scena d'amore accompagnata dal suono romantico di un violino, non più la sequenza dei prigionieri che marciano incatenati mentre un motivo lugubre viene riprodotto in sordina; ma tutto l'opposto. Finché si arriva ai prigionieri che trascinano le catene mentre dalla colonna sonora erompono gli squarci ritmici di un Boogie-Woogie, a significare, ad esempio, l'incommensurabile angoscia derivante dal contrasto fra il presente ed il passato.

L'effetto è stupendo, ha ragione Pudovkin.

E la colonna sonora — musicale — non può in ogni caso che fraternizzare col jazz, suo inscindibile amico; ad esempio, non può, in linea di massima, venire impiegato in questo senso: la musica classica, in genere, rimane del tutto estranea a ciò che noi intendiamo per « creazione di un'atmosfera ». Un pezzo di Grieg per divenire atmosfera essenziale, per entrare a far parte di un linguaggio in un'opera come *M* (1931) di Lang deve dapprima perdere la sua natura, diventare motivetto popolare fischiettato dalle labbra dell'assassino allo stesso modo che il motivo di *A Lowe Story* (Intermezzo, 1939), riesce a collaborare magnificamente col mediocre Rattoff, in quanto assai più vicino allo spirito delle moderne canzoni che non ai canoni classici.

Ciò premesso, vediamo come avviene tale processo di fraternizzazione tra jazz — o, meglio e più genericamente, musica moderna — e rappresentazione visiva sullo schermo. Si potrebbero enumerare, grosso modo, cinque casi. Primo: caso in cui la presenza di una musica determinata risulta del tutto estranea all'insieme dell'opera, e la sua inframmettenza assolutamente non giustificata da quanto la vicenda, prima o dopo, ci narra. E' l'ipotesi tipica, proposta in centinaia di esemplari, dei cosiddetti « film rivista musicali ». E' l'ipotesi del film-pretesto. Tutto ciò che sullo schermo accade, le battute di Edward Everett Horton e le smorfiette salaci di Eric Blore o le gambe, anche, di Esther Williams, ogni cosa è contenuta in quelli che sono i limiti strettamente concessi dalle vere protagoniste, vale a dire le note nella colonna sonora. Note, è vero, che hanno offerto l'occasione a certi canzonieri di farsi un nome famoso, legato ai film, in modo talmente stretto, da rendere necessaria la presentazione di questi come creazione del musicista anziché di un regista qualsiasi: così, per esempio, si ha « Irving Berlin's Alexander Ragtime Band », dove il genitivo sassone sta a significare la vera paternità dell'opera: nella quale, colonna sonora e fotogrammi, sono insieme per una combinazione mercantile: dove

comincia l'occhio finisce l'orecchio, e viceversa. Inoltre quasi sempre, chi pensa ai fotogrammi, è il primo Richard Thorpe trovato libero, mentre al « jazz » è addetto un onesto bottegaio della taglia di Harry James. Allora nasce il prototipo della stirpe: *Two Girls and a Sailor* (Due ragazze e un marinaio, 1943) raro esempio di come sia possibile riempire di musica varia, fino all'inverosimile, un lungo rullo di pellicola.

Scrivete Pasinetti (*Cinema*, n. 73, 1939): « Chi non ha sonato al piano, cantarellato o almeno fischiettato i ritornelli di *Quarantaduesima strada*, di *Tentazione bionda* di Tormento, del *Paradiso delle fanciulle*?... ». Canzonieri dal-

l'ispirazione inesauribile, meravigliosa, coerenti fino all'incredibile ad una linea melodica. Le coppie Gordon-Revel (*Wake up and Live*, *When I'm with You*, *A Poor Little Rich Girl*), Robin-Rainger (*The Devil is a Woman*, *Thanks for the Memory*), Adamson-McHugh (*Banjo on my Knee*, *The Great Zeagfield*) sono binomi indimenticabili: ricordiamo che Jerome Kern, nel 1937, vince l'« Oscar » per la migliore canzone dell'anno con *The Way You Look Tonight*, da *Swing Time* (Follie d'inverno, 1937); e Harry Warren viene premiato due volte dai critici americani: la prima, nel 1935, per *Lullaby of Broadway* da *Gold Diggers of 1935*; la seconda per *You'll never Know* da *Hello, Frisco, Hello*. E' da notare, come giustificazione di un'ispirazione sbagliata qual'è quella che fa nascere le carrellate sui balletti, che la più grande forza della musica jazz è la sua caratteristica eccitazione ritmica: essa entra nel corpo, e chiede la propria liberazione attraverso il movimento. E la risposta del danzatore è sempre identica rispetto a tale liberazione, sia pure col variare delle forme attraverso il tempo, perché identico



Con « Hallelujah! » (1929) Vidor riesce a cogliere il vero significato che il jazz ha nella vita sessuale e religiosa dei suoi protagonisti: la musica diventa inoltre elemento di atmosfera.

Da « Stage Door Canteen » (La taverna delle stelle, 1945): film lontano da una ispirazione jazzistica: sullo schermo, come sul palcoscenico, si susseguono orchestre più o meno in voga.





A sinistra: con « Tutto il mondo ride », Aleksandrov dà un primo classico esempio di jazz impiegato in funzione satirica e parodistica. A destra: da « Il bandito » (1946) di Alberto Lattuada. In questo film il ritorno del prigioniero è commentato dal motivo « A Tisket a Tasket ».

è il nocciolo della questione, perché *Never gonna dance*, danzato da Fred Astaire in *Swing Time* (Follie d'inverno, 1937) è identico nella sensazione musicale prima e nello spirito dell'esecuzione più tardi, allo sfrenato « boogie-woogie » di *Hellzapoppin*.

Secondo caso: i contatti fra le due espressioni si fanno più intimi: il regista comincia ad usare il jazz nella colonna sonora come elemento funzionale, in quanto sente dapprima una certa affinità tra tale genere di musica e la propria personalità, ed in seguito continua a sentirla tra di esso e quanto egli vuol dire con la macchina da presa. Secondo Tom Granich (*Bianco e Nero*, ottobre 1948) il jazz « ha un proprio linguaggio ben definito, quasi elementare, che gli consente di assumere concretezza di opera senza dover ricorrere ad altre forme concomitanti: un blues di Ellington sarà un capolavoro sia inciso su dischi Columbia o suonato in un dancing di Harlem, che inserito nella colonna sonora di un film... ma affinché un film sia opera d'arte è necessario che vengano soddisfatti i requisiti di un linguaggio molto più complesso ». Questo è il punto fondamentale. E ancora: « così, se noi abbiamo da un lato dieci blues di Ellington di

elevata qualità, dall'altra un pessimo film, non dobbiamo sperare d'innalzare il livello artistico di quest'ultimo montando i dieci blues nella colonna sonora... dieci blues eccellenti in un pessimo film... lo stesso punto di prima... ». Jazz ambientale, dunque, o « psicologico »: dice bene Granich « come un'espressione forte ed immediata nelle carni del personaggio da metterne a nudo la psicologia ».

Proprio in questo senso il primo film-jazz ci sembra *Hallelujah!* (1929): Vidor riesce a cogliere il vero significato che ha il jazz nella vita sessuale e religiosa — strettamente intrecciate — dei suoi protagonisti, ed a farne un elemento di atmosfera proporzionato all'importanza che esso ha nella « storia » dei suoi personaggi. Chi potrà dimenticare quello straordinario, ispiratissimo « Saint Louis Blues » cantarellato da Nina McKinney e poi di colpo strozzato? Qui è già raggiunto un limite, pare, nella fusione delle due arti, né sarebbe concepibile una scissione di esse in una critica di valori. Analoghi risultati, sia pure in tono minore, sono raggiunti in diversi film. In *Dark Corner* (Il grattacielo tragico, 1946) di Hathaway, film notoriamente privo di accompagnamento musicale, un effetto impor-

ante è raggiunto mediante l'inserimento del celebre *Mood Indigo* di Duke Ellington a commento di una lunga camminata notturna eseguita da una figura fatta restare in ombra dal regista: Edward Dmytryk va alla ricerca, per il suo *Crossfire* (Odio implacabile, 1947), di jazz autentico: fa suonare Kid Ory, Barney Bigard, Ed Garland ed inoltre, a sottolineare la scena in cui Gloria Grahame balla nel giardino, sceglie uno dei più bei motivi di J. R. Morton, *Whimmin boy blues*: in un film mediocre come *The Big Clock* (Il tempo si è fermato, 1947) l'unico momento in cui ci è dato ravvisare la creazione di un clima porta la firma del quartetto di Erni e Felice. Film invece concepiti essenzialmente per dare una « forma cinematografica » al jazz, sono rimasti allo stato embrionale, inutili, aride cronache di come si susseguano su di un palcoscenico teatrale le orchestre più in voga: vedi appunto quella triste esibizione di « minori » che fu *Stage Door Canteen* (La taverna delle stelle, 1945). Mai Kay Kaiser, Guy Lombardo, Freddy Martin e lo stesso Benny Goodman furono più lontani da un'ispirazione jazzistica autentica: le intenzioni, sia pure in un senso del tutto errato, c'erano ma non esisteva un regista, cioè qual-

STRADA DI RENOIR

ECCO LA STRADA, o per lo meno fra le due strade, quella più importante di Jean Renoir: dalle posizioni scipitamente espressioniste di *La petite marchande d'allumettes* (1927) (nel quale gli automi si mutano in uomini solo trascendentalmente, per una autoritaria volizione dell'autore, non per suggestione interna, genetica), all'impegno verista di *La chienne* (1931) e alla classica felicità, infine, di *La règle du jeu* (1939).

Ci sembra che sia erroneo andar cercando, in quest'ultimo film, una condanna o una satira della società (la società dei nobiluomini e dei ricconi; dei servi che aspirano a imitare i padroni nel peggio: la società borghese, insomma). E questo non tanto per dare fede alla didascalia iniziale, che rifiuta, ogni allusività di costume e tutto sposta in gioco riferendo i versi del *Matrimonio di Figaro* («...se le ali ha amore, ciò gli è perché intorno voli, voli, voli...») quanto perché Renoir — soggettista, regista, attore (per noi buon attore, tra l'altro) — ha qui dato il meglio di sé essendo libero da ogni preoccupazione morale e legato solamente alle esigenze di una resa artistica cui quella trama offriva stupende ed eccitanti « occasioni ». L'unica realtà, che percorre il film da capo a fon-

do, è l'impulso sessuale che domina uomini e donne, vecchi e giovani: un'ansia di felicità fisica — intorpidita di cultura, come è tipico dei francesi — che sottostà alle bellissime scene dei corridoi, prima di andare in letto, al castello; che determina l'acre sospetto di verità (artistica, non di costume) nelle sequenze dell'inseguimento da parte del guardiacaccia tradito al braccioniere traditore, durante la festa.

Le possibili enunciazioni « giudicative » che potrebbero trarsi dal contrasto fra pantomima (con spettri e scheletri) e pianto reale di veri uomini, sono immediatamente fugate dall'intrecciarsi dei passi dei personaggi, dal ritmico levarsi delle braccia dinanzi alla pistola spianata che traduce in balletto, con eccezionale levità, gli effetti veristici della fotografia e delle inquadrature. La stessa scena della caccia, che è un pezzo da antologia per colori, suoni, modi di montaggio e di angolazione in ripresa, supera la stilizzazione per quel gran respiro della campagna, dei boschi, dei « marais », che collega così strettamente la natura con gli uomini, con quegli uomini. Ebbene sono questi gli elementi tipici del grande romanzo francese, nel quale la classicità è assicurata, appunto, dalla perfetta resa stilistica. E Renoir com-

pie il miracolo di una trasposizione nella quale non c'è una sbavatura, una suggestione che esca dal campo puramente cinematografico. Beninteso, come in quel modo di comporre romanzi, c'è sempre una vena di melodramma e dietro le spalle dei grandi maestri si affaccia l'ombra di Giorgio Ohnet, così nelle rare incrinature del racconto di Renoir s'insinua la minaccia di quella classica « bruttezza » che fa capo a Gance, a L'Herbier, e Epstein verista. L'ennesimo giovane onesto e probò di fondo, semplice ed eroico — come se non bastasse, trasvolatore — sta in agguato d'una soluzione al giulebbe, moral-borghese e di cattivo gusto, nei panni di Toutain (fortuna che le necessità estetiche di un finale tutto « recitato », sul bordo della scalinata, tra l'ombre più cupe, men cupe degli alberi e delle pietre, salvano la soluzione lagrimogena); gli automi musicali di cui si compiace il ricco marchese riecheggiano le falsità dell'espressionismo, e quelle presunte evasioni in clima lirico, buone solo per gli « snob » della cultura.

Ma, è dopo quest'ultima opera europea, che si complicano le cose: l'attento lettore ripensi i film USA di Renoir.

CARLO DOGLIO



A sinistra: il jazz ha una particolare funzione in alcune sequenze di «Hets» (Spasimo, 1944) di Siöberg. A destra: in «Dark Corner» (Il grattacielo tragico, 1946), Henry Hathaway ha raggiunto un importante effetto mediante l'inserimento del «Mood Indigo» di Duke Ellington.

cuno capace di rielaborare creativamente la vastissima materia musicale. La stessa cosa che accade puntualmente per ognuno dei tentativi compiuti dagli americani di presentare al mondo le rimanenti orchestre, ciascuna in un film creato appositamente per lei, fino al risultato che a tutt'oggi non è possibile mantenere di esse una distinzione sia pure mnemonico-visiva; e può accadere inoltre che persino Woody Herman, nella sequenza «bianco e nero» di *Wintertime* (Fior di neve, 1943), venga sovrapposto alla faccia camusa di Cab Calloway in un film analogo.

Il terzo caso non è, in fondo, che il corollario di quest'ultimo: l'ipotesi che un motivo qualsiasi venga usato in contrappunto ad una sequenza umoristica. Musica «gag», musica di jazz sorniona: a commento parodistico, come ad esempio in *Bluebeard's Eighth Wife* (L'ottava moglie di Barbablu, 1938), dell'andirivieni furibondo di Gary Cooper in un corridoio, punteggiato nella colonna sonora da un trombone pieno di sarcasmo, con attacchi e pause perfettamente sincroni col gesticolare dell'attore sullo schermo. Infinite volte uno strumento a fiato ha sottolineato in questo senso i contorcimenti di un ubriaco, ottenendo quasi sempre un effetto d'ilarità molto più importante di quanto non fosse nella capacità mimica dell'attore. E si veda quella deliziosa scena dei cagnolini tenuti al guinzaglio da Fred Astaire, e portati a spasso sulla tolda della nave, in *Shall We Dance?* (Voglio danzare con te). Un altro esempio classico è la celebre sequenza di *Tutto il mondo ride* di Grigori Aleksandrov.

Quarto caso. Rieccoci finalmente all'«asincronismo», il momento tipico, culminante in un accostamento fra le due arti: alla creazione di uno stato emotivo si giunse infatti mediante l'accennato contrastare di suoni ed immagini tra loro. Parlava Eisenstein di languori di trombe sovrapposti alla più elementare azione di un personaggio piccolo-borghese, allo stesso modo del suono delicato di un violino su di una carica di cavalleria; e ignorava forse la potenza emotiva racchiusa in un tipo di musica quale il jazz, tutta istinto sensualità movimento, tutta stati d'animo; la potenza emotiva di un semplice accordo di «nona diminuita» udito contemporaneamente ad una scena d'amore. Oggi lo spettatore non se ne rende conto, non sa spiegarsi — anche perché non si cura di farsene una ragione — donde gli provenga la sensazione di un «bello» completo: ed è chiaro che il jazz ha qui una particolare funzione. Gli esempi, anche a questo proposito, non si contano. Uno dei più evidenti è quello fornitoci da Lattuada: il ritorno del militare in *Il bandito* (1946), commentato dal motivo di *A Tisket a Tasket* fuori campo; i due termini del binomio raggiungono per un istante il famoso «limite massimo»: la immagine visiva e il sonoro risolvono uno stato d'animo tragico. Allo stesso livello ci sembrano alcune sequenze di *Hets* (Spasimo, 1944), e di *Citizen Kane* (Quarto Potere, 1941) e ancora quella brevissima scena del mediocre *Catene in-*

visibili, in cui Carlo Ninchi entra nella stanza del morto e si ferma a guardare la bara, mentre dal fuori giungono le note festose di un balabile in voga. Il jazz rende altrettanto bene il primo come l'altro termine (asincronismo «positivo» e «negativo»).

Quinto caso: i termini del rapporto invertono le loro funzioni. Accade ciò: al semplice desiderio di fare dello spettacolo fotografando cantanti e orchestre, con oneste carrellate in su ed in giù, si sostituisce l'idea di dare realmente «forma cinematografica» ad un brano jazzistico, cercando di coglierne spirito e significato mediante un'ispirazione personale. Una perfetta aderenza tra suono e immagine hanno dato parecchi brani «visivizzati» di buon jazz. Abbastanza valido ci sembra il pezzo di *Show Boat*, («La Canzone di Magnolia», 1935) in cui Paul Robeson canta l'*Old Man River*, oppure quella fugace sequenza di *Stormy Weather*, in cui delle coppie di negri camminano quatte quatte sotto gli scrosci di pioggia, mentre una chitarra commenta in sordina la scena, adoperando il tema della canzone protagonista. Più importante l'esempio offertoci da Irving Rapper in *Rhapsody in Blue* (1944): ad un certo punto è necessario interrompere la monotona cronaca delle canzonette composte, secondo l'ordine cronologico, da

George Gershwin; allora il regista si mette al punto del normale protagonista, e riprende mediante l'inquadratura soggettiva le impressioni che secondo lui avrebbe potuto riportare Gershwin al suo arrivo a Parigi; nasce così un ottimo pezzo di cinema anche se qualche inquadratura — come ad esempio la ripresa dei Caffè sui «boulevards» durante il «blues» — può sembrare a prima vista arbitraria.

E per finire vorrei fare una domanda: cosa ne pensereste di un film basato su di un'orchestra jazz, il quale, si intende, non abbia nulla a che vedere con gli altri; un film «corale» in cui ognuno dei suonatori, mettiamo, fosse visto in rapporto ad una propria vita, e le varie vite fossero legate tra loro da un filo comune; un film che fosse per il jazz qualcosa di simile a quello che fu *Accordo finale* per Beethoven; un film «pensato, potenziato e realizzato» — direbbe Marotta — dal principio alla fine per il jazz; un film che cercasse di riunire in sé i postulati migliori dei cinque casi da noi citati? In Italia c'è Kramer e una quantità di eccellenti complessi minori; inoltre è da tener presente come un De Sica riesca a far muovere sullo schermo il primo operaio della Breda.

G. ENRICO LUGLI



Da «Two Girls and a Sailor» (Due ragazze e un marinaio, 1943): classico esempio di come sia possibile riempire di musica varia, fino all'impossibile, lunghi rulli di pellicola vergine.

DUNQUE la polemica parlamentare su *In nome della legge* è finita. L'on. Andreotti ha dichiarato, alla Camera, che il film non lede l'onore della Sicilia, che — anzi — esso è un'opera che reca vanto e onore al cinema italiano. Qualche maligno potrebbe anche pensare che la famosa interpellanza degli on. Caroniti e Adonnino fosse stata « predisposta », per permettere all'on. Andreotti di fare buona figura. Ma noi, Dio ce ne scampi, maligni non siamo. E poi, come si faceva a « predisporre » le assurdità degli onorevoli interpellanti?

DEL RESTO, l'on. Andreotti, forse perché su lui tante volte si appunta la macchina da presa dell'«Incom», ama il cinema, e spesso frena le intemperanze di certi deputati i quali confondono un film con un sacco di patate. Tre cose soltanto è possibile notare a proposito dell'attività della censura: che *Le diable au corps*, tolto di circolazione, fuori di circolazione è rimasto; che *Aleksandr Nevskij* non è ancora riuscito ad ottenere il visto di censura (se le nostre informazioni non sono errate); e che troppo agevolmente vien concesso lo stesso visto di censura a film dove il minimo che possa capitare sono colluttazioni a base di calci in faccia, oppure la minuziosa esposizione dell'attività « artistica » di alcuni truculenti squartatori, strangolatori, revolveratori, eccetera. (Sarebbe possibile far notare queste cose, ma noi non lo facciamo. Sicuramente la censura ci risponderebbe che uno dei capolavori della letteratura inglese si intitola *L'assassinio come una delle belle arti*, e che quel che era lecito a De Quincey dev'essere lecito anche a un film. E dinnanzi a questo ineccepibile ragionamento, noi saremmo costretti a battere in ritirata, umiliatissimi).

PERO', in quanti modi diversi si può

RIDER'S INDIGEST

vedere un film! A proposito del clairiano *Silenzio è d'oro*, su *L'illustrazione italiana* Pietro Bianchi scrive: « Gagliardo cinquant'enne nonché esperto Don Giovanni egli vuole educare ai soavi esercizi di Afrodite la giovinetta, che subito si rivela una scolara docile e promettente... Sul sentiero dell'illusione amorosa Chevalier si inoltra con passo non circospetto, finché s'accorge che la fanciulla amata s'è servita del metodo or ora appreso per applicarlo a un aspirante più giovane ». Voilà. Vuol dire che al cinema noi ci eravamo addormentati, e avevamo sognato che nel *Silenzio è d'oro*, quella particolare « educazione » Chevalier l'impartiva al suo giovane attore, non alla ragazza. Infatti, in sogno è facile confondere i rassomigliantissimi Marcelle Derrien e François Périer. (Se invece poi si tratta di un refuso della rivista, mio Dio, non si sa davvero più a che santo votarsi! *L'illustrazione italiana*, una rivista così seria, così curata...).

ANCHE Oggi ci pone lo stesso dilemma o si tratta di refusi tipografici (mio Dio. Oggi... così serio... così curato...), o al cinema dormivamo della più bella. Scrive difatti Angelo Solmi, recensendo *Valahol Európában*: « Il film ha un geniale colpo d'ala nella prima parte: ed è il racconto vissuto retrospettivamente da una ragazza violentata dagli invasori e capitata poi (dopo l'uccisione di uno dei seduttori), travestita da uomo, tra i pic-

coli abitatori del castello ». Ma come ha fatto a sdoppiarsi agli occhi del critico, il seduttore? Perché di un solo esecutore della seduzione si tratta; gli altri non esistono. Escludiamo senz'altro che la causa dell'innocente « lapsus » sia l'inconsueto abbigliamento di cui l'attrice Zsuzsa (cioè Suzy) Bánky è, nella scena in questione, dotata.

