LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

RASSEGNA PERIODICA

ANNO II - N. 6 — MARZO 1947 - ESCE UNA VOLTA AL MESE - ABBONAMENTO A 12 NUMERI L. 330 - SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE - GRUPPO III
DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: PARMA - VIA VITT. EMANUELE, 57 - TELEF. 46-33 - C. C. POSTALE N. 8-5199 — COSTA L. 40

SOMMARIO

A. ASQUITH: *La decima musa ascende il Parnaso.*

P. BIANCHI: *Una rivoluzione invisibile.*

A. MAUROIS: *Pagina di diario.*

L. BOCCHI: *Lettera da Parigi.*

I. ERHENBURG: *È un film Paramount.*

* *Tiro a Segno.*

A. PIETRANGELI: *Asincronismo*

G. VIAZZI: *Dialettica e realismo in Eisenstein e Alexandrov.*

G. STEIN: *Due soggetti.*

* *Libri di cinema.*

L' INSONNE: *Rassegna della stampa.*

F. DI GIAMMATTEO: *Appunti sul film a colori.*

F. TOSI: *Il gatto.*

M. VERDONE: *Corrispondenze di pietra.*

U. CASIRAGHI: *John Ford e la stanchezza del cinema americano.*

C. TERZI: *Il primo Carné.*

* *Due manifesti sul Sonoro.*

A. MARCHI: *I film del mese.*

A. P.: *Scheda per il Sonoro.*

La decima musa ascende il Parnaso

Se guardasse indietro alla sua breve vita, la decima Musa potrebbe congratularsi con se stessa senza immodestia. Quantunque nata rispettabilmente in un laboratorio, passò i suoi primi anni negli squallidi ambienti del circo delle pulci e dei baracconi dei fenomeni viventi. I suoi inizïali tentativi di avvicinarsi alle sorelle furono accolti con insultante derisione. Una Musa lei! Lei, il frutto bastardo di una relazione profana tra la lanterna magica e la novelletta! Ma essa perseverò; aveva lavorato duro, aveva progredito ed ora almeno le sue sorelle le facevano di tanto in tanto cenno, e magari le sorridevano, sia pure con una certa aria di superiorità. Non era ancora entrata a far parte del cenacolo, ma la sua esistenza almeno era stata riconosciuta.

Infatti il film muto, fino al 1928-'29, aveva dato prova di aver diritto ad essere considerato un mezzo espressivo perchè, sebbene avesse prodotto poco di durevole valore artistico, aveva chiaramente mostrato la sua attitudine ad esporre fatti, stati d'animo ed emozioni dei suoi personaggi in modo affatto suo e peculiare.

Ma, come mezzo d'espressione, il cinema ebbe contro un solo ostacolo. In tutte le altre arti l'impulso creativo, il bisogno di dir qualcosa, ha sempre forzato l'artista ad allargare la propria tecnica: le idee da esprimere erano sempre in anticipo sui mezzi d'espressione. Definiamo «primitiva» un'opera d'arte quando intendiamo che l'artefice non è stato capace di dire tutto quanto avrebbe voluto perchè non ha avuto a sua disposizione gli strumenti adeguati al suo proposito. Talvolta questo conflitto tra la compiutezza dell'idea da esporre e la resistenza limitativa del mezzo imprime all'opera forza e bellezza particolari, come in certe sculture primitive o in certe poesie arcaiche. I film, invece, non sono passati attraverso questo stadio: il regista non si è mai trovato dinanzi ad un problema che i tecnici non potessero risolvere in un batter d'occhio — e, in verità, dal lato dell'immaginazione, i tecnici hanno sempre battuto i produttori. No, il conflitto non sorse contro un mezzo strumentale refrattario, ma contro la

Il film sonoro
di
ANTHONY ASQUITH

immaginazione pigra e timida sia dei produttori che del pubblico. C'è, comunque, un altro elemento da ricordare: chi scrive un libro o dipinge un quadro deve sostenere soltanto le spese del materiale per scrivere o per dipingere; chi fa un film deve spendere somme ingentissime. Per questo i film, quando non sono prodotti dallo Stato o da donchisciotteschi milionari, devono esser prodotti da Società commerciali. Le quali, naturalmente, mirano ai profitti per i loro azionisti e non possono essere biasimate se cercano di «marciare al coperto», sottovalutando il gusto e l'intelligenza del pubblico. Tuttavia se ciò è giustificabile dal punto di vista economico, va deplorato dal punto di vista estetico. E non è proprio questa la ragione per cui il cinema è l'unico esempio di arte popolare — arte in cui l'abisso invalicabile fra Arte, con l'A maiuscola, e puro spettacolo popolare non è stato ancora irrevocabilmente scavato — nella quale alcuni artisti creano per i pochi intelligenti mentre una massa di artigiani provvede ai molti senza intelligenza e senza discernimento? Questa circostanza conferisce al cinema una straordinaria forza, perchè qualunque perdita in qualità intellettuali e magari in sottigliezza che di diritto gli appartengono è superata dai vantaggi in vitalità che sono di gran lunga maggiori.

Il carattere del film è quello che l'immaginazione del pubblico gli dà: il regista deve trar partito da questo fatto e, se è abbastanza capace, dominare e modellare quel carattere in un'opera d'arte.

Nessuno, più infaticabilmente dei drammaturghi elisabettiani produsse per il gusto del pubblico. Con inesausta prodigalità largirono cadaveri, sangue, fantasmi, fiumi di retorica, voltleggiani cascate di parole che le platee bevevano avidamente. Non si rinchiusero in un giardino riservato, con tanto di cancello con la scritta «Arte», e in cui ogni cosa fosse di gusto perfetto e mancasse un elemento solo: la Vita. No, presero tutto quello che sapevano desiderato dal pubblico e, poichè alcuni di loro erano uomini di genio, nei momenti più felici, riuscirono a trasformare quei mostri pol-tigliosi in figure sinistre come Bosola e Jago; esempi di virtù in donne come Annabella e Desdemona; e portarono quelle turgide valanghe di parole ad esprimere rapimento: «Più amabil sei dell'aria della sera, Da mille stelle vestita di bellezza», oppure a suscitare orrore: «L'elemento dell'acqua bagna la terra: Ma sangue si solleva ad inzuppar i cieli».

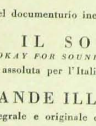
Come i drammaturghi elisabettiani, ogni regista cinematografico ha sempre il medesimo pubblico e, come quelli, deve rendersi conto che questa limitazione può essere una sorgente di forza. Abbiamo visto che nessuna difficoltà tecnica, finora, ha ostacolato i produttori: non avevano che da battere le mani e i tecnici porgevano loro tappeti volanti e mostri preistorici: il Mar Rosso si apriva agli Israeliti — e a Mr. Cecil B. De Mille — e inghiottiva i cocchi degli Egiziani. Non v'era meraviglia visiva che la magia dei tecnici non riuscisse ad evocare. Nessuna meraviglia visiva, sì, ma in una cosa avevano mancato: dare una voce alla decima Musa.

Costretta ad esserne priva, essa aveva tuttavia trovato il modo di esprimersi chiaramente, e qualche volta magnificamente, con il movimento muto. Finchè giunse il Gran Giorno del-l'Emancipazione. Sotto gli auspici di concordi fate benigne, nell'aspetto corporeo dei fratelli Warner, i tecnici le donarono una voce e, con un balzo ardito, essa si trovò ai piedi del Parnaso. Ma la nuova libertà, tanto anelata, si rivelò un'illusione. Da Musa rapida e immediata, era diventata appena capace di muoversi. Tutto quel che aveva acquistato era un basso gracchiamento neutro, malamente intelligibile. Tuttavia come agli inizi del muto era stato già sufficiente, per qualche tempo, che i quadri si muovessero, così, ora, era molto che le immagini parlassero. E sebbene miss Garbo rivelasse di possedere una voce che un critico definì «quella di un uomo dalle adenoidi ingrossate che parli dentro una borsa di pelle in una notte di nebbia», tuttavia lo slogan «la Garbo parla» attirò le folle. (In realtà miss Garbo, secondo me, ha una delle più belle voci dello schermo). Cionostante, anche questa meraviglia si esaurì presto; una volta che i fedeli in adorazione cessarono di stupirsi che i loro Dei muti potessero *ef*fettivamente o, in alcuni casi, non effettivamente, parlare, cominciarono a desiderare qualcosa di più — così com'era avvenuto ai tempi del film muto. Ma questa volta non ebbero somministrate storie del West selvaggio, e il loro equivalente in termini di cinema sonoro: anzi, il contenuto intellettuale del film venne spesso adulterato.

Il processo produttivo del film, infatti, era diventato visibilmente semplice per i grandi produttori di Hollywood. Inviavano una spedizione a Broadway — nel paese della «Caccia grossa» teatrale — e, dopo un po' di tempo e la spesa di una discreta quantità di dollari, gli intrepidi esploratori ritornavano con l'ultimo successo della stagione di New York completo di scene e magari anche con l'autore, messo dentro come ricordo. Le scene venivano montate nello stabilimento, gli attori recitavano la commedia, la macchina la riprendeva e i microfoni la registravano: il tutto poteva essere compiuto in dieci giorni. Scrittori come Maugham, O' Neill, Barry, Coward furono prontamente presi al laccio e sparsi nel nuovo zoo: ma, ove lo stile crudo e diretto dei primi «westerns» traeva origine dall'argomento e dal mezzo di espressione, in questi primi «parlati» nulla faceva sospettare che il film sonoro fosse un mezzo qualsiasi. Si trattava semplicemente di commedie teatrali, recitate da gente che se ne intendeva, fotografate e incise sobriamente, tagliate nella lunghezza giusta e messe in scatola. Il cinema cessava d'essere un mezzo d'espressione per diventare una forma di mero divertimento.

I registi più intelligenti, specialmente Hitchcock, René Clair, Mamoulian, Milestone e alcuni altri, si ribellarono e, ciascuno alla sua maniera, fornirono interessanti indicazioni sulla linea secondo la quale il sonoro avrebbe dovuto evolversi. Ma solo Clair riuscì a padroneggiarlo davvero come mezzo d'espressione, e in una guisa che divenne subito accetta al grosso pubblico. Intorno ai lavori di Hitchcock si parlò e si scrisse a dismisura e ben a ragione, ma così non ebbero affatto successo di cassetta, e l'interessantissimo primo film di Mamoulian, *Applause*, dovette addirittura esser ritirato dopo soli tre giorni di programmazione. Il poetico humour di Clair e la sua semplice, facile fantasia conquistarono subito il cuore del pubblico, ma neppure Clair stesso — imitatori a parte — è più riuscito ad uguagliare il comico libero, affascinante de *Le Million*. Clair e molti altri, però, nella loro avversione per i cadaveri viventi del teatro che infestavano lo schermo, tendevano ad un altro pericoloso, seppur infinitamente più attraente errore: quello di credere che un film sonoro dovesse essere, per quanto possibile, simile ad un film muto con in più, musica, effetti sonori e il minimo indispensabile di dialogo.

(continuazione a pag. 2)



Questo numero è dedicato al

XX° ANNIVERSARIO DEL SONORO

che il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici celebrerà il giorno 19 marzo in Roma con la seguente manifestazione al "Supercinema":

Ore 10:

COMMENTO AL CINEMA SONORO
di *Giacomo Debenedetti* e di *Antonio Pietrangeli*

Ore 10,30:

Proiezione del documentario inedito "Warner Bros"

BENE IL SONORO
(OKAY FOR SOUND)

e anteprima assoluta per l'Italia del film di Jean Renoir

LA GRANDE ILLUSION
(versione integrale e originale concessa dalla Scalera Film)

Lettere al Direttore

UNA RIVOLUZIONE INVISIBILE

Signor Direttore,

Quella del cinema parlato e sonoro fu, signor direttore, una rivoluzione invisibile. I critici la presero molto male. Erano gente di ingegno, la presero male lo stesso. Ci ricordiamo l'incomparabile Arnoux delle Nouvelles Litteraires *(ne eravamo attenti lettori, in quell'epoca); ci ricordiamo il povero Alberto Cecchi, che firmava* alce nel Tevere *e poi smise quando prese moglie. Gli sembrava che quell'emblematica sigla gli portasse sciagura.*

Quanto a noi, caro direttore, eravamo intellettuali ma giovani. Ciò che ci salvò dal prendere la cantonata antitalkie che tutti presero, non fu la intellettualità ma la giovinezza. Avevamo troppa fame per disdegnare il nuovo cibo, e così scoprimmo che c'era «qualcosa» anche nella nuova scoperta.

Vedemmo a Roma Ombre bianche. *Era la nostra prima visita alla città eterna. Non ci vergognamo di dire che ammirammo* Ombre bianche *prima di San Pietro e di tante cose illustri che, del resto, ci restano ancora da vedere oggi. Vedemmo invece Antonio Baldini, già grande e grosso, ma ancora giovane, che si godeva il film al Supercinema due o tre poltrone lontano dalla nostra. Baldini era un vecchio ammiratore di Douglas, i mari del Sud e le polinesiane semivestite gli davano piacere quasi come Douglas. Dopo* Ombre bianche *furono brutti anni, caro direttore. Malgrado la nostra tenacia, ci sentivamo un po' scoraggiati. Inutile storia hollywoodiane di ballerine, film italiani e francesi, gli uni e gli altri senza senso. Ancora fanciullo il film parlato incespicava, batteva il capino nei moti-li. Poi, un bel giorno, ci imbattemmo nel* Fortunale *sulla scogliera, poi nel* Rifugio: *dopo vennero* Tabù e Alleluja.

Intanto il povero Cecchi era morto (aveva contratto una misteriosa malattia nel vicino oriente); l'onesto Arnoux si era ricreduto. Quanto a noi ricominciammo ad andare al cinema quasi tutti i giorni, chissà quando smetteremo.

PIETRO BIANCHI

DA PARIGI

In questi giorni Le Cercle du Cinéma *ha trasportato armi e bagagli dalla Sala delle Arti e dei Mestieri dell'avenue d'Iéna al cinema del Museo dell'Uomo nel Palais de Chaillot:* gli aficionados *si sono così ritrovati tutti in quella bella sala vellutata per seguire il programma sempre interessante che gli organizzatori, grazie alla loro iniziativa e ai mezzi messi a loro disposizione dal Governo hanno predisposto per quest'anno. (Il Governo infatti, nonostante i propositi di economia, alla soppressione delle spese non strettamente necessarie, ecc. non si dimentica delle attività culturali e ha stanziato per quest'anno e per il solo cineclub, la somma di otto milioni di franchi).*

Nei mesi di gennaio e febbraio sono stati proiettati Le vent di *Sjostrom* con *Lillian Gish* e *Lars Hansen, del '28*; L'Aurore *di Murnau* con *Janet Gaynor* e *George O'Brien, del '27*; Les Vampires *di Louis Feuillade* con *Musidora, del '15*; Les nuits de Chicago *di Sternberg* con *Evelyn Brent* e *Georges Banchift, del '27*; Sylvester *di Lupu Pick* e Tartuffe *di Murnau* con *Jeannings* e *Lil Dagover, due film espressionisti del '23*; *due documentari, uno di Turin* Turkslb *del '29* e *uno di John Steinbeck* Forgotten Village *del '42*; The Freshman *di Sam Taylor* con *Harold Lloyd, del '25.*

Col marzo è incominciata la seconda parte. Una serie di documentari: Coal Face *di Cavalcanti* e Grierson *del '35, sui minatori inglesi*; Song of Ceylon *di Basil Wright del '34*; Spare Time, Western Approaches *del '39*; Missioni segrete *in technicolor, del '43*, ecc.

Le Cercle du Cinéma *è il più importante cineclub di Parigi, ma l'at-*

tività dei numerosi altri cineclub non è meno intensa. Naturalmente i suoi frequentatori (quota annuale 500 *franchi) hanno le caratteristiche di tutti i frequentatori di cineclub: c'è chi non capisce niente, chi pesta i piedi e si annoia, chi soffre nel vero senso della parola (ma non per questo è meno assiduo), chi ride quando non dovrebbe, chi fischia, ecc.*

* * *

I film italiani ottengono un sempre più grande successo. Si parla di un nuovo cinema italiano che ha ripreso la illustre tradizione del primo anteguerra, di un nuovo verismo, di forze nuove ecc. A parte Roma città aperta *(che da mesi, ininterrottamente, viene presentato in più sale) molti altri film sono stati entusiasticamente segnalati dalla critica e seguiti dal pubblico (le code più lunghe si possono vedere davanti ai cinematografi che presentano questi film):* Paisà, Sciuscià, Il sole sorge ancora, Il Bandito. *Purtroppo ci sono i parassiti che cercano di sfruttare la « marca » italiana per rimettere in circolazione film come* Le due orfanelle! *Per la prima del* Sole sorge ancora *è venuto a Parigi Vergano il quale ha tenuto, alla sala Pleyel, un curiosissimo discorso in francese. Un francese piuttosto insolito, che avrebbe fatto inorridire chiunque ma che è stato simpaticamente sopportato dal pubblico, data la buona volontà e la presenza di spirito (!) dell'improvvisato oratore. Naturalmente il buon Vergano ha fatto la storia del suo antifascismo e si è dichiarato sicuro che il suo film avrebbe contribuito a stringere l'amicizia delle « Sorelle latine » ecc. ecc. In questi giorni poi è stato presentato dal* Cercle *quel* Quattro passi fra le nuvole *che in Italia passò quasi inosservato al gran pubblico. A Vergano e a Rossellini la critica ufficiale ha riservato le più cordiali accoglienze. Si è giunti al punto (e non è poco se si pensa a quanto avveniva prima) di non sbagliare più il nome o il cognome dei nostri registi e dei nostri attori.*

* * *

Al settimo piano di un bel palazzo in piazza della Madeleine ha sede la redazione della più importante rivista francese di cinema, La Revue du Cinéma. *La vecchia rivista ha ripreso le sue pubblicazioni nell'ottobre del '46, in edizione di lusso, tipo* esportazione *(gli americani, specialmente quelli del Sud, non leggono che riviste in carta patinata e bisogna accontentarli, questi preziosi clienti). Il direttore è sempre lo stesso, Jean George Auriol, un giovane entusiasta, un attivista si direbbe oggi, che alla più giovane delle arti si è sempre dedicato con passione. Nel '28 fondò la prima rivista di cinema. In seguito collaborò come sceneggiatore, a numerosi film fra i quali* L'Epervier *di L'Herbier e* Lac aux dames *di Allégret del '33. Auriol è stato anche in Italia, vicino a Palermi e a Mastrocinque. La dichiarazione della guerra nel '39 lo sorprese a Roma. Ora è in Italia di nuovo per studiare i piani di un film che Ferroni, Fabrizi e Pellegrini hanno intenzione di girare sui fatti di Tombolo. Nella sua cordiale parlata di parigino ama di tanto in tanto mettere qualche parola caratteristica italiana: sulla porta del suo ufficio, vicino alle fotografie di Stroheim e di Charlot, ha fatto scrivere recentemente una frase italiana.*

* * *

I registi francesi non sanno dimenticare la letteratura. In un periodo in cui si parla di un nuovo linguaggio cinematografico, di una indipendenza assoluta del racconto sullo schermo, secondo modi del tutto diversi da quelli proposti dal romanzo, i registi francesi non pensano che a trascrizioni di capolavori letterari. Ecco l'elenco dei film messi in cantiere recentemente o presentati negli ultimi tempi: Le diable au corps *di Autant-Lara, dal romanzo di Radiguet;* La danse de mort *di Marcel Cravenne, dal lavoro di Strindberg;* La Chartreuse de Parme *di Christian-Jacque, da Stendhal (la terza della serie, con naturali rimostranze degli stendhalisti capeggiati dal Martineau);* Ruy Blas *di Cocteau;* Le Grand Meaulnes *di Jean Marie Barsacq, dal romanzo di Alain Fournier;* Le journal d'un curé de campagne *di Jean Aurenche e Pierre Bost, dal romanzo di Bernanos;* Le Rouge et le Noir *di Jacqueline Andry, da Stendhal;* Rocambole *di Jean Sacha.*

Forse per questo la novità del film italiano, ingenuo o originale, « vero *», ottiene un così grande successo.*

LORENZO BOCCHI

La decima musa ascende il Parnaso

(continuazione della prima pagina)

In arte, tutto ciò che, messo in pratica, riscuote successo è legittimo: e, dato che questo concetto è la definizione più fedele dei capolavori di Clair, è forse sciocco condannare la teoria che ha prodotto tali portenti. Nondimeno, quando un fattore così nuovo e potente si aggiunge ad un mezzo espressivo, è vano fingere che si tratti di un altro strattagemma tecnico. Meglio convincersi che il sonoro non è solo il film muto più il suono: ma piuttosto un mezzo affatto nuovo.

Sappiamo che il movimento era la linfa vitale del film muto. Il movimento è anche la linfa vitale del film sonoro, ma, mentre nel muto il movimento o il ritmo è semplice, nel sonoro è doppio. Nel film muto abbiamo il movimento generale in due forme distinte: il movimento degli attori o degli oggetti entro i limiti dell'inquadratura, e il movimento resultante dal nesso ritmico fra un'inquadratura e l'altra. Il ritmo dell'insieme, comunque complicato sia nella struttura che nel dettaglio, è semplice in quanto si rivolge ad un unico senso: è meramente visivo, così come il ritmo della musica pura è meramente auditivo. E' pur vero che il film muto era accompagnato da un'appropriata musica in sott'ordine, ma questa non era indispensabile ad una buona comprensione più di quel che non sia necessaria la vista dell'orchestra e del Maestro per rendere comprensibile una sinfonia.

Il film sonoro è come il balletto. In quest'ultimo il ritmo non è nè quello della musica nè quello del movimento dei ballerini, ma quello nascente dal rapporto reciproco di queste due correnti, l'una visiva e l'altra auditiva. Allo stesso modo, nel film sonoro il movimento delle immagini va raccordato sempre al movimento del suono, si tratti di musica, di dialogo o di rumori incidentali. Se questi due movimenti non sono raccordati — e non intendo semplicemente sincronizzati — o sono raccordati soltanto in maniera causale, la resultante non sarà un vero film sonoro.

Forse il sistema più semplice per illustrare questo concetto consiste nel portare un esempio palesemente ritmico come la scena di un balletto. Sarebbe possibile piazzare la macchina, diciamo, di fronte ai ballerini e riprendere ininterrottamente la scena incidendo, in pari tempo, la musica. Il risultato potrebbe essere, nel migliore dei casi, una ripresa forse utile agli storici, ma di nessun interesse estetico perchè essa non costituirebbe un mezzo autonomo d'espressione. Se, invece, la scena venisse ripresa da più di un angolo visuale, un primo passo sarebbe fatto, giacchè è l'essenza propria del cinema di cambiare il rapporto tra azione e spettatore in una frazione di secondo, mentre in teatro, al contrario, il rapporto fra pubblico e palcoscenico è costante. Si noti che, per quanto si dispogano i « pezzi » visivi nella miglior successione possibile e per quanto i ballerini si muovano dentro l'inquadratura in perfetto sincronismo con la registrazione sonora, non si è ancora realizzata la scena in termini di cinema sonoro, perchè solamente una delle due specie di movimento è stata raccordata alla musica. La relazione fra inquadratura e inquadratura, anche se soddisfa in sè come ritmo puramente visivo, non ha connessione logica col ritmo della battuta o della frase musicale. Affinchè la scena venga espressa compiutamente non basta che i ballerini danzino a tempo con la musica; le stesse inquadrature debbono svolgere una danza, il che si verificherà se l'« accento » visivo determinato dal passaggio da un'inquadratura all'altra, corrisponderà all'« accento » auditivo del suono, non importa se impiegato in esatta coincidenza o in calcolata antitesi. L'esempio del balletto è stato scelto unicamente come caso evidente di combinazione visivo-auditiva. Analogamente il principio dell'«accento» visivo e dell'« accento » auditivo rimane vero per la maggior parte delle scene con semplice dialogo. La parola ha un ritmo definito, anche se non metrico come quello della musica. Ad esempio: due uomini che si trovano ai lati opposti di un tavolo, stanno altercando. Uno di essi dice: « No, ti dico di no! No, no! » e mentre pronuncia l'ultimo « No! » batte il pugno sul tavolo. Se, a questo momento, si passa ad un primo piano dell'uomo, con la macchina a livello della tavola in modo che il pugno cada dritto sull'obiettivo, allora i due « accenti », visivo e auditivo, coincideranno, ciascuno accrescendo l'effetto dell'altro e, si badi bene, lo « stacco » sarà qui di maggiore effetto se coinciderà col rumore del colpo più che col senso del dialogo, perchè in questo secondo caso l'acme dell'uno non coincide con la « parola-chiave » dell'altro. Ora, siffatti « stacchi » vanno benissimo per i momenti di grande enfasi, ma diventerebbero fastidiosi in lunghe scene dialogate.

