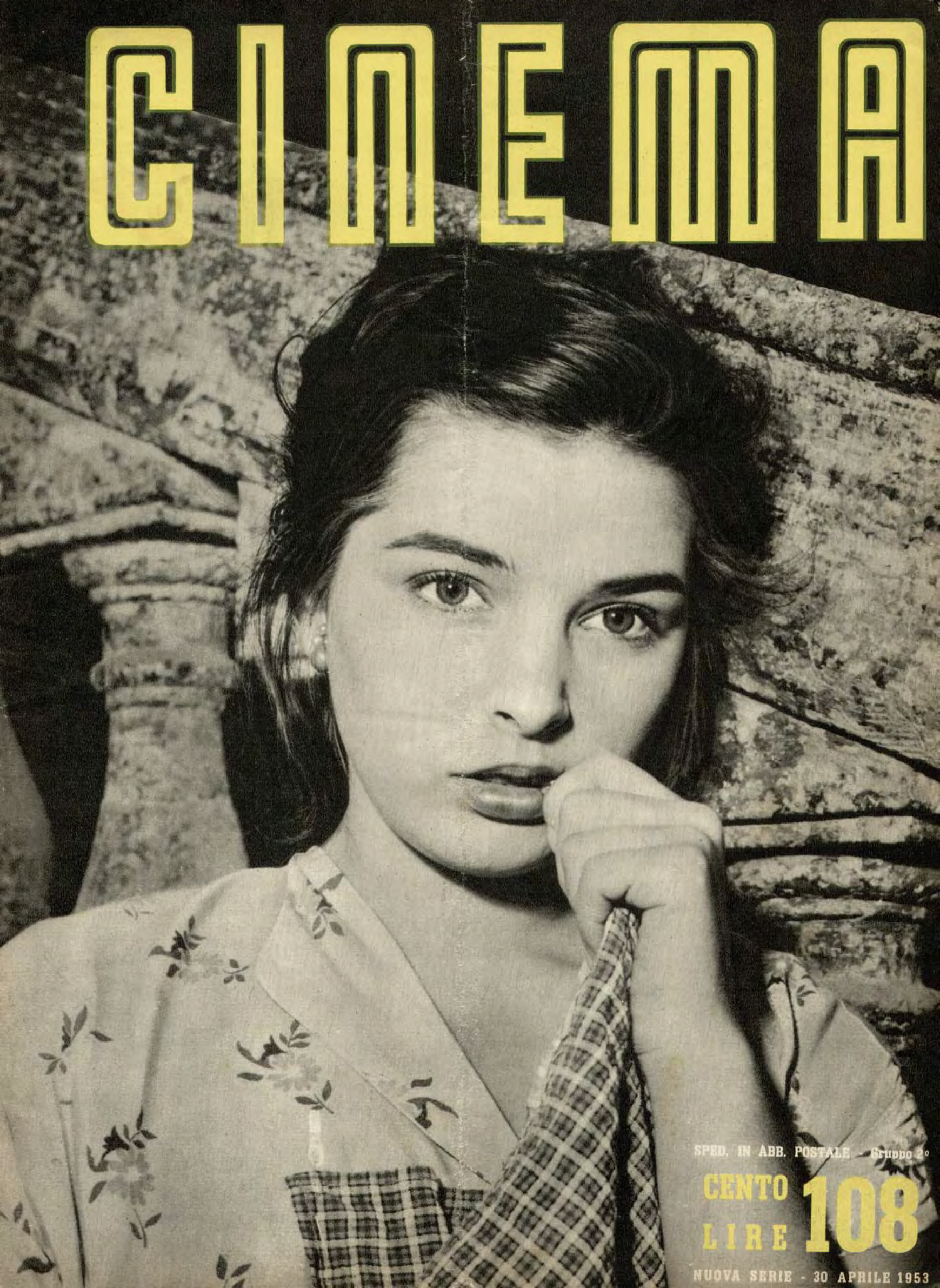


CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO
LIRE 108**

NUOVA SERIE - 30 APRILE 1953

MARIO GROMO: *Quattro stagioni*. - Milano, Mondadori, 1953.

Illustrare ai lettori di *Cinema* la figura di Mario Gromo penso sia superfluo. Tutti sanno che è il « decano » della critica cinematografica, un pioniere in questo campo, il quale è suo da circa un quarto di secolo. Il cinema è un'arte giovane, e quindi la qualifica di decano può, come in questo caso, non essere incompatibile con un'età ancora assai verde come quella di Gromo, che ha appena passato la cinquantina. Comunque, Gromo ha la consapevolezza di aver validamente contribuito a far nascere una regolare critica cinematografica in Italia, di aver pubblicato le sue prime recensioni sulla *Stampa*, quando (1929) il sonoro stava appena balbettando e quasi tutti coloro che oggi rappresentano la critica così detta specializzata (allora presso che inesistente) portavano i calzoncini corti, di aver visto nascere la Mostra di Venezia ed averla puntualmente seguita, come cronista e come giurato. E ciò lo autorizza a permettersi la civetteria di credersi più « vecchio » di quanto non sia e di considerarsi tanti « cari figliuoli » (secondo un'espressione che gli è familiare), di cui compatire con affettuoso e benevolo paternalismo le debolezze e le impuntature. La funzione esercitata da Gromo, con la sua critica impressionisticamente chiara, sorvegliata, acuta, aliena, per inclinazione e per limiti imposti dalla sede quotidiana del suo esercizio, da ogni tendenziosità, è stata assai notevole. Se a Pasinetti dobbiamo tutti qualcosa, in materia di scrupolo filologico, a Gromo siamo debitori di un contributo serio alla formazione di una coscienza professionale del cinema come fatto d'arte, di cultura, d'industria, da seguire pazientemente e comprensivamente giorno per giorno, con mente pronta a sceverare, con crociana distinzione, la poesia dalla non poesia. L'attento, probo artigianato critico di Gromo può ricordare quello di un illustre critico letterario recentemente scomparso, Pietro Pancrazi, cui la letteratura italiana di questo secolo deve una puntuale illuminazione. E' confortante che Gromo, dopo una pausa dovuta ad altri pesanti carichi professionali assunti nel frattempo, abbia ripreso ad occuparsi, se non regolarmente, frequentemente, di cinema, redigendo di nuovo, sulla *Stampa*, le sue critiche, per lo meno ogni qual volta appaia un film degno di rilievo, e riprendendo quella sua settimanale rubrica « Dietro lo schermo », che è un modello del genere. Del resto, alla avvertita finezza del gusto critico di Gromo va ascritto anche il merito di avere regolarmente ed ampiamente seguito, sul suo giornale, in un periodo in cui non gli era consentito occuparsi delle novità del giorno, un ciclo di proiezioni particolarmente importante, tenuto dal Circolo del Cinema di Torino: fatto abbastanza insolito per un quotidiano. Da attribuirsi alla viva coscienza che Gromo ha del cinema come arte. Una coscienza che si unisce ad una sensibile facoltà discriminatrice, ad una ripugnanza per ogni sterile rigorismo, ad una misurata mentale che gli consente di valutare portata e limiti fatali di un'arte, la quale è anche e sopra tutto industria. Ancor oggi, pur dopo anni di

SCAFFALE DEL REGISTA

fioritura estetico-critica, di discussioni metodologiche e di indagini storiche approfondite, le critiche di Gromo, nei loro limiti naturali, possono valere di modello a quanti (spesso, ahimè designati in base a non sì sa quale criterio) tengono la critica cinematografica sui quotidiani. E sarebbe bene che Gromo si decidesse un giorno a riordinare in volume una scelta delle sue cronache, o meglio ancora a scrivere quelle memorie di un critico, che per *Cinema* gli ho prenotato e che potrebbero costituire una valida e certo saporita storia « minore » del nostro cinema sonoro, la cui dignità Gromo ha contribuito a tutelare anche con gesti come quello che gli venne tempo fa rinfacciato da Luigi Freddi: la difesa, cioè, in sede di giuria veneziana ed in epoca calamitosa, di un capolavoro come *La grande illusione*, tacciato, dalla burocrazia e dalla critica gerarchica e impettita, di retorica pacifista e patriottarda.

Ma oggi veramente il discorso era un altro, anche se, riepilogando cose che immagino e spero note, ho voluto implicitamente ribadire l'annoso e spesso trascurato motto « meminisse juvabit ». Volevo parlare di Gromo letterato, scrittore, narratore, con un suo non trascurabile passato trentennale, il quale si salda al presente nel volume *Quattro stagioni*, che raccoglie cinquanta racconti brevi, frutto del lavoro di una ventina d'anni (1930-50). Cinquanta racconti raggruppati in quattro parti, corrispondenti alle quattro stagioni, alle quattro età dell'uomo. Gromo possiede, indubbiamente, quel particolare « taglio » che si richiede allo scrittore di racconti brevi, la capacità cioè di chiudere un mondo, un carattere, un episodio in cinque, sette, otto pagine. In Gromo scrittore si ritrova lo stesso ritegno, lo stesso pudore di Gromo critico, lo stesso lampo benevolmente ironico di Gromo uomo, e in più una trattenuta, ma avvertibile, vena di patetica, affettuosa mestizia crepuscolare. Il mondo cui si rivolge comprensivo l'occhio sottilmente osservatore di Gromo è quello di certa piccola borghesia, per lo più laboriosa, con le sue debolezze, i suoi segreti patimenti, le sue elementari gioie, i suoi avviliti compromessi, le sue talora devianti ambizioni. Lo sguardo dello scrittore è talvolta ironico, ma sempre indulgente, nello scoprire, oltre la « facciata », certe piccole, ma significanti, miserie. Di rado il racconto indulge al gusto del « divertimento », in genere esso racchiude una lezione umana, quella, per esempio, che promana dai « tristi amori », che Gromo si sofferma spesso a studiare, forse non immemore

di altri tristi amori, mirabilmente rappresentati da uno scrittore, pur egli piemontese, che certo a Gromo è caro: Giuseppe Giacosa. Amori adulterini, amori mercenari, amori sfioriti, amori colpevolmente segreti, amori tra creature d'età, di classe, d'educazione, di mezzi diversi, amori sul nascere, ma sopra tutto amori che si avviano al crepuscolo, amori che ricorrono spesso al patteggiamento angoscioso con la coscienza. Ho additato una chiave ricorrente, ma non voglio sostenere certo che essa sia esclusiva, la tavolozza di Gromo è varia e sempre volta ad un risultato stilistico piano, in un discorso mai sbadato, ma sempre familiare, immediato. Forse un eccessivo desiderio di simmetria ha indotto lo scrittore ad allargare un poco le maglie della scelta, che potrebbe senza danno subire qualche snellimento; ma dall'ampio panorama traspare il segno di una coerenza spirituale, traspare sopra tutto una coscienza umana.

Se ho voluto riferire di questo libro in una sede in apparenza non pertinente, non è stato solo per rendere omaggio a Gromo uomo di cinema, ma anche perché più d'un suo racconto potrebbe vantaggiosamente venir proposto ai nostri cinematografari in vena antologica. In un'epoca in cui sempre più sovente il cinema tende a frammentare la propria narrazione in episodi, di solito partendo da una base letteraria, racconti come *Gualtiero fu*, come *Molto per bene*, magari come *L'arancia* (i migliori, a mio avviso, della raccolta), si raccomandano all'attenzione. Nel primo è la saporosa, fresca descrizione della piccola avventura d'un bimbo, il quale per la prima volta assiste ad uno spettacolo d'opera (*I maestri cantori di Norimberga*) e, passato lo stupore iniziale, vi si addormenta. Sentitene la conclusione, che è un saggio probante della più garbata ironia di Gromo: « Ti è piaciuto? » gli chiedevano; mentre gli ritrovavano il cappotto, finito sotto un'altra poltrona.

« Tanto tanto », continuava a ripetere, stropicciandosi gli occhi, e quando, il giorno dopo, ricordandosi di quel che aveva visto, aveva detto alla mamma « senti adesso come facevano », e si era messo a cantare, sull'aria de *Il Piva mormorò*, « Gualtiero fu Gualtiero fu », quella lo abbracciò di slancio, « tesoro gli piace la musica ».

Il secondo — davvero esemplare — è la pittura di un « ménage » di sposini piccolo borghesi, i quali soddisfano l'ambizione di andare ad abitare in uno stabile di lusso sproporzionato alle loro possibilità ed abitudini. Su di essi fanno assegna-

mento, per crearsi un ambiente, due sposi maturi e di assai equivoca origine, che il resto degli inquilini ha messo al bando. I due sposini accettano un invito, rimangono sbigottiti di fronte ad un appartamento dallo sgargiante « bric-à-brac », ma finiscono per fare macchina indietro (sia pure, nel loro candore ingenuo, a malincuore), temendo che la nuova amicizia debba imporre loro esigenze di decoro e di tenor di vita insostenibili. I due vicini interpretano il dispiaciuto riserbo come indice di « arie » superbe e concludono: « Pazienza la marchesa, pazienza il generale, pazienza tutti gli altri; ma che cosa credono di essere, quei due morti di fame? ».

Il marito scrollò le spalle: « Te l'avevo detto, prendiamo una villa in riviera, là nessuno ci conosce. Dopo sei mesi, e con un po' di quattrini in beneficenza, tu oggi saresti, te lo dico io, una signora come tutte le altre ».

Il terzo racconto è la storia di una qualunque ragazza borghese, destinata ad un matrimonio senza amore con un assistente di medicina legale. La prima impressione che egli desta nella ragazza è negativa, la seconda più positiva, ma quando il medico si fa ammirare nella perigliosa ed « impeccabile » bucciatrice di una arancia, « d'un tratto l'aggreffi il pensiero che, quella bravura, era il meno che si potesse pretendere, da un sezionatore di cadaveri. Tornò a guardare quelle dita, dalle unghie tagliate quadre, qua e là maculate dal nerico del sublimato; coltello e forchetta erano diventati bisturi e pinze. Si premette il tovagliolo alle labbra, ebbe un brivido: non lo sposo più ».

MALVOGLIO

THEODORE HUFF

La morte di Theodore Huff, deceduto improvvisamente a soli 47 anni, costituisce una grave perdita nel campo degli storici del cinema. Ricercatore coscienzioso ed informatissimo, si preoccupava di stabilire anzitutto gli esatti dati di fatto, e riteneva che non si potessero elaborare generalizzazioni e teorie se non si erano prima accertati i fatti. Nelle sue pubblicazioni egli ha contribuito a sfatare parecchi errori che si erano ormai da anni consolidati nelle successive storie del cinema ed ha apportato un contributo importantissimo all'esatta conoscenza di quei dati cronistici e filologici che costituiscono la base indispensabile per l'elaborazione di una esatta ed obiettiva « storia del cinema ». Terry Ramsaye ha detto di Huff: « Negli anni in cui sono stato in contatto con le sue ricerche, non l'ho mai trovato intento a costruire delle tesi, ma ansioso di stabilire i fatti. Egli desiderava di conoscere ciò che era accaduto, quando e dove; non ha mai permesso che la fantasia prendesse piede nei suoi accertamenti storici ». In grazia delle sue vastissime ed approfondite cognizioni — basate non solo sulle scrupolose ricerche d'archivio, ma anche sulla visione diretta di moltissimi film antichi e nuovi, nonché sulle sue esperienze di collaboratore a varie attività nel campo della produzione cinematografica — egli era diventato una delle massime autorità in materia di storia del cinema.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume IX

FASCICOLO 108

Anno VI - 30
A ile 1953

Questo numero contiene:

Scaffale del regista
Theodore Huff Seconda di copertina

Cinema gira 218

GIOVANNI SALVI

Ragazzi al cinema 221

"Stazione Termini" è piaciuto al pubblico 222

RICARDO BLASCO

*Quando Vienna rideva: IV^o, L'ultima
evoluzione* 224

RICCARDO REDI

Anche l'Italia in gara per la 3D 230

Ai vostri ordini, collega! 232

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

Scenografia e documentario 234

ROGER MANVELL

Dal nuovo cinema al vecchio montaggio 236

G. C. C.

Biblioteca 238

Circoli del cinema 239

HERMAN G. WEINBERG

L'elefante è un'altra cosa 240

WILLIAM HAMILTON

Musica e personaggi 242

GIULIO CESARE CASTELLO

Film di questi giorni 244

IL POSTIGLIONE

La Diligenza 248

★ Redazione: DAVIDE TURCONI - Impaginazione: F. F. FRISONE ★

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITA':
Milano, Via Serio, 1 - Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: via
S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085 - CORRISPONDENTE DA
LONDRA: Roger Manvell, Direttore della British Film Academy -
DA NEW YORK: Herman G. Weinberg, 30 Rockefeller Plaza - DA PA-
RIGI: Marcel Lapiere, 240 rue Saint-Jacques. - Gli abbonamenti si
ricevono direttamente all'ammin. del periodico, o mediante versa-
mento sul conto corrente postale N. 3/21497 - ABBONAMENTI:
Per l'Italia, annuale L. 2200, semestrale L. 1100; estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Irene Geller in "Celestina" il primo
film diretto dal critico e saggista Antonio Pietrangeli



Stewart Granger in La diva in vacanza (Woman Hater) di T. Young.



Carlo Lizzani con una delle aspiranti interpreti di Cronache di poveri amanti (dal romanzo di Pratolini).

ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: Terra straniera (Audax Film-A.C.I.F.), regista Sergio Corbucci, operatore Gianni Di Venanzio, interpreti Lia Amanda, Jacques Sernas, Tamara Lees e il cantante Narciso Parigi; La valigia dei sogni (P. C. Mambretti: il 50% del film sarà costituito da materiale di repertorio di vecchi film italiani), regista Luigi Comencini, operatore Vaclav Vich, interpreti Umberto Melnati, Maria Pia Casilio, Elena Makowska, Marcello Mastroianni, Ludmilla Dudarova, Giulio Calì; Balocchi e profumi (dalla vecchia canzone di E. A. Mario; S.A.P.), registi Natale Montillo e F.M. De Bernardi, operatore Mario Bava, interpreti Diana D'Orsino, Cesare Danova, Carmen De Santa Cruz, Roberto Rizzo, Teca Scarano, Beniamino Maggio, Natale Montillo e la bambina Patrizia Remiddi; Memoria dell'Isola (documentario a lungometraggio in Ferraniacolor; Phoenix Film), regista Corrado Sofia, operatore An-

tonio Schiavimotto (il film, realizzato sotto il patrocinio della Presidenza della Regione Siciliana, si comporrà di tre parti, rispettivamente dedicate al mondo e ai personaggi di Verga, Bellini e Pirandello); Attanasio cavallo vanesio (in Ferraniacolor; dalla rivista omonima; Titanus), regista Camillo Mastrocinque, operatore Tino Santoni, interpreti Renato Rascel, Tina De Mola, Kiki Urbani, Flora Medini, Le Peter Sisters e il Balletto Brundell; Cuore di spia (già annunciato nel numero precedente; Ubor Film), regista Renato Borraccetti, operatore Mauro Chiodini, interpreti Virginia Belmont, Giovanni Grasso, Charles Rutherford, Giacomo Rondinella, Graziella Maranghi, Giuseppe Nicolosi, Zina Rachewsky, Renato Chiantoni; Muso duro (in Ferraniacolor; P. C. Mam-

bretti), regista Giuseppe Bennati, operatore Mario Damocelli, interpreti Cosetta Greco, Marina Vlady, Fausto Tozzi (che è anche autore, insieme al regista, della sceneggiatura), Gérard Landry, Edoardo Spadaro, Gianni Cavalleri, Giulio Calì; Ritorno di primavera (Estia Film), regista Cesare Bariacchi, operatore Ugo Brunelli, interpreti Leopoldo Valentini, Marisa Merlini, Roberto Rizzo, Dina Sassoli, Alfredo Colella, Mino Doro.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Viaggio in Italia (Sveva-Junior) di Roberto Rossellini; Terza Liceo (INCIM) di Luciano Emmer; Canzoni, canzoni, canzoni... (in Ferraniacolor; Roma Film-Excelsa) di Domenico Paoiella; Café Chantant (in Ferraniacolor; Titanus) di Camillo Mastrocinque; Gli uomini che mascalzoni! (Rizzoli-Francinex) di Glauco Pellegrini; Traviata 1953 (Venturini-Synmex) di Vittorio Cottafavi.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: La montagna tonante (disegni animati in Ferraniacolor; Iduna Film) di Antonio Attanasi; Vortice (in Gévacolor; Lux Film-Par Film) di Raffaele Matarazzo; Giulietta e Romeo (in Technicolor; Universal-Rank Film) di Renato Castellani; Tu sei il tuo giudice (Hermes Film) di Marino Girolami; Il più comico spettacolo del mondo (Totò 3D a colori; in Poldelvisio, e in Ferraniacolor; Rosa Film) di Mario Mattoli; Asso di cuori (in Ferraniacolor; Momi-Cajano) di Sergio Grieco; La prova del sangue (Orchidea Film) di Mario Costa; Il Marchese di Roccaverdina (Excelsa) di Pietro Germi; Il sacco di Roma (Oro Film) di Ferruccio Cerio; Martin

Toccaferrò (Amore Film) di Leonardo De Mitri; L'amore in città (Faro Film) di Antonioni, Emmer, Fellini, Franciolini, Lattuada, Lizzani, Risi, Tellini; Lo sconosciuto (ex La mano dello straniero; Rizzoli-London Film) di Mario Soldati; Scampolo (in Ferraniacolor; Peg Film-ENIC-Cité Film) di Giorgio Bianchi.

Nessuna conferma...

...si è avuta finora sul proseguimento della lavorazione dei film: Muro d'asfalto di Bomba, e Nimra il terrore degli abissi di Langini, annunciati nel numero scorso.

Robert Adolf Stemmle...

...dirige in questi giorni in Italia gli esterni di un film musicale, prodotto dalla Melodie film di Wiesbaden: Südliche Nächte (« Notti del Sud »), cui prendono parte gli attori German Damar, Walter Müller e Walter Giller. E' inoltre previsto l'arrivo di un'altra troupe tedesca, della Ariston Film di Monaco, che, capitanata dal regista Franz Antel, realizzerà a Genova gli esterni del film Die süssesten Früchten (« I frutti più dolci »).

Hedy Lamarr...

...verrà in Italia per prendere parte, come protagonista, al film Three

CINEMA GIRA

Women (« Tre donne »), imperniato su tre personaggi femminili: Elena di Troja, Giuseppina Beauharnais e Santa Genoveffa. Il film, prodotto da Victor Pahlen, verrà realizzato a colori e in rilievo col sistema « Colorama » dell'Ingegnere Luigi Cristiani. Le prime riprese sperimentali effettuate col nuovo sistema tridimensionale italiano, sono state recentemente visionate con successo da alcuni esperti americani, nel corso di una proiezione organizzata dal produttore: pur accusando alla fine una certa stanchezza agli occhi, i presenti hanno apprezzato tutti gli effetti raggiunti, e in particolare le scene in cui alcuni sciatori, ripresi dal basso, sembrano volare sulle teste degli spettatori e in qualche momento piombare addirittura fra le poltrone.

Due manifestazioni...

...cinematografiche di carattere tecnico si svolgeranno nell'ambito dell'E. A. 53: la Mostra della Cinematografia e delle Industrie Collegate e il Festival Internazionale di Cinematografia Agricola e Sociale. La zona dell'EUR dove avranno luogo le manifestazioni, appoggiate dalla Presidenza del Consiglio, nonché dall'ANICA e dall'Unitalia, è stata recentemente visitata dal Direttore Generale dello Spettacolo, Avv. Nicola De Piro, con l'intervento di vari rappresentanti del mondo cinematografico.

Un documentario...

...sulle esplorazioni subacquee del Prof. Piccard, verrà realizzato per conto della Incom dal regista Remigio Del Grosso: dalla costruzione del nuovo batiscafo (le fasi della cui lavorazione saranno esaurientemente



documentate) fino all'immersione, gli operatori V. A. De Sanctis (per le riprese subacquee), Aldo Pennelli, Mario Fioretti e A. Marzari (per il resto), seguiranno l'attività dello scienziato, che intende stavolta raggiungere, al largo dell'Isola di Ponza nel Tirreno, la profondità di tremila metri. Il film sarà accompagnato da un commento musicale di Raffaele Gervasio.

Vari Enti e Società...

...hanno a tutt'oggi aderito all'I.C.I.E. (Istituto di Cinecultura Italiana all'Estero), di recente costituito a Roma: l'Unione Nazionale Cinematografica del Formato Ridotto, l'E.N.I.T., la Dante Alighieri, l'Incom, la Phoenix, l'Istituto Nazionale LUCE, il Cinestudio A.B.C., ed altri. L'Istituto, di cui è Presidente l'On. Prof. Arnaldo Fabiani e Segretario il Comm. Furio Pineschi, intende svolgere, attraverso la divulgazione di documentari e film a carattere culturale, un'attività a favore degli italiani all'estero, raccogliendo, acquistando o promuovendo la realizzazione di pellicole utili allo scopo, da diffondersi fra le comunità italiane — spesso desiderose di conoscere fatti e persone e aspetti particolari del loro paese d'origine — con l'appoggio delle Rappresentanze Diplomatiche, di Circoli, Associazioni e Istituti Italiani.

Gli esterni...

...di un film inglese, sono stati in quest'ultimo periodo realizzati presso il Lago di Como: si tratta di *The Love Lottery*, in Technicolor, diretto da Charles Chrichton (autore dell'Incredibile avventura di Mr. Holland), con gli attori David Niven, Ann Vernon e Peggy Cummings.

Linda Darnell...

...sarà presto in Italia per interpretare due film prodotti da Giuseppe Amato. Contrariamente ai pettegolezzi dell'ambiente hollywoodiano, l'attrice ha dichiarato in un'intervista di allontanarsi dagli Stati Uniti non già per sfuggire alle tasse, ma solo per la sua immensa fiducia nel cinema italiano. Non sono stati ancora resi noti i titoli dei film cui la Darnell dovrebbe prendere parte.

Tra i nuovi annunci...

...di film in fase di più o meno avanzata preparazione, segnaliamo i seguenti: Addio mia bella signora (dalla canzone omonima), di Fernando Cerchio; Cinema d'altri tempi, di Steno; F. 48, di Leonardo Cortese; Frine, cortigiana d'Oriente, di Mario Bonnard; Villa Borghese, di Luciano Emmer; Uragano d'estate (già annunciato col titolo Senso), di Luchino Visconti; e Carosello Napoletano, di Ettore Giannini.

A Salerno...

...avrà luogo anche quest'anno, dal 16 al 21 settembre, il Festival Internazionale del Cinema a passo ridotto, organizzato dal Cineclub locale: alla manifestazione parteciperanno i più noti passoridottisti italiani e stranieri.

186 pellicole...

...sono state presentate alla Terza Mostra Internazionale della Cinematografia al servizio della pubblicità, svoltasi dal 15 al 26 aprile, nell'ar-



Un'inquadratura di *Gli italiani si voltano*, regia di Lattuada (foto in alto) e una di *Dancing Astoria*, regia di Dino Risi: due degli otto episodi, ognuno con un diverso regista, del film-inchiesta *L'amore in città*.

bito della Fiera Campionaria Internazionale di Milano. Hanno partecipato alla competizione, con film in bianco e nero e a colori, in 16 o in 35 mm., 70 case, di cui 39 italiane e 31 estere, dei seguenti paesi: Austria, Belgio, Danimarca, Francia, Germania, India, Inghilterra, Messico, Norvegia, Olanda, Stati Uniti d'America.

FRANCIA

Ecco un elenco aggiornato...

