

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

2 CENTO
LIRE

NUOVA SERIE - 10 NOVEMBRE 1948

**G. D. B. PRESENTA
UN FILM DI KING VIDOR**

Il molto Onorevole Mister Pulham

CON
**ROBERT YOUNG
HEDY LAMARR
VAN HEFLIN
CHARLES COBURN**



ROMA - Via Nomentana, 309
Tel. 849.165 - 849.568

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume I

FASCICOLO 2

Anno I - 10
Novembre 1948

Questo fascicolo contiene:

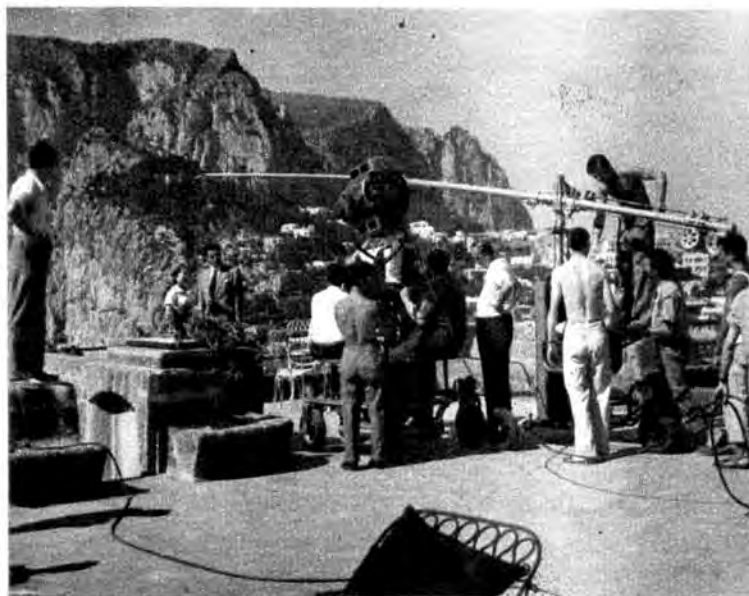
Cinema-gira	35
B.	
Roma, città (troppo) aperta	37
CARL VINCENT	
Dio e Satana nei film nordici	38
CARLO JUBANICO	
Gregg Toland	40
GREGG TOLAND	
Collaborazione tra regista e operatore	41
ANTONIO CHIATTONE	
Western, oggi	43
MASSIMO MIDA	
Cinema russo a Roma	46
GINO VISENTINI	
"Ladri di biciclette"	48
G. C. CASTELLO	
Infanzia precoce del cinema messicano	50
RENZO RENZI	
I registi: Frank Capra	52
FERNALDO DI GIAMMATTEO	
Il cinema tedesco e austriaco dopo la sconfitta	54
GUIDO GUERRASIO	
Galleria: Henry Fonda	56
SERGIO ROMANO	
Retrospettive: "Il testamento del dottor Mabuse"	58
GUIDO ARISTARCO	
Film di questi giorni	60
UGO CASIRAGHI	
Biblioteca	62
V. T.	
Circoli del cinema	62
LO DUCA	
L'avvenire del cinema è nel pubblico	63
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	64

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERRUCCIO FRISONE *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1 -
Telefoni: 573-850 - 50063 - ROMA: viale Piramide Cestia, 21 - Tel. 583158 - PARIGI:
5, boulevard de Latour-Maubourg. Paris VIII - NEW YORK: 166 West, 48th Street,
New York City 19 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'amministrazione
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2000, semestrale lire 1100, estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Katharine Hepburn nel film di Capra "Lo stato dell'Unione".



Il regista Gregory Ratoff (alla macchina) dirige una scena del film «That Dangerous Age» (Il caso di Lady Brooke) realizzato a Capri in doppia versione. Vi lavorano Myrna Loy e Peggy Cummins. (London).



Giacomo Gentilomo mette a punto un'inquadratura piuttosto complessa del film: «Il tenente Craig, mio marito» della Lux. Tale film ha preso lo spunto da un clamoroso fatto di cronaca avvenuto in Italia l'anno scorso.



Fra i film che recentemente hanno ottenuto successo in America, v'è «Vita col padre» («Life with Father»), con William Powell e Irene Dunne. Nella foto il regista Michael Curtiz sta dirigendone una scena.



INGRID BERGMAN

★

CHARLES BOYER

CHARLES LAUGHTON

sono gli interpreti di un grande film

ARCO DI TRIONFO

tratto dal famoso romanzo di E. M. Remarque

realizzato da LEWIS MILESTONE

Produzione:
INTERPRISE

Distribuzione:
G. D. B.

CINEMA GIRA

Sono terminate...

... in questi giorni le riprese dei seguenti film: *Fabiola* (Universal), regista Alessandro Blasetti, interpreti: Michèle Morgan, Gino Cervi, Elisa Cegani, Massimo Girotti, Carlo Ninchi, Michel Simon, Louis Salou, Henri Vidal, Sergio Tofano, Paolo Stoppa, Virgilio Riento, Silvana Jachino; Gli ultimi giorni di Pompei (Universal), regista Marcel PHERBIE, interpreti: Micheline Presle, Georges Marchal, Adriana Benetti, Marcel Herrand, Jacques Catelain, Camillo Pilotto, Marcella Rovena; Kamsin, regista Anton Giulio Majano, interpreti: Franca Maj, Giovanni Grasso; La Madonnina d'oro (Produzione Films Internazionali), regista Carpentieri, interpreti: Phyllis Calvert, Michael Ronnie, Tullio Carminati, Franco Coop, Aldo Silvani; Nennella, regista Roberto Amoroso; Il Tenente Graig, mio marito (Lux), regista Giacomo Gentilomo, interpreti: Enrico Viariso, John Kitzmiller, Delia Scala.

Prosegue la lavorazione...

... dei seguenti film: *Campane a martello* (Lux), in versione italiana e inglese (produttore associato: Toeplitz; titolo della versione inglese: O. K. Agostina), a Forio d'Ischia, regista Luigi Zampa, interpreti — per la versione italiana — Yvonne Sanson, Gina Lollobrigida, Eduardo De Filippo; Totò al giro d'Italia (PEG), in interni a Roma, regista Mario Mattoli, interpreti: Totò, Gino Bartali, Fausto Coppi e Fulvia Franco; Miss Italia 1948; Tre giorni d'amore (Italia Produzione Film), in interni a Roma, regista René Clément, interpreti: Isa Miranda, Jean Gabin, Folco Lulli; In nome della legge (Lux), in esterni a Sciacca, regista Pietro Germi, interpreti: Massimo Girotti, Charles Vanel, Jone Salinas; Guglielmo Tell (ICET), in interni a Milano, regista Giorgio Pastina, interpreti: Gino Cervi, Monique Orban, Fred Mueller.

Goffredo Alessandrini...

... è il primo regista italiano che dirige un film di produzione americana in Italia. Si è infatti iniziato, sotto la sua direzione, il film *Rapture*, prodotto dalla *Voyagers Inc.* di cui sono esponenti Robert Golet, David Pelham e John Shepridge. Il soggetto è di Geza Herzog e Ben Simcoe. Interpreti principali: Glen Langan, Elsie Albin, Lorraine Miller, Edoardo Cianelli, Douglas Dumbrille. Operatori: gli ungheresi Isej e Sante. Scenografo: architetto Equini. Direttore di produzione: Marcello Caccialupi. Dopo un primo periodo di esterni a Nisfa, nei dintorni di Roma, il film è attualmente in interni alla Scalera.

«Da una storia vera»...

... un film: questa la didascalia che apparirà all'inizio di *La città dolente* che Mario Bonnard ha cominciato a girare alla Scalera. Il film trae lo spunto dall'esodo degli italiani da Pola. «Esso dimostrerà al mondo — dice Bonnard — come migliaia di italiani abbiano tutto sacrificato pur di restare italiani e come, sopra ogni idea politica o interesse personale, vive eterna la coscienza della Patria e della Famiglia». L'interprete principale de *La città dolente* è Barbara Costanova, una debuttante.

Da Hollywood...

... abbiamo ricevuto il seguente cologramma: «Essendo Alida Valli partita Londra per film Korda auguriamo con lei lunga prospera vita riedizione rivista *Cinema* et facciamo voti sempre maggior affermazione film italiani. Rossano Brazzi et Valentino Cortese». Ringraziamo questi cari amici.

È in preparazione...

... un film di Renato Castellani: Il bigamo celibe per il quale si cercano tre interpreti: un giovane toscano smaltizzato e arguto; una giovane milanese sui 20 anni, bionda occhi chiari, un po' timida, delicata; un'ardente siciliana diciottenne, bruna forte e decisa.

Il sacrificio...

... del vice-brigadiere dei carabinieri D'Acquisto che a Palidoro salvò con la sua vita 22 ostaggi in mano tedesca, sarà l'argomento del film *La fiamma* che non si spegne (titolo provvisorio). Il film, di produzione Orsa Film, sarà diretto da Vittorio B.



Una scena del film italiano «Campane a martello» (titolo per la versione inglese: «O. K. Agostina»), diretto da Luigi Zampa per la Lux-Toeplitz associate; le due ragazze sono Yvonne Sanson e Gina Lollobrigida. Il film si gira in esterni a Ischia, in doppia versione italiana e inglese.

Cottafavi. Lavorano alla sceneggiatura: Oreste Biancoli, Fulvio Palmieri e Cottafavi, con la collaborazione del Maggiore Pagano per la parte che riguarda più da vicino l'Arma dei Carabinieri. Il problema che gli autori si sono posti è quello di dare la spiegazione morale e sociale del gesto compiuto dal D'Acquisto; il film sarà la storia di lui e della sua famiglia a cominciare dal 1908.



Pietro Germi, che s'è rivelato uno fra i nostri migliori registi, sta realizzando il film «In nome della legge», quasi tutto in esterni. (Lux).

Elisa Landi...

... è morta di cancro nell'Ospedale di King'sbury (New York). Il suo vero nome era Elisabetta Zanardi Landi ed era nata a Venezia nel 1904. Emigrata in Inghilterra e successivamente in America, fu protagonista di molti film, tra cui ricordiamo: *Anima e corpo*, *Il biglietto giallo*, *Passaporto per l'inferno*, *Il segno della Croce*, *A lume di candela*, *Il Conte di Montecristo*, *Senza rimpianto*, *La tredicesima sedia*, *Corregidor*. Hollywood ricorreva a lei ogni volta che aveva bisogno di un tipico esemplare di bellezza classica. Aveva anche scritto numerosi romanzi.

Una sottoscrizione nazionale...

... pro-Vassena, l'inventore del battiscapo, è stata iniziata dalla Compagnia Cinematografica Vulcania fra la gente del cinema. Lodevole iniziativa, senza dubbio, poiché Vassena è un uomo che va aiutato; ma perché non lasciarla ad ambienti più qualifi-

cati? La Vulcania avrebbe, molto più saggiamente, potuto iniziare una sottoscrizione per aiutare, ad esempio, le ricerche tecniche nel suo campo specifico, che è quello cinematografico, ricerche per le quali non si sa mai dove trovare il danaro.

Leonardo da Vinci...

... sarà portato sullo schermo da Monty Banks. Il film verrà realizzato in Italia nella prossima primavera.

La calata in Italia...

... degli attori stranieri continua. Dopo i francesi e gli americani, ecco ora anche gli inglesi. I primi ad arrivare sono stati James Carney (assunto poi da King per il principe delle volpi) e Anthony Dawson (che è in attesa di scrittura). Il futuro, quindi, si presenta sempre più fosco per gli attori italiani che già sostengono un'impavida lotta contro la moda degli attori non professionisti e la nuova abitudine dei nostri registi di fare anche gli attori (vedi *Soldati*, *Germi* e *Mastrorocco*).

"Patto col Diavolo"...

... è il titolo del film che Luigi Chiarini comincerà a girare nel mese di novembre in Calabria, nell'Aspromonte. Il soggetto è di Corrado Alvaro; la sceneggiatura di Alvaro, Chiarini e Serandrei. Si tratta di una storia drammatica impostata su di un conflitto di interessi fra pastori e agricoltori. «Vorrei fare un film» dice Chiarini, «nell'orbita non del neo-realismo ma di un realismo poeti-

Per aiutare gli studiosi di cose cinematografiche che intendono costituirsi un archivio, « Cinema » mette a disposizione dei suoi lettori copie di ogni fotografia pubblicata nella rivista; tale servizio è completamente gratuito, e il lettore dovrà rimborsare soltanto le spese di costo (carta al bromuro, riproduzione e postali). Le fotografie sono fornite soltanto nel formato in cui appaiono sulla Rivista, e fino al formato 13x18 costano 50 lire; da questo, fino al formato 18x24 costano 80 lire; su piena pagina, 100 lire. Si accetteranno soltanto le richieste inviate entro due mesi dall'uscita della rivista, a mezzo vaglia, o versamento sul conto corrente postale N. 3/21497, e indirizzate a: « Redaz. di "Cinema" - Servizio fotografie - Via Serio 1, Milano ».

co. Vorrei arrivare a poeticizzare la realtà. Su questa linea di condotta, il film sarà al di fuori del tempo e della cronaca, perché unica realtà sono certi sentimenti umani immutabili nel mutare dei secoli e dei luoghi». Protagonista di Patto col diavolo sarà Isa Miranda. Operatore: Carlo Montuori.

Ingrid Bergman...

... miete allori. In Francia ha ricevuto la cittadinanza onoraria di Domrémy, patria di Giovanna d'Arco. A Roma, le è stato assegnato, in occasione del « Columbus Day », uno dei premi dei Cavalieri di Colombo. Purtroppo l'attrice non era presente a riceverlo. (Altri esponenti del mondo cinematografico premiati nel « Columbus Day » sono: Frank Capra, Vittorio De Sica e Sandro Pallavicini, direttore della Settimana Incom).

René Clair...

... è ripartito per Parigi dove, con Armand Salacrou, lavora alla sceneggiatura del film che a dicembre verrà a realizzare in Italia per conto della Universal. Questo film, il cui titolo non è ancora noto, vuole essere una moderna interpretazione del mito di Faust. « Resterò fedele allo spirito della leggenda », ha dichiarato Clair, « ma intendo reinventarla a mio modo. La leggenda di Faust è oggi più attuale che mai. Il demone è nel sangue di tutti noi. Abbiamo tutti il serpente della scienza nel petto, ma non ci accorgiamo che ci distrugge: esso ci aizza alla strage, alla guerra, al sacrilegio, alla morte. "Atomizza" le nostre anime.



Il regista David MacDonald sta realizzando una scena del film inglese « The Bad Lord Byron », con Denny Price, Mai Zetterling, Joan Greenwood e Sonia Holm. (Produzione Eagle-Lion).

E le farà esplodere, un giorno o l'altro». Il film di Clair sarà il primo del nuovo gruppo dell'Universal. Il secondo — che andrà in lavorazione durante l'inverno — sarà il piccolo Dagrello, diretto da Jacques Becker.

Colette...

... scrive lo scenario e il dialogo di Gigi. Una donna lo mette in scena, Jacqueline Andry. Interpreti designati: Caby Morlay, Yvonne de Bray e Jean Tissier. Daniele Delorme sarà « Gigi ». Il produttore è Claude Dolbert, l'uomo più disinvoltato del cinema francese. Ne ripareremo.

Marcel Achard...

... con la collaborazione di « lui-même » per il soggetto, lo scenario e il dialogo, è il regista del nuovo Jean de la Lune. L'interpretazione conta Danielle Darrieux, Claude Dauphin, François Périer, Pierre Dux e Jacques Sernas. Quindici anni dopo Jean

Nazionale per la Libertà di Espressione. Egli ha dichiarato che i freni della censura, tanto per il cinematografo quanto per la stampa e la radio, si fanno sempre più stretti. La situazione peggiora di giorno in giorno, egli ha detto chiamando a raccolta tutti coloro che amano la libertà. L'Associazione ha stabilito un primo fondo di 17 mila dollari per la lotta contro la censura.

La faccenda di Mitchum...

... sorpreso, com'è noto, a fumare sigarette alla « marijuana », ha suscitato a Hollywood e in tutti gli Stati Uniti uno scandalo che non accenna ancora a sopirsi. Recentemente, il Motion Picture Herald è intervenuto nella questione per cercare di ristabilire le cose nei loro giusti limiti. « Il caso », scrive Terry Ramsaye, « è più limitato di quanto non facciano sembrare le attenzioni che gli sono state dedicate. Una celebrità ha avuto un guaio. Tutta la stampa se n'è occupata appunto perché è una celebrità...



E' morto in questi giorni Louis Salou, e la Francia perde con lui uno dei suoi attori più dotati. La fotografia che pubblichiamo è tratta dal recente film di Faurez « La vie en rose » presentato al Festival di Locarno, in cui Salou diede una delle sue migliori interpretazioni.

Chour, Achard riprende la sua commedia e cerca di farne opera cinematografica.

Filtri caleidoscopici...

... sono usati in America per la ripresa dei film a colori. Sono, essi, dei filtri trattati sul tipo dei « dégradés » che si usano nelle riprese in bianco e nero per correggere, ad esempio, cieli troppo violentemente chiari in rapporto al terreno sottostante. Difatti, i « filtri caleidoscopici » aggiungono o correggono i colori di una parte o di diverse parti di una scena, portando una notevole economia nella lavorazione dei film.

I Rabbini di New York...

... si sono rivolti a Eric Johnston, presidente della Motion Picture Association, perché faccia il possibile per impedire che entri negli Stati Uniti il film inglese Oliver Twist colpevole ai loro occhi di « sfacciato antisemitismo ». Johnston ha risposto molto diplomaticamente che, non essendo ancora stato Oliver Twist sottoposto alla Production Code Administration per il Certificato d'Approvazione, sarebbe da parte sua inopportuno esprimere un'opinione che anticipasse il parere degli uffici competenti.

Elmer Rice...