A PROPOSITO, la stessa Bánky ha ricevuto da un produttore americano, entusiasta del « colpo d'ala » del film di Radányi, l'invito di andare a Hollywood. All'invito era allegato un formulario, le cui voci da riempire erano: altezza? vita? spalle? caviglia? colore dei capelli? eccetera. Piuttosto seccata, l'attrice ha risposto che al suo paese l'arte non si valuta a centimetri. Pessimo temperamento, la figliola. Temperamento non riflessivo. Aveva creduto che quel produttore fosse davvero un produttore. Ma come ha fatto a non capire che, pur fabbricando film, quel signore era un sarto?

QUANTO detto prima esclude completamente una nostra eventuale intenzione di offendere i sarti.

UN'AGENZIA di informazioni, l'ARI, dirama: « Per motivi di censura sono invece naufragate del tutto le possibilità di vedere in Italia *Scandalo ai campi Elisi* perché in questo film francese, che si svolge nel mondo dell'alta moda e al quale ha preso parte il sarto parigino Fath, compaiono alcune indossatrici in culottes di pizzo nero e in guépières, indumenti solennemente vietati sugli schermi italiani ». Questa notizia non ha assolutamente nulla a che fare con i dati di recente raccolti dall'onorevole saragatiana Bianca Bianchi, dai quali risulterebbe che in Italia nascono, all'anno, 60.000 bambini illegittimi.

DALLA pubblicità di un film di gangsters su un grande giornale (uno di quelli che « formano l'opinione pubblica ») si apprende che nell'opera in questione « ... tutto è fatto con disinvoltura e naturalezza e i banditi hanno delle espressioni così spiritose da rendersi simpatici ». E che cosa fanno, in quel film, i simpatici banditi? Strangolano la gente con calze di seta da donna. Benone. Proibiamo le culottes di pizzo nero, ma lasciamo circolare i film ove agiscono banditi talmente simpatici. Tutti sanno, difatti, che le culottes di pizzo nero sono antipatiche. Fossero rosa o azzurrine!

A PROPOSITO, non c'era il divieto di affiggere manifesti pubblicitari con donne seminude, provocanti, eccitanti? Certo che c'era. E tutti lo rispettano. Chi mai oserebbe dire che i recenti manifesti di *Kismet!* e di *Scheherazade* rechino donne seminude? Fatto sta che i giovanelli inesperti, incauti, e ignari del divieto, assaporato il manifesto, corrono come fulmini a vedere *Kismet!*, a vedere *Scheherazade*.

Omnia munda mundis (che non vuol dire, come certuni credono, « Tutto il mondo è paese »).

O. D. F.



La polemica parlamentare su « In nome della legge » è finita. Il film di Germi, ha dichiarato l'on. Andreotti, non lede l'onore della Sicilia, e reca decoro al nuovo cinema italiano.

FOTOGENIA DEL TRENO

SINO DAI primordi del cinema i treni e la macchina da presa si sono felicemente incontrati: il 28 dicembre 1895, sul primo schermo parigino, Lumière presentava agli attoniti spettatori *L'entrée d'un train en gare de La Ciotat* e l'anno successivo l'*Empire State Express* arrivava a tutto vapore sugli schermi americani, spaventando gli spettatori e facendo una terribile concorrenza al treno di Lumière: infatti Dickson aveva avuto la felice idea di riprendere il treno non all'arrivo in stazione, ma in piena corsa, ad una svolta della strada ferrata, il che dava agli spettatori l'impressione che la sbuffante locomotiva si precipitasse su di loro. Sulla fine dello stesso anno, il treno arrivava anche sugli schermi inglesi.

Oltre a questo legame storico, se ne sono pure voluti trovare altri, imperniati su analogie di natura estetico-psicologica, tra i treni e il cinema. Così s'è detto che al cinema, arte nata per la captazione del movimento, il treno forniva appunto un tema essenziale di movimento: si è parlato di affinità di ritmo, affermando che la ferrovia « sembra fatta apposta per incarnare certe teorie fondamentali sul montaggio »; si è sottolineato come il cinema ed il treno possano entrambi essere considerati quali un invito alla fantasia, un eccitamento all'evasione. Tutti argomenti e deduzioni che hanno una base di verità, ma che sono anche stati sfruttati per esercitazioni retoriche. Quel ch'è indiscutibile è che il treno costituisce per il cinema un personaggio molto fotogenico, pittoresco ed eclettico.

Alcuni anni dopo la sua prima comparsa sullo schermo, ritroviamo il treno nel primo « classico » del cinema, che segnò l'inizio del copioso filone dei « western »: *The Great Train Robbery* (1903) di Porter. Con questo film le ferrovie si insediavano nei film spettacolari veri e propri, film a soggetto, e col passare degli anni moltiplicavano le loro apparizioni su tutti gli schermi. In tal modo le sbuffanti locomotive portarono il loro contributo alle movimentate fughe ed agli appassionanti inseguimenti del tipico film americano d'avventura. In *The Perils of Pauline* (1947), che rifà la storia di Pearl White, una delle più celebri eroine dei vecchi film d'avventure, Betty Hutton — che impersona appunto Pearl — galoppa a fianco d'un treno in corsa, salta dal cavallo sul treno e sparando sui suoi inseguitori sfugge loro con acrobatici salti da un vagone all'altro, ed innumerevoli sono le peripezie del genere che hanno emozionato gli spettatori in mezzo secolo di cinema, come pure innumerevoli sono gli assalti ai treni da parte di fuori legge e di pellirosse, dal vecchio film di Porter già citato, alle varie versioni cinematografiche delle gesta dei celebri fratelli James, a *Belle Star* (La ribelle del Sud, 1941), a *Wyoming* (Avventura nel Wyoming, 1940) dove

l'assalto al treno effettuato da Wallace Beery e Leo Carillo ha un esito umoristicamente imprevisto perché si trattava d'un trasporto di truppa, sino al recentissimo *Whispering Smith* (1949). Un assalto al treno, trattato sul tono di commedia più che su quello drammatico, lo troviamo in *The Lady from Cheyenne* (La ribelle del West, 1941) dove peraltro il treno fa svariate comparse.

Abbondante, sempre nei film d'avventure, fu non solo la semplice comparsa del treno — come in *Texas* (Texas, 1941) od in *The Desperadoes* (Desperados, 1943) — ma anche lo sfruttamento delle ferrovie come elemento drammatico. In *Suicide fleet* (La diga della morte, 1931) un treno, rotti i freni, precipita a corsa pazzica per una discesa, finché viene fermato da William Boyd. In *Whispering Smith Speaks* (La locomotiva 2423, 1935) — un film che più intelligentemente impostato e diretto avrebbe potuto diventare un gustoso romanzetto d'ambiente sulle piccole ferrovie secondarie americane — George O'Brien, milionario in incognito fattosi assumere come guardalinea per amore d'una graziosa capostazione, compie un'emozionante corsa su una vecchia locomotiva per impedire alla ragazza di vendere per una cifra irrisoria un terreno ricco di tungsteno. In *Duel in the Sun* (Duello al sole, 1946) la co-

struzione della ferrovia fornisce un punto culminante di tensione drammatica che dà luogo ad una delle migliori sequenze del film. In *The Red River* (Il fiume rosso, 1948) la ferrovia entra prima indirettamente come fattore di tensione drammatica, quando la notizia della sua costruzione induce gli uomini di John Wayne a pretendere il cambiamento d'itinerario, e più avanti l'incontro della mandria col treno fornisce una pausa di distensione prima della culminante tensione drammatica finale.

Nella storia filmata dell'epopea dei pionieri si inseriscono svariati film sulla costruzione di linee ferroviarie: da *The Iron Horse* (Il cavallo d'acciaio, 1924) di Ford, epica storia della prima linea ferroviaria americana tra l'Atlantico ed il Pacifico, nella quale compaiono persino i personaggi di Lincoln e Buffalo Bill; a *Union Pacific* (La via dei giganti, 1943) di De Mille, che rievoca la lotta fra due compagnie rivali per la costruzione della prima ferrovia transcontinentale americana, tipico « western » nel quale l'elemento ferroviario pionieristico fornisce l'ossatura del film; a *Canadian Pacific* (1949) di E. L. Marin, che racconta gli inizi della ferrovia transcontinentale canadese. Una costruzione di linee ferroviarie si trovano ancora in *Wells Fargo* (Un mondo che sorge, 1937) e in *Tycoon* (La grande conquista, 1947). In *Desert Song* (Il canto del deserto, 1943) c'è una sequenza, per quanto piuttosto generica, sulla costruzione d'una ferrovia transahariana.

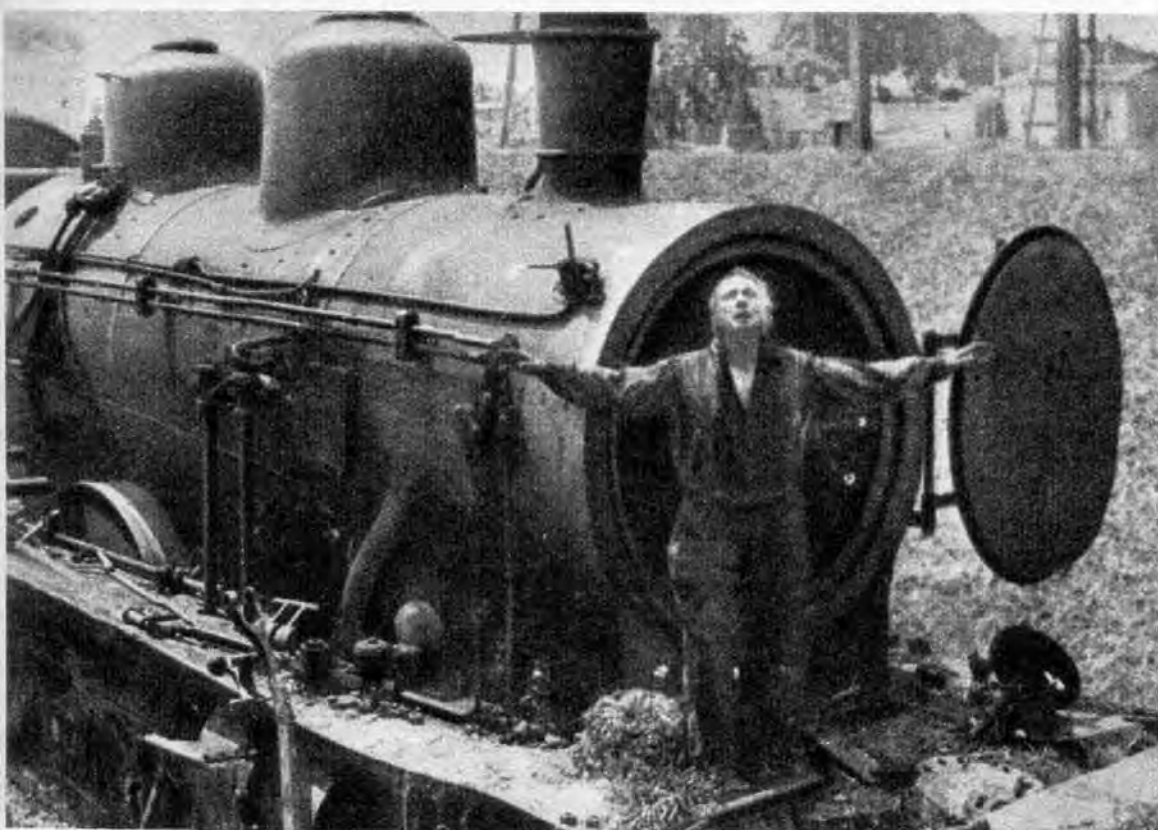
I vecchi treni americani del principio dell'ottocento, figurano pure in una recente produzione di Walt Disney, *So Dear To My Heart* (1948), un film che combina un limitato uso di disegni ani-



Treno fabesco di un primitivo. Da « Le voyage à travers l'impossible » (1906) di Méliès.



Rotale elementi drammatici nei primi film d'avventura. A sinistra: da « Sur la voie » (1914) di Perret. A destra: da « Le stigmaté » di Feuillade



Dal film « La roue » (1921) di Abel Gance: il treno è legato alla psicologia dei personaggi.

mati con una preponderante azione di vita reale. Frequenti sono le apparizioni dei treni in un altro genere di film d'avventure, quelli polizieschi. In *Murder in the Private Car* (Il mistero del vagone letto, 1934) di Beaumont, v'è un appassionante pezzo di bravura. Il vagone di coda d'un treno che s'inerpica su una linea di montagna viene sganciato da un criminale e retrocede a velocità sempre maggiore. Nel vagone c'è un carico di dinamite e, fortunatamente, un apparecchio radio col quale i viaggiatori, vittime predestinate, riescono a lanciare un disperato S.O.S. Un espresso che seguiva il treno dal quale era stato sganciato il vagone viene così fatto retrocedere a tutta velocità e con un vertiginoso gioco di scambi manovrati all'ultimo secondo, deviato su di un binario laterale. Contemporaneamente, una locomotiva viene lanciata all'inseguimento del vagone esplosivo che, dopo aver sfiorato e prodigiosamente schivato convogli e locomotive, viene infine raggiunto, cosicché un fortunoso trasbordo mette in salvo i viaggiatori pericolanti, pochi istanti prima dell'esplosione finale.

Altri esempi, fra i molti: *Bombay Mail* (Bom-

bay Express, 1934) che si svolge su un treno indiano, con furti e svariati assassinii; *Florida Special* (1935) ed un altro precedente film americano, interpretato da Ben Lyon, e proiettato in Italia col titolo *L'espresso blu*, nei quali l'azione principale si svolge su treni in corsa, dove vengono perpetrati delitti e grossi furti di gioielli. In *Double Indemnity* (La fiamma del peccato, 1944) il treno ha una funzione breve ma importante, in connessione agli scopi del delitto commesso da Fred MacMurray su istigazione di Barbara Stanwyck in *Seven Sinners* (Gli avventurieri di Londra, 1936) un criminale si sbarazza delle persone che gli danno noia facendole perire in incidenti ferroviari; molteplici avvenimenti di vario genere, fra cui la scomparsa d'un costoso gioiello, movimentano il viaggio dello *Streamline Express* (L'espresso aerodinamico, 1935). Ai tanti treni che danno filo da torcere alla polizia appartengono pure l'inglese *The Ghost Train* (Il treno fantasma, 1941), il francese *Un tram dans la nuit* (1934) e gli italiani *Freccia d'oro* (1935) e *Il treno delle 21.15* (1933), quest'ultimo ambientato però in Inghilterra. Pure ambientato in Inghilterra è

Le *train fantôme*, realizzato da una casa francese ed un film inglese in cui l'ambientazione ferroviaria è prevalente è: *Train n. 23 Mystery*, sempre di genere poliziesco.

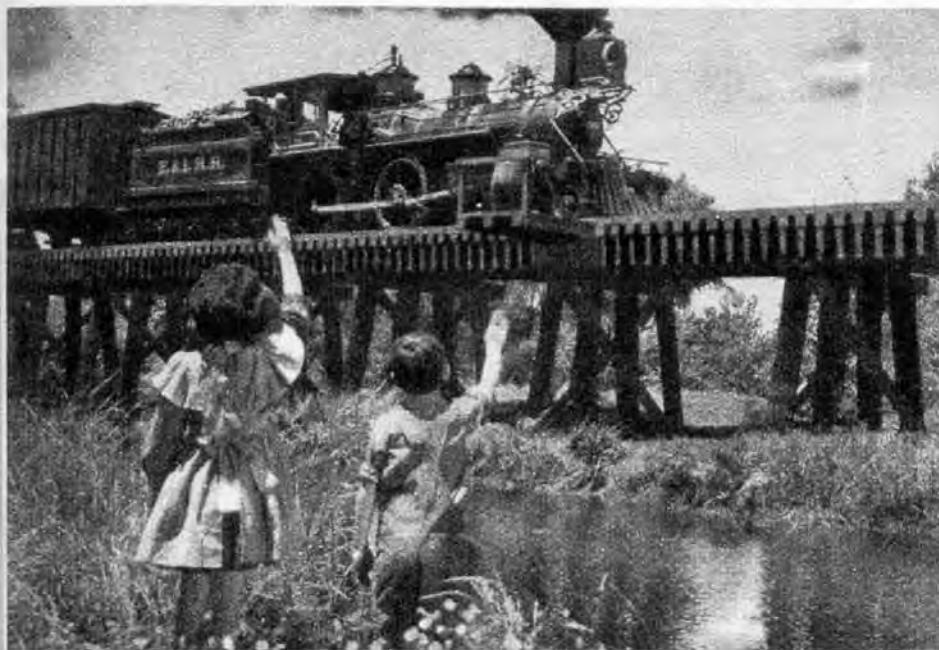
In un altro film inglese *Agguato sul rapido*, il treno è teatro di un'aggressione e di un tentato furto. Omicidi perpetrati su un treno, che fornisce l'ambientazione di buona parte del film, si trovano in *Berlin Express* (Il treno ferma a Berlino, 1948) ed in *Sleeping Car to Trieste* (Vagone letto per Trieste, 1948), che si svolge interamente su di un treno. Nel francese *Rapide de nuit* (1948) la lotta fra ladri e polizia si svolge interamente nella stazione di Saint-Lazare. Anche *Emile und die Detectives* (La terribile armata, 1931) di Lamprecht, prende l'avvio da un furto commesso in treno a danno d'un ragazzo. In *Ministry of Fear* (Il prigioniero del terrore, 1944) il treno è teatro d'una proditoria aggressione a danno di Ray Milland per rubargli una torta contenente documenti di spionaggio; in *The October Man* (Prigioniero della paura, 1947) ed in *Le signal rouge* (1948) i treni costituiscono l'elemento di un'ossessione di pretto carattere psicanalitico. E questi non sono che alcuni esempi fra i molti.

Altre numerose comparse il treno ha fatto in drammi e commedie d'ogni tipo. Tralasciamo l'enumerazione, che sarebbe lunghissima, di film nei quali si trovi una breve sequenza di viaggio in ferrovia, o di partenza od arrivo di un treno — come, ad esempio, in *Night Song* (L'amore senza volto, 1947), in *The Iron Curtain* (Il sipario di ferro, 1948), in *Die mörder sind unter uns* (Gli assassini sono tra noi, 1947) — e ricorderemo solo alcuni fra quelli in cui l'ambientazione ferroviaria fornisca un apprezzabile spunto ambientale o drammatico. *Twentieth Century* (Ventesimo secolo, 1934) si svolge in buona parte su un lussuoso treno; in *The Man who Found Himself* (1937) un chirurgo ritrova la sua vocazione a seguito della necessità di dover soccorrere i feriti di un incidente ferroviario; in *Kongo Expresse* (Congo Express, 1940) René Deltgen si butta in picchiata con l'aeroplano andando a sfrecciare sui binari per impedire lo scontro fra due treni coloniali che correvano, senza che i macchinisti lo sospettassero, l'uno contro l'altro. *Je t'attendrai* (Smarrimento, 1938) prendeva l'avvio dalla forzata sosta di un convoglio militare a causa d'un bombardamento, e la vicenda — che durava esattamente quanto il tempo di proiezione del film, nel quale era rigorosamente rispettata l'identità tra tempo cinematografico e tempo reale — si concludeva con il ripartire del convoglio. L'ambiente d'una stazione secondaria, con i treni che passano carichi di promesse d'evasione e d'avventure, apre e conclude il malriuscito tentativo d'evasione bovaryana di Danielle Darrieux, in *Retour à l'aube* (Ritorno all'alba, 1938). Buone sequenze ambientate in una piccola squallida stazione ed in uno scompartimento ferroviario ha *Knight without*

Armour (ricordare Moshau-S la Negri, gloria, 19 Sternberg nante sequ biantazion (1943) che viatore in dimentical reduci att Santis in

In Ho perdeva il sbaglio di mento per to (1941) pochadisti Morin (19 cende sep zum Glück cata coino Zazà (194 Quattro una tipica quenze di Max (1937) torno al mura di C Madame Travels (I sce volta gio di M morte del l'alterco d Non va i parte esse Treno po nel tedesco 1942).

Un bran è stato po è la scena A Woman di Chaplin visto diret goni che donna. Un dimento l diavolo im benché ve partenza c dei finestr rard Philip gere il va lare è stat realizzazio scenario c tutta la se i due giov



A sinistra: un vecchio treno americano nel recente film di Walt Disney « So Dear To My Heart » (1948). A destra: «dramma nella locomotiva».

La Contessa Alessandra, 1937) e si può
 la sequenza del treno di profughi in
 Shanghai (Mosca-Shanghai, 1936) con Po-
 In *The Last Command* Crepuscolo di
 (1928) una catastrofe ferroviaria forniva a
 l'occasione per realizzare un'emozio-
 nante; notevoli sono alcuni brani di am-
 ferroviaria in *L'homme de Londres*
 ha per personaggio principale un de-
 una stazione marittima; non facilmente
 è l'episodio del viaggio del treno di
 attraverso la campagna, realizzato da De
 Caccia tragica (1947).