...di film in lavorazione: *Alerte au Sud*, di Jean Devaivre, con Jean Claude Pascal e Gianna Maria Canale; *Le bon Dieu sans confession*, di Claude Autant-Lara (dal romanzo di Paul Vialar: « M. Dupont est

mort »), con Danielle Darrieux e Claude Laydu; *Carnaval*, di Henri Verneuil (dalla commedia di Emile Mazaud, « Dardamelle », ridotta da Marcel Pagnol), con Fernandel e Jacqueline Pagnol; *Le dortoir des grandes*, di Henri Decoin, con Jean Marais e Françoise Arnoul; *L'étrange désir de M. Bard*, di Geza Radvanyi, con Michel Simon e Yves Deniaud; *M. Scrupule*, Gangster, di Jacques Darof, con Yves Vincent e Thilda Thamar; *Le père de Demoiselle*, di Marcel L'Herbier, con Arletty e Jacques François; *Le petit Jacques*, di Robert Bibal, con Blanche Brunoy e Howard Vernon; *Thérèse Raquin*, di Marcel Carné, con Simone Signoret e Raf Vallone;

Virgile, di Carlo Rim, con Robert Lamoureux e Saturnin Fabre.

Sono invece terminati...

...i seguenti film: *Les compagnes de la nuit*, di Ralph Habib, con Françoise Arnoul e Pierre Cressoy; *L'envers du Paradis*, di Edmond T. Greville, con Eric von Stroheim, Etchica Choureau e Jacques Sernas; *Jeunes mariés*, di Gilles Grangier, con François Périer, Anne Vernon, Luciana Vedovelli e Folco Lulli; *La nuit est à nous*, di Jean Stellé, con Simone Renant e Jean Murat; *Quand tu liras cette lettre*, di Jean-Pierre Melville, con Philippe Le-maire, Juliette Greco, Irene Galter, Yvonne Sanson; *Quelque part dans*



Nestor Zavarce nel primo film venezuelano presentato in Italia: L'amante creola di Carlo Hugo Christensen.

le monde, di Anatole Litvak (dal romanzo di Alfred Hayes, « The Girl on the Via Flaminia »), con Kirk Douglas, Dany Robin, Serge Reggiani; Une chambre pour la nuit, di Georges Lacombe, con Jean Gabin e Madeleine Robinson; Une nuit à Megève, di Raoul André, con Jeannette Batti e Michèle Philippe.

André Cayatte...

...che verrà presto in Italia per prendere accordi circa la produzione in compartecipazione del film Prima del diluvio, dirigerà prossimamente due film per il produttore Michel Saffra: Pour le meilleur et pour le pire a colori, sul problema del divorzio; e Le printemps revient toujours, che a detta dei bene informati (come Stève Passeur che ne ha dato notizia su « L'Aurore ») sarà una satira del neorealismo italiano.

GRAN BRETAGNA

A 45.851 sterline...

...ammonta nell'ultima annata il passivo dell'Istituto Governativo, costituito da quattro anni a questa parte per il finanziamento dell'industria cinematografica nazionale. Per quel che si riferisce ai fondi governativi, l'Istituto accusa una perdita complessiva di un milione e quattrocentomila sterline, mentre si spera di recuperare in qualche modo i capitali attualmente investiti, pari a quattro milioni di sterline. E' un fatto, tuttavia, che — secondo i competenti — non sarebbe possibile, in questo momento (e nel prossimo futuro), a un produttore qualsiasi finanziare un'impresa senza gli aiuti governativi: solo l'organizzazione Rank, e le ditte associate, po-

trebbero intraprendere una produzione di un certo impegno, contando solo sulle proprie forze. Sempre a detta dei più informati, le cause della critica situazione in cui si dibatte l'industria cinematografica britannica sarebbero da ricercarsi; oltre che negli aumenti dei costi di produzione, nella sempre maggiore diffusione della televisione ed anche nell'incertezza che deriva dalla problematica affermazione del film in rilievo.

Riproduciamo il testo...

...di una dichiarazione scritta consegnata alla stampa inglese da Charles Chaplin in occasione della sua nuova visita a Londra, dove forse egli si tratterrà per assistere alle cerimonie dell'incoronazione della Regina Elisabetta: « Ho rinunciato a risiedere negli Stati Uniti poiché in tale paese non mi è possibile proseguire la mia attività cinematografica. E' evidente che mi è difficile allontanarmi con la mia famiglia da un paese dove ho vissuto 40 anni, senza provare un sentimento di tristezza. Dopo la fine dell'ultima guerra mondiale sono stato fatto segno ad una campagna di menzogne e ad una propaganda svolta contro di me da potenti gruppi reazionari, i quali con la loro influenza e grazie all'aiuto dei giornali scandalistici americani hanno creato un'atmosfera malsana in cui le persone di spirito liberale possono essere messe all'indice e perseguitate. In queste condizioni ho ritenuto che mi era impossibile continuare la mia attività cinematografica negli Stati Uniti, e questa è la ragione per la quale ho rinunciato a vivere in tale paese ».

La partecipazione britannica...

...a un eventuale « pool » europeo del cinema, progettato dalla Francia, dovrebbe limitarsi, secondo un articolo del « Kinematograph Weekly », ad una forma di cooperazione fra la cinematografia inglese e la combinazione continentale. Il periodico tecnico londinese, nell'avanzare una formula così poco impegnativa nei confronti di un problema che interessa tutta la comunità cinematografica europea, pur pubblicando il commento al progetto in prima pagina, non ha dato alla notizia un particolare rilievo: tale atteggiamento riservato e prudente è senza dubbio un riflesso della crisi di tutta l'industria nazionale.

U. S. A.

I due indirizzi...

...fondamentali che sembrano caratterizzare nell'attuale momento lo stato d'animo della produzione hollywoodiana, sono identificabili nei programmi più o meno ufficialmente resi noti da due fra le più importanti case cinematografiche: la Warner Bros. e la 20th Century-Fox. Infatti, mentre la prima, pur avendo a disposizione il « Natural Vision » e il « Warner Color » (coi quali sistemi ha realizzato House of Wax di André de Toth), nonché il « WarnerScope » (schermo gigante) e il « Warner Phonic » (sistema stereofonico), dichiara per bocca di Jack L. Warner, che la casa intende servirsi delle nuove conquiste della tecnica « ogni qualvolta l'uso di esse sia logico ed appropriato » (senza peraltro precisare quali e quanti dei

44 film da produrre nei prossimi diciotto mesi saranno in rilievo); l'altra invece — secondo una notizia pubblicata dal giornale inglese « Kinematograph Weekly » in una corrispondenza da New York, avrebbe intenzione di cedere alla televisione, per complessivi trenta milioni di dollari, tutta la propria produzione già realizzata normalmente, per lanciarsi nello sfruttamento intensivo del « Cinemascope » (sistema pseudo-tridimensionale, con schermo panoramico, col quale vengono infatti realizzati attualmente vari film, il più impegnativo dei quali è The Robe). La decisione della Fox, non ancora confermata, pare abbia già provocato qualche ripercussione alla Borsa di New York.

Sono intanto annunciati...

...vari altri film in rilievo, la cui lavorazione sta per iniziare o è appena iniziata: The Old Man and the Sea (« Il vecchio e il mare »), dal racconto di Hemingway, con Spencer Tracy, prodotto da Leland Hayward; The Americano, di Jacques Tourneur, prodotto dall'indipendente Robert Stillmann, con Glenn Ford, da realizzarsi nella giungla brasiliana; About Mrs. Leslie (in « Natural Vision ») con Shirley Booth, la vincitrice dell'Oscar di quest'anno; Ten Against Caesar (o Gun Hire), di Raoul Walsh, con Rock Hudson; Knock on Wood, che Danny Kaye produce, dirige e interpreta per la Paramount; Arizona Outpost (in « Natural Vision » e in « Eastman Color ») della R.K.O., con Virginia Mayo; A Stretch on the River, dal romanzo di Richard Bissell, ridotto per lo schermo da Noel Houston per la Columbia (che si appresta a lanciare anche in Italia il « 3D » The Man in the Dark, ovvero « L'uomo nell'ombra », che è però ancora in bianco e nero: diretto da Lew Landers, con Edmond O'Brien e Audrey Totter); Lucky Me, di Jack Donahue, della Warner, un film musicale a colori e in rilievo (da vedersi con occhiali polarizzati), con Doris Day e Gordon Mac Rae; The Steinway Story, della Fox, sulla celebre famiglia di fabbricanti di pianoforti e di pianisti; un film prodotto da Hal Wallis, con la coppia di comici (assai popolari in America) Dean Martin e Jerry Lewis, di cui non si conosce ancora il titolo; il già annunciato The Arena, della M.G.M., in rilievo e in Ansco Color; e infine — sempre della M.G.M. — un film imperniato sulla concessione al popolo inglese della « Magna Charta », da realizzarsi probabilmente in « Cinemascope » (in seguito agli accordi con la Fox), con gli attori: Elizabeth Taylor, Greer Garson, Deborah Kerr, Robert Taylor, Stewart Granger e Michael Wilding.

Si riparla...

...di una versione cinematografica del dramma di Tennessee Williams, The Rose Tattoo, che verrebbe prodotto da Hal Wallis, con esterni da realizzarsi probabilmente in Sicilia: a tale proposito si è anche fatto il nome di Anna Magnani, la quale — durante la sua recente permanenza negli Stati Uniti — avrebbe ricevuto appunto dal Wallis una proposta in tal senso. Accanto alla Magnani dovrebbe apparire Marlon Brando.

NUOVA SERIE

30 APRILE

1953

CINEMA

108

RAGAZZI AL CINEMA

IL PROBLEMA di una cinematografia per ragazzi ha avuto per troppo tempo il solo privilegio di una formulazione o è apparso timidamente alla ribalta di qualche manifestazione, rimanendo in ogni caso limitato al semplicistico impegno di premesse per lo più di natura teorica. Non è senza rammarico che dobbiamo rilevare come interessi culturali altrove orientati o limitazioni di carattere commerciale, abbiano portato il nostro cinema a dimenticare la insopprimibile sua funzione educativa e la necessità quindi di un accostamento più comprensivo e più adatto dell'esperienza filmica alla tormentata sensibilità dei ragazzi. Appare inevitabile infatti come questo tipo di esperienza sia ormai radicato nella vita di pressoché tutti i ragazzi e goda dell'assunzione da parte di questi ad esperienza di privilegio e solo in pochi marginali.

Molti elementi concorrono a determinare nel ragazzo un interesse profondo per il cinema su qualsiasi altra forma di ricreazione, così come fattori di varia natura intervengono a rivelare nella coscienza infantile una tendenza preferenziale verso forme specifiche dell'esperienza filmica. Tuttavia, a nostro avviso, un elemento fondamentale di questo interesse e di questa tendenza preferenziale è da vedersi in quel desiderio dei ragazzi di "tradursi" nella realtà dei grandi, di partecipare ad un mondo normalmente chiuso alle loro aspirazioni e alle loro esperienze. Il desiderio, psicologicamente giustificabile, di tale evasione, molto spesso non del tutto avvertita ma quasi sempre ricercata, acquista vieppiù tale urgenza nella coscienza infantile che sempre tardi si può arrivare per tacitarlo o perlomeno per limitarlo.

D'altro canto un desiderio siffatto crea nei ragazzi un appassionamento per il cinema che non può non essere preoccupante, considerato nella sua eccessività e nella sua determinante psicologica. Mancando al ragazzo una tendenza all'idea critica, l'esperienza filmica viene accettata in pieno senza la necessaria rielaborazione interiore, c'è come un'acquiescenza pericolosa ad ogni momento di tale esperienza per quell'imporsi violento dell'immagine sulla sensibilità giovanile tenuta in una continuativa tensione. Anche il film narrativamente valido ma che propone problemi o descrive fatti scabrosi, non agisce favorevolmente sulla mente e sulla sensibilità del ragazzo, per la sua natura incapace di un dominio emotivo che può avere invece la persona matura, preparata da una più complessa esperienza culturale ed umana e in virtù di

un acquistato padroneggiamento estetico. Questa mancanza di impulso critico nel pubblico giovanile comporta inevitabilmente un incontrollato "tour de force" da parte dell'esperienza filmica con le naturali conseguenze di uno squilibrio — se non mentale — almeno psicologico. Il ragazzo non sa rifiutare l'elemento emozionale del film ma lo conserva e lo assimila, incapace di liberarsene a tempo; tale elemento agisce in lui come spinta propulsiva per la creazione di determinati stati d'animo, di determinate sensazioni non avvertite compiutamente ma agenti seriamente in esso in vario modo. Col voler evadere dalla propria realtà per inserirsi ad ogni costo nella realtà dei grandi e molte volte nella peggiore realtà, i ragazzi perdono il senso delle cose che a loro sono dovute, non sanno più tornare da capo a rivedersi come erano e naufragano nel mare magnum dei fatti più grandi di loro che essi comprendono solo in parte ed a cui non sanno giocoforza reagire.

Da queste premesse che impostano solo parzialmente il problema (lo svilupparle più diffusamente porterebbe il nostro discorso troppo in lungo), nasce l'esigenza di un controllo della cinematografia normale e soprattutto la necessità di una cinematografia specializzata per ragazzi.

Un tipo siffatto di cinematografia dovrebbe tener conto innanzi tutto dei particolari interessi dei ragazzi, delle loro tendenze preferenziali, dei loro gusti più o meno palesi, più o meno manifestati, suggerendo per ciò un tipo di narrazione seria ed impegnata, lungi da ogni accondiscendenza al fantastico e all'inverosimile, ma sempre contenuta nel rispetto per la semplice e fragile coscienza infantile. In tal modo potrebbe anche avvenire la desiderata "traduzione" nella realtà dei grandi, ma in termini più equi e adatti, più comprensibili e sereni. I ragazzi avrebbero una loro realtà da osservare senza bisogno alcuno di prendere a nolo quella dei grandi, comunque sia e comunque si presenti.

Non potendosi, per l'incidenza di interessi soprattutto commerciali, effettuare un controllo nella cinematografia normale per impedire che la produzione di film tematicamente e narrativamente sbagliati si arresti al primo giro di manovella, almeno si dovrebbe cercare di creare un vasto repertorio di film per ragazzi, onde evitare la eccessiva frequenza di questi nelle sale normali. Se si arrivasse a fornire ogni città e ogni paese di un locale riservato esclusivamente a spettacoli per ragazzi, si potrebbe dire risolto almeno in parte il problema. L'altra parte del problema pone la questione

ne della produzione di film per ragazzi e dovrebbe interessare chi invece è sordo a interessi del genere. Con una produzione continuativa in tal senso si arricchirebbe l'attuale scarso repertorio di film per ragazzi e ci sarebbe una più certa possibilità di classificazione per età, poiché è indubbio che la mentalità e la sensibilità giovanile si articolano anno per anno in una dialettica di atteggiamenti diversi, a volte contrastanti tra loro, ma sempre mutevoli, e non si possono uniformarle ad un'esperienza filmica-tipo dove i bambini di sei anni trovino troppo e i ragazzi di quindici troppo poco. Questa regolamentazione per età avverrebbe solo potendo disporre di un buon numero di film, tanto di produzione italiana che straniera, quando — fra l'altro — si fossero sgravati i distributori dei film stranieri della tassa di doppiaggio che è assai alta (due milioni e mezzo) e che perciò limita sensibilmente l'importazione. Potendo disporre di un buon numero di film, possibilmente classificati, si giungerebbe a fornire le sale specializzate almeno per una programmazione bisettimanale al giovedì e alla domenica, tenendo conto come soprattutto in quest'ultimo giorno il richiamo al cinema è nei ragazzi, liberi da ogni impegno di studio e di lavoro, addirittura prepotente.

Da queste fondamentali premesse è nata a Pisa la « Settimana del film per ragazzi » organizzata dal locale Circolo del Cinema « Bianco e Nero ». Essa ha avuto in certo senso una funzione sperimentale riassumendo e nel suo svolgimento e nelle sue conclusioni certi presupposti essenziali della complessa problematica del cinema educativo. Innanzi tutto è stato alla base della « Settimana » un criterio di divulgazione. Alla città di Pisa, non sorda a certe manifestazioni di carattere educativo, non poteva mancare anche il privilegio di un'esperienza nuova nel campo dell'educazione, quella di un cinema per ragazzi.

A questo scopo una « Settimana », in tal senso orientata, avrebbe giovato non poco: si sarebbe vista la percentuale di affluenza dei ragazzi, si sarebbero avvertite le loro reazioni di fronte a un tipo particolare di spettacolo filmico e si sarebbero infine agitati problemi di un cinema educativo nel convegno fissato a chiusura della manifestazione, da parte di insegnanti, educatori e genitori a tale scopo invitati.

Per tutta la « Settimana », vennero proiettati film per ragazzi (grosso modo dai sei ai quindici anni), quasi esclusivamente di produzione inglese e distribuiti in Italia dalla



« Sampaolo Film » la cui fatica in tal senso è davvero meritoria. L'affluenza dei ragazzi è stata notevole e l'entusiasmo dimostrato di fronte allo spettacolo filmico addirittura grandioso, quale raramente si può verificare in una sala normale.

L'ambiente quasi del tutto omogeneo, quel clima di socialità infantile che ogni giorno si stabiliva, serviva a rendere il ragazzo più spontaneo nei suoi atteggiamenti e nelle sue reazioni emotive e psicologiche. In più la completa intelligenza e comprensibilità della narrazione filmica, serviva a mantenere il ragazzo intellettualmente sicuro e soddisfatto, e d'altro canto influiva sulla tutela della sua coscienza il proporre da parte del film temi semplici, ma corretti,

con sottili e non spiacevoli venature moralistiche, che finivano per essere accettati positivamente dai ragazzi.

Con questo non vogliamo dire che i film presentati durante la « Settimana » si siano rivelati del tutto esenti da pecche. Alcuni di soggetto eccessivamente puerile, finivano per perdere di vista l'assunto iniziale che poteva essere ben definito (la passione per il lavoro, ad esempio, in un ragazzo dodicenne), per una serie ininterrotta di incredibili avventure che indulgevano al caricaturale e all'inverosimile, scadendo inevitabilmente senza possibilità di ripresa. Altri poi per il loro eccessivo tono naturalistico (come ad esempio *Natale nel bosco* ambientato in Australia), a parte la indi-

scutibile efficienza paesaggistica, si rivelavano umanamente un po' freddi e privi di quella sensibilità corale ed intima del mondo latino, specie in determinate occasioni. Altri infine, gravati da ricorrenti motivi fantastici e reali insieme, resi in maniera dispersiva e frammentaria, non potevano colpire l'immaginazione dei ragazzi che in modo assolutamente parziale, privandoli di una emozione continuativa e risolvente, tale da non renderli spaesati e disorientati. Tuttavia accanto a questi fondamentali difetti si ponevano anche notevoli pregi come, in alcuni film, un tipo di narrazione sobria ed efficace, lo svolgimento di una tematica del lavoro e della collaborazione nel lavoro, il senso fraterno della vita lungi da ogni sentimento di invidia o di rivalità, l'amore per le cose della natura e per le bestie. (Certi colloqui e certi atteggiamenti di un ragazzo con il proprio cavallo erano di un sapore umano intenso e commovente).

Una importante e fondamentale esigenza di cui dovrebbe tuttavia tener conto la auspicata produzione italiana di film per ragazzi, è quella di un accostamento più comprensivo ed impegnato alla realtà della vita ed ai problemi che questa scopre anche ai ragazzi. E' necessario tralasciare certe divagazioni favolistiche che poco apportano alla formazione di un carattere e di una coscienza, al contrario di situazioni reali e vere, aperte a una prospettiva umana, rese in maniera semplice ma coerente ad un tipo di narrazione compiutamente espressiva.

Questo accostamento ai problemi fondamentali di una "quotidianità" sovverrebbe fra l'altro a quel desiderio dei ragazzi, cui accennavamo all'inizio, di "tradursi" nella realtà dei grandi, di trarre esperienze più complesse, di soddisfare a particolari esigenze di contatto con realtà nuove, e al loro gusto di indagini più approfondite e di interessi anche superiori alla loro natura. Realizzandosi questo bisogno di evasione,

“STAZIONE TERMINI”

IL GRUPPO Lombardo Giornalisti Cinematografici ha organizzato recentemente al Cinema Diana una visione speciale con referendum di *Stazione Termini*.

Agli spettatori è stata distribuita un'apposita cartolina sulla quale dovevano segnare il proprio motivato giudizio e dallo spoglio delle 261 cartoline riconsegnate dal pubblico agli organizzatori risulta in modo molto evidente che il film è piaciuto.

Su 261 risposte infatti, 203 sono incondizionatamente favorevoli. La maggioranza di esse si limitano ad un giudizio entusiastico (anche se non analizzato e generico) dichiarando che il film è "ottimo", "meraviglioso", "perfettamente riuscito", ecc. e alcuni spettatori hanno espresso il loro entusiasmo con uno stile molto affine a quello degli uffici pubblicitari dei noleggiatori cinematografici. Così uno scrive che il film è « avvincente, sconvolgente, vero, disparatamente amaro: artisticamente perfetto » e un altro proclama *Stazione Termini* « film intensamente drammatico, che prende ed avvince dall'inizio alla fine, per la sua vicenda profondamente umana ».

Un 30% di queste risposte incondizionatamente favorevoli cercano di dare un giudizio meno generico e si cimentano in motivazioni più dettagliate, ma che restano sempre sul piano semplicemente affermativo, anziché dimostrativo, o che arrivano tutt'al più ad una motivazione che si ferma al piano sentimentale, senza riuscire a raggiungere

quello estetico. Un'impiegata afferma d'aver trovato « specialmente espressivo l'intimo conflitto dei due protagonisti » e dichiara: « Il mio animo femminile è rimasto molto colpito e commosso da questo bellissimo film ». Un'altra scrive che « il film è profondamente vero e reale ed è particolarmente "sentito" da quella parte di spettatori che è innamorata », mentre invece una casalinga osserva, forse con una punta di rimpianto e ponendosi su una base che potremmo anche dire di "critica contenutistica": « E' un film molto bello, interpretato meravigliosamente. Ma l'amore non è sempre così bello e la vita pratica è fatta di ben altre cose ».

Un ingegnere dichiara che il film è « diretto in modo veramente encomiabile » e che « il racconto è tutto pervaso da un senso di poesia commovente e drammatica » e un altro suo collega è evidentemente lieto e soddisfatto d'aver visto finalmente « un film senza (o quasi senza) messaggi sociali ». Uno studente afferma che il film è « una vera storia d'amore sgorgata dal cuore e ripiena di sentimento »; una professoressa lo ritiene « umano, profondo e curato nei particolari », uno spedizioniere lo giudica « bellissimo e umano sotto tutti gli aspetti », e potremmo proseguire nella citazione di altre decine di giudizi consimili. Un operaio che si dichiara « un appassionato del cinema, anche se non un assiduo frequentatore, poiché di rado mi capita di vedere un film che mi aggradi » e che partecipa per la

prima volta ad un referendum cinematografico, afferma che « come tutti i film di De Sica anche questo mi è piaciuto, particolarmente piaciuto. Magnifica interpretazione della Jennifer Jones e di Clift, buon soggetto del genere che piacciono a me perché sentimentale ed intimo, e infine meravigliosa regia di De Sica ».

E non manca persino chi si entusiasma proprio per quegli aspetti del film che sono indiscutibilmente i meno riusciti. Così uno studente scrive: « Sebbene *Stazione Termini* non possa considerarsi un film realista, tuttavia spunti realistici non mancano certamente a quest'ultimo film di De Sica. Semplici quadri particolari e contingenti che penetrano nella trama principale del film, frastagliandone la tensione romantico-sentimentale e tuttavia formando con essa un tutto armonico. Questo perché, secondo me, l'importazione dell'elemento americano ci ha recato oltre agli attori, la stessa mentalità d'oltre oceano e la fusione di due diverse, per non dire opposte concezioni cinematografiche ha dato un risultato a mio parere altamente apprezzabile », quando invece sono proprio essenzialmente la mancanza di fusione e di motivazione funzionale di parecchi episodi marginali con la parte sostanziale del film e le remore conseguenti alla partecipazione americana, che hanno pesato in modo chiaramente negativo sulla perfezione di *Stazione Termini*.

Delle rimanenti 58 risposte, scartate quelle di quattro dei soliti inutili idioti che confondono la semenza con lo spirito, otto, pur apprezzando il

esso sarebbe cautelato da una esperienza filmica consentanea ai necessari limiti della coscienza giovanile.

I problemi cui abbiamo accennato sono stati dibattuti anche durante il convegno di insegnanti, educatori e genitori tenutosi a chiusura della « Settimana ». Il dottor Mario Verdone — direttore del CIDALC, sotto i cui auspici si è svolta la manifestazione — ad apertura del convegno trattò alcuni aspetti fondamentali della problematica del cinema educativo offrendo alcuni spunti interessanti di discussione, indi fu proiettato il cortometraggio « Ragazzi al cinema » di Virgilio Sabel che si vale di una cruda documentazione, la cui visione contribuì ad accrescere l'interesse per certi problemi urgenti del cinema educativo. Il dibattito che ne seguì, vivace ed impegnatissimo, ne dimostrò le ragioni, e vi furono importanti interventi a cui rispose, in maniera esauriente, lo stesso Verdone che dirigeva il dibattito.

Tra i risultati ottenuti due meritano la citazione: un ordine del giorno inviato a personalità di Roma per auspicare una pronta soluzione di certe questioni più urgenti della cinematografia per ragazzi e la dichiarazione che il cinema in cui si era svolta la manifestazione, sarebbe stato messo a disposizione per una programmazione continuativa di film per ragazzi. In tal modo Pisa si allineerebbe con le due altre città d'Italia, Milano e Roma, dove si sono già prese felicemente iniziative di questo genere.

La « Settimana del film per ragazzi » ha avuto quindi conclusioni inaspettate: chi scrive sa con quanta trepidazione ha aspettato di vedere risolversi positivamente tale manifestazione. I ragazzi hanno seguito con interesse e chi li accompagnava ha applaudito con loro. Ecco perché siamo sicuri che il cinema educativo potrà e dovrà necessariamente imporsi.

GIOVANNI SALVI



(Nella pagina precedente): Alla « Settimana del film per ragazzi » i piccoli spettatori hanno seguito con interesse le proiezioni. (Sopra): Un'inquadratura del film svedese Ta' Pelle Med!

È PIACIUTO AL PUBBLICO

film lo ritengono un regresso a paragone delle precedenti opere di De Sica, 24 trovano il film buono pur formulando varie riserve su determinate impostazioni o su certi particolari e 22 sono nettamente sfavorevoli.

In questo secondo gruppo di risposte, pochissime sono quelle generiche (« film pesante », « non vale gran che », ecc.), mentre nella gran maggioranza si nota un più serio e impegnato tentativo d'approfondimento critico, che potrebbe esser dovuto alla più sentita necessità di volere e dovere motivare delle riserve o dei giudizi negativi, o che potrebbe anche semplicemente derivare (è un sospetto che nasce dalla lettura di alcune delle risposte) da una più immediata e presente influenza delle analisi critiche del film apparse sui periodici specializzati. (Forse potrebbe essere interessante, per saggiare in modo più genuino le spontanee reazioni del pubblico indire talvolta qualche « anteprima » con referendum).

Comunque, per tornare ai risultati del referendum su *Stazione Termini*, ecco alcuni esempi delle approvazioni con riserva e dei giudizi negativi.