... il noto commediografo, ha presieduto a New York una riunione dell'Associazione

Da tutte le parti si suggeriscono campagne per esigere la purezza degli attori. Ciò è ridicolo. La comunità cinematografica è formata da molte e diversissime persone il cui livello medio è quello del resto della umanità. Il miglior modo di eliminare certi avvenimenti è quello di parlarne poco. Meno se ne parla e prima le cose rientrano nella normalità.

A 45 anni...

... Claudette Colbert pensa di dedicarsi alla regia. « Sono così abituata », ha dichiarato, « a sostenere parti di protagonista, che, quando sarò vecchia, non potrei adattarmi a fare parti secondarie ».

In Argentina...

... dal 1923 al 1947 si sono prodotti 468 film. L'anno di maggior produzione è stato il 1942 con 57 film.

Un soggetto conteso...

... a suon di dollari è stato quello di Act of Violence. Comprato dalla Warner Bros, per 1.600 dollari e riacquisito da Mark Hellinger per 75.000 dollari, è stato poi venduto per 115.000 dollari alla M.G.M. dagli eredi di Hellinger. La M.G.M., pensando forse di aver raggiunto una cifra troppo alta per poterlo rivendere, lo ha messo in cantiere, affidandone la regia a Fred Zinneman.

NUOVA SERIE

10 NOVEMBRE

1948

CINEMA

2

Roma, città (troppo) aperta

IN QUESTI giorni si sta mettendo a punto la nuova legge sul cinema; e da quanto ne dicono personalità autorevoli e informate, è legittimo temere che tale legge, pur comportando provvidenze di vario genere e imponendo ai contribuenti una spesa notevole, rinunci ad affrontare l'essenza vera del problema, e pertanto sia il consueto cerotto che i legislatori troppo spesso usano applicare sulle varie gambe di legno di cui debbono occuparsi.

La nostra cinematografia non trarrà giovamento dalle sovvenzioni o dai « sei per cento »; anche gli anticipi le sono dannosi, perché incoraggiano persone, dotate unicamente per il commercio degli ovini o la stagionatura dei formaggi, a occuparsi di cinema, con risultati che diffondono la desolazione in tutte le sale della penisola. Chi non ha i capitali sufficienti per produrre un film, è bene si dedichi ad altre attività, limitandosi a vedere i film prodotti da altri; sappiamo tutti quali brutture siano nate da imprese costrette a lottare con la lira, o col milione.

E' indispensabile, invece, garantire un mercato a quei produttori che hanno investito i loro capitali in un film; garantire un mercato vero, che li metta in grado di recuperare i loro soldi, sempreché il film sia gradito al pubblico; e questo non lo si ottiene imponendo agli esercenti un numero di giorni da dedicare ai film italiani: stiamo constatando da tempo come sia poco rispettata tale misura. Il solo provvedimento efficace, sarà quello inteso a limitare l'irragionevole afflusso di film americani sul nostro mercato.

Alcuni fra gl'interessati strilleranno, dicendo che ciò è un attentato alla libertà; ma se non è un attentato alla libertà limitare l'importazione di automobili straniere per permettere alla Fiat e alla Lancia di mantenere i loro operai, non si vede perché certi film, assai meno utili delle automobili, abbiano invece tutte le porte aperte.

E' vietato, credo, esportar capitali o valuta pregiata senza permesso dei competenti uffici; e questi, per quanto bonaccioni e ottimisti, non possono credere che tutti i film americani da cui siamo invasi vengano regalati dalla Metro, dalla Fox o dalla Paramount in cambio di collanine di coralli. Sono stati pagati con ottimi dollari, ciò è fuor di discussione, quindi gran parte di essi rappresenta il frutto di un'evasione fiscale; e questo è un aspetto scarsamente pulito del problema. L'altro aspetto, ugualmente poco bello, riguarda il livello addirittura coloniale di molti fra tali film. Le Case americane che hanno qui le loro rappresentanze dirette sono otto, mi pare, e presentano una ventina di film ciascuna, ogni anno; quattro o cinque Case italiane importano da dieci a venti film ciascuna, d'accettabile livello. E con ciò siamo a duecento, duecentocinquanta film. Gli altri duecentocinquanta sono acquisti di trafficanti spesso sprovveduti di buon gusto e di buon senso, che ci portano quintali di pellicola vergognosamente impressionata dieci o quindici anni fa, da tutti gl'incapaci d'Hollywood. Arrivano sul nostro mercato film così brutti che in America riuscirono a circolare soltanto fra le fattorie del Sud; arrivano vecchi film rifiutati, quando eran novità, dai mercati coloniali. Arrivano film girati a colori, e stampati in nero. E' noto il caso di un trafficante che ha acquistato diecimila metri di « western » alla rinfusa, incaricando poi un rabberciatore di comperle con quelle « pizze » tre film.

Tutto ciò è piuttosto stupido; ed è anche nocivo, perché affolla il mercato oltre il suo limite d'assorbimento. Gli esercenti,

quando debbono scegliere, scelgono film americani, spesso offerti a condizioni di favore, (certe pellicole acquistate a prezzo irrisorio e doppiate a credito, se raggranellano quattro o cinque milioni rappresentano già un ottimo affare per i loro importatori; mentre un film italiano costa almeno sessanta milioni). E così la nostra cinematografia va in malora.

Non conosco abbastanza i problemi valutari e doganali per affermare che questo traffico di pellicola sia illegale; comunque, il governo italiano ha il mezzo di stroncarlo senza ricorrere a provvedimenti lesivi per le grandi democrazie. Si costituisca una commissione che veda ogni film straniero, e decida quale fra essi può esser doppiato o no. La nostra lingua è bene nazionale, ed è incontestabile il nostro diritto a farne buon uso. Vengano anche gli scarti di pellicola, ma non si permetta loro parlare in italiano. Chi li ha acquistati li presenti pure; poiché è noto che il nostro pubblico evita i film non doppiati, automaticamente gran parte della spazzatura cinematografica sarà esclusa dalle programmazioni.

Trecento film ogni anno sono sufficienti per noi; in base a tale cifra sarebbe opportuno contingentare i buoni di doppiaggio, e scegliere bene la commissione che li dovrà assegnare. E' illogico che proprio l'Italia, unica fra le nazioni europee, si conceda il lusso d'accettare ogni film straniero, senza alcuna discriminante; ed è pure illogico che Hollywood domini il nostro mercato fino al punto d'estrometterne ogni altra cinematografia. In un'intera stagione abbiamo veduto forse cinque o sei film francesi, e questo è male, perché la Francia ha acquistato parecchi film italiani. Fra di noi, poveracci europei, dovremmo aiutarci, sulla base di scambi utili a entrambi i contraenti. D'altra parte, è facile predire che la Francia cesserà ben presto d'importare i nostri film, se i suoi non avranno modo d'inserirsi nei circuiti italiani.

La limitazione dei permessi di doppiaggio rappresenta anche una difesa del pubblico. Togliendo preventivamente dalla circolazione quei lavori che non raggiungono un livello decente, si eviteranno delusioni a migliaia di spettatori che s'affidano al suono d'un titolo o alla policrocchia d'un cartellone per scegliere i film che andranno a vedere. Inoltre, pellicole degne soltanto del macero hanno tenuto lontano dai nostri schermi lavori veramente belli; ad esempio, *Siréna*, che ottenne il Gran Premio di Venezia l'anno scorso, non ha trovato un importatore. Eliminiamo le « pizze » comprate a peso, e avremo posto per tutti i nostri film e anche per quelli, non americani, che meritano d'esser visti.

Non si rende alcun servizio all'America somministrando al nostro pubblico i suoi più gravi peccati cinematografici. Lasciate che i brutti film vengano, ma obbligate a parlare nella lingua d'origine; basterà questo perché perdano ogni possibilità di nuocere.

Siamo sommersi da una valanga di pellicola, quest'anno circolano o tentano di circolare in Italia circa seicento film, metà dei quali possono trovare una giustificazione soltanto nel macero. Il nostro pubblico non è in grado di mantenerli, le nostre sale non sono in grado d'ospitarli, così vengono siliti tutti, anche i buoni ci rimettono perché l'esercente, premuto dall'incalzare dei contratti e dalle varie sollecitazioni, spesso toglie dal programma un film che sarebbe ancora in grado d'attirar gente. Non si vede perché dobbiamo subire tutto ciò, quando basterebbe contingentare i buoni di doppiaggio per risolvere ogni problema.

Speriamo che la nuova legge agisca in questo senso, altrimenti sarà inutile come una boccata d'ossigeno a un moribondo. E allora tanto varrebbe andare avanti con la vecchia; inefficace anch'essa, ma già stampata, e quindi tale da non richiedere nuove spese per farla conoscere agli interessati.

B.



Le psicologie di un professore nevropatico e di un alunno giovane vengono messe a nudo nel film « Hets » (Spasimo, 1944) di Alf Sjöberg, dove Mai Zetterling dà un'ottima interpretazione.

dizionali, gravitanti attorno a roghi, a fatti soprannaturali, ad una sconcertante assenza di pudore, ai drammi popolari e di una interiorità tutta particolare. Questo cinema ha subito, specialmente in Svezia e in Danimarca, le influenze della cattiva produzione americana, francese, inglese e tedesca. Esso si può dividere in appartenente o non alla tradizione. Non sono mancati i tentativi di compromesso tra le due tendenze.

I film nordici rivelano generalmente i difetti comuni alle piccole scuole, e nella costruzione drammatica e nella scelta dei particolari. Il loro stile rimane lento pesante elementare; si avverte una incertezza nell'impiego dei mezzi. Comunque, hanno dato, dopo il 1943, opere che meritano particolare attenzione e delle quali più d'una costituisce un notevole apporto all'arte cinematografica, sia per la forma personale sia per la forza drammatica in esse contenute. E' bene precisare che queste opere non appartengono alla produzione norvegese e finlandese, ma a quella danese o svedese.

Dreyer è il solo appartenente al « periodo aureo » che abbia continuato nella sua attività di regista. Dopo essere rimasto lontano per parecchi anni dagli « studi » (tenne su *Politiken*, sotto lo pseudonimo di « Tommen », una rubrica spiritosa mordente spietata; e la critica cinematografica su *Berlingske Tidende*), realizzò nel 1943, in Danimarca, *Vredens Dag* (Dies Irae), e nel

DIO E SATANA NEI FILM NORDICI

NON E' certo facile, fuori della Scandinavia, farsi un'idea precisa, completa ed esatta, dell'evoluzione del cinema nei paesi nordici in questi ultimi anni, e cogliere fra le sue opere, le più originali e le più rimarchevoli. I film dei registi svedesi, danesi, norvegesi e soprattutto di quelli finlandesi, non passano infatti le frontiere della penisola settentrionale che in numero esiguo e il più delle volte con enorme ritardo. Per dare una dimostrazione di tale situazione sconsolante, e per giustificare in un certo senso il carattere forzatamente sommario di questo panorama, voglio ricordare qualche fatto significativo: su 12 film realizzati durante il 1944 negli « studi » di Rasunda, presso Stoccolma, (che videro il debutto di

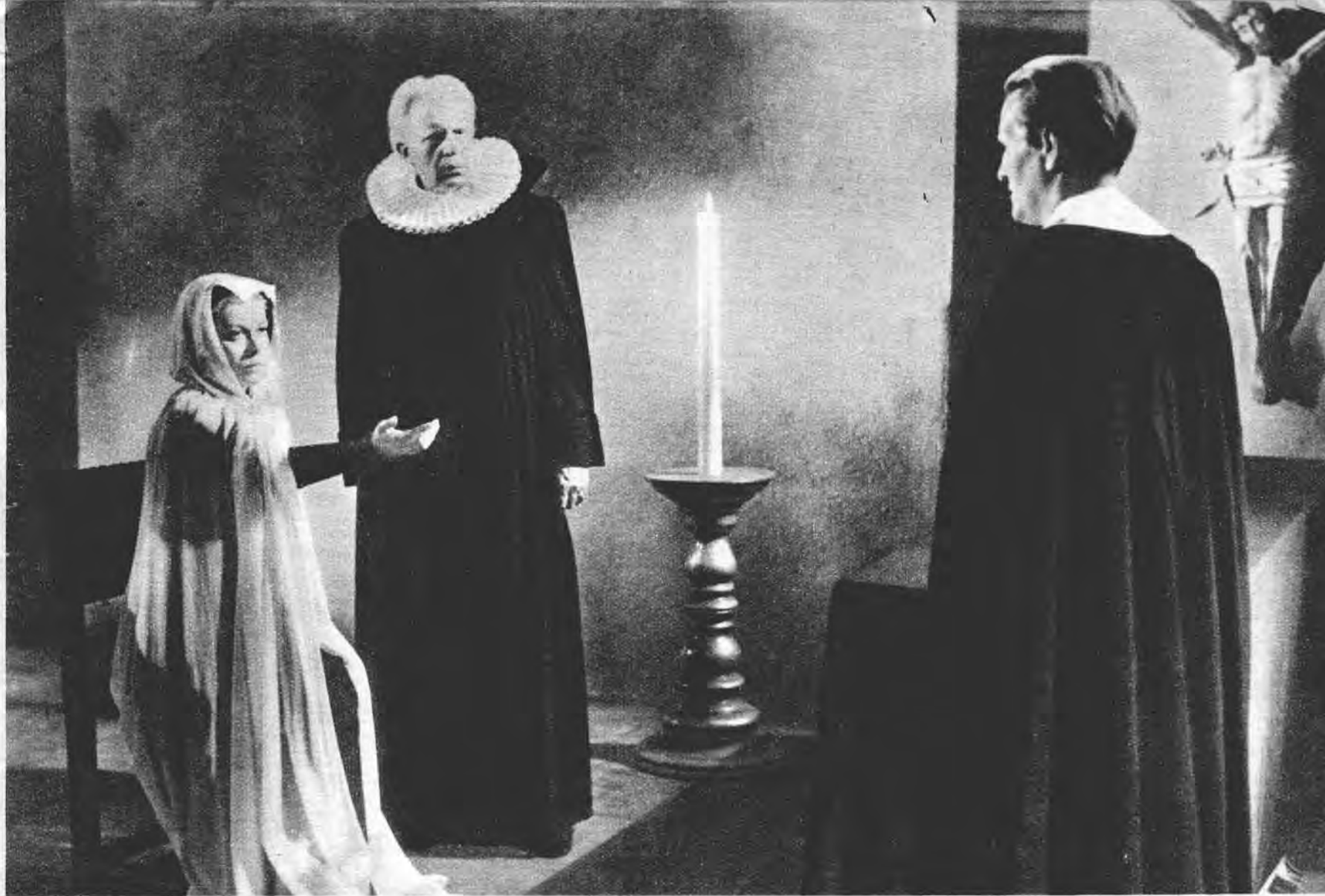
Sjöström e di Stiller, di Greta Garbo e di Ingrid Bergman, e che furono la culla della scuola svedese), uno solo è arrivato sino qui. All'VIII Mostra Cinematografica di Venezia d'altra parte, uno dei lavori svedesi, *Rid i Natt*, di Gustaf Molander, risaliva al 1943, mentre *Laila* del danese Gerge Schneevogt, realizzato in Norvegia nel 1937, è apparso solo ora sugli schermi dell'Italia settentrionale.

Per quanto possa sembrare strano e curioso, ho potuto documentarmi sulle opere di Sjöberg Molander Edgren Dahlqvist ed altri, frequentando a Bruxelles una piccola sala doganale. Dall'insieme dei film che ho visto, mi sembra che il cinema nordico rimanga solo in parte legato ai temi tra-

1944 a Stoccolma *Två Manniskor* (Due esseri umani). Nel 1945 poi, partì per raggiungere a Londra il gruppo Grierson-Cavalcanti. Breve collaborazione e disgraziata, se dobbiamo credere a Cavalcanti. Scrisse infatti soltanto uno scenario, *S O S*, che non fu nemmeno realizzato. Poco dopo, a Dreyer capitò una singolare avventura nell'Africa del Nord, dove si era recato per realizzare *L'homme ensablé*; venne piantato in asso, senza alcun mezzo, da un produttore francese che improvvisamente aveva rinunciato a proseguire il film, già iniziato. Tornato in Danimarca, Dreyer realizzò *Landsbykirken* (La chiesa del villaggio danese). Attualmente dirige *Et slot i et slot* (Un castello) documentario su Elsenaur, e



A sinistra: « Ditte Menneskebarn » (La fanciulla Ditte), diretto dai coniugi Henning-Jensen, si riallaccia alle vecchie e gloriose tradizioni nordiche sia per le scene ardite che per gli esterni. A destra: Un'inquadratura di « De Pokkers Unger » (Questi benedetti ragazzi) degli stessi registi.



« *Vredens Dag* » (1943) si sviluppa su motivi di destini tragici. Questo film di Dreyer è la logica conseguenza di « *La passione di Giovanna d'Arco* » e del « *Vampiro* », e in esso il regista danese raggiunge una perfezione formale difficilmente superabile da lui o da altri.

prepara vari soggetti, uno dei quali su Maria Stuarda.

Vredens Dag, ispirato al dramma *Anne Pedersdatter* dello scrittore norvegese Wiers Jenssen, ricorda l'ispirazione del periodo migliore del cinema nordico. E' una tragedia nella quale ci sono la ribellione alla stregoneria, un amore disperato e l'odio di una vecchia donna verso la propria nuora. Senza dubbio l'opera è di una plasticità notevolissima, ma risulta un po' len-

ta, in certi momenti, per la pesantezza del dialogo. Sembra che Dreyer, sotto questo aspetto, abbia mutata la posizione presa col *Vampyr* (1931). Le sequenze più potenti, rimangono certamente quelle nelle quali il minaccioso e lugubre canto del « *Dies Irae* », si fonde con bellissimi immagini. Vi sono quadri di una grandiosa purezza e di una intensa forza drammatica.

Två Män i skor appartiene ad un gruppo di opere realizzate dalla Svensk per celebrare il venticinquennio della sua fondazione. Tratto da un racconto di W. O. Somin, è un'analisi psicologica estremamente spietata del dramma, mosso in una tesa atmosfera, di due amanti che si scaricano reciprocamente la colpa di un assassinio, e che alla fine si uccidono.