Perduto mio marito (1937) Paola Borboni
 consorte in una stazione a causa d'uno
 treno. I vagoni letto portano un ele-
 mentistico in *Le sorprese del vagone let-*
 to una divertente sequenza ferroviaria
 si incontra anche in *Ce cochon de*
 (1942). Il treno interferisce pure nelle vi-
 mentali di Lil Dagover in *Umwege*
 (Verso la felicità, 1939); da una man-
 denza ferroviaria nasce la vicenda di
 (1944); la sequenza del viaggio in treno in
Passi fra le nuvole (1942) costituisce
 caratterizzazione d'ambiente. Altre se-
 viaggi ferroviari si trovano in *Il signor*
Wirtanen um die Welt (Ballerine in-
 mondo, 1940), *The Walls of Jericho* (Le
 Gerico, 1948), *Voyage sans espoir* (1944),
et la mort (1943), nonché in *Sullivan's*
dimenticati, 1941), dove il treno fornì
 a volta elementi umoristici — il viag-
 Crea e della Lake — o tragici — la
 vagabondo che ha rapinato McCrea e
 in quest'ultimo con l'agente ferroviario.
 infine dimenticato che il treno ha una
 enziale e di primo piano negli italiani
polare (1933) e *Treno crociato* (1943) e
Salonwagen E 417 (Treno di lusso,

no classico nella storia del cinema, che
 abbondantemente imitato e sviluppato.
 della partenza di Edna Purviance in
of Paris (Una donna di Parigi, 1923)
 nella quale l'arrivo del treno non è
 mente, ma suggerito dalle luci dei va-
 alternano sulla figura immobile della
 utilizzazione recente di questo proce-
 troviamo in *Le diable au corps* (Il
 corpo, 1947) di Autant-Lara, dove,
 nga mostrato direttamente il treno, la
 di questo è anche sottolineata dalle luci
 che si alternano sulla figura di Gé-
 prima che questi si lanci a raggiun-
 gione. E probabilmente questo partico-
 aggiunto da Autant-Lara in sede di
 perché non se ne trova traccia nello
 originale. Nello stesso film segue poi
 quenza del lungo colloquio in treno tra
 amanti. Il treno ha pure una parte



Il treno dei pionieri è uno dei personaggi principali del cinema "western". Da « Union Pacific » (La via dei giganti).



Sopra: il treno e il film comico; da « Soldat Bom » (1948), con Nils Pope. Sotto: Marlene in « Shanghai Express ».

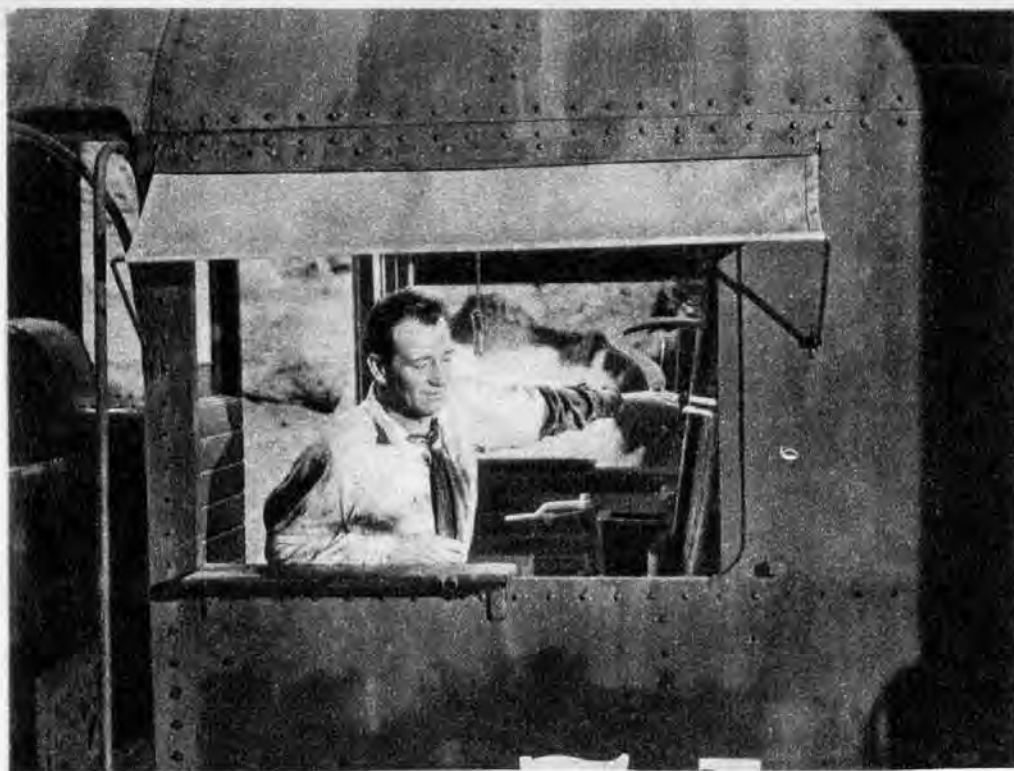
importante nelle numerose versioni cinemato-
 grafiche di *Anna Karenina* e particolarmente nella
 più recente, quella diretta da Duvivier, il quale
 ha dato al treno, alle rotaie, all'atmosfera grigia
 delle stazioni, un'importanza tutta particolare.

Uno spunto ferroviario allegro è dato dalla
 partenza di Gary Cooper, col suo trombone, in
Mr. Deeds Goes to Town (E' arrivata la felicità,
 1936) ed una divertente sequenza è quella che ha
 per teatro un lussuoso vagone d'un espresso cali-
 forniiano e per interpreti Claudette Colbert, Fred
 Mac Murray e John Wayne in *Without Reserva-*
tions (California Express, 1946). Troviamo ancora
 treni in *Quartier Latin* (1928) di Genina, in *Mou-*
lin Rouge (1928) di Dupont, in *Silver Streak* (La
 freccia d'argento, 1934), all'inizio di *Goodbye*
Mr. Chips (Addio, Mister Chips, 1939) e di *Mrs.*
Minniver (La signora Minniver, 1942); in *Viva-*
cious Lady (Una donna vivace, 1938) c'è prima
 un viaggio di nozze indi uno sconsolato viaggio
 di suocera e nuora, piantate dai rispettivi mariti.
 Una saporita ricostruzione ferroviaria ottocentesca



Il treno e psicanalisi: da « Le signal rouge ».





John Wayne lascia il cavallo per la locomotiva: da «Tycoon» (La grande conquista, 1947).

la troviamo in *Re burlone* (1935) con la pittoresca sequenza dell'inaugurazione della ferrovia Napoli-Caserta e la rappresentazione del primo «macinino» apparso nel Regno delle Due Sicilie, e treni ottocenteschi si trovano ancora nel *Documento* (1939) di Camerini, in *Malombra* (1942) di Soldati, in *Les malheurs de Sophie* (1945), in *Trois de Saint-Cyr* (1938), in *Jean de La Lune* (1931), in *Mam'zelle Nitouche*, in *Le voyage de M. Perrichon*, ed in parecchi altri film. Pure tra le rievocazioni ferroviarie ottocentesche è da collocare *Die liebe und die erste eisenbahn* (1937), ossia l'amore e la prima ferrovia da Berlino a Zehlendorf, film che si conclude con una gara tra il treno e una diligenza, vinta naturalmente dal primo. Una corsa tra treno e camion, vinta dall'automezzo, la troviamo invece in *California Straight Ahead* (1937) ed un'esilarante competizione tra un vecchio trenino locale ed un autocarro, risolta, dopo allegre peripezie e stratagemmi, in favore del primo è narrata in *Gargousse* (1938).

Tornando ai film drammatici, tra la produzione recente, c'è un emozionante inseguimento tra i binari d'un deposito ferroviario in *It Always Rains on Sunday* (1948) che per intensità drammatica si può accostare al brano del suicidio di Reggiani, che si toglie la vita gettandosi sotto un treno, nel finale di *Les portes de la nuit* (1946) di Carné. Nel recentissimo film di Cavalcanti *For them that Trespass* (1949), numerose sequenze hanno un'efficace ambientazione ferroviaria. I treni si immischiano pure nelle lotte fra le rivali fazioni cinesi, da *Shanghai Express* (Shanghai Express, 1932) a *Les pirates du rail* (Fiamme in Oriente, 1938) a *Flüchtlinge* (Fugiaschi, 1933) di Ucicky, nel quale il rimbombo delle fucilate entro gli echi della stazione vuota,

con la prospettiva delle mitragliatrici in lontananza, è un ottimo esempio di impiego emozionale del sonoro, e tutto il brano del riattamento del tratto di binario e della rimessa in moto della locomotiva abbandonata, unica salvezza per i fuggiaschi, è un insieme di sequenze ottimamente riuscite. Troviamo treni anche nella guerra tra rossi e franchisti in Spagna: *The Last Train from Madrid* (1937) e persino nella lotta di classe con il film russo *L'espresso blu* (1930) di Trauberg — da non confondere con l'altro film omonimo precedentemente citato — storia d'una rivolta di Mongoli ingaggiati da capitalisti come bestiame da lavoro e che, impadronitisi del treno che li trasporta, fuggono verso la frontiera. Altri film russi di totale o parziale ambientazione ferroviaria sono: *Turksib* (1929) di Turin, sulla costruzione della ferrovia destinata a collegare il Turkestan con la Siberia attraverso un deserto di sabbia, epopea della forza e del lavoro dell'uomo e della tecnica contro la natura ostile; *Verso la vita* (1931) di Ekk, dove dei ragazzi di strada abbandonati vengono mandati a lavorare alla costruzione d'una linea ferroviaria, e che annovera sequenze d'una straordinaria forza espressiva come quelle del collaudo della linea ferroviaria e quella finale; il film di Raisman *Il treno va verso l'Oriente* (1946).

Il cinema svedese ha pure film drammatici di ambientazione ferroviaria: *Tag 56* (1944) — tag in svedese vuol appunto dire treno — e *Rallare* (1948) che significa «i pionieri della strada ferrata» ed è imperniato sulla costruzione d'una ferrovia. Anche in *Ombytte av tag* (1943), cioè cambiamento di treno, questo fa naturalmente la sua comparsa. E perfino il cinema giapponese ha un film d'argomento ferroviario: *Nippon* (1931)

la cui seconda parte è imperniata sul contrasto tra un operaio che ha fatto un'importante invenzione ferroviaria ed un ingegnere che se l'appropria per defraudarlo. Non mancano anche, nella storia del cinema, treni mitici, come quello di *Hallelujah!* (Alleluia!, 1929) simbolo del viaggio finale e portante la scritta «pentiamoci tutti o peccatori», e treni surrealisti, quale il treno fantastico che viene a prendere Liliom morente nel *Liliom* (1930) di Borzage. Altro genere di film in cui i treni hanno apportato la loro efficace presenza sono i film comici. Il trenino di Buster Keaton in *Our Hospitality* (Accidenti che ospitalità!, 1923) che passa davanti alla locomotiva senza che Keaton, macchinista, se ne avveda; la locomotiva che inseguendo il treno finisce col divorziare dal tender; lo spostamento del binario a causa dell'asino ostinato che non vuol muoversi; altrettanti gags ferroviari d'una immediata ed efficace comicità. In *A Million Dollar Legs* (1932) un corridore podista mustacchiuto, col monoccolo ed in costume da bagno rigato, sorpassa un rapido. In *Go West* (1940) interpretato dai fratelli Marx, l'episodio del treno è uno dei brani più densi d'elementi comici di tutto il film. Anche in *Professor Beware* (Attenzione, professore!, 1938) con Harold Lloyd c'è un viaggio in treno e così pure in *The Pilgrim* (Il pellegrino, 1923) ed in *Monsieur Verdoux* (1947) di Chaplin. *Soldat Bom* (1948) è un film comico svedese nel quale le ferrovie hanno una parte importante.

E l'enumerazione potrebbe continuare a lungo, includendo anche i vari documentari sulle ferrovie, da *Pilotes du rail*, a *Rotaie* (1949) — da non confondere con l'omonimo film di Camerini — ed i buffi trenini dei cartoni animati, da *The Iron Mule* a *Dumbo*, ma il discorso diventerebbe troppo lungo. E' comunque essenziale rilevare che in tutti i film sopra citati l'ambientazione ferroviaria non costituisce un insostituibile elemento di caratterizzazione e di differenziazione, non è la caratteristica predominante del film. Salvo poche parziali e non essenziali eccezioni, il treno e le ferrovie vi sono generalmente impiegati come puri pretesti dinamici o coloristici, o drammatici, per dare una nota di particolare interesse ai casi che il film racconta, o tutt'al più come una nota di rinforzo a particolari situazioni. Ma non sono condizione determinante e necessaria della psicologia dei personaggi e carattere essenziale per la creazione d'una determinata atmosfera ambientale che alla ferrovia sia profondamente e funzionalmente legata. Questo risultato è invece raggiunto, più o meno compiutamente, in *Thunder* (Il ferroviere, 1929) di Night, in *La roue* (1921) di Gance, in *Le train sans peur* (1925) di Cavalcanti, in *La bête humaine* (L'angelo del male, 1938) di Renoir, in *La bataille du rail* (1945) di Clément, in *Scherben* (1922) di Lupu-Pick, e per determinati aspetti psicologici in *Rotaie* (1929) di Camerini ed in *Brief Encounter* (Breve incontro, 1946) di Lean.

Ma questi sono film il cui esame richiede tutto un apposito discorso, che dobbiamo necessariamente rimandare ad un'altra occasione.

DAVIDE TURCONI

Dai pionieri del west ad oggi. A sinistra: l'arrivo del vecchio treno in un villaggio. A destra: vagone lusso in «Without Reservations».





La Colbert e McCrea, entrambi sdoppiati, in una inquadratura tratta dalla sequenza finale di «The Palm Beach Story» (Ritrovarsi, 1942).

“NARRATAGE” E “RECHERCHE” IN PRESTON STURGES

LA PRIMA, folgorante apparizione di Preston Sturges nel cinema avviene con lo scenario di *The Power and the Glory* (Potenza e gloria, 1933); forse è inutile aggiungere che la pellicola di Howard e Sturges non ha niente da spartire con l'omonimo romanzo dell'inglese Grahame Greene da cui John Ford ha tratto *The Fugitive*. (La croce di fuoco, 1948). Dopo *The Power and the Glory*, il regista William K. Howard non riuscirà che in *Mary Burns Fugitive* (Fuggiasca, 1935), un film del genere «gangster», interpretato mirabilmente da Sylvia Sydney.

La novità di *The Power and the Glory* (conosciuto anche come *Thomas Gardner*, dal nome del protagonista) consisteva di due elementi: in una trovata, nel così detto «narratage», cioè in una voce fuori campo che commenta e introduce all'azione; e in un'applicazione del metodo usato da Proust nella *Recherche* alla narrazione cinematografica. La trovata si sarebbe poi mostrata di una

fecondità inesauribile, mentre la «durata» proustiana applicata al cinema ha avuto un corto avvenire. In *Potenza e gloria* (che rivelò Spencer Tracy come attore) due umili testimoni, attraverso il procedimento del «narratage», evocavano per lo spettatore la vita, il successo, gli amori di Thomas Gardner, mettendone in evidenza uno le luci e l'altro le ombre. Si vedeva Thomas vecchio, uomo d'azione riuscito ma tradito dalla seconda moglie; poi Thomas giovanotto che saliva su una collina con la donna del suo vero amore, che l'aveva incoraggiato nei primi, difficili passi. Certe artificiosità, del resto inevitabili, erano compensate largamente dal risultato complessivo, insolitamente coerente e vigoroso, e da momenti di schiettezza, intensa poesia, il suicidio della prima moglie, la già citata scena della collina.

Dopo aver partecipato alla sceneggiatura di due eccellenti cinematografe: *Imitation of Life* (Specchio della vita, 1935), che è il

lavoro più interessante di John M. Stahl, ed *Easy Living* (Un colpo di fortuna, 1937) di Mitchell Leisen, Sturges passava alla regia. Dei suoi molti film esaminerò soltanto i due, che tra quelli da me conosciuti, risultano i migliori: *The Lady Eve* (Lady Eva, 1941) e *Sullivan's Travels* (I dimenticati, 1941). A un primo, sommario esame due sono gli elementi che donano un accento particolare alle opere di Sturges, accento attraverso il quale codeste opere sono subito riconoscibili: un elemento etico, una sorta di volontarismo ottimistico che si diffonde sotto il segno calvinistico del successo, e un elemento comico nella linea del prodigioso Mack Sennett, ma filtrato attraverso il più elegante intellettualismo universitario e «clairiano». Che i protagonisti di Sturges siano eroi della volontà destinati al successo è presto dimostrato. Se Thomas Gardner è addirittura l'eccesso di una riuscita (giunto all'apice della potenza egli vuole l'amore di una donna che potrebbe essere sua figlia); Claudette Colbert, che da vedova senza un soldo arriva al dominio di una grande industria alimentare in *Imitation of Life*; Jean Arthur, che in *Easy Living* si vede arrivare addirittura la ricchezza dal cielo; Barbara Stanwyck, che conquista d'assalto il cuore e i milioni di Henry Fonda in *The Lady Eve*; Joel McCrea infine che in *Sullivan's Travels* riconquista la libertà perduta per un eccesso di ottimismo, sono tutti, uomini e donne, sulla medesima linea. E aggiungerei che mai l'americanismo come comunemente lo si intende, cioè come una riu-



Veronica Lake e Joel McCrea in « Sullivan's Travels » (I dimenticati). Con questo film, realizzato nel 1941, Preston Sturges sostiene la consolazione del dolore attraverso il riso.

scita mescolanza di iniziativa, di ardimento, di ingenuità e di fortuna, si è presentato sugli schermi con più allegri e persuasivi colori.

Ma è il senso univoco delle affermazioni e conclusioni sturgesiane ad apparirci a questo punto (e per poco che uno sia al corrente dei metodi di lavoro e dei tabù di Hollywood) rivelatore. Dopo l'allarme destato con *The*

Power and the Glory, Sturges ha valutato il rischio: finire fuori dal cinema come Stroheim e tanti altri o, nel migliore dei casi, straniero in patria come Chaplin. Ecco allora, al soccorso, la seconda linea di Sturges, il suo senso del comico. E' un espediente già noto agli scrittori intristiti dalla ferula della Controriforma; l'« egro fanciul » del Tasso è una comune



Con il film del debutto, « The Lady Eve » (Lady Eva, 1941), Preston Sturges abborda un tema vietato dalla censura, la donna americana nella sua realtà, traducendolo in termini comici.

conoscenza scolastica. La ragione per cui la deformazione comica assume in Sturges un significato etico, di liberazione, consiste nel fatto che, nei film del Nostro, l'elemento del ridere è quello che serve a introdurre nel « parco buoi » hollywoodiano i vietati veleni della libertà di pensiero e della critica indagatrice: è attraverso le situazioni comiche in altri termini che lo Sturges fornisce un giudizio nonconformistico ed eretico su certi aspetti della civiltà americana. Nei primi tentativi il ridere è fine a se stesso (Jimmy Durante che in *Easy Living* spegne e accende le luci del suo grande albergo per dar l'illusione di una clientela che non c'è); oppure c'è satira, ma bonaria (in *Imitation of Life* un tale [il caratterista Ned Sparks] dà via per una frittella un'idea che vale milioni di dollari); o anche si atteggia in umorismo patetico (sempre in *Easy Living* Jean Arthur che, ridotto a far buon conto degli ultimi « cents » racchiusi in un salvadanaio a forma di elefantino gli benda gli occhi al momento dell'« esecuzione »: un buon colpo sopra la proboscide col tacchetto della scarpa); o è in aspetto di enorme smargiassata (la sparatoria dei cacciatori in *The Palm Beach Story*, 1942). Poi le ambizioni si fanno luce, e naturalmente nelle pellicole di cui il Nostro è interamente responsabile.

In *The Lady Eve* è di scena la donna americana. Tutti sanno che in conseguenza della legislazione pioniera la donna americana gode di incredibili privilegi giuridici e tradizionali (vedi il recente processo al tenore Tagliavini a Nuova York); l'argomento è, naturalmente, tabù; nella versione convenzionale la donna statunitense è angelica, pudica, tutta per i figli, ecc. Naturalmente, non è vero niente. Che fa Sturges, volendo mettere a fuoco l'argomento vietato? Ricorre alla farsa. Fonda, milionario timido e collezionista di rettili, è la preda di Barbara Stanwyck. E' un ritratto di donna al vetriolo, ma è passato senza danno per l'A. perché era tradotto in termini comici: si poteva far finta che non fosse vero, che si trattasse di una bizzarra invenzione di un bello spirito, tipo intelligente ma un po' squinternato. In *Sullivan's Travels* è un altro tabù a rimetterci le penne, cioè il mito del progresso e della civiltà U.S.A. come impareggiabili non solo, ma privi di imbarazzanti eccezioni. Ora, vicino ad ammirevoli riuscite, anche gli Stati Uniti hanno le loro zone d'ombra, le loro « aree depresse »; son nascoste tra le pieghe dei monti, lontane dalle grandi linee di comunicazione, ma ci sono. Sturges immagina che un regista di Hollywood, stanco degli orizzonti a rime obbligate, pensi di scoprire la vita dei poveri, e che, per raggiungere lo scopo, si finga povero egli stesso. D'avventura in avventura Sullivan, cioè Joel McCrea, finisce nel bagno penale di un'« area depressa ». I disgraziati galeotti si consolano delle frustate coi film comici della domenica. Sembra una trovata, la consolazione del dolore attraverso il riso, ma intanto il tumore è denunciato. Anche nei felici Stati Uniti d'America tutto non va nel migliore dei modi possibili.

A soli cinquant'anni, e così voglioso di fare, Preston Sturges si trova dunque in una situazione privilegiata. Di tutti gli strattagemmi escogitati da uomini di cuore e di ingegno per forzare le porte dell'idiozia in technicolor, quello che Sturges ha sperimentato se non il migliore è risultato certo il più efficace. Con le necessarie cautele Sturges si trova ora nella posizione del suo collega Molière (Sturges iniziò come commediografo) di fronte a Luigi XIV: tutto gli è permesso perché sa far ridere. Forse ha già usato *Le preziose ridicole* e *Tartufo*; ora l'attendono, prove più difficili, *Don Giovanni* e *Il misantropo*. Gli restano cioè da affrontare, dopo l'ipocrisia sociale e la impudicizia muliebre, i temi della realtà oltremondana e della fondamentale solitudine dell'uomo.