Una casalinga scrive: « Film tecnicamente curato, ma inferiore ai precedenti diretti da De Sica. Ci auguriamo che il regista non abbandoni la via della sincerità percorsa sino a *Umberto D.* ». Un fotografo osserva: « Se di Carlo Levi abbiamo « Cristo si è fermato a Eboli », di De Sica potremmo avere « Il mio cinema si è fermato a *Umberto D.* ». Un grande artista come De Sica non avrebbe dovuto scendere a compromessi con la sua

arte. A parte l'indiscusso valore di *Stazione Termini*, che per un regista che non fosse stato Visconti, Rossellini e De Sica sarebbe stato un punto di arrivo forse non superabile, per De Sica è un punto di arresto ». Un insegnante rileva che « il film è disorganico in quanto l'azione centrale si disperde in numerosi elementi ed aspetti secondari, sui quali, a volte, sembra persino cadere l'interesse del regista, incerto tra una notazione veristica più propriamente simpatetica al suo mondo spirituale ed una osservazione psicologica illanguidita da un sentimentalismo d'accatto e di maniera. L'azione centrale stessa non riesce a diffondere attorno a sé un'atmosfera di suggestione e di credibilità tali da prestarle quegli attributi che gli attori invano tentano realizzare attraverso un gioco sottile di allusioni ». Uno studente pur osservando che « la materia di questo film non è stata da De Sica sviluppata sufficientemente, anzi oserei dire che è stata lasciata allo stato grezzo » e che se tutto ciò che si sarebbe potuto trarre di veramente efficace dal soggetto « è rimasto solo allo stato grezzo » la colpa non è forse tutta del regista, ma particolarmente dell'inframmettenza hollywoodiana, conclude: « Ma nonostante tutte le sue pecche, ben vengano altri film come questo, saremo sempre lieti di vederli ». Un altro spettatore infine rimarca che « nella stazione Termini accadono troppe cose in una sola sera » il che provoca un'impressione di freddezza e di insincerità. E uno studente confessa, con candida incertezza: « Non ho capito se c'è troppa poesia

e arriva alla retorica o se manchi un poco di poesia e non arrivi al capolavoro ».

Non mancano infine i giudizi decisamente contraddittori. Così ad esempio un universitario trova che il film « sarebbe stato il capolavoro di De Sica se non fosse stato tradito dall'interpretazione della Jennifer Jones che non ha saputo « vivere » la parte, metterci « l'anima » », mentre invece una giornalista estera, dopo aver osservato « peccato che sia un film firmato De Sica. Troppe lunghezze. I troppi particolari realistici, dove non mancano gli errori, stancano e fanno dimenticare che si tratta di una battaglia di anime, di un tema tutto di drammaticità interna. Montgomery poi è molto al disotto del suo ruolo. Mentre la trama avrebbe dovuto brillare di una sua grandezza tutta in semplicità espressiva intensa, è invece sommersa da una moltitudine di particolari inutili e non commuove più », conclude: « E la brava Jennifer non riesce a salvare il film ». Due giudizi opposti che partono da un identico errore: quello di sopravvalutare l'apporto creativo dell'attore, apporto che — quando il regista non sia soltanto un buon artigiano o un semplice mestiere — è semplicemente uno degli strumenti, degli « specifici », di cui il regista si serve per creare il film.

Questi i risultati del « referendum » dai quali si potrebbe arguire che *Stazione Termini*, se non è piaciuto alla critica, è però, generalmente piaciuto al pubblico: quindi almeno una parte degli intenti che il regista s'era proposti è stata realizzata.

QUANDO VIENNA RIDEVA

MENTRE si producevano le pellicole passate in rassegna nell'articolo precedente, in Germania accadeva una rivoluzione politica di grande estensione ed intensità. Lo stato tedesco, monopolizzato dal partito nazionalsocialista si converte in Stato totalitario, e viene propugnato un cinematografo "controllato", servitore dello Stato. Di conseguenza si tende alla conversione statale delle imprese cinematografiche e molti cineasti emigrano: per esempio Erik Charrel, Pommer e Adolf Wohlbruck. La situazione interna dell'Austria si incrina: le imprese europee di produzione associata si mostrano diffidenti prima di intraprendere la collaborazione colle produttrici germaniche ed in generale tutta l'industria di lingua tedesca attraversa una forte crisi. Varie produzioni totalmente preparate vengono abbandonate perché non rispondono più al nuovo orientamento o perché coloro che avrebbero dovuto realizzarle hanno lasciato il paese; l'assenza di questi tecnici ed artisti — per la maggior parte notevoli — pregiudica e ribassa il livello della produzione, la cui qualità decade, le imprese private rifiutano d'accettare il piano di controllo e di assorbimento fissato da Goebbels. I produttori austriaci temono di non poter vendere i loro prodotti al mercato tedesco. Come sempre accade dopo una rivoluzione politica, sopravvivono varie oscillazioni economiche, che, unite alle già esposte deficienze artistiche e commerciali, si ripercuotono sull'andamento normale della produzione. Il genere viennese è il primo ad essere pregiudicato: il nazismo vuole film seri, di tesi politica o sociale, patriottici, storici, propagandistici, film che debbono servire l'idea dello Stato: insomma proprio il contrario delle pellicole viennesi, ambasciatrici di una frivoltà ad oltranza, che sono considerate come prodotti infimi, disprezzabili, estranei al carattere del nuovo Stato. I produttori austriaci, che per molti aspetti sono vincolati a Berlino e dipendono dall'industria tedesca soffrono le conseguenze

IV° - ULTIMA EVOLUZIONE

di questa politica. Il genere viennese inaridisce nel suo momento più florido e subisce una lunga tappa d'arresto, limitandosi a vegetare senza forza. Appena pochi anni più tardi quando la Germania procederà all'*Anschluss* (annessione dell'Austria ed integrazione del suo territorio nella nazione tedesca) l'industria austriaca del cinema rimarrà inclusa nel sistema stabilito dallo Stato: controllo attuato attraverso società di copertura e direzione di un ridotto gruppo di grandi ditte, nelle quali, a loro volta, vengono raggruppate le case minori e i produttori indipendenti.

Tuttavia a lungo andare la produzione diventa stabile. I fondi governativi accorrono in soccorso dell'industria e Goebbels, quantunque sia il protettore del cinema politico, tollera e comprende le pellicole di puro divertimento, necessario in un commercio che ha bisogno dell'affluenza del pubblico. Quindi il cinema viennese vivacchia, senza però acquistare maggior splendore.

Nel 1935, in piena crisi, Géza von Bolvary ha la regia di due produzioni per la Boston Film *Winternachstraum* su sceneggiatura di Ernest Marishka e musica di Franz Grothe, cogli attori Wolf Albach-Retty, Magda Schneider e Richard Romanowsky, e *Stradivari* (« Stradivarius ») pure colla sceneggiatura di Marishka, musica di Alois Melichar, e cogli attori Gustav Frolich, Sybille Schmidt e Albrecht Schoenhals: due film che costituiscono un saggio

dell'abituale capacità di Bolvary ed eccellono per il loro spirito.

La Ciné-Allianz produce nello stesso anno diverse pellicole di particolare rilievo: *Die ganze Welt dreht sich um Liebe* regia di Viktor Tourjansky, musica di Franz Lehar e Willy Schmidt-Gentner, interpreti Marta Eggerth, Rolf Wanka, Leo Slezak e Ida Wüst. Un altro film della Eggerth, *Ihr grösster Erfolg* (« Teresa Krones », 1934) che si basa appunto sulla vita della cantante Teresa Krones, viene diretto da Johannes Mayer e un terzo *Die blonde Carmen* (« Carmen bionda », 1935) ha per regista Viktor Janson. Queste produzioni sono imperniate su soggetti misti d'operetta e commedia gaia, scelti appositamente per fare risplendere Marta Eggerth, la massima stella di questo periodo.

Un'operetta di discreto successo in quest'anno è *Eine Nacht an der Donau* (1935) in cui, sotto la regia di Carl Boese, agiscono Dorit Kreysler e Wolfgang Liebeneiner. Inoltre Boese aveva pure realizzato *Fräulein Frau* (« Signorina, signora », 1934).

Arthur Robinson, già in evidente decadenza, realizza una mediocre produzione poco degna del suo talento *Mach' Mich glücklich* (1934), commedia musicale vau-devillesca, prodotta dalla UFA in doppia versione: la musica è di Theo Mackeben, e nella versione tedesca agiscono Ursula Grabley e R. Romanowski (nella versione francese interpretata da Mona Goya, Sim Viba e Jean Roussellière, compartecipa alla regia Jean Boyer).

Il regista Carl Lamac prosegue nel suo lavoro abituale per conto della sua propria ditta, "Ondra-Lamac" per la "Bavaria". Sfruttando la fama del pugile Max Schmelling, realizza *Knock out* (1935) con Anny Ondra. Pure allo stesso regista appartiene una divertente operetta *Ich liebe alle Frauen* (« Amo tutte le donne », 1935) con Jean Kiepura, Lien Deyers e Theo Lingner. Un'altra attrice di successo, Gitta Alpar, appare in un film ambientato e girato in Ungheria (riappaiono le varianti ungheresi

La Eggerth in Teresa Krones (a sinistra) e Tauber (sotto) Schubert canoro in Sinfonie d'amore



del genere) e in *Ballo al Savoy*, altro film ungherese, Hansparay e diretto da Stefano Szekely.

Il 1935 è il più abbondante in pellicole d'indole viennese, prodotte fuori dall'ambito tedesco. E' naturale che le imprese non tedesche approfittino della decadenza delle loro rivali berlinesi o viennesi e procurino di batterle sui mercati coi propri generi. Fra queste pellicole viennesi non tedesche, alcune sono certamente notevoli e perfino raggiungono l'altezza delle migliori produzioni di tono medio del cinema viennese degli ultimi anni. Le altre invece non sono che "pastiches" del tema. Una sola merita d'essere paragonata per qualità a quelle di Charrel e Forst.

Le ditte europee produttrici, di solito colla collaborazione delle ditte tedesche distributrici, si provvedono normalmente di registi e d'attori tedeschi. Così l'Italia acquista una sceneggiatura di E. Marischka, affinché il regista Augusto Genina realizzi *Non ti scordar di me* (1935), pellicola musicale fatta appositamente per le doti di Beniamino Gigli, che ha come partner Magda Schneider; mentre l'Universal-Europa, tuttora colla collaborazione di Henry Kosterlitz, che vi assume personalmente le funzioni di regista, realizza *Peter* con Franziska Gaal e Hans Jaray e *Kleine mutti* (1933) pure con la Gaal, Otto Walburg e Friedrich Benfer. Di quest'ultimo film vedremo più tardi la versione nord-americana *Bachelor Mother* (1939) colla regia di Garson Kanin.

In questi anni Alfred Rode e la sua or-



(Sopra) Alfred Hitchcock nel 1933, mentre dirigeva Jessie Matthews e Esmond Knight in una scena di *Waltzes from Vienna*. (A sinistra) Ivor Barnard e Evelyn Laye in *Waltz Time*. (Sotto) Annabella e Charles Boyer nell'insipido *Carovane* del quale fu poi girato un "remake" nel 1949.

chestra intervengono in *The Blue Danube* (« Capriccio di femmina », 1934), il cui regista Herbert Wilcox non rimane molto al disopra di Max Neufeld e di Jean Boyer; avendo come interprete principale Brigitte Helm. Il titolo del film è un semplice amo per far abboccare gli amatori del genere.

Una pellicola straordinariamente mediocre di un regista, che in seguito sarebbe stato qualificato come geniale, è *Waltzes from Vienna* (1933) realizzata da Alfred Hitchcock, in cui la parte principale fu sostenuta da Jessie Matthews, affiancata da Esmond Knight e Frank Vosper. Questi film proven-

gono dall'Inghilterra: non deve meravigliare la loro mancanza di qualità; necessariamente l'industria inglese non conquisterà mercati, né acquisterà qualità, fino a che gli emigrati tedeschi le daranno autentico spirito cinematografico, ansia di superamento e visione commerciale. E' proprio nell'industria britannica che si stabiliscono Korda, Pommer, Wohlbruck, ecc.

Un inconcepibile pasticcio, chiunque ne sia stato l'autore, è la pellicola *Caravan* (« Carovane », 1934) prodotta a Hollywood in varie versioni, che ebbero tutte come regista il famoso Erick Charrel, da cui sarebbe stato lecito sperare una seconda creazio-

chestra sono molto ricercati in alberghi, cabarets e clubs notturni. Approfittando di tale favore del pubblico i registi Max Neufeld e Jean Boyer, già molto mediocri per loro conto, realizzano un pessimo film, in cui l'unica cosa notevole è la musica *Antoine, romance hongroise*. Oltre all'orchestra famosa ed al suo rinomato direttore prendono parte al film Marcelle Chantal e Fernand Gravey.

Tuttavia la battaglia più dura è combattuta dalle ditte non europee, che vogliono a tutti i costi strappare il monopolio del genere ai viennesi. Cominciamo dai film peggiori: un plagio sfacciato di *Angeli senza Paradiso* è la pellicola inglese *Blossom Time* (« Sinfonie d'amore », 1933), realizzata con sufficiente insensatezza da Paul L. Stein: il cantante Richard Tauber personifica Schubert... cantando!

Pure « pastiches » del tema sono *Waltz Time* (1934), regista il compositore Victor Schertzinger, attori Evelyn Laye e Ramon



ne sul tipo de *Il Congresso si diverte*, ed appunto su questa speranza si erano fondati i produttori nordamericani nell'affidargli l'incarico. Ma Charrel, o perché gli fosse mancata l'ispirazione, o forse perché si fosse sottemesso eccessivamente alla tirannia di questi produttori ed ai loro metodi di lavoro standardizzati, o perché si fosse disseccato il suo genio, si trovò come « sradicato » nel suo esilio in America e riuscì soltanto a realizzare una pellicola del più rozzo orpello, in cui il tema tzigano non riesce che ad essere un luogo comune. In *Carovane* possono trovarsi solo pallidi riflessi del genio di Charrel: gli interpreti, quantunque eccellenti in altre occasioni, rimasero stavolta molto al disotto delle loro possibilità e furono Annabella, Charles Boyer, Conchita Montenegro, Pierre Brasseur, e Marcel Vallée.

Nella stessa epoca troviamo anche qualche lavoro di miglior rilievo. Di evidente tono superiore e quasi all'altezza della produzione media viennese è il film inglese, di Paul Merzbach, *Invitation to the Waltz*. La ditta produttrice British International Pictures cerca di ottenere una pellicola accurata imperniata sulla vita di Weber, e Merzbach, basandosi su una sceneggiatura di Holt Mavel, riesce a conseguire tale intento e perfino a far risaltare la recitazione di Lillian Harvey, così monotona in altri film della medesima epoca: a fianco della Harvey sono Carl Esmond e Richard Bird.

Tutti questi film non sono certo temibili concorrenti e non producono alcun danno al cinema viennese autoctono.

La pellicola maggiormente riuscita, che la concorrenza nordamericana ottiene sul tema viennese dal 1929 in poi è dello stesso eccellente regista che in quella data aveva prodotto il miglior film straniero del genere: Ernst Lubitsch. Si tratta d'una nuova edizione dell'operetta di Franz Lehár *The Merry Widow* (« La vedova allegra », 1934) affidata allo straordinario talento di due grandi attori: Jeannette MacDonald e Maurice Chevalier. Lubitsch, col suo fresco senso dell'umorismo, nettamente europeo, realizza questa pellicola tendendo a far armonizzare i « pezzi » famosi dell'operetta colle trovate comiche del vaudeville e riuscendo a far rimanere equilibrata la totale espressione del film. La genialità spiegata da Lubitsch nell'accordare tutti gli elementi di questo film è tale che *La vedova alle-*

gra non è soltanto una creazione più o meno famosa fra quelle di questo regista, ma può, a buon diritto, citarsi come modello caratteristico dello stile di Lubitsch, quel modo lieve — che tanto concorda col genere viennese — d'incidere nell'elemento umano con la leggerezza del giusto tocco necessario per provocare nello spettatore il sorriso e non la risata.

In quegli stessi anni (1934-35), in cui nonostante gli alti e bassi economici e politici abbondano i film viennesi, vengono prodotte cinque pellicole, che — ciascuna nella sua maniera — sono paragonabili alle tre che segnalammo come livello di eccellenza della scuola e che si devono al genio di Charrel, di Forst e di Bolvary. Le cinque pellicole cui alludo sono il risultato degli insegnamenti di questi tre maestri.

Conrad Wiene ritorna ai principi informatori della sua opera del 1929 portando di nuovo sullo schermo la vita del creatore dei valzer con un senso pieno di rispetto al suo assunto: rispetto, che ha invece fatto difetto ad altri registi. *Johann Strauss (I)* — tale è il titolo del film — ripete un tema grato a Wiene e così questo regista rende il miglior tributo, stavolta col « sonoro », ad uno dei più famosi e tipici figli di Vienna. Noto l'interpretazione dell'attore Michael Bohnen, coadiuvato da Paul Hörbiger, Lee Parry e Gretl Theimer.

Ispirandosi invece ad un'avventura accaduta allo stesso Strauss in Russia, anche E. W. Emo offre il suo omaggio al musicista in *Petersbourger Nächte* (« Una notte a Pietroburgo », 1934), sceneggiatura di Johannes Fette e Fritz Freisler, direzione musicale di Franz Doelle ed interpretazione di Paul Hörbiger — una volta ancora nella parte di Strauss — di Eliza Illiard e Theo Ling.

Il regista Gerhard Lamprecht, sino allora autore di lavori mediocri, dirige *Barcarole* (« Barcarola », 1935), il suo miglior film, storia sentimentale, in cui si comincia ad avvertire l'immissione di nuovi elementi nella scuola viennese. E' assai curioso che mentre Goebbels chiede al cinema un *realismo politico* cominci a spuntare un *realismo poetico* o *realismo idealista*, che talvolta senza che lo si proponga di proposito, giungerà ad essere il maggior competitore di quello, essendo il successore della scuola viennese. Questo *realismo poetico*, ancora timido in questo momento, nasce in seguito

all'interferenza del tema puramente musicale caratteristico del genere viennese con temi confinanti col film psicologico. Gli attori di *Barcarola* sono Lida Baarova, Gustav Fröhlich, Willy Birgel e Will Dohm; l'accompagnamento musicale è costituito da variazioni su motivi di Offenbach.

Un'altra pellicola di E. W. Emo è la riduzione cinematografica della famosa operetta di Karl Zeller « Il venditore d'uccelli ». Le imprese Majestic-Film e Tobis-Rota si uniscono per produrla e la pellicola prende lo stesso titolo dell'operetta: *Der Vogelhändler* (« Il venditore d'uccelli », 1935), interpreti principali: Wolf Albach-Retty, Lil Dagover, Georg Alexander, Genia Nikolajevna, Max Gülstorff, e Maria Andergast: revisore dell'adattamento musicale Fritz Wenneis. Nella regia Emo rivela agilità, buon gusto e senso della composizione cinematografica, riuscendo a dare tocchi



(Sotto) Jeannette MacDonald e Maurice Chevalier in *La vedova allegra*, uno dei migliori film viennesi. (A destra) *Barcarola*, anche se ambientato a Venezia, conservava l'aria viennese.



particolarmente personali nell'adattamento della partitura e della coreografia.

Queste quattro pellicole sono realizzazioni riuscite quasi senza cedimenti nella loro conclusione e con accordi nella nota dominante della bontà e brillano per l'eccellenza che Bolvary, ed ancor più Forst e Charrel, diedero a questo genere. Un identico concetto di cinema-musica anima tutti questi registi. La quinta produzione, di cui parliamo, è senza dubbio, la miglior pellicola dell'anno: *Im weissen Rössl* (« Al Cavallino Bianco », 1935).

La realizzazione di *Al Cavallino Bianco*, prodotto dalla Hede Film, costituisce un altro clamoroso trionfo della scuola, una vittoria di fronte a tutte le concorrenze straniere, una piena affermazione del genere in mezzo al disorientamento ed alla crisi dell'industria, un successo, che salva

la produzione viennese dal carattere dozzinale e che lo riscatta dai dirigismi e dall'assenteismo.

Sotto molti aspetti questa pellicola ricorda *Il Congresso si diverte* e non soltanto per l'uguale successo riportato. Le due pellicole sono parimenti basate sul carattere viennese della festa e della frivolezza ed il tema assolutamente da operetta, da grande operetta, di *Al Cavallino Bianco* è svolto con eguale innocenza, spensieratezza e con quell'allegria a fior di pelle, che Charrel imprime nella sua opera.

Regista di *Al Cavallino Bianco* è Carl Lamac e questa è la sua migliore pellicola: la musica è di Ralph Benatzky e gli attori principali sono Cristl Mardayn, Hermann Thimig e Theo Linggen.

Si tratta di evocare un mondo amabile, docile, sorridente, felice, sulle ali di una musica suggestiva. Lamac prova ancora

nese si svolgerà in un modo tanto naturale e spontaneo che potrà perfino sembrare un luogo comune, poiché soverchiamente facili sono le sue trade. Sono state interamente percorse — e fin troppo! — le tappe necessarie per ottenere il completo assoggettamento di ogni fattore cinematografico ai desideri d'una scuola.

Fu così grande il successo di questa pellicola che pochi anni più tardi, nel 1942, venne ripetuta e questa volta si affidò l'edizione a Karl Anton, ma si sostituì la musica di Benatzky — poiché era un ebreo — con un adattamento musicale eseguito da F. Doelle e Paul Höhn.

Abbiamo lasciato, a bella posta, da esaminare per ultime tutte le pellicole create da W. Forst dopo *Angeli senza Paradiso*. A partire dal 1935 tanta è la facilità con cui si producono i film viennesi, tanto scarsa

è la novità dei temi, tanto monotono è il succedersi di vecchie trovate e tanto rari sono i clamorosi successi della scuola — ormai giunta all'epilogo della sua missione! — che sarebbe inopportuno e privo d'interesse proseguire l'esame anno per anno di una produzione così prolifica: basterà una appendice filmografica per guidare lo studioso in questa selva (2).

Nonostante questa premessa, non possiamo però prescindere dal parlare delle opere di Forst. Infatti tutti i suoi film del periodo 1932-1943 sono essenziali per comprendere la scuola viennese.

A Forst si deve, più che ad ogni altro, non già la continuità dello spirito ideale, che anima la scuola, bensì anche i suoi parziali rinnovamenti.

Forst è il frutto più completo e maturo ed il membro più geniale della scuola e la sua arte si rivela sotto due aspetti.



L'allegro trio di molti film di genere viennese: Hans Moser, Paul Hörbiger e Theo Linggen.



(Sopra e sotto) Due inquadrature di *Anuscka* di Helmut Kautner, uno dei film che rappresentano l'ultima manifestazione della scuola viennese sfociata in uno stile di realismo poetico.

una volta colla pratica che l'alleanza fortunata musica-immagine ottenuta da Charrel non fu il fortuito risultato d'un caso, e nemmeno la conseguenza particolare d'un unico aspetto del tema, bensì che qualsiasi argomento di carattere viennese, pieno di valzer, di sorrisi e di sentimento della vita è suscettibile di trasformarsi in una magica successione di immagini, che affascina gli spettatori. *Al Cavallino Bianco*, messo a fuoco per conseguire questo intento può considerarsi, a buon diritto, eccellente nel suo genere e va quindi aggiunto al *Valzer d'addio di Chopin*, ad *Angeli senza Paradiso* e al *Congresso si diverte* sulla più alta vetta toccata dalla scuola viennese.

A partire da questo punto il genere vien-





Pola Negri e Paul Hartman in *Mazurka tragica* film imperniato su fattori drammatici e psicologici



(Sopra) Un'inquadratura di *Bel Ami*, gustosa rievocazione diretta da Willi Forst. (Sotto) *L'operetta* nel film-operetta, in un'inquadratura di *Der Weissertraum* (1942) di Géza von Cziffra



Il primo, di genere schiettamente viennese, ha lo scopo d'esaltare il frivolo ed allegro carattere di Vienna: il secondo, di maggior consistenza umana, opera sopra materiali psicologici per provocare nello spettatore una commozione sentimentale.

Nei film del primo gruppo troviamo: a) commedie, a tipo di vaudeville, come *Allotria* (« Allegria », 1936) con Adolph Wohlbruck, Renata Müller, Heinz Rümann; b) soggetti polizieschi, come *Ich bin Sebastian Ott* (1939) con Willi Forst, Trude Marlen, Paul Hörbiger, Gustav Diesel; c) evocazioni picaresche, confinanti con il vaudeville, ma dotate di quella spigliatezza d'azione, che è l'aroma dell'ambiente viennese, come *Bel Ami* (1939) con Willi Forst, Olga Tschechowa, Ilse Werner; d) soggetti viennesi, saggi scintillanti del carattere della città, esempi caratteristici della scuola, opere con cui Forst si autodefinisce e disegna il contorno di uno stile cinematografico collettivo, di cui è il principale creatore, come *Burghtheater* (1940), musica di Peter Kruder con Werner Krauss, Olga Tschechowa, Willy Eichberger, Hans Moser, *Operette* (« A tempo di valzer », 1940), omaggio al direttore di operette Franz Janner, alla cantante Maria Geistinger, ed ai musicisti Johann Strauss e Franz von Suppe, — una specie di film a carattere locale, che solo i viennesi possono gustare e giudicare completamente — con Willi Forst, Maria Holst, Paul Hörbiger, Dora Komar, Siegfried Breuer, e Leo Slézak, o ancora *Wiener Blut* (« Sangue viennese », 1942), ripetizione del motivo storico delle Corti di Vienna, pericolosa... recidiva in un terreno così propizio a ricordare Charrel, ma tale pericolo è stato superato con garbo, diligenza e dignità. La musica è di Willy Schmidt-Gentner da melodie di Strauss, ed il film è interpretato da Maria Holst, Willy Fritsch, Dorit Kreysler, Hans Moser e Theo Lingen. Così pure *Wiener Madeln* (1945) con motivi di Strauss, Ziehrer e Sousa, e interpretata da Willi Forst, Dora Komar, e Hans Moser, appartiene a questo primo gruppo delle opere di Forst, nel quale troviamo anche una commedia musicale che unisce al gusto moderno il sistema classico: *Frauen sind Keine Engel* (1943) con Marte Harell, Axel von Ambesser, Margot Hiescher e Richard Romanowski e musica di Theo Mackeben.

Nel secondo gruppo dello stile di Forst stanno le sue tre opere maggiormente riuscite, le quali sono senza dubbio i suoi capolavori dopo *Angeli senza Paradiso* e creano un modo ideale di trattare temi reali, ossia quel modo, che noi abbiamo già definito come *realismo poetico*. Esse sono: *Mascherade*, *Mazurka* e *Serenade*.

Maskerade (« Mascherata », 1934), sceneggiatura di Forst, attori Paula Wessely, Adolf Wohlbruck, Olga Tschechowa, Walter Janssen e Hans Moser, è realizzata in una cornice ambientale molto caratteristica della pellicola viennese, nella quale si genera un conflitto drammatico provocato da un'avventura galante, che causa un intreccio di equivoci. Ciò che è temperamento umano segna una curva tracciata con vigorosa intensità fino a sboccare in una risoluzione tragica.

Mazurka (« Mazurka tragica », 1935) su soggetto di Hans Rameau, musica di Peter Kreuder, e interpretata da Pola Negri, Albrecht Schoenhals, Ingeborg Theek, Paul

Hartmann e Franziska Kinz, non apporta, come il film precedente, la rievocazione di un'epoca e manca quindi del ridente contrasto dell'ambiente in opposizione al dramma degli individui. Il soggetto è imperniato sull'abnegazione d'una madre, che si vendica della sua caduta nella persona del seduttore, proprio quando costui sta per ingannare anche sua figlia: la povera madre, non facendosi però conoscere dalla figlia, rinuncia al suo diritto materno e viene così a costituire un prototipo femminile della sventura.