Accanto a Dreyer, la cui personalità domina nel cinema danese, troviamo Bodil Ipsen (che si è liberato a poco a poco dalle influenze teatrali), Bjarne e Astrid Henning Jensen; *De Pokkers Unger* (Questi benedetti ragazzi) e *Ditte Menneskebarn* (La fanciulla Ditte), non mancano di un verismo umano, di freschezza, di delicatezza. Questi due film si avvicinano, in un certo senso, allo spirito ed alla semplicità del neorealismo italiano. Infine, nel genere comico, è da ricordare Nils Pope, autore di *Pengar*, dove si avvertono le influenze di alcuni grandi comici americani ed europei.

In Svezia domina l'attività di Gustaf Molander che ha tra l'altro realizzato *Älskling, jag ger mig, Ordet* (1943), *Den Osynliga muren* (1944) e *Kejsarn av Portugalien* (1945). Si son inoltre affermati Nils Jerring, Gunnar Skoglund, Per Lindberg, Hampe Faustman, Alf Sjöberg e qualche altro. Que-

st'ultimo, è l'autore di *Hets* (Spasimo, 1944) e di *Himlaspelet* (Il cammino verso il cielo, 1942). *Hets*, — una disperata e morbosa storia che si svolge in uno squallido ambiente dove la psicologia dei personaggi è messa a nudo attraverso un'indagine acuta e crudele — non mi sembra la migliore opera di questo regista, nonostante il parere dei critici del suo paese, che la pongono, nel panorama storico svedese, sullo stesso piano di *Körkarlen* (Il carretto fantasma, 1919) di Sjöström.

Con *Il cammino verso il cielo* e *Il diavolo e la serva* di Faustman, sia pure in modo completamente differente, essi hanno riportato al suo giusto livello, i vecchi temi soprannaturali, che con l'andar del tempo minacciavano di cadere nella banalità. Questi due film hanno un significato tutto particolare, grazie alla forza drammatica che in essi assumono i contrasti delle superstiziose credenze, e il fondo umano e l'agitarsi delle passioni pure, violente, primitive. Dio e il Diavolo vi appaiono come visti attraverso una fresca immaginazione, che raggiunge talvolta, in Sjöberg, una certa poesia. *Il diavolo e la serva*, si svolge sul tema del male vinto dall'amore, con un tono apparentemente realista, che fa vivamente spiccare gli elementi satanici; *Il cammino verso il cielo* invece, si inoltra senza esitazione nella saga religiosa, e vi si mantiene continuamente, facendo intervenire potenze esterne; i profeti, Giuseppe e Maria, Satana e Salomone.

Queste due opere costituiscono un genere cinematografico che non trova imitazioni al di fuori della produzione nordica.

CARL VINCENT



In « *Pengar* » (La coda del diavolo), Nils Pope, imita alcuni comici "classici" dello schermo.

GREGG TOLAND

IN UNA CINEMATOGRAFIA costituita da elementi ciascuno dei quali esercita una determinata funzione, l'attività di un operatore ovvero di un « director of photography » è assai importante. Nel cinema muto, il nome dell'operatore, cui allora era altresì affidato l'incarico di girare la manovella della macchina da presa, operazione per la quale si richiedeva una « mano » particolarmente agile, appariva sempre accanto a quello del direttore di scena o direttore artistico (oggi regista) e talvolta addirittura lo sovrastava.

Nella cinematografia nord-americana, industria organizzata in reparti, un operatore come Gregg Toland può far valere le sue capacità, le sue attitudini, applicare i suoi ritrovati ancorché i virtuosismi possano non essere richiesti dal regista. Egli può essere, come fu, il « director of photography » di fiducia di un produttore quale Samuel Goldwyn e trovarsi a dover lavorare con questo o quel regista.

Ma allorché il regista si chiama John Ford o King Vidor o William Wyler, diventerà altresì un efficiente collaboratore di costoro, i quali lo solleciteranno a inventare, applicare tutte le risorse della macchina da presa e della illuminazione. E accadono casi, come quello dell'incontro con Orson Welles per Citizen Kane (1941) in cui il regista induce il tecnico della fotografia ad un massimo sforzo. O si dà la coincidenza di trovarsi a collaborare con uno scenografo, quale James Basevi, proveniente dagli « special effects » (Wuthering Heights), portato ad applicare nuove soluzioni di allestimento (scene col soffitto, ecc.) per cui l'operatore è indotto sì, a superare non poche difficoltà, ma raggiunge risultati, alla fine, di grande soddisfazione.

Gregg Toland, nato a Charleston nell'Illinois nel 1904 e deceduto in questi giorni, non proviene al cinema per teorici studi sulla fotografia o sulle scienze. Le sue prime mansioni sono quelle del fattorino, in uffici di case cinematografiche. Ma la tecnica della ripresa cinematografica lo attira e poiché si dimostra assai volenteroso, non gli è difficile diventare aiuto-operatore. È il periodo aureo del cinema muto, la pellicola è ancora ortocromatica, ma già si tende con la luce artificiale a studiare particolari effetti di illuminazione. Tutto ciò che sa di trucchi, di nuove possibilità di presa, interessa enormemente il giovane aiuto.

Le sue attitudini sono riconosciute da un celebre « producer »: Samuel Goldwyn, il quale ne farà il suo operatore preferito. Gregg Toland è infatti scritturato da Goldwyn e firma la maggior parte dei film da lui prodotti, quale tecnico della fotografia. Occasionalmente, per periodi più o meno lunghi, lavora per la Metro Goldwyn Mayer, per Wanger, per Welles, per la 20th Century Fox.

La pellicola pancromatica, la maggiore sensibilità dell'emulsione, gli consentono di sperimentare certi effetti. In non pochi film la sua attività, peraltro, non si distingue particolarmente. Egli è uno dei migliori, dei più abili, ma si limita a rispondere alle esigenze del film, che è chiamato a fotografare, senza dare, ancora, una particolare impronta. Lavora con molti registi, quali Mervyn LeRoy per Tugboat Annie (Cuori in burrasca, 1933), Dorothy Arzner per Nana (1933), Rouben Mamoulian per We Live Again (Resurrezione, 1934), King Vidor per The Wedding Night (Notte di nozze, 1935), Richard Boleslawski per Les Misérables (I misérabili: il sergente di ferro, 1935), W. S. Van Dyke per Forsaking All Others (La donna è mobile, 1935), Sidney Franklin per The Dark Angel (L'angelo delle tenebre, 1935).

Un film: Come and Get It (1936) è diretto da due registi: William Wyler e Howard Hawks. Toland è uno dei due operatori. Hawks lo ha come operatore per The Road to Glory (Le vie della gloria). Non è prodotto dalla MGM né da Goldwyn, ma dalla 20th Century Fox. Sembra quasi che Toland si liberi un po' dal conformismo di quei due produttori. È probabile infatti che Goldwyn, per esempio, inducesse Toland a fotografare il volto di Anna Sten (tre film) in modo che risultasse quanto più possibile sensualmente suggestivo, piuttosto che a raggiungere determinati effetti di illuminazione, ricca di contrasti tra ombre e luci. Uno dei pregi di The Road to Glory è proprio questo. Gregg Toland comincia ad acquisire una sua personalità, che si manifesta soprattutto nei rapporti tra illuminazione e scenografia, trascurando semmai i volti dei personaggi.

Nei film seguenti, prodotti per la maggior parte ancora da Goldwyn, Toland tende ad un'altra applicazione: quella che raggiunge l'effetto di « pan-focus ». Perché l'effetto stesso raggiunga una maggiore evidenza, occorre vi siano un primissimo piano e uno sfondo altrettanto importanti nello stesso quadro: Toland mette a fuoco e il primo piano e lo sfondo, creando così una specie di duplice inquadratura. Altri tecnici della fotografia (James Wong Howe, per esempio) tendono ad analogo risultato, tuttavia è Toland che più degli altri, forse, manifesta la sua virtù in questa applicazione. L'effetto è ottenuto usando un tipo di pellicola quanto più

possibile dotata di sensibilità e rapida, di una forte illuminazione e chiudendo molto il diaframma (per es.: 1:9).

In These Three (La calunnia, 1936), Dead End (Strada sbarrata, 1937), diretti entrambi da William Wyler, oltre che in altri film della stessa epoca, Gregg Toland tende a tali applicazioni. The Goldwyn Follies gli consente di sperimentare il colore (sistema Technicolor). Ma si tratta di un suo incontro sporadico con la cromocinematografia. Seguono The Cowboy and the Lady (La dama e il cowboy, 1938), Kidnapped (1938), Wuthering Heights (La voce nella tempesta, 1939). Si trova ancora a lavorare con William Wyler e con James Basevi, quale scenografo. Prodotto da Goldwyn che lo tiene sotto contratto, in questo film più che nei seguenti, sempre di Goldwyn (Raffles, They Shall Have Music), gli è consentito di mettere a profitto le proprie risorse. Lavora poi per Selznick: Intermezzo (1939) e gli è dato così di fotografare nel suo primo film americano, Ingrid Bergman.

Due film del 1940 sono per Gregg Toland assai importanti e costituiscono un felicissimo incontro: sono due film di John Ford, regista, come si sa, particolarmente interessato ai problemi della illuminazione e degli effetti fotografici: The Grapes of Wrath basato sul romanzo omonimo di John Steinbeck e The Long Voyage Home basato su quattro drammi marini di Eugene O'Neill. Certe soluzioni foto-scenografiche, di interni e di esterni ricostruiti in teatro di posa (lo scenografo è James Basevi) di questo secondo film, dimostrano quale contributo possa essere arrecato da un intelligente tecnico della fotografia. Sempre nel 1940 Gregg Toland cura la fotografia di The Westerner, diretto per Goldwyn da William Wyler.

Ed eccoci a Citizen Kane (1941), film sul quale ormai è stato scritto parecchio, così come sul suo regista, Orson Welles, alla sua prima prova cinematografica. In Citizen Kane, sollecitato da Welles, Gregg Toland ha adottato a profusione effetti di illuminazione di contrasto, effetti di « pan-focus », s'è compiuto dei complicati e barocchi movimenti di macchina. È un film, come si sa, tecnicamente assai importante, soprattutto perché fa porre l'attenzione del critico, dello spettatore, degli stessi cineasti, sulle immense risorse tecniche del cinema.

Gregg Toland è stato altresì operatore di guerra. Tra i film da lui fotografati recentemente, merita speciale attenzione The Best Years of Your Lives (I migliori anni della nostra vita): ancora un altro film prodotto da Goldwyn e diretto da Wyler. Vi sono numerosi effetti panfocati, la presenza del famoso « director of photography » si fa continuamente sentire. Una delle inquadrature finali, che mostra in primissimo piano i due protagonisti e sullo sfondo altri due personaggi che concludono così la loro vicenda — e questi e quelli sono esattamente messi a fuoco — è un tipico prodotto del modo di vedere di Toland. Tra i film più recenti è A Song Is Born, del 1947.

CARLO JUBANICO



Anna Sten in « Nana » diretto da Dorothy Arzner nel 1933. È questo uno dei primi film in cui appare, nei titoli di testa, il nome di Toland.

E' UNA gioia per me essere operatore cinematografico.

Di tutti coloro che formano il complesso produttivo di un film, l'operatore è il solo che possa considerarsi come un uomo libero. E' senza dubbio il meno paralizzato di tutti.

Il produttore, il regista, il montatore, gli attori, tutti si pongono reciprocamente ostacoli ai propri impulsi creativi. Invece l'operatore può fare esattamente ciò che vuole, per la semplicissima ragione che il lavoro degli altri è immediatamente apparente, mentre il suo non sarà rivelato che ventiquattr'ore più tardi, quando il film, che è passato per la sua «camera», sarà mostrato sullo schermo di una sala di proiezione. Nel momento in cui riprende una scena, nessuno può legittimamente dirgli: «Non mi piace il modo come fate questo! Che ne direste se cercassimo di farlo piuttosto così?».

No, l'operatore è perfettamente libero di mettere in esecuzione le proprie idee e perfino di abbandonarsi, ogni tanto, a una variazione rivoluzionaria, entro i limiti ragionevoli, s'intende. Questa libertà d'espressione è, per ogni essere umano, un prezioso privilegio.

La funzione dell'operatore cinematografico è basilare. E' fondamentale nel piano stabilito per un film. Perché di tutto il per-



«Citizen Kane» (Quarto potere, 1941) è un tipico esempio di collaborazione tra regista (Welles) e operatore. E' riscontrabile infatti il valido apporto di Toland nell'impiego della profondità del campo. Toland considerava questo film l'avventura più appassionante di tutta la sua carriera.

Collaborazione tra regista e operatore

sonale, nell'insieme del sistema della produzione, è lui, e lui solo, che realmente «fa delle immagini». Nel seno della meccanica di precisione che dirige, si produce un miracolo; e ne escono dei brevi frammenti di celluloidi sui quali la realtà apparente è stata convertita in immagini, quelle del narratore.

Considerata sotto questo punto di vista, la sua responsabilità è rilevante, perché quei frammenti di pellicola sono il solo avere del produttore e rappresentano una enorme spesa di danaro, di tempo e di talento degli autori, scenaristi, produttori, attori e artigiani. Del film impressionato, ecco la sola cosa tangibile che l'industria cinematografica possa produrre per giustificare i capitali che assorbe.

La responsabilità dell'operatore verso la immensa folla degli spettatori è di una eguale importanza. La definizione più semplice dell'operatore cinematografico deve necessariamente essere preceduta da una definizione della sua «camera», a guardare a fondo, è lo sguardo degli spettatori. Così dunque l'operatore è il censore (ho orrore di questa parola, ma è la sola che convenga qui) del più importante dei cinque sensi di milioni di persone che cercano di distrarsi. Grande sarà la sua colpa, artisticamente parlando, se egli tradisce questa fiducia non riuscendo a presentare nel modo più rivelatore il contenuto drammatico della vicenda.

Le altre responsabilità dell'operatore sono ad un tempo artistiche e finanziarie, nella misura in cui egli è un fattore di una industria d'arte. Per quanto riguarda il lato artistico del film, deve conoscere tre cose: 1) il funzionamento della «camera»; 2) dove collocare la «camera»; 3) come illuminare la scena da riprendere.

La prima richiesta è di mera pratica, mentre la seconda e la terza implicano un elemento creativo. La posizione della «camera» determina l'angolo sotto il quale gli spettatori vedranno lo svolgersi dell'azione. L'importanza di questo angolo per ottenere certi effetti drammatici non sarà mai sopravvalutata. L'illuminazione di una scena è un

fattore egualmente importante nella realizzazione di questi effetti drammatici, al di là del suo fine immediato: la visibilità. Agli occhi di un operatore esperto, il modo in cui una scena è illuminata è la chiave infallibile dell'atmosfera da creare. Penetrando in una scena illuminata che vede per la prima volta, potrà dire con sorprendente esattezza di che genere sarà la scena che si sta per girare.

Dal punto di vista industriale, è in suo potere economizzare o sprecare molto denaro. Un buon operatore comincia il suo lavoro assai prima del momento vero e proprio della «ripresa». Così, per *The Little Foxes* (Piccole volpi), cominciai a lavorare sei settimane prima che dessimo il primo giro di manovella. Ci furono dei lunghi colloqui con Samuel Goldwyn, il produttore; con William Wyler, il regista; con l'architetto che disegnava le scene, come pure con il trovarobe e con molti altri tecnici.

Le discussioni con il regista coinvolsero l'analisi completa dello scenario, scena per scena, dal punto di vista fotografico e in funzione dei diversi effetti drammatici desiderati. Mentre la discussione si diffondeva sul lato artistico, era vantaggiosa anche dal lato economico nel senso che quella preparazione evitava spese inutili di danaro al momento effettivo della ripresa.

Le relazioni tra l'operatore e il regista devono evidentemente essere quelle della totale collaborazione. Il regista ha le proprie idee sugli angoli di ripresa, ma in ultima analisi all'operatore spetta stabilire se tali idee sono applicabili e quale sarà il loro risultato.

Durante la produzione di *Citizen Kane*, Orson Welles aveva la quadruplice funzione di produttore, autore, regista e attore. La sua autorità e la sua libertà d'azione erano praticamente illimitate. A coronamento di ciò, egli si rivelò uno dei meglio disposti a collaborare strettamente con il fotografo tra tutti gli artisti con cui ho avuto il privilegio di lavorare. Egli rove-

sciò tutti gli ostacoli all'originalità degli effetti fotografici e degli angoli di ripresa, e io credo che i risultati abbiano ampiamente giustificato questo metodo. Fotografare *Citizen Kane* è stata veramente l'avventura professionale più appassionante di tutta la mia carriera.

La responsabilità dell'operatore non finisce con la ripresa dell'ultima inquadratura. Per parte mia, mi sono sempre imposto di seguire il film fino alla vigilia della sua presentazione. A parte le dissolvenze incrociate e altri trucchi fotografici da aggiungere, è nostro dovere sorvegliare il lavoro di sviluppo e stampa, verificare la prima copia di lavorazione, poi le successive, di suggerire dei cambiamenti al laboratorio per un miglioramento della qualità dell'insieme, infine di controllare l'esecuzione di tali cambiamenti.

L'operatore può guadagnare tempo per mezzo di una serie di mezzi ingegnosi. In *Citizen Kane*, facemmo quindici riprese successive della stessa inquadratura senza che ne riuscisse una perfetta. Quando il dialogo era buono, tutto quel che era meccanica era difettoso; o viceversa. Allora io suggerii a Orson Welles di tentar di riunire la colonna sonora perfetta di una delle riprese con le immagini, impeccabili dal punto di vista del movimento, di un'altra. Orson Welles accettò e il risultato fu eccellente.

Questo genere d'artificio non è eccezionale. Si può quasi stirare il film, per così dire, e noi siamo riusciti spesso a riritmare le parole del dialogo sulla colonna sonora, aggiungendo o sottraendo dei brevissimi tronconi di pellicola vergine tra una parola e un'altra.