Se ogni punto del dialogo venisse sottolineato da uno « stacco » d'inquadratura, l'espediente si presterebbe alla critica che Debussy fece del « leit motiv » Wagneriano: « I personaggi di Wagner — egli disse — sembra che non si possano parlare senza scambiarsi, contemporaneamente, i biglietti da visita ». Ma c'è un altro sistema, quello del « legato-cantabile ». Infatti è possibilissimo per un regista concordare l'azione dei personaggi, in una scena dialogata, coi movimenti della macchina da presa in modo che, in ogni momento della scena, l'enfasi visiva e il punto drammatico (dialogo o espressione che sia) coincidano, senza lo strappo che il cambio d'inquadratura provocherebbe. La differenza fra questo sistema e la tecnica della commedia filmata — sebbene anche una lunga scena possa essere mantenuta tutta in una sola inquadratura — sta nel fatto che il rapporto fra il gioco delle immagini e la corrispondente colonna sonora è stato pensato e vagliato punto per punto. Il loro accoppiamento li rende come due esseri indissolubilmente legati in matrimonio, e non già come due indifferenti compagni di viaggio che si siano incontrati per caso. Il momento di maggior peso del suono, dal punto di vista del ritmo, si avrà sempre nel momento visivo culminante, quantunque un'immagine abbia bisogno di un tempo infinitamente minore del suono per rendersi comprensibile. Perciò in una scena esiste un numero di possibili prospettive visive maggiore di quelle auditive, e nella generalità dei casi le tre semplici categorie di « campolungo », « campo-medio » e « primo piano » sono più che sufficienti per il sonoro. Ma, come abbiamo visto che nel cinema muto potevamo identificare l'occhio degli spettatori con quello di uno dei personaggi del film, così nel cinema sonoro possiamo identificare l'orecchio del personaggio — e non solo l'orecchio in senso fisico, ma l'orecchio in senso emotivo — con quello degli spettatori. Alfred Hitchcock ci dette un esempio del secondo caso nel suo primo film *Blackmail*. Una ragazza ha assassinato un uomo accoltellandolo. Nessuno lo sa. La mattina dopo essa sta apparecchiando la tavola per la colazione nel salottino-retrobottega dello spaccio di tabacchi della madre, quando una vicina entra e comincia a chiacchierare con la madre della ragazza di « quell'orribile delitto ». - « Naturalmente, mia cara, posso capire che se un uomo perde la testa colpisca l'altro al capo con un mattone, ma con un coltello!... ben, non credo che con il coltello sia proprio il caso... Tu che ne dici, cara?... Non è molto inglese, se capisci quello che voglio dire... ». Per tutto il tempo la macchina è rimasta ferma sul volto della ragazza che ascolta. Pian piano la voce della donna si affievolisce per diventare un confuso insieme di rumori. Solo la parola « coltello » si stacca con esasperante reiterazione. La ragazza va per prendere il coltello del pane e metterlo sulla tavola, ma d'improvviso sente di non poterlo toccare. Ebbene, in questa scena noi abbiamo ascoltato con gli orecchi della ragazza atterrita, esattamente come nel *Dottor Caligari* avevamo guardato con gli occhi di un pazzo.

Tradurre in termini sonori i pensieri dei personaggi è solo un gradino più su. Chi scrive stava, una volta, lavorando ad una sceneggiatura, in una scena nella quale una madre accompagnava al treno suo figlio che partiva per il fronte. Il pubblico non vedeva la vera scena della partenza, che veniva invece suggerita nel seguente modo: la madre torna a casa dalla stazione e riprende i suoi lavori domestici, la solita routine di tutti i giorni. Le viene annunciata la visita di un'amica, e mentre la madre dice: « Non mi sento assolutamente di riceverla », quella entra, invadente e ciarliera, e si siede decisamente sul divano. Dopo poche parole di simpatia dette per formalità — « L'ho sempre detto io che il peggio è per quelli che restano » ecc. ecc. — comincia a raccontare una lunga storia su quello che la Signora X, ha detto alla Sig. Y. durante l'ultima riunione del comitato. Lungo tutto il monologo dell'amica, la macchina ha carrellato lentissimamente verso il viso della madre, lasciando fuori campo l'amica; e, mentre il volto di questa scompare dallo schermo, anche la voce si attenua, e invece sentiamo il rumore cadenzato di piedi che marciano, seguìto da tutti i caratteristici rumori di una stazione ferroviaria. D'improvviso appare nel quadro la faccia dell'amica, e la sua voce interviene bruscamente: « Non sei d'accordo, cara? ». La madre ha un leggero sobbalzo e, riprendendosi, dice: « Oh, sì, certo, completamente d'accordo ». Ricomincia lo squillante flusso di pettegolezzi, e di nuovo la voce della donna svanisce mentre i pensieri della madre tornano ancora alla stazione. Udiamo sbattere gli sportelli, il fischio del capostazione, sbuffare il treno che si allontana. Di nuovo il volto della donna rispunta in campo: «Cosa avresti fatto al mio posto? ». La madre fa un altro sforzo: « Io... io... ». Ma è troppo per lei ed essa sviene. Attraverso questa scena gli spettatori hanno non solo udito con gli orecchi della madre, ma hanno anche pensato con il suo pensiero. Al momento dello svenimento, inoltre, vedono con i suoi occhi. Una successione di inquadrature, ciascuna delle quali dura una frazione di secondo, porta balenando sullo schermo quanto essa vede mentre cade a terra: il candeliere, un cane di porcellana sul caminetto, un pezzo del cappello dell'amica — e a queste immagini fu associato il tentativo di ridurre in suoni il nauseoso ronzio negli orecchi d'una persona che sviene: una nota tenuta a lungo sulla più bassa corda a vuoto del violoncello con ampio crescendo e decrescendo, una nota tenuta a lungo sull'ottavino, e, al momento della caduta, una sola nota acuta *in pizzicato* sul violino, con una simultanea settima maggiore sul pianoforte all'*ottava sovracuta*. Questa non è « musica di fondo », nè si tratta di suoni realistici, ma è una specie di metafora sonora, e una metafora sonora può essere usata con gli stessi effetti di una metafora visiva e può esserle accoppiata. Si potrebbe, ad esempio, riprendere una primadonna che canta « Caro nome » e alternarvi inquadrature di un pesce che chiude e apre la bocca; si potrebbe quindi distorcere la voce del soprano nel chiocchio di una gallina, e l'insieme potrebbe riuscire un'ammirabile caratterizzazione di quella data prima donna... Infine, come al tempo dei film muti, nei momenti di grande intensità vedevamo che era possibile impiegare metafore visive per dissolvere l'emozione drammatica in qualcosa di lirico e di universale, così nel film sonoro la musica può venir impiegata non come commenti — quella piacevole risciacquatura sentimentale che favorisce la disposizione dell'animo — ma come un sostituto della parola, allorchè la disposizione d'animo e il sentimento da esprimere non abbisognino di niente di meno intenso e di meno preciso. Mendelssohn, in una sua lettera, notò che il contenuto emotivo di un pezzo di musica non può essere tradotto in parola, e non perchè la musica sia più vaga e indefinita, ma perchè essa è così esatta che non può esser definita da qualcosa di così ambiguo come il linguaggio. In questi casi, la musica diventa una metafora di parola.

Queste mi sembrano le linee principali su cui la Decima Musa ha proceduto alla ricerca della propria estrinsecazione. E se la raggiunge di rado la colpa è dei suoi sacerdoti e dei suoi accoliti. Ma di per sè, io credo, essa può giustamente esigere ad ogni costo un piedistallo sul Parnaso.

ANTHONY ASQUITH

LA CRITICA
CINEMATOGRAFICA
Rassegna mensile
diretta da
ANTONIO MARCHI
responsabile

Direzione Redazione
Amministrazione
PARMA
Via Vittorio Emanuele, 57
Telef. 46-33

ABBONAMENTI:
DODICI NUMERI L. 330
SOSTENITORE L. 1000
UN NUMERO L. 40
ARRETRATO L. 60

Officina Grafica Fresching
Parma

ANDRE' MAUROIS
E "HENRY V"

20 giugno 1946. — *Iersera ho visto il film «* Henry V *». Non ho mai conosciuto nulla di più bello, sullo schermo. E' un'opera d'arte indimenticabile, indiscutibile, non solo per il genio di Shakespeare, ma per quello del regista. Che vi ha aggiunto, dunque, Laurence Olivier? Da principio, il preludio, l'introduzione, l'inizio della rappresentazione. Siamo introdotti nella Londra di Shakespeare, scopriamo il Teatro del Globo, giriamo per quella platea, tra quelle quinte. Con lenta e abilissima transizione il film passa da una rappresentazione data, sotto la pioggia, sulla scena del Globo, al piano storico. Viviamo la commedia di Shakespeare. Alla fine, torniamo di nuovo in teatro; poi ne usciamo, e il film rimane inquadrato tra due vedute di Londra. Composizione semplice, chiara e nobile.*

Seconda idea: le scene, stilizzate, fanno pensare alle tappezzerie Mille Fleurs *di Cluny, e ancor più alle miniature delle « Grandes Heures » del duca di Berry. In certe scene, la foresta delle picche, i volti rubicondi e fitti degli arcieri evocano così precisamente le immagini del libro, che ci si meraviglia a vedere in movimento personaggi che sembrano dipinti. I colori sono d'una brillante vivacità. La perfezione dei fondi accresce quella del testo.*

Terza idea: alcuni lunghi monologhi (quello di Henry V, che attraversa il campo durante la notte, alla vigilia della battaglia di Azincourt) sono portati sullo schermo sotto forma di discorsi interiori. Si sente una voce lontana, ma le labbra dell'attore rimangono chiuse: egli s'esprime solo con gli occhi. In questa scena Laurence Olivier è ammirevole. Un effetto unico: ma che, d'altra parte, prestissimo sarebbe logoro e non bisognerebbe ripeterlo.

Senza radicali mutamenti, Hollywood non arriverà mai a raggiungere simili risultati. Gli manca lo spirito storico, il rispetto dei fatti e dei testi, e anche il rispetto dell'artista, che vi si vede sottoposto al tecnico e al finanziatore.

Simone mi dice che attualmente « Henry V » è proibito in Francia, perchè si teme che certe battute abbastanza dure avvelenino i rapporti franco-britannici. E si tratta di Azincurt, una battaglia di quattro secoli fa! La ferita dovrebbe essere ormai cicatrizzata. Ma chi sa? I popoli hanno una memoria così lunga... Simone ha sentito qualcuno dire: « Henry V? *Impossibile! E' un film di propaganda monarchica sul conte di Chambord ».*

(André Maurois: *Journal - Etats-Unis*, 1946. Paris, Editions du Bateau Ivre, 1947).

È UN FILM PARAMOUNT

I

A Broadway un metro quadrato costa più caro d'un vasto dominio in uno Stato lontano: è il terreno più caro del mondo. Sul terreno più caro sorge il tempio più caro. Per guardarlo bisogna rovesciare la testa indietro, come, un tempo, gli uomini guardavano Dio e le stelle. Il tempio, coronato da un'enorme cupola di vetro, è alto 139 metri. Di notte, la cupola trasmette segnali agli aeroplani e, di giorno, riempie di fierezza il cuore dei passanti. La costruzione del tempio è costata sedici milioni di dollari in cifre tonde. 36 piani. 12 ascensori che funzionano ininterrottamente. Ai quattro punti cardinali, quattro quadranti giganteschi danno l'ora a New York. La porta principale del tempio è più alta di tutte quelle degli altri templi, è più alta di quella di Notre Dame a Parigi e di San Pietro a Roma. Nell'interno, folle di servitori affaccendati, vestiti con strampalate uniformi, trionfano i marmi, i bronzi, i quadri antichi; il tic-tac-tic di migliaia di Underwood, e il canto soave delle arpe angeliche. L'europeo profano è magari pro-

penso a dubitare della sanità del luogo; pensa che si tratti della Borsa, o anche di una banca — ma, appunto, non è che un europeo profano. No. E' proprio un tempio, il santuario di un culto nuovo, ed è consacrato ad un instancabile apostolo: al grande Paramount, al secolo Adolph Zukor.

Vasto è il tempio e numerosi sono i riti che vi si celebrano. Al pianterreno giovinette anemiche piangono sulle sventure di due innamorati; ai 24°, contabili trafelati addizionano numeri di sette cifre; nelle quiete delle camere interne, sombre leggono gemono nelle loro cuccette — è l'infermeria per gli impiegati sfiniti; nella stanza tranquilla, dietro una porta monumentale, quattro volte la settimana Adolph Zukor applica il suo impareggiabile cervello.

Americano, osserva la domenica; ebreo, osserva il sabato. Così il suo riposo comincia di venerdì; si riposa tre giorni; quattro giorni lavora. Oggi è martedì e Zukor è al suo posto, ad esaminare le carte ammontecchiate sul tavolo. Quando è nel suo studio e nessuno lo osserva, Zukor non sorride, ha la bocca contratta, cosicchè non somiglia affatto alle fotografie che il suo ufficio pubblicità diffonde a migliaia di copie. Se sorride in pubblico, è solo un indice del suo buon cuore e della sua solidità commerciale. Ma in questo momento è scuro in volto: i « Warner Brothers » sono stati più furbi di lui. Di primo acchito non aveva creduto, lui, al film parlato. Furono i « Warnes Brothers », per primi, ad apprezzare nel suo giusto valore il brevetto delle « Western Electric ». Produssero il « Cantante di jazz ». Erano alla vigilia del fallimento — una piccola società; Zukor avrebbe potuto comperarla senza tergiversare, ed ecco invece che i « Warner Brothers » si mettono a rivaleggiare con la Paramount, Controllano la « First Nationale ». Arraffano le sale di proiezione. Tutto dopo un solo film. E che stupido film. Vogliono che un bambinetto ebreo diventi un rabbino, e lui resiste: crederesteche voglia diventare un artista...

Per un momento Adolph Zukor dimentica tutto ciò che lo circonda, non guarda più le pagine delle cifre, i trofei della « Warner Bros ». Vede soltanto una candela gialla, i sottili arabeschi del Talmid e la mano rinsecchita del rabbi.

Non è la sceneggiatura di un nuovo film parlato — sono solamente dei ricordi.

Sotto le cupole di vetro, il lavoro non conosce soste. Ogni uomo, del resto, ha diritto di ricordare l'infanzia, anche un uomo indaffarato come Zukor. Non è nato là, sotto la cupola di vetro, Zukor; è nato lontano, tra gli obici più e le oche schiamazzanti, in mezzo ai campi miserabili e alla saggezza divina, in una piccola borgata ungherese chiamata Riscè. A quei tempi non si conoscevano ancora, in questo mondo, le magiche strisce di celluloide che portano agli uomini la speranza e i denari. Allora i più ebrei erano figi ai buoni veceni costumi. Lo zio del piccolo Adolfo, Liberman, esplicava importanti funzioni — era presidente della Comunità. E desiderava che suo nipote suscitasse la Speranza tra gli uomini. In altri termini, voleva farne un rabbino. Adolfo fu messo a scuola di Talmud, dove imparò quale carne un buon ebreo può mangiare e a che età può conoscere la sposa legittima. Pensava ai Gentili colpevoli e a Jeova vendicatore. Fatt'intorno a lui si agitavano i Gentili, cioè gli ungheresi, gente che beveva acquavite di prugna, cantava canzoni nostalgiche e sguazzava maiali anchilosati dal grasso. Adolfo ripeteva le parole dell'Unica Sapienza: « Ora soffiando verso il Sud, ora passando per il Nord, il vento gira, gira senza posa, ed eternamente ritorna sui cerchi che ha tracciato ». La candela sfrigolava tristemente, le oche schiamazzavano dietro la finestra. Si era fuori del tempo e della vanità.

Tutto ciò accadeva molto e molto tempo fa: sono passati ormai quarant'anni. Allora Adolfo aveva le guancie paffute e le palpebre sognanti. Ma perchè pensare al passato? — Zukor ha troppo da fare. Quando si riposa, gioca a bridge, o rimanda la palla con la racchetta, o misura col passo agile il campo di golf. Adesso, lavora. Il successo della « Warner Bros » durerà poco: quei signori non faranno mai la forca alla « Paramount ». Al lavoro, dunque! In Inghilterra abbiamo: il « Plaza » e il « Carlton » a Londra, il « Boyal » a Glasgow, il « Futurist » e la « Scala » a Birminghan...

Il lavoro, sotto la cupola di vetro, non conosce tregua.

II

La biografia di Adholp Zukor è molto più edificante della sceneggiatura del « Cantante di jazz ». Il nostro ometto non restò a lungo a fantasticare e ad ascoltare le strida delle oche; non era fatto per le esitazioni astratte. S'interessava molto di più alla regola degli interessi e al giuoco terrestre che a talune considerazione sulla vanità del vento. Il rabbino non capiva niente dello sconto delle cambiali, il rabbino credeva che la terra stesse ferma. Ma la piccola città aveva un maestro di scuola, il signor Rosenberg, il quale spiegò ad Adolfo che la terra gira. Adolfo allora smise di studiare le parabole del Talmud e cominciò a leggere romanzi. Storie di cercatori d'oro americani e di bugiattoli parigini. Rosemberg gli domandò timidamente:

— Vuoi diventare avvocato, non è vero?

Il ragazzo ebbe una smorfia di disprezzo. — Quante può guadagnare un avvocatuccio di provincia?... No. Gli piaceva di più fare quattrini. Il capo della Comunità emise un sospiro e lo mandò a fare il garzone di bottega. E sia. Che impari il commercio.

Quando Adolfo ebbe sedici anni decise di andare in America. Non per nulla aveva letto dei libri interessanti: aveva ben capito che un uomo dalle spalle larghe e dalla fantasia eccessiva non aveva nulla da fare in Europa. Adolfo portò a New York venticinque dollari e una fame galgiarda. Fece l'aiutante di fappezziere. Poi lasciò i tendaggi per la pelletteria. Divenne pelliciaio. Era lavoratore e pieno d'inventiva: dopo neppure dieci anni aprì un negozio suo a Chicago.

Quelli che rivendicano la priorità d'un'idea sono sempre numerosi; tanto i francesi quanto gli americani affermano di essere gli inventori del cinematografo. Certo, è vero che la « Paramount » fu fondata da Zukor, ma bisogna anche riconoscere che ci fu un predecessore. Quando Zukor vendeva colli di pellicceia a Chicago, un suo cugino, Max Goldstein, faceva la fame a New York. Goldstein chiese in prestito a Zukor tremila dollari: voleva aprire uno di quei « passages », dove i monelli e gli sfaccendati potevano vedere fotografie animate. Zukor, che è un uomo imbevuto di solidarietà familiare e insieme di buon senso commerciale, dette a Goldstein i tremila dollari. L'intraprendente Goldstein non tardò a fallire, e Zukor, in cambio dei dollari, si vide piombare sulle spalle il passage con le varie e stupide « attrazioni ». Non si perse d'animo. Abbandonò le pelliccie per dedicarsi alle foto animate. Nelle sue mani, l'affare prosperò rapidamente. Acquistò altri « passages » e degli Hale's toring cars, in cui gli sciocchi venivano ad ammirale le cascate montane.

Le cinque del mattino. Dopo una notte di lavoro, Zukor rincasa. La ferrovia sotterranea. Nel vagone le ombre oscillano tristemente, ombre lugubri della città enorme — camerieri di notturni, mattoni, operai, prostitute che non hanno avuto lavoro, plebe condannata a vegetare eternamente.

Anche Zukor oscilla tristemente, sullo stesso ritmo degli altri. D'un tratto, un sorriso gli affiora le labbra, gli occhi gli si spalancano, ingrandiscono, divengono allucinati: il vicino, intimorito, cambia posto. Zukor lascia passare la sua fermata, non vede niente, non si ricorda di niente. Aveva ragione a ripetersi che, in fondo all'anima, Adolph Zukor non era un commerciante, ma un artista. Adesso l'ispirazione lo ha visitato: « Farò dei *film* con gli attori più celebri!... ».

— Presto. Ditemi qual'è l'attore più celebre!

Le ombre tacciono, il fracasso delle ruote continua imperturbabile. Ma sì, certo, quella francese... Vediamo un po'... Come diamine si chiama?... Ecco che si ricorda: Sarah Bernhardt. L'avvenire è assicurato. Ora tutto dipende da una sola cosa: bisogna trovare dei dollari.

Anche questa è una storia di tempi lontani, quando le donne portavano ancora busti antigienici e i socialisti erano ancora dei nobili sognatori. Il Diciannovesimo Secolo, con i suoi *vaudevilles* e i suoi giochi di parole, non si rassegnava a morire. Di giorno si nascondeva timidamente — di giorno, macchine complicate romnavano con un tono malevole e, per le strade, le trombe delle automobili lo assordavano. La vita nuova si comportava grossolanamente, con una aria contenta di sè. All'officina Ford si svolgeva la celebre catena. Il Niagara domato si mise a distribuire i kilowatt e la schiavitù. A Filadelfia si costruivano locomotive potenti per il Canadà e per l'Australia. A Filadelfia, come in tutte le città del mondo, gli uomini vivevano a precipizio. Talvolta guardavano il cielo: e in esso vagolavano i primi aeroplani. Ma più spesso guardavano la terra — guadagnarsi il pane diventava sempre più difficile. Apparvero gli autobus, i suicidi divennero più frequenti. I professori, sconcertati, spiegavano agli alunni che cosa fossero i trusts. Nella Repubblica ci furono un buon centinaio di re: il re del petrolio, il re dell'acciaio, il re del rame, il re del cotone. Era venuta l'ora della democrazia autentica: il tornitore fu messo sullo stesso piano del manovale — tanto faceva tutto la macchina. Certi sognatori ostinati lanciavano bombe sui borghesi, sui poliziotti o semplicemente sui passanti. La società Edison, per giocare un brutto tiro alla Compagnia Westinghouse, propose di utilizzare la corrente ad alta tensione per l'esecuzione dei condannati a morte, e così la volgare corda fu sostituita dalla sedia elettrica. Se lo sviluppo del Gran Libro fu rapido, l'accrescersi della disperazione fu addirittura vertiginoso.

Di sera però, avvolto in una bruma azzurrastra, il secolo passato faceva ancora la sua comparsa in pubblico. Ardevano ancora lampade, dolci e intime, sopra le tavole familiari, le donne cercavano ancora d'ingannare il tempo con la lettura di romanzi sentimentali, e i bambini continuavano a giocare a domino o a bastoncini. I teatri mettevano in scena opere sontuose, favole, farse: e andarci, poichè non ci si andava spesso, era un fatto molto importante, un po' come andare a una festa da ballo. Lei s'incipriava di nascosto, lui sfoggiava colletti particolarmente alti. Era di rito un giretto nel vestibolo e gli spettatori s'esaminavano con vicendevole simpatia, come se partecipassero tutti alla stessa festa. Durante gli intervalli fiorivano discussioni intellettuali, fra un grande spreco di cioccolatini. Si danzava soltanto sì « balli » veri e propri: vecchie danze d'un tempo, il languido valzer e la quadriglia cerimoniosa. I libertini andavano nei « bar » dove le prostitute agghiadate balavano, coraggiose novatrici, il cake-walk.

Chi invece, al cader della sera, cominciava a sentirsi disarmata, sperduta, era la gente comune. Che fare in un così lungo riposo? Chi è abituato ad affrettarsi tutto il santo giorno non può accettare di fantasticare tra i braccioli della poltrona domestica. Dopo il ruggito delle macchine, il fracasso degli autobus, e i conti, e il fischietto regolatore — era impossibile leggere o discutere.

— Se andassimo a trovare gli Smith?

— No, senti, sono stanco.

— Oggi danno una commedia nuova di Ibsen, all'Odeon.

— Dio che barba... e poi, vestirsi... sono così stanco.

— Raccontami qualche cosa.

— Sono stanco, capisci, sono stanco...

Stanno seduti l'uno di fronte all'altra, Jenny e Jak, Anna e Karl, Jean e Lotiise. Siedono e tacciono. Sopra le loro teste brilla ancora la buona vecchia lampada, ma cercheresti invano, in quella luce gialla, il riposo e la gioia. I due non avrebbero che un desiderio, cambiare vita: sfuggire alle cifre, ai registri, ai tasti delle macchine da scrivere, all'agitazione enorme, all'enorme solitudine. I due non leggono: in un libro ci sono troppe pagine, e poi leggere un libro non è una cosa semplice; bisogna intuire, ricordarsi, inventare. Chi è il protagonista? E la protagonista come sorride? Dove abita? In quale città? Sotto quale lampada? Ahimè, che fare nella serata tanto lunga... Restano seduti, in silenzio — in tutte le città del vecchio e del nuovo mondo — poveri forzati che hanno tre ore di libertà.

Questo accadeva molti, molti anni or sono, in un'èra anteriore alla nostra, anteriore al cinematografo.

(*continua*).

ILIA ERHENBURG

Adolph Zukor, Mary Pickford e la madre in una fotografia del tempo cruico del cinema americano. Si sa che la madre della ollora « fidanzata d'America » è stata un'impresaria avvedutissima delle grazie della figlia. C'è da scommettere che al di sopra del capò innocente (?) di Mary i due vecchi volponi stian parlando più di dollari che di arte. Eppure, per quanto possa pensare Erhenburg, nell'affannosa corsa di quegli anni verso i nuovi tesori del « West », c'era qualcosa di ingenuo e sincero come al tempo dei vecchi pionieri. E i film che poi l'America ci mandò lo stanno a dimostrare.

BLASETTI AL CONTINENTAL.

Annunciatore del terribile inverno del nord (che fu in effetti spaventoso) Blasetti, venuto a Milano in stivaloni per girare in Duomo il pontificale di San Carlo ha ricevuti i giornalisti cinematografici all'albergo Continental. Buoni i pasticcini ed il tè: meno buoni i propositi di Blasetti che ha annunciato una Fabiola « colossale ».

Qualcuno dei presenti gli ha osservato che gli antichi romani mennno grama al cinematografo (e non soltanto al cinematografo); altri si è meravigliato della meraviglia di Blasetti che al tempo di Fabiola ci fossero calmieri, crisi sociali, persecuzioni, proprio come oggi.

Blasetti va preso come è: con la sua cultura « primaire », con gli stivaloni e con quel pochino di cervello cinematografico che possiede.

LA PRIMA RONDINE È STROHEIM.

Al Continental è giunto Stroheim, e ci ha portato la prima rondine. Ciro, per conto di un regista ignoto, alla Icet un film in cui è vestito (indovinate!) da ufficiale austriaco. Ha con sè un'attrice non più giovane, di forme robuste. Per far presto Stroheim ha la divisa sotto il cappotto borghese. Gli piace Milano, forse la considera un po' sua, come il povero Francesco Giuseppe. In fondo non è ancora un secolo che i pari suoi « collaboravano » con le ballerine della Scala.

TIRO A SEGNO

SOLDATI CAMBIA PASSO.

Mario Soldati, dopo aver scritto qualche bel saggio sulla pittura italiana dell'800, due o tre dei più singolari racconti e veramente europei della nostra narrativa recente nonchè una acutissima e poetica interpretazione dell'America, Mario Soldati, diceva mo, che sembrava con Piccolo mondo antico *aver trovato una via minore ma dignitosa del cinema italiano, è uscito in questi ultimi tempi con una Eugenia Grandet non indegna di Mario Bonnard o di Gennaro Righelli. In compenso ha sostituito il previsibile quotidiano romano infilato tra camicia e panciotto, difesa dai repentini cambiamenti di umore del clima romano, con i grandi fogli del Times e del* Daily Telegraph, *in onore forse di Sarah Churchill da lui diretta in Daniele Cortis.*

NOTIZIARIO INCOM.