PIETRO BIANCHI

L'INTERESSE suscitato da *La terra trema* di Luchino Visconti è certo dimostrato dalle controversie che il film ha suscitato. Sarebbe però necessario che queste controversie almeno ponessero la questione nei suoi termini più sostanziali. E' difatti assurdo discutere un problema di cui non si son neppure chiariti i punti fondamentali. Per questo ci par necessaria l'analisi della critica dovuta a lan., e pubblicata dal *Corriere della Sera* in data 23 aprile 1949. Scrive il giornalista del *Corriere della Sera*: « *La terra trema* di Luchino Visconti, è un'antologia di belle immagini, tra le più belle del cinema italiano. Considerata a sé, ogni inquadratura ha pregio e validità; nel loro insieme, tutte formano un film deprimente, rissoso e falso ». Non ci pare di poter condividere l'opinione di lan. In quale modo un film tutto composto di belle immagini può essere contemporaneamente un film falso? Tralasciamo i termini « deprimente » e « rissoso »; essi sono variamente interpretabili, e non ci sembrano critici. Al cinema, generalmente, gli spettatori non preparati, non aiutati e non guidati dalla critica, trovano « deprimenti » tutti i film artistici. Similmente, il termine « rissoso » non ci pare di carattere critico; soprattutto, ci pare di difficile interpretazione. Il film sarebbe rissoso perché il suo soggetto comporta risse, oppure sarebbe rissoso perché incita alla rissa i protagonisti del film, o ancora sarebbe rissoso perché invita alla rissa gli spettatori?

Dunque, un film di belle immagini che, nel suo complesso, è un film falso. Qui ci pare vi sia una contraddizione in termini, e una posizione estetica che credevamo non fosse, dopo Croce, possibile. La contraddizione è questa, a parer nostro. Bello e falso appartengono a due cate-



Da « *La terra trema* ». La polemica è riaperta: opera d'arte oppure « opera d'arte mancata »?

POLEMICHETTA PRIMAVERILE SU « LA TERRA TREMA »

gorie diverse. Per esempio, una donna provvista di bel viso, bei capelli, belle mani, eccetera eccetera, non ci pare possa risultare, nel complesso, una donna falsa, cioè non vera, non reale. Falso è un termine anzitutto pratico, bello è soprattutto un termine estetico. Le possibili formulazioni ci paiono essere: le singole immagini del film sono false, quindi il film è falso. Oppure: le singole immagini sono vere, quindi il film è vero. O ancora: le singole immagini sono belle, quindi il film è bello. E infine: le singole immagini sono brutte, il film è brutto. Questo è il centro del problema: sono vere o sono false le immagini di *La terra trema*? Se lan. giunge alla conclusione che esse sono vere, il film non può essere falso. (Salvo due casi: quello in cui il montaggio del film fosse alterato, manomesso; e quello in cui il film fosse formalista). Se invece conclude che sono false, non riusciamo a capire come possano essere belle. Non si può fare bellezza sulla falsità. Bellezza implica necessariamente verità (cfr. Keats, in qualsiasi antologia scolastica). Poi lan. dà un quadro delle reazioni suscitate dal film: « I domenicani dell'estetica hanno esaltato il film, per loro eccellenti ragioni; per altre eccellenti ragioni se ne sono entusiasmato coloro che vi hanno incontrato l'eco di una propaganda politica cara al loro cuore; immaginarsi le pazzie di coloro che hanno in comune con *La terra trema* i due amori, estetismo e idee politiche ». Dunque, sia gli esteti, che i politici, che gli estetico-politici sono in possesso di eccellenti ragioni per entusiasmarsi. Eccellenti ragioni non sono sentimenti, impulsi, predilezioni cieche, fanatismi: sono ragioni, ovvero argomentazioni logiche, razionali, giuste, vere. Parrebbe quindi che sul film siano tutti d'accordo e a ragione. Allora chi è contro il

film, chi può essere contro il film? Solo i politici di parte avversa.

Prosegue il critico: « Tre ore di pellicola raccontano la decadenza di una famiglia di pescatori siciliani (vagamente ricalcati sui *Malavoglia* verghiani, e a cui sono stati dati i visi di autentici marinai catanesi) che, rimasti senza barca dopo una notte di mareggiata e insofferenti dei soprusi dei mercanti di pesce, a cui non si piegano, cadono in drammatica miseria, finché il capofamiglia si arrende e accetta di lavorare per gli altri ». Questa esposizione ci pare incompleta. Prima di rimanere senza barca, che cosa fanno i Valastro, protagonisti del film? Lavorano per conto di altri. Pescano, con la loro barca e le loro reti, e vendono il pesce ai grossisti. Quest'ultimi, dato che hanno in mano i mezzi di trasporto, e il capitale, pagano poco il pesce. I pescatori sono costretti a venderlo al prezzo da essi stabilito. Se non lo facessero, dovrebbero: 1) portarlo loro in città (ma non hanno i mezzi per farlo), 2) mangiarselo. Ma non si può vivere mangiando solo pesce, e non si vive solo mangiando: bisogna anche comperare almeno vestiti, olio per le lampade, qualche sigaretta, ecc. Vi sono due soluzioni dinanzi ai pescatori, per risolvere la loro miseria: o rinunciare a vendere ai grossisti, e darsi allo scambio in natura (io ti do un pesce, tu mi dai un pane; come all'epoca più antica, prima della nascita della moneta) o cercare di rendersi indipendenti dai grossisti. La terza soluzione, continuare a vendere ai grossisti, non pare più possibile, per ragioni sia economiche che morali. Ma la vita e la società hanno una loro logica, e non possono andare indietro. In un'epoca in cui esistono il denaro, l'autobus, lo Stato, eccetera, non si può andare indietro di millenni, non si può tornare alle condizioni del baratto. Quindi 'Ntoni Valastro, dopo aver cer-

cato di ottenere di più dai grossisti, decide di rendersi indipendente dai grossisti stessi. Dato che nessuno ha il coraggio di seguirlo su questa via, decide di far da sé: vuole diventare piccolo proprietario. Da semi-proletario vuol diventare borghese. Insomma, i Valastro si mettono a lavorare in proprio.

Questo è il centro del film: il tentativo dei Valastro di diventare piccoli-proprietari. Noi quindi non comprendiamo la posizione negativa che il critico del *Corriere* assume riguardo al film, in quanto credevamo che l'incrementare e favorire la formazione di piccoli-proprietari, facesse parte dell'ideologia e della politica propugnata dal suo giornale. Proseguiamo. Lan. dice che dopo una mareggiata i Valastro perdono la barca e « insofferenti dei soprusi dei mercanti di pesce, a cui non si piegano, cadono in drammatica miseria ». Ci sembra che nel film le cose non stiano esattamente così. Dopo il disastro 'Ntoni cerca lavoro, ma nessuno vuole dargliene. 'Ntoni non solo è insofferente ai « soprusi dei mercanti di pesce », ma i mercanti stessi, in un primo tempo, gli tolgono la possibilità di lavorare. Inoltre, la popolazione stessa, che non vuole inimicarsi i grossisti, allontana dal proprio seno i Valastro. Difatti, un'altra sequenza del film mostra come solo una bambina dimostri comprensione per 'Ntoni. Lan. continua spiegando che il film deplora che poca gente disonesto sfrutti la fatica di molta gente onesta, e che annuncia un tempo migliore, in cui questo non avverrà più. « Un tale vaticinio è il suo merito », aggiunge. Se il vaticinio che il film contiene è un merito, vuol dire che è bene; quindi vuol dire che la situazione contro cui il film si volge, è male. Come mai allora il film sarebbe falso? Il male è cosa reale, non astratta. Lottare contro il male non può essere cosa falsa.

Ma il critico dissente « sul modo come si verrà alla redenzione... un immane boato precederà la fine delle prepotenze e dei privilegi ». Quindi il film, che è quasi un incitamento alla ribellione, « per opera d'arte che sia, manca d'essere una buona azione; e avrebbe potuto esserlo, se avesse sollecitato alla comprensione reciproca e alla solidarietà ». Notiamo che, per un attimo, lan., il quale concluderà la recensione dicendo che il film è un'opera d'arte mancata, qui ammette che invece esso possa essere un'opera d'arte. Ma di *La terra trema* gli dispiace il finale, perché gli pare un invito alla ribellione (ecco forse spiegata



Il regista Luchino Visconti a Venezia, nel 1948, dopo la proiezione di «La terra trema». Sono con lui Gadda Conti, critico del «Popolo» di Milano, e una delle interpreti del film.

la parola «rissoso» dell'inizio). Il film è un invito alla ribellione, quindi non è una buona azione, quindi è un'opera d'arte mancata. Se non sbagliamo, ridotto in forma scheletrica, questo è il ragionamento del critico del *Corriere*. Ma ci spiace di dover dissentire: anzitutto, siffatti sillogismi appartengono a una filosofia superata; poi un simile metodo di giudizio verrebbe a distruggere tutto il patrimonio artistico del cinema. Il tema della ribellione vive nelle maggiori opere d'arte che il cinema sin qui ci abbia dato: da *La corazzata Potiomkin* di Eisenstein, a *Tempi moderni* di Chaplin, a *noi la libertà* di Clair, *Zéro de conduite* di Vigo e *La madre* di Pudovkin. Sono questi film delle cattive azioni, delle opere d'arte mancate, dei film di belle immagini falsi nel complesso? Per citare esempi più recenti: sono cattive azioni *Sirena* di Stekly, *Enamorado* di Fernandez? Se *La terra trema* non è un'opera d'arte, evidentemente bisognerà cercare altrove le ragioni del suo fallimento. Ma c'è un fatto sostanziale nel film: esso non è un invito alla ribellione, sibbene la ribellione avviene nel film stesso. I Valastro si ribellano, ma sono sconfitti. Il finale del film forse incita a una ribellione futura? A questo riguardo dice assai poco, se proprio non dice nulla. Dice solo che 'Ntoni ha acquistato una coscienza nuova, in cui vi è odio e disprezzo per i grossisti (ampiamente giustificato dall'umiliazione atroce cui quest'ultimi lo costringono) e una nuova forza, una nuova sicurezza (vedi l'inquadratura finale, che mostra come rema; in modo diverso da prima). Il finale non dice: «Pescatori, unitevi, fate la rivoluzione, e abbattete gli sfruttatori»; non dice neppure:

«Pescatori, create una cooperativa, e lottate contro i grossisti»; non dice neanche: «Pescatori, create il vostro sindacato, iscrivetevi al vostro partito di classe». Il finale del film mostra solo che un uomo, 'Ntoni Valastro, ha tentato di risolvere il proprio problema diventando piccolo proprietario, ha capito che non è quella la strada buona, che è un'altra la strada buona. Dice quindi che solo lui l'ha capito, e non gli altri: ora, le ribellioni, le rivoluzioni, non le fa un uomo solo, un 'Ntoni Valastro, ma semmai, migliaia e milioni di uomini come lui. Tutta la «ribellione» di cui dovrebbe poter essere capace 'Ntoni sarebbe la ribellione individuale, anarchica: ma a chi mai fanno paura gli anarchici oggi giorno?

Un diverso finale di *La terra trema* a Visconti sarebbe parso illogico e fantastico. *La terra trema* vuol essere il documento di una situazione. Ed è interessante notare che lo stesso numero del *Corriere della Sera* che porta la recensione di lan, porta anche le dichiarazioni della delegazione italiana alla conferenza economica di Londra del Movimento Europeo («La disoccupazione produce continue e aspre agitazioni, rincrudimento di odii e rancori singoli e collettivi...»; proprio quel che mostra, anche, *La terra trema*!), nonché il fatto che, nella relazione degli on. Carmagnola e Rubinacci, del prof. Palumbo e del banchiere Nepi, il problema della disoccupazione italiana «mai era stato dipinto a così foschi colori». Ora, che cosa fa *La terra trema*? Dipinge, anche, a foschi colori, il problema della disoccupazione, e narra come essa produca «rincrudimento di odii e di rancori». Ma fa perfino di meno della rela-

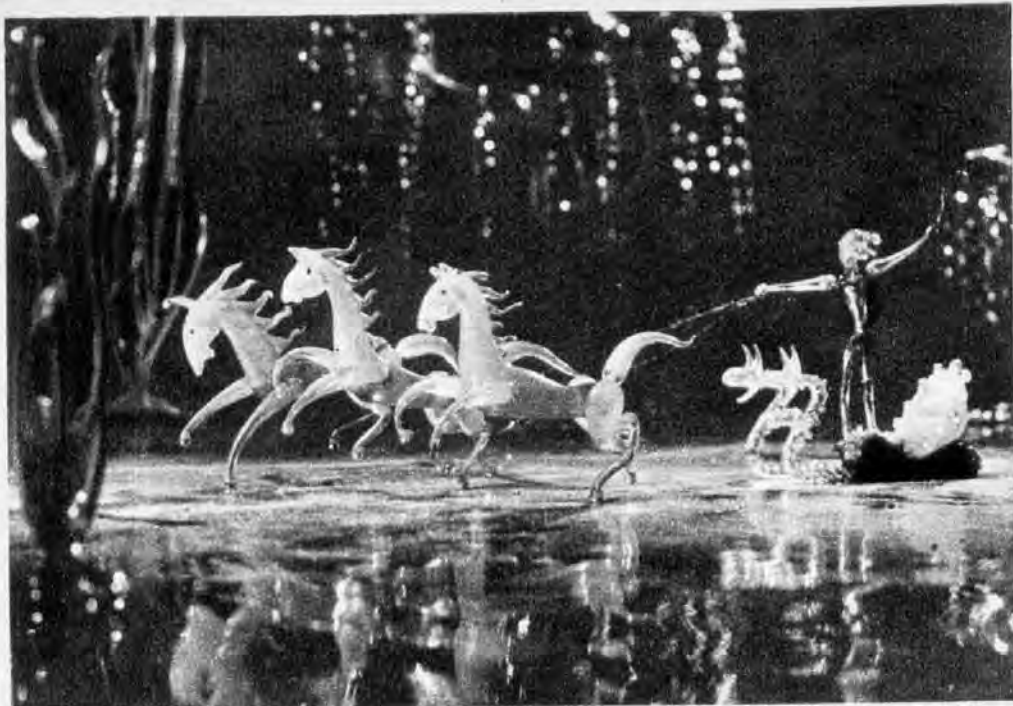
zione citata, perché narra del rincrudimento d'un odio individuale, e non di un odio collettivo però anche di più, perché mostra come questo odio individuale si trasforma in coscienza razionale. Coscienza razionale significa negazione della rivolta individuale e anarchica. Neppure in tal modo 'Ntoni potrebbe «ribellarsi»! Allora, come avverrà la «redenzione» di cui parla lan? Il film non lo dice. Poi lan, si chiede: «Com'è possibile che le avarie di una barca (d'altronde riparabili) affamino una famiglia di pescatori prima florida?». Ora, sta il fatto che la famiglia Valastro florida non era: faceva lavorare gente a giornata, ma non aveva capitali (aveva perfino pignorato la casa, per avere quel poco necessario per cominciare); quindi era costretta a lavorare giorno per giorno, senza interruzioni, a ritmo costante. Difatti, è per questo che la barca deve uscire anche col mare minaccioso. Dal film, ciò risulta chiaramente. Ma, per gente che non ha capitali, che non ha credito, che non ha più nulla da vendere, perder le reti, avere la barca senza vela, coll'albero spezzato e un fianco sfondato, significa andare in malora. Lo si comprende anche non conoscendo il prezzo di una rete da pesca, di una vela, della riparazione di una barca.

Dice ancora lan: «Perché ci si chiede di impietosirci di gente che, divenuta povera, rifiuta di lavorare per conto d'altri, cocciutamente altezzosa, e, pur di non assoggettarsi, si distribuisce tra le sozzure, l'uno all'osteria, l'altro a rubare, la terza a vendersi?». Ciò non è esatto. Anzitutto, dopo il disastro, a 'Ntoni, nessuno vuol dare lavoro: solo dopo ciò egli s'inasprisce, si declassa, diventa elemento del «proletariato degli straccioni»; poi, suo fratello Cola non ruba, ma semplicemente emigra: ciò è narrato a lungo; infine, la sorella non è che si venda per non assoggettarsi ai grossisti, ma al contrario, viene sedotta da Don Sebastiano, cioè si assoggetta ai grossisti, tramite un loro amico. «Tutti lavoriamo per conto d'altri e siamo pagati meno di quanto ci par giusto; i Valastro non chiedono un compianto particolare», dice lan. Dunque, vi è chi lavora per conto d'altri, e non è soddisfatto; e vi è chi non lavora per conto d'altri: è sperabile che sia soddisfatto. Ma noi non sappiamo se tutti coloro che lavorano per conto d'altri versino nella miseria dei Valastro. Il fatto è che i Valastro non è che sian pagati meno di quanto paia giusto loro, ma sono effettivamente pagati meno. Non crediamo che lan, amerebbe vivere nella casa dei Valastro, lavorare come i Valastro, essere pagato come i Valastro. Probabilmente, se fosse un Valastro, farebbe com'essi fanno. Ma poi, in ultima analisi, *La terra trema* è un film che «incita alla ribellione», o è un film che ci chiede di impietosirci, di accordare ai Valastro un «compianto particolare»? Le due cose ci paiono in contraddizione. Chi intende incitare alla ribellione, non cerca di suscitare pietà e compatimento. Commozione sì, pietà no. La pietà non spinge alla ribellione. Esiste nel film questa contraddizione? Se non esiste, essa è del critico.

Lan, termina la sua recensione con alcune osservazioni di carattere stilistico («Stile delle orazioni funebri»: che male c'è?), col riconoscimento che il film «è pieno di intelligenza», che ha un'«ispirazione poetica» (come fa allora a essere falso? La poesia non può essere falsa. O è una poesia non realizzata? Ma allora, la bellezza delle inquadrature, da dove proviene?), che la sua tecnica è «indiscutibilmente superiore». Quindi conclude: «un'opera d'arte mancata». E noi accetteremmo la sua conclusione, se egli l'avesse dimostrata: il che, sin qui, non ha fatto. Lan, dice inoltre che nel film «i difetti ci sono». Forse per questo non è un'opera d'arte? Scriveva l'abate Bremond, teorico della «poesia pura»: «Il solo problema non è di sapere se Valéry è oppure non è senza difetti ma è di sapere se, malgrado i suoi difetti, se proprio per i suoi difetti, brilla o non brilla sulla sua fronte il segno luminoso onde noi riconosciamo il poeta».

Questo, per ora, ci interessa: sapere se, malgrado i suoi difetti, se eventualmente proprio per i suoi difetti, *La terra trema* è un'opera vera e reale, cioè un'opera d'arte.

GLAUCO VIAZZI



IL CINEMA CECOSLOVACCO E I PUPAZZI ANIMATI

LA STORIA dei pupazzi animati, nella cinematografia, è molto recente: essi, in confronto al disegno animato, possono considerarsi ancora tecnicamente primitivi. I risultati fino ad ora ottenuti, anche i migliori, che pure sono già ottimi, non palezano che una lontana idea delle possibilità dei pupazzi: tali considerazioni vengono proprio dai produttori cecoslovacchi, che sono maestri in questo genere di produzione, ed ai quali si può, in linea di massima, prestare fede.

I cecoslovacchi, attraverso il loro lavoro, hanno mostrato queste spiccate tendenze: 1) la ricerca di una estrema tipizzazione che conferna il senso umoristico-caricaturale e l'intuizione del grottesco; 2) ricerca di una pura creazione immaginativa, che si serve di tipi come personaggi, i quali però sono o possono essere astrazione dell'umano, e per questo sono svincolati dal personaggio umano vero e proprio e possono vivere una vicenda fantasiosa sia pure a tesi (non si dimentichi che la produzione cinematografica è di Stato); 3) creazione di una sintesi musicale-visiva, che la presenza dell'elemento umano avrebbe influenzato negativamente.

La produzione dei pupazzi animati in Cecoslovacchia fa capo ad un geniale pittore e scultore Jirí Trnka, che ha saputo dare alle marionette da lui create una impronta del tutto personale, tale da assicurare al suo paese la priorità mondiale in questo settore della cinematografia. Iniziò

la sua attività come direttore artistico di disegni animati in una industria che, senza tradizioni in questo campo, era al suo nascere, dando il suo intelligente ed appassionato contributo. Ma Jirí Trnka non era portato verso il disegno animato, e ben presto lo lasciò per dedicarsi esclusivamente alla convinzione radicata nel pubblico, che con questi possono essere realizzati tanto film comici quanto drammi veri e propri. Data una forma a questo nuovo genere di spettacolo, Trnka si dedicò soprattutto a visualizzare il caratteristico folclore, soffermandosi alle sagre e ai canti popolari della Cecoslovacchia. Tra i suoi film sono da ricordare *Betlemme*, uno dei primi realizzati, e sul quale si narra l'accorrere dei pastori con i greggi, dei contadini e di tutta la popolazione di un villaggio alla santa capanna. Le composizioni delle inquadrature e la fotografia ci riportano a quadri e stampe celebri raffiguranti la nascita di Cristo. La musica a cura di Václav Trojan si ispira a canti folcloristici cecoslovacchi eseguiti da un coro di ragazzi.