Non è tutto. L'operatore deve non soltanto conoscere tutto della scienza e della meccanica della fotografia, ma dovrebbe studiare anche l'arte drammatica. Per parte mia, ho seguito con profitto dei corsi di composizione drammatica, così come dei corsi di parrucchiere e truccatore, d'altronde; osservo e studio di continuo le novità



La profondità del campo è anche uno degli elementi più interessanti e significativi di «The Little Foxes» (Piccole volpi, 1941), diretto da William Wyler e fotografato da Gregg Toland.

della moda femminile in funzione del loro valore plastico e drammatico.

Prima di tutto dotato per la meccanica, l'operatore deve essere per l'altra metà artista. Mentre seguivo i miei studi di ingegnere elettrotecnico, compresi, alla prima occhiata ad una «camera», che avevo trovato la mia professione. Avevo quindici anni e mi ero fatto assumere come fattorino ai vecchi studi Fox per occuparmi durante le vacanze. A poco a poco mi detti da fare per avere un incarico di portatore di «camera». Cinque anni dopo, facevo parte dell'organizzazione di Samuel Goldwyn come assistente operatore e, sette anni più tardi, fui nominato capo operatore per un film con Eddie Cantor, *Palm Days*. Dovetti dunque aspettare e lavorare dodici anni prima di raggiungere la mia meta; ma ne valeva la pena. Sebbene mi abbiano prestato a diverse compagnie, lo Studio Goldwyn rimane

sempre, professionalmente, da diciassette anni, la mia casa.

Dei trentotto film che ho fotografati, dopo *Palm Days*, credo che *Citizen Kane* sia il miglior esempio di utilizzazione della «camera» per esprimere delle situazioni drammatiche. Diversi altri film, e specialmente *Long Voyage Home* (Viaggio senza fine), *The Grapes of Wrath* (Furore), *Intermezzo* (Intermezzo), *Wuthering Heights* (La voce nella tempesta), *Dead End* (Strada sbarrata), *The Dark Angel* (L'angelo delle tenebre) e *These Three* (La calunnia) sono stati del pari fonti di immense soddisfazioni sotto tale punto di vista.

Nuovi progressi nella tecnica di ripresa non sono frequenti allo studio avanzato in cui essa è giunta, ma ogni tanto un nuovo perfezionamento arricchisce ancora la nostra arte. Io mi trovo autorizzato a parlare del procedimento del «pan-focus», perché la-

vorai quasi due anni alla sua messa a punto e lo utilizzai per la prima volta in *Citizen Kane*. Il «pan-focus» consente alla «camera» di cogliere l'azione da una distanza di 50 centimetri fino ad una profondità da 6 a 700 metri, conservando lo stesso rilievo e la stessa nettezza fotografica ai personaggi e all'azione del primo piano che a quelli dello sfondo più lontano. Fino ad ora, bisognava scegliere il proprio obiettivo per riprendere l'azione da lontano o per riprenderla da vicino; tutti gli sforzi per avere le due cose ad un tempo non approdando che, a rendere sfocato il primo piano o il piano distanziato. Questa schiavitù rendeva necessarie le sceneggiature con una successione di numeri (inquadrature) differenti più o meno ravvicinate, con, di conseguenza, una certa perdita di realismo. Grazie al «pan-focus», la camera può, come l'occhio umano, abbracciare con un solo sguardo, un panorama nel suo insieme con tutti i particolari netti e vivi.

Il «pan-focus» non è utilizzabile che in seguito all'esistenza di una nuova pellicola molto rapida che permette all'operatore di ridurre sufficientemente l'apertura del diaframma del suo obiettivo per ottenere una messa a punto perfettamente netta; cosa impossibile con le pellicole meno rapide di qualche anno fa, perché la luce penetrando per una piccolissima apertura sarebbe stata troppo debole per impressionare convenientemente il negativo. La sensibilità della pellicola ultra-rapida è tale che noi otteniamo lo stesso risultato oggi con una lampada da cinquanta candele che, precedentemente, con duecento candele.

Che prevedere per l'avvenire? Il cinema in rilievo sembra dover essere a punto entro qualche anno. Diversi procedimenti sono allo studio. La televisione arriva, ma io dubito che possa essere diffusa ovunque prima di un certo tempo. In ogni caso, non può mettere in pericolo l'industria del film per la semplice ragione che non c'è niente di meglio da diffondere con la televisione che dei film.

Il colore non cesserà di migliorare sullo schermo, ma non sarà mai assolutamente perfetto. Il film in bianco e nero non sarà mai completamente eliminato, perché le esigenze di illuminazione rigorosa della ripresa a colori rendono impossibile gli effetti di contrasto e le «atmosfera» cupe che esigono certe vicende. Se le commedie musicali, per esempio, non possono che trarre beneficio da quella luce viva e gaia che è vitale per la fotografia policroma, per contro le illuminazioni cupe e drammatiche che convengono ai film di un certo genere escluderanno automaticamente, mi sembra, l'impiego del colore.

Per paradossale che sembri, il colore regna sullo schermo a detrimento del realismo. Il blu del cielo dei film, è sempre molto più carico che nella natura e i visi prendono in generale sullo schermo un tono paglia. I tre colori fondamentali che si utilizzano attualmente non permettono di ottenere in misura sufficiente delle sfumature intermedie; e tuttavia l'utilizzazione di un quarto colore è impossibile per semplici ragioni pratiche ed economiche. Nel film in bianco e nero, il colore assente è automaticamente aggiunto dall'immaginazione dello spettatore. Questa immaginazione, che trova infallibilmente il tono esatto, è una temibile concorrente per la scienza.

Un'ultima osservazione riguardo alla «camera»: all'apparecchio stesso. Completamente attrezzata e provvista di sette obiettivi di differenti lunghezze focali, vale all'incirca quindicimila dollari. Io le faccio divorare più di trecentomila metri di pellicola all'anno. A cinquantadue fotogrammi al metro... significa qualche immagine!

GREGG TOLAND

(Da Theatre Arts, New York, 1941).



Un altro film vincolato al nome di Gregg Toland è «The Long Voyage Home» (Viaggio senza fine, 1940), diretto da John Ford e interpretato da Thomas Mitchell (al centro della fotografia).



Da « Stagecoach » (Ombre rosse, 1939). Con questo film John Ford dà il capolavoro alla letteratura cinematografica « western ».

WESTERN, OGGI

RICORDARE esattamente quali furono gli ultimi film « western » proiettati in Italia, nell'ormai lontano 1939, è cosa piuttosto difficile: siamo tuttavia convinti che le lacune lasciate dalla guerra e dalla conseguente imposizione di abolire dagli schermi italiani tutti i film stranieri (tedeschi esclusi), rendono necessaria una, se non precisa, abbastanza fedele messa a punto, affinché all'appassionato di cose cinematografiche risulti chiara l'evoluzione, se tale si può chiamare, di questo genere di film.

Verso il 1937 a Milano, e più precisamente al « Corso », furono proiettati sotto l'egida dell'E.N.I.C. diversi film « western » della Fox, diretti da due specialisti del genere: David Howard ed Edward F. Cline. Questi due registi meritano qualche parola per il loro stile e le loro tendenze: mentre David Howard si è sempre e soltanto dedicato al « western », pur allontanandosi dal vecchio schema alla Tom Mix, Edward F. Cline ha invece firmato come regista anche altri film, inserendo inoltre nel « western » elementi surreali, un desiderio di portare fuori da ogni realtà i fatti che l'obiettivo coglie. Si direbbe, quasi, che Cline prediligesse l'ambiente del « western » per certo « cattivo gusto » che vi è facilmente rintracciabile specie in certi interni di tradizionali « saloon ». Vien da pensare, e più di una volta ci è apparso del tutto evidente, che a Cline tornino graditissime certe vecchie locomotive, certe diligenze, che si indovinano intenzionalmente elementi di puro surrealismo.

Comprensibili esigenze commerciali consigliano Cline, è evidente, a velare queste sue intenzioni sotto le formule solite: ma l'occhio intelligente le scopre ugual-

mente. Ad esempio in *The Cowboy Millionaire* (Fox 1935, protagonista George O'Brien), dove nella trama è posto anche un problema che esce dagli schemi del « western », troviamo una diligenza con due personaggi, che Cline dipinge di una maestosa bontà. Sono costretti dal loro padrone (il proprietario di un albergo, un ometto debolissimo) a recitare il ruolo di briganti, ed essi — fortissimi fisicamente ma incapaci per timidezza di reagire — con una vecchia diligenza che sembra tolta da un film di Méliès fingono di derubare dei pacifici turisti. Gli intenti surreali sono chiari, ci sembra: a renderli ancor più chiari contribuisce anche la truccatura dei due personaggi, volutamente caricaturale. Va precisato però che anche David Howard (morto nel 1942), pur in modo meno appariscente, non sfugge a queste tendenze: già nel suo *Whispering Smith Speaks* (Fox 1935, protagonista George O'Brien) inserisce un personaggio fuori da ogni realtà: Smith, il « cowboy » filantropo.

Vorremmo così concludere che già con questi film e questi registi le caratteristiche principali del vecchio « western » erano scomparse: rimanevano il baldo eroe tutto bontà (sebbene più intelligente di quello tradizionale), le cavalcate guidate però dalla intelligenza e non più dalla forza, e soprattutto la meravigliosa scenografia naturale, che l'operatore (Frank B. Good per entrambi i registi) sapeva cogliere in tutta la sua suggestiva bellezza.

Vedemmo nel 1938 a Milano dei vecchi film di Tom Mix, gli ultimi che egli aveva interpretato all'Universal nel 1933, con titoli così alterati dalla traduzione italiana da non lasciarsi più individuare: e apparivano an-

cora nelle sale rionali vecchi film di Ken Maynard (forse quelli della Tiffany, realizzati nel 1931), nei quali si ripetevano sino all'esasperazione i vecchi temi e che potevano interessare soltanto per le prodezze del cavallo Tarzan.

Però il film « western » non si era fermato: vedemmo a Lugano, nel 1940, parecchi « western » editi nel 1938-39 dalla R.K.O. Regista era sempre David Howard, e per la loro perfezione tecnica e artistica e il raffinato « mestiere » degli attori non si potevano certo più definire « semplici » (di quella semplicità tipica del « western »): erano frutto, senza dubbio, di una ricerca intelligente.

Mentre stiamo scrivendo ci giunge gradito il motivo di un canto del « west »: « I've got a feelin ». E' una stazione americana, che trasmette un disco di Roy Rogers, il nuovo « cowboy » dello schermo, il continuatore della leggenda pellicolare di Broncho Billy e di Tom Mix. Il nuovo « western » possiede dunque delle possibilità « sonore », e non sono certo le meno importanti. La parte visiva, essenza assoluta del « western » tradizionale, è stata sopraffatta da altri fattori: basterebbe questa constatazione per dimostrare come e quanto il « western » si sia allontanato dai vecchi canoni che sembravano, al pari di quelli dell'arte greca, insostituibili. Le cause? Il sonoro, anzitutto, con la possibilità di riprodurre le voci e le canzoni tipiche del « west ». I produttori, in secondo luogo, i quali, approfittando di queste nuove possibilità, si sono dati alla ricerca di nuovi elementi che sommasero alle doti di eccellenti cavalieri ed attori quella di cantanti di prima forza.



George O'Brien non riesce mai ad essere un « semplice » come gli eroi che interpreta: si avvicina più al « gentleman » che al « boaro ». Da un'inquadratura di « Mystery Ranch ».

Così Hollywood, poco a poco, ci inviò film della prateria dove la musica e il canto avevano sopraffatto l'immagine. La trovata, se di trovata si può veramente parlare, sembra risalga al primo dei « cowboy »-cantanti, Gene Autry, che già nel 1934, quando il sonoro era ormai uscito dalla fase sperimentale, aveva portato le prime canzoni tipiche del « western ». Noi, Gene Autry l'abbiamo conosciuto molto più tardi, nel 1939, quando aveva momentaneamente lasciato la Republic — a cui deve fama e notorietà — per rifugiarsi alla Fox. E' di quell'epoca *Shooting High*, realizzato sotto la direzione dell'abilissimo Alfred E. Green, un film di indiscussi meriti artistici, ma nel quale tuttavia non appariva il vero Gene Autry, ma

un normale « cowboy » al quale era permesso di cantare soltanto qualche canzone. In quegli anni, negli Stati Uniti, Gene Autry era già oltremodo celebre; ed erano evidenti, nei suoi film, i segni di stanchezza causati dalla continua ripetizione delle stesse possibilità; da due anni, sugli schermi americani, apparivano del resto i film del suo competitore più temibile, dell'astro allora nascente e tuttora vivido: Roy Rogers.

Noi siamo del parere, e lo abbiamo già detto in altra sede, che nel film « western » il protagonista, l'eroe della vicenda, ha una capitale importanza. A nostro parere il regista involontariamente, spesso, si adatta alle sue risorse, e se è intelligente sceglie

gli attori che si adattino egregiamente al suo gioco scenico. Il « western » — che ripete con infinite variazioni la storia del buono e del cattivo, dell'avidità di denaro e della bontà del poeta (il « cowboy » di una decina d'anni fa era molto più poeta che « cowboy »: lo stanno a dimostrare moltissimi film) — ha potuto tuttavia rinnovarsi infinite volte grazie alla personalità ed al talento dei vari « divi ». Lo stesso soggetto ripreso dallo stesso regista, ma con altri interpreti, diventa completamente diverso, e basterebbe, a questo proposito, citare le diverse edizioni di *The Riders of the Purple Sage* (Fox 1918, prot. Tom Mix; Fox 1931, reg. Hamilton Mac Fadden, prot. George O'Brien; Fox 1941, reg. James Tinling, prot. George Montgomery), di *When a Man's a Man* (Warner Bros 1926-27, reg. E. F. Cline, prot. John Bowers; Fox 1935, reg. E. F. Cline, prot. George O'Brien), di *Whispering Smith Speaks* (Fox 1935, reg. David Howard, prot. George O'Brien) oppure di *The Last of Alan Ladd*, di *Rainbow Trail* (Fox 1926-27, prot. Tom Mix; Fox 1931, reg. David Howard, prot. George O'Brien) oppure di *The Last of the Duanees*, (Fox 1919, reg. J. Gordon Edwards, prot. William Farnum; Fox 1930, reg. Alfred Werker, prot. George O'Brien; Fox 1941, reg. James Tinling, prot. George Montgomery). Senza entrare in un esame analitico di questi film, basta pensare verso quale meta abbiano portato lo stesso personag-



La diligenza è uno dei personaggi più importanti del « western ». E' sempre assalita dagli indiani e dai fuori-legge: è quindi al centro delle sequenze più movimentate. (Da « Arizona Bound », prodotto dalla Paramount).



Un interno tipico del « western »: nei « saloons » affumicati il « cowboy » abbandona momentaneamente il cavallo, ma non la pistola; le donne sono contese. (Da « Trail Street » R.K.O.).

gio Tom Mix, George O'Brien, George Montgomery oppure Alan Ladd, e cercare come lo stesso personaggio aveva impostato William Farnum, vero e primo creatore, senza l'impaccio di una tradizione da seguire.

Oltre il canto, Gene Autry aveva dato uno stile speciale ai suoi personaggi dei « western »: risentivano tutti, grazie all'obiettivo che scavava in profondità, di una certa aria teatrale e dunque artificiosa; mancava, d'altro canto, il « cowboy » atletico, forzuto, o, per meglio intenderci, dinamicamente « sportivo ». Gene Autry aveva vissuto nei « ranch » sin da bambino, in un « ranch » era nato: conosceva certamente il mondo del favoloso « west », eppure qualcosa lo rendeva, e lo rende tuttora, ai nostri occhi leggermente « figura da palcoscenico ». Ed a questo proposito vorremmo citare un altro caso, quella di George O'Brien che non è mai riuscito, lui « cittadino » ed uomo profondamente colto, ad essere sullo schermo un « semplice », così come a stretto rigore di logica dovrebbe essere il « cowboy ». C'era sempre qualcosa, nelle sue creazioni, che lo portava verso il suo mondo raffinato; un suo pugno aveva sempre un cer-

to qual « stile », più da « gentleman » che da boaro; la sua semplicità era del tutto esteriore, e veniva annullata dal più comune gesto come nel modo elegante di camminare. Gene Autry, anche se seguiva uno schema evidentemente tracciato sui vecchi canoni, sostituiva addirittura la « boxe » con il canto. Non era più, Gene Autry, il « cowboy » come Tom Mix ce l'aveva presentato, ma uno strano personaggio, giunto al cinema attraverso le emissioni radiofoniche. Un personaggio ibrido, insomma, dal quale era scomparso totalmente quel senso di primitivo e di agreste che ne costituiva la principale caratteristica.

A Gene Autry, ora, è successo Roy Rogers. Vedendo il suo primo film, *Under Western Stars* (Republic 1937, reg. Joe Kane), avemmo la netta impressione che in essi gli esterni fossero esclusi di proposito. Assolutamente privo di quel « mestiere » così detestato dagli esteti ma pur così necessario per poter raggiungere uno « stile », Roy Rogers ci deluse assai. A quel tempo egli era già celebre, negli Stati Uniti, e noi — giudicandolo attraverso quella prima prova — non riuscivamo a spiegarci il suo successo. Nei film che vedemmo successivamente, lo stile scarno di Rogers — scarno apparentemente ma pur così nitido, così armonico, così completo se pur privo di ogni superficialità come di inutili compiacimenti — ci fece comprendere come e perché stesse ottenendo tanto successo. I suoi personag-



Roy Rogers si muove ed agisce con intendimenti diversi da quelli dei suoi predecessori. I suoi personaggi sono idilliaci, e il cavallo a lui fedele entra nei film con la dolcezza di una sovrimpressioni, diventa figura irreali.

gi si muovono sempre in scenari di un « west » idillico: in scenografie naturali, diremo meglio, che sembrano corrette dalla sensibilità di uno scenografo europeo del XVIII secolo. Ed in questo clima, tra questi esterni pittorici (ripresi, generalmente, da quel maestro della fotografia che è l'operatore Jack Marta), Roy Rogers si muove ed agisce con ben altri intendimenti di quelli cui ci avevano abituati i suoi predecessori. La presenza nei suoi film (come pure del resto in quelli di Gene Autry) del celebre attore comico Smiley Burnette — ultima incarnazione del vecchio Arlecchino, personaggio sul quale convergono tutte le battute spiritose — dimostra ancor più chiaramente le nuove mete del « western », intese a staccarsi definitivamente dal vecchio schema, nato su canovacci intessuti attorno agli odii ed alle battaglie della frontiera americana.