Il notiziario INCOM, che pure da un punto di vista strettamente cinematografico è qualche volta tutt'altro che spregevole, viene reso insopportabile dalla voce dello speaker e peggio, dal testo del commento. Le battute di spirito troppo frequenti, un abuso di letteratura fuori luogo, un preziosismo verbale e persino cruschevole soffocano, sommergono la semplice evidenza delle immagini.

UN PO' FUORI PROGRAMMA.

Inutilmente celi Palignoto
il volto tuo a noi fin troppo noto.
Ben sa Mazzocchi, alla fine del mese intestare gli chèques a Leo Borgese.
A meno che, il dubbio ora mi assilla, non li riscuota tutti la Camilla.

DEDICATO A LUCHINO.

« In questo momento, abbiamo due ottimi scrittori che non possono scrivere perchè hanno perso ogni fiducia leggendo le critiche. Se scrivessero, le loro opere sarebbero qualche volta buone, qualche volta meno buone, e qualche volta addirittura cattive, ma il buono finirebbe per salar fuori.

I due scrittori però hanno letto le critiche e debbono scrivere dei capolavori. I capolavori che i critici hanno loro attribuito, non erano dei capolavori, naturalmente. Erano semplicemente degli ottimi libri. E adesso essi non possono scrivere più affatto. I critici li hanno resi impotenti ».

(Ernest Hemingway: Green Hills of Africa, 1935, p. 25).

I nostri FILM

Daniele Cortis.

Dei nostri film spettacolari è al montaggio «Daniele Cortis» - dal romanzo di A. Fogazzaro.

Narra la vicenda di un celebre amore contrastato negli animi dei due protagonisti dai loro stessi principi morali.

E' un film in costume e contiene la ricostruzione viva del mondo parlamentare italiano sullo scorcio del secolo XIX.

Regista ne è Mario Soldati; protagonista femminile la figlia di Winston Churchill, Sarah; protagonista maschile Vittorio Gassman. Gli altri interpreti sono: Gino Cervi, Gualtiero Tumiati, Ruby Dalma, ecc.

L'edizione inglese di questo film è in preparazione.

Fabiola.

Sono ultimati gli studi per la preparazione di «Fabiola» dal celebre romanzo del Cardinale Wiseman, rielaborato poeticamente da Paul Claudel. La regìa di questo film è stata affidata ad Alessandro Blasetti.

Sarà una grande ricostruzione vivente dell'impero romano al tempo della sua decadenza che coincide con la affermazione dei principi cristiani i quali informano ancora oggi la legislazione di quasi tutto il mondo.

Una Commissione di 10 scienziati di fama nazionale ha fornito, sulla scorta di dati scientifici quanto occorre perchè la Roma del III secolo risulti, oltrechè viva: fedele alla realtà storica.

La lavorazione avrà inizio fra breve negli stabilimenti di Universalia *al Centro Sperimentale di Cinematografia in Roma.*

Ignazio Di Loyola.

«El gentilhombre Inigo de Loyolas» *è un notissimo libro basco che narra l'avventurosa e santa vita di Ignazio. «Universalia» ne ha ora cavato il* treatment *di un film che attraverso la famosa biografia illustrerà lo spirito della Compagnia di Gesù e di quello scorcio di secolo XV, nel quale l'audacia e l'organizzazione dei Gesuiti avevano raggiunto la lontana India e oltrepassato la muraglia cinese.*

Erano uomini di lotta e d'avventura che affrontavano ogni rischio in terre di millenaria barbarie, disciplinati fino all'assurdo.

Il film sarà girato in Italia e in Spagna, con attori italiani spagnoli e francesi.

Il regista sarà di fama internazionale

L'operatore sarà americano «Universalia» è in trattativa a proposito di questo film per una combinazione internazionale.

Cristoforo Colombo.

Sono stati conclusi gli accordi per la produzione a carattere internazionale di un grande film su Cristoforo Colombo.

Per la prima volta il problema di questa produzione è stato affrontato al di fuori dei vari tentativi nazionali susseguitisi fino a oggi per assurgere a una impostazione di carattere universale che illustri non solo la figura del grande navigatore, ma l'ambiente, il secolo, le lotte e la grande impresa.

Così la «Universalia» si è fatta promotrice di una serie di accordi per cui, oltre alla cinematografia spagnola (Cifesa) e sudamericana, anche quella inglese collaborerà alla realizzazione del Colombo, portando ciascuna il contributo migliore all'iniziativa della Universalia.

Il film sarà, con ogni probabilità, girato in colore. La produzione avrà inizio entro il primo settembre del 1948.

Un dramma di Lavery.

*Un dramma di Lavery, la cui edizione teatrale sta riportando successo nei teatri di tutto il mondo e alla cui edizione cinematografica concorreranno lo stesso autore e Julien Green, sarà prossimamente portato sugli schermi dall'*Universalia

Un film di Carné.

*Anche Marcel Carné, il grande regista francese, realizzerà per l'*Universalia *un film che costituirà indubbiamente uno dei maggiori avvenimenti cinematografici della prossima stagione*

SI PARLA *di* UNIVERSALIA

La stampa estera si occupa frequentemente e a lungo della produzione internazionale di «Universalia». Per mancanza di spazio ci limitiamo a segnalare il nome dei giornali di tutto il mondo che hanno recentemente pubblicato articoli e fotografie sull'argomento: «Egyptian Gazette»; «Toronto Globe» (Canadà); «Les lettres, les signes» (Parigi); «Cinè Suisse» (Berna) «Corriere del Ticino» (Lugano) «Tat» (Zurigo); «Schweizer Film Zeiturg»; «Libre Artois Arras»; «Andicie - Korthryk»; «Le Parisien Libéré»; «Skanska Dagbladet-Malmö»; «Norköpingas Tidningar» (Svezia); «Courrier de l'Escaut» (Francia); «Brisbane Telegraph»; «Cinevoice» (Parigi); «Het Kompas» (Amsterdam)

* * *

Quotidiani di tutta Italia si occupano del furto di tre casse di costumi del film «Daniele Cortis» che ignoti ladri sono riusciti a compiere a Roma, da un camion di «Universalia»,proveniente da Vicenza. Gran parte della refurtiva è stata recuperata per merito del collega Gualtiero Scaparro, cronista del quotidiano «La Repubblica» che ha rinvenuto le casse abbandonate in Piazza Romolo e Remo e ne ha dato immediatamente notizia al III Reparto Celere.

* * *

Film Rivista *di Firenze anticipa le sue impressioni sul «Cortis». Scrive: «Intanto «Daniele Cortis» diretto da Mario Soldati minaccia di diventare un film interessante, specie per il gusto e il garbo con cui si vuole sia stato ricostruito l'ambiente ottocentesco. Stavolta, contrariamente a quello che accade per gli interni retorici e falsi di «Eugenia Grandet», ricostruiti in studio, Soldati si è battuto — e ricorderete che ha provocato anche un'aspra discussione alla Camera in proposito — per riuscire a girare alcune delle sue principali scene a Montecitorio.*

Tempo di Milano risponde un po' per tutti e anche per noi alle proteste, veramente non numerose, di coloro che disapprovano «a priori» la scelta di Sarah Churchil per il ruolo di Elena nel «Daniele Cortis», solo perchè Sarah è inglese. *Tempo* fa una buona analisi della Elena fogazzariana e aggiunge: «Un carattere così, se mai, è estraneo alla natura italiana; ma chi conosce un po' l'Inghilterra, (almeno quella anteriore a questa guerra) sa quante donne di questo genere si trovano nella vita e nella letteratura di quel Paese, inventore del *flirt*, del *self-respect*, e di tante altre cose, che sarebbe troppo lungo esporre qui».

* * *

Il Giornale di *Napoli scrive: «Hollywood strapperà Sarah Churchill all'Italia? Da qualche giorno si fa insistentemente il nome della giovane e già celebre artista inglese, figlia del grande «Winnie», per la interpretazione di una «Vita di Sarah Bernard».*

***

Su *Gazzetta d'Italia* di **Torino** si legge un corsivo di Mosca, secondo il quale «l'attore Gassman pareva mettere una certa ironia nelle parole: — «Un uomo di destra o di sinistra deve fare anzitutto l'interesse del Paese».

UNIVERSALIA

ROMA

PASSETTO DI BORGO - CASTEL S. ANGELO

Politeama di Roma, nel n. 27 scrive: «Bene. In un momento in cui l'industria cinematografica italiana pericola sul filo allucinante dei protezionismi, degli antiprotezionismi, delle libere importazioni e delle importazioni contingentate, c'è una casa che si lancia a tutto vapore nel vortice travolgente delle grandi realizzazioni...

Siamo anche lieti che riprenda la produzione italiana del documentario a corto metraggio, nella realizzazione del quale l'Italia aveva raggiunto un livello notevolissimo; ma siamo tristi che gli spettatori italiani quei documentari non li vedranno forse mai.

* * *

Italia Nuova di Roma scrive: «Universalia» che pubblicherà prossimamente una rivista d'arte e di letteratura dal titolo omonimo, raccoglie nei suoi signorili convegni gli intellettuali d'ogni nazione e si propone sopratutto di creare in Roma il punto d'incontro della cultura italiana e internazionale.

* * *

L'Illustrazione Italiana pubblica un articolo di Giuseppe Dalla Torre intitolato «La Contessa e la Marchesa», in cui, preso lo spunto dalle due ispiratrici del personaggio fogazzariano, l'A. si sofferma a considerare fiduciosamente l'essenza e la portata dei mezzi cinematografici che tradurranno ora in un nuovo film quest'altro celebre romanzo del secolo scorso.

* * *

La polemica sorta a proposito dell'«invasione» di Montecitorio da parte della troupe diretta da Soldati per le scene del «Cortis» è troppo nota e diffusa perchè si dia pure un semplice elenco dei giornali che se ne sono occupati. Praticamente tutta la stampa italiana, quotidiana e periodica, ha trattato più o meno diffusamente l'argomento. Della stampa estera se ne sono occupati: Ici Paris, Aux Ecoutes, L'Ordre, La Depeche de Paris, La Marseillaise, Les Etoiles-Montmartre, Life, Motion Picture Herald di New York, The Rome Dayly American, Dagens Nyheter, Die Tat-Zürich, Corriere del Ticino-Lugano

*Degna di nota è la tesi dell'*Unità *di Roma che scrive: «Si è protestato come protesterebbe il credente al vedere permessa la stessa cosa in una chiesa e durante una funzione religiosa», laddove tutti sanno che non solo nessuno protesta e che da tempo è in uso «girare» cerimonie d'ogni genere in ogni parte del mondo, ma che il Governo dei Paesi civili mette a disposizione del cinematografo esercito, flotta, beni demaniali e tutto quanto occorra e che Stalin per il film «Il Giuramento» oltre a consentire che fossero girate scene nel Cremlino, ha messo a disposizione dell'attore Ghelovani la sua stessa persona, consentendogli — lui vivo e presente — di interpretare il ruolo di Stalin.*

D'altro canto accertamenti tecnici, scrupolosamente eseguiti da «Universalia» a seguito della polemica, ci consentono di affermare che se si fossero dovuti ricostruire Montecitorio e Palazzo Madama per quelle otto in quadrature che complessivamente ci si dovevano effettuare, lo sbilancio avrebbe indotto a recedere dall'impresa ogni azonista medio savio d'ogni parte del mondo e quindi solo per questo si sarebbe compromessa la realizzazione del «Daniele Cortis» Un film di meno, un po' di disoccupazione di più, e intatta la suscettibilità dei deputati che hanno elevato la protesta...

* * *

L'Europeo pubblica una corrispondenza di Sandro De Feo, intitolata: «Daniele Cortis al Senato». In essa si parla di un discorso che l'on. Cortis non fece mai, ma che Soldati gli ha fatto fare. (*No: il discorso mancato c'è nel film, è in un'altra scena che De Feo non ha visto girare. Ma ciò non toglie che la corrispondenza di De Feo sia una delle più colorite e briose*).

I nostri DOCUMENTARI

E' già in gran parte realizzata e per il resto in corso di lavorazione per conto di «Universalia» una collana di documentari d'arte, spettacolari e scientifici, destinati a far conoscere in tutto il mondo aspetti e figure di vasto rilievo del nostro Paese.

Sono già stati realizzati:

«La Gemma Orientale dei Papi»:
(regista Blasetti): una dimenticata oasi bizantina nel centro della latinità.

«La Madre degli Emigranti»:
(regista Marcellini): la vita di una donna di fama mondiale, Francesca Saverio Cabrini.

«Il Duomo di Milano»:
(regista Blasetti): l'illustrazione viva del rito ambrosiano e del suo Tempio.

In corso di lavorazione;

«I Cimiteri Alleati in Italia»:
(regista Emmer): dedicato alle famiglie lontane che non possono visitare di persona le sepolture dei loro cari.

«La Cupola di S. Pietro e i Sampietrini»:
(regista Marcellini): acrobazie fra le nuvole degli uomini che custodiscono il Monumento della Cristianità.

Prossimi ad entrare in lavorazione:

«L'Istituto dei ciechi di Milano»:
la vita dei bambini ciechi e la missione delle suore, loro madri adottive.

«Le stanze e le logge di Raffaello»:
riproduzione cinematografica degli affreschi e opere d'arte ivi esistenti.

«Vita di S. Francesco e di S. Chiara»:
un viaggio della macchina da presa nell'Umbria verde, Assisi e La Verna.

«Guardia Svizzera»:
storia e costumi del tradizionale corpo Pontificio.

«La vita di S. Paolo»:
luogo e documenti per la storia dell'Apostolo.

«La bilioteca vaticana»:
una passeggiata che entusiasmerà bibliofili e cultori d'arte di tutto il mondo.

«L'Università Cattolica di Milano»:
illustrerà l'attività della famosa istituzione.

«Propaganda Fide»:
un documentario sulle missioni che sarà girato in gran parte nei Musei Lateranensi.

I nostri FILM

Un film di Leopold Lindtberg

Uno dei più conosciuti registi di Europa ha rinunciato a contratti con l'America a condizioni finanziarie straordinarie, per realizzare un film in Italia con «Universalia». Si tratta di Leopold Lindtberg, il più noto regista svizzero, autore di «Lettere d'amore smarrite» e del film «L'ultima speranza», uno dei massimi successi mondiali della stagione 1945-46, *entrambi acquistati e distribuiti nel mondo dalla M. G. M.*

Un film di Luchino Visconti

Dopo l'esordio di «Ossessione», un film tra i più interessanti della produzione italiana, Luchino Visconti passò — come è noto al teatro.

Attualmente egli ha deciso di ritornare al cinematografo e realizzerà un importante film per «Universalia».

ASINCRONISMO

Una "voce" per un'enciclopedia del cinema
di
Antonio Pietrangeli

Per asincronismo si intende la indipendenza del suono dalla visione diretta e contemporanea della sua fonte.

La prima teorizzazione dell'asincronismo risale al 1928, quando cioè il sonoro era ancora in fase sperimentale. Come è noto, la invenzione tecnica del sonoro determinò una involuzione del linguaggio cinematografico. Infatti, passato il primo momento di curiosità, il sonoro venne abitualmente impiegato non come un nuovo mezzo espressivo, ma come un fondamentale apporto per raggiungere una ancora maggiore fedeltà nella produzione del mondo sensorio.

La piatta e naturalistica riproduzione dei suoni e dei rumori ricondusse di colpo l'arte del film allo stato primordiale di strumento capace di riprodurre la realtà, determinando così un totale decadimento del linguaggio del cinema che, in un gran numero di opere, aveva raggiunta la compiuta pienezza dell'arte.

Tra le obbiezioni che furono mosse al sonoro, quella che «le ombre non possono parlare», basata sulla discrepanza tra la bidimensionalità del quadro cinematografico e la plasticità del suono, non può essere valida: si tratta di una nuova convenzione che si aggiunge a tutte le altre e che il pubblico — come si è visto — non ha avuto nessuna difficoltà ad accettare. Assai più fondata l'altra riserva che sosteneva che l'applicazione del sonoro avrebbe determinato un decadimento del montaggio. D'altro canto, si risuscitava per il cinema la vecchia e dibattuta questione dell'accoppiamento di diversi mezzi espressivi; molti sostennero decisamente la inutilità, anzi la perniciosità della concorrenza di mezzi di natura diversissima, come l'immagine e il suono, volti ad un unico risultato espressivo.

Ad annullare entrambe queste difficoltà, già dalle prime applicazioni del sonoro, i registi Eisentein, Pudovchin e Alexandrof, affermavano la possibilità di un impiego estetico del sonoro, con la teorizzazione dell'asincronismo quale forma necessaria del film sonoro. Nel loro articolo manifesto (1928) i tre registi russi sostenevano che solo «un impiego contrappuntistico del sonoro» avrebbe evitato la decadenza del montaggio — primo fattore estetico del film. Anzi una siffatta applicazione del suono avrebbe offerto grandi possibilità di invenire nuove e più perfette forme di montaggio.

Per ottenere questo «contrappunto orchestrale di immagini visive e di immagini sonore» è necessaria una «non coincidenza del suono con le immagini»: e cioè udire un suono quando non se ne vede la fonte, in opposizione al sincronismo (udire un suono e vederne contemporaneamente la fonte).

V. I. Pudovchin

Di questa dissociazione tra il suono e la visione della fonte sonora, il primo e più facile esempio - poi largamente illustrato dal Pudovchin (cfr. «Film e fonofilm» «L'attore nel film»), ed entrato oggi nella pratica più quotidiana, è quello di un dialogo in cui le visioni alternate degli interlocutori siano accompagnate dalle battute dell'interlocutore che non si vede (fuori campo): uno dei due parla e si vede il riflesso emotivo delle sue parole sul volto dell'altro.

Questo metodo di ripresa e di montaggio delle scene dialogate ha quasi universalmente sostituito quello di riprendere i due interlocutori in un unica inquadratura fissa, intercalata tutt'al più da qualche primo piano sincrono, lungo tutta la durata del dialogo.

S'intende, d'altra parte, che questa maniera di montare i dialoghi alterna momenti sincroni con momenti di asincronismo a seconda degli effetti narrativi e anche semplicemente emotivi che si vogliono raggiungere.

Spesso però il passaggio da uno all'altro degli interlocutori non è affatto determinato dalla volontà di sottolineare questa o quella battuta o questa e quella reazione emotiva, ma i piani dei volti degli attori si alternano indifferentemente e a caso. Giustamente invece il Pudovchin sosteneva che i diversi piazzamenti della macchina debbono essere determinati dal ritmo dell'interesse della situazione L'attenzione dello spettatore infatti dovrà essere concentrata su uno dei personaggi o trasferita ad un altro secondo «la linea dell'interno contenuto della scena». Così il Pudovchin, distinguendo un asincronismo anticipante e un asincronismo posticipante, prevede tre casi: 1) un attore fa una domanda ad un altro: all'inquadratura del primo segue immediatamente quella del secondo, prima ancora che la domanda sia terminata. Le ultime parole del primo si sentiranno così sull'immagine del secondo; 2) un attore ha finito di parlare: qualora l'interesse prevalente debba essere rivolto a lui, non si passerà ad inquadrare l'altro interlocutore che dopo un certo tempo, in modo da ascoltare parte della risposta sull'immagine del primo; 3) se invece convenisse mostrare le reazioni che il discorso di un personaggio suscita in altri attori che gli stanno vicini, si mostreranno i volti dei vari ascoltatori alternati con quello dell'attore che parla, mentre ininterrottamente si odono le parole di quest'ultimo.

Così l'immagine nel primo caso precederà; nel secondo seguirà la nuova voce; nel terzo, infine, varierà ritmicamente mentre si sente sempre la stessa voce. Le proposizioni di questo anticipo o di questo ritardo dovranno naturalmente dipendere dalla funzione e dalla maggiore o minore importanza, in quel particolare momento, di uno piuttosto che di un altro personaggio.

«Se — dice il Pudovchin — l'importanza dell'attore che ha appena finito di parlare è grande, allora bisognerà che lo spettatore ascolti parecchie parole del nuovo interlocutore prima di distogliere la sua attenzione dal primo per volgerla al secondo.

Se, viceversa, la battuta del secondo sarà attesa impazientemente dallo spettatore commosso che sente che essa è importante e significativa nel corso dell'azione, allora basterà forse anche una sola sillaba per distogliere l'attenzione dello spettatore dal primo interlocutore o per fargliela rivolgere sul secondo».

Esempi.

Un esempio straordinariamente fenel parlato è quello del film *Salto mortale* di E. A. Dupont. Due acrobati eseguono una difficile esibizione al trapezio. Essi sono amanti e il marito di lei, che ha da poco scoperta la relazione, è deciso a vendicarsi. Egli spiega al pubblico il funzionamento di alcune leve che regolano il movimento dei trapezi e descrive la pericolosità dell'esercizio: «Se io sbaglio anche di un solo secondo nel manovrare le leve...». Mentre pronuncia queste parole pensa di provocare proprio quell'errore di manovra per vendicarsi dei due e la sua voce si abbassa. La camera inquadra il pubblico da cui si leva il grido: «Voce!». Si odono le parole del l'uomo: «Se io sbagliassi anche di uno solo secondo nel manovrare le leve...». Quindi si vede la coppia degli acrobati a cui giunge amplificata, ripercuotendosi cupamente per le volte del circo, con sonorità spaventose e quasi sovrumane, la voce dell'uomo che sembra minacciare e condannare: «i due artisti cadrebbero sfracellandosi al suolo».

In *Mister Deeds Goes to Town E' arrivata la felicità*) Capra ha realizzato nella maniera più efficace e suggestiva questo contrappunto tra immagine e suono in tutta la scena del processo a Deeds (le parole degli avvocati o dello psichiatra viste sul volto di Gary Cooper o del Giudice).

Oggi qualcuno tende a non classificare i casi che abbiamo illustrato tra gli esempi di asincronismo vero e proprio e preferisce parlare piuttosto di «asincronismo attenuato» (Umberto Barbaro) o addirittura di «ansincronismo presupposto», in quanto la macchina stabilisce la presenza dell'interlocutore, o di «pseudo asincronismo» poichè il legame tra immagine o suono è ancora spaziale cioè fisico. (Luigi Chiarini: «Cinque capitoli sul film»).

Il termine asincronismo, invece si usa in genere per indicare un rapporto creato idealmente e non nella realtà vista o sentita, tra suono e immagine. Questo mezzo è naturalmente ricco delle più ampie possibilità, permettendo alla fantasia di suggerire nessi e rapporti sottilissimi e puramente allusivi tra immagine e suono.

Ad esempio, nel documentario *Song of Ceylon* (La canzone di Ceylon) di Basil Wrigt una scena di donne che raccolgono noci di cocco è commentata da un allusivo montaggio di voci che leggono le quotazioni di borsa del cocco, che danno ordini di compera o di vendita, ecc.

Willy Forst in *Mascherade* (*Maschera*), ha ottenuto un particolare effetto sostituendo alle voci umane versi di animali. Alcune persone si beano alla visione di una vignetta pornografica ed emettono grasse risate di soddisfazione: invece di sentire le risate si odono i versi di animali che presentano affinità somatiche con i personaggi.

Charlie Chaplin, in un primo tempo accettò il «sonoro» come un arricchimento dei mezzi espressivi del cinema, pur prendendo una decisa posizione contro il «parlato» al quale negava possibilità di vita nell'arte del film In «*City Ligths*» (*Le luci della Città*), con chiare intenzioni polemiche, egli ha fatto sentire il discorso di un personaggio ufficiale per l'inaugurazione di un monumento. Ma, invece di parole, la colonna sonora registrava rumori e suoni inarticolati.

Il "monologo interiore".

Applicazione ancora più suggestiva dell'asincronismo si ha nel cosidetto «monologo interiore», cioè nella materializzazione di voci interiori

Contrariamente a quanto si verifica nel teatro, nel cinema l'impiego di voci che traducono stati d'animo, pensieri ricorrenti o ossessivi, fa parte di una convenzione accettabile proprio per il fondamentale contrasto esistente tra le caratteristiche bidimensionali dell'immagine cinematografica e quelle plastiche del suono.

Ne *Le Million* di René Clair, un amico del protagonista, Michel, che vuole appropriarsi del biglietto vincente di una lotteria, viene continuamente ammonito dalla voce della coscienza che si esprime col ritornello: «Michel, Michel que va-tu faire?».

Sempre lo stesso Clair ha largamente impiegato, con effetti comici, una voce dell'oltretomba in *The ghost goes West* (Il fantasma galante).

In un film di Rouben Mamoulian, *City Streets* una ragazza che ha sempre cercato di convincere il fidanzato a diventare complice di una banda di *gangsters* di cui ella fa parte, appena arrestata, capisce tutta la bassezza della vita che ha fino allora condotto. Al fidanzato che, tutto elegante, viene a trovarla in carcere, domanda con apprensione dove abbia trovato tanti danari per comperare quei vestiti; e si sente rispondere, con un sorriso d'intesa: «Sai, Nina, whisky...». Un prolungato suono di campanello fa cessare il colloquio. La ragazza sconvolta dalla notizia che ormai anche il fidanzato fa parte della banda di *gangsters*, si agita tutta la notte nella sua cella e risente la frase: «Nina, whisky... Nina, Whisky» e, con le parole, il trillo ripetuto e insistente del campanello.

La protagonista di *Blackmail* di Alfred Hitchcock, dopo aver ucciso con un coltello un uomo in un momento di terrore e di schifo, non sente altro (e con lei il pubblico) che la parola: «coltello, coltello, coltello», in una ripetizione ossessiva.

Nello stesso modo il sonoro è stato impiegato ne *La dame de piques* di Fedor Ozep: una ragazza spiega al suo amante il modo per entrare nella casa di lei: «C'è una porta, poi un salone, poi una scala, ecc.». L'uomo, eseguendo le azioni, risente la voce della ragazza che gli ripete le indicazioni: «C'è una porta, poi un salone, poi una scala, ecc.». Sempre nello stesso film, il protagonista durante una corsa in un bosco, sente una voce che gli indica, monotona e ossessionante, tre carte da giocare.