A questo film seguono *Mistero*, sempre sul motivo della notte di Natale, *Posvícení* (La sagra) a colori (processo Agfacolor) in combinazione con disegni animati: il film racconta le peripezie di un reduce dal servizio militare che si trova ad una sagra di villaggio. Vi è anche l'episodio di un malvagio suonatore che paga le sue malefatte. E ancora: *Carnevale*, sulle feste popolari,

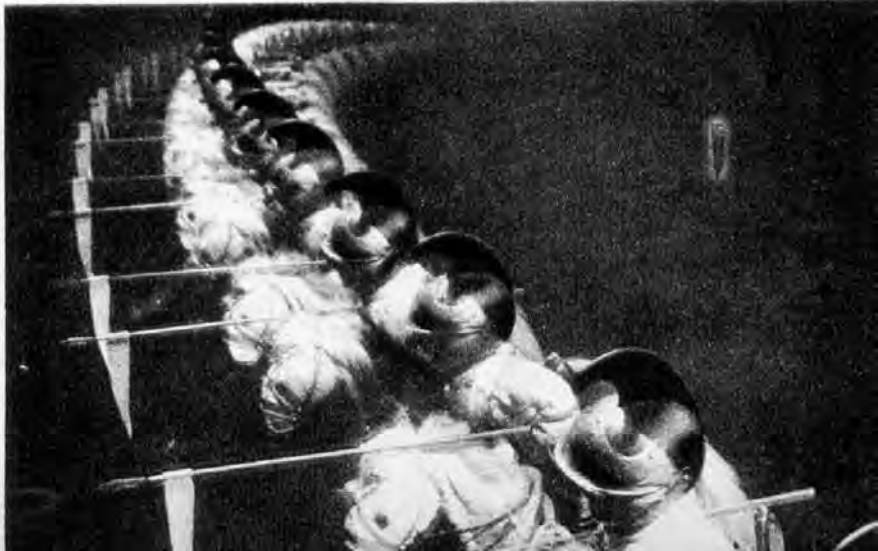
Jaro (Primavera), *Léto* (Estate). Il primo nostalgico, il secondo epico. Tutti sono accompagnati da canti folcloristici cecoslovacchi eseguiti da cori di bambini. Il cortometraggio *Perníkova chaloupka*, (La capanna di Panforte), è servito per la preparazione di un film molto più impegnativo: il lungometraggio *Broucci* (Le lucciole), in cui si è fatto largo uso di attori reali, pupazzi e disegni animati uniti in un ottimo complesso armonico. Il soggetto di questo film è tratto dall'omonimo libro per ragazzi di J. Karafiát, ormai popolare in tutta la Cecoslovacchia, e tradotto anche all'estero. Racconta la vita delle lucciole, ricordando nostalgicamente il periodo della gioventù di ogni uomo. Tra gli altri film di Trnka ricordiamo il lungometraggio a colori *Cisarov Slavik* (L'usignolo dell'imperatore), e infine il cortometraggio *Pribeh basy* (Storia di un Contrabasso).

Tutti questi film sono prodotti dai «Bratři v triku» (fratelli truccatori) di Praga.

A Zlín sorgono dei piccoli «studios» modernamente attrezzati, dove Karel Zeman produce cortometraggi comico-educativi a pupazzi animati, destinati alla propaganda, con la serie di «Don Prokouk», personaggio-tipo ormai popolare in tutta la Cecoslovacchia. Don Prokouk è una persona reale, e come tale ha i difetti e le buone qualità di tutti gli uomini: con questo personaggio i realizzatori mettono a nudo tutte le piaghe della società. Nel film *La tentazione di Don Prokouk*, ad esempio, si inizia la propaganda contro l'alcolismo. Karel Zeman ha voluto inoltre tentare un esperimento, nuovo nel suo genere, con il film a colori *Kralovna ledu* (La regina del ghiaccio). Le marionette interamente formate di vetro soffiato, vengono mosse con una nuova tecnica con la quale possono essere ottenuti movimenti più naturali di quelli fino ad oggi visti nei film con i soliti pupazzi di stoffa, di fil di ferro, di gomma fusa, di plastilina ecc. Per questo si è valso dell'opera del professore Brychta, del centro vetrario di Zelezny Brod.

E' da ricordare infine che Karel Zeman, con *Sogno di Natale*, ha ottenuto a Cannes il premio per il migliore film a pupazzi animati. Inoltre Hermine Tyrlová ha realizzato *La rivolta dei balocchi*, nel quale viene raccontato come un tedesco, in divisa da SS, entrato in una fabbrica di giocattoli, venga da questi cacciato dopo una violenta battaglia. A questo film è stato assegnato un premio a Bruxelles e giudicato a Venezia come il migliore film per ragazzi. Hermine Tyrlová ha creato un nuovo pupazzo: Kaku, che ha fatto l'anno scorso il suo debutto con il film *Ukolébavka* (La ninna-nanna).

P. R. PERSICHINI



9 - CELIA JOHNSON

A VENTITRE anni, nel 1931, Celia Johnson vestiva i panni di Ofelia nell'*Amleto* shakespeareano. Era già, dunque, un'attrice di possibilità sicure e di fervida intelligenza. Scaltritasi rapidamente nel periglioso mestiere del palcoscenico, aveva superato le tappe iniziali con interpretazioni di notevole efficacia, giungendo prestissimo al traguardo più difficile ed in un certo senso definitivo. Non deluse e nemmeno stupefatti. Il pubblico del « Broadhurst Theater » di New York, che la vedeva per la prima volta e che probabilmente non sapeva nulla di lei (non v'era stato, né poteva esserci, il consueto « ballyhoo » pubblicitario che gli americani inscenano all'arrivo degli attori stranieri), seppe intuirne, più che apprezzarne concretamente, le genuine doti di sensibilità e di gusto. Le compagnie inglesi che ogni anno recano in America, tradizionalmente interpretata, la parola dei classici, sono accolte con tutta la

cile è la decisione più ingrata che un attore possa prendere: una decisione piena di infiniti trabocchetti e legata al pericolo mortale non solo della mediocrità ma addirittura della scomparsa fisica come attore. Occorre, in fondo, una buona dose di orgoglio per arrischiare tanto, ma nessuno spettatore sarà mai disposto ad apprezzarlo.

Celia Johnson è uno dei pochissimi esemplari di questo tipo di attore votato alla rinuncia. Ogni personaggio che le accade di interpretare rappresenta veramente una conquista interiore che le dischiude un lato ancora sconosciuto della sua personalità e le fornisce nuovi mezzi per raggiungere la perfezione. Anche i passi falsi che sicuramente avrà compiuto nel decennio della sua attività più intensa, acquistano un valore positivo insospettabile in altri temperamenti. Così nacque, favorita da un confluire di circostanze solo apparentemente fortuito, l'attrice cine-

bre 1908. Celia Johnson frequentò regolarmente, prima di entrare all'Accademia per apprendervi i rudimenti della recitazione, la scuola femminile di St. Paul. Alla fluida pronuncia della lingua francese, che studiò in questa scuola, deve la sua prima scrittura professionale. Fra le numerosissime commedie da lei interpretate, nei ruoli più diversi, occorre menzionare almeno le due celebri riduzioni di *Rebecca* e di *Pride and Prejudice* (Orgoglio e pregiudizio), oltre, naturalmente, l'*Amleto*. Il primo contatto con il cinema l'ebbe durante la guerra, quando le affidarono una parte in *Dear Octopus* (1942). Ed era tempo che ciò avvenisse, se Noel Coward, dopo aver visto quel saggio, non esitò ad offrirle un provino per il film *In Which We Serve* (1943), da lui sceneggiato, diretto (in collaborazione con David Lean) e interpretato. Un film di guerra e, per così dire, forzatamente propagandistico, nel quale Celia Johnson si trovò impegnata con la semplice vicenda della moglie di un ufficiale di marina. Per quanto riguarda l'attrice, il significato di *In Which We Serve* sta nell'incontro, che il film provoca e approfondisce, con l'allora esordiente David Lean. Due personalità tendenzialmente affini, destinate ad agire sullo stesso piano e ad integrarsi nella resa emotiva di determinate situazioni, a tal punto che riuscirà spesso difficile stabilire se sia maggiore l'aderenza dell'attrice all'ispirazione del regista o il contributo di quest'ultimo allo sviluppo delle falci espressive dell'interprete.

La prova convincente di questa intima collaborazione verrà di lì a poco, quando si tratterà di realizzare *This Happy Breed* (La famiglia Gibson, 1944). Celia Johnson sarà la madre della « nidiata felice » presa nel giro affannoso di due guerre e d'un dopoguerra instabile e tormentato: rappresenterà la continuità della famiglia e saprà mantenere uniti i membri, pronta ad umiliarsi ed a soffrire per amore di tutti. Nuove alla « verità » del quadro l'insistenza un po' compiaciuta sui toni dell'apprensione e dell'angoscia, qualche volta spinti a un diapason così lacrimoso da rasentare, senza però cadervi, il fastidio: quasi si direbbe che il regista, non sapendo ancora imbrigliare la straordinaria sensibilità dell'attrice, abbia lasciato sovrachiaro respiro alla sua bravura ed al suo entusiasmo. È l'unico appunto che si possa fare alla Johnson per questo film, ma ciò non toglie, ovviamente, che la sua interpretazione rimanga una delle più acute e persuasive offerte dal cinema negli ultimi anni.

Se v'era un eccesso ingiustificato di sensibilità in *This Happy Breed*, la reazione di *Brief Encounter* (Breve incontro, 1945) è valsa ad eliminarlo ampiamente ed a condurre Celia Johnson sulla linea d'una rigorosa contenutezza. Vigilato dall'occhio attentissimo del Lean, il « gioco » cinematografico dell'attrice si snoda perfettamente sicuro fra le difficoltà e le insidie della parte e non lascia trasparire mai la tensione che dev'essere costata. Una donna umile e insignificante è Laura Jesson, la protagonista del film: non è bella, né elegante e neppure giovane. Esce dalla folla grigia ed anonima nella quale si è sempre confusa e nella quale tornerà a confondersi, vive come spaurita e incredula il dramma più alto della sua esistenza, si abbandona e si illude. Per poco giacché dinanzi al proprio dovere di moglie e di madre riacquisterà, soffrendo atrocemente per una colpa non commessa, l'equilibrio e, forse, la pace. Tutto sommato, il film non è che uno stupendo ritratto femminile, al quale Celia Johnson ha prestato un volto illuminato dalla sofferenza, un animo ingenuo ed un trepido amore.

FERNALDO DI GIAMMATTEO



Celia Johnson nel film « Brief Encounter » (Breve incontro, 1945) diretto da David Lean.

possibile deferenza e con un pizzico di malcelata invidia, ma restano estranee all'atmosfera assai meno accademica dei teatri di Broadway. La ventitreenne Celia Johnson fu, forse, l'unica sorpresa di quel monotono ritorno annuale e ricevette un'accoglienza di cordiale simpatia.

È il primo avvenimento isolabile con esattezza nell'evoluzione spirituale dell'attrice. Per trovarvi il secondo occorrerà attendere sino al 1945, quando la Johnson, ormai trentasettenne, inciderà il proprio nome nell'albo delle grandi attrici cinematografiche, con l'interpretazione di *Brief Encounter*. Tredici anni li separano: dalla giovinezza alla maturità, attraverso un lavoro tanto assiduo e tenace quanto modesto e, fuori d'Inghilterra, pressoché ignorato. Neppure le cronache teatrali britanniche, di solito così attente e minuziose, registrano con frequenza le sue interpretazioni, segno che la Johnson non possiede qualità eccezionali oppure che non nutre l'ambizione di procurarsi un facile successo popolare con espedienti meno che corretti. La seconda supposizione è certamente giusta e merita d'essere sottolineata, non per ricavarne una lode, ma piuttosto per comprendere quale sia la caratteristica umana ed estetica di questa singolare personalità di attrice. Rifuggire dall'impiego dei mezzi più semplici per comunicare con il proprio pubblico (cosa che tutti gli attori fanno, e nessuno ha mai pensato di condannarli per questo) implica una volontà di rinuncia assai superiore alle possibilità normali di un'attrice e presuppone una raffinatezza di cultura ed un'alta coscienza della propria opera che sono assai rare negli ambienti dello spettacolo, sia pure dello spettacolo inglese. Scegliere, fra diverse strade facili, l'unica diffi-

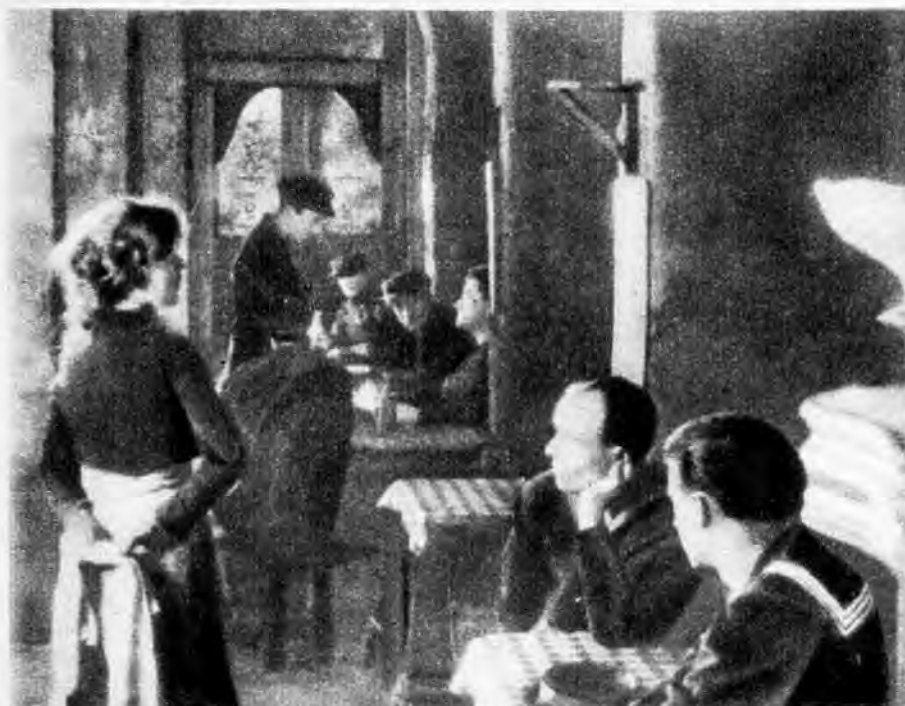
matografica che in embrione esisteva sin dal momento in cui ella usciva, diplomata con onore, dalla « Royal Academy of Dramatic Art ». Il cinema, un certo cinema che gli inglesi perseguivano da anni senza mai afferrarne completamente i motivi, doveva essere lo sbocco inevitabile di quel suo faticoso lavoro. Tanto inevitabile che giunsero a identificarsi — il cinema inglese che aveva finalmente scoperto la propria vena e l'attrice che s'era gradatamente rivelata a se stessa — con una sbalorditiva evidenza. Una sapiente preparazione era la base necessaria di quella compostezza di gesti, di toni, perfino di sentimenti che sarebbe poi divenuta il tessuto connettivo dell'opera di entrambi. Nessuna macchinosa in tutto questo, nessuno sforzo palese, ma una scrupolosa volontà di osservazione, una continua, amorevole scoperta del mondo e della vita. Si vuol pervenire alla radice di alcuni sentimenti umani, sfruttando una innata capacità di analisi che sfiora (senza abusarne mai, come invece fanno gli americani con una pseudopsicanalisi da romanzo a fumetti) il metodo scientifico.

Nata a Richmond, nel Surrey, il 18 dicem-

FILMOGRAFIA

1942: *Dear Octopus* - 1943: *In Which We Serve* di Noel Coward e David Lean - 1944: *This Happy Breed* (La famiglia Gibson) di David Lean - 1945: *Brief Encounter* (Breve incontro) di David Lean.





EN RADE

SE E' VERO che oggi è tempo di rivedere molti giudizi della critica sui capolavori piccoli e grandi — ma più i piccoli — dello schermo muto, *En Rade* è uno di quei film sui quali urge ritornare. Gli « storici » sfogliano i vecchi libri, rileggono le vecchie cronache, riesumano le ingiallite recensioni, ma i vecchi film rimangono nelle latte. Ecco Jeanne e Ford — una « Storia » recentissima: 1948 — che ci raccontano il soggetto di un *En Rade* mai esistito, soggetto tramandato da Bardèche e Brasillach di lustro in lustro (1936, 1943, 1948: edizioni rivedute e « corrette »). Secondo questi storici *En Rade* narra di un giovane che anela di evadere dal suo quartiere verso terre esotiche, ma che ne è impedito dal geloso amore della madre. Niente di meno esatto. Il soggetto di *En Rade* è tutto diverso. Ed è evidente che dove la memoria fallisce nel ricordare una trama, non può centrare un giudizio critico.

Perciò: dietro-front e daccapo.

Ho visto per la prima volta *En Rade* con il pubblico di un circolo del cinema; e non credo che il giudizio di un pubblico 1949 su un film 1927 sia da buttar via del tutto, anche se è il giudizio del pubblico di un circolo del cinema, pubblico presuntuoso, sensibile e presuntuoso. « *En Rade* è ben fotografato ». « *En*



Rade è spaventosamente lento ». « *En Rade* non racconta nulla di ciò che vuol raccontare ». Questo, il responso del pubblico (presuntuoso e sensibile) sul film di Cavalcanti. Ebbene: questo responso non è sconclusionato. Compia la critica il delicato lavoro di porre queste osservazioni nella loro giusta luce. Si veda quale realtà estetica, quali modi stilistici, quale logica storica stanno alla base di simili responsi. E si sarà pervenuti ad una positiva conclusione sul film.

Alberto de Almeida Cavalcanti (Rio de Janeiro, 1897), in attesa della regia, studia giurisprudenza e architettura. Poi, eccolo a Parigi, preda del cinema. Ma quando si ha ventisei anni e si vive nella Parigi del 1923, non si può fare che il cinema « d'avanguardia ». Che ne sarà di lui? Il destino di Cavalcanti, in questo primo tempo, è quello di Clair, L'Herbier, Léger, Delluc, Epstein, Dulac e C.ie. Il suo migliore compagno — e maestro — è L'Herbier. I suoi colleghi più importanti sono Léger e Mallett-Stevens. Il risultato: le scenografie di *L'Inhumaine* (1924) e del *Feu Mathias Pascal* (1925). Ma il cubismo e il lherbierismo poco si addicono a Cavalcanti. *Entr'acte* (1924) scivola su di lui senza quasi toccarlo (forse una sensazione musicale, ma astratta: ritmo). Il più prossimo parente di Clair, Henri Chomette, non ha miglior fortuna (alludo a *Jeux des reflets et de la vitesse, A' quoi rêvent les jeunes filles*). Piuttosto, è Delluc che attrae Cavalcanti con le immagini lente e studiate di *L'inondation* (1924). E di Delluc, Cavalcanti realizza una sceneggiatura: *Le train sans Yeux* (1924-1925). Anche l'esaltata bambola meccanica Catherine Hessling lo interessa: *Le petit Chaperon Rouge, La petite Lillie*. Oppure, qualcos'altro? Per esempio, il documentario: *Rien que les heures* (1926).

Intanto, Cavalcanti dimostra agli amici di aver imparato a manovrare la macchina da presa, attori e forbici. Ciò che non vuol imparare, invece, è di adattarsi al gusto dei finanziatori. Ruttmann pensa a Cavalcanti e a *Rien que les heures* mentre « monta » *Berlin* (1927). Clima d'avanguardia, dunque: totale avanguardia, cioè ricerca. Che altro fanno, infatti, gli « avanguardismi » di Clair e di L'Herbier, di Renoir e di Autant-Lara se non aiutare questi giovani a trovare la loro strada? Indubbiamente, quella di Cavalcanti parte da Delluc. *La femme de nulle part* (1922) può essere la chiave per decifrare tutta la storia. Per il Delluc di questo film, il soggetto conta poco. Ma che cosa non conta: il soggetto-intreccio o il soggetto-tema? Una donna invecchiata dalle delusioni, torna a rivedere i luoghi del « tempo felice ». Di azione, nel film, non ce n'è quasi; per Delluc, ciò che conta è un sentimento: la ricerca di una felicità perduta, quindi un'ultima delusione. Soggetto-tema. *La femme de nulle part* ha un ritmo, che il pubblico (di allora e di oggi) trova poco chiaro, ma si sbaglia perché non vuole ammettere che a Delluc interessa l'indugio e non la corsa, l'indagine e non la panoramica; perché non si rende conto che Delluc è più portato — per necessità di propositi e per temperamento — al gregoriano e non al jazz. Quest'ultimo lo lascia ad *Entr'acte*, a *Berlin*. E Cavalcanti, in *Rien que les heures* è in dubbio fra il jazz e il gregoriano, voglio dire tra *La femme de nulle part*, come atteggiamento e sostanza, e *Entr'acte*, come ritmo.

Che il film successivo, *En Rade*, sia la svolta decisiva, storicamente non si può dire. Però *En Rade*, opera compiuta, perfetta nei suoi limiti, per questa compiutezza dimostra d'essere stata consigliata dall'ispirazione più sincera. Ogni volta che, in seguito, applaudiremo Cavalcanti, sarà per un film realizzato secondo una progressione che ha come unità di partenza *En Rade*. Il ritmo di *En Rade* ci fa capire che l'affetto di Cavalcanti andava tutto a Delluc e affatto a Clair. Ma, oltre al ritmo, c'è la sostanza che nasce dalla tematica di Delluc.

Accordi gravi, note basse e prolungate ci introducono. Un vetro rigato di pioggia. Un volto pensoso e preoccupato di donna. Un giovane estatico guarda l'acqua del porto e si lascia stordire dagli ululati delle sirene. Il dramma di *En Rade* ha così le sue premesse ritmiche. Il sole è spesso sul filo dell'orizzonte ad immalinconire il paesaggio. Il silenzio: non è certo una insufficienza tecnica. Poi, i personaggi si muovono. Ma lo spazio dell'inquadratura è soltanto apparenza. La realtà è nell'inutile vagare da un'inquadratura all'altra. Del resto, questi personaggi si muovono poco. E' inutile muoversi quando per movimento s'intende una corsa, una fuga disperata dalla propria condizione. Il giovane melanconico — che l'amore materno, troppo monotono, ottuso nel suo calore, esaspera — si costruisce con pazienza il sogno dell'evasione: il sacco da marinaio, la busta delle posate, la con-



templazione delle navi all'attracco. La madre è, se possibile, ancor più scarnita: il suo mestiere di ricca lavandaia, con le numerose serventi, è solo scenografia, come l'ampio laboratorio e i panni stesi ad asciugare sono soltanto premesse ad un fatto che potrebbe accadere. La sgattera della taverna è un felice contrasto (necessario contrasto, che spiega e precisa l'ubicazione del dramma) con i precedenti. La taverna del porto è un luogo ricco di sostanza nostalgica, di esasperate fantasie che si reggono in un incantato equilibrio fra violenti disegni di « dockers », un poderoso ritratto di laida cuoca e sequenze di occhi maschi in fregola. Al centro (non già su uno spigolo di un « triangolo » che non esiste), la figura dell'idiota, la cui presenza scandisce il ritmo, acuisce la sofferenza, sollecita l'emozione. L'idiota è, tra le figure, la più ricca, quindi la più lenta (per lo spettatore). La sua smemoratezza non gli impedisce di sentire lo spasimo che è negli altri: nel giovane, nella madre, nella sgattera. Ci sembra addirittura la figura più riuscita, perché perfetto e significativo nel suo gioco. Senza questo personaggio portato da Philippe Hériat, *En Rade* varrebbe la metà.