Serenade (« L'ombra dell'altra », 1937) su soggetto ricavato da Forst e Curt I. Braun dal racconto « Viola tricolor » di Theodor von Storm, musica di Peter Kreuder, e interpretato da Hilde Krahl, Igo Sym, Albert Matterstock, Lina Lossen e Claus Detlef Sierck, è imperniato sulla lotta di due amori in un uomo: il culto per la sposa morta e l'adorazione per la seconda moglie, lotta attizzata dai ricordi e dagli intrighi che la vecchia suocera ordisce in un eccesso di amore materno.

Nelle pellicole della sua prima tendenza Forst ci si mostra come un dandy squisito e raffinato, capace di trasformare un tratto locale in carattere ampiamente universale, cercando di rappresentare nelle sue creazioni l'immagine umana della frivolezza, la ripercussione allegra di tutti questi nonnulla senza sostanza che possono anche essere il profumo della vita per molti uomini, costituendo una minima parte della nostra natura, che non può venire disprezzata. Ma, cosciente della limitazione necessariamente connessa all'espressione delle particolarità e non dei caratteri generali degli uomini, Forst abbraccia un campo d'osservazione più universale, aspirando a rappresentare valori di temperamento comune, che sorgono dalla radice dell'individuo. E tale rappresentazione può trasformarsi in modello tipico delle preoccupazioni dell'uomo del suo tempo. Questo è insomma lo spirito, che anima la sua seconda tendenza. La creazione artistica costruisce quindi un ambiente tragico, dando valore alla psicologia dei personaggi, alla loro complessità sostanziale ed ai loro moventi più intimi: la passione, la paura, la vendetta, l'odio.

Tuttavia la creazione artistica basata sulla realtà non si attua in modo scarso, disadorno o naturalistico. Una soave presenza poetica si diffonde sempre nel soggetto, una idealità si sovrappone al dato reale. Tutta la capacità d'espressione che Forst ha conseguito nella sua carriera è applicata nelle tre pellicole sopracitate ad ottenere che la nervatura espressiva del film sia la musica. Forst unisce in tal modo un argomento di schietta natura umana al veicolo alato dell'espressione musicale, così lieve ed aerea e tuttavia profondamente radicata negli intimi desideri individuali di sogno o d'evasione. Di conseguenza l'elemento musicale assume quindi alla parte di protagonista in *L'ombra dell'altra* e in *Mascherata*, la musica sottolinea il dilemma dramma-sorriso.

Alcuni particolari eminentemente cinematografici delle sue pellicole derivano dalla



Hilde Krahl e Albert Matterstock in *L'ombra dell'altra*, uno dei film del realismo poetico di Forst.



(Sopra) Paul Dahlke, Marianne Hoper e Elisabeth Flickenschildt in *Romanze in Moll*. (Sotto) John Barrymore e Diana Wynyard in un film americano di genere viennese, *Viennese Nights*



(1) Il film è del 1932, non del 1934-35 (N.d.R.).

(2) Appendice della quale per mancanza di spazio, rimandiamo la pubblicazione al prossimo numero (N.d.R.).

RICARDO BLASCO

(Continua in terza di copertina)



L'operatore Karl Struss con la macchina da ripresa che viene usata per girare il film di Totò in 3D.

ANCHE L'ITALIA IN GARA PER LA 3 D

UN PROSPETTO pubblicato recentemente su alcune riviste fornisce un lungo elenco di nuovi metodi di cinema in rilievo: a nomi ormai notissimi come "Cinerama" si aggiungono altri meno noti come "Naturescope" o "Tri-Opticon". Il cinema sembra esser ritornato ai bei tempi dei suoi primi anni, alla fine dell'800, quando centinaia di inventori di tutti i paesi si precipitarono, uno dietro l'altro a brevettare nomi di apparecchi cinematografici di nuova invenzione. Molto probabilmente — anzi sembra che sia andata proprio così — brevettavano solo dei nomi: e pochissime differenze distinguevano tra loro i primi sistemi di ripresa e di proiezione.

Attualmente, per quel che si sa, i sistemi di cinema in rilievo — o di cinema "3 D", come la moda esige che si dica — vengono divisi in due categorie: vero rilievo e pseudo rilievo. Procedimenti come il "Cinerama" o il "Cinemascope", non danno allo spettatore un'immagine stereoscopica, ma semplicemente un'immagine panoramica, che quasi attornia lo spettatore per mezzo di un enorme schermo semicircolare, mentre effetti sonori ottenuti con vari altoparlanti disposti lateralmente gli fanno voltare la testa da una parte o dall'altra dandogli l'illusione di trovarsi non davanti a uno schermo ma nel mezzo di un ambiente reale. Almeno secondo quanto sostengono gli inventori.

Il vero cinema tridimensionale è invece un altro: è quello in cui si proiettano due immagini diverse, una per l'occhio destro e una per l'occhio sinistro, che lo spettatore deve selezionare per mezzo di un paio di occhiali. Non occorrerà addentrarci in particolari tecnici; basterà ricostruire la storia di questi procedimenti in due parole. Le due immagini necessarie per la visione stereoscopica, riprese con due macchine da presa sincronizzate, poste fianco a fianco

con gli obiettivi distanti tra loro quanto gli occhi dell'uomo, venivano in un primo tempo stampate sulla stessa pellicola, l'una colorata in rosso, l'altra in verde. Lo spettatore osservava lo schermo attraverso un analogo paio di occhiali in modo che l'occhio che guardava attraverso il vetro rosso vedeva solo l'immagine rossa. La selezione, sia pure attraverso un terribile male agli occhi dello spettatore, era così ottenuta. Evidentemente il procedimento è applicabile solo per film in bianco e nero; e difficilmente i produttori avrebbero rinunciato a sommare insieme due ingredienti spettacolari così sicuri come "in rilievo e a colori". Fortunatamente era già pronto da tempo un altro sistema molto più perfezionato di selezione ad occhiali polarizzati, ed il sistema a occhiali colorati, quello dei film "Metroscope" che tutti hanno potuto vedere recentemente sugli schermi italiani, deve considerarsi addirittura preistoria.

Naturalmente il sistema ha i suoi svantaggi: per esempio il costo degli occhiali preoccupa molto gli esercenti, uno dei quali faceva notare qualche tempo fa, che se li avesse solamente prestati o noleggiati al proprio pubblico molto probabilmente non li avrebbe più rivisti, e se invece li avesse posti in vendita, il pubblico avrebbe disertato il cinema. Forse dovremo comperarci tutti un paio di occhiali polarizzati e portarli sempre con noi, per l'eventualità di dover entrare improvvisamente in un cinema "3 D", dove la prudenza del gestore non gli consentirà di noleggiarli. Un altro piccolo inconveniente sarà quello di dover tenere la testa ben dritta. Se noi piegassimo lievemente il capo verso il nostro vicino, il grado di polarizzazione cambierebbe, il rilievo diminuirebbe cedendo il posto ad una certa confusione, finché raggiunta un'inclinazione di 45 gradi vedremmo un'immagine molto scura e tanto poco

nitida da non potersi distinguere neppure le fisionomie dei volti in primo piano. Il cinema stereoscopico perciò ci abituerà a restare composti. Faremo le prove quanto prima, all'arrivo del film *"Bwana Devil"* prodotto da Arch Oboler circa un anno fa con il sistema "Natural Vision", e che è annunciato come imminente sugli schermi italiani.

Ma non si sa mai: potrebbe darsi che uno dei film italiani a tre dimensioni attualmente in lavorazione o in progetto giungesse al traguardo prima dell'arrivo di *"Bwana Devil"*, e potrebbe accadere che il primo vero film a rilievo che ci capiterà di vedere sia *"Il più comico spettacolo del mondo"* detto anche *"Totò 3 D"* che Mattoli sta portando a termine in questi giorni negli studi Ponti-De Laurentiis. Che la febbre del tridimensionale sia contagiosa e dopo aver bruciato Hollywood si stia propagando in Europa e particolarmente in Italia, può essere vero. Per ora tuttavia di reale non vi sono che le riprese di *Totò 3 D*, le costruzioni dell'*Odissea*, che dopo tante

travagliate vicende attendono di mostrarsi a tutto tondo davanti alla nuova macchina da presa, e infine il progetto di un altro film: *"Elena di Troia"* o qualcosa di simile.

Il sistema impiegato per porre in rilievo Totò si chiama "poldelvision", e non differisce gran che dalle descrizioni che si sono avute del "Natural Vision", di cui sembra sia un perfezionamento. Agli occhi del visitatore l'apparecchiatura di ripresa appare molto semplice; quasi è più piccola delle moderne mastodontiche cinecamere normalmente in uso. Essa è composta di due piccole cinecamere Mitchell poste a breve distanza, l'una di fronte all'altra in modo che gli obiettivi si guardino. Al centro, sull'asse dei due obiettivi, due prismi a riflessione totale deviano di 90 gradi i due assi ottici e li dirigono in avanti verso la scena. Il dispositivo ha un suo perché: come gli occhi umani, i due obiettivi delle macchine stereoscopiche hanno bisogno di variare la loro convergenza a seconda della distanza dell'oggetto da fotografare. Il meccanismo a prismi permette di variare la convergenza senza muovere le due macchine da presa, e perciò di variarla automaticamente mentre si variano i fuochi degli obiettivi, durante un carrello o seguendo lo spostamento di un attore.

A tale meccanismo presiede Karl Struss, l'operatore di *Ben Hur* e di *Limelight*, di *Sunrise* e del *Doctor Jekyll*. Gli altri, dice Struss, non li può ricordare: sono troppi, dal 1919 ad oggi. Quanto al sistema in rilievo, è al suo secondo film: nel febbraio ha girato per Sol Lesser uno short dal titolo *Come and Ask*, che a quanto pare è un "burlesque", ma piuttosto innocente. Il problema delle tre dimensioni non lo preoccupa eccessivamente. Tutte le persone, del resto, che attualmente si interessano alla produzione dei film in rilievo —

siano registi, operatori, attori, scenografi — non ritengono che il nuovo procedimento presenti dei particolari problemi. Quasi tutti hanno a disposizione questo mezzo per la prima volta e non esitano a dichiarare che per il momento stanno sperimentando e che intanto, fino a che non saranno giunti a delle particolari conclusioni, continuano a girare con il loro solito metodo.

Tuttavia a qualche conclusione si è già arrivati: ce ne parlava Karl Struss in una pausa della lavorazione. Il problema è molto semplice: il punto di convergenza cui accennavamo poco fa — il punto su cui puntano i due prismi delle macchine da presa — rappresenta nella proiezione il piano dello schermo. Tutto ciò che è al di là del punto di convergenza apparirà allo spettatore come al di là dello schermo: quello che sta tra il punto di convergenza e la macchina da presa in proiezione non sembrerà apparire sul piano dello schermo, ma al di qua, addirittura in sala. Da ciò l'effetto, di cui ormai tutti hanno sentito parlare, delle belve che spiccano salti dallo schermo e sembrano cadere addosso agli spettatori. Questo effetto ormai ben noto impone all'operatore alcune nuove regole nella composizione dell'inquadratura. Tanto per fare un esempio, sarebbe assurdo far avanzare un attore al di qua del punto di convergenza inquadrando in piano americano: il suo viso, la sua persona fino al ginocchio avanzerebbero al di qua dello schermo fino ad entrare nella sala, ma il bordo inferiore dello schermo gli taglierebbe le gambe, che sembrerebbero restare al di dietro dello schermo, quasi che la figura venisse spezzata in due. Perciò tutti gli oggetti che devono saltar fuori dallo schermo, devono essere inquadrati interamente, in modo che un pezzo non rimanga legato al bordo dello schermo, facendo crollare l'effetto che si vuol ottenere.

Da queste constatazioni deriva qualche altra indicazione per la composizione dell'inquadratura. Poiché è evidente che il punto di convergenza si terrà sul centro d'attenzione del quadro — per esempio sull'attore principale — non si potrà mai riprendere un dialogo col noto sistema delle inquadrature corrispondenti in cui l'attore parla quasi frontalmente, mentre del suo interlocutore si possono vedere su un lato dell'inquadratura la spalla e la testa. Spalla e testa "cadrebbero in sala", come si suol dire, pur restando in parte attaccate al bordo del quadro. Perciò niente "frasca" al di qua del punto di convergenza, in nessun caso.

Per controllare l'esattezza di tale punto, Struss poneva nel punto in cui doveva collocarsi l'attore principale della scena un piccolo arnese chiamato "collimatore". E' praticamente un disco bianco con una croce in mezzo; i prismi vengono regolati in modo da convergere sul piano del disco: si è in tal modo sicuri che l'attore non cadrà fuori dallo schermo. Qualche altra piccola particolarità ci è stata riferita da Struss: si deve girare naturalmente in "pan-focus" almeno per quanto la sensibilità della pellicola — Ferraniacolor — lo consente, e si evitano le profondità troppo grandi in interni.

La conferma delle affermazioni di Struss

sull'inquadratura tridimensionale abbiamo potuto averla poco dopo, ad una proiezione sperimentale fatta con un altro sistema a rilievo: il sistema Betti con selettore a griglia. Gli ingegneri Betti si erano proposti di abolire gli occhiali polarizzati, ed hanno costruito un apparecchio che, per quanto può riferirne un non tecnico, funziona all'incirca così: le solite due immagini riprese da due punti di vista differenti, stampate su una stessa pellicola, vengono proiettate da due diversi obbiettivi su due schermi, uno orizzontale e l'altro verticale, separati tra loro da una griglia, rotante o fissa, composta di settori trasparenti affiancati a settori specchianti. Le due immagini che partono da due punti diversi, distanti tra loro sei o sette centimetri, percorrono due cammini diversi: una attraversa la riga trasparente ed andrà a cadere sullo schermo verticale; l'altra batterà sulla riga specchiante, e andrà a formarsi sullo schermo orizzontale. Le righe trasparenti e di specchio sono disposte a tale distanza, che l'immagine formata sullo schermo verticale riattraversando la riga trasparente andrà a colpire un occhio d'uno spettatore (e non l'altro, perché in tal caso dovrebbe attraversare anche la riga di specchio) mentre l'immagine dello schermo orizzontale, specchiata andrà a colpire l'altro occhio dello spettatore. Un sistema teoricamente così

complesso, e forse praticamente un po' ingombrante, dà all'atto pratico una resa quasi perfetta. La selezione è ottima ed il rilievo efficacissimo. Anche l'unico inconveniente, quello di tener ferma la testa in punti obbligati, si supera facilmente appena si scopre che i punti da cui si può veder il rilievo sono infiniti, disseminati per tutta la sala a sette centimetri di distanza l'uno dall'altro.

È stato proprio a questa prima proiezione veramente tridimensionale che abbiamo potuto constatare il nuovo effetto del cinema in rilievo: lo schermo non è più un piano su cui si dipingono delle immagini, ma una vera e propria finestra, un vero buco attraverso il quale si dà un'occhiata su una scena plastica. Si ha l'impressione che ai lati della scena che ci appare, si

estenda ancora gran parte di quel passaggio su cui la finestra è aperta: verrebbe la voglia di abbandonare il proprio posto ed andare ad affacciarsi. E quando — come appare evidentissimo in uno degli esperimenti degli architetti Betti — una persona avanza dallo schermo al di qua del piano di convergenza, sembra inciampare sul bordo inferiore della finestra e l'effetto che si produce è davvero strano. Ad un dato momento si vede un braccio sporgersi dallo schermo, mostrando il gomito; poiché la spalla rimaneva nascosta dal bordo dell'inquadratura sembrava che qualcuno avesse forzato il braccio piegandolo dalla parte opposta e, spezzando l'articolazione, per tirarlo fuori dalla finestra incorniciata di nero.

Parlare delle conseguenze e delle applicazioni di questi effetti per ora è prematuro: gli stessi registi alle prese con il nuovo giocattolo non hanno ancora avuto il tempo di constatare che questi effetti esistono. Il cinema a rilievo viene consegnato loro in questi giorni dalle mani dei tecnici e ci vorrà qualche tempo perché imparino a conoscerlo. Intanto una prima tappa è stata fatta: gli ostacoli tecnici sono stati superati, e in parecchie maniere diverse; tra pochissimo il cinema stereoscopico invaderà gli schermi italiani.

RICCARDO REDI



—>
Totò ha trovato una buona scappatoia per entrare sicuramente nella storia del cinema: interpretare il primo film italiano in 3D.



Nel mondo del cinema è frequente il caso del regista che recita, improvvisandosi attore, in un film diretto da un collega. Ecco alcuni esempi fra la produzione cinematografica di tutto il mondo: 1) Otto Preminger in una modesta parte del film *The Pied Piper* diretto da Irving Pichel. 2) De Sica, passato dalla recitazione alla regia, torna occasionalmente ai ruoli di attore, come si può notare in *Domani è troppo tardi* di Leonide Moguy. 3) L'esordio di Ettore Giannini, il regista teatrale, è legato a Europa '51; è stato Rossellini a scoprire in lui un attore efficiente. 4) Camillo Mastrocinque nel film di Pietro Germi *In nome della legge* ha sostenuto un ruolo importante. 5) Sergei M. Eisenstein, realizzando *Ivan il terribile* ha indotto l'altro "grande" del cinema russo, Vsevolod Pudovchin, a comparire in alcune inquadrature. 6) Cecil B. De Mille recitò, col suo vero nome, in un vecchio film girato a Hollywood ai tempi del muto; il regista Billy Wilder l'ha indotto a ricomparire, col sonoro, in *Viale del tramonto*, sempre nella parte di se stesso. 7) Pietro Germi entrò nel mondo del cinema come attore e apparve in *Retroscena*, poi divenne regista, ma eccezionalmente tornò davanti alla macchina da presa in *Fuga in Francia* diretto da Soldati. 8) Gregory Ratoff alterna la recitazione alla regia e talvolta si esibisce nei propri film. Qui è ospite di J. L. Mankiewicz in *Eva contro Eva*. 9) In *Bellissima* di Luchino Visconti si notano molti registi e tecnici di Cinecittà con i loro veri nomi; tra questi, Blasetti, appunto nella parte di "Alessandro Blasetti", rivelandosi attore di qualità.



AI VOSTRI ORDINI, COLLEGA!



SCENOGRAPHIA E DOCUMENTARIO

È STATO il cinematografo a definire per noi, la bellezza "dal vero". Ricordiamo le curiose istruzioni sceniche scritte da Molière per il "Malato immaginario": *un lieu champêtre et néanmoins fort agréable*.

Alla Corte di Luigi XIV, gli scenografi italiani avevano portato il gusto di una natura perfezionata dalla pittura. Il grande Giacomo Torelli si ispirava, allora, ai quadri di scuola umbra e toscana, e dipingeva scene composte, garbate, pettinatissime, di infallibile armonia. Si giungeva ad armare nei giardini reali, immensi paesaggi dipinti, approfittandosi del pretesto di ricreare il luogo scenico. Ma doveva pur essere curioso il vedere, in quei luoghi, un paesaggio finto trionfare di quello vero! Beninteso che la illusione s'aiutava con la illuminazione artificiale; come oggi si fa spesso, al cinema,

riprendendo dal vero, di notte, per corregger la natura con la illuminazione elettrica.

I "Piaceri dell'isola incantata", dei quali possediamo incisioni del Silvestre, su disegni dello scenografo Carlo Vigarani, furono in questo modo rappresentati all'aperto, su soggetto dell'Ariosto e musica del fiorentino Lully. Vennero alzate « delle alte tele e costruzioni in legno, tirate quasi in un istante, con un numero prodigioso di candele di cera bianca ». Ne occorrevo mille ogni notte, e s'inventavano dei giganteschi paraventi per ripararle dal vento. Il re rappresentava il primo personaggio: Ruggero.

La seconda giornata dei "Piaceri dell'isola incantata" presentò la rappresentazione della "Principessa d'Elide" di Molière, commedia à ballet, che venne recitata all'aperto

sopra un palco che « il re fece coprire di fondali, in così poco tempo che s'era ragione di sbalordirsene ». Così "fu creato un teatro" sempre illuminato da infinito numero di candele riparate dal vento.

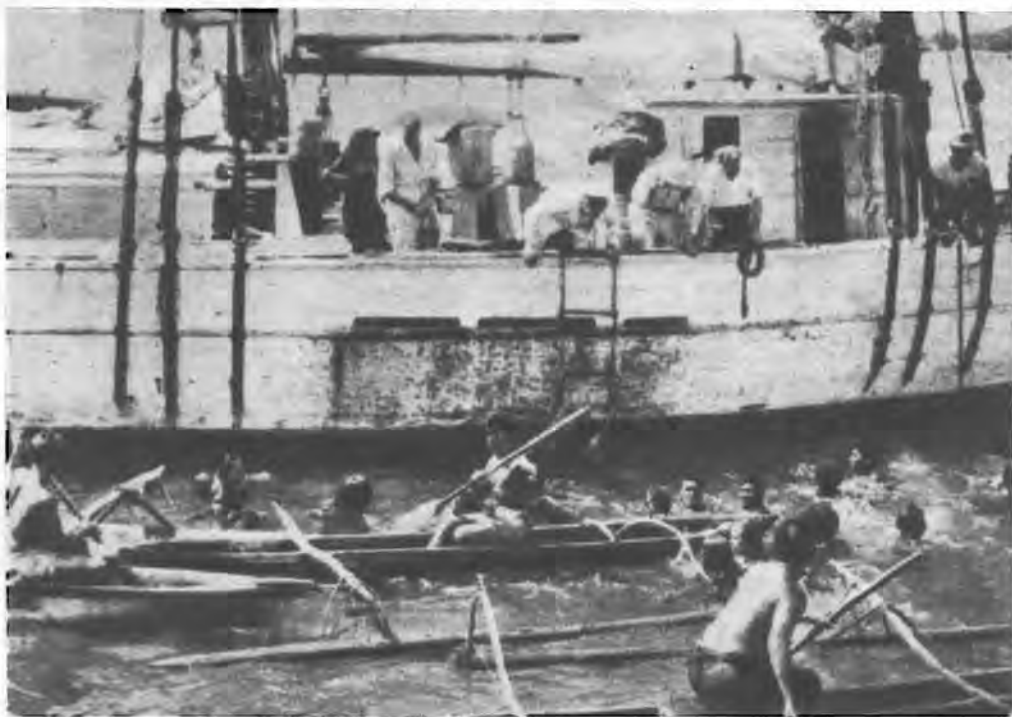
La terza giornata dello spettacolo dell' "Isola Incantata" rappresentava il lago, dove una volta sorgeva il palazzo di Alcina nell'Isola Incantata.

La illuminazione era così forte « che quelle luci facevano nascere un nuovo giorno nella oscurità della notte ». Non appena il re e la regina si furono messi a sedere, l'isola di destra apparve improvvisamente coperta di violini, quella di sinistra di trombe e timpani, mentre da dietro la roccia bassa appariva Alcina portata da un mostro marino di grandezza prodigiosa, seguito da due ninfe montate su balene. Quando Alcina si fu ritirata, apparve nel fondo il Palazzo Meraviglioso guardato da quattro giganti e fiancheggiato da quattro nani, i quali dopo un poco iniziavano il balletto. Il creatore di tutto questo spettacolo figurò essere il duca di Saint Aignan, ma è pur vero che il gentiluomo non fece che « *coudre et enchaîner toutes les idées que le Mодоnais Carlo da Vigarani avait inventées* ». E scriveva allora Vigarani: « se il vento che soffia ordinariamente in questa stagione non avesse spento un poco le illuminazioni e guastato i fondali, io oserai dire che non ci fu mai una festa così bella ».

Ma tutto questo avveniva nel secolo decimosettimo. Oggi, in merito a un senso che resta nell'arte, abbiamo acquistato il gusto della natura, il quale ancora nel secolo scorso non s'era fatto strada. Ed è il cinema che ha prestato così preziosi uffici alla bellezza naturale. Il "documentario" così definito, rappresenta in questi ultimi tempi il film più moderno che si possa dare. *Ombre bianche* (*White Shadows of the South Seas*, 1928) non sarebbe oggi un classico del sonoro, se non fosse stato documentario. Tutto il suo fascino era nel vero. C'era però un "come" questo vero veniva ritratto in quella fotografia. Infatti, quel film poteva ricordare ciò che il Thomson scriveva per un quadro di Gian Battista Corot, poetico dipintore « dell'atmosfera, dell'acqueo vapore dei fiumi e dei laghi, delle nebbie e delle vallate », « che circondavano il paesaggio come d'un velo di sogno ». Appunto siffatti veli di sogno costituivano la poesia surrealista del documentario *Ombre bianche*.

E pure non si tratta di un ritorno alla natura come ideale di bellezza! Vigè sempre, anche per il paesaggio fotografato, la correzione dell'arte. La interpretazione lirica nella forma rappresentativa del cinema vien raggiunta con la meccanica dell'obbiettivo (che può alterare le illuminazioni e le prospettive, secondo la volontà dell'operatore) invece d'essere ottenuta con la meccanica del pennello e dei colori che, per quanto più libera come creazione, non è libera negli altri sensi.

In un famoso "Dialogo sulla decadenza



In *Ombre bianche* — del quale diamo in queste pagine tre inquadrature — il paesaggio e l'ambiente erano sì ripresi dal vero, ma con la correzione dell'arte, con un'interpretazione lirica.



del mentire" Oscar Wilde diceva che è pure una fortuna, per gli uomini, che la natura non finisca le cose: essi pertanto possono fare l'arte. Dice Cirillo: « Mio caro Viviano, non t'ingabbiare tutto il giorno nella libreria ». (E, si potrebbe dire, teatro da ripresa). « È un pomeriggio delizioso; l'aria è squisita, e c'è sui boschi una nebbia simile a quel velo porporino che copre le prugne appena colte. Vieni con me, ci stenderemo sull'erba a fumar sigarette e a godere la natura ».

Questo è un discorso che non piace ai romantici raffinati e nello stesso tempo dispiace agli affaristi del cinema. Non che siano la stessa cosa! Sarebbe carina davvero! Vi spiegherò, al contrario, come questi estremi, si tocchino pure stavolta.

Risponde dunque Viviano: « Goder la natura! Io sono felice di dire che ho interamente perduta questa facoltà. La gente dice che l'arte ci fa amare la natura più che non l'amassimo prima, perché ce ne rivela i segreti ».

Sono infatti ancora la illuminazione e l'obiettivo — e anche questo solo — che esaltano un aspetto dal vero e quasi ancora, nel cinema, la creano.

« La mia esperienza m'insegna che più noi studiamo l'arte e meno amiamo la natura: quel che l'arte veramente ci rivela, nella natura, è la sua assoluta imperfezione. La natura ha buone intenzioni, senza dubbio, ma come disse una volta Aristotile, non sa condurle a termine. Quando io guardo un paesaggio non posso fare a meno di vederne tutti i difetti. Pure è una fortuna, per noi, che la natura sia così imperfetta, perché altrimenti noi non avremo avuto affatto nessun'arte: l'arte è la nostra vivace protesta, il nostro coraggioso tentativo d'insegnare alla natura il suo vero ufficio ».

Resta l'ufficio della fotografia, per noi che non abbiamo mai compresa la identità dei termini "realistico" e "fotografico". Se c'è una ingiustizia al mondo, quella è di far fotografica la fotografia. Dirlo così, senza distinzioni. Come se il realismo superiore, che può essere guardato fin con la dovuta freddezza da un cosciente obiettivo di ripresa, sia esso ciò ch'è definito "La Natura". Al contrario questo è la natura con l'aggiunta della poesia, cioè del modo di guardare e di sentire che è più caro agli uomini. Michelangelo pensava di scolpire un monte, all'evidente scopo di migliorare la natura. Tutta l'arte del giardinaggio non è che lo specchio di questa secolare aspirazione.