Analogo esempio, seppur meno convincente, è in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*Il dottor Jekyll*) di Mamoulian: mentre Jekyll sta in casa di una donna, Ivy, questa si spoglia davanti a lui e si caccia sotto le coperte del letto. Poichè Jekyll non si avvicina, la donna mette fuori delle coperte una gamba e la fa dondolare sulla sponda del letto, davanti a lui. Alla mente di Jekyll, appena uscito di casa, si ripresentano l'immagine della gamba che dondola e la voce sensuale e calda di Ivy: «Come back, come back».

La sovrimpressione visiva della gamba che dondola dinanzi al primo piano di Jekill, toglie a questa evocazione gran parte della sua suggestiva efficacia.

Applicazioni di asincronismo evocativo si hanno ancora in *Simmers in the Sun* di Alexander Hall, in *Over the Hell* di Henry King, in *Citizen Kane* di Orson Welles, ecc. Senza contare tutti i film, via via sempre più numerosi, in cui la vicenda è narrata o rievocata dal un personaggio in prima o in terza persona e in cui la voce dell'invisibile narratore crea i «ponti» o legamenti tra una scena e l'altra, commenta scene mute, interpreta atteggiamenti o situazioni rappresentate solo visivamente (da *Wuthering Heights* a *Our Town*, da *Power and Glory* a *The Southerner* da *How Green was my Valley* a *The Flame of New Orleans* e a *Il Happened Tomorrow*.

Ma un impiego totale dell'asincronismo non s'è ancora avuto se non nel film *strange Interlude*, trasposizione cinematografica dell'omonimo dramma di Eugene O' Neill, diretta da Robert Z. Leonard. Come è noto, il lavoro di O' Neill è tutto basato sulla materializzazione dei pensieri dei protagonisti, in modo da rivelare i più profondi e inacessibili recessi dello loro coscienze. Nella rappresentazione teatrale, tali pensieri erano attori, e, per distinguerli dal normale dialogo, venivano espressi con toni di voce diversi da quelli consueti, mentre gli attori rimanevano perfettamente immobili. Nel film, per mezzo della sovrimpressione sonora, si udivano le voci degli attori senza che questi movessero le labbra.

Henry V.

Al tempo di questo non troppo felice tentativo, S.M. Eisenstein sostenne, in una interessantissima serie di articoli (pubblicati in «*Close Up*» A.X n. 1, marzo 1933: «Cinematography With Tears»; e A.X n. 2, giugno 1933: «An American Tragedy») la paradossale e discutibile tesi che «And how obvious that the material of the sound film is in no sense - *Dialogue*. The true material for the sound film is, of course, the *Monologue*».

Proprio in questa direzione, Laurence Olivier ci ha di recente dato un esempio specialmente efficace, e tra i più inediti della storia del cinema, in una sequenza del suo *Henry V* (1944). Con asincronismo mirabilmente intuito, l'Olivier ha reso in forma di monologo interiore le parole che Shakespeare fa pronunciare ad Enrico mentre attraversa l'accampamento, nella notte precedente la battaglia di Agincourt. Una voce pronuncia il monologo, mentre le labbra dell'attore (lo stesso Olivier) rimangono immobili. Così, proprio in virtù di questa singolare applicazione del sonoro, l'immagine riesce a sottolineare il testo scespiriano nei suoi eccezionali valori, gli si raffronta e lo interpreta, con diversa ma non meno valida intensità. Durante tutto il lungo monologo, l'attore offre all'obbiettivo, che si avvicina lentissimo, un'espressione variante per modulazioni profonde e movimenti insensibili, che piegano l'attenzione abitualmente irrequieta dello spettatore, alla durata d'uno sforzo d'analisi e di penetrazione capace di creare attorno all'immagine e al testo un alone temporale e stereoscopico d'intensità affatto inedita.

NEI RUMORI.

Ma non solo per il dialogo è possibile l'applicazione dell'asincronismo: i rumori e la musica offrono larghissimo campo a un uso efficace e appropriato di questo mezzo.

Spesso rumori asincroni possono, in maniera stupefacente, essere utilizzati come elemento costitutivo di un clima poetico, capace di definirlo e di arricchirlo.

In *The Singing Fool* Al Jolson fa cantare la moglie nel suo locale. Un silenzio penoso si diffonde nella sala alla fine dei numeri. La donna smarrita guarda verso il pubblico. Si ode lontano un solo applauso. La macchina panoramica lentamente sul pubblico immobile: nessuna mano si muove, solo l'applauso persiste lontano. Poi il rumore si fa via via più distinto e più forte, finchè la macchina scopre Al Jolson che batte le mani Bellissimo esempio di quello che Pudovchin chiama «asincronismo anticipante».

Ad accentuare una particolare situazione drammatica, e come materiale nel quale si attua la significazione del soggetto, G. W. Pabst ha usato il rumore in una celebre scena del suo *Kameradschaft* (*La tragedia della miniera*). Minatori tedeschi cercano di soccorrere minatori francesi rimasti imprigionati nelle gallerie ostruite da una miniera. Il rumore dei ferri che i tedeschi battono sulle tubature della miniera sepolta per dirigersi, si cambia nel ritmo scrosciante di una mitragliatrice; e il minatore francese non vede nel suo salvatore, che ha il viso incappucciato nella maschera antigas, altro che il nemico della recente guerra e gli si scaglia contro.

In questo caso, il rumore è usato ad illustrare, con straordinaria evidenza, lo stato d'animo di un personaggio, cioè in una funzione allusiva analoga a quella che, per la parte visiva, ha il cosiddetto «materiale plastico».

Analogamente, spesso alcuni registi si servono della enorme potenza evocatrice di rumori asincroni per indicare lo sviluppo di un avvenimento: nello stesso *Kameradschaft* la morte di uno dei minatori è data dal rumore della ruota di un carrello, che ha trascinato il minatore a fondo, che gira a vuoto.

La resa di una procace ostessa ai desideri di un tamburo maggiore, ne *La Kermesse Héroique* di Jacques Feyder, è indicata dal progressivo smorzarsi del rullo di un tamburo i cui colpi diventano sempre più irregolari finchè si sente il tamburo stesso rotolare in terra, mentre la macchina inquadra prima la porta della stanza in cui sono chiusi i due e poi una mano che abbassa le tendine.

Altro esempio di appropriato rapporto allusivo tra immagine e suono è quello adoperato da Marco Elter

(continua a pagina undici)

Prossimamente appariranno sugli schermi

I GRANDI DOCUMENTARI D'ARTE

prodotti dalla

"CITTADELLA FILM"

PARMA

VIA UNIVERSITÀ, 7

DIALETTICA E REALISMO
IN EISENSTEIN E ALEXANDROV

Il nome di Grigori Alexandrov è quasi sempre citato accanto a quello di Eisenstein. Alexandrov infatti fu collaboratore alla regia per *La corazzata Potemkin*, *La linea generale*, *Romanzo sentimentale*, *Lampi sul Messico*. Ma risulterebbe molto difficile stabilire, a prima vista, o anche cercar di stabilire, quale sia stato il senso effettivo del suo apporto, oppure, reciprocamente, quale sia stata l'eventuale influenza eisensteiniana subita. Se nel cinema sovietico vi dovessero essere due registi radicalmente dissimili o diametralmente lontani l'uno dall'altro, questi sembrerebbero proprio Eisenstein e Alexandrov. Nei due film di quest'ultimo noti in Italia, *Tutto il mondo ride* e *Il circo*, non v'è nulla di palese ed apparisce che denoti la traccia di un insegnamento, il residuo di un influsso eisensteiniano; di converso, spostato il senso dei rapporti, parrebbe che per *La corazzata Potemkin*, *La linea generale*, e il materiale girato per *Que viva Mexico!*, e successivamente confezionato in vari modi (l'edizione italiana, *Lampi sul Messico*, Alexandrov non l'ha mai vista, ed Eisenstein l'ha totalmente sconfessata), la collaborazione di Alexandrov sia stata strettamente di lavoro: tecnica, pratica, e nulla più.

Le dissimiglianze balzerebbero anche più evidenti che presso altri registi sovietici; il che è facilmente spiegabile dalla loro stessa formazione culturale e (in genere, la critica cinematografica, analizzando l'opera di Eisenstein, e quindi la sua personalità, ha troppo trascurato la sua iniziale attività di regista teatrale, le sue messe in scena al Proletcult). Mentre altri registi sovietici si affidano con un'immediatezza maggiore all'urto con le cose, con i fatti, sia Eisenstein che Alexandrov operano una certa mediazione intellettuale (vedremo poi di qual natura): onde la delimitazione dialettica risulta più evidente nelle sue grandi linee. In Eisenstein, prima le grandi masse rivoluzionarie contro la reazione; poi masse unificate e organizzate contro la natura; poi la rappresentazione storicistica delle masse legate a capi progressivi nella lotta contro gl'invasori. In Alexandrov, la irriverenza contro le codificazioni, la spregiudicatezza estrosa e popolare contro l'irrigidimento borghese, la natura contro la non natura; poi la libertà morale contro la schiavitù morale, la fratellanza degli esseri umani contro il razzismo, l'amore contro il ricatto. Sia nei film dell'uno come in quelli dell'altro, v'è sempre, nella realtà dei fatti impostati, delle nature individuate, un elemento di partenza che si trova in contrapposizione con la sua negazione, e ne soccombe per dar luogo a un nuovo valore più avanzato e progredito.

Un altro punto di contatto sostanziale tra i due registi, lo si riscontra nel comune elemento intellettualistico che li contraddistingue. Seppure in modo diverso, e in direzioni divergenti, sia Eisenstein che Alexandrov sono degl'intellettuali, nel senso specifico che sono degli artisti che interpongono tra la realtà oggettiva del mondo e la loro opera, un velo di mediazione intellettiva e cerebrale. E' chiaro che qui intellettualismo non va inteso nell'accezione corrente del termine, onde intellettualistico è Malraux rispetto ad Aragon, o Hemingway rispetto a Wright. Sia per Alexandrov la tendenza intellettualistica riesce, in massima parte, ad *orientare* la realtà, e non a deformarla soggettivisticamente, e a negarla in modo astratto. In questo, sono ancora degl'intellettuali di tipo leggermente diverso da quel nuovo tipo di intellettuale, che è quello sovietico. Ciò è dimostrato dal fatto che entrambi sono, seppur in un certo particolar modo, inclini al formalismo. Che poi entrambi superino questa loro tendenza; che poi la loro inclinazione intellettualistica al formalismo sia sepolta da un preponderare di valori realistici che vi affluiscono in gran copia; è un altro aspetto - e non dei meno importanti - della questione. *Il circo* non nasce dall'urto «diretto» con i fatti; *Ivan il terribile* non ci ridà la realtà «diretta» della sua epoca: tra i fatti che stanno all'origine del *Circo*, e il *Circo* stesso, c'è l'intellettualismo di Alexandrov; diverso dall'intellettualismo di tipo nuovo che sta tra la realtà informatrice del film e il film stesso, nel caso, poniamo, del *Maestro* di Gherassimov. Tra la realtà di *Ivan il terribile*, c'è non solo l'inevitabile riferimento ai documenti, ma anche l'amore ormai dichiarato, ormai impossibile da tacere, di Eisenstein per la plastica e la pittura, per il ritmo

(continua a pag. sette)

GLAUCO VIAZZI

ALESSANDRO PTUSCKO
il regista del FIORE DI PIETRA

Alessandro Ptuscko occupa un posto particolare tra i registi sovietici.

Tutta la sua attività è volta allo sviluppo dei cartoni animati e delle riprese di trucchi combinati. In questo campo egli si può definire uno studioso che sa dividere il suo tempo fra la ricerca e la produzione.

Ptuscko ha circa 50 anni ma per la sua energia giovanile, per la gioia di vivere e l'inesauribile capacità di lavoro, potrebbe essere invidiato da molti giovani.

Nel 1938-39 Ptuscko realizza su uno scenario di Alessio Tolstoi un nuovo film a lungo metraggio «La chiave d'oro». In questo film egli unisce con abilità le marionette agli attori.

Durante la recente guerra Ptuscko interrompe la sua attività nel campo delle creazioni fiabesco-fantastiche e crea film su temi militari, «La ragazza della nostra città», «Il fronte», «Il nome della patria», «Il cielo di Mosca», ecc.

Negli stessi anni è professore nell'istituto statale di cinematografia e pubblica una serie di opere scientifico-teeniche sulla ripresa dei trucchi.

Nel 1945, Alessandro Ptuscko si accinse alla realizzazione del primo suo film a soggetto con attori, «Il fiore di pietra», occupando nello stesso tempo il posto di direttore artistico al «Soiuzmultifilm».

Nella ripresa del «Fiore di Pietra» che si svolge nel regno sotterraneo della «Signora dei Monti Rurali», Alessandro Ptuscko ha portato tutta la fantasia del suo spirito creativo, e la ricca esperienza di molti anni di lavoro.

Basti dire che per certe scene sono occorse diciotto e più riprese dello stesso quadro mediante sovrapposizione di disegni, scene, «machettes», e attori.

Molte volte le riprese sono state ancora più complicate a causa del colore, che non permette comuni metodi della ripresa dei trucchi con la riproiezione, con le dissolvenze incrociate, ecc.

Con la realizzazione di «Fiore di pietro» Alessandro Ptuscko, ha compiuto il suo 20° anno di attività cinematografica E' interessante aggiungere che i suoi «aiuti» nel film sono suoi stessi allievi.

CINEMA SOVIETICO

*Un sole arancione tramonta nel "*Fiore di Pietra*". Piace ai due innamorati. Piacque a Venezia e a Cannes. Piacerà anche al pubblico.*

cor più evidenti, laddove si riflettesse sul tono generale delle opere dei due registi, sul loro temperamento, sulla misura onde essi si legano al terreno informatore della vita sovietica, sulla qualità dei loro rapporti col mondo esterno. A un Eisenstein romantico e focoso, drammatico e dinamico d'effetti, si contrapporrebbe un Alexandrov cerebrale e controllato, farsesco e «intellettuale». A un Eisenstein tutto risolto a posteriori, si contrapporrebbe un Alexandrov tutto risolto a priori: insomma, la «novella cinematografica» del primo, la calcolatissima sceneggiatura del secondo. E - fatto sintomatico - quand'è che Alexandrov passa alla regia, abbandona il suo lavoro di collaborazione con Eisenstein? Proprio quando quest'ultimo passa dai temi rivoluzionari, dal realismo spietato del *Potemkin* e dal realismo plastico della *Linea generale*, alla magnificenza barocca, decorativa e ritmicamente smagliante dell'*Alexandr Njevsk* e di *Ivan il terribile*; attraverso l'indispensabile e logico *trait-d'union* di *Que vive Mexico!* Mentre Eisenstein attinge una misura rinascimentale ampia e sontuosa, Alexandrov dirige dei film comici, satirici, farseschi, parodistici, figurativamente eprimitivi, ritmicamente semplici, apparentemente squallidi. Proprio i poli opposti.

Ma, a ben guardarle, le cose non stanno precisamente così Vi sono, tra Eisenstein e Alexandrov, non solo alcune importanti affinità stilistiche (poco avvertibili, ma non per questo meno decisive), ma altresì sussistono profonde concomitanze di natura, di impostazione di lavoro.

Contrariamente all'opinione corrente, e superficiale, il cinema sovietico è tutt'altro che uniforme e monotone; i suoi registi sono ben lontani dal nascere meccanicamente dalla stessa matrice, come pulcini da un'incubatrice; dal lavorare in modo uniforme e spersonalizzato nella medesima direzione. Pensiamo alla foga, al battito frenetico e acceso del primo Eisenstein, in rapporto all'epica minuziosa, calma, matematica del primo Pudovkin. Pensiamo al realismo lirico, contadinescamente sensuale di Dovgenko, in rapporto al naturalismo farsesco e folkloristico di certo Protasanov (il Protasanov del *Sarto di Torgiok*, dissimile a sua volta da quello fantastico di *Aelita*, da quello realistico e drammatico del-l'*Isola della morte*). Pensiamo al realismo divisionista, frammentista, ritmicamente veloce e contratto di Ekk, in rapporto allo stile largo, pittorico, teatralmente statico e plastico d'un Room, d'un Petrov. Pensiamo all'ironia sottile e chiara che alluminia il realismo desueto e «a doppia dimensione immaginativa» di Liegoscin, in rapporto alla tanto diversa chiarezza del realismo umanista dei Vassiliev. Pensiamo al realismo psicologico di Gherassimov, in rapporto al realismo epico di Ciaurcli. O al realismo di Donskoi; quanto diverso da quello di Eisyment O a quello di Room; quanto differente da quello di Ermler.

Questi rapporti di diseguaglianza potrebbero continuare in una assai lunga serie. Li enunciamo in modo alquanto approssimativo ed esterno: differenze ben più profonde vi sono tra questi registi, perchè a seconda del loro temperamento personale liberamente espresso, della loro personale individualità e genialità, diversi sono non soltanto gli stili, ma anche le impostazioni (sia quelle preparatorie che quelle risolutive). Ma a questi registi appartiene un minimo comun denominatore, che li collega ed apparenta: il realismo (che non è, come dicevamo, la sola matrice onde nascono; che, più di un punto di partenza, è un punto di arrivo). Questa base comune deriva loro dall'appartenere, nascere e vivere in una società unitaria, in una civiltà unitaria. E' un fenomeno che possiamo riscontrare agevolmente anche in altre epoche, con le dovute differenziazioni beninteso: in quelle, appunto, dove la dinamica della lotta di classe portava, per un certo periodo di tempo, a società unitarie, ovvero a società in cui il potere era saldamente in mamano d'una classe.

Così una base comune, un minimo comun denominatore, legano Simone Martini, Pietro Lorenzetti, Bonaventura Berlinghieri, Duccio di Boninsegna e Taddeo Gaddi, tanto per fare il primo esempio che ci venga in mente.

Quali sono le basi concrete e determinanti del tono realistico unitario del cinema sovietico? Evidentemente le reali condizioni stesse d'esistenza dello stato sovietico, nel quale non vi sono più classi antagoniste, nel quale i gruppi sociali - operai, contadini, intellettuali - hanno analoghi interessi, nessun predominio l'uno sull'altro, e procedono assieme sempre più verso il socialismo. Da questa situazione, da questi rapporti di forze, non possono nascere che forme d'arte unitarie; contraddistinte da un minimo comun denominatore.

Su questo terreno comune, sul piano generale che informa di sè la cultura e la civiltà sovietica, come si incontrano Eisenstein e Alexandrov? Malgrado le diversità particolaristiche di temperamento individuale, le dissimiglianze stilistiche, anche e proprio sul terreno del realismo: in quanto contrambi, nel fare cinema, partono non da un'idea o da una posizione concettuale o ideologica, ma da una realtà. E ancor più s'incontrano sul piano informatore di tutto il cinema sovietico: su quello della dialettica, cioè del materialismo dialettico.

L'individuazione dei termini del conflitto, la loro postulazione e il loro libero corso hanno presso che la stessa natura sia nell'uno che nell'altro. Tanto in Eisenstein che in Alexandrov la dialettica informatrice

In passato A. Ptuscko fu maestro di scuole rurali, attore, pittore-scenografo, reporter di giornali. Nel 1927, entrò alla «Mosfilm» in qualità di disegnatore ma presto si distinse come regista originale.

Per sei anni si dedicò ai cortometraggi ed ai cartoni animati, facendo contemporaneamente lo scenarista, il pittore ed il regista. Inoltre si occupava di trucchi combinati per i film a lungo metraggio diretti da altri registi.

Nel 1933 realizzò il celebre film con marionette animate, tratto dal romanzo di Swift «Il nuovo Gulliver». Questo film, premiato alla mostra cinematografica di Milano nel 1935, ha dato a Ptuscko fama e notorietà mondiale.

Ricco dell'esperienza fatta, Ptuscko istituisce alla «Mosfilm» un rapporto speciale di trucchi e durante gli anni 1934-37 esegue, insieme ai suoi allievi una serie di fiabe «Il pescatore e il luccio» ecc.

LIBERTAS FILM

Il fiore di pietra, film a colori, tratta con fantasiosa ricchezza una leggenda degli Urali. È una fiaba in cui l'invenzione poetica trova risalto nella tecnica a colori con dovizia di immaginazione, con fantasiosa pienezza di sfumature di luce e di simboli...

IL FIORE DI PIETRA

Soggetto di P. BAGIOV, I. KELLER

Musica: L. SCVARZ

Regia: A. PTUSKO

Produzione: "MOSFILM"

Interpreti principali:

VALENTINO DRUSHNIKOV

TAMARA MAKAROVA

KATERINE DEREVSTCIKOVA

Una selezione SOVEXPORTFILM

Esclusività LIBERTAS - FILM

Distribuzione: S. A. TITANUS

URSS

SOVEXPORTFILM

DIALETTICA E REALISMO
IN EISENSTEIN E ALEXANDROV

(*continuazione della pag. 6*)

e la composizione d'affresco. Ma notate come questi valori opposti, di intellettualismo e di realismo, stiano tra loro in una perenne dialettica. La sequenza d'inizio del *Circo* è di natura schiettamente realistica (e qui s'avverte, notiamolo per inciso, quanto Alexandrov abbia lavorato con Eisenstein); la fantomatica, paradossale e deliziosa sparizione dell'acrobata tedesco (quel diavolo intabarrato che, dopo aver gettato il dubbio e lo sconforto in un'anima semplice, s'avvolge nel mantello, in tre tempi, e dilegua) è tipicamente intellettualistica. Senso diretto e violento del dramma d'un lato, mediazione e invenzione astrattta e spiritosissima dall'altro. Così in Eistenstein. Tutto l'impianto di *Ivan il terribile* è realistico, materialistico-daletico: dalla rielaborazione della figura di Ivan sulla scorta delle ricerche della scuola marxista, all'orientamento ideologico del film (inserire Ivan nel quadro generale della lotta condotta dal popolo sovietico contro l'aggressione; riaffermare l'unità nazionale contro i tentativi esterni di disgregazione, eccetera); la resa si esplica per vaste figurazioni spesso compiaciute e godute, che sono pitture, affresco, bassorilievo, ecc.

Ora, notiamo come anche quelli che sono i valori formalistici di *Ivan il terribile* corrispondano a una realtà del popolo russo, a un carattere tipicamente nazionale del popolo russo: al suo amore per l'arte statica, per la composizione ampia e densa. Da Repin ad Aivasovski, la pittura russa non è mai stata nulla di diverso; e veniamo pure a Daineka, per non riferirci proprio all'arte religiosa dell'epoca di Ivan, nell'architettura dell'epoca di Ivan, che Eisenstein ci restituisce in un modo pressochè prodigioso (onde perfino il suo formalismo finisce in realismo, in conseguenza appunto della dialettica interna della sua creazione e della sua opera). Così pure in Alexandrov: le coreografie del finale del *Circo* sono, è chiaro, un effetto formalistico. Eppure. Eppure anche questo formalismo ha delle basi reali, è il risultato di un processo dialettico, e finisce col generare il suo opposto, cioè realismo ancora: perchè quelle coreografie si risolvono in satira, non sono un'intimazione di Busby Berkeley, ma la presa in giro di Busby Berkeley. Una presa in giro sottilissima, da intellettuale fine ed avveduto quale Alexandrov è, ma non per questo meno realistico ed efficace. Ad Alexandrov basta il movimento di gambe d'una fila di ballerine, o il tono della loro corsa su una piattaforma, per fare della satira.

Satira intellettuale, ad uso e consumo degl'intellettuali che ne costituiscono il bersaglio Ma il senso complessivo del finale coreografico sarà nei suoi termini di gioia e di festa di luci e di movimento; ma sarà anche nella parodia arguta delle coreografie hollywoodiane. Il direttore del circo dirà: «Meraviglioso!», g'intellettuali europei sogghigneranno, vendicati finalmente delle estenuanti frigidità delle «follie» di Hollywood, Broadway, Goldwyn, ecc. Anche qui, dunque, il formalismo si risolve in realismo; quella sequenza conserva intatti i valori contradditorii che ne costituiscono la sostanza: Alexandrov, non celandoli, si dimostra buon dialettico davvero.

Ora, se è indubbio che Eisenstein ha molto più talento di Alexandrov, mi pare che Alexandrov abbia più intelligenza e sottigliezza di Eisenstein. Onde gli scarti, le eventuali deviazioni, in Eisenstein possono essere più gravi che in Alexandrov. Il primo potrà sbagliare *Il prato di Bejin*, e non riuscire a terminare la seconda parte di *Ivan il terribile*; Alexandrov farà una «commedia musicale» come *Volga-Volga*, ma la critica sovietica riconoscerà che «l'idea che il film espone è profondamente legata alla realtà sovietica».

S'è detto che in *Tutto il mondo ride* c'era l'eco di tante esperienze europee avanguardistiche magari. Bisognava anche dire in qual modo queste esperienze fossero state assimilate, come usato il loro risultato, e con quali effetti. Resta però il fatto che, malgrado la sua culturalizzazione e intellettualizzazione, Alexandrov ha dato, con *Tutto il mondo ride*, un film satirico e comico di un'asprezza e forma non solo originalissime, ma fors'anche difficilmente eguagliabili. I tanto esplosivi e dinamitardi Marx Brothers sono, al confronto con questo sovietico *giovane* e spregiudicato, dei ragazzi che fan scoppiare innocui petardi. Va bene che per forza di cose essi non possono dare il massimo delle loro capacità: va bene che i loro film sono spesso mediocri, e quel che se ne salva sono i loro pezzi di bravura, ciò dipende dall'ingranaggio industriale nel quale sono implicati, dalle sceneggiature che vengono loro confezionate, ecc. Ma noi non possiamo ragionare che sui fatti, sui risultati: in materia di grottesco e di satira, e su un piano di intelligenza sottile e accesa, se nel cinema contemporaneo Alexandrov ha un parente lontano, questi è Prévert, il Prévert feroce e mordace di *L'affaire est dans le sac*.