Talvolta persino la riedizione di vecchi soggetti di Zane Grey, con Roy Rogers a protagonista, appaiono del tutto irriconoscibili, avendo perso quel carattere di rude virilità che li distingueva. Roy Rogers è riuscito invece ad introdurre qualcosa di nuo-



L'attore comico Smiley Burnette — al centro dell'inquadratura — è l'ultima incarnazione del vecchio Arlecchino; un personaggio sul quale convergono tutte le battute spiritose.

vo e di valido nel « western », con l'impiego intelligentissimo dell'elemento equino. Il suo magnifico quadrupede si chiama « Trigger » e l'accompagna in tutte le sue mirabolanti avventure: di un candore immacolato, raggruppa tutta la bellezza e l'intelligenza del cavallo. Talvolta sembra addirittura evanescente, « Trigger »: la sua lunghissima coda (è stato scritto che i crini che la compongono, al pari dei capelli di una chioma preziosa, sono ossigenati o platinati) riesce ad entrare nel film quasi come una sovrimpressioni, che inquadra perfettamente l'eroe umano della vicenda: nelle corse tra i boschi, poi, il bianco cavallo di Rogers diventa quasi una figura irreali, in groppa alla quale l'eroe della vicenda galoppa ver-

so il paese del sogno.

E dovremmo concludere, ora. Dire cioè se questo nuovo « western », ibrido, e lontanissimo dai vecchi schemi, è valido oppure no. Non osiamo rispondere. A noi non piace. Rimpiangiamo il vecchio « western », le cavalcate, i pugili, i vecchi eroi, e forse inutilmente tentiamo di cercare il valore di quanto si fa attualmente in questo genere di film. Ma forse le nuove generazioni apprezzeranno questo « western » modernizzato, in cui i canti della prateria sono eseguiti al ritmo pazzamente indiavolato del « boogie woogie ». Il ritmo, già, sul quale Roy Rogers canta « I've got a feelin », edizione Republic 1947.

ANTONIO CHIATTONE



Con Gene Autry il « cowboy » atletico e dinamicamente sportivo lascia il posto al « cowboy » cantante. La chitarra, nei film di questo attore, è un elemento predominante, di primo piano.



«L'educazione dei sentimenti» è un "film-cavalcata" col quale Marco Donskoj tenta il grande affresco storico e approfondisce le psicologie.

CINEMA RUSSO A ROMA

NON sono poche le ragioni che ci inducono ad affermare la piena validità e l'opportunità di questo Festival del cinema sovietico, che ha avuto luogo dal 17 al 23 ottobre nella sala delle Quattro Fontane. E diremo che mentre la validità del Festival è stata comprovata dal buon livello dei sette film proiettati (film che nella loro varietà di scelta rappresentano senza dubbio un quadro ampio anche se incompleto dell'ultimo cinema sovietico), l'opportunità bisogna ricercarla nel fatto che il cinema sovietico, quasi del tutto scomparso dal circuito nazionale, è stato assente all'ultima Mostra cinematografica di Venezia.

Il cinema sovietico si trova oggi, come è noto, a un'importante svolta del suo cammino. Trapasso che molti hanno voluto chiamare « crisi », riferendosi in particolare al cammino poderoso impresso nel passato al cinema sovietico dai suoi grandi creatori di immagini. Si tratta, a guardar meno superficialmente, di una trasformazione niente affatto esteriore e non solo limitata alla tecnica pura o al linguaggio narrativo giacché le ragioni della sua costante e faticosa ricerca sono intimamente legate all'evoluzione ideologica e culturale del paese. Un travaglio morale, tematico e stilistico, ripetiamo, prima che tecnico.

Festival, dunque, importante e ricco di sorprese. Ecco registi di multiforme personalità e di varie tendenze, quali Donskoj e Romm, Pyriev e Kosintsev, presentarsi con opere di largo interesse e impegnati tutti in tentativi coraggiosi; ecco le novità nel campo del colore, così le positive de *La leggenda della terra siberiana* come le negative de *L'antico vaudeville*; ecco la costante caratteristica dell'attuale cinema sovietico risultare dalla valorizzazione delle esperienze umane e individuali in una significazione collettiva (gli « eroi » del mondo russo non sono mai avulsi dalla società); ecco infine chiarirsi e determinarsi, nei film che raggiungono i più validi meriti artistici, — primo fra

tutti *L'educazione dei sentimenti* di Marco Donskoj —, la diversa natura dei « nuovi » rapporti umani nella società sovietica, cioè nella società socialista.

Come si vede, l'indirizzo ufficiale del « realismo socialista » rappresenta una formula ampia che permette le più disparate esperienze in un clima dove la libera manifestazione della creatività dei singoli registi è resa possibile dalla società socialista. Per quanto riguarda la varietà dei temi, in questo Festival sono stati presentati: un film biografico (*Pirogov* di Gregorio Kosintsev), una commedia (*La leggenda della terra siberiana* di Ivan Pyriev), un film rivista (*L'antico vaudeville* di Ugor Savcenko), un film « cavalcata » (*L'educazione dei sentimenti* di Marco Donskoj), un film politico-polemico tratto dalla omonima commedia di Costantino Simonov (*La questione russa* di Michele Romm), un film di spionaggio sull'ultima guerra (*Atto eroico* di Boris Barnet), ed infine un episodio storico (*L'incrociatore Variag* di Victor Eismont). Un campionario davvero multicolore e sostanzioso. Se dalla fine della guerra fino al 1947, i tempi principali del cinema sovietico sono stati la guerra contro i tedeschi e la lotta per la ricostruzione, questo Festival ci ha indicato una più vasta e nuova tematica dell'ultimo cinema sovietico. Immutata, in ogni modo, la destinazione di questo grande mezzo espressivo; destinazione che non è mai limitata, come si sa, al termine « sva-

go » e al fine economico-commerciale, ma che abbraccia piuttosto una dimensione di spettacolo culturale oltre che, s'intende, artistico.

La leggenda della terra siberiana di Ivan Pyriev è una commedia a toni popolareshi, a volte un po' abusati: non sempre raggiunge un risultato pieno, giacché la fusione degli elementi spettacolari, come la recitazione a toni melodrammatici, e la parte musicale del film, con la tematica della narrazione, raramente riesce al regista. Ne scapitano, com'è logico, la costruzione cinematografica, che risulta sovente opaca, e il ritmo dell'immagine raramente scorrevole. Fanno eccezione, alcuni brani davvero eccellenti che lasciano perplessi e discordi circa un giudizio sul regista (altre volte, del resto, colto in esperienze fiacche; e basterà ricordare *Alle sei di sera dopo la guerra*): per esempio, la sequenza dell'« imbarcadere », realizzata con un lungo ma funzionalissimo carrello, e, in genere, le scene di esterno e di movimento. C'è poi da parlare del colore — sistema agfacolor — usato con rara sapienza espressiva, soprattutto negli esterni; a questo proposito vanno citati i nomi del Valentino Pavlov, e, in secondo piano, quello dello scenografo, Arthur Berger. Colore funzionante e funzionale, — non abbiamo mai visto « esterni » così riusciti nei film a colori, sistema « technicolor », — con alcuni effetti pittorici addirittura sorprendenti. Ricordiamo dei puri e nitidi paesaggi siberiani chiazziati di luce e di sole; e, in genere, tutta la sequenza documentaria sulla Siberia di oggi, che per molti può essere cagione di meraviglia, non diremmo soltanto estetica.

L'incrociatore Variag di Victor Eismont, racconta un eroico episodio svoltosi qualche giorno prima dell'inizio della guerra russo-nipponica del 1904. Il tentativo dell'incrociatore Variag di sfuggire al cerchio inesorabile della flotta giapponese, è raccontato in un linguaggio non sempre scorrevole, appesantito com'è da un dialogo eccessivo (e quindi non cinematografico) e da una regia troppo spesso preoccupata di sottolineare particolari che non hanno a che vedere col cinema. Ha nuociuto, forse, al delicato regista di *C'era una volta una bimba* la costante preoccupazione di rimanere fedele all'episodio storico? Un merito, questo, anche raro; ma che ha impacciato la sua pur abile mano. L'interpretazione è buona e decorosa, soprattutto da parte di Boris Livanov e Alessandro Zargevsky, comandanti del Variag e della cannoniera Koreez.

Il trapasso attuale del cinema sovietico appare invece più palesemente nei due film diretti dagli anziani Kosintsev e Barnet. Il primo, autore di *Pirogov*, ha quasi sempre lavorato con Trauberg, ed iniziò la sua carriera nel lontano 1905. In *Pirogov* sono palesi i difetti di sceneggiatura e di costruzione. L'influenza del cinema muto si fa sentire dannosamente, soprattutto nella recitazione e nel montaggio. Due attori si distaccano: il protagonista Skrebogotov, nella parte del medico Pirogov, e il grande Nicola Cerkassov in una parte di fianco. Il merito di Kosintsev va invece ricercato nella maniera di trattare il genere biografico. La vita del grande medico Pirogov è narrata rifuggendo da ogni particolare o aneddoto « privato »; il regista ha puntato invece sul valore sociale della sua opera e del suo insegnamento di scienziato: se il film fosse stato più fluido e raccontato con miglior



Da « La questione russa » film dichiaratamente politico e polemico desunto dall'omonima commedia di Costantino Simonov. Regia di Romm.



« La leggenda della terra siberiana » di Ivan Pyriev è una interessante commedia a toni popolareschi, che non raggiunge però pieni risultati.

piglio e con linguaggio più specifico, avrebbe certo potuto concorrere con i più famosi film del genere apparsi sugli schermi di tutto il mondo. Boris Barnet, il regista di *Atto eroico*, ha pure peccato, nella stesura del racconto cinematografico, alternando zone opache a sequenze riuscite, intercalando ingenuità inspiegabili a brani di maggiore consistenza. Un film, tutto sommato, piuttosto scadente.

Il pezzo forte del Festival era rappresentato, come abbiamo detto, dal film di Marco Donskoj *L'educazione dei sentimenti*. Regista fra i più significativi dell'ultima generazione, e autore, fra l'altro, della trilogia su Massimo Gorki, di *Arcobaleno* e di *Gli indomiti*, Donskoj non può definirsi certo un epico. Diremo che piuttosto la sua regia poggia su un lirismo soffuso di elementi umani e sentimentali. Per questo, Donskoj ci sembra il più autorizzato, per ora, a discostarsi dai grandi « epici » del vecchio cinema sovietico Eisenstein e Pudovchin. Nell'*Educazione dei sentimenti*, Donskoj tenta un affresco storico di larga mole, puntando tuttavia, in modo precipuo, sulle storie individuali e sull'evoluzione dei rapporti umani nel trapasso dalla vecchia società zarista alla nuova società sovietica. Egli accentua così i profondi dati psicologici e le modificazioni corrispondenti all'evolversi delle condizioni strutturali della società, mentre coglie solo in sintesi, avvertendolo come un'eco lontana, il processo storico dell'intero paese. Ma in alcuni di questi affreschi di massa, egli si inserisce nella tradizione del suo cinema; valga ad esempio la partenza dei coscritti per la prima guerra mondiale, colta e sviluppata in un campo lungo di una piazza assiepata di uomini e di carriaggi, scoperto in panoramica dal primo piano di una madre straziata. La protagonista principale della storia è una maestra elementare che, ancor giovanissima, abbandona Pietroburgo per andare ad insegnare in un villaggio della Siberia. Una storia lunga e dolorosa, la storia di una vita che abbraccia un periodo assai vasto dai primi anni del secolo fino ai nostri giorni. Come abbiamo detto, Donskoj predilige i passaggi psicologici e le situazioni umane, che analizza con sottigliezza e con notazioni poetiche. Donskoj tende anche a ridurre ogni valore formale, che non sia essenziale al racconto (ed in questa sua attitudine egli si serve di un linguaggio cinematografico quasi sempre scelto e finissimo), senza che il suo stile narrativo ne discipi. Va menzionata anche l'abilità di questo regista nel « sentire », il ritmo dell'immagine e nell'usare efficacemente musica e rumori. Coa-

diuvato assai bene dai suoi collaboratori, Donskoj si vale della loro opera ai fini della sua ispirazione: primo fra tutti l'operatore Sergio Urusievsky, mirabile nel dare il carattere della campagna russa e nella sequenza iniziale della notte lunare pietroburghese (i toni allucinanti e lattei, le atmosfere cariche di passioni pure e sentimentali piacciono in particolar modo al regista di *Arcobaleno*). Una parola speciale va riservata all'interprete principale, l'attrice Vera Mareskaia. Questa attrice, non più giovane, particolarmente dotata per il cinematografo e che abbiamo potuto già ammirare nel *Compagno P*, ha creato un personaggio indimenticabile: la maestra Varvca Vassilievna. Del resto, l'interpretazione di tutti gli attori è eccellente; e, come al solito, anche quella dei bambini, che Donskoj non manca mai di utilizzare largamente nei suoi film.

Puro spettacolo, ma non sempre presentato con gusto ed originalità, può definirsi il film di Ugor Savcenko, *L'antico vaudeville*. La notevole esperienza teatrale di questo regista non è stata impiegata efficacemente nel linguaggio delle immagini. Il regista ha dimostrato anche, d'altra parte, di non sentire il colore, a differenza di Pyriev in *La leggenda della terra siberiana*. Del resto tutta la trasposizione della vecchia operetta, dalle tavole del palcoscenico allo schermo, appare viziosa; e, in primo luogo, la recitazione, l'uso della colonna sonora e la scenografia. E', infatti, soltanto quando l'azione resta nei limiti teatrali che il ritmo fa corpo con l'immagine. E mi sembra qui utile accennare alla valentia (teatrale e vocale) degli interpreti, certo quasi tutti scelti dai palcoscenici.

La questione russa di Michele Romm racconta le vicende disgraziate di un giornalista americano che non intende rinunciare alla sua libertà di giornalista e di scrittore. Il film è chiaramente polemico; una polemica di carattere politico che tuttavia è posta al servizio di una migliore comprensione fra le due potenze oggi più forti del mondo. Michele Romm ha diretto la difficile trama con notevole disinvoltura, introducendo lo spettatore in America con un efficace prologo che rapidamente documenta i contrasti sociali dell'America d'oggi. Non ha potuto rifuggire, com'è naturale, dai difetti immancabili di questo genere di film, nonostante un'encomiabile perizia tecnica. Coraggiosa la ricostruzione del paesaggio e della vita americana ricavata dai modelli del cinema di oltre Oceano. Interpretazione viva soprattutto da parte di Vsevolod Axenov, che impersona il giornalista Harry Smith.

MASSIMO NIDA



"LADRI DI BICICLETTE"

VITTORIO De Sica ha impiegato alcuni anni a trovare il soggetto congeniale, ma l'ha trovato al momento giusto e ha fatto il suo capolavoro. Alla base di un capolavoro è sempre il felice concorso di elementi e condizioni speciali; il suo prodursi dipende dal loro tempestivo incontro. *Ladri di biciclette* è stato il punto di questo incontro ed è assai probabile che d'ora in poi, quando si parlerà di De Sica, si dirà: il regista dei *Ladri di biciclette*, come di René Clair si dice: il regista dei *Milioni*. Insomma De Sica è riuscito a fare interamente il « suo » film, un film dove « non succede nulla » dal punto di vista esteriormente spettacolare, ma dove nello stesso tempo « succede tutto » dall'altro punto di vista, quello del racconto poetico di un fatto reale, cioè verosimile e possibile ogni giorno. Così *Ladri di biciclette* risulta l'opera di un artista nel suo momento migliore.

Il soggetto, nato dalla lettura del libro omonimo di Luigi Bartolini, è invenzione integrale, salvo il titolo e alcuni riferimenti d'ambiente, di Cesare Zavattini, da molti anni collaboratore di De Sica. Va anche fatta una constatazione: mai l'estro di questo scrittore ha così bene coinciso con l'ispirazione di Vittorio De Sica come nel caso dei *Ladri di biciclette*. D'altra parte all'origine di questo film non è solo il gusto di raccontare una storia, per quanto umanamente interessante. C'è qualcosa di più complesso e profondo. Difficile spiegarci in due parole. Il film di De Sica è semplice, sì; ma non è poi così semplice come sembra. Per intendersi, non è uno di quelli che si definiscono facilmente con un aggettivo. D'ordinario sono le opere convenzionali che si prestano a definizioni schematiche.

I casi che capitano al povero Ricci, l'attaccchino, vittima dei ladri di biciclette, sono piuttosto seri e anche drammatici; ma intorno ad essi turbinano la vita di una città, che dal canto suo non

è né seria, né comica, né drammatica, pur assumendo di volta in volta tutti questi mutevoli aspetti; la vita autentica, che restituisce quei casi alle loro giuste proporzioni rispetto a se stessa, mentre per Ricci in quel momento rappresentano la vita in tutta la sua intensità. Ad ogni modo, sempre, in questo film, il particolare è in rapporto diretto col generale e gli effetti che ne scaturiscono sono tali per cui uno dice: ecco la verità, più fantastica, estrosa, poetica, divertente di ogni invenzione. Dopo di che, parlare di neorealismo, che è soltanto una formula come un'altra, non ha senso. *Ladri di biciclette* fortunatamente è al di sopra delle formule.