Ed eccoci al punto: l'azione di *En Rade* è nei sentimenti dei personaggi, Cavalcanti racconta degli stati d'animo, quindi un'azione per modo di dire. E dunque: il ritmo, nella sua lentezza (reale, non solo per lo spettatore), è semplicemente esatto. Non è indugio, non è ritardo, è necessario camminare lungo una attenta ricerca di espressioni. Il dramma è concreto ma interiore. L'immagine attende, in ogni lunga sosta, di maturare il suo significato. E questo giunge puntualmente. Nasce dalla luce che varia sui volti o che si allarga negli esterni. E volti ed esterni hanno una luce eguale, bianchissima, per accentuare l'astratto impegno del soggetto. L'inquadratura è sempre accuratissima — un prodigio che si ripete in ogni fotogramma — per poter giu-

stificare l'indugio; e questo ne riceve forza e logica. Prima del montaggio, è la macchina da presa che compie i passaggi più difficili: lo spavento della ragazza (quel suo sussultare addossata alla parete), la madre preoccupata, alla ricerca del figlio (un « carrello » tenuto su una nota alta, ansiosa — « funzionalità », espressione e non racconto), la partenza dell'idiota, lo sguardo fisso all'obbiettivo (una soluzione di valore impensato, quasi bizzarro). E tutto viene ricondotto nella solita cadenza. Riaffiora il ricordo di *La femme de nulle part*, nettissimo. Coincidenza di ritmi ma, ancor più, parentela di stili, di intendimenti poetici, di aspirazioni espressive, contenutistiche.

Questo è *En Rade*, dunque qualcosa di più di un'antologia di belle immagini, qualcosa di diverso di un dramma dell'evasione « contrastata ». Cavalcanti nega ai suoi personaggi ogni concretezza realistica, ma non impedisce loro una concretezza spirituale. I suoi personaggi si ricordano, restano nella mente non come simboli d'avventure « esterne », ma come documenti di stati d'animo universali. Infine, un breve sguardo all'ulteriore carriera di Cavalcanti, ci convince della bontà e della sincerità di questa esperienza. Dal 1927 al 1934, i ritorni di fiamma (l'avanguardiaismo va scontato fino in fondo) si alternano ad esperimenti originali. Poi, la giusta strada non verrà abbandonata per molto: comincia l'età del documentario. *S.O.S. Radio Service*, *Coalface*, *Line to the Tschierwa Hut*, *We Live in two Worlds*, *Roadway*, si distendono fra il 1934 e il 1938. Nel 1939 Cavalcanti comincia l'antologia *Film and Reality*: l'avremmo accettata anche dieci anni prima come tesi di laurea. *Film and Reality*, film e realtà: Cavalcanti si discolpa dei peccati « d'avanguardia ». *Le petit Chaperon Rouge* è ripudiato (però è risaputo che gli artisti non sono i migliori critici di se stessi), a *Yvette* segue un punto interrogativo. Eccetera.

Oggi, Cavalcanti costruisce film a soggetto che assomigliano a perfette macchine per creare emozioni. Invecchiando, è lecito tentare di cambiare strada: un modo come un altro per ringiovanire. Però, il periodo a cui appartiene *En Rade* è il più convincente. Non importa se il pubblico dei circoli del cinema rimane dubbioso: quando si pronuncia, dà ragione a Cavalcanti, riconosce in *En Rade* un'originalità che è la sua forza poetica. E l'originalità, sappiamo, non è pane per tutti i denti.

CORRADO TERZI

Regia: Alberto Cavalcanti - *Soggetto:* Philippe Hériat - *Sceneggiatura:* Alberto Cavalcanti e Claude Heymann - *Scenografia:* Erik Aaes - *Fotografia:* James Rogers - *Musica:* Y. de La Casinière - *Interpreti:* Nathalie Lissenko, Georges Charlia, Catherine Hessling, Philippe Hériat, Thommy Bourdelle, Pierre Batcheff - *Produzione:* Neo Film, Paris 1927.

FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIOCRE

* SBAGLIATO

**** IL SILENZIO È D'ORO (Le silence est d'or)

Regia: René Clair - Soggetto, sceneggiatura e dialoghi: René Clair - Fotografia: Armand Thirard - Scenografia: Léon Barsacq - Costumi (in parte): Christian Dior - Musica: Georges Van Parys - Interpreti: Maurice Chevalier (Emilio), Marcelle Derrien (Maddalena), François Périer (Giacomo), Dany Robin (Lucietta), Christiane Sertilange (Marinetta), Armand (Célestin), Robert Pizani (Duperrier), Paul Olivier (Il contabile), Raymond Cordy, Gaston Modot (L'operatore), Jean Daurand, Max Dalban, Albert Michel, Mariotti, Broquin, Francomme (gli operai dello studio) - Produzione: Pathé-R.K.O., 1947.

POCHI sono i registi creatori; pochissimi quelli che si sono mantenuti su un piano più o meno costante di coerenza stilistica; tra quest'ultimi, si possono forse contare soltanto Dreyer, Chaplin ed Eisenstein. René Clair non rientra, purtroppo, nel trinomio. Su lui pesano in gran parte i due film realizzati in Inghilterra e tutti quelli che ha diretto in America. Come *Cinema* ha altra volta riferito, il regista francese, dopo l'esperienza californiana, scrisse: « Tra i quattro o cinquecento film prodotti ogni anno ad Hollywood, quanti recano il marchio di uno stile personale, quanti paiono essere l'opera di un artista, o di un artigiano originale? E' per una specie di superstizione che si continuano a citare il regista e gli scenaristi di un film americano. Salvo alcune eccezioni, le loro firme non hanno più significato di quanto ne abbiano quelle che figurano sui biglietti di banca, ove si può sostituire il nome di un cassiere con quello di un altro, senza che per tale motivo il valore della banconota cambi. Così, malgrado la tipografia maestosa e le fanfare che accompagnano i titoli di testa, i nomi che si leggono non sono, il più delle volte, che quelli degli impiegati di una amministrazione diretta da una collettività potentissima e anonima » (René Clair: prefazione a *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui*, di Robert Florey, Paris, Prisma, 1948). A voler essere sinceri e rigorosi, bisogna specificare che tra le eccezioni ammesse da Clair non rientrano i suoi film americani: « banconote », se non sempre del tutto « false », certo prive di uno « stile personale ». Né peraltro la dichiarazione del regista francese lo giustifica; C. Th. Dreyer ha dato un esempio di assoluta intransigenza artistica che, su un certo piano, rischia di rimanere solitario.

Dunque prima l'Inghilterra, dove venne chiamato da Korda, e poi l'America, sono state funeste per Clair. Inizia la parabola discendente. « Vedere un allegro fantasma perseguitare un nemico sconosciuto, dal diciottesimo al ventesimo secolo, e poi traversare l'Atlantico », poteva essere « una trovata ideale ». Ma *The Ghost Goes West* (Il fantasma galante, 1935), e il successivo *Break the News* (Vogliamo la celebrità, 1938), assoggettano la

fantasia al fattore industriale, ad esigenze di « trame » più complesse e complicate, a maggiori « intrecci », ad una scenografia a mano a mano sempre più « standard », e non intesa come uno degli elementi centrali di fusione. Vi sono ancora, qua e là, trovate degne di Clair (la fuga finale nel primo film, i berretti nel secondo), ma non sono tali da giustificare il compromesso. In America, il regista francese passa dal fattore industriale a quello commerciale. *The Flame of New Orleans* (L'ammaliatrice, 1941). *I Married a Witch* (Ho sposato una strega, 1943). *It Happened Tomorrow* (Accadde... domani, 1944) ed infine *And Then They Were None* (Dieci piccoli indiani, 1945) sono opere nelle quali l'umorismo e la satira lasciano il posto ad una comicità magari piacevole, ma meccanica: così come sui personaggi epidermici raramente si diffonde un senso di umanità. Ad esempio, l'ultimo film americano di Clair, tratto dal lavoro di Agatha Christie, non è neppure una parodia del « giallo », ma un comune « giallo » con qualche tentativo parodistico non risolto: l'interesse sta tutto nel gioco e nella costruzione esteriore della vicenda. E in questa opera, come nelle precedenti, il sonoro non è impiegato in funzione artistica: uomini e cose (mi riferisco, per le cose, a *I Married a Witch*) parlano troppo spesso senza una vera giustificazione narrativa. Una nota determinante nell'asservimento di Clair si poteva trovare, ad esempio, nell'orologio della « strega »: un luogo comune al quale il regista ricorre per ottenere un passaggio di tempo. Ma se Clair ha ormai compromesso la linea di una coerenza stilistica, se per lui si può quindi parlare, ad un certo punto, di parabola discendente (quella parabola che, in altro senso, alcuni fanno risalire a *Le dernier milliardaire*), a differenza di altri registi (ad esempio Vidor ed anche Renoir), egli è riuscito a superare la crisi e a risalire la parabola con *Le silence est d'or* (Il silenzio è d'oro, 1947). Tale superamento non si giustifica soltanto con il ritorno in patria di Clair; altri registi francesi hanno lasciato l'America per Parigi con risultati negativi: si veda il Duvivier di *Panique* (Panico, 1946): autore di gran lunga meno importante di Clair, ma che comunque aveva dato opere di un certo valore. Le ragioni del fenomeno sono forse ancora più profonde di quegli stessi legami di schemi e di formule imposte: la libertà è indubbiamente spesso determinante ma non sufficiente qualora nell'artista non corrisponda una fantasia inventiva ancora in atto. Produzioni cosiddette « indipendenti » sono naufragate; gli esempi non mancano. L'una e l'altra ragione, il ritorno in patria e la libertà, hanno senza dubbio il loro peso. Ma, in un certo senso, del tutto ideale, non c'è stato ritorno per il regista francese. Voglio dire che i suoi film inglesi e americani rimangono, per Clair, al di fuori del tempo e dello spazio: appartengono più alla filmografia che al suo

autore. Come se la parentesi anglo-americana non fosse esistita, e il tempo si fosse fermato al 1933-34, egli ha continuato la sua attività non portando a termine *L'air pur* (iniziato dopo il soggiorno inglese), ma girando un nuovo film che ha una prefazione immediata, per tempo e concezione ideale, in *Quatorze juillet* (Per le vie di Parigi, 1933). Nel senso accennato, Clair è rimasto appunto nella Francia del 1933; tanto è vero che si può parlare per *Le silence est d'or*, come qualcuno ha fatto, di opera anacronistica. Un non passaggio di tempo, dunque, che si identificherebbe con una visione del mondo per certi aspetti rimasta unilaterale: ferma.

Il soggetto di *Le silence est d'or*, scritto dallo stesso Clair, si ispira a *L'école des femmes* (1662). E vicenda e personaggi hanno punti di contatto e in comune con la commedia di Molière. Emilio ricorda Arnolfo, lo scapolo anziano e diffidente delle donne; Agnese diventa Maddalena, Giacomo prende il posto di Orazio. Anche alcune situazioni sono analoghe: Giacomo che racconta l'avventura amorosa ad Emilio; Emilio che ordina alla « troupe » di vegliare sulla ragazza, e via dicendo. Ma l'impostazione è diversa, e completamente capovolta la risoluzione finale, e quindi la filosofia molieriana. Non ci sono astuzie, nei due giovani innamorati, o almeno in Giacomo, contro l'anziano e geloso Don Giovanni; ma, al contrario, una sentita riconoscenza, un profondo rispetto per l'amico e per l'amicizia: sentimento che lo spinge prima a rifugiarsi da Maddalena e poi alla confessione e al proponimento della rinuncia. Peraltro Emilio non va contro le leggi della natura: ma a queste leggi, in quanto strettamente legate a quelle dell'amicizia, si arrende; la vera rinuncia sarà la sua, e non quella di Giacomo, al quale concede di sposare la ragazza. Non c'è dunque, come in Molière, « punizione alla legge violata », né una « aspra critica dei rivali gelosi » o quantomeno dei mondano-borghesi (si veda il commendatore). Il riso, nel film di Clair, ha la sua origine da altri fattori: e si identifica con una differente commedia del costume, con altre morali; una delle quali è racchiusa nella battuta finale: « Voi amate ciò che finisce bene? », in opposizione con l'altra: « Fateci film drammatici ». (Ma quanto diversa, questa moralità, dall'ipocrita concezione, sia pure analoga, dello Sturges di *Sullivan's Travels*). E' ancora, dunque, il tema dell'amicizia che interessa Clair, e con questo tema la « sua » Parigi periferica, dei « boulevards » bagnati dalla pioggia e del « Café concert », del « petit peuple » e, per l'occasione, della Parigi « naissance du cinéma ». Siamo infatti nel 1906, all'epoca « eroica » dei pionieri, dei Pathé, dei Méliès e dei Feuillade; e di quest'ultimo Clair fu, dal 1921 al 1923, assistente e « attor giovane » in più di un film: da *L'orpheline* a *Les deux Gamines*. Ed Emilio potrebbe essere appunto Feuillade, Giacomo lo stesso Clair di quei tempi, e il « théâtre cinématographique » di Emilio quello di Feuillade. La scenografia riprende la sua importante funzione. *Le silence est d'or* è, come lo definisce lo stesso Clair, nuova « école des femmes dans le décor de *Sous les toits de Paris* ». Dunque « décors » che, a parte gli stabilimenti Fortuna, già conosciamo: cioè che abbiamo già visto in

altri film di Clair. E conosciamo, ripetuto, il tema dell'amicizia, quei cori e alcuni movimenti di macchina che li accompagnano (dalla strada, ad esempio, alla finestra della camera di Giacomo), oppure alcune carrellate e panorami che in funzione comica (la "camera" che, partendo da Giacomo, scopre in primo piano il vetro rotto durante la lite). E con i cori conosciamo motivi e impiego delle musiche, che intervengono o come "leit-motiv" o elemento di contrappunto nelle "sequenze-chiave": dalla canzone del violinista alle orchestre del restaurant e del Moulin de la Galette, al "passo doppio" nella scena del Sultano. E abbiamo già visto quei tipi, quei volti: gli operai della "troupe", il commendatore, il contabile, il sultano, la portinaia e così via; e non soltanto perché alcuni degli attori avevano già interpretato altri film di Clair: si vedano, ad esempio, Paul Olivier o la Pierson, Raymond Cordy o Gaston Modot; certi personaggi, come scrive quest'ultimo, accompagnano il regista «in tutti i suoi film, mafia devota, al suo servizio».

A prima vista, dunque, nulla può sembrare nuovo in *Le silence est d'or*; eppure tutto è nuovo: nel senso che i singoli elementi del mondo clairiano, inventati durante le passate esperienze francesi, si ricompongono e si fondono in questo film sotto la guida di una ispirazione prettamente unitaria. Privo di ogni preoccupazione di linguaggio, ormai profondamente assorbito (come, su un piano diverso, è accaduto al Dreyer di *Vredens Dag*), Clair rielabora la materia e il suo mondo poetico (temi e personaggi) facendo tra l'altro opera di rifinitura minuziosa. E in questa unità è appunto da ricercare anzitutto, l'affermazione fatta all'inizio: *Quatorze juillet* visto come la immediata prefazione di *Le silence est d'or*. In un fondamentale saggio su René Clair, scritto tra il febbraio e l'aprile del 1934, Glauco Viazzi definiva *Quatorze juillet* «apparentemente il film clairiano meno costruito, e invece in realtà quello in cui l'unità tra senso interno ed estrinsecazione ritmico-figurativa è la più raggiunta e fusa nell'atto, il quale in sé comprende ogni valore portato alla realizzazione» (Glauco Viazzi: *René Clair*, Milano, Poligono, 1946). E già in quel film il regista partiva da «una posizione di rielaborazione e riarmonizzazione», vi conduceva «una ragione sobria, di vocazione quasi, tralasciando d'un lato qualsiasi intervento di fantasia che esorbiti dalla linea di realismo trasfigurato e lirizzato prescelta, dall'altro costruendo una narrazione attenta ai menomi valori, con una valorizzazione — ch'è pur sempre espressiva e mai analitica nel senso di un indugiare sulla materia — di gesti e di particolari; che è subordinazione del ritmo esterno al ritmo interno, in quanto conciliazione del mezzo alle ragioni dell'espressione». Ma non soltanto per questi "caratteri primari", perfezionati nella recente opera, *Quatorze juillet* fa da prefazione a *Le silence est*

d'or. Il primo denuncia in Clair una partecipazione e una tendenza sentimentale, e talvolta anche patetica, con maggiore immediatezza che non, ad esempio, *Sous les toits de Paris*, dove possono trovarsi le origini di tale tendenza e partecipazione; le quali vengono portate appunto alla massima accentuazione concessa a Clair in *Le silence est d'or*: che può veramente essere definito «commedia sentimentale». Sentimenti elementari, umani, patetici; ma che pur non cadono mai nel sentimentalismo. La mano del regista è, anche in questo senso, sempre accorta e vigile, più che in *Sous les toits de Paris*. Al momento opportuno, quando il pericolo sta per essere avvertito, Clair ricorre a risoluzioni particolarmente ironiche o satiriche o burlesche; accentua la commedia del costume o la comicità di contrasto o di "leit-motiv". E così ecco Giacomo prendere a calci Maddalena, che non si vuole staccare da lui; oppure ritorna il tema di Emilio, che tutti vorrebbero come padre, o entrano in scena le decorazioni del sultano, gli operai, il commendatore, Célestin e così via. Ma tutto questo supera i risultati, ad esempio, di *Sous les toits de Paris*. L'unità accennata, i caratteri "primari" di *Le silence est d'or* conducono Clair ad una introspezione umana dei protagonisti principali sino ad oggi da lui mai raggiunta in una forma così completa e poetica. E Maurice Chevalier, per la prima volta nella sua lunga carriera, entra a far parte della storia del cinema.

** SCARPETTE ROSSE (The Red Shoes)

Regia: Michael Powell ed Emeric Pressburger - Soggetto e sceneggiatura: Emeric Pressburger - Fotografia in technicolor: Jack Cardiff - Scenografia: Arthur Lawson - Coreografia: Robert Helpmann - Musica: Brian Easdale - Interpreti: Anton Walbrook (Boris Lermontov), Marius Goring (Julian Craster), Moira Shearer (Vicky), Leonide Massine (Ljubov), Robert Helpmann (Ivan Boleslawsky), Albert Basserman (Ratov), Ludmilla Tcherina (Boronskaja), Austin Trevor (Professor Palmer), Irene Browne (Lady Neston), Jean Short (Terry), Gordon Littman (Ike) - Produttori: Powell e Pressburger - Produzione: The Archers-Rank, 1947-48.

The Red Shoes (Scarpette rosse, 1947-48), in fondo film artisticamente mediocre sia pure con alcune parti degne di nota, presenta per altri motivi particolari aspetti interessanti; ancor più qualora si pensi che la maggior parte della letteratura cinematografica edita in Gran Bretagna verte sui rapporti tra cinema e società, tra film e l'influenza che esso esercita sullo spettatore. Michael Powell ed Emeric Pressburger sono due registi cosiddetti intellettuali: forse i più "intellettuali" dell'odierno cinema inglese, se si eccettua, naturalmente, Laurence Olivier; personalità di ben altro livello culturale ed artistico. Ora l'"intellettualismo" degli autori di *The Red Shoes* si identifica, ad un certo punto, con la compiacenza per certe situazioni ed atmosfere sessualmente malate, "pervertite": proprie ad uno "snobismo" nel quale si avvertono l'influenza francese e l'ipocrisia del puritanesimo. Né quello di Powell e Pressburger è un

fenomeno isolato: si veda ad esempio *The Fallen Idol* (Idolo infranto, 1947) di Carol Reed; l'eccessivo amore che il ragazzo nutre per il maggiordomo e il serpente è eloquente. Ed eloquente è, in *The Red Shoes*, il personaggio di Boris Lermontov; il suo disprezzo per ogni intimità naturale e secondo natura, che possa nascere tra uomo e donna, oltrepassa i limiti "melodrammatici" o "eroici" di un sentimento puro ed ideale per l'arte. Inoltre Vicky, che nella danza confonde i suoi casi con quelli della protagonista anderseniana, è più "stregata" dal capocomico che non dalle scarpette rosse. E le cose che Powell e Pressburger più sono riusciti a suggerire sono proprio le passioni "anormali" accennate. Ma artisticamente raggiunta è soltanto l'ormai famosa sequenza del balletto, creato appositamente per lo schermo; il colore, una volta tanto libero da ogni preoccupazione di carattere reale e "fotografico", supera la funzione decorativa per quella interpretativa.

** FUOCO A ORIENTE (The North Star)

Regia: Lewis Milestone - Soggetto e sceneggiatura: Lillian Hellman - Fotografia: James Wong Howe e Binger Sifer - Musica: Aaron Copland - Interpreti: Anne Baxter (Marna), Dana Andrews (Kolka), Walter Huston (Karin), Walter Brennan (Karp), Ann Harding (Sofia), Jane Whiters (Claudia), Farley Granger (Damian), Erich von Stroheim (Von Harden) - Produttore: Samuel Goldwyn - Produzione: Film Classics - R. K. O. 1943.