Vedete come, di contro all'empito pieno e geniale di Eisenstein, Alexandrov sia razionale e composito, e quindi, ancor più precisamente, dialettico. *Il circo*, in questo senso, è una testimonianza molto preziosa. Notate come in esso dietro ad ogni immagine, ad ogni situazione, per quanto possa la situazione sembrare intellettualistica, e l'immagine formalistica, vi sia un terreno condizionatore e informatore realistico, e come realistico ne sia il risultato. Gli esempi in proposito potrebbero essere molti: basterebbe analizzare la sceneggiatura (ch'è una delle più «intelligenti» ch'io conosca; ed anche qui un riferimento andrebbe solo a Prévert: pensiamo, oltre a *L'affaire est dan le sac*, a *Drôle de drame*) per dimostrarlo. Citiamo solo alcuni momenti. Quando l'acrobata russo è dall'americana, dopo ch'egli le ha insegnato la «canzone della libertà», s'ode il pianto del piccolo meticcio: la donna cerca di coprirlo suonando il piano: ma la musica che suona è la canzone di poc'anzi; ma questa canzone è suonata a ritmo jazz. E poi: l'immagine dei due giovani che cantano, è riflessa sul coperchio del pianoforte; poi ruota, e diviene reale, diretta: il giovane si stacca dalla donna, e se ne va: la giustificazione è psicologica. E ancora: quando l'acrobata russo e quello tedesco si guardano attraverso il vetro, e sul vetro si formano cristalli, fino a dissolvere, in aderenza al commento musicale: questi stessi cristalli si scioglieranno al canto della canzone della libertà, per rivelare un'immagine ampia e luminosa della Piazza Rossa. In generale, lungo il film scorre questa vena di intellettualismo che parte dalla realtà e finisce nella realtà: di soluzioni formalistiche mai gratuite e fine a se stesse, ma sempre in rapporto reciproco con la realtà

Come in Eisenstein la dialettica non è mai astratta o heghelianoide, ma concreta e marxista, così in Alexandrov è realistica ed umana. Le frecciate antiborghesi di *Tutto il mondo ride* (sequenza della spiaggia: sequenza dell'irruzione degli animali nella villa; sequenza della lite tra i suonatori; sequenza del teatro) sono sostanziate da un'effettiva e controllabile umanità di indole borghese: sono la deformazione di una realtà, non una costruzione concettuale. In un film intelligente, colto e raffinato come *Il circo*, quel che in definitiva prende spicco e rilievo, è il dramma dell'americana, il problema concreto dell'antirazzismo (pensiamo un istante al patetismo tristissimo ed accorato di quel carello circolare che segue la ballerina sulla luna di cartapesta, con quel tema dolcissimo e malinconico di violino; o alla drammaticità di alcuni primi piani dell'Orlova: per esempio, quando si toglie la parrucca, o se la mette); è la gioia umana, l'ottimismo fresco del finale: quella leggera scrollata di spalle della donna (inquadratura finale della sequenza del circo) che dissolve e diviene il primo movimento della parata sportiva del Primo Maggio: è tutto un passato disumano di infelicità e di servitù che la donna si scrolla di dosso, per entrare in un mondo libero e felice. E non stupiscano questi valori di felicità e infelicità di libertà e non libertà, di amore e non-amore; e non stupisca la loro dialettica continua: perchè una delle maggiori caratteristiche della civiltà sovietica è appunto quella di aver restituito il loro significato reale e profondo non solo a queste parole, ma anche alla loro concretezza di fatti umani e di sentimenti. Come diceva Eluard: «l'appel des choses par leur nom». Sappiamo invece dove vadano a parare le alienazioni piccolo borghesi della retorica della antirettorica: a cominciare da quel tal racconto di Kipling, dove si parla di un collegio e di una bandiera..

GLAUCO VIAZZI

Nella STORIA DEL CINEMA un rigo per GERTRUDE STEIN

In fondo all'ormai introvabile volume «Operas and Plays» si trovano anche questi due soggettini, omaggio cinematografico di Gertrude Stein. E certo, in tutti gli scrittori che ci arrivano dall'America e sono per lo più nomadi, curiosi, mai sazi dell'Europa, è a prima vista apparente l'innesto di un modo di vedere, di un occhio cinematografico, in quel realismo europeo quale può essere la lettura dei «Trois contes» di Flaubert come ci confessa Hemingway, il quale, e con lui tutti del resto, nella lettura dei russi ad esempio non è arrivato oltre «Sebastopoli» di Tolstoi. Questo brillante sesto senso, questo diverso ritmo che gli americani hanno succhiato nel loro latte cinematografico, è visibile, è vero, a grandezza naturale e umana in «Pylon» di Faulkner che ci pare tuttora il massimo di questi documentari.

Ma non sarà inutile scorrere, ancora, le felici righe di questi soggetti che la Stein ha preso dal suo tempo francese, facili e lievi e con un'ironia guidata dagli avvenimenti che non sono più che buffi pretesti alle parole e ai loro giochi, dove i fatti si dissolvono con uno stupore in cui la bacchetta magica di quegli anni di «Entr'acte» e dei «Pattinatori» di Léger ha pure il suo peso. Forse noi non vediamo più queste cose e ne vediamo altre, e guardiamo ormai con un sorriso a quei giochi innocenti, alla ballerina baffuta di quella fanciullezza sapiente in psicanalisi.

Ma nel secondo dei due soggettini (il primo è tratto, come si vede dall'«Autobiografia di Alice Toklas», dai ricordi guerreschi della Stein e delle sue avventure pericolose con un macinino che ella guidava per conto dell'esercito americano), il motivo delle due dame ci sembra l'ultima peripezia, l'ultimo grido e poi più, delle rocambolesche avventure, del fascino del mistero, dei due sergenti due orfanelle due gobbi dell'epoca del romanzo d'appendice, che per un'altra via è sboccato in Dostoievski. Nessuno stupore: le due orfanelle come furono poi viste, manichini dall'occhio spento, nella mostra surrealista del '38. Queste date e questi dati sono definitivi, se non ci sembra retorico affermare ormai la fine di un secolo durato solamente cinque lustri, dall'una all'altra guerra. E il cinema appunto (ora, veramente può parlarsi di storia del cinema) ci fa rilevare, nelle peripezie «invraisemblables» dei due cuccioli bianchi delle due dame, di quell'auto vecchia maniera, la dolcezza di epoche non più rugose, vecchie, stanche, ma addirittura storiche, e quindi piene di una vita come la vediamo solamente attraverso le vecchie comiche, distanti ormai e già classiche. Dalle visioni nebbiose delle due dame, gli involti di panni bianchi celano bimbi nascosti, che sono cuccioli, e le due madri impazzite per la città svuotata di ogni altra persona oltre quei cinque personaggi e l'auto fantasma. Per la qual cosa, senza soffermarci sul cinema che aveva ancora un valore così letterario, così illustrativo, ci sembra che a questo soggetto valga la pena di lasciare magari un rigo libero in una storia del cinema d'avanguardia.

s. p.

I

In Francia un pittore americano dipinge nella campagna vicino a un passaggio a livello. Viene una locomotiva che annuncia la Mobilitazione nelle provincie.

Dove stanno turisti americani che mi comprino quadri sacre nom d'un pipe, dice il pittore americano.

Il pittore americano stando al caffè contempla il portafogli vuoto quando un tassì pieno di soldati francesi per la battaglia della Marna fila attraverso Parigi. Credo che farò il tassista qui nella gaia Parigi conclude il pittore americano.

Il pittore seduto in istudio impara affannosamente nomi di strade con l'aiuto della contadina Brettone che gli fa da donna di servizio. E' diventato tassista. Folla per le vie di Parigi in tempo di guerra.

Troppo pigro per alzarsi la mattina passa le più delle sue buie notti a insegnare alla donna di servizio brettone a guidare il tassì in modo che gli dia il cambio quando vuol dormire.

L'America entra in guerra, il pittore americano vuol fare il soldato americano: lo interrogano all'Ufficio personale. Che mestiere fate? il tassista. Allora conoscete Parigi, starete al Servizio Segreto, continuate a fare il tassista.

Continua a fare il tassista, e una sera legge il giornale alla luce di un lampione. Un poliziotto gli dice: «Qui, non potete stare!

— No, no! Voglio leggere un po'.

Viene uno che vuole andare alla stazione.

Il pittore lo porta alla stazione. Ritorna e si mette a leggere.

Viene un altro e vuole andare alla stazione. Il pittore lo porta. Ritorna di nuovo per leggere un po'. Vengono due ufficiali americani. Vogliono andare alla stazione. Il pittore dice: Basta con la stazione! Vi porto a Berlino, magari, ma basta stazione!

Gli ufficiali dicono grossa mancia per voi se ci portate fuori città verso il sud al primo posto importante.

Dice alright: prima scappo a casa a prendere il capotto.

Scappa a casa e chiama la d. d. s. brettone. Avanti! Telegrafate a tutti i parenti che avete qui attorno, chiedete se si trova da quelle parti qualche ufficiale americano. Torno domani.

Torna domani. Lo vuole il capo del Servizio Segreto. Ci va. Sparisce denaro a mucchi del quartiere generale. Avete carta bianca. Scoprite qualche cosa per Giove.

Va a casa. Trova la donna di servizio brettone sommersa da telegrammi e lettere di parenti. Dappertutto americani. Brontola. Dappertutto ma dappertutto questi americani. Dappertutto questi buffi americani. Quei due americani non tanto buffi, dice mia cugina in sesto grado che fa l'infermiera all'ospedale di Avignone. C'è un soldato americano tanto bellino. Tanto carino, giovane, delicato. Non è ferito grave ma deve starci molto, molto tempo. Lo visitano due ufficiali americani che vivono in una villa. Stanno lì due signore molto carine, anche, e spendono e spandono e comprano tutto il ben di Dio che c'è ad Avignone. «C'è qualcosa, signor Guglielmo», dice la donna di servizio brettone.

Nevica ma fa niente ci arriveremo col tassì. Ci vogliono due giorni e due notti voi dietro e io avanti. Dài. Partono e fila il piccolo tassì buffo sulle montagne e tutti sfiniti, lui dietro e lei davanti piombano dalla collina su Avignone. A questo punto vengono avanti due americani in motocicletta e la donna di servizio perde la testa: grande sconquasso. Il pittore americano rinviene bruciacchiato, vede i due e dice: «by God» e fa credere di essere morto. I due si danno gran da fare a soccorrerlo. Arriva una carretta e trasporta il pittore americano e tutti quanti all'ospedale. I due americani si allontanano in motocicletta verso Nimes e Pont du Card.

Arrivo all'ospedale, interrogatorio del ferito americano, i due ufficiali sono stati fratelli per lui, non credeva che gli ufficiali fossero così affabili con un soldato. Lo coccolavano, sigari, sigarette e tutto.

Dove sono adesso, a Nimes? Si a Pont du Card.

Il pittore americano trattenuto a letto in cura da una suora francese riesce a scappare e partire per Pont du Card col tassì rabberciato. Eccitante duello. Gendarme francese-pittore americano, tassì, donna di servizio bretone, due truffatori americani su motociclette con le quali tentano di fuggire sulla vetta di Pont du Card, grande urto e alla fine li catturano: erano loro i ricettatori del denaro rubato. Alla sfilata sotto l'Arco di Trionfo il famoso tassì viene subito dopo i tanks, a richiesta del generale Persching, la donna di servizio bretone al volante e il pittore americano dietro ad agitare la bandiera con le stelle e le strisce Vecchia Gloria e il tricolore.

II

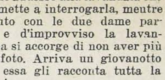
All'angolo di una strada di un boulévard esterno di Parigi, una lavandaia di una certa età con un involto di biancheria da consegnare, si ferma per prendere in mano e guardare la fotografia di due cuccioli bianchi e la guarda con passione. Un'automobile a due posti staziona lungo il marciapiedi. D'improvviso, ne scendono due dame precipitandosi sulla lavandaia e chiedendole di vedere la foto. Essa la mostra loro e le due dame sono piene di ammirazione fino a che una ragazza agghindata come se fosse uscita allora da un concorso di bellezza e si fosse smarrita per le vie, passa e vede l'auto vuota, vi entra in fretta e si mette a piangere. A questo punto, le dame entrano nell'automobile e buttano fuori la ragazza. Questa cade addosso alla lavandaia che si mette a interrogarla, mentre l'auto con le due dame parte e d'improvviso la lavandaia si accorge di non aver più la foto. Arriva un giovanotto ed essa gli racconta tutta la storia.

Alcune ore dopo, davanti a via del Dragone, c'è un'altra lavandaia più giovane col suo involto di panni. Le vettura delle due dame si avvicina, si ferma, e le due dame scendono e fanno vedere alla lavandaia la foto dei due cuccioli bianchi. Essa li guarda con piacere e meraviglia ma è tutto. Proprio in quell'istante si avvicina la ragazza del premio di bellezza, e lanciando un grido di gioia si precipita verso la vettura. Le due dame entrano nell'auto e nell'entrare lasciano cadere un piccolo involto, ma sono sempre in possesso della foto e partono precipitosamente.

Due giorni dopo la prima lavandaia è ancora nella strada col suo involto di biancheria e vede la ragazz del premio di bellezza che si avvicina con un involtino in mano. E nello stesso tempo vede il giovanotto. Sono tutti e tre insieme allora e tutt'a un tratto ecco passare la macchina con le due dame e con loro sta un vero cucciolo bianco, e nella bocca del cucciolo è un piccolo involto.

I tre sul marciapiede lo guardano passare e non ci capiscono niente.

GERTRUDE STEIN



LIBRI DI CINEMA

Grierson on Documentary - (Edited by Forsyth Hardy) Collins - London 1943.

Dice la bandella pubblicitaria che verso il '30 una nuova parola cominciò ad apparire nella critica cinematografica: documentario. Questa parola la usò per la prima volta Grierson nel New York Sun, derivandola da Documentaire termine applicato dai francesi per indicare i loro film di viaggi. Da quei giorni la parola e quello speciale tipo di film che essa definisce hanno fatto molto cammino. Purtroppo noi in Italia chiamiamo documentari anche le attualità, con una certa confusione di termini assai nociva al discorso critico. Documentario per Grierson, Paul Rotha e gli altri inglesi che se ne sono occupati con molta serietà, è quel cinema che partendo da dati del tutto reali vuole arrivare a creare qualcosa che abbia un valore artistico, sociale, ecc. Esempi supremi di documentari sono Nanuk, Moana di Flaherty: esempi artistici sono l'Uomo di Aran e Tabu, in un certo senso anche alcuni film russi come Tempesta sull'Asia. Come documentarista di Grierson non sapremmo cosa dire perchè ricordiamo di lui solo qualche immagine da Drifters inserita in quel Film and reality che voleva appunto, per via di esemplificazioni, stabilire i rapporti fra cinema documentario e cinema di immaginazione. Come critico, polemista e teorico ci pare uno degli uomini più vivi e interessanti del mondo cinematografico. Il libro che Forsyth Hardy ha pubblicato raccogliendo tutto quanto Grierson ha scritto sul cinema, dalle vecchie critiche per i quotidiani ai saggi teorici sulla funzione del documentario, rivela una personalità singolare, di un gusto forse non sempre sicuro, ma di un grande vigore morale. Molto acuti i ritratti di registi verso il '30: Clair, Lubitsch (quanto mutato da allora), Hitchcock, Sternberg. Quest'ultimo centrato perfettamente, un artista vero ma timido, guastato dal commercialismo di Hollywood che cerca inutilmente di riscattarsi rivestendo di «meretricious» bellezze formali la fatuità della Dietrich.

Un libro che vorremmo tradotto e meditato dagli uomini del cinema italiano che tende, forse senza grande consapevolezza critica, verso forme da Grierson auspicate.

MARGARET FARRAND THORP: **America at the Movies** - Faber and Faber - London 1946.

E' un libro divertentissimo e come istruttivo sui rapporti fra il cinema e la vita americana, un primo esperimento di sociologia paretiana applicata alla nuova arte. L'autrice, servendosi con mano molto leggera e con un humour discreto ma penetrante di infiniti dati statistici, fornitile dalle case produttrici e dalle varie organizzazioni che esistono in America ai margini del cinema, ha saputo estrarre insegnamenti assai utili. E va bene che il campo di osservazione sia limitato all'America, ma quello è il caso limite, e mi pare che purtroppo anche tutto il resto del mondo si vada incamminando per quella strada. Quando la Thorp parla dell'immenso potere educativo del cinema, di qualsiasi cinema, nel senso che senza fatica uno viene a conoscere in una sera le isole dei mari del sud, il nuovo modo di ballare il 'fox lento, le ultime acconciature, ecc., dice cose che finiscono per aver valore anche da noi. Dopo dieci anni di cinema americano a getto continuo, state certi, che avremo dei giovani e delle ragazze meglio vestiti, più disinvolti e via discorrendo, ma forse anche un po' troppo standardizzati secondo il modello dell'uomo medio americano. Uno dei capitoli più spassosi e ad un tempo utili è quello che si intitola: Che film stasera? dove si vede la sottile ma invincibile forza della pubblicità nello spingere verso un determinato film. Ma non si finirebbe di parlare di questo libro che dice più sul cinema di tutte le serie di quaderni estetici fioriti da noi in questi anni in quell'equivoca semicultura che dopo somnaria e impaziente preparazione artistico-letteraria si è buttata voracemente su pochi e frusti fotogrammi riducendoli a uno stato pietoso.

The History of the Motion Picture (1895-1946). **The documentary film** (1922-1945).

Sono i programmi illustrati e ben documentati delle due serie di proiezioni organizzate a New York dal Museum of Modern Art (Sezione Cinematografica), negli anni '46-'47. Precedono due ottime prefazioni di Iris Barry e Arthur Rosenheimer Jr. La storia del cinema è divisa in 78 parti che aggruppano, nel tempo, opere di uno stesso autore o comunque legate. Alla serie « Von Stroheim e il realismo » che occupa tre serate con Blind Husbands, Foolish Wives, Greede si alterna ad esempio la serie sul film americano con molti Chaplin, Mac Sennet, ecc.; a « Influenza tedesca » con Aurora di Murnau succede « Nascita del sonoro » con The Jazz Singer, All Quiet on the Western Front e così via. Il tutto in 78 programmi dedicati al cinema americano che si svolgono da settembre a giugno. Seguono, sempre coordinati allo stesso modo, una Storia del cinema tedesco, francese, svedese, inglese e russo. Dice a un certo punto Rosenheimer: «Ma dove sono i film italiani? Gli spettacoli italiani dal 1910 al 1915 contribuirono non poco alla dignità del cinema ed ebbero anche influenza su alcune delle più grandi cose di Griffith. Sfortunatamente i più importanti di questi film, primo fra tutti il non dimenticato Quo vadis?, sono scomparsi da un pezzo; e il film italiano stesso si era eclissato così completamente con la prima guerra mondiale che più nessuno se ne ricordava. Ora è tornato alla luce con il magnifico Roma città aperta. Possedendo solo Cabiria e qualche parte di Cenere abbiamo pensato meglio di omettere dalla rassegna il cinema italiano ». A questo proposito ci pare che il Centro Cinematografico e la Cineteca Italiana dovrebbero preoccuparsi della cosa scegliendo quanto ancora resta di notevole (fra le due guerre l'eclissi non è stato totale) del nostro cinema e, con opportuni scambi, farlo avere al Museo americano che indubbiamente è il più importante che esista.

Motion Picture Almanac 1946-1947 - Quigley Pubblication New York.

E' quell'utilissimo almanacco pubblicato ogni anno dall'editore di Motion Picture Herald Contiene fra l'altro tutti i film americani (titolo e nome degli attori) dal 1936 al 1947 e un nutrito dizionarietto biologico di attori, autori, registi, soggettisti, ecc., americani o comunque di fama mondiale. Speriamo che il prossimo anno a rappresentare l'Italia non ci sia quell'unica roudine di Carmine Gallone, che non solo non fa primavera, ma anzi fa Scipione l'Africano e, mutatis mutandis, Avanti a lui tremava tutta Roma.

LEON MOUSSINAC: **L'âge ingrat du cinéma**. Saggittaire - Paris, 1946.

Sotto questo titolo sono cronologicamente raccolti, inframmezzati ad un veloce panorama della storia del cinema, saggi critici di Léon Moussinac dal 1920 ai nostri giorni. « Venticinque anni di lavoro è poca cosa per il cinema. Venticinque anni d'amore è molto per l'uomo », così conclude l'A. il suo avant-propos. E questi venticinque anni sarebbero appunto l'età ingrata del cinema, non già la giovinezza e nemmeno l'adolescenza, l'età dei dubbi e delle oscurità, ma addirittura, l'infanzia, l'età dei primi passi delle prime parole.

Il cinema, dunque, guardato con un certo distacco ed è questo un raro libro di vera storia del cinema? No, siamo ancora nella cronaca, ma in una cronaca cosciente di sè e che si offre allo studioso di domani con i suoi limiti, le sue imperfezioni critiche, i suoi errori di prospettiva. Età ingrata, appunto, perchè, riguardo al cinema, l'uomo è ancora nel mondo di una rivelazione, al di là delle due certezze. Il saggio Cinema: espressione sociale (1927), a leggerlo oggi, prende un particolare rilievo ponendoci ancora dinanzi ad una verità mai abbastanza presente: l'importanza « sociale » del cinema. C'è, è vero, nel comunista Moussinac un fervore e una speranza accesi da questa sua fede e dall'ottimismo che essa comporta, ma le sue parole, che d'altronde si presterebbero ad un discorso più ampio di quanto questa rubrica non permetta, si ravvivano anche di una fiducia sincera nei mezzi espressivi del cinema e più di una volta toccano il vero.

Un posto a parte ha il cinema russo cui è dedicata quasi la metà del libro che è di 190 pagine e costa 140 franchi.

ANDRÈ BERTHOMIEU: **Essai de grammaire cinématographique** - Le nouvelles Edition - Paris, 1946.

Un libretto che si legge in 20 minuti. Comincia con queste parole: « Il 28 dicembre 1895 è nato il primo spettacolo cinematografico a Parigi, nello scantinato del Grand Café chiamato Salotto Indiano, boulevard des Capucines »... e finisce così: « Si arriva così alla copia standard, al film definitivo tale quale sarà proiettato sugli schermi di tutti i cinema ». In mezzo naturalmente c'è tutto quanto è necessario imparare per fare un film: cosa significa la parola sceneggiatura, cosa vuol dire « gag », cos'è il fondu, ecc. ecc.

E' dedicato agli Studenti dell'Istituto di Alti Studi Cinematografici ed è il frutto di un'esperienza ventennale.

Non ci resta che sperare nei prossimi vent'anni del signor Berthomieu.

J. P. MAYER. **Sociology of Film**. Faber and Faber - London 1946.

Dall'Inghilterra ci giunge un altro bel libro dei rapporti fra cinema e società. L'autore, J. P. Mayer, è un sociologo assai conosciuto, le cui opere più importanti trattano del pensiero politico francese da Sieyès a Sorel e di Max Weber. Il libro, ben stampato e ben illustrato, con la sua brava citazione da Eliot «in limine », raccoglie documenti di grande importanza sull'influenza che il cinema esercita sullo spettatore inglese. I documenti vengono lumeggiati e interpretati dall'autore con acuta e obbiettiva intelligenza, senza eccessive esprezze umoristiche.

Questa storia non è una storia inventata, i fatti che la animano hanno un preciso riferimento alla realtà, i nostri personaggi sono veramente vissuti... Del resto è molto difficile inventare oggi una storia che non sia realmente accaduta...

Con queste parole dette da una voce calda e suggestiva si inizia uno dei film più vivi, originali e attuali del nostro tempo:

VIVERE IN PACE

diretto da LUIGI ZAMPA

Prodotto dalla LUX-PAO

Interpretato da

ALDO FABRIZI

CAR MOORE - AVE NINCHI - MIRELLA MONTI - ALDO SILVANI - NANDO BRUNO - JOHN KITZMILLER - HEINRICH BODE - PIERO PALERMINI - GINO CAVALIERI - FRANCO e il cane DICK

RASSEGNA DELLA STAMPA

L'ULTIMO DREYER

Quando potremo vedere in Italia quel *Dies irae* che riconferma Dreyer come uno dei più grandi registi del cinema? Ecco che cosa ne dice il critico del *Daily Telegraph*: « *Girato nel* 1943 *in una Danimarca sotto la dominazione nazista superando infinite difficoltà materiali con brillanti accorgimenti ad economie tecniche questo film a un ottimo soggetto combina una fotografia memorabile e una recitazione toccante... Nell'adattamento gli ambienti (la storia è norvegese) più che danesi son diventati fiamminghi. Il ricco interno della parrocchia, illuminato da alte, strette finestre e dal lume morbido di lampade ad olio; la chiesa con i suoi archi acuti e il suo pavimento di legno; il telaio per ricamo e l'inevitabile bibbia di famiglia: tutto contribuisce a una suggestione che già diedero a noi i grandi maestri olandesi del '600. E così i personaggi, gli uomini nei panni rudi e scuri appena rawivati dai bianchi colletti, le donne con i tipici copricapi fiamminghi e gli ornamenti di pizzo, non sembrano usciti da una tela di Rembrandt? Tecnicamente e artisticamente il film è un vero trionfo* ».

DISNEY REAZIONARIO?

« *Non è un segreto per nessuno che il signor Walt Disney appartiene a quel largo gruppo di uomini d'affari americani che senza interessarsi particolarmente di politica odiano profondamente tutto quanto puzzi anche lontanamente di* progressivo ». Così il critico di *Tribune*, rivista inglese di sinistra.

REALTA' E NO

Prendendo la spunta da 13 *rue Madeleine*, un altro di quei film mezzo documentari di Hathaway e Louis de Rochemont (il creatore di *March of time*) il critico di *Time* scrive: « *Ora che i tecnici hanno imparato a riprodurre perfettamente ogni cosa dalla gare du nord all'Himalaya, (per una scena di* Vervety Girl, *la Paramount è arrivata a ricostruire, con tanti che ne aveva a disposizione, un falso studio cinematografico), il produttore de Rochemont esce fuori con la teoria rivoluzionaria che tutto, stanze, strade, ecc., deve essere ripreso dal vero. Gli esperti dicono che il metodo di Rochemont non fa risparmiare, ma ciò non toglie che in questo modo le scene hanno un'aria di autenticità raramente ottenuta negli studios* ».