Per il nostro caso non si tratta di migliorare la realtà della natura, ma soltanto la sua immagine. Il pubblico ha scoperto, oggi, dal vero, molti "luoghi campestri", non pertanto piacevoli, li ha riconosciuti belli perché l'obiettivo da ripresa, vale a dire l'artista che lo adopera, glieli ha intonati al gusto dell'epoca, soprattutto come taglio e luce. A questo proposito è opportuno ricordare che gli operatori, ai quali si faccia rimprovero di non saper ritrarre dei paesaggi alla maniera romantica: *flou* — in un gusto sottile e penetrante, per delicatezza e a un tempo grandiosa profondità di toni, e vastità molteplice di impasti — rispondono che gran parte di quelle abilità rappresentative sono da attribuire a facoltà speciali di un obiettivo. Si tratta, in questo, di facoltà poetiche,



non di pregi di fedeltà riproduttive: di obiettivi inventori dei paesaggi, e non fotografi nel senso comune. Non è la prima volta che tocchiamo questo argomento, e sempre nel senso presente. Ci conviene di tornare sul tema, perché esso si ripresenta ogni giorno nelle polemiche.

Siamo oggi, infatti, sempre più al documentario. Ma è il caso di ricordarlo: documentario sta bene, ma sempre arte! E tengasi d'occhio la contraddizione. Si tratta, infatti, del solito punto: che è lo stesso problema fondamentale dell'arte in genere. Il cinema non può onestamente — voglio dire senza una causa esplicita e, cioè, un fine artistico — riprodurre la natura falsa come vera, ciò ch'è obbligatorio fare nel teatro. Siccome questo non è altrettanto obbligatorio per il cinema, ecco il peccato ove manchi la causale. Ma il "dal vero" verista, no.

Il solito ingenuo dirà a questo punto: « E perché andare nel vero, allora? Perché non poter fare gli esterni finti in teatro? ». Perché, e perché! « Perché 'ntrinchete 'ntrinchete ntra, mmiezz'a lu mare nu scoglio ce sta ».

Sono cose che non si spiegano facilmente a chi non le capisca da sé. È quello lo scoglio famoso! Gli antichi dividevano la pittura in tre specie: la naturale fotografica; la ideale antifotografica, che imita cioè, con l'aggiunta dell'arte, non copia; infine la fantastica, che inventa. Al cinema occorre, generalmente la seconda.

E sullo scoglio più duro è l'operatore che ritiene di declassarsi tecnicamente, ove non riprenda i paesaggi come cartoline illustrate a tutto fuoco, da veder le zampe alle mosche.

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

DAL NUOVO CINEMA AL VECCHIO MONTAGGIO

NEI VARI ambienti cinematografici, tra i cineasti, i tecnici o i critici, l'argomento di conversazione è ormai uno solo: il nuovo cinema.

Bwana Devil è stato proiettato recentemente a Londra. Nonostante gli evidenti difetti del soggetto, della sceneggiatura, del "treatment" e dell'uso tecnico della terza dimensione (che dà origine a lamentele perché affatica la vista), Bwana Devil è interessante per diverse ragioni, come gli effetti della rapida forma del montaggio e delle dissolvenze (entrambe le cose aumentano l'artificialità dell'immagine tridimensionale) e la mancanza dell'effetto stereoscopico nelle inquadrature dove c'è la distanza senza sufficienti oggetti di sfondo. Comunque, la formula del montaggio (rapido o lento) direttamente dal primo piano ad altri tipi di inquadrature sarà rapidamente assimilata, io credo, tanto dai cineasti che dal pubblico, purché si ponga cura nel fondere le relazioni di distanza fra i diversi piani e le diverse angolazioni di ripresa.

La seconda rivoluzione nella storia del cinema sta per concretarsi, ora che la terza dimensione è arrivata in modo più o meno definito a quelli che vengono chiamati i nuovi "space-films", ottenuti principalmente con procedimenti noti come "Natural Vision" (America) e "Stereotechniques" (Gran Bretagna). I film tridimensionali sono accompagnati da una interessante, ma piuttosto sconcertante rivale: la proiezione a grande schermo. Prima di prendere in esame il significato di queste innovazioni tecniche (non dobbiamo trascurare il fatto che né l'una né l'altra sono in realtà nuove nel campo strettamente sperimentale), vediamo perché sono assurde così improvvisamente al grado di impresa commerciale su vasta scala.

Le innovazioni tecniche in arte, come la scoperta della prospettiva nella pittura, sono quasi sempre il risultato di una necessità, sentita dai singoli artisti, di ampliare la portata o di variare il linguaggio del loro lavoro, onde poter esprimersi in modo diverso dai loro predecessori. Ciò è evidentissimo nella pittura moderna. Ma il ventesimo secolo è l'era degli scienziati e degli ingegneri; i procedimenti tecnici che essi hanno introdotto hanno mutato non soltanto il nostro sistema di vita, ma anche il ritmo cui siamo preparati ad accettare i cambiamenti che essi rendono possibili. Ciò è specialmente vero per quanto riguarda i mezzi per diffondere la parola scritta e parlata e per mostrare le immagini, in particolare le immagini cinematografiche.

Poiché tali procedimenti sono tanto complicati e costosi, sono usciti dalle mani dei creatori per diventare la preoccupazione del mondo amministrativo e di quello in-

dustriale. Questo, in se stesso, è qualcosa di nuovo nella storia della civiltà.

I film e la produzione dei film sono ovviamente una parte dell'industria moderna, e devono sottostare alle leggi degli affari e dei capitali. Adesso la televisione si è inserita su vasta scala nel campo degli spettacoli d'immagini, con l'inevitabile celerità propria della nostra epoca — specialmente in America, il centro più importante per la produzione commerciale di film. La televisione ha provocato la seconda grande crisi dell'industria cinematografica in questo suo mezzo secolo di vita. Quando c'è una crisi nell'industria dello spettacolo, è necessario dimostrare il più presto possibile una rinnovata vitalità, compiendo qualche gesto importante che stimoli l'interesse del pubblico e attiri la sua curiosità su ciò che sta accadendo.

La crisi del 1929, in America, diede origine al film sonoro, facendo riempire di nuovo le sale cinematografiche. La seconda crisi, quella attuale — causata in gran parte dalla televisione, ma anche, bisogna ammetterlo, da un declino nello standard generale della produzione — ha portato a questa improvvisa commercializzazione dei procedimenti che danno l'illusione della terza dimensione.

Il fatto realmente interessante è questo: tanto il suono che la terza dimensione sono stati presentati al pubblico non perché richiesti dai cineasti, ma per motivi di interesse commerciale, sentendosi il bisogno di un colpo di scena per sostenere gli incassi in diminuzione. I primi film sonori furono spaventosamente brutti. I primi film tridimensionali, fino ad ora, non sono stati migliori. Credo che questo sia il risultato del modo con cui tali innovazioni tecniche sono state introdotte; cioè non come necessità sentite ed espresse dai registi, ma come incentivi per gli incassi.

Consideriamo brevemente tutta la situazione. C'è qualche vantaggio dall'avere a nostra disposizione dei film che sembrano occupare spazio davanti e dietro la superficie dello schermo? È questa una rivoluzione paragonabile all'introduzione del suono, o non somiglia piuttosto all'avvento del colore?

Il suono diede ai film un senso del tutto nuovo da sperimentare. Mise in grado i cineasti di agire contemporaneamente su due piani distinti — visione e suono — e di farli giocare uno nei confronti dell'altro, col risultato di rendere l'immagine sullo schermo straordinariamente viva, di mettere fine all'artificialità e all'isolamento dello schermo muto, e di dar vita al realismo del cinema contemporaneo. Il colore portò il film in bianco e nero un gradino più su verso la realtà; e ora la terza dimensione, "film in space", rende la riproduzione della realtà ancora più impressionante.

Si può obiettare che la buona arte in generale non si preoccupa di riprodurre la vita reale, bensì di interpretarla. Ma la forza del film sta in questo: che quantunque appaia tanto vero, è in effetti molto artificiale; quasi tutto ciò che lo riguarda può essere, e spesso è, sintetico, sia per l'immagine che per il suono, lasciando all'artista un ampio margine entro cui modellare, alterare, esagerare, in una parola interpretare e drammatizzare ciò che vediamo. La terza dimensione gli offre ancora una altra possibilità per far questo, giacché, come uno scultore, adesso il regista potrà modellare la forma del film, e col montaggio e le luci potrà ottenere il risultato drammatico che si propone, proprio come fa il regista teatrale. Avrà la possibilità di lavorare in alto e basso rilievo.

Il secondo tipo di film, quello a grande schermo, ci presenterà un'immagine due o tre volte più grande, proiettata su uno schermo concavo, quasi ad abbracciare il pubblico. In tal modo la visuale sarà approssimativamente come quella di cui fruivamo secondo natura: benché l'immagine sia in realtà piatta, le sue dimensioni combinate con la curva dello schermo creano l'illusione di osservare una scena come la si vedrebbe se si fosse davvero presenti sul luogo.

C'è il film a grande schermo, a New York, di dimensioni gigantesche, grazie a un sistema chiamato "Cinerama", che richiede tre proiettori in funzione simultanea. E c'è quello di dimensioni minori, con il sistema detto "Cinemascopio", che presto sarà presentato in tutto il mondo dalla 20th Century Fox. Il vantaggio del "Cinemascopio" consiste nel fatto che richiede un solo proiettore: naturalmente non ha la grandiosità dello spettacolo "Cinerama", che lascia a bocca aperta gli spettatori.

L'utilità di questo genere di film si riscontra specialmente per le grandi scene d'interni, per gli esterni e per tutte le scene particolarmente spaziose. Ma sorge il problema delle scene ristrette e dei primi piani; cioè le inquadrature, così importanti in un film, in cui soltanto il viso dell'attore ha un significato per il racconto, oppure qualche piccolo particolare di un oggetto o di un'azione. Il pubblico dovrà abituarsi a veder rimpicciolire le immagini per certe scene chiuse, e vederle poi ritornare alla dimensione totale dello schermo quando siano necessari effetti di maggior vastità.

A questo punto devo trarre le conclusioni, ed è la sola cosa che per me conta veramente. Hollywood, che fornisce la maggior parte dei film che vediamo, ha investito troppo denaro in queste innovazioni per fare ora macchina indietro senza incorrere in enormi perdite. Quindi farà tutto il possibile per renderle popolari su tutti i mercati accessibili, e prevede che ci riuscirà; ma ad una condizione, cioè con un completo e durevole miglioramento nella qualità e nel valore ricreativo dei film in se stessi. Per mio conto non m'importa che un film sia piatto o concavo, che sia un film bidimensionale o uno "space-film". È l'emozione che voglio, e l'interpretazione, e l'originalità di un bravo regista. Soltanto quando i nostri migliori cineasti si adegueranno a queste nuove forme cinematografiche, saranno rivelate le possibilità drammatiche in esse contenute.

Tra i più recenti film britannici ricordiamo *Desperate Moment* (diretto da

Compton Bennett, con Dirk Bogarde e Mai Zetterling), Grand National Night (diretto da Bob McNaught, con Nigel Patrick e Maura Lister), Street Corner (diretto da Muriel Box, con Peggy Cummins e Terence Morgan), Turn the Key Softly (diretto da Jack Lee, con Yvonne Mitchell e Terence Morgan), e The Final Test (diretto da Anthony Asquith, con Jack Warner e Robert Morley).

Il primo di questi film, i cui esterni sono stati girati in Germania, è un giallo; la storia di un innocente che viene imprigionato per assassinio, ed il secondo è un ben congegnato dramma di un uomo che sembra abbia ucciso la sua antipatica moglie ma che in realtà è innocente. Entrambi sono thrillers di comune fattura.

Street Corner è più interessante, e racconta una composita storia basata sulla vita di un gruppo di donne-poliziotto di Londra. Turn the Key Softly è un altro film composito circa le prime ventiquattro ore della vita di tre donne appena uscite di prigione.

Il migliore di questi film è The Final Test, prodotto dalla Association of Cine and Allied Technicians, la Union dei cineasti britannici, e diretto dal loro presidente, Anthony Asquith. È un film comico sul cricket, basato su di una commedia scritta da Terence Rattigan per la televisione. Per aiutare lo straniero non informato a comprendere i segreti del nostro grande giuoco nazionale, il cricket, un americano di passaggio che si interessa di questo sport viene presentato come la vittima a cui i tifosi devono spiegare ciò che sta accadendo sul campo. In questo film Jack Warner dà la sua più bella interpretazione cinematografica: la sua recitazione è calma e riservata, ma il giuoco del suo viso sfrutta come meglio non si potrebbe ogni situazione. Egli sostiene la parte di un giocatore di cricket che sta per ritirarsi dal gioco.

Il film è un argomento su cui una grande quantità di persone che scrivono in qualità di critici professionisti, di commentatori o di semplici dilettanti, riversano quotidianamente i loro commenti. Tuttavia è strano constatare come poco o nulla di effettivo valore sia stato detto sulla reale tecnica della lavorazione dei film, sia da parte dei cineasti stessi che dai critici cinematografici indipendenti.

L'amara realtà è che pochi critici conoscono sufficientemente la tecnica della lavorazione di un film, tanto da essere in grado di scriverne come "professione". Naturalmente ognuno ha il diritto di fare



(Sopra) Un'inquadratura di Bwana Devil, film stereoscopico proiettato recentemente a Londra. (Sotto) Due momenti di Street Corner, recente film inglese basato sulla vita delle donne-poliziotto.

i suoi commenti sul soggetto di un film, si tratti di un film a intreccio o di un documentario. E questo, dopotutto, è l'aspetto più importante di qualsiasi film: ciò che esso ha da dire sulle persone e sui luoghi. Ma le sue capacità tecniche, la sua particolare eloquenza come forma di espressione, possono essere comprese soltanto dopo uno studio specializzato da parte del critico, o dopo una profonda pratica da parte del cineasta stesso.

A Londra è stato recentemente pubblicato un libro sotto gli auspici della British Film Academy (l'organizzazione che raggruppa i più anziani cineasti di Gran Bretagna), che rappresenta il primo tentativo di mettere i cineasti in grado di parlare di uno dei più importanti aspetti del loro lavoro: l'arte e la tecnica del montaggio.

Il libro intitolato The technique of film editing, edito dalla Focal Press, è stato compilato e diretto da un giovane scrittore provvisto di una pratica scientifica, Karel Reisz. Egli ha lavorato in collaborazione con un comitato di cineasti designati dalla Academy, composto da tecnici del montaggio di valore, come Reginald Beck (cui è dovuto il montaggio di Enrico V) o Jack Harris (a cui si deve il montaggio di Grandi speranze), oppure di uomini che sono arrivati al rango di registi passando dal ban-

co di montaggio, come David Lean (il regista di Breve incontro e di Oliver Twist) e Thorold Dickinson (regista di La reine des cartes).

Tutti i precedenti libri che hanno trattato del compito decisivo di comporre un film con le migliaia di strisce di celluloidi rappresentanti le varie riprese in teatro di posa ed in esterni, e la lunghezza della colonna sonora, sono stati scritti da un punto di vista personale (come il libro di Pudovkin sull'argomento), o dal punto di vista di un critico del di fuori. Questo libro, quantunque sia ordinato ed equilibrato da un unico scrittore, Karel Reisz, rappresenta i diversi punti di vista di parecchi cineasti, ed illustra i differenti problemi che deve affrontare il tecnico del montaggio quando deve mettere insieme diverse specie di film, dai giornali dell'attualità, ai film antologici (come Paris 1900), o educativi o documentari, fino ai vari tipi di film a soggetto dove le considerazioni che governano il ritmo della commedia o del dramma sottopongono al tecnico del montaggio problemi sempre diversi.

Al fine di rendere chiare le discussioni, le sequenze di alcuni film (fra esempi famosi come Odd Man Out, Citizen Kane, Great Expectations e Louisiana Story), sono analizzate dettagliatamente, ripresa per



ripresa, ed illustrate da centinaia di disegni esplicativi e di fotografie. In molti casi sono gli stessi tecnici del montaggio e registi che fanno questa analisi o suggeriscono a Karél Reisz le osservazioni da fare.

Una cosa risalta chiaramente da questo volume: il lavoro di montaggio può essere o un facile e meccanico mettere insieme della celluloidi, seguendo le esatte direzioni di continuity date nella sceneggiatura (e, nei film commerciali, si limita molto spesso a ciò), oppure può essere un accurato compito creativo nel quale intervengono complesse considerazioni, fra cui il senso artistico ed il temperamento del tecnico del montaggio. E' per questa ragione che i registi di immaginazione devono controllare o influenzare il montaggio dei loro film; per essi, la scelta, l'ordine, il ritmo delle immagini ed il commento musicale contribuiscono a raggiungere gli effetti che si sono proposti durante le riprese. Sono queste considerazioni che i vari tecnici che hanno collaborato al libro, cercano di mettere in rilievo. L'affermarsi di uno stile riconoscibile nei film (che è il primo segno di distinzione nell'opera di un uomo), dipende tanto dal modo con cui il film è

stato montato, quanto da come è stato scritto, interpretato e composto fotograficamente. Il montaggio, in realtà, è lo stadio finale dell'interpretazione di tutti questi altri elementi; esso può giovare al loro collettivo contributo al film, o danneggiarlo. Il montaggio, infine, determina la continuity di un film: esso deve stabilire chiaramente le azioni e l'atmosfera di una storia, deve seguire il filo del dramma, rendendo chiaro ogni punto, con il giusto grado di accentuazione, senza sbilanci né in più né in meno.

La storia del film come arte è stata, oltre al resto, la scoperta e la pratica di questa qualità nel montaggio. Il libro può essere il primo di una serie di saggi riguardanti i vari rami della lavorazione di un film, pubblicati sotto il patronato della British Film Academy.

Il film sonoro ha ormai raggiunto un grado di maturità tale da sentire il bisogno di particolareggiati studi tecnici simili a questo, estesi ad altri aspetti dell'arte cinematografica, saggi che dovrebbero essere studiati sia da tutti gli "aficionados" di film che dai cineasti stessi.

ROGER MANVELL

BIBLIOTECA

TESTI E SCENEGGIATURE: Collezione diretta da Edoardo Bruno-Roma, Edizioni di Film-critica: *L'asso nella manica* di Billy Wilder, s. d. (ma 1952); *Viva Zapata!* di John Steinbeck ed Elia Kazan, a cura di Giovanni Calendoli, 1953; *Luci della ribalta* di Charles S. Chaplin, a cura di Giovanni Calendoli, s. d. (ma 1953); *Diario di un curato di campagna* di Robert Bresson, a cura di Antonio Petrucci, 1953.

DA molti anni, ormai, in Italia si è diffusa la consuetudine di pubblicare i testi delle sceneggiature e dei dialoghi di film di un certo rilievo o addirittura classici. Trascurando esempi sporadici, come *Il fantasma galante*, che integrava il trattato *Come si scrive un film* di Seton Margrave, o *I promessi sposi* di Camerini, primo volume di una collana subito interrotta da Garzanti, rimangono le annate di *Bianco e nero* o la collana di Poligono, come esempi di un organico interesse in tale direzione. Nella serie di *Bianco e nero*, che ora la *Rivista del cinema italiano* dimostra di voler continuare (vedi l'esauriente fascicolo dedicato ad Umberto D), sceneggiature vere e proprie si alternavano a sceneggiature ricavate alla moviola dal montaggio definitivo. S'intende che tra le une e le altre va stabilita una notevole differenza, sia dal punto di vista "letterario", sia sopra tutto dal punto di vista tecnico, specie nei confronti di quei registi per cui la sceneggiatura ha valore di proposta (del resto, perfino Clair, sostenitore, se altri ve ne fu della così detta sceneggiatura di ferro, comincia a concedersi qualche piccola libertà nei confronti di se stesso scenarista: vedi l'interessante volumetto di Georges Charensol: *René Clair et "Les belles-de-nuit"*). Alla seconda categoria appartenevano i volumi editi da Poligono, i quali si spingevano alla filologica "preziosità" di volerli fornire perfino la durata di ogni singola inquadratura. Dal punto di vista scientifico non si poteva desiderare nulla di più impeccabile, grazie anche al corredo illustrativo. Mentre all'attivo dei testi editi da *Bianco e nero* rimane, per esempio, la più meditata "scoperta" del singolare valore espressivo dei dialoghi, semi improvvisati, de *La terra trema*.

La polemica di recente risuscitata da Alessandro Blasetti rischia di attrarre nuovo interesse su que-

sto genere di pubblicazioni. Interesse di cui non rimane che da rallegrarsi, a patto che esso non si traduca in pericolosi equivoci. Che dopo tanti anni e tante disquisizioni estetiche si debba ricominciare la "querelle" sull'autore del film, sembra, se non ozioso, certo rischioso. E speriamo che il dibattito, tenuto tempo fa a cura del Circolo romano del Cinema, abbia servito a rischiare le idee a chi ne aveva bisogno. Fin che, comunque, i testi di sceneggiature pubblicati si riferiscono ad opere di livello elevato e recheranno quindi la firma dei registi stessi dei relativi film nessun equivoco potrà nascere, anzi, caso mai, ne verrà rinsaldato il concetto "unitario" dell'opera cinematografica. E' questo appunto il caso dei quattro volumetti finora editi da "Filmcritica" in una sua collezione, che molti altri ne promette: film come il *Diario di un parroco di campagna* e *Luci della ribalta* appartengono rispettivamente ed esclusivamente a Robert Bresson e a Charles S. Chaplin (fatta riserva, s'intende, per il romanzo di Bernanos cui Bresson si è ispirato); ed anche *L'asso nella manica* e *Viva Zapata!* appartengono rispettivamente a Billy Wilder e ad Elia Kazan, pur se essi si sono valse della collaborazione di sceneggiatori, tra cui, eminente, John Steinbeck per il secondo film. Quest'ultimo è forse l'unico tra i quattro casi, per il quale il bravo Blasetti potrebbe sollevare eccezioni polemiche nel senso da lui chiarito. Ma, per quanto riguarda i volumetti della collezione diretta da Bruno, occorre avvertire che essi non recano il testo della vera e propria sceneggiatura; basati invece sulla così detta "continuity", essi sono integrati minuziosamente sulla base della copia del film passata alla moviola. Procedimento, forse, un po' ibrido, ma che non impedisce ai testi di assumere un indubbio valore di documentazione, di recare un contributo che vorrei definire essenzialmente "mne-monico". Chi voglia rinfrescarsi la memoria su un dato passaggio di un film, sfogliando il libretto troverà la descrizione di quel passaggio e sulla scorta di essa potrà far rinascere nella memoria l'immagine che si era dissolta. Affinché tali volumetti rispondano tuttavia veramente alla loro funzione ed assumano un'impronta sia pur parzialmente "scientifica", occorrerà assolutamente che essi registrino i dialoghi e la descrizione delle immagini in "sincronia", se vogliono evitare una

certa confusione per il lettore ed una evidente limitazione d'interesse. A meno che non succeda come per il *Diario di un curato di campagna*, per cui il curatore e traduttore, Antonio Petrucci, ha preferito limitarsi alla riproduzione dei soli dialoghi. Idea abbastanza discutibile, specie quando si pensi che i dialoghi del film sono scrupolosamente "ritagliati" da quelli del romanzo. Il loro interesse è quindi in rapporto più stretto che mai con la successione delle immagini. La pubblicazione della sceneggiatura completa varrebbe appunto a dimostrare il modo in cui un dialogo di natura squisitamente letteraria possa trovare una funzionalità cinematografica. Petrucci ha comunque preferito questa soluzione "giansenistica", non senza peraltro dimostrarsi, nell'introduzione, un po' scettico circa la sua utilità. Giova aggiungere che nella stessa introduzione Petrucci dice cose piuttosto fini, sfiorando problemi generali, sia accennando a quello del rapporto Bresson-Bernanos. Di notevole interesse sono pure le introduzioni apposte da Giovanni Calendoli ai testi relativi ai film di Kazan e di Chaplin. Nella prima si pone l'accento sulla riuscita del "ritratto" del protagonista, nel quadro di una narrazione che Calendoli giudica "mancata"; nella seconda si illumina la coerenza chapliniana da un angolo visivo piuttosto personale. Sulla base di *Luci della ribalta* come di tutta l'opera precedente, Chaplin è definito « uno dei più violenti rapsodi di questa distruzione dello spettacolo inteso come fonte di gioia ». Poiché Calendoli, interpretando il suo mondo, tende a individuarvi sopra tutto i segni della « disperazione contemporanea, di quella disperazione che ha portato alla rinascita del relativismo e dell'esistenzialismo ».

ALMANACCO DELLO SPETTACOLO ITALIANO 1953, a cura di Egidio Ariosto e Giovanni Calendoli - Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953.

QUESTO *Almanacco dello spettacolo italiano* sta diventando una consuetudine preziosa. E promette una regolare continuità, in modo da affidare ai posteri una fitta ed esauriente documentazione su quanto, anno per anno, si fa in Italia nei vari campi dello spettacolo. L'edizione 1953, pur serbando immutate le linee di quella precedente, si presenta, rispetto ad essa, notevolmente migliorata, specie nella selezione del materiale, sottratto ormai all'occasionalità, e scelto e collegato secondo un criterio unitario e chiarificatore. In questa sede mi occuperò, naturalmente, solo delle pagine dedicate al cinema, non senza ricordare che, oltre al nucleo maggiore, riservato alla scena di prosa, sono qui variamente illustrati il settore musicale, quello della rivista, quello della radio, quello del circo. Le pagine dedicate al cinema, da una trentina che erano l'anno scorso, sono diventate nel 1953 oltre cinquanta, senza contare l'appendice. Esse sono aperte, dopo alcuni dati statistici, da un ampio e sensato articolo dell'on. Egidio Ariosto, *Una seria organizzazione per il cinema italiano*, nel quale si illustra una cancrenosa piaga: quella della mancanza di una produzione "media" efficiente. In Italia tra il film d'arte e quello di bassa speculazione esiste un pauroso iato. Le parole di Ariosto costituiscono un invito a meditare la necessità di una più seria organizzazione produttiva e a porre in atto gli accorgimenti per realizzarla. L'articolo è illustrato da grafici riguardanti la diffusione del cinema nel nostro paese. Segue una disamina, dovuta a Mario Gromo, della produzione italiana 1951-52. Un'annata assai più felice della precedente, di cui il critico sottolinea gli aspetti salienti con quella misurata finezza di giudizio che lo distingue. Fantasio ricorda poi la ricorrenza del ventennale della Mostra veneziana, soffermandosi sulle varie tappe della sua storia e particolarmente sul suo esordio. A Gaetano Carancini è stato affidato il compito di riferire sui documenti della stagione, cosa che egli ha fatto con diligenza, se pure con qualche sporadico eccesso di indulgenza. A Salvatore Argento si deve un panorama riguardante il cinema italiano all'estero, basato essenzialmente sui dati. Ad Alfredo Pieroni, infine, un articolo sul Centro Sperimentale di Cinematografia, improntato più che

G. C. C.

(Continua in terza di copertina)

CIRCOLI DEL CINEMA

F. I. C. C.

Convegni Regionali.

Nel mese di maggio e giugno la F.I.C.C. indirà una serie di convegni di dirigenti di Circoli del Cinema federati sul tema: *Problemi organizzativi e culturali dei Circoli del Cinema*.

In linea di massima verrà tenuto un Convegno regionale nel Nord e uno nel Sud. Poi uno a Roma per i Circoli del Centro Italia e della Sardegna. Al Convegno di Roma sarà gradita l'eventuale presenza di dirigenti dei Circoli del Nord e del Sud eventualmente designati nei precedenti Convegni.

Il Convegno di Roma avrà quindi carattere conclusivo e nazionale.