La politica cambia; e a questo cambiamento sono vincolati, naturalmente, i film propagandistici. Così, quando America e Russia combattevano un comune nemico, Milestone diresse *The North Star* (Fuoco a Oriente, 1943), un film esaltante le virtù del popolo sovietico; poi, quando gli alleati si divisero, Wellman realizzò un film tutto l'opposto come contenuto: *The Iron Curtain* (Il sipario di ferro, 1948). Può darsi, come scrive Léon Moussinac, che il primo film sia una «specie di "boomerang" per coloro che non vogliono imporre la pace, ma la loro pace al mondo»; comunque, al di fuori di ogni considerazione ideologica, *The North Star*, non oltrepassa di molto il livello di *The Iron Curtain*: Wellman conduce la sua propaganda sullo schema del genere giallo e poliziesco; Milestone su quello del film di "avventure": la differenza consiste, sempre in sede di realizzazione, in un mestiere più abile, in un movimento esteriore più vivo dimostrati dal secondo nei confronti del primo. Cosicché se per *The Iron Curtain* si poteva parlare di film scadente, *The North Star* risulta opera mediocre. E non soltanto perché certi personaggi e il villaggio di Milestone, peraltro regista nato in Russia, con la Russia hanno poco a che vedere. Di Milestone si respira talvolta il tema del suo «pacifismo», e si avverte qua e là qualche scena o sequenza umanamente efficace: come quelle, ad esempio, in cui agisce Erich von Stroheim; attore che riesce a creare, ancora una volta, una figura viva: quella dell'ufficiale tedesco.

GUIDO ARISTARCO

Il «Circolo del Cinema» di Livorno è stato fondato il 22 marzo 1947. Un gruppo di appassionati ne preparò la costituzione, mettendosi in contatto con gli altri organismi culturali della città. L'attività ebbe inizio con proiezioni per le quali veniva fatto ricorso al normale noleggio. Fu poi indetta una assemblea costitutiva di dieci soci e venne steso un abbozzo di statuto.

Il primo film proiettato fu *Il milione* di Clair. Seguirono: *Lettere d'amore smarrite* di Lindtberg, *Pel di Carota* di Duvivier e altri film. A Milano furono trovati: *La maternelle*, *La complice* (anonimo muto italiano), *I diavoli volanti* di Capra e *Giovanna d'Arco*. A proposito di quest'ultimo film si verificò uno strano incidente: la casa di noleggio lo presentava come il film di Dreyer e, come tale, fu annunciato e atteso con entusiasmo. Si trattava invece di un altro film, e la delusione fu grande.

Le proiezioni si effettuavano di domenica mattina in un cinema del centro, gentilmente concesso. Si avevano due categorie di spettatori: i soci e il normale pubblico che pagava il biglietto. La stagione ebbe termine con le proiezioni (in formato ridotto 9,5 mm.) di *Variété* e *Metropolis*. Quest'ultimo film fu rintracciato presso un parroco di un piccolo paese.

Nell'ottobre '47 fu ospite del C. C. il regista Alberto Lattuada, assieme alla «troupe» di Senza pietà. Venne proiettato per l'oc-



casione Giacomo l'idealista. Le parole di incoraggiamento di Lattuada convinsero i dirigenti del Circolo a perseverare nell'opera loro. Furono proiettati *L'angelo del male* di Renoir, *Le notti bianche* di San Pietroburgo di Roscial e *Stroeva* ed altri film. Alternando le proiezioni per soli soci a quelle ad ingresso a pagamento furono presentati, fra l'altro, *Ivan il terribile* e *Aleksandr Nevskij* di Eisenstein, *L'uomo di Aran* di Flaherty, *Mademoiselle Docteur* di Pabst (forniti dalla Federazione dei C. C.) e *Prigionieri del sogno* di Duvivier, *Uomini sul fondo* di De Robertis, *Janosik* di Fric (reperiti al noleggio).

Nel 1948, fu adottata definitivamente la formula delle proiezioni riservate ai soli soci per garantire il carattere culturale dell'iniziativa. Attualmente le proiezioni si effettuano di sera, in giorno feriali, in una sala del locale Patronato scolastico, situata quasi alla periferia. Il numero dei soci è stato fluttuante dagli 80 ai 125 e viceversa. Ogni proiezione viene illustrata da un volantino con i dati tecnici e le informazioni critiche sul film in programmazione. Dopo le proiezioni si accendono spesso vivaci dibattiti.

CIRCOLI DEL CINEMA

NEL CORSO dell'attività di questo anno sociale, molti cineclub hanno proiettato il film *Le diable au corps* di Autant-Lara; molti altri, invece, non l'hanno potuto proiettare per i divieti posti dagli esercenti locali. Ciò, anche dopo che il film è stato ritirato dalla circolazione per disposizione della censura. Queste vicende, a tutti note, sono particolarmente significative perché mettono in luce un particolare aspetto dei rapporti tra Cineclub ed esercenti, in merito alle cosiddette «anteprime». È inutile sottolineare, in questa sede, l'importanza e l'interesse di questo genere di proiezioni inserite nei programmi di film retrospettivi dei Circoli. Con le «anteprime» si stabilisce e si mantiene un legame vivo con la produzione cinematografica recente, se ne conoscono le opere migliori. Nello stesso tempo ci si investe della responsabilità di un primo giudizio di pubblico, di una funzione direttiva e di guida nei confronti delle masse indifferenziate di spettatori della propria città.

Quando l'attività dei C. C. era all'inizio e quasi nessuno conosceva l'esistenza di questi organismi culturali, era pressoché impossibile ottenere dalle case di produzione o di distribuzione dei film in anteprima. In seguito, visto il grande sviluppo del movimento dei C. C., parecchie Case decisero di modificare il loro atteggiamento, rendendosi conto che la presentazione di un buon film in un cineclub non poteva che avere un effetto molto positivo sul successo dello stesso film. Parecchi circoli poterono così ottenere un certo numero di programmi di grande interesse: talvolta l'accordo è stato stabilito su basi locali, tra C. C. e agenzie di noleggio delle varie case; più generalmente i Circoli hanno potuto e possono ottenere film in anteprima direttamente dalla sede centrale (cioè particolarmente per le copie in lingua originale) con la mediazione della Federazione dei C. C. o della Cineteca Italiana.

Ostacolo prevedibile e, purtroppo, quasi sempre insuperabile, si è dimostrata finora l'incomprensione e l'atteggiamento negativo di alcuni esercenti. È naturale che la casa produttrice o distributrice, per concedere a un C. C. un'anteprima, chieda il benestare all'esercente che ha in contratto per una futura programmazione quel suo film. Sembrerebbe anche naturale che un esercente abbia tutto l'interesse a non opporsi a tale proiezione, ma anzi che gli convenga favorirla e appoggiarla: essa gli può servire da proiezione di prova, gli può fornire utilissime indicazioni per il lancio pubblicitario del film. Ad ogni modo, non gli sottrarrà certo nemmeno uno spettatore perché i film che un Cineclub chiede per l'anteprima sono generalmente di valore artistico ed i soci di un cineclub non mancano mai di andare a rivedere una o più volte un film che li ha interessati. Senza contare che i soci di un C. C. sono tutti degli appassionati, degli spettatori particolarmente qualificati ed esercitano quindi una certa influenza su altre persone che ne accettano o ne chiedono il consiglio. Gli esercenti considerano i film di valore artistico come film dai quali è difficile cavar soldi, film che bisogna dare più che altro per prestigio del locale o per contratto. Dovrebbero rendersi conto che — lanciando uno di questi film — dopo un'anteprima al C. C. locale e con il suo appoggio, si potrà anche farne un successo commerciale, comunque si potrà dare alle proiezioni un particolare rilievo e il tono di un avvenimento di interesse cittadino.

Naturalmente, da parte dei Circoli del Cinema deve essere svolta una azione continua per chiarire agli esercenti queste possibilità di collaborazione e portarli su questo terreno. Non bisogna attendere il momento in cui si deve chiedere il benestare per l'anteprima di un film per prendere contatto con loro. Alcuni Cineclub tendono a chiudersi in se stessi, a divenire una setta quasi clandestina di cineamatori: poi, quando domandano un'anteprima e l'esercente si oppone, gridano allo scandalo. In fondo, l'esercente non ha tutti i torti: perché questi signori devono avere il privilegio di vedersi certi film in privato, prima de-

gli altri e senza pagare il biglietto? Possono aspettare qualche giorno e qualche mese e vedersi con il pubblico normale. Invece, quando un Cineclub svolge la sua attività in senso costruttivo e sempre più largo, come associazione degli spettatori cinematografici più coscienti (il che non vuol dire che debbano essere staccati dal pubblico normale o che lo debbano disprezzare e sfuggire), allora la sua richiesta per un'anteprima diventa un diritto morale, una esigenza di cultura, una necessità nell'interesse stesso del film e del suo successo.

Per ottenere la collaborazione degli esercenti, bisogna far sentire l'influenza che il C. C. esercita sull'opinione pubblica. Sarà lo stesso esercente (come si è già verificato in diverse occasioni) a richiedere l'intervento del Circolo del Cinema per diffondere quanto più possibile un bel film. Quando un Cineclub si mette su questa strada (che non rappresenta affatto un compromesso con le esigenze della cultura, ma anzi è in stretto rapporto con le necessità di una sempre più larga diffusione della stessa), si aprono nuove e sempre più vaste prospettive alla sua attività. Oltre alle anteprime, si potranno organizzare in accordo con l'esercente delle proiezioni popolari (di domenica mattina) che serviranno al Cineclub per allargare la sua sfera di influenza. Il C. C. potrà prendere l'iniziativa di lanciare per suo conto determinati film di valore; si potranno realizzare referendum e discussioni tra il pubblico. Disgraziatamente, invece di discutere di tutte queste cose, ci si può trovare di fronte un tipo di esercente che ragiona in questo modo (con una casa di distribuzione): «Se voi date *Le diable au corps* a quelli del Cineclub, anche adesso che io non lo posso più programmare perché il film è proibito, non tratterò più con voi». Allora c'è veramente di che preoccuparsi.

VIRGILIO TOSI

ASCOLI PICENO - «Cine Club per l'arte nel film» - In memoria di Francesco Pasinetti, uno speciale programma è stato dedicato al cortometraggio internazionale. Sono stati proiettati: *Piazza San Marco* e *Il palazzo dei Dogi* di Pasinetti, un film di pupazzi cecoslovacco, *Sondeurs d'abîmes* (francese), *Strumenti dell'orchestra* (con musiche di Britten) e *Acciaio* (inglese), *Sul sentiero degli animali* di Dolin (sovietico), un cortometraggio di Disney e *La mia terra* (in anteprima) del concittadino Dino Pierini. Ai soci del cineclub vengono distribuite, ad ogni proiezione, delle dispense di divulgazione di tecnica e cultura cinematografica.

BIELLA - «Centro di cultura cinematografica» - Ha proiettato in maggio: *Nanook of the North* di Flaherty, *Le jour se lève* di Carné, *Signora per un giorno* di Capra. In programma per il 2 giugno: *I prigionieri del sogno* di Duvivier.

BOLOGNA - «Circolo Bolognese del Cinema» - Ha proiettato, oltre ai film già annunciati: comiche di Charlot, *Film and Reality* di Cavalcanti, *Piazza San Marco* di Pasinetti. Il silenzio è d'oro di Clair (in anteprima).

BRUSCIA - «Cine Club» - Ha proiettato: *Tabù* di Murnau, *La tragedia* di Pizzo Palu di Pabst, *Les amoureux sont seuls au monde* di Decoin, *Tutto il mondo ride* di Aleksandrov, *Breve incontro, 1860*, di Blasetti, *Scarpette rosse*, *L'ultimo miliardario* di Clair. Sono in programma: *Le diable au corps*, *Ulica Graniczna* di A. Forl, *Les enfants du Paradis*, *Kermesse eroica*, *Lampi sul Messico*.

MANTOVA - «Circolo del Cinema» - 5 giugno: *Okraina* (Sobborghi) di Barnet.

MASSA MARITTIMA - «Circolo Culturale del Cinema» - Oltre ai film già annunciati, ha proiettato: *La charrette fantôme* e *La bandiera* di Duvivier, comiche di Charlot, *Goupi malnouris* di Becker, *Lettere d'amore smarrite* di Lindtberg, *Film and Reality*.

MILANO - «Amici della Cineteca Italiana» - Proietterà in giugno: *Mörder* di Lang e un programma di film d'avanguardia e astratti.

VARÈSE - «Circolo del Cinema "Il Portico"» - 5 giugno: *Die Dreigroschenoper* di Pabst; 12: *La passione* di Giovanna d'Arco di Dreyer.

J. P. MAYER: «British Cinemas and their Audiences», Sociological Studies. - Dobson, London, 1948.

DOPO la *Sociology of Film* — qui recensita alcuni numeri fa — il prof. J. P. Mayer pubblica oggi un nuovo volume di studi sociologici, ampiamente documentati, sull'influenza che il cinema esercita sul pubblico inglese. Dobbiamo osservare anzitutto che il campo di ricerca del Mayer viene inevitabilmente limitato dal fatto che i documenti di cui si vale sono stati ottenuti per mezzo di concorsi tra i lettori del *Picturegoer*, rivista assai popolare di cinema, di carattere assai più divulgativo che critico. Si hanno quindi soltanto le opinioni e i giudizi d'una categoria di spettatori le cui opinioni e preferenze non corrispondono a quelle della totalità del pubblico inglese: la categoria dei «film-fans», la parte più appariscente, più rumorosa, più «interessata» del pubblico; mentre vengono quasi completamente esclusi da una parte gli spettatori con un senso critico più sviluppato, dall'altra quelli di gusti e abitudini ancor meno discriminati.

Ma, a prescindere da questa limitazione, per cui il libro non raggiunge un valore solidamente scientifico, i documenti riportati sono d'un interesse e di un'utilità straordinari; anche perché le precedenti inchieste del genere — come quella del prof. Blumer, *Movies and conduct*, pubblicato nella *Payne Fund Series* — risalgono a quasi vent'anni fa. Troviamo nella prima parte l'autobiografia cinematografica di sessanta spettatori. E una constatazione appare evidente: l'influenza quasi sempre pericolosa del cinema sui bambini, alcuni dei quali — grazie all'incoscienza dei genitori che non vogliono rinunciare ai film e non san d'altra parte a chi affidare i figli — hanno iniziato la carriera di spettatori all'età di pochi mesi. E paurosamente alta è la percentuale di fanciulli che hanno avuto uno «choc» dopo aver assistito a film gialli o di terrore, tipo *Frankenstein*, o in seguito a scene che ai grandi potevano anche non apparire affatto impressionanti. Tipico è il caso d'una bambina di quattro anni che, dopo aver visto un film, «si getta sul letto, finge di pugnarsi con un grosso coltello, e, tra rantoli e gemiti, imita con realistica perfezione una morte spaventosa».



Se dai bimbi passiamo agli adolescenti e agli adulti troviamo altre rivelazioni non meno stupefacenti e impressionanti, come quella d'un giovane di vent'anni che, avendo visto 382 film nel 1943, 430 nel 1944, spera di superare questa già cospicua cifra nel 1945; o quella d'un altro che confessa d'aver assistito per ben 14 volte a un film con Eddie Cantor. Ed ecco l'influenza che i film hanno sull'ideale di perfezione maschile e sulla concezione dell'amore di certe ragazze: «A 17 anni ero appassionata per le belle storie d'amore e Tyrone Power era il mio idolo; vedevo i suoi film 3 o 4 volte ed ero innamoratissima di lui. Quando baciava la sua donna sentivo uno strano brivido corrermi lungo la schiena, fino al cuore; e a volte, in sogni vividissimi, mi pareva ch'egli mi baciasse realmente». Un'altra, sedicenne, dichiara: «Errol Flynn è la mia passione: la sua splendida figura, il suo bel volto e soprattutto i suoi baffetti m'hanno follemente innamorato». Ma la dichiarazione più grave è forse quella d'un giovane, che vive solo, lavorando qua e là: «Vado al cinema spessissimo, almeno sei volte la settimana. Solo il cinema m'interessa. Vivo come isolato da tutto quello che mi circonda, ma il mio amore per i film e il piacere che ne ricavo sono per me un compenso sufficiente alla deprimente tristezza del meschino mondo in cui vivo. Mi son fatto, attraverso i film, un'idea della vita che la realtà costantemente contraddice; ma invece di perder fiducia in quanto vedo sullo schermo, provo un disgusto sempre più amaro per la vita reale».

Alla luce di questa documentazione, sacrosanto ci appare quel che dice il Mayer circa il dovere dello stato di difendere il livello culturale e morale dei cittadini dall'influenza diseducatrice d'un cinema dominato da criteri unicamente speculativi e commerciali. E ugualmente giusta è l'esigenza ch'egli esprime d'una politica cinematografica che tenga conto dei gusti e delle necessità dei fanciulli. Ma non dimentichiamo un altro aspetto del problema,

e cioè l'influenza che le strutture e le condizioni sociali hanno sulle abitudini e sulla mentalità dei frequentatori del cinema e che li pongono spesso in una posizione di passiva, inerme accettazione di quanto vien loro ammanto sullo schermo: influenza che non è meno importante di quella, inversa, del cinema sulle abitudini sociali, e che il Mayer ci pare abbia forse troppo trascurato.

La seconda parte del libro — un'inchiesta sulle preferenze del pubblico — essendo condotta su una base non sufficientemente ampia, è assai meno indicativa e convincente; l'unico elemento, piuttosto generico, che se ne ricava, è il gusto diffuso per i film musicali (soprattutto con musica classica, come *L'eterna armonia*), e un notevole interesse per l'intreccio oltre che per gli interpreti. Segue un'interessante appendice sul pubblico che frequenta i cinema inglesi: è un'inchiesta fatta dalla *War-time Social Survey* per conto del Ministero delle Informazioni sulla frequenza al cinema dei cittadini — classificati per sesso, età, stato civile, condizione economica, occupazione, luogo d'abitazione e regione —, e condotta con la cura minuta e precisa caratteristica degli studi inglesi di questo genere. **PAOLO GOBETTI**

BIANCO E NERO. — Il numero 3 (marzo 1949) della rivista *Bianco e Nero* reca un editoriale di Luigi Chiarini in ricordo di Francesco Pasinetti; saggi su La formazione dei cicli nella letteratura e nel cinema (*Francesco Piccolo*); su Jean Vigo (*Glaucio Viaggio*), sulla teoria di Paul Rotha (*Guido Aristarco*), sull'individuo e la società in Chaplin, De Sica e nel realismo americano (*Paolo Jacchia*). Lo stesso numero reca inoltre note di Piero Bongiacari, G. C. Castello e Davide Turconi. Vito Pandolfi presenta, nella rubrica *Gli intellettuali e il cinema*, Antonin Artaud. Il fascicolo pubblica anche *Verso un cinema sociale* di Jean Vigo, una filmografia di Vigo a cura di Mario Verdone, recensioni di libri e di film. La rubrica *Rassegna della stampa* contiene: un ricordo di Delluc (*Charenso*), una recensione su L'educazione dei sentimenti (*Vito Pandolfi*) e La cultura e il cinema di Béla Balázs, già pubblicato in *La Rassegna d'Italia*.

GIORGIO BIANCHI E IL «DIVISMO»

AGLI INIZI della sua carriera cinematografica. Giorgio Bianchi è stato attore e il pubblico di buona memoria lo ricorderà in *La Scala*, *Terra madre*, *Corte d'Assise*, il solitario della montagna, *Patatrà*, e in molti altri film della vecchia *Cines* di Pittaluga. Forse è anche per questo che egli fa del «divismo» un problema capitale dell'industria cinematografica, e di quella italiana in particolare. Indiamoci. Egli dice: «Purtroppo la marca di un film è costituita, soprattutto e nella maggior parte dei casi, dal nome degli attori». «Purtroppo», insiste, «il divismo è una necessità». Ma cosciente di questo fatto e dell'equivoco che ingenera di solito la parola «divismo», egli si trona in difficoltà a definire il suo concetto di divismo.

Per chiarire le idee, diremo che egli ha cominciato in questi giorni un nuovo film, per il quale ha scelto come interpreti «Ciro», «Geppa», «Iris», cioè i tre protagonisti del film di Castellani *Sotto il sole di Roma*. «E' un film vero e che molti chiamerebbero neo-realista. Un film divertente in un ambiente popolare, per il quale mi occorrevo interpreti veri. Avrei dunque potuto, secondo il costume corrente, scegliere tre ragazzi nuovi. Ho scelto invece *Ciro*, *Geppa* e *Iris* perché, a parte il fatto che sono bravi, conto che abbiano già una certa popolarità fra il pubblico. Infatti, il richiamo del nome dell'attore è cosa inoppugnabile. Io stesso, per quanto uomo di cinema e quindi smaltizzato, mi accorgo che a volte, nella scelta di un programma, preferisco il film interpretato da un determinato attore che ha creato in me un'ammirazione di carattere divistico. Dunque, penso che il divismo sia necessario, divismo inteso in senso di popolarità e non come costume. Precisando meglio: esiste, specialmente in America, un certo tipo di produzione commerciale impostata e realizzata esclusivamente sul nome degli attori, produzione che non ha altro valore che quello derivante da questo fatto. Il divismo in tal caso diventa «cliché», ed è malsano. Ma

quando il film sia impostato, diciamo così, per se stesso, e l'attore venga scelto a interpretarlo per le sue particolari doti di «verità», sia esso attore professionista o non professionista, perché condannarlo al silenzio e non creargli intorno quella atmosfera di popolarità che ha tanta presa sul pubblico? Tengo a dir questo perché da noi oggi si tende a confondere popolarità con divismo e si vuol condannarla come espressione di una mentalità corrotta. Ne deriva che spesso si dica: «Non abbiamo attori». Io vorrei correggere questa espressione, dicendo: «Non abbiamo attori popolari». E se non esistono attori popolari, la colpa è nostra, tutta nostra che appena trovati li abbandoniamo a se stessi».

L'altro problema di Giorgio Bianchi è il titolo del film. «Il titolo», egli dice, «è una

cosa molto importante agli effetti della cassetta. Ci penserò fino all'ultimo, perché è difficile trovarne uno che sia commerciale e di buon gusto allo stesso tempo. Un titolo sbagliato può veramente essere la rovina di un film. Che uno si ponga questo problema mi pare a volte perfino ridicolo, eppure bisogna sostenere col noleggare delle vere battaglie per trovargli un'onorevole soluzione. Spesso la critica si lamenta, per esempio, della traduzione dei titoli dei film stranieri. Titoli precisi per gusto e significato, si trasformano in orribili impasti della più vieta banalità. Ma tutto il mondo è paese. Una lettera all'alba, il titolo di un mio film uscito recentemente, è diventato in Egitto *Salva tuo figlio*; in Svizzera, *Cocaina*. Così è: *Cocaina* incassa quattrini a palate».