STATISTICHE E CLASSIFICHE

Variety *ci fa sapere che nel '46 Ingrid Bergman ha fatto guadagnare ai suoi produttori la rispettabile somma di dollari* 21.750.000. *Ce ne sarebbe abbastanza per risanare le finanze di qualche stato europeo. Dei film è in testa* Le campane di S. Maria.

Dal punto di vista artistico i migliori film dell'anno sono secondo la critica americana, che non va quasi mai d'accordo con i vari Oscar di Hollywood: The Best Years of Our Lives *di William Wyler,* Henry V *di L. Olivier* Brief Encounter *di N. Coward e B. Lean,* Roma città aperta *di R. Rossellini e* Patrizia *di Pagnol.*

I due migliori attori, sempre per questi critici emuctae naris che hanno voluto snobbare i divi di laggiù: Anna Magnani e Lawrence Olivier. Manny Farber di New Republic, *la famosa rivista progressista, mette addirittura in testa* Roma città aperta *per il miglior regista, la migliore attrice e il miglior fotografo. Dove forse gioca anche un tantino di estetismo.*

ANCORA HEMINGWAY

Esauriti i romanzi i produttori americani sono passati alle novelle di Hemingway. Ecco dopo The Killers, *già in distribuzione in Italia con il titolo,* I gangsters, *gli Artisti Associati lanciano* The Macomber Affair. *(La ricordate in* Americana *di Vittorini?) L'ha diretto Zoltan Korda, interpreti sono Joan Bennet e Gregory Peck.*

MALRAUX REGISTA.

E' stato presentato in America Speranza *dell'uomo scritto e diretto da André Malraux. Dice l'anonimo critico di* Time: « Speranza dell'uomo *per quanto ci si sforzi non può considerarsi un film piacevole. E' vecchio* (1938), *parlato in una lingua poco conosciuta (lo spagnolo) il suo soggetto, la guerra civile spagnola, non ha mai interessato molto gli americani. Ed è di sinistra, antifascista (sic) e interpretato da gente qualunque. Gli mancano le punte sexuali, l'erotismo e la grazia narrativa di un film al quale in un certo senso si può avvicinare:* Roma città aperta. *Il film è pieno di un ispirato realismo a un tempo più crudo e più poetico che quello dell'Hemingway di* Per chi suona la campana ». *Che non ci sia possibile di vederlo?*

L'INSONNE

APPUNTI
SUL FILM A COLORI

Alcuni luoghi comuni, nati dalla prima presa di contatto con il filmcolore, hanno resistito sino ad ora, e promettono di resistere ancora per molto tempo, attraverso radicatissime convinzioni. Tra questi luoghi comuni, due sono quelli di importanza più rilevante.

Il primo, quello dei « colori naturali » è facilmente spiegabile e nell'istesso tempo rapportabile alla — diciamo così — popolare e spicciola concezione dell'arte, per la quale maggiore è il grado di « realtà » (altra volta, appunto, si dice naturalezza) raggiunto nella pura e semplice riproduzione, maggiori sono l'efficacia e il valore dell'opera che su questo schema è stata condotta. Torna, stranamente camuffato, il pregiudizio del « bello di natura », e, conseguentemente, del contenuto fine ultimo dell'opera d'arte, quale elemento dotato della totale sufficienza.

Se questo luogo comune dovesse continuare a trovar fortuna (e gli ultimi film ci fan temere di sì), ci si avvierebbe verso il progressivo alleniamento di alcuni degli stessi mezzi espressivi che al cinema si riservano: si va perdendo, infatti, il senso dell'inquadratura puntuale, del taglio di volta in volta significativo, del passaggio in funzione di elemento attivo, in funzione di atmosfera, se si vuole.

Alla fisima del « colore naturale » si vuole contrapporre, in sostanza, un richiamo ad una genuina concezione estetica del problema. Concezione che comporta il principio di una « creazione » del colore, una prevedute e continuamente attuata suddivisione o fusione delle varie gamme, una disposizione di esse al servizio dell'ispirazione del regista, in modo da trascendere ogni parvenza di meccanico procedimento.

Passiamo al secondo pregiudizio, assai meno superficiale ma non meno errato e nocivo: il pittoricismo. Soriano tempo Walter Ruttmann: « Inventori, produttori e operatori hanno giucato a fare a Rembrandt. Con buona intenzione, ma senza alcun risultato, sono stati girati innumerevoli *film* » *Il « fare da Rembrandt »*, perciò, secondo Ruttmann, « buona intenzione », ossia cosa approvabile e consigliabile. Qui sta l'equivoco, che è molto sottilmente mascherato.

Ammettere il « fare da Rembrandt » equivale ad ammettere che si possa impostare un film sul piano, principalmente se non esclusivamente, di una ricerca pittorica. La qual cosa, prima di tutto, ingenera una difficoltà gravissima: la staticità. Tendendo a fare del film quella che si potrebbe chiamare (un po' semplicisticamente, forse) una serie di quadri, si giunge — con un processo insensibile — all'imbrigliamento della corrente dinamica, e fino — portando il processo all'esasperazione — al completo annullamento di essa. La narrazione diverrebbe non soltanto un ininterrotto succedersi di « stati d'animo », ma (pensando che una simile concezione verrebbe facilmente interpretata nella forma più esteriore) un mero elenco di elementi decorativi. Ciò che in definitiva significherebbe dimenticare ogni valore narrativo, e perciò distruggere la stessa narrazione in quanto tale.

Non solo. L'impostazione del film sulla ricerca pittorica costringe il realizzatore ad avvalersi di una tecnica diversa da quella cinematografica (diversa nella sostanza, anche se molti sono i punti in comune). Avvalersi di questa tecnica (pittorica) in altro campo da quello in cui è nata e per cui vive, è compiere un evidentissimo assurdo. Un assurdo simile a quello che spesso (troppo spesso) si ripete nel film sonoro, con l'impiego di una tecnica estranea (quella teatrale).

* * *

Colore come mezzo narrativo; potrebbe essere questa la sua funzione principale nel cinema. Se un nuovo mezzo espressivo è stato introdotto, se un nuovo esperimento si pensa esso debba produrre nell'arte cinematografica, non vedo quale altra funzione sia da attribuirgli se non quella narrativa, concepita nel più ampio senso possibile. Questa è semplice premessa teorica, s'intende, che dai risultati finora attinti non ha avuto, si può dire, alcuna conferma nè, parimenti, smentita di sorta. (Il filmcolore, quale è apparso sul piano realizzativo si è mosso sempre in una zona amorfa, impersonale, scarsamente indicatrice).

Il colore, come mezzo espressivo in funzione di racconto, sarà da porsi accanto a quanti altri mezzi già il cinema possiede, da porsi al livello medesimo di essi ed al pari di essi applicabile nella esatta misura consentita dall'economia complessiva dell'opera.

Intravvedere gli sviluppi narrativi del colore, sarà compito dei registi che vi si accosteranno. Si potranno fissare qui alcuni punti, avvertendo che essi vogliono costituire soltanto un primo e approssimativo contatto con un problema che si presenta tanto vasto e finora tanto poco sondato.

L'immissione del nuovo mezzo ha conseguenze dirette su tutti gli altri mezzi visivi, e ne istrada la funzione verso un significato imprevisto, il quale si sovrappone (pur non alterandolo nella sostanza) a quello prima posseduto nel film in bianco e nero. I vari « campi » di inquadratura e i movimenti di macchina perfezionano e adattano la loro funzione a contatto con l'elemento colore, di fronte alle possibilità che sorgono numerose e che prima, con il chiaroscuro acromatico, non erano neppur lontanamente concepibili.

Occorre che il regista abbia chiara coscienza della funzione che, con l'avvento del filmcolore, viene ad assumere la « visività », occorre che sappia superare il concetto che di essa ha sinora ritenuto esclusivo, che sappia insomma adeguare la propria sensibilità al rinnovamento e all'affinamento intervenuti. Chè opera vana sarà la sua, qualora egli si limiti a considerare il colore come elemento a sè, e continui a servirsi degli altri mezzi visivi nella stessa misura con cui se ne serviva per il film in bianco e nero.

Possibilità innumeri s'intuiscono, orientandosi in questa direzione, dall'impiego impressionistico del colore al colore-simbolo, al « leit-motif » cromatico, alla introspezione psicologica attraverso il colore alla definizione ambientale non più realizzata con il solo ausilio dei dati chiaroscurali. Queste, e altre ancora.

P. DI GIAMMATTEO

Scarface (1931) *di Howard Hawks è un classico « gangster ». Era la storia romanzata di Al Capone, un film di inaudita violenza. La censura fascista lo proibì perchè i gangsters avevano aspetto e nome italiani. L'America ci manda ancora di questi film, ma essi purtroppo non hanno più lo spietato vigore di un tempo. Che la guerra abbia inchiodato il cuore di pietra di quegli esseri dalla vocazione maligna? Oggi che Freud è il nuovo idolo di Hollywood il film di gangsters ha ceduto il posto al film « nero ».*

CORRISPONDENZE DI PIETRA

Tieck avvia all'audizione dei colori, dal paradiso della poesia romantica, esponendo nelle *Fantasie* la sua teoria dell'affinità del colore e della musica: « Il colore tintinna, la forma suona, ognuno ha secondo la forma e il colore lingua e discorso ».

Dai critici — per rimanere nel romanticismo tedesco — è stato studiato il posto che spetta alla musica nella poesia dello Hoffmann. Moriz introduce allo corrispondenze tra certe pagine proustiane della memoria con la forza inebriante degli odori floreali, e Morike è il narratore la cui immaginazione, come una tavolozza, interpreta il genio musicale di *Mozart*, nella arabescata novella, con l'arancio che la dipinge come un colore dominante, mentre nel *Tesoro*, taglia, per così dire, i paesaggi del suo racconto fantastico, con strisce verdi, bianche e nere.

Le vocali, nel celebre sonetto di Rimbaud, che vengono a significare, ciascuna, un sentimento o un colore; e le intricate citta viste da Beaudelaire come foreste di simboli, non giungono più sconcertanti, attraverso queste ed altre misteriose intercomunicazioni dell'arte (i risultati cromatici di *Peste rossa*, o la musicalità di *never more* nel *Corvo* di Poe). Esiste un punto, in ogni consorgimento di forma, in cui all'incisione della parola o dello scalpello è dato aggueghiarsi: i personaggi, nelle storie e nelle favole creano toni come colori (il Criato fra i ladri o le streghe fra i fanciulli); il numero delle periodazioni e dei versi si conforma alla musica; la quiete arcana delle campagne diventa, attraverso la recezione e l'emissione del poeta, parola.

Ma lasciate, adesso, ch'io narri come avessi, una sera, gli occhi alle tormentate strade della mia città: un uomo e una donna camminavano per una discesa. L'uomo era a capo scoperto, aveva le mani in tasca e il bavero della giacca rialzato. La donna standogli a braccio, lo accompagnava tossendo. La luna irrompeva, a grandi tagli, lungo la piaggia selciata, e illuminava le sbarre scche di un terrazzino, dove un cerchio di ferro sosteneva il vaso di una pianta dalle foglie affilate e quasi d'acciaio: la foglie di Strohein in *Femmine folli*. Sopra la terrazza, come un uccello nero, si scorgeva la catetsi murata a sostenere la parete antica. Una bifora era chiusa a mattoni e una colonna spezzata pareva sfuggire dalla muratura come da un incantamento. Guardavo la coppia che scendeva, e la convergenza di quegli elementi, vivi e disumani, in un nucleo bianco e nero, mi apparve come una finzione, non più composta dalla scelta di un uomo, ma piuttosto finzione della vita; della vita che si valeva di case e strade costruite in altro tempo, invecchiate e incatenate, di esseri provati dal freddo e da altri mali.

Provai, allora a immaginarmi l'uomo e la donna fuori da quel paesaggio. La strada non scendeva; la finestra, l'incatenatura e il terrazzino di ferro erano scomparsi. Quelle due ombre non erano più personaggi drammatici, a meno che non udissi le loro parole o il loro pianto. Ma sarebbero stati, in tal caso, drammatici in altro senso. Potevano ridiventare drammatici, a mio modo, entro le pareti del vico e verso il terrazzino di ferro, con la colonna che usciva dal muro, come il tentativo inutile d'un'evasione, col silenzio di lui e la tsse di lei: o che percepissi tutto questo, o lo tornassi a creare con la mia immaginazione. E tutto ciò, se avessi agito, faceva *cinema*; bastava che arrestassimo, sulla celluloide, gli elementi di questo dramma, la donna, e le loro proiezioni sul selciato. Bisognava inquadrarli, rafforzarli, perfezionare la loro illuminazione, armonizzare l'ingresso e il movimento; il montaggio *interno*. E, se la ripresa fosse compiuta, tutto rinasceva, ma come un nucleo di emozione che io tornavo a sentire; quella scena era la inquadratura lirica che apparteneva a una sequenza cinematografica.

Ripresi alla luce del giorno le mie peregrinazioni e feci nuove scoperte: case piene di crepe, di soprastrutture, dalle logge alte murate (in una c'era rimasto un pertugio, che un vaso di gerani accendeva); vicoli dalle portacce chiuse a peschio, dagli usciolini indecifrabili, dallo inferriate a pianterreno dove le ragnatele invecchiavano.

E archi ossessionanti, che reggevano palazzi, strade che calavano vacillando da destra a mano mancina, come corrose nel fondo; vicoli a scalinata, che portavano inaspettatamente a case di pietra con la croce e le frange sul portale; marmi mescolati a costruzioni d'altro tempo, strisce bianche di lapidi sui prati, pareti solitarie e incompiute, come rovine. Un vico si contristava per uscire, infine, in un piazzale pieno d'aria e di piante; un altro attirava le parsti, come un nascondiglio; da una strada alta, piana, si cadeva, a una scolta, in un vicolo ripido, come l'abisso di un suicidio. E che olezzante e segreta bellezza nei marmi, separati, cosparsi simmetricamente, in un canto del cimitero! Una via, a ripassarci, mi faceva spavento; un'altra mi rassicurava, progredendo; e un'altra ancora, che saliva, mi faceva ansimare e rincorrere a pensieri di oppressione e di fatica.

Sbarramenti di merli, solitudini altezzose, preghiere di basiliche, nel buio sparlito dal raggio lunare. Un cortile, in un palazzo, con una scalinata maestosa e una colonna, suggeriva la presenza delle armature negli ingressi dei castelli. Si vedevano, da una finestra, tre piani di strade, ricongiunti da una discesa. La gente passava sulle tre strade e pareva che vivesse su piani diversi, anche di tempo, piani spirituali diversi.

Tornavo col pensiero a quei luoghi e non ci potevo collocare che nomini in mantello, vecchie cadenti vestite di nero, gatti fuggevoli; mi divertivo a farvi nascere consonanze cortesi di liuti e di cembali, o risa sguaiate. Stringevo i denti per avervi immaginato un delitto. E da ognuna di queste unioni nasceva un significato (come dalla scalinata di Odessa, in *Incrociatore Potemchin*, come dai campi di cotone di *Allelujà*, come dalle scale di Montmartre, per Feyder, per Clair, per Renoir) ed era la parte di un racconto di immagini prolungate, talvolta, dai pianti, dagli spari, dai canti, dai miagoli, dai valzer.

Quella città era in Toscana, e le sue strade, differenti da quelle lunghe e piane, regolari, delle consorelle meno eloquenti, meno umane, parevano passioni della pietra, nè più nè meno che fossero un alfabeto di sentimenti. E staccandomi da ognuna di queste corrispondenze, mi tornava alla memoria come quei suoni romantici diventavano colore, e quelle parole, cui mi riferivo innanzi, paesaggio o musica, e quelle sensazioni fragranze e stordimenti. Pensavo, allora, come a un grande viaggio che tutti — per l'arte — compiessero in uno stesso involuero, attraverso cui tornassero lentamente alla luce, qualunque fosse la loro ricerca, con qualunque mezzo si esprimessero; li vedevo intricati nei medesimi fili d'oro e ognuno portarne uno diverso, ma che rivelava magicamente, all'eternità uno spettro il quale, da qualunque linguaggio nascesse, da qualunque cristallo trasparisse, apparteneva sempre a una medesima sorte di poesia.

MARIO VERDONE

Il gatto

Un gatto — ed è noto che i gatti hanno l'occhio costruito in modo da poter distinguere le radiazioni cromatiche dei raggi infrarossi — vedeva gli oggetti in un modo particolare, cioè alla maniera propria dei gatti.

Stanco della sua monotona vita (egli era il gatto di un ortolano: e si sa, oltre a tutto, che non sono i torsoli di cavolo il cibo preferito dai felini) si mise in cammino per la città alla ricerca di avventure che rinnovassero la sua passione per la tepida morbidezza dei piccoli piaceri dell'esistenza.

Vagò fra grosse scarpe di militari — luccicanti delle vernici da poco applicate dagli « sciuscià » —; si inebriò fra ruote di autocarri insonnoliti nei parcheggi cintati di filo spinato; seguì, sotto l'inesorabile splendore delle lampade elettriche, le rotaie del tram, lucide e serpeggianti fra il traffico notturno delle vie: e, alla fine, entrò in un cinematografo.

Nel buio della sala udì una ragazza che narrava al fidanzato le vicende della pellicola. Infatti il giovanotto stava preoccupandosi del confortevole tepore della fanciulla e non della proiezione.

Dalle parole della ragazza il gatto restò sorpreso: capì che gli uomini vedevano le cose diverse da come le vedeva lui (forse solamente perchè essi non percepiscono le radiazioni infrarosse).

Jean Gabin prodigava la sua conturbante — e quasi immobile — mimica sullo schermo; ma il gatto esci dalla sala diretto, nuovamente, alla vecchia bottega dell'ortolano.

— « Nessuno vede le cose come gli altri » — mormorava fra sè e sè — « e la realtà è tutto un fuggevole giuoco di immagini: la misura di tutte le cose è l'occhio ed ognuno ha una misura propria ».

Un regista udì il soliloquio del gatto: tornò, nella solitudine della notte, nello « studio » deserto, si rivolse alle macchine da presa, che riposavano velate dalle cuffie di protezione:

— « Nel cinema » — disse — « è l'occhio la misura di tutte le cose: ed ognuno ha una sua misura. Bisogna che il nostro film sappia vedere, e far vedere, più in là della misura di ognuno; e mostrare immagini vere, ma un poco più vere di tutte le infinite verità di tutti gli uomini. E le parole ed i suoni faranno parte del ritmo, insieme alle immagini. Ma è l'occhio, nel cinema, la misura di tutte le cose ».

E subito le macchine, da sole, cominciarono a lavorare; e le lampade si accesero: ed il « ciak » batteva, infaticabile, ogni inizio di sequenza.

E presto il film fu prodotto, e fece il giro dei continenti, e tutti lo applaudirono. E passarono mesi ed anni e tutti continuarono a dire che quello era stato il film più bello del mondo.

E passò la figlia di uno dei potenti della terra, e, saputo che il regista era l'autore del film famoso, volle sposarlo, ed il potentissimo genitore lo nominò suo erede.

. . . . . .

Ma a questo punto il regista si svegliò: dallo « studio » veniva il fruscio delle macchine insieme alla voce scoppiettante di un commendatore

E guardando il suo taccuino, il regista si ricordò che aveva in lavorazione una pellicola ricavata da una commedia, con gli « interni » arredati in vetro, con la Silvi e con Campanini, e con tante belle « trovate » di dialogo.

FRANCO TOSI

JOHN FORD

e la stanchezza del cinema americano

(continuazione del numero precedente)

Attualmente in Isvizzera (e dicendo « Svizzera » intendiamo tutta una mentalità, più snobistica che profonda, più epidermica che umana, abbastanza riconoscibile e individuabile anche tra noi), attualmente in Isvizzera, oltre naturalmente a Hitchcock il cui *Spellbound* è passato già da un paio di mesi — e ad Orson Welles, si fa gran conto, si lanciano termini grossi e si parla di « capolavori » a proposito di Billy Wilder, sceneggiatore e regista di *Double Indemnity* — venuto in Italia col titolo idiota *La fiamma del peccato*, titolo che noi espressamente ci rifiutiamo di adottare — e del premiatissimo *The Lost Week-end*, pagine di diario di un giornalista alcolizzato. Non saremo certo noi a disconoscere gl'indiscutibili meriti di film come questi. Ma nel contempo, stiamo attenti a non trascendere i limiti abbastanza evidenti di un regista che è acuto conoscitore dello spettacolo, ma che dice ben poco di suo. La distanza tra *Double Indemnity* e un qualsiasi film di Hitchcock costruito progressivamente per una « tensione », come *La ombra del dubbio*, non è eccessiva. In fin dei conti Wilder (che è di origine austriaca) elabora trame di romanzieri americani, così come Hitchcock (anch'egli europeo, anzi del paese di Scotland Yard) aveva elaborato i dialoghi dell'uomo di teatro Thornton Wilder. La tensione di Billy Wilder proviene in gran parte da frasi di James Cain come: « c'era un profumo di gelsomini; non sapevo che il delitto avesse il profumo dei gelsomini ». Ma il volto dell'attore Fred Mac Murray, nell'interno dell'auto, non esprime nè il calore soffocante della giornata, nè il profumo dei gelsomini, nè (perchè questo era assolutamente impossibile) quello straordinario incitamento al delitto, che dal profumo dei gelsomini — secondo Cain — e dall'attrazione carnale della donna appena vista — secondo quello che il film avrebbe dovuto essere — gli derivava in quella soffocante giornata. A significare tutte queste sensazioni pensa il racconto rievocato dello stesso attore al dictafono. E il film va avanti, com'era prevedibile, ed anzi giunge in porto in maniera molto eccellente. Vien da dire « bravi! » di cuore ai realizzatori. Ma sappiamo noi forse qualcosa di più sull'America, sulle agenzie di assicurazioni, sulla perversione criminale della donna impersonata con grande scaltrezza ed efficacia da Barbara Stanwyck? Non è forse vero che la vicenda di *Doppia indennità* potrebbe svolgersi in ogni parte del mondo dove vi siano un marito, una moglie e un agente d'una qualsiasi agenzia di assicurazioni, senza troppo scandagliare sulla verità e sui personaggi?

Davvero è una cosa grave quando il film non rivela, con indiscutibile precisione, il proprio marchio d'origine. Provate invece a togliere *Variété* dal suo ambiente tedesco, se vi riuscite; o *Tabù* dal suo clima esotico, o *La madre* dal fermento della rivoluzione in marcia. Forse siamo un po' irriverenti, ma siccome qualcuno ha parlato, per questo film, d'una nuova direzione della cinematografia americana, ebbene noi ci sentiamo di definire *Double Indemnity* una trama ed una realizzazione, superiormente congregate, per vagoni-letto internazionali. Il che è terribilmente nello spirito del cinema americano; da cui neppure Wilder, ultimo rampollo europeo d'ingegno, ha saputo uscire.

Figuratevi se ne sono usciti i mestieranti della Metro, pur con tutta la loro buona volontà! In *Dr. Jekyll* e *Mr. Hyde* c'è un esempio molto carino. Si sa che il film citato è un film commerciale; ma si sa anche che in America, da qualche anno, vive Salvador Dali. E Salvador Dali, a furia di lavorare per le riviste eleganti e commerciali d'America, ha pure insegnato che, dall'altra parte dell'oceano, c'è stato del surrealismo. Il surrealismo dunque è di moda? Perchè rinunciare al surrealismo? Questo è, per loro, uscire dagli schemi consueti). Tanto più se, nel film, esso può venire al punto giusto, ad « aggirare » l'approfondimento umano, o per lo meno psicologico, della metamorfosi di Jekyll. Quindi donne seminude inseguite da tigri, e braccia uscenti da torrenti di lava. Il che non sappiamo fino a qual punto, in sostanza, potrà accontentare il pubblico. Anzi, i *pubblici*: quello che va al cinema per vedere Spencer Tracy, Ingrid Bergman e Lana Turner e quello che conosce il surrealismo.

Oggi si può parlare veramente di « stanchezza del cinema americano », perchè questa stanchezza coinvolge oltre i migliori, anche la produzione corrente. Ci si dirà che il cinema americano continua a mantenere i propri mercati, ma noi rispondiamo: fino a quando?, e sopratutto: in che modo? La nostra analisi non si basa, qui, su concetti puramente estetici: noi vogliamo dire che per il cinema americano sono già tramontate, oppure stanno per declinare, tutte le sue formule spettacolari.

E potremmo avvalorare la nostra affermazione continuando a citare gli ultimi ritrovati e i più recenti « sistemi » delle case americane. Ma per fermarci agli esempi già prodotti, noi sosteniamo che una decisa impostazione data ai loro film sarebbe stata, sì, meno comoda, ma nel contempo assai più efficace e dignitosa anche come effetto sul pubblico. Dov'è andato mai a finire, nell'ultimo *Dr. Jekyll*, il racconto di Stevenson, dal quale Mamoulian s'era bensì allontanato, ma con scopi ben precisi di ambientazione ed anche di psicologia (il personaggio di Miriam Hopkins)? Nel film di Mamoulian, se non altro, il terrore era terrore, la lubricità lubricità (come nella scena della taverna, ridotta nel film di Fleming, a rappresentazione per le scuole elementari), e una gamba nuda penzolante dal letto, era una gamba nuda penzolante dal letto. I concetti erano se mai limitati, ma quelli che c'erano, erano concetti e non surrogati. Ben diversamente nel nuovo *Dr. Jekyll*, dove tutto è ostinatamente giuocato sui primi piani, mentre sarebbe stato per lo meno più « emozionante » profittare dell'atmosfera e della situazione. Al contrario, nell'*Ombra del dubbio* e in *Doppia indennità* già citate, Joseph Cotten e Barbara Stanwyck compaiono quasi sempre in figura intera. Insomma, gli americani hanno tentato della psicologia da baraccone a proposito di un soggetto come il *Dr. Jekyll* che, a non voler rifare smaccatamente il film di Mamoulian, si prestava a diventare un discreto « giallo »; e hanno tenuto in un tempo da « giallo » un viluppo quasi dostojevskiano come quello di *Double Indemnity*, dove gli elementi più interessanti erano proprio i personaggi (infatti Fred Mac Murray e Edward G. Robinson sono in diversa misura falliti: troppo ottuso il primo, e troppo macchiettistico il secondo). Può darsi, che il caso di Billy Wilder sia, in certo modo più « serio ». Meglio non insistere troppo su certe psicologie — possono aver detto i soliti produttori —, meglio non scandagliare troppo certa vita americana. Preferibile navigare nell'anonimo.