Gli Uffici di Milano e di Roma provvederanno a informare tempestivamente i Circoli sulle date e il luogo delle rispettive riunioni e sull'ordine del giorno dei lavori. Comunque possiamo fin d'ora dire che le discussioni verteranno *esclusivamente* sui problemi organizzativi e culturali e cioè sulla riorganizzazione dei rapporti tra la F.I.C.C. e i Circoli per la distribuzione dei film, sulle nuove necessità di programmi, sull'organizzazione di manifestazioni estive, sui rapporti amministrativi tra F.I.C.C. e Circoli, sui problemi amministrativi dei Circoli e sull'attività culturale ed editoriale.

Supponiamo che tutti i dirigenti convengano sulla necessità di queste riunioni e sull'opportunità che le riunioni vengano limitate ai problemi organizzativi e culturali. Si può dire infatti che dal dicembre 1951 e cioè dal Congresso di Palermo tali argomenti vitali non vengono più trattati tra Circoli e Federazione. Altri problemi sono stati nel frattempo imposti e sono sulla via di essere risolti. Ciò però non ci deve far dimenticare i problemi organizzativi e culturali, che stanno alla base del nostro organismo. Non si deve dimenticare che se la F.I.C.C. e i suoi Circoli non sono riusciti ad affrontare e a superare ostacoli di ogni sorta ed hanno saputo porre riparo senza eccessivo danno ai loro propri errori, ciò è dovuto in gran parte alla loro efficienza organizzativa e al livello culturale dei singoli dirigenti. L'efficienza e il livello culturale non sono più fattori astratti e immutabili; essi vanno continuamente aggiornati nel tempo e in funzione della situazione in Italia della cultura cinematografica, anch'essa soggetta a continue e inevitabili modifiche, ad evoluzioni e ad involuzioni.

Alla fine di una stagione per la vita dei Circoli e della Federazione, ricca di avvenimenti, la cui portata in alcuni casi sarà valutabile solo a distanza di tempo, è indispensabile fare il punto. Che cosa chiede oggi il pubblico dei Circoli, che cosa può dare oggi la Federazione ai Circoli e, viceversa, che cosa possono dare i Circoli alla Federazione. Dovranno essere queste delle discussioni soprattutto realistiche, in modo che nessuno prometta quanto poi non è in grado di mantenere. L'esperienza pluriennale dei vecchi Circoli e la generosità e l'entusiasmo di quelli nuovi, la distensione all'interno del nostro organismo che indubbiamente si è manifestata dopo Orvieto, sono le migliori garanzie circa la riuscita e il risultato di questi convegni.

Si invitano pertanto i dirigenti dei Circoli a intervenire a questi convegni con suggerimenti e proposte concrete, possibilmente dopo essersi consultati con i soci.

E' inutile dire che questi convegni di fine stagione riusciranno a snellire i lavori del prossimo Congresso. E' stato infatti ampiamente dimostrato dalla pratica, che nei Congressi, polarizzandosi l'attenzione sui problemi di carattere generale, le questioni culturali e amministrative vengono per forza di cose trascurate.

Per la libertà di proiezione dei Circoli del Cinema.

La F.I.C.C., avendo appreso che al Centro Universitario di Padova era stata proibita la proiezione del *Dies Irae*, ha inviato al Circolo colpito dal provvedimento una lettera di solidarietà.

Rapporti con l'U.N.U.R.I.

Il 30 aprile si è riunito il comitato di coordinamento F.I.C.C.-U.N.U.R.I., composto dai sigg. Callisto Cosulich e Lino Del Fra per la F.I.C.C. e dal sigg. Paolo Cabra e Brunello Vigezzi per l'U.N.U.R.I. (Unione Nazionale Rappresentativa Italiana).

A conclusione della riunione le due organizzazioni si sono accordate sulla distribuzione ai Centri Universitari Cinematografici aderenti all'U.N.U.R.I. di alcuni film di cui la F.I.C.C. possiede l'esclusiva per l'Italia, secondo una formula che salvaguarda gli interessi delle associazioni aderenti sia all'uno che all'altro organismo. D'altra parte l'U.N.U.R.I. ha accolto con favore la proposta della F.I.C.C. di curare in comune una manifestazione culturale nell'ambito del Congresso dell'U.N.U.R.I. che avrà luogo nella prima metà del mese di luglio.

Questo primo risultato cui giunge il comitato di coordinamento è naturale conseguenza dello spirito di collaborazione che anima i due organismi. La F.I.C.C. auspica che tali forme di collaborazione, nell'interesse della cultura cinematografica si verifichino in avvenire anche con altri organismi che operano in Italia e perseguono scopi affini.

Precisazione.

E' giunta più volte voce ai nostri uffici, secondo cui la F.I.C.C. godrebbe dell'esclusiva dei film provenienti dall'Unione Sovietica e dalle Democrazie Popolari. Ciò è assolutamente falso. Finora esiste in Italia un'unica distribuzione di film provenienti dai paesi suindicati ed è la Libertas Film, con la quale la F.I.C.C. ha stipulato un contratto sulla base di quelli vigenti con tutte le altre case di distribuzione e che non prevede affatto diritti di esclusiva. Ad ogni modo di fronte al diffondersi di tali voci l'ufficio di segreteria ha voluto inviare la seguente lettera alla Libertas Film:

«L'U.I.C.C. (Unione Italiana dei Circoli del Cinema) ha diramato ai suoi Circoli una circolare, che contiene tra l'altro il seguente capoverso: "Infine se non sono menzionati film prodotti nell'U.R.S.S., in Cecoslovacchia e in Ungheria ciò è dovuto unicamente al fatto che gli enti che hanno la distribuzione di tali film, rifiutano espressamente di entrare in rapporto con i Circoli dell'U.I.C.C."»

«Esistendo un regolare accordo tra F.I.C.C. e Libertas che permette ai Circoli federati di procurarsi i vostri film sovietici senza per questo prevederne l'esclusiva, vorremmo sapere se per caso codesta spetti, Direzione Generale avesse interpretato diversamente l'accordo, concedendo ai Circoli aderenti a questa Federazione un'esclusiva, che essa non ha mai preteso ma che anzi ritiene lesiva agli interessi di una libera diffusione della cultura cinematografica.

«Gradiremmo avere una vostra gentile risposta in merito, e nel contempo teniamo a confermarvi il nostro punto di vista sull'argomento».

La Direzione Generale della Libertas Film ha così risposto alla Segreteria della F.I.C.C.:

«In riferimento alla vostra richiesta siamo a precisarvi che, questa Società non ha mai rifiutato a nessun Circolo del Cinema, sia esso aderente alla F.I.C.C. o alla U.I.C.C. od indipendente, il materiale filmistico di cui dispone, prodotto dall'U.R.S.S. e dai paesi dell'Est-Europeo.

«Abbiamo sempre accolto, ed accoglieremo indifferentemente tutte le richieste che al riguardo ci pervengono. A conferma di ciò, stanno le programmazioni effettuate, anche attualmente, da alcuni Circoli, fra i quali ricordiamo:

«Film Club Genovese, Circolo Cinema Verona, Centro Cinematografico Universitario di Padova, Cineforum Bologna, Film Club Senese Bianco e Nero, Circolo del Cinema Treviso, Cineforum Veneziano, Scuola Pro Deo, che non ci risulta aderiscano a codesta Federazione.

«Riteniamo inoltre di farvi rilevare che a quanto ci risulta, la nostra Società è la sola che cura a mezzo di un apposito ufficio, la diffusione del film sul piano culturale.

«Ci è gradito l'incontro per salutarvi distintamente.

Il direttore: f.o Della Scala».

In quanto alle altre fonti di provenienza, la F.I.C.C. ha avuto effettivamente dei rapporti con gli uffici culturali delle singole Ambasciate — e non solo dell'U.R.S.S., della Cecoslovacchia, o dell'Ungheria, ma anche della Svezia, della Francia, della Gran Bretagna, degli Stati Uniti, ecc. — rapporti che si terrebbero ancora qualora non fosse intervenuta una nota verbale del Ministero Italiano degli Affari Esteri ad impedire che i film d'Ambasciata in genere potessero «essere proiettati fuori sede o ceduti ad altri enti ed organizzazioni». Se oggi altri organismi non possono avere film d'Ambasciata ciò non è certamente imputabile alla F.I.C.C. che si trova nelle loro stesse condizioni. La F.I.C.C. a questo proposito ritiene che anziché perdere il tempo in assurde polemiche, sarebbe assai più opportuno studiare assieme delle iniziative che facilitino a vantaggio di tutti gli organismi il ripristino delle vecchie norme.

U. I. C. C.

Congressi regionali.

Dopo il successo del I Congresso Regionale Toscano, hanno avuto luogo nelle scorse settimane, altri due congressi regionali dei circoli U.I.C.C., rispettivamente della Liguria e del Veneto. Entrambi hanno portato — come già quello toscano — alla costituzione d'un Ufficio di collegamento regionale, organismo originissimo, destinato a facilitare e ad incrementare notevolmente l'attività dei circoli nell'ambito della regione.

A conclusione del Congresso Ligure è stata approvata la seguente mozione:

Nei giorni 25-26 Aprile 1953 si sono riuniti in Sanremo — presente il Segretario Nazionale dell'U.I.C.C. Dott. F. Venturini — i rappresentanti dei Circoli del Cinema di Genova, Savona, Albenga, Imperia, Sanremo, per l'esame dei problemi comuni alla vita sociale dei Circoli stessi.

Nel corso dei lavori

- constatata la unità di intenti dei vari Circoli;
- la utilità di una organizzazione su un piano regionale di tutte le attività;
- l'interesse che può derivare da tale organizzazione ai Circoli di recente e prossima formazione;

i convenuti hanno stabilito:

- 1) di costituire un Ufficio Regionale di Coordinamento con sede presso il Film-Club di Genova, sotto la responsabilità del Sig. Sacco Francesco, con il compito specifico di curare, di intesa con tutti i Circoli della Regione, la organizzazione di programmi da effettuarsi con sistema a «catena»;
- 2) la istituzione di un Centro Regionale Notizie;
- 3) la collaborazione ad eventuali manifestazioni carattere straordinario.

I convenuti plaudono alla perfetta efficienza organizzativa del Convegno curata dal Circolo del Cinema di Sanremo, esprimendogli il loro vivo ringraziamento.

Stabilito che l'Ufficio Regionale di Coordinamento entrerà in funzione con la ripresa autunnale delle attività dei Circoli, i convenuti decidono di rinnovare l'incontro nella prima decade di Settembre c.a., in Savona, per esaminare e concretare i programmi comuni sulla scorta del materiale preparatorio approntato nel periodo estivo.

F.to: Filmclub genovese

Circolo del cinema di Savona
Circolo del cinema di Imperia
Circolo del cinema di Albenga
Circolo del cinema di Sanremo

A conclusione del Congresso Veneto è stata votata la seguente mozione:

I Circoli veneti aderenti all'U.I.C.C., riuniti a Congresso il 1° Maggio 1953 in Padova, esaminata la situazione organizzativa sul piano regionale, anche in relazione alla situazione nazionale dell'Unione,

decidono la costituzione di un Ufficio Regionale di Collegamento con sede presso il Centro Universitario Cinematografico di Padova, affidato ai signori Mario Scolari ed Ubaldo Bosello, con i seguenti compiti:

(Continua in terza di copertina)



(A sinistra e a destra) Due inquadrature dell'episodio di Tehuantepec in *Que viva Mexico!* e (nella pagina seguente) Micheline Presle in *Le Diable au corps*



L'ELEFANTE È UN'ALTRA COSA

QUANDO Eisenstein morì, telefonai alla Film Library del Museum of Modern Art di New York per chiedere informazioni sul suo luogo di nascita per un articolo che stavo preparando. La più colta voce di segretaria che si possa immaginare mi domandò con disarmante candore: «È qualcuno del cinema?». Non molto tempo dopo sottoposi alcune fotografie dell'episodio di Tehuantepec del film *Que viva Mexico!* ad un regista che conosceva bene Eisenstein e la sua opera, e gli chiesi di identificarle. Non vi riuscì.

"Vogue" in un suo numero del 1949 ha detto di Louisiana Story di Flaherty, che il suo «unico grosso difetto è che a volte i daini, gli uccelli, i tassi sono troppo pittoreschi, come se fossero stati influenzati dall'aver visto troppi film di Disney». (Il tondo è mio). La verità, naturalmente, è proprio l'opposto; ma è più... più piccante... così, n'est-ce pas, mon cher?

Nello stesso numero "Vogue" afferma che la musica di Auric per il film di Sartre *Les Jeux sont faits*, «è tranquilla, senza grandi effetti fragorosi: da udire più che da sentire». (Anche qui il tondo è mio). Che cosa significa esattamente questo? Grandi effetti fragorosi si udrebbero senza dubbio. A parte ciò, ci hanno sempre detto che i migliori commenti musicali di film sono quelli che non si odono, di cui non ti si accorge. E se la musica "tranquilla" si ode più che sentirsi, forse che la musica "non tranquilla" si sente più che non la si oda? In quale categoria rientra il commento musicale di Louisiana story che si sente e si ode? Nella categoria della musica tranquilla e insieme non tranquilla.

Esiste un genere di critica che cerca di mettere in mostra la sua erudizione analizzando ogni aspetto dell'opera in esame. Durante questo procedimento, l'opera si perde, ma la critica rimane. Il libro di Parker Tyler su Chaplin, per esempio, è la prima biografia autobiografica che abbia mai letto. Vale la pena di ricordare l'osservazione fatta da William Faulkner: «Io descrivo la gente. Può darsi che nella descrizione si inserisca ogni specie di simboli e di immagini: io non lo so. Quando un buon falegname costruisce qualcosa, pianta i chiodi dove occorrono. Forse alla fine essi formeranno un disegno fantasioso, ma non è con questo intento che li ha piantati in quel modo».

Ma proseguiamo: uno dei più importanti critici cinematografici scrisse su di un grande quotidiano di New York che la *Passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer è stato proiettato in America soltanto nel 1933, quando Dreyer vi aggiunse il sonoro. Ed i critici di New York, quasi all'unanimità, criticarono il *Dies irae* di Dreyer in termini che sarebbero stati insultanti perfino per un film di Abbott e Costello.

Un ex importatore europeo, che attualmente dirige il reparto vendite della più importante Casa importatrice di film di New York, assistette tempo fa all'intera proiezione di *Le Diable au corps* senza rendersi conto che nel film lavorava Micheline Presle (la protagonista), benché il suddetto aficionado di film stranieri conosca bene l'attrice.

Qualche tempo addietro, Frank Capra dichiarò che l'ottanta per cento dei registi di Hollywood girano come è stato detto loro di girare, senza nessuna modifica, e che il novanta per cento non ha diritto di intervenire nel soggetto o nel montaggio: e questo in un campo che si suppone sia proprio del regista. D'altro canto Maya Deren nel suo opuscolo che tratta di ciò che costituisce un vero film, asserisce che *L'Incrocio Potemkin* non è certo un film nel quale il regista sia intervenuto nel soggetto, nella lavorazione e nel montaggio.

Un ben noto libro sulla storia dei film, secondo Theodore Huff, arbitro supremo nella storia del cinema, contiene oltre duecentocinquanta errori relativi a fatti. E perfino un critico della statura di John Grierson cade nel facile binario di ripetere leggende su questioni quali la lunghezza originale di *Greed* e le stravaganze di Stroheim, perché sono così colorite e danno sapore alla critica (in "Grierson on documentary"). Il Museum of Modern Art, nella sua prefazione a *Greed*, dice che il film fu girato nel deserto di Mojave; Grierson afferma che i protagonisti della scena nel deserto finirono all'ospedale perché Stroheim la girò nella Valle della Morte. Naturalmente, come sempre, la verità si lecca in silenzio le ferite. Stroheim non riuscì a fare assicurare i suoi attori e i suoi tecnici prima di andare alla Valle della Morte, ma ci andò lo stesso. Nessuno finì all'ospedale.

Anton Rubinstein, il grande pianista

polacco, disse una volta dopo un concerto: «Con le note che ho lasciato cadere stasera sotto il pianoforte potrei dare un altro concerto». Si potrebbe parafrasarlo dicendo: «Con le notizie inesatte e deformate predominanti nel cinema, si potrebbe quasi mettere su un'industria cinematografica». Ebbene, possa essere dannato se non è accaduto esattamente così.

Gli esempi che ho citato furono quasi tutti raccolti espressamente per questo articolo in un periodo di poche settimane. Esiste però un serbatoio di almeno un quarto di secolo di episodi altrettanto o ancor più gustosi che, messi insieme, renderebbero molto sospetta l'intera faccenda della critica cinematografica. In ultima analisi, nessuno se ne cura seriamente. Ciascuno tratta un suo ramo speciale che riguarda il cinema (si usava dire che ognuno aveva due mestieri: il proprio ed il cinema), e valuta questo mezzo riferendolo a se stesso ed al suo lavoro nei riguardi del cinema. È come la parabola dei sette ciechi e dell'elefante. Per ognuno di essi, l'elefante era quella particolare parte della bestia che aveva toccato. Chi aveva toccato la proboscide, pensava che l'elefante fosse come un serpente, chi aveva toccato una gamba pensava che fosse come un albero, e chi aveva toccato il fianco era convinto che l'elefante rassomigliasse a un muro. Come tutti sappiamo, l'elefante non è nessuna di queste cose; è alquanto diverso, ed anche molto meglio. Ciò vale per quegli snobs che disprezzano il cinema in se stesso, il che è altrettanto sciocco quanto il disprezzare gli elefanti in se stessi.

Esistono principi nella critica cinematografica, come in qualsiasi altro genere di critica; sono in realtà, gli stessi principi. Ma con poche notevoli eccezioni, essi sono generalmente ignorati dai critici cinematografici: è più facile fare della critica colorita, colorandola con la personalità dello scrittore. La maggior parte dei critici sono troppo presi di sé per avere una mente aperta, "un chiaro specchio" come si esprime Hazlitt. Non si può negare che perfino uno specchio non è tale senza le sue differenti facce.

La controparte di quanto dice Faulkner nella mia precedente citazione, è ciò che afferma Samuel Johnson: «Si può stroncare una tragedia, anche se non la si sa

scrivere. Si può rimproverare un falegname che ci ha fatto un brutto tavolo anche se si è incapaci di fabbricare tavoli». Oppure si può considerare la cosa nel seguente modo: il vostro dentista dice: «Non vi farò male». Poi vi fa un male atroce. Voi non siete un dentista, quindi non conoscete le difficoltà della sua professione; questo però non impedisce che egli sia, almeno in quel momento, una canaglia ed un medico punto soddisfacente. Nonostante questa difesa di principio dei diritti del critico, rimane di che mettere ampiamente "sotto processo" una gran parte della critica cinematografica per falsa testimonianza, calunnia, diffamazione, stupidità pura e semplice, arroganza, impertinenza, senza dimenticare la colpa di confondere l'involuzione personale con il distacco retrospettivo. Coloro ai quali queste censure non appariranno troppo stravaganti, potranno citare il loro capitolo e paragrafo.

Ultimamente si fece un gran discutere sui giornali sul fatto che Hollywood è così vincolata da tanti e diversi interessi che attualmente è quasi impossibile fare un film di una qualche originalità, senza offendere qualche "potente ed influente gruppo". (Aggiungete ciò alla lagnanza di Capra, citata prima, e vedrete che cosa vi rimane). Tuttavia, una settimana dopo l'altra, i critici cinematografici parlano con tutta serietà di film "nuovi" e nessuno dice: «Ma non c'è nulla! Veramente nulla! Niente altro che sabbia multicolore (spesso perfino in technicolor) che ci buttano negli occhi per abbindolarci!». Di quanti film si può non dire questo? Le eccezioni sono come oasi in un deserto, e non riescono a far fiorire il deserto. Soltanto un vasto sistema di irrigazione potrebbe riuscirci.

L'ancora balbettante arte del cinema langue e muore di sete, mentre Hollywood vorrebbe convincervi che il suo cinema è da molto tempo diventato adulto, mostrandovi come esempio di "cinema adulto" i vizi e le omicide perversioni di Rope, con i suoi sottintesi di sadismo e di omosessualità. Anche se Rope non fosse tutte queste cose, sarebbe tuttavia un regresso ai primi balbettii del cinema con la sua molto strombazzata "innovazione" della "azione continuata senza un taglio". È appunto così che si facevano i film nel 1910 o prima ancora di quest'epoca. Tutta l'arte del montaggio, sulla quale si basa la grammatica del film, è stata messa da parte per una così poco genuina "innovazione".

«Ma l'imperatore non ha vestiti indosso!», esclamò il bambino nella favola di Hans Christian Andersen. Ed allora la gente si rese conto che, in effetti, l'imperatore non aveva vestiti indosso. La morale de "I vestiti dell'imperatore" può applicarsi tanto alla critica cinematografica che alla lavorazione dei film.

Sarebbe opportuno che ogni cineasta ed ogni critico cinematografico leggesse il volumetto di critica nel quale A. B. Walkley, l'insigne critico inglese, ha riunito tre conferenze tenute alla Royal Institution di Londra nel 1903. È un'opera di gusto impeccabile e di sana erudizione che riassume non soltanto ciò che è l'arte, ma qual è la funzione dell'artista, del critico e del pubblico, con una chiarezza superiore a quella di qualsiasi altro lavoro che io conosca.

Gli scrittori, i registi ed i produttori di



Hollywood sono uomini prima di essere scrittori, registi e produttori. Quelli fra essi che sono uomini di buona volontà e tentano per lo meno di fare un buon lavoro, sono convinto che si uniranno a me per domandare se sia ancora possibile alla maggior parte dei cineasti e dei critici, di vergognarsi dopo aver letto queste parole conclusive del "Dramatic Criticism" di Walkley:

«Tennyson disse qualcosa che segnala un limite perfino della migliore critica, ed una scusa perfino per i peggiori autori. Qualcuno gli aveva citato una preghiera di Jowett; questi pregava che noi potessimo vederli come gli altri ci vedono. "No", replicò Tennyson, "io non pregherei per ottenere questo; gli altri non possono vedere molto del nostro intimo". La critica dovrebbe sempre ammettere questo; essa non può giungere all'io più intimo dell'autore. La vita è una cosa tanto oscura che c'è un

punto in cui qualsiasi critica è futile ed impertinente. Chi può scandagliare l'oceano di pensieri e di sentimenti del quale le parole scritte non sono che la schiuma superficiale? L'artista, secondo una frase di Goethe, si abbandona al suo demone: quelle che a noi possono apparire deficienze, incongruità, non sono che le parti necessarie di una intima ed interiore armonia che a noi rimane celata».

Così, come dice Paul Bourget parlando di Amiel, «Esiste in ogni energia produttiva qualcosa di misterioso e di sacro che dobbiamo considerare al disopra della discussione e del giudizio».

Questo è applicabile specialmente ad un'opera come Monsieur Verdoux, ma è specialmente non applicabile ad un lavoro come Rope. Perfino Dio perse la pazienza con Sodoma e Gomorra.

HERMAN G. WEINBERG

MUSICA E PERSONAGGI

ESISTONO due distinte maniere di adoperare un attore. La più diffusa è quella di prefabbricare una situazione nella quale le sue caratteristiche naturali — virtù, depravazione, ecc. — siano messe nel più acuto rilievo possibile. E talvolta appaiono anche più acute di quanto non lo siano in realtà. Il procedimento più genuinamente artistico consiste però nel permettere all'attore di recitare, di creare con la parola e le azioni un personaggio vivo in mezzo a personaggi vivi. Allora la situazione diventa, come di solito accade nella vita, il prodotto della realtà umana.

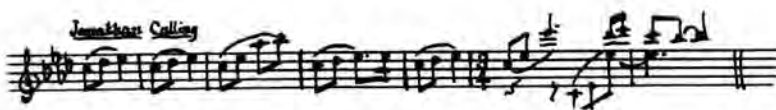
Il soggetto, la regia e l'interpretazione di *The Bad and the Beautiful* sono un buon esempio di questa seconda maniera.

Senza preoccuparsi di fare le solite affermazioni etiche e neppure di lasciare un buon sapore in bocca, il film costituisce una acuta ma comprensiva descrizione di persone che casualmente si fanno del male a vicenda. Il dissidio è fra Jonathan (Kirk Douglas) da una parte, e Fred, Georgia e James Lee (Barry Sullivan, Lana Turner e Dick Powell) dall'altra. La vicenda è narrata con la tecnica del racconto a ritroso (*flashback*): l'inizio e la fine descrivono le rappresaglie dei tre contro Jonathan, ed i tre episodi centrali illustrano i torti fatti un tempo da questi. Il film è arricchito da innumerevoli sfumature di tecnica teatrale, congiunte ad uno straordinario senso del comico. Fate caso alla breve sequenza dove l'addetto al guardaroba (il cui nome, mi duole dirlo, non figura nel generico), mostra a Fred e Jonathan alcuni costumi per il loro film « *The Cat-Men* ». Queste ragioni secondarie, tuttavia, non fanno che rafforzare la mia sensazione che la forza propulsiva di *The Bad and the Beautiful* risieda senza alcun dubbio nei suoi personaggi.

Lo scopo di questa disquisizione non musicale è di aiutare a spiegare la mia unica obiezione circa il commento musicale di Raksin: egli ha mirato a costruire scene, situazioni, anziché personaggi. E' un procedimento così universale che non ci sarebbe ragione di parlarne se non fosse che *The Bad and the Beautiful* ha invece una netta tendenza verso l'altra direzione.

Non si deve per questo dedurre che la musica sia una discordante massa di intenzioni non andate a segno. Al contrario, calza come un guanto, e non riesco a ricordare una sola scena che non se ne avvantaggi sensibilmente in impeto puramente drammatico. Il male è che il resto della produzione è di una natura così personale che, per contrasto, la musica assume un tono distaccato, al disopra della mischia. Soltanto raramente sembra parteciparvi invece di starsene da parte e fare un commento obiettivo. Comunque, partecipi o no, la musica di Raksin è ricca di passaggi affascinanti e drammatici, e dire che la dolcezza e la potenza drammatica nascono soltanto dal più armonioso equilibrio fra impulso musicale ed esigenza drammatica, non è certo dare un giudizio sfavorevole. Suppongo che la possibilità di una raffinata caratterizzazione attraverso la musica sia, e debba continuare ad essere severamente limitata finché i film avranno la loro attuale struttura. Prima che delle idee, ci si dovrà preoccupare dell'azione e degli esterni. In caso contrario la gente dirà che il compositore ignora il soggetto. E adesso esaminiamo alcuni particolari.

James Lee e Georgia vengono identificati da temi loro propri: lui, da un motivo composto da quattro note ad intervalli lontani, che rassomiglia ad un motivo dal "Planets" di Holst, e lei da un commento formato da due parti, A e B. La melodia principale è composta dalla parte A e da una versione introduttiva della parte B. Questa è intitolata "New Introduction". (Il commento musicale inizia in realtà con una "Introduction Revised" di quattro battute, cioè parte A, che precede la "New Introduction", cioè parte B). La prima sequenza è accompagnata da un movimento leggero e vivace. "Jonathan Calling", il cui canto di inizio è fra i temi principali del film, e che in seguito riappare un certo numero di volte con variazioni di ritmo.



Il movimento che apre l'episodio di Fred ha una caratteristica conturbante: tristi melodie cromatiche, armonie discordanti, frequenti cambiamenti di pedale. Lo stesso movimento, variato ed

elaborato, ricorre alla fine dell'episodio, quando Jonathan esclama: « ...e lo dirigerà von Ellstein! ».

Un interessante trucco di registrazione viene usato per una precedente scena tra Fred e Jonathan quando essi studiano come rendere il film « *The Cat-Men* » più terrorizzante. (Si ricordi *The Dark*). Qui il microfono venne aperto immediatamente dopo eseguito l'accordo, così da registrare soltanto la vibrazione delle corde. L'effetto è assolutamente nuovo e dimostra che la qualità dell'attacco di uno strumento è parte essenziale del suo "tono" caratteristico. Qualcuno ricorderà l'uso di questo accorgimento in *Laura*, con musica pure di Raksin.