Tanto per cominciare Ricci non è un programma, un simbolo,

Regia: Vittorio De Sica. - **Soggetto:** di Cesare Zavattini, da un racconto di Luigi Bartolini. - **Sceneggiatura:** Biancoli, Suso D'Amico, De Sica, Franci, Guerrieri e Zavattini. - **Fotografia:** Carlo Montuori (alla macchina: Mario Montuori). - **Architetture e arredamenti:** pittore Traverso. - **Aiuti registi:** G. Guerrieri e Luisa Alessandrini. - **Interpreti principali:** L. Maggiorani, L. Carel, E. Stagliola. - **Prod.:** P.D.S.

un'idea: è un personaggio, un uomo. Uno qualsiasi, preso a caso fra i due milioni di persone che popolano una grande città, Roma. Più esattamente, Ricci è un disoccupato fra i trenta e i trentacinque anni. Ha moglie e due figli, uno di pochi mesi, il maggiore intorno ai dieci anni. Abita a Valmelaina, una borgata di là dall'Aniene, dove la città finisce e comincia la campagna romana. Ecco che un giorno gli offrono il posto di attaccchino municipale. Ricci comincia a crederci un uomo fortunato, ma non fa in tempo ad incollare una piccante Rita Hayworth che già è nei guai: un ladro gli ruba la bicicletta.

Ricci non può riprendere il lavoro senza bicicletta; per averla, riscattandola dal monte dei pegni, ha dovuto impegnare le lenzuola del letto matrimoniale. Un ladro di biciclette o si prende subito o è molto difficile rintracciarlo. Ma Ricci è povero, i suoi amici sono più poveri di lui, non ha altra alternativa se non quella di cercare il ladro o la bicicletta in tutti i posti di Roma dove esistono mercati e ladri di biciclette. E' una caccia ostinata, paziente, minuziosa. Con lui è suo figlio. Bruno è un bambino vivace e segue il padre come un cane fedele. La sua voce sottile e occlusa per le adenoidi, i suoi sguardi smarriti e febbrili, la sua pena e i suoi sospiri di fronte alle umiliazioni che Ricci è costretto a subire nel corso della sua avventura, turbano e commuovono. Fra l'altro, Bruno deve fare le spese della crescente inquietudine di Ricci, che ad un tratto perde il controllo dei propri nervi e gli dà un ceffone. Perché? Niente, per sfogare la rabbia e la delusione.

Ma, inaspettatamente, Ricci scorge il ladro. Questa volta non

← De Sica mostra come intende che venga interpretata una scena.



gli stu-
amici.
ragione
in facc-
è finito
a torna-
dere il
quella
tata di
conclu-
del tut-
un uo-
insulta
fiuman-

Nat-
tutto il
nori ch-
princip-
vivano
si trat-
ai par-
intellig-
dergli
di Ricci
pre con-
pittore
dramm-

Lad-
sere a
Ladri d-
via Nor-
ottocen-
e quell-
di Pay-
pegni.
terie d-
tismo d-
di un
improv-
stiere,
Il giov-
fine du-
nell'ap-
zione s-
tagonis-
Tutti g-
di aut-

A q-
Ladri d-
tuali d-
ricordo
è il cap-
ogni ca-
debbo-
De Sica
oppure



...ggirà. Senonché il ladro ha dalla sua troppi complici e Nemmeno con l'intervento della polizia Ricci può ottenere. Non ha testimoni, né può affermare d'aver visto il ladro al momento del furto. Niente da fare, insomma, e tutto nel peggiore dei modi. Ricci però non si rassegna ancora a casa senza bicicletta. L'indomani è lunedì, deve riprendere il lavoro. Così, a poco a poco, si fa strada un'altra illusione, di impadronirsi della prima bicicletta che gli capiti a portarcelo. Ce ne sono tante lì fuori dello stadio, dove si sta facendo una partita di calcio. Ce n'è una, poi, che sembra incustodita. Il guaio è che Ricci non è un ladro e neppure un fortunato. Il colpo gli va male. Viene preso, percosso e messo in mezzo alla gente che in quel mentre esce come una valanga dallo stadio. E solo il pianto disperato di Bruno lo salva. Naturalmente, questo è il disegno scheletrico del film, non è tutto. Bisognerebbe potersi soffermare sui tanti episodi minori che danno agevole sviluppo, pienezza e freschezza all'azione e che fanno presente tutte le innumerevoli sfumature che ravvivono i ritratti dei personaggi e la pittura degli ambienti, perché è di un film in cui molta parte della bellezza è dovuta a particolari. De Sica vi ha profuso un gusto finissimo, una eleganza e soprattutto uno stile che finora nessuno può contestargli nel cinema italiano. La commovente, affannosa avventura viene a collocarsi in cornici sempre diverse e quasi sempre contrastanti col suo stato d'animo. Attorno a lui il coro è gaio, comico e perfino festoso; ed è il coro che dà risalto al personaggio.

Ladri di biciclette, il film di Ricci e di Bruno, finisce con l'eschere il film di Roma. Molto bella, infatti, la Roma dei *Ladri di biciclette*. E' quella della periferia moderna in fondo alla Mentana, quella di Porta Portese con la sua aria da stampa tedesca; è la Roma del Tritone e del Corso, quella di Pio IX e barocca, la Roma del Tevere, di piazza Vittorio, di via Veneto, quello dei commissariati di polizia e del monte dei Paschi. De Sica ci mostra le sue strade e i suoi interni senza civetteria, in alcun genere, tenendosi ugualmente lontano da ogni estetismo, come da ogni volgarità e comportandosi con la discrezione di un vero signore. Come poi sia riuscito anche in questo film a scegliere i suoi attori, servendosi di gente che non è del mestiere, resta sempre il segreto più sorprendente di questo regista. Il fatto che fa Ricci e il bambino che fa Bruno risultano alla mano di attori di rara efficacia comunicativa. La loro naturalezza nel far capire quel che devono essere è impressionante: ogni finzione sembra annullata e nessuno, seguendo le vicende dei protagonisti, oserebbe mettere in dubbio che facciano sul serio. Gli altri, benché in parti di fianco, sono sullo stesso piano di attualità.

A questo punto mi domando se dopo aver fatto tanti elogi ai *Ladri di biciclette* non sia necessario parlare anche dei suoi eventuali difetti. In verità ho visto il film una volta sola e non so quali difetti dovrei indicare. E' certo che *Ladri di biciclette* è un capolavoro di De Sica, ma può darsi che anche questo, come ogni capolavoro, abbia le sue magagne. Si tratta di vederle, e io, direi, finora non me ne sono accorto. I casi sono due: o il regista è riuscito a nascondere molto bene i difetti del suo film, o essi non sono così grossi da essere individuati a prima vista.

GINO VISENTINI





Dolores Del Río in « Maria Candelaria » (1946): il film di Emilio Fernandez che, secondo alcuni, costituisce la nascita del cinema messicano.

INFANZIA BREVE DEL CINEMA MESSICANO

PARLARE dell'attività cinematografica nei paesi di lingua spagnola e portoghese significa, sostanzialmente, parlare dello schermo messicano. Le altre nazioni, quale più quale meno attiva e solida nel proprio impianto produttivo, non hanno infatti finora dato un contributo rilevante alla storia del cinema.

In genere, i nostri contatti con le cinematografie spagnola, portoghese e argentina si sono limitati ai vari festival internazionali. Pure, in questi ultimi tempi, sono andati intensificandosi i reciproci scambi di attori e anche di registi tra la nostra e quella cinematografia, i quali avevano un precedente nelle opere di produzione associata italo-spagnola, risalenti ad alcuni anni fa. Così Amedeo Nazzari, Emma Gramatica, Aldo Fabrizi sono da tempo in Argentina, dove il terzo, passato alla regia, ha fortunatamente diretto *L'albergo degli emigranti*; così Paola Barbara, Nerio Bernardi, Adriano Rimoldi hanno recato il loro contributo d'attori a film spagnoli; e, per contro, l'attore portoghese Antonio Vilar è stato, in Italia, il protagonista di *Guarany*.

Al nome di Vilar, protagonista, è legato *Camões* (1915), il più importante esempio dell'attività portoghese, una ricostruzione storica di particolare impegno. Esso fu diretto da Leitão de Barros, una specie di regista nazionale, cui si devono anche, tra l'altro, *Ala Arriba!* (1942) e *Inês de Castro* (1945). Tra i film portoghesi di quest'ultimo periodo giova segnalare ancora *Um Homem*

às *Direitas* (1944) di Brum do Canto, *A Visinha do Lado* (1945) di Lopes Ribeiro. Questi, con Artur Duarte e Chianca de Garcia, sono i registi più quotati, in un paese che va allargando i notevoli impianti industriali di cui già dispone.

Il citato *Inês de Castro* venne girato a Madrid; la collaborazione tra le due nazioni vicine è in questo campo frequente, sotto varie forme. La non esigua produzione spagnola appare, in genere, a quanto ci è dato giudicare, piuttosto scadente. Il contributo migliore della Spagna allo schermo mi sembra offerto dai numerosi attori egregi che prestano o hanno prestato la loro opera in altri paesi, tra cui il nostro: da Juan de Landa a Luis Hurtado. Tra i registi si possono ricordare Florian Rey e Benito Perojo, che non hanno tuttavia affidato il loro nome ad alcuna opera degna di particolare menzione.

Un singolare impegno industriale attesta il cinematografo argentino, che ha raggiunto una produzione di perfino duecentocinquanta film l'anno. Il suo livello estetico non sembra, in base agli elementi a nostra disposizione, molto elevato: alla mostra veneziana di quest'anno figurava un *Dios se lo pague* di Luis C. Amadori, basato su una commedia di Joracy Camargo, la cui messa in scena è annunciata da una compagnia italiana. L'interpretazione era affidata a Zully Moreno e ad Arturo de Cordova; all'intelligente sobrietà di questo attore messicano si deve la sola dignità di quell'ingenuo apologo. Le fonti teatrali sono care,

evidentemente, ai registi argentini. In una mostra di qualche anno fa apparve una specie di parodia della *Dame aux camélias*: *Marguerita, Armando y su padre*; tra i films recenti, spiccano *l'Historia de una mala Mujer* di Luis Sasiavsky, interpretato da Dolores del Río (sotto questo titolo melodrammatico si cela il wildiano *Ventaglio di Lady Windermere*) e *La Hosteria del Caballito blanco*. Il più vistoso sforzo, infine, della cinematografia argentina sembra esser stato *Su mejor Alumno*, che trovò apprezzamento anche negli Stati Uniti: ma su tale film ci mancano notizie precise.

Il cinema messicano nasce, si può dire, con *Que viva Mexico!* (1933). Tale affermazione non sembra un luogo comune; verso la lezione di Eisenstein si dimostreranno debitori, a parecchi anni di distanza, coloro che vorranno fare dello schermo messicano l'espressione di un popolo, della sua vita, delle sue aspirazioni, delle sue lotte; il regista Emilio Fernandez e l'operatore Gabriel Figueroa. Il Messico aveva già presentato, negli anni precedenti, esempi di « folklore » cinematografico. Ma in *Maria Candelaria* il « folklore » viene trascorso, sottratto alla sua episodicità e, sulla scia della grande pittura locale, cui già Eisenstein si era ispirato, rivolto a dare la sintesi poetica di un clima, di un ambiente. *Maria Candelaria* (1946) non era il primo film di Fernandez. Era stato preceduto da *Floy Silvestre* e da *Las Abandonadas*. Il caso volle che, con la sua apparizione

al Festival di Cannes, fosse esso ad annunciare al mondo cinematografico la nascita di una nuova « scuola ». In realtà, il termine « scuola » è assai improprio; Fernandez è rimasto unico esponente di uno stile narrativo che tende a trasferire su un piano di epica popolare le umili vicende degli « indios », cui il regista stesso appartiene. Il cinema di Fernandez è un cinema « populistico », con una intonazione tutta sua, che non ha nulla da spartire, che so, con quella di un altro e maggior « populista »: Renoir. Fernandez, quando si allontana dalla incantata purezza della contemplazione del paesaggio, tende a farsi ingenuamente predicatorio: si erano avvertiti segni di una tale inclinazione in *Enamorada* (1946), altri e ben più chiari appaiono in *Maclovio* (1947). Quest'ultimo film dà palese la chiave dei limiti di Fernandez, narratore troppo legato ai modi espressivi del fedele Figueroa e troppo affezionato a certi motivi per non correre il rischio di inaridirsi anzi tempo. *Maclovio* appare infatti una riedizione di *Maria Candelaria*. Peggiorata, perché, se in quel film il racconto si appoggiava principalmente all'evidenza limpida delle immagini, ora pacatamente contemplative, ora, come nel finale, animate da un ritmo vibrato, in *Maclovio* troppo spiccata funzione è affidata al dialogo. E, d'altro canto, troppo compiaciuta appare la perfezione compositiva di Figueroa, fedele ai suoi moduli anche nel recentissimo *Rio Escondido* (1948). Questi, sostanzialmente, appaiono i pericoli e i confini di due temperamenti così singolari, così genuini, almeno in origine. Da un lato, un'imperfetta consapevolezza delle esigenze narrative, dall'altro una pericolosa tendenza a uno sterile, se pur stupefacente, stilismo. Questa conclusione non è dettata soltanto dai film già citati, ma anche da quelle che, a mio avviso, sono da considerarsi le opere maggiori di Fernandez, superiori al più celebre *Maria Candelaria*, cui sono successive (insieme con *Bugambila*, di cui non ho conoscenza diretta). *La perla* (1946) si ispira al racconto omonimo di Steinbeck ed è una favola pervasa da una dimessa e immediata « moralità »: la storia di una coppia di pescatori per cui una perla di straordinaria bellezza costituisce una sorta di maledizione, così che essi, dopo molte vicende amare, finiranno per restituirla al mare da cui l'avevano estratta. Qui, ad un tessuto narrativo come quasi sempre discutibile e assai meno autentico, corrisponde un'intrusione lirica dei rapporti di questi due piccoli esseri con il mare immenso, che raggiunge una solennità ferma e luminosa. Il ricordo di *Tabu*, molto in minore s'intende, può esser d'obbligo: certo mai come qui Fernandez e Figueroa riuscirono a penetrare il segreto vincolo tra l'uomo e la natura, il paesaggio.

Ma l'opera più interessante è, a mio avviso, la più squilibrata: *Enamorada* (1946), che si stacca decisamente dai modi più consueti a Fernandez. Qui siamo in un clima ottocentesco, in un mondo da canzone di gesta. Il racconto oscilla di continuo da un'intonazione decisamente drammatica ad una quasi vaudevillistica. In ciò il film ha il suo limite, ma, in fondo, anche il suo fascino.



« La perla » (1946) di Fernandez è una favola pervasa da una dimessa e immediata « moralità ».



« Maclovio » (1947), quasi una riedizione di « Maria Candelaria », dimostra i limiti in cui si muove Emilio Fernandez, narratore troppo legato ai modi espressivi del fedele Gabriel Figueroa.



« Enamorada » (1946) è forse l'opera più interessante del messicano Emilio Fernandez: il racconto oscilla di continuo da una intonazione decisamente drammatica ad una quasi vaudevillistica.

Ché la storia di questa bella donna sdegnosa, che soggioga il brutale conquistatore e finisce per seguirlo, abbandonando gli agi, nella sua esistenza nomade e guerriera, è narrata spesso con incantevole estro e con ricchezza di originali soluzioni visive.

Fernandez dispone, oltre che di Figueroa, di altri collaboratori di prim'ordine: gli attori, dallo splendido Pedro Armendariz alla riscoperta Dolores del Rio, dalla leggiadrissima Maria Felix alla delicata Maria Elena Marquez. Del resto, è un attore che abbiamo già avuto occasione di incontrare, Arturo de Cordova, a dare qualche decoro a certe opere della corrente produzione messicana, assolutamente mediocri e convenzionali, anche se attestanti un'attrezzatura produttiva di livello hollywoodiano. Soggiungo che il Messico, il quale fornisce ad Hollywood e ad altre cinematografie i suoi attori, si vale di tecnici statunitensi.

Certo, il cinema messicano come fatto estetico

si riduce a Fernandez (qualche sapore sembra abbiano tuttavia i film del comico Cantinflas, a noi sconosciuti), il cui influsso è, più, quello di Figueroa sono evidenti, se una personalità quale quella di John Ford ne rimase come soggiogata in *The Fugitive* (1947), che egli girò al Messico, avendoli tutti due a collaboratori. Ché altrimenti non si spiegherebbero né un gusto formalistico né certi rallentamenti narrativi, non consueti in Ford.

Certo, il Messico è ora un punto d'attrazione per più di un uomo di cinema, che vi scorge possibilità di evasione da certi schemi. Chi sappia evitar di cadere in schemi diversi potrà trovare là occasioni feconde, come già le seppe trovare, in maniera rivoluzionaria, un Eisenstein; è quanto auguriamo a Luis Buñuel, che si appresta a girare in quel paese un film, *Simeone lo sùlta*, enigmaticamente definito da lui stesso di « retro-avanguardia ».

GIULIO CESARE CASTELLO

2-FRANK CAPRA

La biografia di Frank Capra è una delle più note tra gli uomini del cinema: forse perché essa corrisponde a un certo modo di intendere le avventure in America degli emigrati che vi hanno fatto fortuna. Tutti sanno che egli nacque a Palermo nel 1897 e che poi si trasferì, coi sei fratelli e i genitori, in una fattoria nei sobborghi di Los Angeles dove cominciò una vita da «sciucchi» che vuole progredire.

Capra stesso ha raccontato più volte le sue peripezie; il primo contatto col cinema, nel 1924, quando a S. Francisco fu ingaggiato da Walter Montagu come regista di «shorts»; il fallimento di Montagu e il successivo passaggio ad Hollywood come «gagman»; come egli diresse prima le «comiche» di Harry Langdon e poi come rimediò a un cupo film, mal riuscito *The Submarine* (Femmine del mare, 1928) trasformandolo, con parti umoristiche, in quella che poi si chiamerà la «Comedy-Drama» e ottenendo un insperato successo, che gli valse un contratto a lunga scadenza da parte della Casa produttrice, la Columbia Pictures; presso la quale rimase, come è noto, fino al 1939, dopo aver realizzato molti dei suoi film più fortunati, da *Forbidden* (Proibito, 1932) a *Lady For a Day* (Signora per un giorno, 1933), da *It Happened One Night* (Accadde una notte, 1934), a *Mr. Deeds Goes to Town*, (E' arrivata la felicità, 1936); *You Can't Take it with You* (L'eterna illusione, 1938), *Mr. Smith Goes to Washington* (Mister Smith va a Washington, 1939).