DOM.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. Un fatto mi inorgoglisce e mi rende triste al tempo stesso: sul mio tavolo si stanno ammassando le lettere in misura imprevedibile e allarmante, altre se ne annunciano (sono amici che, soddisfatti, promettono «ti disturberò fra due settimane per qualche domandina ancora»), cosicché l'imbarazzo in cui mi trovo è terribile. Accontentare tutti è rapidamente? Oppure tenere il tono disteso delle scorse puntate e dare ascolto solo a pochi corrispondenti? La catastrofe di missive mi impone la prima soluzione, almeno sino a che il fenomeno del «sovraccollamento» continuerà a verificarsi.

Un'altra cosa ancora mi preme chiarire. Da parte dei lettori mi arrivano dei ben curiosi messaggi. «Perché Cinema si orienta a sinistra?» scrivono alcuni come UN CINEAMATORE ITALIANO (Roma), GIUSEPPE GIARDINA (Milano) per rammaricarsene, e altri come R. FERRARINI (Nogaro) per felicitarsi. Ahimè! Gli uni e gli altri hanno torto, hanno decisamente torto, e dirò che mi fanno venire in mente certi scrittori delle riviste americane (American Mercury, tanto per fare un titolo), i quali — nell'attuale orgasmo anticomunista di laggiù — vedono comunisti dappertutto, scorgono impulsi sovietici persino nelle innocenti frasi di scrittori di destra. Noi non neghiamo di aver dato, e di dare tutt'ora ospitalità ai cultori del cinema il cui orientamento politico volge a sinistra, ma facciamo notare ai lettori che sulla testata — a pag. 3 — sta scritto «Quindicinale di divulgazione cinematografica», e Cinema altro non vuol essere. Mentre preghiamo i collaboratori di sinistra di sacrificare ogni polemica politica ai fini della «divulgazione cinematografica» (altrimenti i loro articoli non apparirebbero su queste pagine), rivolgiamo lo stesso discorso ai nostri collaboratori notoriamente di destra e non sono pochi. L'amico GIARDINA, che intelligentemente sa parlare di tanti argomenti cinematografici, si dimostra scarsamente informato nei riguardi dei nostri redattori e collaboratori.

Terzo argomento, che mi sta a cuore. «Il problema Aristarco o delle stellette». Ad alcuni quei satelliti sembrano pochi per dare una esatta idea del valore del film e come A. D. F. (Belluno) propongono cinque stelle per creare delle sfumature di classificazione, altri invece rivelano — come ETTORE MARCELLI (Pisa) — l'errata distribuzione di «voti» mediante le stellette, nella puntata della critica sul n. 13. A quest'ultimo lettore faccio notare che sul n. 14 è apparso

l'errata-corrigere di Aristarco e così ogni questione cade a causa di un errore del proto tosto chiarito. Per l'aumento dei benedetti planeti, Aristarco esita. Ed ha tutte le ragioni, a veder mio: egli non pretende di fissare una graduatoria alla maniera sportiva, bensì di indicare al pubblico quali film meritano, e quali no, d'essere visti. Con il voto più alto egli cerca di consegnare all'opera la patente di capolavoro: ammette che in tutto questo v'è un qualcosa di insolito — il «capolavoro» lo salutano i posteri, e Aristarco lo sa — ma azzarda il giudizio e questo rientra nei suoi diritti di critico. Invito i lettori a non fermarsi alle stellette, ma a leggere più attentamente le critiche. Oppure, tengano presente quanto ho scritto qui.

ETTORE PALADINO (Napoli). La strada della felicità non è diretta soltanto da Vidor, e l'episodio che citi tu (la «diva» di Hollywood che mette in satira i sistemi di lavorazione di quegli «studios») mi sembra da attribuire a Leslie Fenton. Il film è diseguale e riesce persino irritante in alcuni punti; ma non cederai quella stupenda sequenza di Henry Fonda e James Stewart suonatori di jazz per tutti i «Duelli al sole» di questo mondo.

CARLO ROSSELLI (Roma). Non conosco il codice di cui tu parli. Leggi comunque, in Cinema n. 14, il piano quinquennale per la cinematografia in U. R. S. S.

A. D. F. (Belluno). Un grande attore, Gary Cooper? Qualche volta dimostra di assecondare bene i desideri del regista, e i film di Capra lo dimostrano. Altre volte si compiace di alcune ciutterie di interpretazione, che gli sono proprie, e rende meno. Non dimenticare che il nome di Cooper è legato, sia pure senza troppa gloria, a molti dei film americani, diventati, come si dice «classici». Aristarco ti saluta. Cinema, almeno per ora, non ha intenzione di organizzare concorsi fotografici.

SILLA ZAMBONI (Torino). Neorealismo è un termine avventato e spesso equivoco. Come diceva Geri, durante la sua visita a Milano, «il neorealismo, o quel che è, non impedisce a nessuno di abbandonare gli stracci della povera gente e di infilarsi nelle case dei ricchi». Si vuole comunque indicare con questo termine il cinema che considera, con occhio audace, i fatti della vita attuale. Mi il termine non mi soddisfa, neppure gli stessi registi ti saprebbero dare una esauriente spiegazione. Tanto valeva regalare a questa corrente un numero o una sigla, invece di

chiedere in prestito quest'etichetta alle arti figurative (etichetta che — tanto vale dirlo — non verrà più restituita). Stando così le cose, non vedo perché non si debba definire «neorealismo» il cinema francese d'anteguerra; il termine è inflazionato e l'uso che se ne fa ha ormai poca importanza. Il deputato del Baltico è diretto da A. Zarkhi e J. Kheifits. La macchina ammazzacattivi sarà forse mandata a qualche festival internazionale del cinema. Il regista Giovanni Paolucci è attualmente a Genova ed ha grandi progetti; ma vuole che non se ne parli, per ora. Tuttavia so che il regista di Preludio d'amore potrebbe anche diventare produttore. Ma non facciamo previsioni. Chaplin sta realizzando l'ultimo film della sua vita (è lui stesso che lo dice): la vita di un saltimbanco inglese fin di secolo. De Sica il più grande regista italiano? Io sento una vena poetica maggiore in Luciano Visconti. Grazie delle proposte.

UN FEDELE AMICO (Perugia). Se vuoi comunicare con Geri, manda la lettera a Cinema che la farà pervenire al regista. Il termine ultimo per la consegna del soggetto cinematografico alle Olimpiadi Culturali della Gioventù è il 15 giugno.

ZITTI ZENO MARIO (Bologna). Vedi la risposta a Un Fedele Amico di Perugia.

G. TAMBURINI (Roma). Sei pagine, scritte a mano, con la tua calligrafia! La tua difesa del cinema americano mi trova consenziente in alcuni punti, ma non dimenticare che hai giustificato il «lieto fine» in funzione dello spasso del pubblico, quindi hai decisamente classificato come «commerciali» moltissimi film. Ora, su questo cammino, non si può avanzare. Leggi Photoplay, a quanto vedo; anch'io lo leggo e mi sono accorto che le critiche di quella rivista, come del resto tutte quelle dei «fan magazines», sono addomesticatissime, per nulla autorevoli, e quanto al giudizio del pubblico medio statunitense — che dà la sua risposta per il «poll» annuale — ti addolori se lo consideri inutile? Sempre perché tu badi al cinema americano in quanto «prodotto» industriale, e io vado cercando invece — come gli altri che amano quest'arte — i valori estetici. E questi valori sono pochi, credi a me, pochi davvero. Per correggere il tuo punto di vista — che determina delle conseguenze bizzarre e pericolose — ci vorrebbe una pagina di questa rubrica, non lo spazio riservato ad una simile risposta.

LUIGI VANNUCCHI (Roma). La tua irrequieta lettera trova un rapido riscontro. Il barone di Münchhausen è diretto da Joseph von Baky, Anuschka da Helmut Käutner, Le cinque schiave da Lloyd Bacon. Arrivederci Francesca è interpretato da Marianne Hoppe, Hans Söhrker, Rudolf Fernau, Fritz Odemar, Hermann Speilmann, Aribert Wäschler. Il resto al prossimo numero.

FERRUCCIO ROSSI (Trieste). Una storia breve, sintetica e pur sempre informata? Mezzo secolo di cinema di Francesco Pasinetti (ed. Poligono).

FILIPPO TRAIETTA (Pisa). The Rise of American Film di Lewis Jacobs è edita dalla Harcourt di New York. Puoi richiederla alle Messaggerie Italiane. E' una storia molto interessante e utile.

ENIO FIDORA (Padova). Sì, Cinema pubblicherà gli indici. Bianco e Nero viene inviato alle edicole che ne fanno richiesta.

FRANCO (Milano). Oltre al Miracolo delle campane, solo The Paradine Case — tra i film della

Valli — è apparso sugli schermi americani. E' pronto Weep No More, e The Third Man — realizzato in Europa dal regista Carol Reed — è al montaggio. Brazzi torna in Italia dopo aver interpretato con scarso successo Little Women. Valentina Cortese, convalescente, lascia Milano per tornare a Hollywood.

SERGIO GALLI (Prasomaso). No, non sono Casiraghi. Vuoi un consiglio sincero a proposito di quella tua idea? Rinuncia, rinuncia decisamente. Non vedo molto chiaro in quel programma. L'indirizzo del Centro Sperimentale di Cinematografia è Via Tuscolana km. 9, Roma.

MASSIMO SARI (Ferrara). E' vero: un'interessante disamina del problema musica-immagine si rende necessaria. Cinema provvederà.

DANIELE MAIONE (Roma). Ammetto che molti termini usati negli articoli e nelle recensioni di Cinema siano strettamente cinematografici e quindi non accessibili — almeno in un primo tempo — al lettore profano. Appunto per venire incontro ai desideri tuoi e di altri amici che mi hanno scritto, la redazione sta compilando un dizionario. Saprete che cosa vuol dire «materiale plastico», «solidità», «trasparenza» ecc. Per il «pan-focus» non hai letto l'articolo di Spartaco Gianoglio sul n. 13?

FRANCO FERRARI (Reggio Emilia). La scala al Paradiso di Presburger e Powell m'è parso un lodevole (e anche patriottico!) tentativo: ma l'eccessiva fumisteria, l'uso facile di certi mezzi, la «trovata per la trovata», gli slittamenti di tono (passa dal faceto al tragico con balzana indifferenza, senza raggiungere neppure una meta arditamente grottesca) l'hanno trasformato in un film di scarso interesse per la storia del cinema. Quel due registi inglesi, che ogni tanto hanno una cospicua levata d'ingegno, hanno saputo dare, nel 1942, un buon film interpretato da Roger Livesey e Deborah Kerr, Colonel Blimp.

NERO TEBANO (Taranto). Per la prima e l'ultima volta acconsento a mettere in comunicazione due amici; ma lo faccio di buon grado perché si tratta di un caso particolarissimo. Mi ha scritto Ivo Valentini (che abita a Villa Cognento 234, Modena) e mi ha pregato di pubblicare su queste pagine il suo indirizzo affinché tu lo possa vedere e di conseguenza metterti in comunicazione con lui. Penso che il cinema sarà ancora l'argomento principale della vostra corrispondenza. Valentini mi scrive appunto che, prima del conflitto che vi ha fatto perdere di vista l'un l'altro, vi occupavate di cultura e di arte.

ATTILIO LEMBO (Capri). Chiusa la questione Jones-McGuire, Robert Flaherty sarà ricordato ed esaminato su queste pagine molto presto. Sono curioso anch'io di sapere quale sorte è stata riservata a Louisiana Story; speriamo che qualche circolo del cinema compiacente diffonda in Italia l'ultimo film del regista americano.

GINO CONTE (Napoli). Ti siamo grati delle proposte. Nel mese di giugno, Cinema metterà in vendita le copertine per rilegare la collezione.

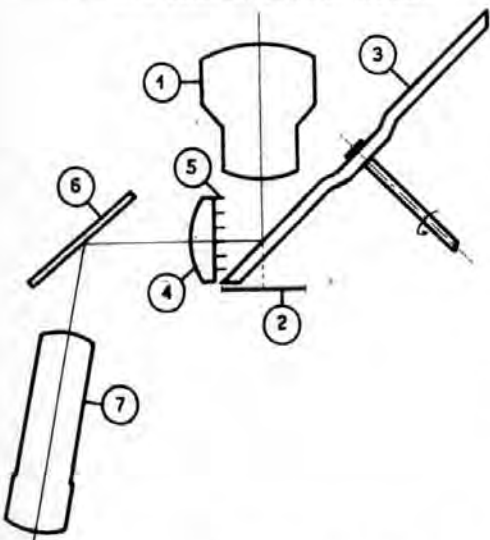
A. BALDAC (Roma). Non rispondiamo personalmente, salvo in casi eccezionali. Mi sono informato circa quella iniziativa cinematografica così ambiziosa, ma ho avuto pochi chiarimenti: ti consiglio di aspettare. La società anonima di cui vuoi avere l'indirizzo si farà viva sui giornali, inonderà la stampa con i suoi notiziari e tutto sarà evidente e sicuro.

IL POSTIGLIONE

LE MACCHINE DA PRESA PER "REPORTAGE" CINEMATOGRAFICO

LE ESIGENZE del «reporter» cinematografico sono assai differenti da quelle dell'operatore che lavora in teatro di posa. Appare subito evidente che le caratteristiche che debbono possedere le cinecamere per «reportage», e non indispensabili alle altre, sono: leggerezza, maneggevolezza, rapidità di manovra, controllo ottico con visione molto chiara, funzionamento autonomo, luminosità ottica elevata. Così, se esistono macchine da studio dal peso di oltre 100 kg., si hanno cinecamere che pesano meno di 5 kg., compresa la pellicola. La portata di pellicola, sempre per moderare il peso, è ridotta da 300 ad un massimo di 120 metri, e questa è contenuta in caricatori rapidamente intercambiabili. Il funzionamento degli apparecchi, negli studi è determinato, per ragioni di sincronismo con la co-

Sezione orizzontale del sistema di controllo ottico a Reflex della cinecamera "Arriflex"



1. Obiettivo di presa; 2. Piano della pellicola; 3. Otturatore ruotante, in cristallo, con superficie esterna riflettente (alluminata); 4. Lente piano convessa con superficie piana smerigliata; 5. Alette verticali riparanti la superficie smerigliata dai raggi provenienti direttamente dall'obiettivo; 6. Specchio alluminato (esternamente); 7. Oculare di visione.

lonna sonora, da un motorino elettrico alimentato da corrente alternata, prelevata quindi dalla rete industriale o da un gruppo elettrogeno. Nelle cineprese portatili invece, essendo il fattore sonoro generalmente di secondaria importanza, il movimento meccanico è ottenuto con motorini alimentati da corrente continua erogata da accumulatori portatili, o addirittura il motore elettrico è sostituito da un motore a molla, con il vantaggio aggiunto di poter variare, in entrambi i casi, entro certi limiti, la frequenza di presa.

Per maggior rapidità d'impiego, il singolo obiettivo intercambiabile, montato sulle grosse macchine è sostituito generalmente da tre obiettivi applicati su una torretta ruotante. Gli obiettivi ora usati sono tutti ultraluminosi e con superfici ariflettenti. La «loupe», che consente la messa a fuoco e il controllo dell'inquadratura direttamente sulla pellicola, e che perciò è tanto meno luminosa quanto più opaca è la pellicola, è sostituita da un mirino o da altro sistema di controllo ottico più luminoso.

Una delle prime macchine che presentò una razionale soluzione del problema del «reportage» cinematografico, da prendere in considerazione per le sue interessanti caratteristiche, è la Askania-Schulterkamera o Askania a spalla, chiamata così perché durante la presa l'operato-

re deve appoggiarla sulla spalla destra. In tale posizione la macchina non risente del movimento respiratorio dell'operatore, ed è quasi come se fosse piazzata su un cavalletto. La torretta porta obiettivi, mediante la semplice pressione su una levetta, ruota automaticamente di un terzo di giro, così che è oltremodo veloce passare da un obiettivo all'impiego di un altro di differente lunghezza focale. Tale manovra è attuabile pure durante la presa, ed è agevolata anche dal fatto che i movimenti di messa a fuoco e di diaframmatura dei tre obiettivi sono tra loro accoppiati; cioè chiudendo il diaframma di un obiettivo, si chiudono contemporaneamente allo stesso valore quelli degli altri due obiettivi; analoga cosa avviene per la focatura.

La scena da riprendere viene inquadrata mediante un mirino ottico con marcato all'interno i campi abbracciati dai tre obiettivi; però, mediante la semplice pressione di un bottone, è possibile, tralasciando sempre attraverso l'oculare del mirino, passare dalla visione diretta alla visione attraverso la pellicola; un prisma mobile interrompe il fascio luminoso, che entra nel mirino e lo sostituisce con quello proveniente direttamente dall'obiettivo attraverso la pellicola. E' così possibile controllare con grande rapidità la visione fornita dal mirino. La pellicola, di 60 metri di lunghezza massima, segue il suo corso completamente nell'interno di un caricatore uscendone solo per pochi centimetri, per passare davanti alla finestrella di impressione e alla griffa; i caricatori sono contenuti nell'interno della macchina e la loro sostituzione è rapida. L'apertura dell'otturatore è variabile, da fermo, da 190° a 20°. Il motorino è intercambiabile con altro alimentato da corrente trifase per prese sonore. La velocità massima consentita è di 30 fotogrammi al secondo; con un tachimetro si controllano le varie frequenze. Un dispositivo permette di contrassegnare le scene girate, mediante tacche sulla pellicola.

Cronologicamente posteriore alla Schulterkamera è l'Arriflex, macchina per attualità nella quale è applicato un sistema di visione per la prima volta utilizzato in cinematografia; il reflex intermittente. Già noto ed apprezzato nelle macchine fotografiche dette appunto a reflex, tale sistema è stato intelligentemente introdotto nell'Arriflex: l'otturatore anziché ruotare in un piano perpendicolare all'asse ottico, ruota in un piano posto a 45°, ha le pale speculari e riflette così, nei periodi di oscuramento del fotogramma, l'immagine proveniente dall'obiettivo e la invia su un vetro smerigliato. Tutti i vantaggi della «loupe» sono conservati con questo dispositivo: assenza di parallasse (propria dei mirini), inquadratura esatta per qualunque obiettivo usato (eliminazione delle mascherine o tralasciati usati nei mirini, con relativa possibilità di manovre o valutazioni errate), messa a fuoco e valutazione della profondità di fuoco, visione esatta della prospettiva resa da ogni obiettivo, valutazione della luminosità del soggetto, controllo di eventuali errori (diaframma, fuoco, filtri, riflessi, impallaggio, effetto stroboscopico). A tali caratteristiche il reflex aggiunge una grande luminosità, eliminando l'unico difetto della loupe. L'Arriflex è dotata di caricatori da 60 e 120 metri, applicati esternamente, il cambio di questi non è istantaneo, perché la pellicola deve seguire il suo corso anche internamente alla macchina. Tre obiettivi indipendenti sono montati su torretta girevole. L'otturatore è a due pale con apertura fissa corrispondente a 125°. La velocità può variare sino a 50 ft./sec. con controllo a mezzo tachimetro. L'immagine sul vetro smerigliato è osservata, raddrizzata e ingrandita, a mezzo di un oculare.

A riassumere ed a completare le caratteristiche delle due suddette macchine, è apparsa buona ultima la Cameflex, cinecamera anch'essa a re-

flex. Gli accorgimenti ed i dispositivi introdotti in questa macchina la rendono molto pratica, e con qualche ulteriore modifica potrebbe divenire la macchina ideale. Il sistema di controllo ottico è a reflex come quello dell'Arriflex, però l'oculare di visione può ruotare in un piano verticale, rendendo così sempre agevole seguire la scena, comunque sia piazzata la macchina. Il rendimento ottico dell'otturatore è molto elevato, esso scorre a 1 mm. dal piano della pellicola e con i bordi di chiusura ed apertura paralleli al suddetto piano; l'apertura massima è di 230° (200° nel tipo normale) ed è variabile da fermo da 230° a 110° (200° a 40°). Per la posizione molto arretrata dell'otturatore è possibile montare anche obiettivi di cortissima lunghezza focale (24 mm.). La torretta porta obiettivi è divergente, così che è possibile montare obiettivi di focale molto lunga senza che disturbino il campo di presa degli obiettivi di corta focale. I caricatori sono da 30 e da 120 metri, sono applicati esternamente ed essendo il corso della pellicola contenuto integralmente in essi, sono intercambiabili con rapidissima manovra, effettuabile anche con macchina in movimento. Il funzionamento è determinato da un minuscolo motore, applicato esternamente, alimentato da piccole batterie elettriche portate dall'operatore attorno alla vira, come in una cartuccia. Il motorino è intercambiabile, e può essere sostituito da un motorino sincrono per le riprese sonore, da un motorino a molla, in caso di guasto al motorino elettrico o alle batterie o per diminuire ulteriormente il peso, o da un dispositivo compensatore per il movimento a mano. La velocità, che è controllata con un tachimetro magnetico, può variare sino a 32 ft./sec. L'apparecchio è completato da utili ed interessanti accessori, tra i quali persino una cantera stagna con stabilizzatori per riprese subacquee.

Abbiamo accennato solo a tre tipi di cinecamere per attualità, le più razionali e complete; numerose altre ne esistono, e va aggiunto che il loro impiego non è limitato esclusivamente allo specifico campo del «reportage» cinematografico; là dove peso e ingombro minimi sono indispensabili se ne apprezza la loro utilità, così, tra l'altro, nella ripresa di film a soggetto, nei casi in cui una macchina normale non è utilizzabile appunto per le sue caratteristiche di poca maneggevolezza.

G. M. RIMOLDI



Cinecamera «Cameflex» in azione, durante una ripresa di «L'aquila a due teste» di Cocteau.

CASA EDITRICE "GLORIOSA" EDIZIONI VITAGLIANO

STABILIMENTO ROTOCALCOGRAFICO VITAGLIANO



UN MILIONE
DI COPIE
LA SETTIMANA

MILANO - VIA SERIO N. 1 - TEL. 573.850-50.063