Il movimento seguente, "Hurry", fa da sfondo ai preparativi per l'anteprima di "Cat-Men". Qui il compositore elabora con grande efficacia ed altrettanta ingegnosità, il motivo principale. Inizia il movimento una variante di "Jonathan Calling", e subito



entra il tema di Georgia con una velocità circa quattro volte superiore alla originale. Questi due motivi vengono intrecciati insieme per poco più di un minuto, ed il brano è seguito immediatamente dal tema principale e accompagna il generico come per un film della serie "Cat-Men".

La seconda parte inizia con una variante del tema di Georgia eseguita dal flauto alto. La scena si sposta in un'azione di "bassa pressione", seguita da un allegretto moderato, svanendo in una cadenza particolarmente bella. In realtà questa cadenza è stata



usata altre due volte in precedenza, con leggere modifiche, intrecciando le sequenze di Georgia e di James Lee nella ripresa di "Jonathan Calling" e poco dopo, all'arrivo di Georgia, Fred e James Lee nell'ufficio di Harry Pebbel. E trovo ottima la decisione di Raksin di usarla ancora.

La maggior parte della musica per questa parte, è tratta dal tema di Georgia. Uno degli spunti più caratteristici è quello che si ode durante la scena in cui Georgia visita il teatro di posa, sola di notte. Prima la melodia è accennata dolcemente e in modo intimo dal trombone. Subito dopo appare il tema variato di Georgia accompagnato da una figurazione in contrattacco in una armonia alquanto opprimente.

"The Premeer" è una rielaborazione del soggetto di "Hurry". Il desolato lamento udito all'inizio della parte di Fred, ritorna quando Georgia arriva in casa di Jonathan dopo la première, ed un nuovo adattamento della agitata variante di Georgia segue la loro scena insieme. Poi la musica svanisce ed è sostituita dallo stridio dell'automobile che si allontana.

Il terzo episodio, riguardante la vicenda di James Lee Bartlow, inizia con un brano alquanto lungo di stile giocoso, basato sul tema di James Lee. È un movimento riuscitissimo. (Strano che gran parte della musica di James Lee mi ricordi l' "Edgar". Come ho già accennato, il tema in se stesso è molto simile ad un motivo di Holst). Ci sono alcune aggiunte supplementari di questo materiale rielaborate nello stesso modo. Un piacevole esempio è il commento per il ritorno di James Lee e Jonathan da Arrowhead, brano che termina con la cadenza di Georgia.





Due inquadrature di *The Bad and the Beautiful*: uno dei film in cui Hollywood ritrae il proprio ambiente e i caratteristici personaggi che vi vivono.

Questa parte del film contiene due meravigliosi brani di Raksin. Il primo, intitolato "California", si ode mentre James Lee e sua moglie arrivano a Hollywood. Non credo che il compositore avrebbe potuto fare una musica più insipida e mi piace pensare che, qui almeno, non ha più alcun motivo di sussistere la mia critica precedente circa la caratterizzazione. Mentre James Lee si guarda attorno con evidente disgusto, è fin troppo chiaro che la California per lui è "California".

L'altro brano è un ultra glorioso finale per "The Proud Land", un'epopea filmata di cui James Lee è l'autore.

La breve conclusione di *The Bad and the Beautiful* segue immediatamente la parte "James Lee": mentre Harry Peebel, per incarico di Jonathan, domanda agli altri tre: « Dunque, che cosa decidete? Volete fare questo film con lui? », c'è una ripresa leggermente elaborata della musica che accompagnava la scena del tradimento di Jonathan dopo aver terminato "The Cat-Men". Poi segue uno svolgimento completo del tema di Georgia in tutta la sua gloria per il finale, la parola "fine" e il generico.

Concludendo, è un commento musicale che mi piace molto: e tanto più piace quanto più a fondo lo si studia. L'esame delle note mette in luce una quantità di ammirevoli concezioni e manipolazioni, di cui si stenta ad accorgersi durante la proiezione. Ma quantunque passino inosservate in sala, non c'è dubbio sulla funzione vitale che esse ricoprono, come essenziali ingredienti dello stile di un compositore di talento, e le definitive determinanti della sua espressione.

WILLIAM HAMILTON



FILM DI QUESTI GIORNI

ALI DEL FUTURO (The Sound Barrier)

Regista e produttore: David Lean - Soggetto e sceneggiatura: Terence Rattigan - Fotografia: Jack Hildyard; (operatori delle riprese aeree: John Wilcox, Jo Jago, Peter Newbrook). - Sceneggiatura: Joseph Bato, John Hanksworth - Interpreti: Ann Todd (Susan Ridgerfield), Nigel Patrick (Tony Garthwaite), Ralph Richardson (John Ridgerfield), John Justin (Philip Peel), Dinah Sheridan (Jess Justin), Denholm Elliott (Christopher Ridgerfield), Joseph Tomelty (Will Sparks), Jack Allen (Windy Williams) - Produzione: London Films, 1952.

UN FILM come *Ali del futuro* giunge in buon punto per aiutarci a veder più chiaro in due diversi fenomeni: il primo, d'indole generale, riguarda la seria crisi che la cinematografia britannica sembra attraversare, dopo l'effimera "rinascita" post-bellica, culminata nel trionfo veneziano del 1948; il secondo, d'indole particolare, riguarda la sopravvalutazione subita da un regista come David Lean.

Riguardo alla crisi della produzione britannica, a parte le molte testimonianze (e mi riferisco sopra tutto a quelle degli stessi critici inglesi, con cui cerco di ovviare alla parziale lacuna, dovuta alla circostanza che la produzione d'oltre Manica è assai saltuariamente rappresentata sui nostri schermi, e non sempre i festival internazionali sono sufficienti a colmare gli iati che si vengono a produrre nella nostra documentazione), è stato eloquente il recente festival di Cannes, dove l'Inghilterra, timorosa di esporsi con una rappresentanza ufficiale, ha inviato, in forma privata, un paio di film a lungo metraggio, gravemente indicativi, come già ho riferito, di una pericolosa inerzia, di un manierato conformismo. Particolarmente eloquente il caso di *The Heart of the Matter*, con cui George More O'Ferrall ha perpetrato un serio oltraggio all'opera di un romanziere nazionale degno di ogni rispetto. Ora, dopo aver veduto *Ali*

del futuro, una non sospettabile conferma alle nostre induzioni ci viene dai premi annuali conferiti dalla British Film Academy, la quale ha assegnato all'ultimo film di David Lean il premio per il miglior film britannico dell'annata (non che, a Ralph Richardson, quello per la migliore interpretazione maschile). Questa valutazione "relativa" permette di stabilire, grosso modo, quale possa esser stato il livello medio della scorsa stagione in Inghilterra: evidentemente, piuttosto modesto. Che una cinematografia la quale ha avuto, di volta in volta, le proprie "punte" in un *Henry V* (« Enrico V », 1944), in un *Brief Encounter* (« Breve incontro », 1945), in un *Hamlet* (« Amleto », 1948), individui ora il proprio miglior risultato in *Ali del futuro* è alquanto desolante. Allo stesso modo che è desolante che l'Italia, dopo alcuni anni di splendente supremazia, sia stata costretta ad inviare a Cannes le opere che le sono costate una cocente e indiscutibile sconfitta. Quello che più sorprende, da parte di una istituzione seria come la British Film Academy (niente a che vedere con l'Academy americana, elargitrice degli "Oscar"), uno tra i quali è pure toccato ad *Ali del futuro*, ma semplicemente per la registrazione del suono) è che essa, non paga di avere attribuito al film di Lean la massima distinzione in campo nazionale, gli abbia regalato pure la massima distinzione assoluta, coprendosi di ridicolo, come appare evidente, sol che si pensi a quelle due o tre opere che nel corso nel 1952 hanno fatto onore alla cinematografia mondiale. I nazionalismi protezionistici sembra stiano risorgendo, in campo cinematografico; e questa manifestazione inglese, se pur dotata di minor pubblica risonanza, è anche più grave di quella francese, verificatasi a Cannes con la preferenza dimostrata a *Le salaire de la peur*, nei confronti del giapponese *Gembaku No Ko*.

Venendo ora a David Lean, il sospetto, ingenerato da opere come l'artificioso e calligrafico *The Passionate Friends* (« Sogno d'amanti », 1949) o, peggio, come l'opaco

e inutile *Madeleine* (« L'amore segreto di Madeleine », 1949), che il merito del poetico intimismo di un film come *Breve incontro*, culmine dell'operoso artigianato di questo regista, andasse attribuito per gran parte a Noel Coward (suo ispiratore per quella come per altre opere e suo "padrino" negli esordi registici), un simile sospetto, dicevo, non può che venir aggravato da un film come *Ali del futuro*. Con questo saggio di narrativa "aviatoria", basato su uno scenario di un altro commediografo di successo, Terence Rattigan, Lean ha definitivamente dimostrato di non possedere un mondo suo particolare, da illuminare progressivamente e coerentemente. Il suo intimismo, il suo psicologismo ha mostrato di potersi spesso e volentieri colorare di toni romanzeschi (vedi i film del 1949 sopra citati) o di poter addirittura cedere il passo ad un formalistico, raffinato gusto rievocativo e letterariamente illustrativo (vedi le vecchie stampe dickensiane in movimento di *Great Expectations* (« Grandi speranze », 1946), di *Oliver Twist* (« Le avventure di Oliver Twist », 1947) o, come è il caso di *Ali del futuro*, ad una narrativa, basata su schemi ben noti e rispondenti ad intenti di emotiva celebrazione. Insomma, il cantore pudico dei "tristi amori" borghesi ci si è venuto rivelando come un eclettico, indubbiamente dotato di accorto e talvolta acuto mestiere e in grado di realizzare scenari disparati, con una garanzia, per il produttore, di generica correttezza.

Ali del futuro è un film prodotto per esaltare le imprese dei costruttori e dei piloti che hanno imposto la tecnica del volo a reazione, riuscendo a vincere, al prezzo di dolorosi sacrifici, la così detta "barriera del suono". La produzione del film ha coinciso con uno dei più penosi tra tali sacrifici, quello di un pilota che, durante una pubblica giornata aviatoria, si disintegrò nell'aria col suo apparecchio, provocando una strage tra gli spettatori. Anche nel film vi sono piloti che periscono disintegrandosi durante il volo forzato oltre i limiti ritenuti fino a ieri invalicabili. Esso vuol essere la dimostrazione della fecondità di tali sacrifici, della necessità che la scienza non arresti il proprio progresso, in omaggio a limitati principi umanitaristici, ma vada avanti, tenendo presente un dovere e la possibilità di un più ampio benessere, forse, per l'umanità. La tesi non è di particolare originalità, ma consente al film di evitare, in parte, le formule proprie al racconto puramente basato sul succedersi di determinate emozioni. Purtroppo, però, esso si preclude la possibilità di uscire dal generico (e quindi, sostanzialmente, dal retorico, a dispetto d'ogni evidente ritegno) col presentare psicologie di una sommaria indisponente e inconcludente. Tipico a questo riguardo il protagonista, il costruttore "duro", tutto teso nell'ansia del proprio lavoro, della propria missione, fino ad apparir insensibile agli affetti familiari. La sua figura non esce dal "cliché", ad onta della composta misura con cui si è impegnato a disegnarlo un attore come Ralph Richardson. Il profetico simbolismo "avveniristico" di cui il regista lo ammantava

Un'inquadratura di *Ali del futuro*, saggio di narrativa « aviatoria » mantenuto su un piano di mediocre genericità psicologica, mentre raggiunge buoni risultati emotivi nelle riprese aeree





(vedi il telescopio con cui egli scruta gli spazi infiniti) risulta così piuttosto vieto. Anche più scolorite, psicologicamente, le figure dei piloti, particolarmente quella, più importante, del genere del protagonista, un po' per colpa di Nigel Patrick, che è un interprete del tutto esteriore ed inefficiente. Il proprio miglior risultato, in senso psicologico, il film lo attinge quindi nel personaggio della donna, la cui corsa, ingoffita dalla gravidanza, per gli stabilimenti deserti, che essa abbandona, dopo la disgrazia che le ha sottratto il marito, acquista, grazie anche ad un intelligente gioco di campi lunghi e ad un sonoro basato su suggestivi effetti di rimbombo, una notevole pregnanza espressiva. Vero è che il suo rientro col figlioletto nella casa paterna, dopo che l'incomprensione e il risentimento l'avevano indotta ad allontanarsene, è quanto di più prevedibile e più maneggiato potesse immaginarsi per conclusione.

Povero, da un punto di vista problematico e di messaggio, schematico da un punto di vista psicologico, imprigionato, malgrado ogni egregia intenzione, entro le maglie della retorica e del luogo comune, *Ali del futuro* rimane da ammirarsi essenzialmente per la inconsueta perizia delle riprese aeree a velocità e a quote inusitate. Grazie anche a tale perizia, un vivo effetto emotivo viene raggiunto nella sequenza del tentativo sfortunato (la moglie che ignara si reca al cinema, mentre il marito compie il suo ultimo, mortale volo), così come in quella del tentativo coronato da successo. Ma istanti come questi restano, in certo senso, avulsi dal contesto del film, pezzi di bravura che debbono considerarsi fine a se stessi. Luogo comune per luogo comune, io confesso senza rossore di preferire la fresca modestia di un raccontino psicologica-

Viviane Romance, Orson Welles e Totò in L'uomo, la bestia e la virtù, arbitraria trasposizione dell'omonimo lavoro pirandelliano, goffamente travisato in una farsa triviale e di cattivo gusto.

mente azzeccato ed emotivamente tutt'altro che scentrato come quello di *Horizons sans fin* di Jean Dréville, recentemente veduto a Cannes. Se non altro, esso era stato caricato di un messaggio meno pretenzioso.

L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTÙ

Tratto dalla commedia di Luigi Pirandello - Regia: Steno - Sceneggiatura: Steno, Vitaliano Brancati - Operatore: Mario Damicelli - Architetto: Mario Chiari - Interpreti: Totò (Professor Paolino), Orson Welles (Capitano Perella), Viviane Romance (la signora Perella), Clelia Matania (Grazia), Franca Faldini (Mariannina), Italia Marchesini (Rosaria), Mario Castellani (il dottore), Salvo Libassi (il timoniere), Giancarlo Nicotra (Nonò), Carlo Delle Piane (Uno studente) - Produzione: Rosa Film.

Non varrebbe certo la pena di indugiarsi su un film goffo e di cattivo gusto come questo se esso non presentasse, con presuntuoso arbitrio, sul proprio biglietto da visita, il nome di Luigi Pirandello. Pirandello ha sempre avuto assai scarsa fortuna, nei propri rapporti, diretti ed indiretti, con lo schermo: basti pensare al finale accomodante e convenzionale da lui stesso sottoscritto per l'edizione di *Il fu Mattia Pascal*, realizzata in Italia da Pierre Chenal (1937) o ai romanzeschi pasticci confezionati ad Hollywood su pretesti assai lontanamente pirandelliani. In fondo, si è costretti a riconoscere che il più rispettoso nei confronti dello scrittore era stato il regista che forse aveva fatto apparentemente alla sua opera una più decisa violenza: al-

ludo al L'Herbier di *Feu Mathias Pascal* (1925).

L'uomo, la bestia e la virtù, un apologo in tre atti del 1919, che rimase sotto più aspetti isolato nell'opera del drammaturgo, poteva anche recare in sé i presupposti per un film saporito e pittoresco. Ma a patto di venir rielaborato con altri metodi, e sopra tutto con un estro ed una misura, che a Steno, scenarista principale, oltre che regista (questa volta da solo, senza la collaborazione del solito Monicelli), sono totalmente mancati. (Si potrebbe anche domandarsi se questa pessima prova di Steno autore unico debba esser interpretata come un indice del peso determinante che assumerebbe l'apporto di Monicelli nei film firmati a quattro mani. Ma sarebbe difficile trovare una risposta al quesito). *L'uomo, la bestia e la virtù* presenta un soggetto estremamente delicato a trattarsi. La storia del "trasparente" signor Paolino (l'uomo), il quale consola la "virtuosa" signora Perella dell'infedeltà coniugale del marito capitano di mare (la bestia), che si è costruito altrove una seconda famiglia e, durante i suoi rapidi e sporadici ritorni al domicilio legale, non fa fronte ai propri obblighi (*Richiamo all'obbligo* si intitolava la novella da cui Pirandello ricavò poi l'apologo), ed è poi costretto a ricorrere ad un afrodisiaco per ottenere che il capitano, compiendo una volta tanto il dover suo, assuma implicitamente ed inconsapevolmente la paternità di un "guaio" combinato dai due adulteri, è alimentata da umori grossamente ridanciani, che toccano ad ogni passo la pornografia. Sviluppata con una tecnica elementare ma esperta, la commedia si eleva tut-

tavia su altro piano, sia in grazia dei propri fecondi vincoli con tutta una tradizione nazionale, che dal Boccaccio si perpetua nei novellisti minori tre e cinquecenteschi e nei commediografi rinascimentali, sia in grazia di un fondo amaramente sarcastico (avvertibile nella definizione di "apologo", nel titolo contrapposito tre prototipi, come nel gioco risibile delle apparenze, che si conclude con il trionfo di una "virtù", costretta a difendere i propri diritti naturali col peccato e a tutelarsi con gli espedienti più triviali: il paradosso del commediografo vuole che l'amante si erga a tutore di una morale e di una giustizia "conculcate" e riesca a farle trionfare ricorrendo ad intrighi "farmaceutici"). I riduttori della commedia (tra i quali figura Vitaliano Brancati) si sono fermati al pretesto più immediato ed esteriore. E, anzi che lavorare di fantasia per trasporre il gioco salace su un piano allusivo, di variopinta mascherata (non per nulla disponevano di Totò), o magari tentare la commedia di costume in un senso più o meno realistico, hanno esasperato lo spunto pirandelliano in direzione di un farsesco esagitato, triviale e banalmente rivistaiolo (il regista ha abbandonato Totò ai suoi peggiori istinti, rinunciando ad esercitare la minima funzione di guida; ha dato ben scarso risalto alla figura della donna, pur disponendo di un'interprete suggestionante come Viviane Romance; ha confinato quasi tutti gli altri personaggi sul piano di scadenti macchiette: così che dal disastro non si salvano che Orson Welles, grazie anche ad una divertente truccatura, e il vispo ragazzino). Per circa due terzi il film segue con apparente pedissequo ossequio il testo teatrale, ma cercando unicamente di spremere da esso tutti i più bassi effetti comici di cui può essere suscettibile. Il gioco non tarda a diventare sgradevole e gratuito, come allorché la "virtù", anzi che in una "baldracca da trivio" viene trasformata, per renderla appetibile dal marito, in una urtante maschera di cera dipinta. A un certo punto, l'ossequio al testo cessa: per rendere più insistente l'alternativa di speranze e di sconcerti nei due amanti, il capitano non mangia la torta drogata a tavola, ma nel cuore della notte, variante la quale non si traduce che in una lungaggine inutile, entro un racconto ormai frusto. Inoltre — e qui la cosa diventa comica, — per riscattarsi da tutta la volgarità profusa senza motivo, gli autori del film hanno nel finale fatto omaggio alla censura ed alla "pruderie": il capitano compie sì il dover suo, ma non sotto l'impulso dovuto all'afrodisiaco, che in realtà per errore non era stato messo nella torta, ma spinto da un autentico desiderio, di fronte alla bella moglie improvvisamente "riscoperta". E il film si chiude con il definitivo ravvedimento della bestia e con la delusione di Paolino, che va a cercarsi consolazione presso la prostituta del paese, leggiadra invenzione degli scenaristi. Che gli eredi di Pirandello abbiano permesso un simile arbitrio, il quale riduce l'apologo al rango di una disgustosa "pochade" non è molto edificante. Vero è che essi possono giustificarsi col precedente citato del *Fu Mattia Pascal*, avallato dallo scrittore stesso.

Il passivo di questo film, privo di qualsiasi senso e di qualsiasi giustificazione, coinvolge anche il Gevacolor, diseguale, immaturo ed offensivo (ahi quanto lontano

da quello di *Barbe-Bleue* («Barbablu», 1950, di Christian-Jaquel). Gli esterni del paesino della costiera amalfitana, dove, in omaggio a Totò, è stata trasferita l'azione, situata da Pirandello in "una città di mare, non importa quale", ma presumibilmente siciliana, ricordano i "viraggi" blu e ocra dell'epoca arcaica. Quanto agli interni, si risolvono in un massiccio e indiscriminato affastellarsi di tutte le gradazioni di giallo, di ocra, di marrone, profuse fino all'assurdo nella scenografia (Mario Chiari), nell'arredamento, negli accessori, nei costumi, con la pia illusione di agevolare lo sfruttamento delle tonalità più mediterrane calde tra quelle proprie del sistema di colorazione impiegato.

MISCELLANEA

In qualche sporadico effetto della fotografia in technicolor di Claude Renoir va individuato l'unico e modesto merito di *Puccini*, una biografia composta da Carmine Gallone con gran spreco di mezzi e in conformità con la sua ormai vetusta tradizione personale. Un racconto decisamente oltraggioso e diffamatorio (gli eredi dei grandi artisti sono evidentemente tutti di manica assai larga, nei confronti dei manipolatori delle loro sacre memorie, e badano piuttosto al "sodo"), fondato sui luoghi comuni deteriori caratteristici del "genere" e su un itinerario amatorio avventurosamente improbabile. Il motto "genio e sregolatezza" è tuttora l'insegna dei biografi pellicolari. Tra le tante cose deprimenti non mancano nello spettacolo quelle a modo loro "divertenti": vedi per esempio Giulio Ricordi, disinvoltamente tramutato in una sorta di papà Natale; vedi la rivelazione sensazionale del modo in cui sarebbe nata, nell'ispirazione pucciniana, la celebre romanza «In quelle trine morbide», della *Manon Lescaut*. Il film ha inoltre un suo "pezzo forte", un funerale lacustre, con spargimento di fiori e canto di nenie, la paternità del quale Glauco Pellegrini e l'operatore Scarpelli stanno disputando a Gallone e Renoir. Io, se fossi loro, non mi accanirei troppo: tecnicamente accurata, la scena, specie in un polpettone del genere, dà un suono posticcio e voluto, di dubbio gusto. Gli interpreti si difendono come possono, specie Gabriele Ferzetti, che per il nostro cinema è stato, si sa, un buon acquisto.

La modestia, grazie al cielo, sostiene *Solo per te, Lucia*, un filmetto di Franco Rossi, che immagino sia stato favorito e magari sovvenzionato dalla Radio Italiana, di cui costituisce una implicita pubblicità. La prima parte del film, dedicata ad illustrare i retroscena e il fitto intrico delle trasmissioni, viste di "tra le quinte" con occhio talora scanzonato, non manca di sapore. Poi il raccontino (una schermaglia d'amore tra due impiegati della R.A.I., la cui unione è ritardata dall'esistenza di un "figlio della colpa", che lei vuol tenere nascosta), denuncia fragilità e convenzionalità, rischia di impantanarsi, ricorre per irrobustirsi a discutibili e divagatori "exploits" di varie orchestre e cantanti "leggeri". Alla fine, tuttavia, l'equilibrio si riacomoda, grazie a qualche piccola trovatina e sopra tutto alla accattivante spontaneità di un biondo bimetto, che è il miglior interprete del film (tra gli altri, va segnalato, in progresso quanto a disinvoltura, Luigi Tosi).

Pur così gracile, così zeppo di pleonismi e di iterazioni, così affidato talora al luogo comune (l'istrione donnaiolo tratteggiato da Nerio Bernardi, che fa rimpiangere il personaggio analogo, interpretato da de Sica in *Cameriera bella presenza offresi*, 1951, di Giorgio Pastina), il film si fa limitatamente apprezzare per una disinvoltura e pulizia esteriori, abbastanza insolite in un esordiente, quale il regista, fin qui noto solo per la sua attività, appunto, radiofonica. (E il film conferma infatti una diretta e capillare conoscenza dell'ambiente, piuttosto inedito per lo schermo).

Ragioni evidentemente elettorali devono aver suggerito il "lancio" in questi giorni di un film come *Colpevole di tradimento* (*Guilty of Treason*, 1950) di Felix Feist, il cui scenario, dovuto ad Emmet Lavery, il drammaturgo di *The First Legion*, un lavoro sui gesuiti, si basa sul volume collettivo *As We See Russia*, edito a cura dell'Overseas Press Club of America, per ricostruire il caso del cardinale Mindszenty, processato e condannato qualche anno fa in Ungheria. Anche ammesso che le testimonianze giornalistiche di cui sopra fossero attendibili e che lo scenario del film le abbia rispettate, il tono generale del racconto, infarcito di personaggi evidentemente frutto di fantasia (scadente), è talmente romanzesco da non consentire di attribuire al film, assai usualmente confezionato, un credito più che modesto. Tra gli interpreti, Bonita Granville, invecchiata, scolorita e quasi irriconoscibile rispetto alla ragazzina che faceva faville in *These Three* («La calunnia», 1936) di William Wyler.

Anche *Il delitto del secolo* (*Walk East on Beacon*, 1952) di Alfred Werker è un film anticomunista, ma impostato diversamente, vale a dire su un caso di spionaggio da parte dell'organizzazione sovietica negli Stati Uniti. Il film è prodotto da Louis De Rochemont e realizzato con la collaborazione del Federal Bureau of Investigation, ma non è a credere che esso, malgrado certe superficiali apparenze, possa venir apparentato molto strettamente con gli analoghi film spionistici prodotti da De Rochemont, basati su "dossiers" ufficiali e diretti da Hathaway subito dopo la fine della guerra o, in altro modo, con i film-inchiesta, pure prodotti da De Rochemont e girati sui luoghi stessi dell'azione, ma rivolti ad altri settori, come quello della giustizia. Infatti, sebbene la partenza paia impersonale e da "reportage", elementi chiaramente romanzeschi si inseriscono nel racconto (oltre quelli polemici). Questa storia di un celebre scienziato, di cui si vogliono carpire i segreti col ricatto e che i russi tentano di rapire, per trasferirlo nel loro paese, ha il torto di essere seguita da due direzioni: con un occhio, cioè, dalla parte della volpe ed uno dalla parte dei cacciatori. Il che è contrario alle buone regole di un gioco del genere e ingenera il fondato sospetto che le notizie sulle più private azioni della volpe (per meglio dire, delle volpi) siano state più o meno fantasiosamente ipotizzate durante la stesura dello scenario.

Preferibile, nel settore dell'avventura, *Luci sull'asfalto* (*The Mob*, 1951) di Robert Parrish, che sfrutta una trovata tutt'altro che inedita, quella del poliziotto che si finge fuorilegge per mimetizzarsi e favorire la cattura di una banda. Grazie tuttavia ad un mutamento d'ambiente (si tratta

stavolta di quello portuale) e ad una tecnica ovvia ma disinvolta, il film si fa seguire senza danno e raggiunge un efficiente livello emotivo. Noto la caratterizzazione di Broderick Crawford, il poliziotto costretto alla rischiosa impresa dai suoi superiori, come prezzo di riscatto dalla colpa di una involontaria "gaffe", commessa lasciando fuggire un assassino.

Una evidente accuratezza formale, una certa scioltezza grammaticale ed una discreta interpretazione, specie di Richard Widmark, non che la sempre avvertibile presenza di Marilyn Monroe, risultano del tutto insufficienti alla salvezza di *La tua bocca brucia* (*Don't Bother to Knock*, 1952) di Roy Baker, assurda storia, dalle intenzioni moralistiche, oltre che effettistiche, di un cinico giovanotto, che si riscatta agli occhi della sua ex bella, intenerendosi sulla sorte di una ragazza squilibrata, la quale lo identifica, in un suo bizzarro e non sempre innocuo delirio, col proprio amato perito in un incidente aereo. Malgrado il rispetto delle unità aristoteliche di tempo e di luogo (un lussuoso albergo), il film, lungi dal raggiungere un clima "tragico", dopo qualche istante di tensione naufraga nel ridicolo.