Divenuto, durante la seconda guerra mondiale, un pezzo grosso dei servizi cinematografici per l'esercito, realizzò degli ottimi documentari di guerra, e si guadagnò una medaglia; poi tornò a casa, girò *Meet John Doe* (Arriva John Doe!, 1941), *Arsenic and Old Lace* (Arsenico e vecchi merletti, 1943), fondò la Liberty Film assieme a William Wyler, George Stevens e Constance Bennett, per reagire al monopolio delle grandi case; ma il suo gruppo, dopo *It's a Wonderful Life* (La vita è meravigliosa, 1946), venne subito inghiottito dalla Paramount.

Capra ha terminato ora *State of the Union* (Stato dell'Unione, 1947), ha 51 anni ed è, a ragione, una persona soddisfatta.

I suoi ideali di vita, «la sua filosofia», non sono affatto complicati, anzi sono un po' puerili. «Voi, io e il nostro vicino — ha detto Capra in più di una intervista — siamo sempre gli stessi in tutto il mondo, fondamentalmente buoni, desiderosi soltanto di pace, di libertà e di fortuna. L'umile eredità la terra. L'amore per il denaro è la causa di ogni male; la felicità consiste nel fare gli altri felici». E' evidente però che intorno a questi «slogans» per letture da ragazzi, egli è riuscito a creare un mondo. Molti dicono che sia merito degli sceneggiatori, primo fra tutti Robert Riskin. Può anche darsi. L'affermazione, tuttavia, ci pare per lo meno azzardata.

Come tutti i «creatori di generi» del cinema americano, Capra è a diretto contatto con la società nella quale vive e vuole rappresentare. Egli non imposta dei veri e propri problemi sociali, ma fa piuttosto una «polemica di costume». Non è un rivoluzionario perché, nonostante la veemenza di certe sue affermazioni e di certi suoi film, egli intende soltanto ribadire dei principi liberali e cristiani che sono stati traditi. Il motore della sua polemica è il tipico moralismo piccolo-borghese, che lo conduce a conclusioni piccolo-borghesi, come vedremo in seguito.

Ma quale è la struttura di un film di Capra?

Egli ha sempre bisogno di una decisa forza di propulsione sentimentale, che non è poi il suo motivo più originale, ma la determinante necessaria affinché il suo mondo prenda consistenza. Legata a questa forza sentimentale — di natura affettiva — v'è una idea socialmente polemica nei riguardi dell'ambiente che lo circonda. Infatti il mondo di Capra sprizza la scintilla quando il polo sentimentale entra in vitale contatto con un ambiente da giudicare.

Capra insomma ha bisogno di porre la materia in termini di polemica, per affermare una verità e perché il suo temperamento giovane e combattivo abbia una posizione per la quale patteggiare concretamente. Su tutto però egli tiene una posizione di paterna preminenza, mediante l'umorismo: in modo che i suoi personaggi sono amati dal suo autore ed insieme umoristicamente osservati.

Frank Capra inoltre non porta odio per nessuno dei suoi personaggi. Più importante: i suoi personaggi sono altrettanti «giudizi», per la somma di osservazioni di costume che essi portano con sé. Parallelamente Capra ha bisogno che ciò che carica il motivo sentimentale, diremo «il succo dell'intimità», scoppi in un grosso fatto pubblico (una gara di cavalli, una notizia di giornale, un processo, un discorso al Senato) per poi ripiegare nella propria pace individuale, dopo aver preoccupato per un poco i sonni delle folle. Altro ci sarebbe da aggiungere sulla sua fiducia nella iniziativa privata, sul suo desiderio di crearsi intimi regni solitari (*Orizzonte perduto*, la cantina di *L'eterna illusione*, ecc.) mettendo in pratica l'ideale piccolo borghese della «Home, sweet home», la riscoperta del «quotidiano» come soluzione casalinga al desiderio dei lunghi viaggi, ecc.

Facendo la storia di Capra si farebbe la storia di gran parte del cinema americano, del quale egli è un determinatore ed insieme un riassuntore. Abbiamo pensato più volte come i soggetti di Capra, tutto sommato, non abbiano contenutisticamente

I REGISTI

molti motivi di differenza da quelli della produzione corrente. C'è una intima affinità tra la storia di Mister Deeds in *E' arrivata la felicità* e quella di *Tarzan a New York*: la polemica e le conclusioni sono le stesse.

Ma che cosa differenzia un film di Capra, ad esempio sui politicanti, dal mediocrissimo *Non c'è tempo per l'amore* con Sylvia Sydney e George Raft, che pure tratta lo stesso argomento? Si potrà parlare di una più completa capacità di caratterizzazione, di una maggiore inventiva, del fatto che il «moto affettivo» di Capra gli dà la possibilità di una esuberanza narrativa capace di esplosioni sentimentali sconosciute a chi non ha sangue latino.

Ma il problema è più sostanziale.

Il fatto è che in Capra esiste, almeno, l'annuncio di un mondo morale: egli cioè ha la segreta coscienza di ciò che narra, di ciò che è «particolarmente suo», e riesce a mantenere un certo stacco da ciò che rappresenta, mentre negli altri film americani sopraricordati l'autore è confuso nei suoi fatti e identificato con essi, incapace di superarli (fornendo fra l'altro documenti di costume che, contrariamente a quelli di Capra, sono del tutto «involontari»).

Concludere qui che Frank Capra è riuscito, talvolta, a superare l'annuncio del mondo morale, concretandolo in opere di poesie, ci pare un po' arduo. Troppe critiche, troppe obiezioni si possono muovere — contenutistiche e formali — ai suoi film: né è un particolare trascurabile l'infantilismo dei suoi messaggi — anche se il Capra accettabile non è nei suoi messaggi (che sono, in fin dei conti, quanto di meglio sa esprimere oggi, nel cinema, l'ambiente sociale in cui vive), ma nel mondo che suscita intorno ad essi.

Egli ha avuto il merito di tipizzare, in forma comico sentimentale, una «sua» America, come pochi altri hanno fatto. Ha insistito — e insiste — in una sua polemica con una instancabile «volontà di denuncia».

RENZO RENZI

FILMOGRAFIA

1921: *Screen Snap Shots* (di cui fu anche attore) - 1925: *Tramp, Tramp, Tramp* con Harry Langdon; *Long Pants*, con Langdon e Alma Bennett - 1926: *The Strong Man* (L'atleta innamorato), con Langdon; *That Certain Thing* (Quella certa cosa), con Ralph Graves e Viola Dane - 1927: *So This Is Love*, con Shirley Mason e William Collier; *The Matinee Idol*, con Bessie Love e Johnny Walker - 1928: *The Way of the Strong* con W. N. Bayley; *Say It with Sables* (Il teatro di Ninnie); *The Submarine* (Femmine del mare), con Jack Holt e Dorothy Revier - 1929: *Power of the Press*, con Douglas Fairbanks jr. ed Esther Ralston; *The Younger Generation* (La nuova generazione), con Lina Basquette e Jean Hersholt; *The Donovan Affair* (Il mistero Donovan), con Jack Holt e Dorothy Revier - 1930: *Flight* (Diavoli volanti), con Holt e Graves; *Ladies of Leisure* (Femmine di lusso), con Barbara Stanwyck e Ralph Graves; *Rain or Shine* (Luci del circo), con Joe Cook e Louisa Fazenda - 1931: *Dirigible* (Dirigibile), con Fay Wray e Ralph Graves; *Platinum Blonde* (La donna di platino), con Jean Harlow e Robert William; *The Miracle Woman* (La donna del miracolo), con Barbara Stanwyck e David Manners - 1932: *Forbidden* (Proibito), con Barbara Stanwyck e Adolphe Menjou, *Ameri-*

can Madness (Follia della metropoli), con Walter Huston e Kay Johnson; *The Bitter Tea of General Yen* (L'amaro tè del generale Yen) - 1933: *Soviet*; *Lady for a Day* (Signora per un giorno), con May Robson e Jean Parker - 1934: *It Happened One Night* (Accadde una notte), con Claudette Colbert e Clark Gable - 1935: *Broadway Bill* (Strettamente confidenziale), con Warner Baxter e Myrna Loy - 1936: *Mr. Deeds Goes to Town* (E' arrivata la felicità), con Jean Arthur e Gary Cooper - 1937: *Lost Horizon* (Orizzonte perduto), con Ronald Colman e Margo - 1938: *You Can't Take It with You* (Eterna illusione), con James Stewart e Jean Arthur - 1939: *Mr. Smith Goes to Washington* (Mister Smith va a Washington), con James Stewart e Jean Arthur - 1941: *Meet John Doe* (Arriva John Doe!), con Gary Cooper e Barbara Stanwyck - Dal 1942 collaboratore del Ministero della Guerra degli Stati Uniti per il montaggio e la composizione del film *Tunisian Victory* e della serie *Why We Fight* - 1943: *Arsenic and Old Lace* (Arsenico e vecchi merletti), con Cary Grant e Priscilla Lane - 1946: *It's a Wonderful Life* (La vita è meravigliosa), con James Stewart e Donna Reed - 1947: *State of the Union* (Stato dell'Unione), con Spencer Tracy e Katharine Hepburn.



Adolphe Menjou e Barbara Stanwyck in «Forbidden» (Proibito, 1932).



Frank Capra mentre dirige Barbara Stanwyck in «Forbidden».



Da «Lady for a Day» (Signora per un giorno, 1933).



Un'inquadratura di «It Happened One Night» (Accadde una notte, 1934).



«Mr. Smith Goes to Washington» (Mister Smith va a Washington).



Jane Wyatt e Margo in «Lost Horizon» (Orizzonte perduto, 1937).

DA KÄUTNER A PABST

IL CINEMA TEDESCO E AUSTRIACO DOPO LA SCONFITTA

MENTRE in Germania la letteratura tace ed il teatro appena adesso, a tre anni dalla fine della guerra, si risveglia dal suo torpore con qualche stentato rifacimento espressionistico, il cinema sta già palesando una insospettabile energia. La voce della Germania uscita dalla catastrofe è una voce cinematografica. D'accordo, non è ancora il caso di parlare di un cinema tedesco del dopoguerra, né di una nuova scuola o di una tendenza compiutamente originale per quanto si vogliano sopravvalutare i coraggiosi tentativi ai quali abbiamo assistito; badiamo, però, che esistono già molti presupposti ed alcuni motivi fondamentali che potrebbero benissimo, entro un periodo più o meno lungo, coagularsi in un movimento rinnovatore non indegno di diffondere la sua influenza sul terreno internazionale.

Un gruppetto di registi inediti (o quasi) forma per ora tutta l'ossatura della produzione tedesca. Wolfgang Staudte, l'autore di *Die Mörder sind unter uns* (Gli assassini sono fra noi) ne è di certo una delle personalità più singolari. Benché questa sia la prima volta che sentiamo parlare di lui, Staudte non è un giovane e tanto meno un principiante. Era attore alla «Volkshöhne», in cui recitava commedie d'avanguardia messe in scena dal padre, quando il nazismo, frantumando per ragioni politiche l'organizzazione dei teatri popolari, gli tolse ogni possibilità di lavoro in quel campo e lo spinse verso il cinema. Cominciò, negli studi della Tobis, un arduo tirocinio tecnico che andò, attraverso tutte le fasi intermedie, dalla stesura dei soggetti all'attività di montatore. Giunse alla regia relativamente presto, con un filmetto divertente, *Akrobat schön*, che in Germania ebbe,



La speranza nei valori dell'uomo sorregge «In jenen Tagen» (In quei giorni, 1946), con il quale Käutner inizia la sua nuova attività.

a ragione o a torto, una grande fortuna. Diresse altri film di analogo impegno e supergiù dello stesso genere, e fu anche egli travolto dalla rapidissima parabola discendente del cinema tedesco di guerra. Quindi la disfatta, la stasi assoluta. Staudte, che già maturava dentro di sé, pur disperando di poterla mai realizzare, l'opera che avrebbe prodigiosamente racchiuso i germi della rinascita, si dedicò per qualche tempo al doppiaggio e curò tra l'altro l'edizione tedesca di *Ivan il terribile*. Fu il casuale incontro con l'operatore Behngrund che lo indusse a tentare, impiegando attori

e tecnici quasi improvvisati e mezzi rudimentali, l'avventura del film. *Die Mörder sind unter uns* ha il merito di rappresentare l'onesto esame di coscienza di un tedesco come tanti, al cospetto dell'immane rovina alla quale egli stesso ha contribuito: oggi siamo così — egli dice — perché così abbiamo voluto essere, tutti noi che abbiamo accettato Hitler, le aggressioni, la barbarie, ed abbiamo accettato perché, forse, non avremmo saputo fare diversamente. Stato d'animo in cui si confondono amarezza, impotenza, rassegnazione e, infine, uno struggente desiderio di pace. Non c'è altro, e quello che c'è fatica parecchio a venir fuori dal groviglio di frammenti che compongono il film. Staudte ritiene che si debba creare una nuova forma cinematografica per cui materia ed espressione tendano il più possibile alla purezza, alla linearità. Fidando eccessivamente nelle virtù taumaturgiche della teoria, egli non si è accorto di mettere le mani in una spaventosa confusione, e c'è rimasto impigliato. Ora affronta la seconda prova che ha nome *Die seltsamen Abenteuer des Fridolin B.* (La strana avventura di Fridolin B.): l'esperienza fatta dovrebbe aver contribuito a chiarirgli le idee.

Helmut Käutner, un altro regista interessante di questa impreveduta Germania cinematografica, aveva firmato nel 1941 un eccellente *Aufwiedersehen, Franziska* (Arrivederci, Francesca) che della guerra coglieva, sorretto da una inusitata leggerezza di tocco e da una buona dose di ipocrisia, alcuni aspetti facili e umani. Il nuovo *In jenen Tagen* (In quei giorni), sebbene riveli un tono più aspro e drammatico — debito che il regista volutamente paga all'attualità — conferma la sua inclinazione verso l'intimismo e precisa, di lui, nello stesso tempo qualità e difetti. Dopo il significativo *Film ohne Titel* (Film senza titolo), eccolo cimentarsi con la veneranda storia di Adamo ed Eva, rasposta in chiave di surrealismo e abbondantemente intrisa d'ironia, come il titolo — *Der Apfel ist ab* (La mela è sparita) — lascia comprendere. A parte il surrealismo, per il quale è assai difficile dire se sia adatto il polso di un Käutner, la storia biblica deve essere trattata con grande spregiudicatezza, almeno a giudicare dai fulmini ecclesiastici che l'opera s'è tirata addosso prima ancora di essere finita.

Quando si parla di cinema tedesco è di prammatica suddividerlo secondo i diversi settori d'occupazione. In effetti, una volta esaminate le due personalità che si impongono di per se stesse e stanno al di sopra delle direttive politiche fissate dalle potenze occupanti, il criterio della suddivisione non può non essere accolto. Nella zona sovietica, dove esiste la casa produttrice più organizzata, la «DEFA», prevale un indirizzo rigidamente politico-sociale: si passa da una *Grube Morgenrot* (Miniera Morgenrot) di Wolfgang Schleif che denuncia l'azione subdolamente vessatoria dei capitalisti (siamo nel 1931) nei riguardi dei mina-



Da «Die Mörder sind unter uns» (Gli assassini sono fra noi, 1947) di Wolfgang Staudte. Il film vuole essere l'esame di coscienza di un nazista dinnanzi alla Germania distrutta.



Con « Der Prozess » (Il processo, 1947) Pabst ritorna ai temi caratteristici alla sua opera. Questa volta il regista viennese condanna la persecuzione razziale in nome di quella stessa fratellanza umana che è alla base di « Westfront 1918 » (1930) e di Kameradschaft (1931).

tori, ad una liberissima interpretazione, fatta dal regista Georg C. Klarens, del *Woyzeck* di Büchner, all'esaltazione dell'integrità morale degli ebrei perseguitati dal nazismo, in *Ehe im Schatten* (Matrimonio nell'ombra) di Kurt Maetzig. La « Real-Film » che ha sede ad Amburgo nella zona inglese, ha impostato invece la produzione su basi ideologiche più vaghe e ristrette per svolgere quasi esclusivamente temi di attualità: *Finale* di Ulrich Erfuhr, storia di un pianista che perde in guerra l'uso di una mano e deve rinunciare a suonare, e *Arche Nora* (L'arca di Nora) di Werner Klingner, visione dichiaratamente ottimistica d'una delle molte facce del dopoguerra tedesco. Dalla zona americana è uscito finora un solo film, prodotto dalla « Neue Deutsche Filmgesellschaft »: *Zwischen Gestern und Morgen* (Fra ieri e oggi) di Harald Braun, nel quale si ritrovano, alle prese con una vicenda copiosamente romanizzata, numerosi attori della vecchia Ufa, come Sibille Schmitz, Victor de Kowa, Willi Birgel, Victor Stahl e Winnie Markus.

Mettendo insieme a queste le opere minori, sia perché nate senza troppe pretese, sia perché insufficienti nella realizzazione, per citarne qualcuna: *Morturi* di Eugen York, *Und finden dereinst wir uns wieder* (Quando ci ritroveremo) di Hans Müller, *Der Herr vom anderen Stern* (Il signore dell'altro pianeta) di Heinz Hühman — e le nuove che attendono d'essere terminate, si possono allineare una quarantina di film, il che non è poco se si pensa che rappresentano la produzione di due anni, nelle condizioni che tutti immaginano.