Consigliabile il *thrilling* puro e semplice. Billy Wilder l'ha eseguito elegantemente ed è stato anche applaudito; ma il cinema americano, oggi, non ha speranza di rinnovamento, se non si rinnova e non progredisce, nello spirito e nei mezzi, certa « democrazia » americana. Quanto poi alla « trovata » di fotografare l'attore Ray Milland, protagonista di *The Lost Week-end*, per le vie d'una città, in mezzo al traffico vero, l'episodio deve aver suscitato scalpore in una Hollywood abituata a falsificare igienicamente anche l'erba e i fiori. Tant'è vero che la Svizzera, attraverso la sua stampa, molto indicata a riflettere le emozioni, le ambizioni e le scoperte di Hollywood, ci dà sempre, di trovate di questo genere, sotto la pàtina dell'impegno artistico, un quadro il più possibile *thrilling*, anche per noi.

Ci resterebbe da parlare delle personalità in certo senso indigenti, ma che tuttavia lo furono e lo sono in maniera sempre più limitata. In prima linea gli stranieri come Lang, il cui *Scarlet Street* rivela evidentissimi i segni delle riduzioni e delle rinuncie, e come Renoir, il cui *Southerner* si rifugia spesso nella forma e il cui *Diario d'una cameriera* si rifugerà forse nel costume e in un momento storico sorpassato. Sotto questo punto di vista, lo stile di Ford in *Viaggio senza fine* non è un rifugio voluto, ma forse una limitazione già inerente alla materia d'origine. Infatti *Viaggio senza fine*, a volte pregevole dal lato formale, manca però d'una precisa direzione psicologica e umana. Alcuni personaggi parlano per lungo tempo di seguito, cosa piuttosto rara nei film migliori di Ford, come s'è detto. Il film, d'altra parte, comincia con una lunga sequenza muta. Squilibri evidenti, salti di temperamento. Quella sequenza è abile dal punto di vista tecnico, ben montata e, situata com'è all'inizio, « fa presa »; ma le donne giù a terra, come sono artificiate! Non c'è (per effetto di Hollywood) vera sensualità, ma (per mancanza di Ford) non c'è neppure vera attrazione nostalgica. Tant'è vero che, quando le donne salgono a bordo, noi non crediamo all'orgia che come a un pezzo di bravura. E così per tutto il film. Serpeggia in molti brani (un film tutto a brani) una letteratura che ha esaurito il suo tempo. Motivi del *Traditore* sono ripresi di pari passo. Le donne nella taverna sono donne tristi e leggere, si direbbe che non hanno il coraggio di esserlo. Esattamente come la prostituta Ingrid Bergman di *Dr. Jekyll* e *Mr. Hyde*. E ci dispiace il dirlo trattandosi di Ford. Sono proprio i difetti inerenti a certe parti di rievocazione verbale della *Pattuglia sperduta*, ampliati; ma qui le donne ci sono! La letteratura, come a molti altri che vi si gettano di conserva, gioca a Ford, praticone col cinema, cresciuto nel cinema e per il cinema, cattivi scherzi. Ma non solo la letteratura: anche i produttori che gli chiedono, quando meno te li aspetteresti (come in *Viaggio senza fine*), pistolotti di propaganda. E' anche lo stare troppo vicino a certa mentalità, che gli deve impedire una visione del mondo più completa. La colpa non è sua, anzi egli rimane sempre uno dei grandi uomini di cinema americani; ma noi nutriamo serie riserve anche per *Furore* e per *La via del tabacco*, nonostante le parole entusiastiche di Alberto Lattuada (o forse, in gran parte, proprio per esse). Tutti sanno che vorremmo, invece, venir contraddetti .Ma non essendo stati, e non avendo intenzione di andare in Isvizzera, potremo ugualmente vedere *Furore*?

UGO CASIRAGHI

Il primo Carné

Nel 1929, l'anno stesso in cui Louis Buñuel e Salvador Dali realizzano « Le Chien andalou » e segnano uno dei maggiori risultati del movimento d'avanguardia fissandone i confini più arrischiati, Carnè presenta « Nogent, Eldorado du Dimanche » un documentario, il suo primo film. Non è la cronaca, nella sua casualità, ad offrirci l'incontro di questi nomi: « Le Chien Andalou » è un indice di ciò che il surrealismo ha ottenuto, consapevolmente, nel cinema e la massima cifra estetica e polemica raggiunta da un moto che, in questa sede, andrà ora velocemente spegnendosi; ma è anche, ci preme dire, la prova più cospicua ed ancor oggi indiscussa della maturità di codesta avanguardia. L'aver Carnè formulato i suoi propositi nella chiara forma espressiva di « Nogent » proprio nello stesso anno dimostra un'eguale compiutezza di idee, un altrettanto solido programma; poichè egli non si affida ad un film industriale e se inizia con un documentario anzi che con un film d'avanguardia a noi spetta rilevare il fatto e accettarlo come un'anticipazione d'umore, non certo come un'insufficienza o addirittura come una mancata comprensione di quelle mete che l'avanguardismo si era proposto ed in quegli anni intorno al '30 andava toccando: « Nogent » è l'indice di un cerchio sperimentale soggettivo compiuto e ci svela chiaramente la continua aderenza spirituale del giovane regista al movimento d'avanguardia — fin dalle origini —; aderenza che giustifica la favorevole accoglienza ricevuta da « Nogent », subito valutato negli ambienti in termini precisi.

Alla data di « Nogent » il documentario (e con questa parola vogliamo indicare quella passione che portava i registi a « girare » fuori dei teatri di posa, alla luce naturale, fra elementi della natura: uomini e cose) ha già tutta una tradizione densa di nomi e di opere che, se anche a soggetto, al documentario si richiamano, ricorrono e si affidano volentieri, riconoscendo ad un esterno, ad un paesaggio, ad un elemento qualsiasi della realtà, ad un'immagine d'acqua, ad una strada, ad una foglia, allo scorcio di un tetto la possibilità di introdursi dialetticamente nella vicenda, di viverla più che di commentarla e, in ogni caso, di chiarirla. Kirsanoff, Cavalcanti, Ivens, Fank, Strasser, Bane, Guyot avevano, dal '23 al '29, consolidato questa tradizione ottenendo che, nelle loro opere, la natura fosse elemento essenziale, affidandole un peso nuovo e inconsueto, degli inediti significati poetici.

Ma, ascritti massimamente al campo del cinema commerciale, questi risultati dovevano sottostare ad esigenze che irretivano i programmi portandoli talvolta a conclusioni di estrema, puerile semplicità per non incidere negativamente sulla quota commerciale del lavoro, in base a quella che i produttori stimavano fosse la cifra di assimilazione del pubblico. Perciò i giovani che, come Carné, si accingono, in questi anni dal '29 in avanti, a continuare la tradizione e ad approfondire esperienze e tentativi precedenti, hanno propositi più indipendenti e mire più vaste. Inoltre la loro azione inizia e si svolge in un momento politico interno molto vicino al loro spirito, il momento che prepara e precede la nascita del Fronte Popolare e del populismo. Si preannunzia anche quell'esame di coscienza che, più tardi, appunto all'epoca del Fronte Popolare, acuirà il suo processo e si insedierà con i suoi problemi nella classe borghese: la classe cui appartiene Carné. Per comprendere Carné (tutto Carné, non quello solo di « Nogent ») è necessario coglierlo in questo periodo della vita politica e sociale di Francia destinato a creare in lui una particolare sensibilità: egli è al margine di questo clima prepopulista e con lui coloro che in questo momento entrano attivamente nel cinema. Quando il Fronte Popolare e il populismo saranno cose dichiarate, accettate, essi si accorgeranno di averli creati dentro di sè e nelle proprie opere con sufficiente intuizione; sarà facile, allora, in queste opere, ritrovarli. « Voyage au Congo » di Marc Allegret e André Gide, « A' propos de Nice » di Jean Vigo, « La Zone » di Georges Lacombe, « Paris-Port » di André Sauvage, « Nogent, Eldorado du Dimanche » di Marcel Carné, legate da questo comune denominatore, sono le opere che emergono nella produzione del 1929. Questi giovani si sono svincolati dall'industria e il senso del loro lavoro si svolge perciò lungo una tematica impertinenza. Se prima il documentario sopportava un compromesso con i capitalisti, lo spieghiamo pensando ad una coscienza di quegli autori ancora lontana dal poter rivendicare i propri diritti perchè di questi ignara: ora a codesti nomi nuovi la situazione appare decisamente insostenibile. E gli esordienti « senza dive nè teatri di posa » non rinunciano certo per un improvvisato e impreciso sentimentalismo e realizzare dei film normali: vi era una troppo forte divergenza di aspirazioni fra loro e gli industriali, ed ora andava aumentando nei primi un senso morale nuovo e profondo che il compromesso negava.

A « Nogent » in particolare va riconosciuto un senso libero ed assoluto dell'immagine, nella quale il contenuto spazia entro le linee di una breve intuizione. Libero perchè il solo fatto di essere un documentario e una prima prova avvalorata da un'assoluta indipendenza finanziaria, sottintende una realizzazione più abbandonata al sentimento momentaneo (nella scelta dell'angolazione, per esempio); indipendente, nello stesso scenario, da ogni influenza che non sia di natura soggettiva: da quelle dell'avanguardia, allora, o almeno dei suoi colori più noti e violenti. Documentario - documento - nei riguardi di Carné stesso e conoscenza sufficientemente accennata della sua personalità: un interesse intenso ad interpretare la natura (un giorno, con essa, gli uomini: « Le Quai des Brumes »); ma quale natura, quale aspetto di essa?

Nel Carné maggiormente maturo sarà la parte più rimessa e nascosta della città e della natura la più ricca di toni: la periferia di « Le Jour se lève » con la fabbrica e la luce livida di un'alba di fine-inverno, il canale Saint-Martin a Parigi (ma siamo quasi alle « banlieus ») di « Hôtel du Nord », il porto e la nebbia di Le Havre di « Le Quai des Brumes »; e tutto ciò parte da « Nogent, Eldorado du Dimanche »: « Nogent » è la premessa necessaria a questo mondo malinconico a volte e a volte disperato; lo è per la stessa libertà che ne condiziona la realizzazione testimoniando di una scelta più che spontanea. Un senso così libero non lo troveremo nemmeno più: non già perchè Carné non ci ha dato altri documentari ma perchè allora il discorso si farà più complesso, il fotogramma più denso di sogni; più lontane le aspirazioni e meno immediata la resa, seppure più precisa la poetica.

Carnè ci permetterà in seguito il ricordo di questa prima opera nei suoi ritorni pieni di rinnovato interesse al tema più di Lacombe, più di Allegret e di Sauvage, ma « Nogent » è una voce sola, intensamente patetica e priva di contatti. Il Carné di « Nogent » non è uno spodestato del mondo delle lettere ,non è nemmeno un Léger nè un Clair; il suo senso delle immagini difetta di cultura, forse è teoricamente oscuro e confuso, ma muove con forma genuina dall'intimo di un bisogno spirituale: il ballo popolare a Nogent, un organetto di Barberia, delle cartoline illustrate, due innamorati in un prato, una coppia che danza, una piccola operaia sola sono gli esponenti probabili di un mondo lirico melanconico e chiaro fermato sul nascere con i suoi significati causali e decisi in un giorno di sicura intuizione ed affluiscono con ingenua abbondanza sullo schermo. Questo primo canto, con tutta la sua probabile facilità, incide sul risultato finale di Carné e riprende spesso nelle opere posteriori: ripeteremo allora che le passeggiate all'alba di « Jenny » e di « Le Quai des Brumes », l'alba o la fabbrica di « Le Jour se lève », la luce della domenica di « Hôtel du Nord » fioriscano sicuramente sulla traccia di « Nogent, Eldorado du Dimanche ». Il ricordo di questo film agirà sempre su Carné come un richiamo della memoria, un allarme ad una creazione più personale.

CORRADO TERZI

ABBONATEVI A

La Critica Cinematografica

PARMA
Via Vittorio Emanuele, 57

SIPARIO
Rassegna mensile dello spettacolo
diretta da IVO CHIESA
e GIAN MARIA GUGLIELMINO

GENOVA
Via XX Setlembre, 12

La revue du Cinéma
Mensuelle
Directeur-Rédacteur en chef
JEAN GEORGE AURIOL

Paris: 20, Place de la Madeleine (8e)

Motion Picture Herald
Martin Quigley, *Editor-in-Chief and Publisher*

1270 Sixth Avenue, Rockefeller Center, New York 10, N. Y.

LA CINEMATOGRAFIA ITALIANA
Settimanale dell'Industria del Film
Direttore:
RENATO BONANNI

Roma
Largo Fontanella Borghese, 84

DUE MANIFESTI SUL SONORO

I due manifesti che seguono ci paiono particolarmente indicativi, a testimonianza delle discussioni che sorsero intorno al sonoro e dei diversi suggerimenti che furono avanzati circa l'impiego del nuovo mezzo espressivo.

Il manifesto sovietico risale al 1928 *ed era già noto in Italia, quantunque in una traduzione manchevole e incompleta. Il secondo, ancora inedito in Italia, è dovuto a due cineasti d'avanguardia inglesi e fu pubblicato nel numero* 3 *di «Film Art»*, international review of the advance-guard cinema, *nella primavera del* 1934.

Ambedue gli scritti mirano a disincagliare il nuovo ritrovato tecnico dalla piatta riproduzione della realtà, per farne un mezzo espressivo. Ma basta confrontarli per rilevarne il diverso valore. Mentre il primo, redatto ancora ai primi vagiti del sonoro, conserva ancor oggi un'importanza che non è solo documentaria; il secondo, pur enunciando qualche idea abbastanza suggestiva, rimane a testimoniare quasi esclusivamente la posizione di molti, e magari avvertiti cineasti come i due autori, che nel 1934 *si attardavano ancora in una posizione negativa. Nel* 1934, *e cioè dopo i film sonori di Eisenstein e di Pudovchin, di Pabst e di Clair, di Murnau e di Dreyer, di Dupont e di Mamoulian.*

1928

L'ideale, da tempo vagheggiato, di un cinema sonoro è ormai una realtà.

Gli americani hanno inventato la tecnica del film parlato e l'hanno portata ad un livello che ne consente l'utilizzazione pratica. Anche la Germania lavora con impegno nello stesso senso. E in tutto il mondo si discute di questa arte muta che infine ha trovato una voce.

Noi che lavoriamo nell'U.R.S.S., siamo pienamente coscienti che le nostre risorse tecniche non sono tali da farci sperare in questo campo un rapido successo pratico. D'altra parte, ci sembra interessante enumerare qualche considerazione preliminare di natura teorica, tanto più che — se le nostre informazioni non sono errate — ci sembra che questo nuovo progresso tecnico venga indirizzato su una cattiva strada.

Una falsa concezione delle possibilità di questa scoperta tecnica può, non ostacolare lo sviluppo del cinema-arte, ma addirittura annientarne la attuale potenza espressiva.

Il cinema di oggi, attraverso le immagini visive di cui è costituito, provoca nello spettatore un'enorme impressione, ed ha saputo guadagnarsi un posto di primo piano tra le altre arti.

Come è noto, il mezzo fondamentale — e d'altra parte unico — per il quale il cinema ha potuto raggiungere un così alto grado di efficacia, è il *montaggio*.

Il progresso del montaggio, in quanto mezzo essenziale per produrre un effetto, è l'assioma indiscutibile su cui si è basato lo sviluppo del cinema.

Il successo universale dei film sovietici è dovuto in gran parte ad alcuni principi di montaggio, che essi per primi hanno scoperto e applicato.

1. - Per il futuro sviluppo del cinema, quindi, i soli fattori importanti sono quelli volti a rafforzare e a sviluppare queste trovate di montaggio per produrre effetto sullo spettatore.

Esaminando, da questo punto di vista, ogni nuova scoperta, è facile dimostrare lo scarso interesse che il colore e la stereoscopia presentano a paragone della alta significazione del suono.

2. - Il film sonoro è un'arma a due tagli, ed è affatto probabile che esso sarà impiegato secondo la legge del minimo sforzo, ossia per soddisfare semplicemente la curiosità del pubblico.

Da principio, assisteremo allo sfruttamento commerciale della merce più facile a fabbricare e a vendere: il film *parlato*, nel quale la registrazione della voce coinciderà nel modo più esatto e più realistico col movimento delle labbra sullo schermo, e nel quale il pubblico apprezzerà l'illusione di sentire veramente un attore, una tromba d'auto, uno strumento musicale, ecc.

Questo primo periodo di «attrazione» non pregiudicherà lo sviluppo della nuova arte, ma ci sarà un secondo periodo — e sarà terribile. Esso coinciderà col declino dello sfruttamento di queste attrattive immediate, quando si cercherà di sostituir loro drammi di «alta letteratura» e altri tentativi d'invasione dello schermo da parte del teatro.

Utilizzato in questo modo, il sonoro distruggerà l'arte del montaggio.

Infatti ogni complemento sonoro renderà più intensa e arricchirà la significazione intrinseca di ciascun pezzo di montaggio — il che fatalmente tornerà a detrimento del montaggio, che sorte il suo effetto non dai singoli pezzi, ma dalla somma di essi.

3. - Solo l'impiego del suono in contrappunto con un pezzo di montaggio visivo offre nuove possibilità di sviluppare e di perfezionare il montaggio.

Le prime esperienze del sonoro, quindi, devono essere indirizzate verso la non coincidenza del suono con le immagini.

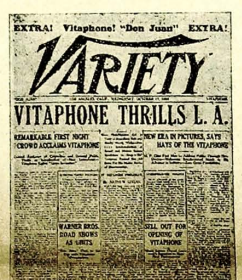
Solo questo metodo di montaggio può produrre la sensazione cercata e, col tempo, porterà alla creazione di un nuovo *contrappunto orchestrale* tra le immagini visive e le immagini sonore.

4. - La nuova scoperta tecnica non è un fatto casuale nella storia del film, ma un risultato naturale per l'avanguardia della cultura cinematografica. E, grazie a questa scoperta, sarà possibile sormontare moltissimi ostacoli veramente insuperabili.

Il primo di questi ostacoli è costituito dai sottotitoli — nonostante tutti i tentativi che erano stati fatti per incorporarli al movimento o alle immagini del film.

Il secondo ostacolo è costituito dal cumulo di cose che bisogna spiegare — il che sovraccarica la composizione delle scene e rallenta il ritmo.

Ogni giorno i problemi che riguardano il tema e il soggetto divengono più complessi. E i tentativi che sono stati fatti per risolverli attraverso sotterfugi scenici d'ordine esclusivamente visivo, o hanno lasciato insoluti quei problemi, o hanno indotto il realizzatore ad effetti scenici veramente troppo fantasiosi.


EXTRA! Vitaphone! "Don Juan" EXTRA!

VARIETY

VITAPHONE THRILLS L. A.

REMARKABLE FIRST NIGHT CROWD ACCLAIMS VITAPHONE

NEW ERA IN PICTURES, SAYS HAYS OF THE VITAPHONE

WARNER BROS. HEAD SHOWS AS SIRITS

SELL OUT FOR OPENING OF VITAPHONE

La nascita del sonoro era annunciata da Variety *su cinque colonne.*

Il suono, considerato come un nuovo elemento del montaggio (e come elemento indipendente dall'immagine visiva), introdurrà senza dubbio un mezzo nuovo, estremamente efficace, per esprimere e risolvere i complessi problemi contro i quali abbiamo finora urtato, e che non abbiamo potuto risolvere — data l'impossibilità di trovare una soluzione con l'ausilio dei soli mezzi visivi.

5. - Il *«metodo del contrappunto»*, applicato alla creazione del film sonoro e parlato, non solo non altererà il carattere internazionale del cinema, ma rialzerà la sua significazione e il suo potere culturale a un livello finora sconosciuto.

Applicando questo metodo di costruzione, il film non sarà confinato nei limiti d'un mercato nazionale — come avviene per i drammi teatrali e come avverrà per le commedie di teatro cinematografate. Inoltre, si avrà una possibilità, ancora maggiore che per il passato, di far circolare pel mondo idee suscettibili d'essere espresse per mezzo del film.

S. M. Eisenstein
V. I. Pudovchin
G. V. Alexandrof.

1934

Wright - Anzitutto bisogna rendersi conto che i film sono sempre stati sonori, anche ai tempi del cinema muto. Più grande era l'orchestra e migliore appariva il film.

V. Braun - Esatto. E ora che il progresso tecnico ha reso possibile il parlato, crede che per il film questo sia un complemento buono quanto la musica?

Wright - No, perchè un film parlato, per quanto buono, è sempre una commedia, magari perfezionata da superiori possibilità meccaniche, come, ad esempio, panoramiche, primi piani, stacchi, ecc.

V. Braun - Vuole dire che i film «parlati» non sono film?

Wright - I film «parlati» sono film dal punto di vista tecnico, non da quello cinematografico.

V. Braun - Allora la prima cosa da fare è di classificare i film parlati e i film sonori in due categorie differenti.

Wright - Sì. E quindi non abbiamo bisogno di discutere oltre dei film parlati. Passiamo al film sonoro vero e proprio. Tanto per cominciare, che cosa ne dicono gli esteti?

V. Braun - Oh, moltissime cose. Anzitutto lodano il sonoro contrappuntistico e quello immaginativo, e sostengono che con essi si possono ottenere grandi effetti artistici. Io credo che, originariamente, questa considerazione sia stata provocata da una tipica reazione: quando apparvero i primi film parlati, gli esteti si rifiutarono, e assai giustamente, di prenderli in considerazione; ma quando, dopo un anno, videro che il film parlato non era morto sotto il peso della loro disapprovazione, giunsero di colpo all'estremo opposto.

Wright - Sì, ricordo che la scena dell'impiccagione di «The Virginian» riscosse moltissimi elogi.

V. Braun - Tuttavia gli esteti (non ho ancora ben capito, però, chi siano queste persone) hanno molti punti a loro favore.

Wright - Certamente. La maggior parte delle loro opinioni è ottima teoria del cinema, ma il guaio è che essi non se ne rendono conto. Il che non danneggia la teoria, ma rovina la pratica.

V. Braun - Bah! Forse sarà meglio esaminare i vantaggi del suono e, in particolare i vantaggi del sonoro «immaginativo» - se pur esiste - e contrapuntistico.

Wright - Ma non dobbiamo dimenticare che il film è un fatto visivo, tanto che il film perfetto dovrebbe soddisfare da ogni punto di vista senza il sonoro, ed essere quindi proiettato nel più assoluto silenzio.

V. Braun - *Ma questo non significa che il film perfetto non possa essere super-perfezionato dall'impiego del sonoro come complemento.*

Wright - L'uso immaginativo del sonoro, il contrasto tra sonoro e immagini (contrappunto) può senza dubbio essere efficace, ma questo non vuol dire che buone immagini non possano avere lo stesso effetto con mezzi più legittimi. E, in verità, comincio a chiedermi se il sonoro è poi una condizione di vantaggio.

V. Braun - Ma certamente. Il suono può senza dubbio accrescere, e lo accresce, l'effetto delle immagini. Ma non crea necessariamente l'effetto. E, se usato impropriamente - tanto grande è il suo potere - può addirittura rovinare l'immagine.

Wright - E' vero. Io stesso ho visto una delle sequenze che preferivo completamente rovinata dall'aggiunta della musica di Bach - la quale è certamente migliore di qualsiasi film prodotto. La musica di Bach rovinava le immagini perchè era troppo potente.

V. Braun - Il che ci ricorda che una delle arti più potenti è, appunto, l'arte dei suoni.

Wright - Che cosa s'intende per «sonoro raccordato al film?»

V. Braun - Prima di cominciare a girare un film si hanno a disposizione i suoni del mondo, dal canto dell'allodola alla voce di Mae West, dalla «Jupiter Symphony» al motore a combustione interna.

Wright - E la voce umana non ha maggior valore di qualsiasi altro suono.

V. Braun - Quando si sincronizza un film si scelgono, fra tutti i suoni, quelli che sembrano più adatti. Se si usa un suono naturale corrispondente all'immagine visiva, e se si dà un posto predominante alla voce umana, si ha un film parlato.

Wright - Se si usa un qualsiasi suono naturale che non corrisponda all'azione visiva, il film risulterà un insulso prodotto intellettualistico.

V. Braun - Se si crea un buon film visivo, che sia concluso in se stesso senza alcun suono, ci si accorgerà come il solo suono che può veramente accrescere l'intensità delle immagini, sia il suono astratto.

Wright - La musica è astratta.

V. Braun - Da se stessa la musica si limita, e molto giustamente, a suoni prodotti da un ristretto numero di strumenti speciali. Si è perciò liberi di orchestrare qualsiasi suono del mondo.

Wright - Ma una volta orchestrati diventano astratti quanto la musica. E il suono astratto orchestrato è il vero complemento del film. Può intensificare il valore, per esempio, di un aereoplano in volo, in modo tale che nessun aereoplano potrebbe mai raggiungere nella realtà.

V. Braun - Perchè il suono naturale è incontrollabile. Nessuna arte è incontrollata. Il suono astratto è completamente controllato dall'artista creatore, che, in questo caso, è il regista del film. Il regista deve creare i suoni come crea le immagini visive, e dato che non può creare il suono naturale, deve orchestrarlo secondo i suoi intenti.

Wright - E quando il regista potrà farlo con la stessa espressione con cui Cézanne orchestrò la natura nelle sue tele, il primo vero film sarà stato realizzato.