Nel genere « polpettone » vanno registrati *Mia cugina Rachele* (*My Cousin Rachel*, 1952) di Henry Koster, melensa storia terrificata ad indovinello basata sul romanzo omonimo di Daphne Du Maurier e affidata ad una Olivia de Havilland al di sotto del suo normale rendimento, non che *Cuori umani* (*Of Human Hearts*) di Clarence Brown, che risale nientemeno che al 1938. Valendosi di un vigoroso "cast" (Stewart, Huston, Bondi, Coburn, Carradine, etc.), il film espone, con tutti i possibili espedienti di maniera, una sorta di « racconto mensile » del *Cuore* di De Amicis, ambientato in America, prima e durante la guerra di secessione. Storia di un figlio buono e coraggioso ma un po' riottoso o distratto nei confronti dei genitori, il film non manca di far intervenire il presidente Lincoln in persona, per tenere un predicozzo al giovanotto e mettergli la penna in mano, affinché scriva alla madre ansiosa, da due anni lasciata priva di notizie.

Lasciamo da parte la comicità involontaria e veniamo a quella intenzionale: *La divisa piace alle signore* (*Never Wave at a W. A. C.*, 1952) di Norman Z. McLeod è una farsetta d'ambiente militare, che si diverte, scomodando perfino il generale Bradley, a spese di una viziosa e pososa ricca figlia di senatore, la quale per ricongiungersi al fidanzato, si risolve ad arruolarsi come ausiliaria, fidando nelle proprie altolocate relazioni e nella conseguente possibilità di fare i propri comodi anche nell'esercito. Ma il padre, per darle una lezione, la fa trattare alla stregua delle altre, con le conseguenze clamorose che è facile immaginare. Il tratteggio del personaggio da parte di Rosalind Russell è estremamente piacevole ed arguto, ma nella seconda metà la storiella, esaurita la propria carica, si sgonfia in malo modo.

Più fine, se pure esilissimo nel traliccio e anch'esso prevedibile nella seconda metà, *Marito per forza* (*Love is Better than Ever*, 1952) di Stanley Donen [co-regista con Gene Kelly degli spiritosi *Un giorno a New York* (*On the Town*, 1949), e *Cantando sotto la pioggia* (*Singin' in the Rain*, 1952)]. Esso si inserisce nella tradizione della commedia sofisticata, presentando la scherma-



Un'inquadratura di *Il delitto del secolo*, uno dei soliti film anticomunisti della corrente produzione hollywoodiana, che sotto una pretesa apparenza documentaria denota la tendenziosità.

glia tra uno scapalone di New York ed una graziosa provincialina, da lui incontrata in città. Il primo, trascorsa la settimana di piacevole ed innocuo "flirt", ritiene chiusa la partita, la seconda non vuol darsi per vinta e finisce, mediante qualche truccetto, per farsi, naturalmente, sposare dall'altrettanto "cotto" dongiovanni. La prima fase, quella in cui si imposta il rapporto e si descrive la settimana newyorkese di "libertà", è fresca, grazie anche ad un dialogo frizzante; poi, il filmetto, che è piccolo piccolo ma tutt'altro che sgradevole, si regge più che altro per il garbo di Larry Parks e la gentilezza di Elizabeth Taylor, attorniate da qualche buon caratterista. Non chiediamo, naturalmente, al film alcuna testimonianza di costume: rischieremmo di trovarlo piuttosto ipocrita. Stiamo contenti al *quia* del modesto divertimento.

Modelle di lusso (*Lovely to Look at*, 1952) di Mervyn LeRoy non è altro che il rifacimento, in un volgare technicolor, di

Roberta (id., 1935) di William A. Seiter, un "musical show", di origine teatrale (il testo recava la firma di Otto A. Harbach), allietato da un certo sfoggio di eleganze (l'azione si svolgeva in una casa di moda parigina), dalle danze di Fred Astaire e Ginger Rogers e dalla canora e suavia femminilità di Irene Dunne, non che dalle festevoli musiche di Jerome Kern. Che cosa abbia indotto la Metro a mettere in cantiere un "re-make" in condizioni tanto svantaggiose è un mistero: basti pensare al "cast", di una desolante miseria, Kathryn Grayson avendo occupato il posto di Irene Dunne e Marge e Gower Champion quello della coppia Astaire-Rogers. Le scipitezze di Red Skelton e la scadente qualità dei *gags* comici come delle invenzioni coreografiche concorrono al fallimento del film, per il quale è stato perfino riesumato, senza apparenti risultati, il celebre Adrian, il sarto in auge anteguerra come costumista della Metro.

GIULIO CESARE CASTELLO

La cosa più notevole di *Luci sull'asfalto*, film basato su una trovata non inedita, è la caratterizzazione di Broderick Crawford, nei panni d'un poliziotto costretto ad una rischiosa impresa.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

MARIO PROLI (Lucca). - «E' possibile che un'attrice (come la Morelli) che veramente valga, non sia brava sullo schermo come sul palcoscenico?». La tua domanda mi costringe a rimandarti alla lettura di quell'antologia che Fernaldo Di Giammatteo ha curato per le edizioni di «Dramma»: vi troveresti brani dei migliori critici e dei più noti attori, soprattutto gli estratti dalle "riflessioni" di Jouve che ti aiuterebbero a comprendere il problema. Si sostiene comunemente che sulla scena l'attore deve dire al pubblico i suoi pensieri, mentre sullo schermo deve far comprendere attraverso l'immagine che cosa gli passa per il capo: ma è ormai un luogo comune e soprattutto inattuale. In verità, la recitazione teatrale da noi (ed esprimo, amo precisare, un parere strettamente personale) non ha ancora provato una omogeneità di stile: da una parte ti imbatti nel quasi-giungla, dall'altra incappi nel sommosso-e-raccolto, nell'attore che ha letto molto, che ha "sofferto" molto, che ha "sentito" moltissimo e che tende a esprimere poco. Il cinema si rivolge ai teatralisti con una certa tranquillità: i produttori sono consapevoli di scritturare gente dal mestiere sicuro, elementi che non fanno perdere tempo durante le riprese e ai quali si può chiedere tutto, dalla recitazione concitata e drammatica a quella placida e salottiera, "ungherese" insomma. Però, coll'affacciarsi al grosso mestiere compare la freschezza (ripeto, è un parere mio): l'attore di teatro — strettamente di teatro — con l'oblietto non stringe amicizia ma soltanto rapporti di affari. Le eccezioni, chiamate Ruggieri, Stoppa, ecc., non sono tali, dopotutto, perché si tratta di teatralisti veterani del cinema di attori che sanno distinguere la ribalta dal "set", e che in particolare modo, riescono a prevedere gli effetti della loro presenza sia sulla schermo sia sotto l'arco scenico. Il caso Morelli è doloroso: in scena non ha difetti ma soltanto pregi (eccezione fatta per quei rari casi in cui è "fuori parte", il che può succedere a tutti; ad esempio, mentre a Broadway si elogia senza risparmio Tallulah Bankhead, non ci si stanca di deprecare la sua non lontana apparizione in «Antonio e Cleopatra»). Sullo schermo, la nostra attrice sfugge, scompare, e questo è imputabile alla scarsa fo-

togenia della Morelli sì, ma anche alla scarsa intelligenza dei produttori che non sanno o non vogliono cercare per lei il soggetto e il regista. Non la considerano dunque "protagonista"? Soltanto perché è difficile affidarle parti di "innamorata"? E perciò dovrebbe, questa sicura attrice del nostro teatro, accontentarsi delle briciole del cinema come in «Cristo proibito»? E' un triste paradosso, ma non soltanto di Cinecittà. Pensa alle "leonesse" del teatro internazionale, medito sul caso della francese Madeleine Renaud, dell'americana Katherine Cornell e convieni con me che il cinema, quando si mette in capo di diventare industria, dell'industria ha la disperata puerosa inflessibilità. Viene quasi da formulare un voto: che la Morelli si offra di recitare in un film a passo ridotto, girato da abili direttori, con minima spesa, per dimostrare ai califfi di via Tuscolana quanto ingrati essi sono stati.

FRANCO SCROCCO (Pesaro). - La ricerca dei guai non è stata facile: e devo dar credito di molte informazioni ad amici i quali, dissodando archivi e scavando negli schedari che ritengono i più completi d'Italia, hanno collaborato alla ricerca delle informazioni che tu inclementemente hai chiesto. Cominciamo da «Spirito allegro» (Bilthe Spirit): musica di Richard Addinsell. «Breve incontro» (Brief Encounter), musica: concerto n. 2 per piano, di Rachmaninoff. «Notorious» (Notorious), musica: Roy Webb. «I dimenticati» (Sullivan's Travels), fotografia: John Seitz; sceneggiatura: Preston Sturges. «Lo specchio scuro» (The Dark Mirror), musica: Dimitri Tiomkin. «Alleluia!» (Hallelujah!), fotografia: Gordon Avil; sceneggiatura: Wanda Tuckock e Richard Payer. «La gabbia di ferro» (Outside the Wall), fotografia: Irving Glandberg; sceneggiatura: Crane Wilbur. «Anime ferite» (Till the End of Time), musica: Leigh Harlin; fotografia: Harry Wild; sceneggiatura: Allen Rivkin. «Cristo fra i muratori» (Give us this Day), musica: Benjamin Franklin; fotografia: Robert Day; sceneggiatura: Ben Barzman. «Angoscia» (Galsight), musica: Bronislaw Kapery. «Sono innocente» (You Only Live Once), musica: Louis Alter e Paul Webster; fotografia: Leon Shamroy. «Il fuorilegge» (This Gun for Hi-

re), musica: Victor Young; fotografia: Gregg Toland. «Forza bruta» (Brute Force), musica: Miklos Rozsa. «Macbeth» (Macbeth), fotografia: John L. Russel. «Una celebre canaglia» (Swell Guy), musica: Frank Skinner; fotografia: Tony Gaudio; sceneggiatura: Richard Brooks. «Il grande campione» (The Champion), musica: Dimitri Tiomkin; fotografia: Frank Planer; sceneggiatura: Carl Foreman. «Tutti gli uomini del re» (All the King's Men), musica (direttore): Morris Stoll; fotografia: Burnett Guffey. «Delitto in bianco» (Green for Danger), regia: Sidney Gilliat. «Ritratto di Jennie» (Portrait of Jennie), fotografia: Joseph August; sceneggiatura: Paul Osborn e Peter Bernes. Vulcano, fotografia: Arturo Gallea; sceneggiatura: Piero Tellini e Victor Stoll. «Stasera ho vinto anch'io» (The Set-Up), fotografia: Milton Krasner; sceneggiatura: Art Cohn, musica (direttore): C. Bakaleinikoff. «Donna senza volto» (En Kvinna ansikte), sceneggiatura: Gösta Stevens.

VIRGILIO GIO. (Roma). - Ho visto «La rivolta» (Crisis) e non ti nascondo la mia delusione di fronte al lavoro di un regista come Richard Brooks, che in stampa americana mi garantiva come promettente. Quel voler centrare il film sull'allora funzionante duo politico «Peron & Evita» non ha dato il risultato che ci si poteva attendere da un colpo di testa così risolutivo. Valori cinematografici veri e propri, pochissimi. Poi è venuta «L'immagine meravigliosa» (The Light Touch) ovvero il tipico esempio di film zeppo di concessioni al produttore, il quale naturalmente chiede queste concessioni «in nome del pubblico» che egli crede di conoscere. Ma forse mi sbaglio; del resto è una pura e semplice impressione mia. Esaurita la delusione è finalmente giunta la riparazione dei danni, ovvero il film «L'ultima minaccia» (Deadline USA), uno dei pochi di ambiente giornalistico tali da non indispettare coloro che conoscono quell'attività sin nei dettagli. Ma poiché non è questo un merito dal quale il film possa ricavare allora, dirò che «L'ultima minaccia» mi è parso realmente felice, cinematograficamente parlando, insomma un lavoro di cui Brooks può andar fiero e usare come eventuale pezza d'appoggio, qualora gli venisse un giorno richiesto lo stato di servizio. Ma la cosa sua più interessante, sempre secondo — si capisce — il mio parere, è quel The Producer che Richard ha sfornato nell'ottobre del '51. Un libro, non un film. Un libro che Brooks vede finalmente incluso (dopo il successo nell'edizione diremo normale) nella collana dei Pocket Books. E' la terza fatica letteraria del regista (il quale, tu mi insegni, è anche e soprattutto sceneggiatore); e se qualche riserva si può fare sul termine «letterario», inquantoché nulla di particolarmente memorabile sotto quel punto di vista si trova nelle pagine del Brooks, abbiamo almeno in The Producer un buon quadro di Hollywood, la Hollywood vista dall'interno, senza i nefasti interventi dello scrittore «sofisticato» che non vi trova altro che lustrini, senza le incursioni del letterato schizzinoso che alla città dedica soltanto insulti. Il protagonista è appunto un produttore, Matthew

Gibson, che scopriremo più tardi essere un figlio di immigrato polacco, e terribilmente pieno di vergogna durante gli anni della prima giovinezza all'idea di chiamarsi Grubow e di discendere da un ometto senza meriti e senza riliezo. Sarà il «complesso di colpa» ad accompagnarlo durante la sua vita a Hollywood. E' ben visto dal capo della produzione dello studio in cui lavora; riceve i fondi per realizzare un film (bilancio: un milione e mezzo di dollari); cura la lavorazione con amore, protegge i soliti zelanti falsi-patrioti che vogliono scorgere comunisti dappertutto e quindi incriminare un onesto scrittore che aiuta Gibson nel rifare la sceneggiatura; ha guai con la moglie, con l'amante, con gli amici, con un vecchio attore che egli aiuta e che un giorno deve salvare dal carcere (un bell'episodio). Deve un po' mentire e un po' temporeggiare, deve vendere qualcosa che si potrebbe grosso modo definire la coscienza. E, finalmente, a conclusione di tutta la vicenda, dopo che il lettore ha conosciuto, magari soltanto in virtù di brevi lampi di dialogo, di descrizioni non meticolose ma vive, di situazioni in apparenza trascurabili, il volto di Hollywood (che abbiamo il dovere di sospettare autentico) il nostro Matthew Gibson, colui che mutò il cognome polacco in un casato americano e che neppure alla moglie volle rivelare le proprie onestissime origini, ritrova il padre ma soprattutto ritrova la propria coscienza: sotto forma di un giovane produttore, un tempo pieno di speranza e di onestà e ora, deluso dai vani tentativi condotti per girare un film «vero», incamminato sulla strada della resa senza discrezione. Matthew lo aiuterà ottenendo per lui con una sorta di amabile ricatto (sì, un ricatto sul generis), l'appoggio del potente capo dello studio. Non sfuggirà al lettore (il libro si trova a lire trecentocinquanta, in edizione originale, serie Cardinal Brooks, numero C-84) l'accento che Brooks, sceneggiatore e regista, pone sul produttore come «importanza» a scapito proprio del regista. Un produttore che si è tentati di scoprire, nella sua vera identità, tra le pieghe della finzione. Personalmente, ignorando quella parte chiamata «privata» (in cui vediamo il nostro personaggio alla prese con una moglie la quale, sentendosi disperatamente sola, vaga dalle istituzioni di beneficenza ai gabinetti degli psicanalisti, dagli psicanalisti ai mistici orienteggianti, scendendo a patti con la diabetica, passando per lo studio di un medico che l'accontenta diagnosticando «arteriosclerosi» — offrendole quindi la possibilità di pensare a qualcosa — e infine rifugiandosi nell'ampio golfo della fede cristiana), ignorando dunque questa parte certo inventata, il produttore — secondo me — è una mescolanza di Henry Blanke e Stanley Kramer. Ma non mi stupirei se mi dicessero che il Brooks ha preso a modello il Dore Scharly del periodo R.K.O., prima della rottura dei rapporti con quella casa in seguito ai capricci del magnate Howard Hughes. In sostanza, amico mio, questo The Producer è un libro che sul piano letterario può contare poco, ma per chi vuol conoscere Hollywood è un piccolo tesoro. E qualcuno, a pubblicarlo da noi, ci dovrebbe pur pensare.

IL POSTIGLIONE

(Continuazione dalla pag. 229)

applicazione più pura e rigorosa del suo vecchio aforisma: « *La musica è un alleato e non un servo dell'espressione* ».

Per esempio in *L'ombra dell'altra* la musica, che dà il titolo al film (*Serenade*) rimane unita nel sentimento dello spettatore al posto vuoto, che il violinista Lohner riserva nei suoi concerti alla moglie morta. Così pure è unita all'estasi intima, tanto propizia all'ammirazione amorosa, che Irene sente, quando al loro primo incontro Lohner esegue il brano musicale nel suo studio (intima estasi che è mirabilmente sfumata dal regista ed interpretata con grande efficacia da Hilde Krahle). Così anche la musica è unita al vincolo matrimoniale, che lega Irene a Lohner. E così sarà inflessibilmente unita, nel momento dell'incendio, alla scomparsa delle tracce della moglie morta... il grammofono, che si mette in moto, quando brucia uno dei suoi dischi e fa suonare il disco di *Serenade*;... il ritratto della sposa morta, che una fiamma lacera per intero... Ed ancora la musica si unirà al pentimento di Lohner ed alla sua inquietudine mediante la ripetizione delle battute iniziali, mentre oscilla la luce, che simboleggia il combattimento fra la vita e la morte, che sostiene Irene ammalata. E si unirà, trionfale, nella fine della pellicola, all'istante in cui Irene occupa il posto che, sempre vuoto, aspettava nei concerti l'impossibile ritorno della morta. Il medesimo motivo musicale, che si ripete forse con troppa insistenza, oltre ad essere molto bello è così legato ai momenti principali del soggetto da potersi considerare come fattore sufficiente per influire sull'animo dello spettatore, predisponendolo a comprendere il conflitto vissuto dai due protagonisti sullo schermo.

Questa trovata espressiva, che Forst utilizza per la prima volta nel cinema con piena coscienza artistica del suo significato e che farà sorgere in seguito molti imitatori, deriva dalle "produzioni viennesi". E' quindi proprio vero che la musica diventa un alleato categorico del cineasta.

Willi Forst conduce una determinata formula cinematografica al suo punto culminante ponendola al servizio d'una superiore ambizione e facendo in modo che la scuola viennese — scuola di tono minore — nella sua evoluzione finale generi la tendenza del *realismo idealista* o *realismo poetico*. Nei film di questa tendenza si possono comprendere, senza dubbio, *Mascherata*, *Mazurka tragica* e *L'ombra dell'altra*.

Questa stessa tendenza possiede uno stile molto definito, come abbiamo notato, ed è quasi una nuova scuola, che presenta qualità infinitamente superiori e più universali di quelle della scuola viennese. In contrapposizione allo scarno realismo naturalista di Veit Harlan, Karl Ritter o Gustav Ucicky, — svogliatamente prussiano — che gode il favore delle sfere governative soprattutto negli anni dell'ultima guerra, la fluida elocuzione viennese trova mezzi d'espressione ideali, poetici, per rappresentare la realtà, superando se stessa.

Willi Forst, con queste tre pellicole, Helmut Käutner con *Anuschka* (1942), e *Romanze in Moß* (1943) e Karl Hartl con *Wen die Götter lieben* (1942) rappresentano l'ultima manifestazione della scuola viennese.

RICARDO BLASCO

(Continuazione dalla pag. 239)

a) coordinare la distribuzione dei film ai Circoli della regione mediante « passaggi a catena »;

b) segnalare ai singoli Circoli il repertorio filmistico reperibile nella Regione;

c) prenotare presso le Case distributrici i film di noleggio richiesti dai singoli Circoli;

d) promuovere la compilazione e diffusione di materiale culturale redatto in collaborazione tra i vari Circoli, anche in relazione ai « passaggi a catena » del punto a);

e) promuovere la costituzione di nuovi Circoli e fornire loro ogni assistenza organizzativa e culturale;

f) intensificare l'attività culturale dei singoli Circoli mediante conversazioni tenute da soci qualificati, da ripetersi presso gli altri Circoli della Regione, nonché organizzare tournée regionali di conferenzieri di chiara fama.

Per quanto riguarda in particolare i rapporti col noleggio, il Congresso rileva con disappunto il malvezzo invalso presso molte Case distributrici di chiedere, per il noleggio dei film ai Circoli, prezzi esorbitanti e talora largamente eccedenti le tariffe da esse praticate all'esercizio normale. A tal proposito il Congresso fa appello a tutti i Circoli del Cinema perché vogliano assumere un atteggiamento unitario e solidale, rifiutando di accettare tali smodate ed ingiustificabili pretese, eventualmente concordando tra loro dei prezzi massimi di noleggio.

Infine il Congresso, preso atto degli inviti alla riunione dei Circoli della provincia di Vicenza aderenti alla F.I.C.C., singolarmente pervenuti ai Circoli U.I.C.C. del Veneto da parte del Circolo del Cinema di Vicenza, constatato che nessun Circolo dell'U.I.C.C. intervenne alla riunione, ritiene che i singoli Circoli non possano nemmeno per il futuro aderire ad iniziative del genere, stimando opportuno che i rapporti fra i singoli Circoli U.I.C.C. ed altri Enti rimangano affidati agli Organi Direttivi dell'Unione, liberamente e democraticamente eletti, poiché solo tali organi possono avere una nozione chiara ed esauriente della situazione. In particolare il Congresso ritiene che il problema dei rapporti tra F.I.C.C. ed U.I.C.C. non possa per ora discostarsi dalla lettera e dallo spirito della mozione approvata dal Consiglio Direttivo dell'Unione nella sua riunione del 4 gennaio 1953, mozione che postone un eventuale colloquio tra i due organismi ad una assoluta sincerità e quindi ad una totale ammissione delle rispettive finalità. A tal riguardo il Congresso rileva che l'atteggiamento dei Circoli di minoranza in seno alla F.I.C.C. ed il sistema del direttivo paritetico contraddicono a tale esigenza di sincerità, in quanto contribuiscono a perpetuare l'equivoco attuale ed a mascherare la reale natura della F.I.C.C., rimasta sostanzialmente invariata anche dopo il Congresso di Orvieto.

F.to: Centro Universitario Cinematografico di Padova
Circolo del cinema di Treviso
Centro di Cultura Cinematografica di Venezia
Circolo del Cinema di Verona
Centro Universitario Cinematografico Trentino
Centro Cine-Studio della Castellana di Castelfranco Veneto
Circolo del cinema di Gorizia.

Attività dei Circoli.

Il Cineclub « Primi Piani » ha organizzato a Firenze, in collaborazione con l'associazione « Amici dell'arte » di Reggio Calabria, una rassegna retrospettiva in passo ridotto comprendente le seguenti opere:

Max recita e Max e l'aperitivo con Max Linder, *Il talismano della nonna* con H. Lloyd, *I rivali della pampa* con B. Keaton, *Varité* di Dupont, *Voyage imaginaire* di Clair, *Ridolini non ha fortuna*, *Faust* di Murnau, *La proie du vent* di Clair, *Buonlimone miliardario* di M. Sennett, *Ridolini e la figlia del fattore*, *Spione* di Lang, *Il canto del prigioniero* di J. May, *Le silence est d'or* di Clair.

Il « Primi Piani » ha continuato inoltre il ciclo delle sue conferenze. Fernaldo di Giammatteo ha parlato su « Neorealismo, un'esperienza di libertà per il cinema e per la critica del dopoguerra »; G. C. Castello su « L'attore nel cinema italiano d'oggi »; Mario Verdone su « Gli intellettuali e il cinema ».

Il Cineclub ha chiuso la sua brillante stagione con *Loustana Story*.

Hanno aderito all'Unione i circoli di Nuoro e di Sassari, in seguito a deliberazione delle rispettive assemblee.

ALTRI PREMI PER IL CINEMA ITALIANO

Per iniziativa dell'Amministrazione della Regione Autonoma della Valle d'Aosta e della Soc. Incremento Turistico alberghiero Valdostano di Saint Vincent, è stato istituito il « Gran Premio St. Vincent per il Cinema ».

Tale premio, consistente in « tre grolle d'oro » per il miglior regista, la migliore attrice ed il migliore attore italiani della stagione cinematografica 1952-53 (scelti da una giuria composta da Guido Aristarco, Luigi Chiarini, Fernaldo di Giammatteo, Piero Gadda Conti, Mario Gromo, Alberto Moravia, Filippo Sacchi), verrà assegnato la sera del 19 luglio, nel corso delle manifestazioni del Luglio Cinematografico di Saint Vincent.

Le manifestazioni avranno inizio il 6 e si protrarranno fino al 31 luglio, comprendendo una rassegna internazionale del film comico, una rassegna del film a colori, un festival del regista Julien Duvivier ed una mostra dei principali film dei tre vincitori del Gran Premio St. Vincent.

BIBLIOTECA

(Continuazione dalla pag. 238)

altro a colorismo giornalistico. Alcune pagine della ricca appendice informativa sono pure riservate al cinema. Troviamo così i dati relativi a tutti i film italiani presentati nella stagione 1951-52 (e mi auguro che nelle prossime edizioni tali dati non siano limitati alla produzione, alla regia e agli interpreti, ma includano i « credits » completi). Troviamo un resoconto statistico sulla XIII Mostra d'arte cinematografica di Venezia. Una storia della Cineteca Italiana. Una raccolta di notizie e dati sulla televisione. E ancora i dati relativi all'Ente dello Spettacolo (che comprende il Centro Cattolico Cinematografico) e quelli relativi ai « quadri » della Direzione Generale dello Spettacolo.

La presentazione generale dell'Almanacco reca la firma dell'on. Giulio Andreotti, che, dichiarandosi soddisfatto dei progressi del nostro cinema, avverte che « nel 1953 bisognerà peraltro preoccuparsi di due delicati problemi: l'irrobustimento del mercato del film italiano negli Stati Uniti d'America e l'adozione di qualche misura per impedire frane nel settore del noleggio italiano nel territorio nazionale. « Tutte le pagine dedicate al cinema godono di un amplissimo corredo di illustrazioni di ottima scelta ».

Nel congedarsi dai lettori gli attenti e vivaci compilatori registrano con giusta soddisfazione il successo che l'edizione 1952 dell'Almanacco ha incontrato anche all'estero, da dove sono affluite richieste di biblioteche, di enti, di privati studiosi. Ed effettivamente, oltre che in patria, l'opera è in grado di recare anche, se non sopra tutto, fuori un utilissimo contributo per la miglior conoscenza delle attività di casa nostra, che solo in alcuni settori sono, al di là dei confini, ampiamente conosciute.

I compilatori annunciano infine le più salienti innovazioni per il 1954: una bibliografia teatrale (è evidente che la vorremmo pure cinematografica), una storia completa del movimento dei Circoli del Cinema (opportuna, senza dubbio), una « cronaca minuta » e documentariamente brillante dell'annata dello spettacolo, vista anche attraverso i suoi aspetti apparentemente marginali, non che la traduzione di alcuni capitoli dell'opera in una o più lingue straniere. Già da queste anticipazioni è dato prevedere che l'Almanacco intende percorrere una linea ascensionale, verso un assiduo perfezionamento, e una sempre più completa documentazione, di modo che il « corpus » dei suoi volumi possa costituire tra qualche anno una fonte di consultazione esauriente, indispensabile e sotto più aspetti unica.

G. C. C.



*La morte di Juanito in Carmen
proibita di G. M. Scotese.*