ASINCRONISMO

(continuazione della quinta pagina)

nel suo *Scarpe al sole*. Un soldato durante la guerra è relegato in una fureria, ma vorrebbe raggiungere i suoi compagni al fronte e marciare al loro fianco. Mentre bolla con un timbro un pacco di fogli, invece del rumore del timbro, si sente quello cadenzato dei passi di un reggimento in marcia.

Così, E. A. Dupont che nelle sue opere ha sempre fatto un uso straordinariamente cinematografico del sonoro si è servito dell'asincronismo in funzione esplicativa: nel film *Due Mondi* un ufficiale austriaco dorme in una stanzetta, in uno di quei paesi dei Carpazi persi e rinconquistati a volta a volta dai tedeschi o dai russi. Si sveglia e gli arriva, con la limpidezza dell'alba, il canto dei soldati russi: tutto il pubblico ha capito che i russi hanno rioccupato il paese e che l'ufficiale corre il rischio di essere fatto prigioniero.

Infine, in *Stagecoach (Ombre rosse)* di John Ford, suoni e rumori asincroni assumono un valore affatto decisivo nello svolgimento della vicenda, in quanto ad essi è affidata la risoluzione dell'acme drammatico del film. *S'agecoach* è la storia di un viaggio in diligenza durante il quale i passeggeri temono d'essere raggiunti dagli indiani che li inseguono. Il momento emotivamente più alto è reso con un montaggio alla Griffith, che Ford ha risolto, in maniera del tutto nuova mediante il sonoro: una donna prega nella diligenza, mentre si odono gli spari e i sibili delle frecce degli indiani. La macchina resta ferma sul volto della donna terrorizzata. A poco a poco si alza nell'aria, via via più distinto, lo squillo di una tromba. Il volto della donna, dapprima incerto, si illumina di colpo: sono arrivati i salvatori.

NELLA MUSICA.

L'asincronismo della musica nel film fu sostenuto sopratutto dal Pudovchin (cfr. «Film e Fonofilm») il quale afferma che «la musica nel film non deve mai aver carattere di accompagnamento». Quindi una musica di intonazione trionfale e vittoriosa può — ad esempio — accompagnare la visione di una repressione o di una sconfitta, riaffermandosi in essa il tema fondamentale del film: la certezza, cioè, della riscossa e della vittoria ultima di coloro che momentaneamente sono sopraffatti.

Il Pudovchin che ha attuato proprio questo esempio nel suo *«Il disertore»* (musica di Sciaporfin), scrive:

«Quando i lavoratori perdono terreno il tema vittorioso della musica aumenta; quando i lavoratori sono disfatti e dispersi la musica diventa più potente, sempre nel suo spirito di vittoria e di esaltazione: e quando i lavoratori spiegano di nuovo la loro bandiera allora la musica giunge al suo massimo e finalmente la sua essenza coincide con quella dell'immagine

Che ruolo viene ad avere qui la musica? Come l'immagine è una oggettiva percezione degli avvenimenti così la musica esprime l'apprezzamento soggettivo di quella obbiettività. Il suono ricorda agli spettatori che ad ogni sconfitta lo spirito combattivo dei lavoratori riceve nuovo impeto e impulso verso la vittoria definitiva di domani».

Un caso limite, certamente, nella sua evidenza che sembrerebbe didascalica. Comunque, variamente atteggiata o modificata, la tesi di Pudovchin è riapparsa spesso negli scritti sui rapporti tra cinema e musica. Oltre ai sostenitori, naturalmente, ha trovato detrattori e oppositori: chi ha affermato che, al contrario, la musica deve avere un esclusivo «carattere di accompagnamento» e chi ha scritto: «Nous ne demandons pas (à la musique) de nous «expliquer» les images, ma de leur ajouter une résonance de nature spécifiquement dissemblable (ou alors c'est se résigner au pléonasme perpétuel). Nous ne lui demandons pas d'être «expressive» et d'ajouter son sentiment à celui des personnages ou du realisateur, mais d'être «décorative» et de joindre sa propre arabesque à celle que nous propose l'écran. Que elle se débarrasse donc de tous ses éléments subjectifs...» (Maurice Jaubert).

Ma, quantunque sia chiaro che la tesi di Pudovchin è accettabile solo come dichiarazione di tendenza e che, come ogni considerazione di carattere normativo, non può pretendere certo validità esclusiva sul piano estetico, tuttavia è certo che gli esempi fondamentali di raggiunta unità poetica tra i valori espressivi della musica e quelli dell'immagine rimangono quelli dell'asincronismo.

La musica de *La chienne* di Jean Renoir è tutta asincroma e raggiunge con scarna essenzialità i suoi più compiuti intenti espressivi.

Anche durante la drammatica uccisione di Severine (Simone Simon) de *La bete humaine* (*L'angelo del male*) di Jean Renoir, si sente la facile canzonetta che un tenorino sta cantando nel caffè della festa dei ferrovieri, dove Severine ha poco prima ballato in compagnia dell'amante che la uccide, (Jean Gabin). Le note allegre, e forse un po' patetiche, della canzone che violentemente risuonano, ingigantite e amplificate, nel cervello di Lentier, rafforzano infinitamente la drammaticità della scena e stanno quasi ad indicare il sentimento di liberazione del protagonista.

Marcel Carné nel suo *Quai des brumes* (*Il porto delle nebbie*) ha impiegato un bellissimo coro di voci bianche per accompagnare la scena in cui l'infame tutore di una ragazza lotta con l'amante di questa e viene ucciso.

Altre situazioni fortemente drammatiche sono sottolineate da allegri motivi popolari: un organetto suona davanti alla porta della casa in cui la madre impazzita parla con la donna che è venuta a cercare il figlio morto, in *Carnet de bal* (*Carnet di ballo*) di Julien Duvivier.

Mentre il piccolo protagonista di *Poil de carotte* (*Pel di carota*) di Julien Duvivier, sta per impiccarsi, gli tornano alla mente gli episodi salienti della sua breve vita. Nel rapido montaggio sonoro che descrive questa immaginaria rievocazione, spicca immediatamente la festosa canzone che il piccolo aveva cantato un giorno insieme al padrino: e il riavvicinamento tra il ritmo giocondo e il volto angosciato del bimbo accresceno il valore emotivo e drammatico della situazione.

La copia degli esempi riportati sarà servita a chiarire come un simile impiego del sonoro determini logicamente una libertà e una indipendenza dei due fattori visivo e sonoro, da permetterne la convivenza e il reciproco potenziamento: il sonoro, cioè, solo mediante l'asincronismo, potrà «aumentare la potenziale capacità espressiva del film».

ANTONIO PIETRANGELI

I FILM DEL MESE

CORRENTI NERE

Chi, anche se appena uscito dal cinema, potrebbe raccontarvi per filo e per segno il film veduto? Fate la prova con voi stessi e non siate neanche troppo esigenti; non dico i quadri, ma nemmeno la successione delle scene, degli episodi, riuscirete a districare da quella matassa ingarbugliata cui si riduce immancabilmente il *film veduto*. Avviene il contrario che in letteratura dove la novella o il romanzo, lentamente consumati dalla lettura, si posano e rimangono nella memoria con una certa chiarezza. (E non basterebbe questa differenza, in fondo così superficiale e banale, a delineare la natura stessa del cinema, il suo carattere di gioco meraviglioso?). Un mese dunque è più che sufficiente per non lasciarvi di un film che una vaga impressione. Ed è giusto che sia così. Altrimenti chissà mai cosa accadrebbe di noi, poveri spettatori, se tutte le immagini e le parole dovessero colpire nel segno e farci uscire dal nostro guscio di indifferente abbandono. Chilometri e chilometri di pellicola scorrono su di noi e sono drammi, passioni, gioie, tormenti, rinunce, sacrifici, ma il nostro cuore è di pietra: non ci scomponiamo nemmeno e se proprio una lacrima preme al ciglio, esca pure, già lo sappiamo lo scherzo è ormai vecchio: si tratta di un sfogo innocente che non compromette per nulla il nostro sistema nervoso. Ogni foglia che cade dell'albero, diceva un antico scrittore, è un uomo che muore e un uomo che nasce. Ma noi non abbiamo il diritto nè di addolorarci nè di gioire.

Per questo i cinematografi sono sempre così affollati; quasi sempre la gente esce non diversa da come è entrata. Spesso oggi il film altro non è che un «big sleep».

Tedeschi in America

Gli americani han fatto un film intitolato così. E scommettiamo sarà uno di quei film che-non-vi-fanno-dormire, di quelli che gli americani chiamano «thrilling». Ne abbiam visti più d'uno in questi ultimi tempi: *Nelle tenebre della Metropoli* (Hangover Square), *La donna fantasma* (The phantasm lady) *La fiamma del peccato* (Double indemnity), *La strada scarlatta* (Scarlett Street), *La donna dal ritratto* (The woman in the window), *Nebbie* (Conflict), *Gangsters* (The Killers).

I loro registi: Jhon Brahm, Fritz Lang, Robert Siodmack, Billy Wilder, Kurtis Bernhardt, son tutti di razza tedesca. Ma non sappiamo fino a che punto questa constatazione abbia valore. E possibile parlare, a proposito di essi di resistenza, di fedeltà al proprio sangue? E se non di una scuola almeno di un'influenza tedesca in America sarà lecito far menzione in una storia futura del cinema del nostro tempo? Forse sì, pur di non esagerarne le conseguenze. Perchè Billy Wilder è tedesco ma Don Birman (l'eroe di *The lost Week-end* è americano al cento per cento; Kurtis Bernhardt è tedesco ma l'ing. Mason (l'eroe di *Conflict*) è Humphrey Bogart, basta dir questo. Perchè pure il mondo tedesco di *Anche i boia muoiono* con quei borghesi dal colletto alto, il vestito nero, gli stivaletti abbottonati e la faccia flaccida come disegni di Grosz è una ricostruzione perfetta ma non sappiamo fino dove arrivi la sua fedeltà. Sotto, sotto il tedesco non c'è più; anzi si è dalla parte opposta; facendo dell'antinazismo Lang perde naturalmente una buona parte di tedescheria. Rimangono come qualcosa di distaccato, come forma pura, lo stile, la rigidità, la geometria delle composizioni, quel senso di acciaio e di spietata freddezza. Ma siamo ben certi che tutto ciò sia molto lontano dal *Dittatore* di Chaplin?

E se la casa del pittore (Franchot Tone) in *The phantasm lady* e l'appartamento vuoto di *Conflict* in cui Humphrey Bogart, vede entrare la moglie riecheggiano la nudità dei corridoi di *Murder*, dove sono quel senso di disperazione e l'affannarsi convulso di Peter Lorre e quelle voci tedesche metalliche e affilate come lame?

Gangsters e psicoanalisi.

Un fondo «nero» è comune a questi film, o meglio diciamo un interesse psicoanalitico, ma non è sufficiente questo comune denominatore per prenderli in blocco. Mentre Jhon Brahm con *The Lodger* e *Hangover Square* entra nella Londra finesecolo ricorrente, nel cinema, con le sue nebbie, i broughams, i bassifondi, i lampioni a gas, e quei suoi personaggi ammalati, ossessi, che si sforzano d'entrare nella realtà del mondo, fino ai recenti *Gaslight* e *Dorian Gray*, Siodmak, Billy Wilder, appoggiandosi a quella corrente letteraria americana che attualmente ha in Raymond Chandler il suo più tipico rappresentante, danno seguito a quel genere di cinema che, imitando i francesi, potemmo anche noi chiamare *nero*.

Questa parola tuttavia non deve trarci in inganno; non dobbiamo pensare ai romanzi neri del sette-ottocento; se mai sarebbe possibile un riferimento a certi elisabettiani minori che nella *cronaca nera* trovano i soggetti dei loro foschi drammi. E non solo per alcune relazioni esteriori (l'italiano cattivo è in questi drammi al centro dell'interesse come il gangster italiano in *Scarface*) ma per certe affinità di carattere e di stile. Come in quei drammi i personaggi di questi film (Humphrey Bogart, Paul Muni, George Raft, ecc.) sono diventati *maschere*, esseri guidati da una loro logica meccanica ed assoluta, con i loro gesti calcolati e prevedibili e che pur sempre toccano nel segno.

Per loro non c'è salvezza; un crudele destino li guida, essi entrano nella loro parte appunto come celassero il volto dietro una maschera, una maschera di cattiveria e di cinismo. I loro stessi vestiti, le loro mani, i loro sguardi, le movenze, la maniera di mettere in bocca una sigaretta o di levarsi il cappello, di prendere in mano il ricevitore telefonico o di versare del whisky in un bicchiere, partecipano di quella inesorabile fatalità che li spinge, al momento buono, al delitto. E il pubblico lo sa, e gode di trovarli ad ogni film sempre uguali questi suoi personaggi. Nessuno pensa di chiedere loro delle giustificazioni, sarebbe ingenuo: essi non le danno.

Conflict.

Quando in *Conflict* la signora Mason parte per la montagna nessuno dubita che stia per succederle qualcosa, eppure tutto il film si concentra lì; è dalla prima scena che si sta ad aspettare *quello che deve succedere*, ma l'automobile che improvvisamente appare in mezzo alla deserta strada di montagna, il solito automobile da gangsters, ha ancora la forza di farci rabbrividire e l'uomo nascosto nella nebbia al margine della strada, quest'uomo che non può essere che Humphrey Bogart, di porci nel dubbio e di provocare, allorchè si svela ai nostri occhi, il «thrill» più forte. Chi baderà poi al luogo comune del delitto, alla macchina messa in moto e fatta precipitare nella forra, a questo espediente vecchio come il cinema e consacrato da D'Annunzio in una pagina della *Leda senza Cigno*?

Con *Conflict*, tuttavia non entriamo nel film di gangsters. Nessun inseguimento, nessuna sirena, niente «*typewriters*». Un poliziotto apparirà soltanto alla fine e in borghese. Qui entra in gioco piuttosto la psicanalisi così cara al cinema americano d'oggi, un Freud, volgarizzato, è vero, ma che nella caratterizzazione del film ha la sua importanza. Temi crudi cedono il posto a un tentativo di penetrazione nell'animo del personaggio, un tentativo, d'altronde fallito in partenza, che subito si trasforma in formula e mostra la corda. Ma è inutile andare in cerca di profondità, film come questi non pretendono tanto, a meno che uno dei diversi motivi che li ispirano, di cui parleremo più avanti, non si isoli e prendendo il sopravvento sugli altri non riesca a condurre il film fuori dal compromesso. Arriveremo allora al classico «gangster» o, per fare un esempio recente, a *The lost week-end* di Wilder che è già qualcosa di diverso da un film nero, che pur partendo dal fatto di cronaca raggiunge una sua verità e una sua autentica bellezza. Ricordiamo invece nel compromesso con *La signora del venerdì* (His girl's friday) di Howard Hawks.

Ultimo Hawks.

His girl's friday è il rifacimento di un famoso film di Milestone girò, verso il '30, da un dramma di Ben Hecht e Mac Arthur. Si chiamava *Fronte Page* (*Prima pagina*) e non apparve mai in Italia. Paul Rotha nel sui *Celluloid* dice di non aver mai visto sugli schermi di Londra film più «unmoral»: di un individualismo senza limiti, senza alcun principio e scrupolo, fatto con il più completo sacrificio di ogni principio morale per una personale difesa. Raccontava di un direttore di giornale affatto immorale e disonesto, ma interpretato così «charmingly» che riscuoteva subito la nostra ammirazione. Noi non conosciamo *Front page* e quindi non possiamo fare alcun confronto con questo di Hawks. Ma crediamo che il film di Milestone avesse quella freschezza che *His girl's friday* non possiede. Quegli anni, intorno al '30, erano un tempo felice per il cinema, per questo genere di cinema. Mamoulian faceva *City Streets*, Mervin Le Roy *The Little Cesar*, lo stesso Hawks *Scarface*. George Hill aveva appena finito *The Big House*.

Ma con ciò non vogliamo dire che film come *The Front Page* o *His girl's friday* siano da annoverarsi tra i film di gangsters. Si tratta, come dicevamo, di una unica miniera, ma con diversi filoni, ognuno dei quali presenta particolarità proprie. Il capostipite rimane quello *Notti di Chicago* che un tedesco (!) famoso Sternberg realizzò nel lontano '27 da un soggetto di Ben Hecht. Il connubbio Ben Hecht-Sternberg è piuttosto significativo, in realtà si tratta dei due poli opposti di un unico asse, o se preferite altro paragone, dei due piatti di una bilancia. Umorismo e satira da una parte, crudo realismo dall'altra. L'ago della bilancia rappresenta il genere. Mettete più peso nel secondo piatto e l'ago si fermerà davanti a *Scarface*, fate il contrario e l'ago segnerà *Front Page*, *Tutta la città ne parla*, e molti altri per arrivare ai recenti *Un evaso ha bussato alla porta* e *La signora del venerdì*. Se poi porrete sulla bilancia una dose di psicanalisi, nell'indice potrete leggere *film nero*, se invece toglierete il realismo e metterete una vena di tedeschismo vi avvicinerete a certi film di Capra, a *Ventesimo secolo*, ecc. Tali distinzioni naturalmente non sono nette, ma grosso modo il recipe è questo.

In quanto al film giallo puro e giallo-rosa si tratta di altri generi ancora, che possono avere con i sopra citati rapporti di parentela più meno stretta, secondo la figliazione e il sangue che scorre nelle loro vene. Ma di solito, salvo qualche eccezione (la serie dell'*Uomo ombra* e, per nominarne uno recente, *Il falcone maltese*) sono considerati come i parenti poveri.

Con *La signora del venerdì* entriamo dunque nel campo della satira e dell'umorismo venati di gangsterismo. I personaggi non saranno più gli esseri dalla vocazione maligna, cinici e feroci come il Popey di *Sanctuary*, ma continueranno a far parte di quella nuova commedia dell'arte, che questi film rappresentato, come macchiette; saranno il cattivo, simpatico, ed ingenuo (vedi Gary Grant nel suddetto film), il gangster buffone dall'aria italiana, l'immancabile giornalista scornato, i politicanti imbroglioni, il poliziotto ingenuo, la donna che indovina tutto e che inevitabilmente conduce al lieto fine.

Questi i personaggi dell'ultimo film di Hawks, ma non esauriscono la serie. Son rimasti fuori, il vecchio giudice che sorride all'imputata, l'avvocato perdicause, il campagnolo sincero, poi tutta la sua collezione dei vecchietti maniaci immortalati da Etienne Girardot e Donald Mick, recentemente scomparso.

Anche l'ambiente naturalmente, in questi film, si schiarisce e le cose, gli oggetti assumono un differente valore. Il telefono perderà la sua evidenza d'ancora di salvezza e, secondo i casi, ossessiva, per divenire il pretesto di un'infinità di trovate e di equivoci.

ANTONIO MARCHI

SCHEDA PER IL SONORO

Nasce il sonoro, come invenzione tecnica tra il 1915 e il 1927 e lasciamo agli storici ricercatori di documenti e di pezze d'appoggio di rintracciare, nei più minuti dettagli, la storia dell'invenzione, e derimere questioni di precedenza e di brevetti, e appurare magari che il merito vero e proprio dell'invenzione spetta chissà a quale sfortunato ricercatore.

Nella pratica industriale il sonoro nasce, dopo incerte vicende (Don Juan, When a Man Loves, The Better Olé) *con il* Cantante di jazz *di Crosland: 1927.*

Come fatto estetico, nasce con Allelujah, *di Vidor: 1929, e le tappe del suo svolgimento coincidono ormai con le tappe del cinema. Il consuntivo di questi primi vent'anni è presto fatto; e porta i nomi di* L'angelo azzurro *(1930),* Il Milione *(1931),* La tragedia della miniera, *(1931),* Il fortunale sulla scogliera *(1931),* L'opera dei quattro soldi *(1931),* Verso la vita *di Ekk (1931),* Tabù *(1931),* « M » *(1931),* Le vie della città *(1931),* A me la libertà *(1932),* Ragazze in uniforme *(1932),* Sotto i tetti di Parigi *(1932),* Il dottor Jekyll *(1932),* Pel di carota *(1932),* Scarface *(1932),* Il disertore *(1933),* Don Chisciotte *(1933),* L'uomo di Aran *(1934),* Delitto senza passione *(1934),* Nostro pane quotidiano *(1935)* Ciapaief *(1935), i film di Jean Vigo e i primi di Frank Capra,* Il Traditore *(1935),* Kermesse eroica *(1935),* La grande illusion *(1937),* La bête humaine *(1938),* Ombre rosse *(1939),* Il deputato del Baltico, Il porto delle nebbie e Alba tragica, *fino a* Citizen Kane *(1940), ai film di Marc Donskoi* (Massimo Gorki), *e ai nostri* Ossessione, Roma città aperta, Sciuscià *e* Paisà.

Ma oggi già sembra vano fermarsi ancora a considerare questo o quell'effetto sonoro, questo o quell'appropriato impiego del mezzo. Oggi, se non erriamo, il sonoro, e insomma il cinema, stanno attraversando una crisi di fronte alla quale quella del '27 - '29 potrà sembrare di poca entità. E' solo una crisi di crescenza, o si tratta d'un fenomeno più profondo e radicale? Dai primi sintomi non è possibile azzardare diagnosi o prognosi. Ma veramente il sonoro minaccia, in questi tempi, di rivoluzionare dalle basi tutta l'estetica cinematografica?

Può non essere, questo, un interrogativo avventato quando si pensi che un film in versi è stato già prodotto (Alle sei di sera dopo la guerra *di Pyrieev*), *e che i due migliori film dell'ultimo lustro* (Les enfants du Paradis, *di Marcel Carné, e* Henry V, *di Laurence Olivier*), *sembra vogliano deliberatamente schiantare ogni consueto modulo di narrazione, di ritmo e di recitazione, e sono architettati su un flusso sonoro che imbeve di sè e trascina le immagini.*

Qualcuno ha già parlato di una « terza fase del cinema » e certo i due film di Carné e di Olivier costituiscono due generosi doni fatti al cinema, in vista d'una sostanziale trasformazione e dell'invenimento di nuovi mezzi espressivi. Ma, la strada su cui essi potrebbero avviare il cinema, è troppo gonfia di evocazioni, di sorprese e di promesse, perchè sia possibile prevedere donde questa nuova « fase » prenderà le mosse e dove potrà arrivare.

Che, a soli vent'anni dalla nascita, il cinema sonoro, quale lo abbiamo finora conosciuto, abbia già raggiunto l'età critica?

E allora, questo potrebbe essere l'ultimo consuntivo dell'attività teorica intorno al primo *cinema sonoro.*

S. M. Eisenstein - V. I. Pudovkin - G. V. Alexandrof: *Manifesto sull'«sincronismo»* in « Gins Iscusstva » numero 32, 1928 (rip. in « Close Up », in « Cinea-Ciné », in « Anthologie du Cinéma » di Marcel Lapierre, Paris, 1946, e, in italiano, a cura di U. Barbaro, in « Cinema » n. 108 del 25 dicembre 1940); Charlie Chaplin: *Contro il parlato* (rip. in « Cinema » 108 cit., e in « Anth. du Cinéca » cit.); S. Eisentein: *Pro e contro il sonoro*, in « Kino », n. 12, 1928; S. M. Eisenstein: *Teatre Kabuki e film sonoro*, in « Art Life » n. 34, 19 ag. 1928; King Vidor: *Les films de cowboys parlantes*, (rip. in « Anth. du Cinéma » cit.); Marcel Carné: *La caméra, personnage du drame*, (rip. in « Anth. du cinéma » cit.); Luigi Pirandello: *« Se il film parlante abolirà il teatro*, in « *Corriere della Sera* », 16 giugno 1929 A. W.: *All Talkie!*, in « Close Up », V, luglio 1929; Clifford Howard: *Cinemaphobia*, ivi; Hugh Castle: *Elstree's First «Talkie»* in « Close Up », V. 3, sett. 1929; Clifford Howard: *Author and talkies*, in Monta Bell: *The Director*, in « Theater Arts Monthly », sett. 1929; Gilbert Seldes: *The Talkie Progress*, in « Harper's Magazine », sett. 1929; Ernest Bettis: *Going Talkie*, in « Close Up » V, 4, ott. 1929; Lars C. Moen e Michel G. Arnaud: *Le metteur en scène et le film parlant. Documents*, in « Revue du Cinéma » n. 4, 15 ott. 1929; Jean George Auriol: *La vilaine querelle du cinéma parlant*, in « Revue du Cinéma » id. (rip. in L'Herbier - « Intelligence du Cinématographe », Paris, 1946); Louis Chavance: *Les conditions d'existence du cinéma muet*, in « Revue du Cinéma » n. 5, 15 nov. 1929 (rip. id); Darius Milhaud: *Deux expériences de films sonores*, ivi; André Delons: *Parler aux yeux ou le melange des genres*, ivi; Freddy Chevalley: *Voir et entendre*, in « Close Up », V, 5, nov. 1929; Harry A. Potamkin: *Movie - New York Notes*, in « Close Up », V, 6, dic. 1929; Walter Ruttmann: *Révélation du monde audible* - (intervista di Jean Lennuer), in « Pour Vous », 12 dic. 1929 (rip. in « Anth. du cinéma » cit.); Elie Faure: *Du film muet au parlant*, in « L'Illustration », 1929, pagina 447 sg.; Anton Giulio Bragaglia: *Il film sonoro. Nuovi orizzonti della cinematografia*. Milano, Corbaccio, 1929; Stève Passeur: *Notre ami cinéma était un imbécile*, in « Crapouillot », 1929 (rip. in L'Herbier - « Intelligence etc. » - cit.); H. Bagenal: *The Movie Scene. Notes of Sound and Silence*, in « Theater Arts Monthly », 1929, p. 97 sg.; R. D. Charques: *The future if Talking Film*, in « Fornighlly Review » CXXXII, 1929, p. 88 sg.; R. D. Skinner: *More About Talkies*, in « Commonweal » 1929, p. 104 sg.; Aldous Huxley: *Silence is Golden*, in « Do What You Will » 1929 (in italiano, a cura di a. p., in « Bianco e nero » VI, 1, genn. 1942).

(*continua*) A. P.