L'Austria, non appena si è resa indipendente dal cinema tedesco, ha visto tornare Georg Wilhelm Pabst, dopo un lungo pellegrinaggio artistico in Europa e in America. Ma Pabst non è l'Austria e non può dirsi, neppure materialmente, poiché tutti i suoi film furono girati all'estero, un regista austriaco. *Der Prozess* (Il processo), primo film che porta la sigla del paese natale, vive per forza autonoma e riecheggia i temi che furono sempre caratteristici della sua opera. Qui Pabst, « in nome

dell'umanità », condanna le persecuzioni razziali esattamente come, in nome della stessa umanità e per gli stessi ideali di fratellanza, condannava, con *Westfront 1918*, la bestialità della guerra e, con *Kameradschaft*, gli assurdi nazionalismi che ostacolano la comprensione fra i popoli. In *Il processo*, inoltre, troviamo la riprova, più che mai necessaria dopo le deviazioni di *Jeunes Filles en détresse* (Ragazze in pericolo) e di *Komödianten* (Commedianti) della robusta consistenza di uno stile che tuttora può essere annoverato fra le conquiste migliori dell'arte cinematografica.

Da parte sua, il « vero » cinema austriaco si diletta ancora di romantiche rievocazioni del tempo felice, come *Der Engel mit der Posaune* (L'angelo con la tromba), o di graziose storielle viennesi, come *Praterbuben* di Paul Martin, e se appena appena si arrischia ad affrontare il mare aperto con qualche spunto attuale (penso specialmente a *Das andere Leben* di Rudolf Steinboeck) infila un errore dopo l'altro, senza remissione. Ora si annuncia il « rientro » di Gustav Ucicky e di Willi Forst ed abbiamo almeno un motivo di speranza.

FERNALDO DI GIANNATTEO



« Film ohne Titel » (Film senza titolo, 1947-48), porta la firma di Jugert ma può considerarsi diretto da Käutner, che ha steso la sceneggiatura imponendo il suo stile personale.

GALLERIA

2 - HENRY FONDA

NELLA tipologia americana, così fedele alla creazione di personaggi in costante equilibrio formale, Henry Fonda ha il pregio di costituire — a differenza di tanti altri, stigmatizzati da una monotonia eccessiva — una maschera a sé, illuminata da riflessi e da scatti che non a torto potrebbero definirsi romantici. Romanticismo interiore, il suo, fatto di atteggiamenti nei quali è facile scoprire un carattere deciso, una volontà trascendente ogni ostacolo verso la conquista. Una delle sue qualità principali è appunto questa abitudine psicologica alla lotta, la resistenza all'avversità nella ricerca di una meta proibita o boicottata dall'uomo al suo personaggio. Dietro il suo volto c'è sempre qualcosa di più del sentimento che esso esprime, e per questo Fonda non è — come si suol dire, grosso modo, degli attori nel cinema — un tipo di bello, di brutto, di cattivo, di amoroso. Henry Fonda sfugge a questa grossolana classificazione: perché è, prima di tutto, un tipo di « uomo ». Non c'è in lui una prevalenza tendenziosa verso un ruolo, e per ciò evita la monotonia. Non possiede, pur essendo un bel ragazzo, il fascino corrente del maschio in celluloido; e non ha un metro di misura tale che lo possa misurare in decimetri di statura o in sfumature di recitazione a freddo. I suoi lineamenti, se dicono qualcosa attraverso la mimica che gli è abituale nelle maggiori interpretazioni, lo dicono a chi sa intendervi nascosta una espressione umana fuori dello standard. Più che una creatura uscita dal cervello di un produttore, è un personaggio uscito dalla sensibilità di due registi che lo hanno fisicamente compreso e psicologicamente plasmato: Fritz Lang e John Ford. E non è senza importanza il fatto che Ford e Lang siano temperamenti europei: perché il carattere e la continuità sentimentale dell'attore Fonda si adattano stupendamente al postulato di una mentalità che ha le sue ragioni in una tensione, in un programma. Basta dare un rapido sguardo alla carriera dell'attore per rendersi conto della presenza di questi elementi e della efficacia che sono venuti assumendo nei film più significativi.

Partito, come molti, dal teatro, e lanciato nel cinema sulla scia delle commedie sentimentali alla Vidor e alla Cromwell, dove pure nella meno robusta trattazione c'è sempre un tocco di verità, Fonda arriva dopo appena tre anni a un personaggio completo: Fritz Lang lo accoppia a Sylvia Sidney (un'attrice che molto ha, psicologicamente, di comune con lui) in *You Only Live Once* (Sono innocente, 1937) dandogli una stupenda anima di perseguitato cui non vale lo sforzo intensamente umano per svincolarsi dalla sorte e dalle circostanze che lo tengono prigioniero. Già è delineato in modo completo il personaggio Fonda, l'uomo che ha sufficiente coraggio per affrontare i pericoli di una società che lo crede colpevole, che sa reagire a tutte le situazioni, ma finisce per morire colpito alla schiena. A parte ogni considerazione polemica cui il film di Lang intendeva arrivare, Henry Fonda si afferma con questa interpretazione come l'attore più indicato a rappresentare la ribellione dell'uomo contro determinati avvenimenti della società, contro — diciamo pure — determinate leggi che

possono nuocere all'individuo indipendentemente dall'ordine generale per cui sono state create. E questa ribellione, va aggiunto, è proprio l'opposto di ciò che costituisce il clima del « fuorilegge »: il suo personaggio è, se mai, un rappresentante di quella corrente che agisce contro la legge in funzione di peso di garanzia, e si scaglia contro un ordinamento non per demolirlo ma per rafforzarlo con l'opposizione. Da questa opposizione, che crea e stabilisce il contrasto con la realtà dell'epoca cui il personaggio corrisponde, l'accento umano di Henry Fonda esce perfettamente intonato nella qualità e nello stile recitativo. Ecco perché, da allora, i suoi ruoli si susseguono armonicamente su un medesimo tema: la persecuzione, la ribellione. Che questa ribellione non sia la testimonianza di uno spirito disgregatore, con azione fine a se

stessa, è provato dall'esito delle sue avventure, che si concludono sempre con un danno personale. Il perseguitato Henry Fonda spara per difendersi, non per attaccare: questa è la sua forza. Spesso la sua volontà non è sufficiente ad imporsi (ecco perché i registi più propriamente « americani » lo hanno preso soltanto a simbolo di « volontà », trascurando ogni altro motivo romantico e perciò polemico, come nella figura di Graham Bell, e nella concessione che Ford fece al personaggio di Lincoln) e quando la volontà non si impone per legge di natura vuol dire che qualcosa le impedisce, a torto, di affermarsi. Henry Fonda non è figura da commedia, ma vive legato ad un dramma, sempre; e là dove il dramma è avvertito dalla sua sensibilità di attore egli giganteggia, come in *Sono innocente* che è senza dubbio il suo capolavoro.

Il personaggio che egli delinea è in genere completo: le sfumature sono soltanto appannaggio di una tecnica massiccia, che lo pone al di sopra della media normale dei personaggi americani. Non si può nemmeno dire che sia un solitario, un uomo che viva solo con la sua tragedia; perché, in fondo, nelle migliori delle storie in cui è protagonista la sua posizione iniziale è quella dell'uomo medio. Le nubi si accavallano sempre più fitte e oscure dopo, quando un semplice « fatto » determina una catena di avvenimenti che tendono a soffocare aspirazioni, felicità.

Ciò è molto importante, perché a un personaggio del genere è dunque concesso di amare, di lavorare, di avere al fianco una compagna, e infine di rendersi simpatico allo spettatore che per solito diffida del carattere e dell'azione già consegnata in partenza, e sfacciatamente ostentata nei primi metri di un film. Acquista così maggior valore ogni disavventura che segue, raggiungendo l'apice drammatico proprio quando lo spettatore ha, dentro di sé, constatato che il protagonista è dalla parte della ragione. Pochi film di Henry Fonda danno risultati moralmente diversi da questo. Recentemente, un'altra sua interpretazione ha offerto lo spunto per confermare la natura del personaggio: in *The Fugitive* (La croce di fuoco, 1947) di John Ford, dove l'autore di *My Darling Clementine* (Sfida infernale, 1946) si riporta in certo senso al dramma di *Sono innocente*; con la differenza che, trattandosi di un sacerdote, la ribellione diventa accettazione e carità. Ma quel suo correre braccato dalla polizia messicana, quella sua continua mortificazione che gli traspare dagli occhi nei momenti più intensi del dramma, resteranno memorabili anche se a volte inferiori a quelle del film di Lang. Mai una fuga è stata, comunque, tanto forte e densa di significato: qui il personaggio è coinvolto in un problema di resistenza fisica e morale, che tocca l'esasperazione. E, in fondo, come nel film di Lang, il personaggio lascia l'inquadratura allontanandosi e perdendosi: il suo destino. In due opere così lontane c'è la medesima constatazione, la rinuncia di un uomo alla vita perché la vita possa diversamente riprendere: questa rinuncia si chiama Henry Fonda.

GUIDO GUERBASIO

FILMOGRAFIA

HENRY Fonda è nato a Grand Island (Nebraska, U.S.A.) il 16 maggio 1905. 1935: *The Farmer Takes a Wife*, di Victor Fleming con Janet Gaynor; *Way Down East* (Cuori incatenati) di Henry King, con Rochelle Hudson; *I Dream Too Much* (Notte di carnevale) di John Cromwell con Lily Pons - 1936: *The Trail of the Lonesome Pine* (Il sentiero del pino solitario) di Henry Hathaway, con Sylvia Sidney; *The Moon's Our Home* (Nel mondo della luna) di W. A. Seiter, con Margaret Sullavan. - 1937: *You Only Live Once* (Sono innocente) di Fritz Lang, con Sylvia Sidney; *Wings on the Morning* (Sangue gitano di Harold Schuster); *That Certain Woman* (Vivo per il mio amore) di Goulding, con Bette Davis. - 1938: *I Met My Love Again* (Ho ritrovato il mio amore) di Arthur Ripley, con Joan Bennett; *Blockade* di William Dieterle; *Jezabel* di Goulding con Bette Davis; *Spawn of the North* di Hathaway, con Dorothy Lamour. - 1939: *Jesse James* di King; *The Story of Alexander Graham Bell* con Loretta Young; *Young Mr. Lincoln* di John Ford, con Alice Brady; *Drums Along the Mohawk* di John Ford, con Claudette Colbert. - 1940: *The Grapes of Wrath* (Furore) di John Ford, con John Carradine; *Lillian Russell* di Irving Cummings, con Alice Faye; *The Return of Frank James* di Fritz Lang, con Gene Tierney. - 1941: *Lady Eve* (Lady Eva) di Preston Sturges, con Barbara Stanwyck; *Wild Geese Calling* di John Brahm, con Joan Bennett; *You Belong to Me* di Wesley Ruggles. - 1942: *The Male Animal* di Eddie Nugent, con Olivia De Havilland; *The Magnificent Dope* di Walter Lang, con Don Ameche; *Rings on Her Fingers* di Rouben Mamoulian, con Gene Tierney; *Tales of Manhattan* (Destino) di Julien Duvivier, con Ginger Rogers. - 1943: *The Ox Bow Incident* di William A. Wellman. - 1944: *The Immortal Sergeant* di Sthal, con Maureen O'Hara. - (Parentesi militare). - 1946: *My Darling Clementine* (Sfida infernale) di John Ford, con Linda Darnell. - 1947: *The Long Night* (La disperata notte) di Litvak; *The Fugitive* (La croce di fuoco) di Ford, con Dolores Del Rio. - 1948: *Ford Apache* (Il massacro di Fort Apache) di Ford, con John Wayne.





RETROSPETTIVE

creare un'atmosfera drammatica. Ma nell'sequenza iniziale del *Testamento*, il sonoro è impiegato ancora come in *M*, come in uno dei migliori film del primo periodo: una lenta carrellata accompagnata dal rumore ritmico di una macchina, a cui risponde l'ansimare pauroso di un uomo nascosto dietro a una cassa. Ma, d'altra parte, per tutto il film il dialogo è abbondante, continuo, i personaggi vi si appoggiano senza discrezione. Vi sono tutti e due gli aspetti del sonoro: le intenzioni artistiche, e il tono più commerciale della produzione corrente. Col *Testamento*, Lang esce dalla severità di una produzione tedesca che fino a quegli anni aveva avuto i suoi momenti più felici. Con Pabst anche Lang sta mutando: ha rinunciato ad alcune esperienze, si è gettato nella corrente del cinema europeo. Due anni dopo, nel '34, girerà in Francia *Liliom* e nel '36 comincerà la serie dei film americani, da *Fury* a *The Secret Beyond the Door*, che è del 1947. Il *Testamento* diventa una chiave dell'opera di Lang: si pone tra due momenti diversi di cui aduna tutti i motivi anticipando in un certo senso i film che seguiranno.

Il *Testamento* raccoglie al completo, per l'ultima volta, l'«équipe» abituale di Lang. La sceneggiatura è sua e di Thea von Harbou: una collaborazione importante fin da *Le tre luci*. Scorrendo il «cast» dei film precedenti, troverete per la fotografia, la scenografia, l'interpretazione, gli stessi nomi. E Rudolf Klein-Rogge era un attore preferito di Lang sin da primo *Mabuse*, *Doktor Mabuse, der Spieler*, che è del 1922 e si pone fra *Le tre luci*, i *Nibelunghi* e *Metropolis*. Di quel periodo il *Testamento* non ha dimenticato molti motivi. L'espressionismo dopo qualche anno era giunto al barocco, ma persisteva nei gusti del pubblico. Espressionismo e barocco si ritrovavano in una aria vaghissima e concreta di romanticismo un po' grosso, dove il terrore era necessario, le situazioni erano sospese, il mistero ingigantiva, si concretava in grandi macchine, in grandi Moloch pronti a divorare. La inondazione grandiosa di *Metropolis* (come dimenticare quella fotografia di lavorazione in cui Fritz Lang dirige dall'alto col megafono una folla gigantesca di comparse?) ritorna anche nel *Testamento*: un giovane della banda che aveva sempre cercato di sottrarsi alle imprese più criminose viene chiuso in una cella con una ragazza: e l'acqua cresce su loro minacciando di affogarli.

IL TESTAMENTO DEL DOTTOR MABUSE

LE OPERE più interessanti del sonoro appartengono quasi tutte al primo periodo. Niente di strano: il sonoro muoveva l'inventiva dei registi, li invitava agli esperimenti, eccitava le fantasie. Ogni applicazione conservava un poco di quello stupore, di quella curiosità dubbiosa con cui il regista e il pubblico avevano accolto l'invenzione. O forse la persistenza di una tecnica muta, a cui il pubblico non era disabituato, lasciava al sonoro un margine notevole di impieghi artistici: in *Dreigroschenoper* (1931), per esempio, i personaggi sono visti ancora da un regista e da un pubblico del muto; e proprio per questo le canzoni bellissime di Kurt Weill possono inserirsi nel racconto secondo un'esistenza artistica: il dialogo che deve spiegare una situazione, il rumore di una porta che deve accompagnare l'immagine, sono ancora lontani da Pabst; troppo vicini a noi, purtroppo. Eppure quegli anni furono anche i

peggiori che il sonoro abbia avuto: canzoni, riviste, gran fracasso di ferri nella scena di un duello, e poi strumenti musicali, cornette, trombe, violini: qualsiasi cosa da cui potesse uscire un suono gigantesco, terribile.

Di questo passo il discorso va molto più lontano di quanto non volessimo. Il *testamento del dottor Mabuse* non è il primo film sonoro di Lang. Il primo è *M* (1931) dove il sonoro concorre con grande precisione a

Titolo originale: Das Testament des Dr. Mabuse - *Sceneggiatura:* Fritz Lang e Thea von Harbou - *Operatore:* Fritz Arno Wagner - *Scenografia:* Emil Hasler e Karl Vollbrecht - *Interpreti:* Rudolf Klein-Rogge, Gustav Diessl, Jim Gérald. *Produzione:* Mero-Film, 1932

La donna meccanica di *Metropolis*, o il meccanismo gigantesco che uccide gli operai, si sono imborghesiti, ridotti a proporzioni minori: sono diventati il microfono misterioso, nascosto dietro a una tenda, con cui il capo trasmette alla banda i suoi ordini. Gli stessi motivi, lo stesso clima di Germania-1920 (a teatro dominavano le masse di Reinhardt e i meccanismi registici di Piscator) ritornano in un tessuto più consueto, di film poliziesco. Non c'è film forse in cui la storia appaia di più come un pretesto; e ci sono pochi film di cui raccontare la trama sia altrettanto utile.

Da qualche tempo in una città si susseguono imprese criminose e attentati. Un uomo, che agendo da solo e senza la fiducia della polizia è arrivato a scoprire il mistero, sta telefonando all'ispettore, quando la banda irrompe nella sua camera. Ritrovato dalla polizia, è pazzo, incapace di dare spiegazioni: viene ricoverato in un sana-

torio dove tutto il giorno, addossato alla spalliera del letto, pronuncia parole incomprensibili. Nello stesso sanatorio è rinchiuso un uomo geniale, il dottor Mabuse, che passa le sue giornate annotando cose incomprensibili su tanti pezzi di carta, appunti di imprese grandiose, indicazioni e scoperte importanti: questi foglietti escono dalla sua cella e cadono nelle mani di un criminale che ne fa tesoro, organizzando dei colpi precisi, che colgono tutti alla sorpresa. Il *Testamento* è del 1932, non è un film di questi giorni: ma dato il tono del soggetto credo che si potrebbe dire ancora « e a questo punto lascio al lettore il piacere di sapere al cinema come le cose andranno a finire ».

Qui il gusto del pubblico gioca enormemente: c'è aria di romanzo d'appendice, situazioni terribili, la storia si complica, si attorciglia in un intrigo ad effetto. Il *Testamento* potrebbe essere proiettato ancora con successo: il pubblico saprebbe tremare, spaventarsi e sperare ancora. Tutta una miniera: il cinema giallo, i film del terrore, ne hanno fatto tesoro. V'è persino un esempio di montaggio « giallo » che tiene il pubblico in ansia: la banda deve uccidere un uomo in automobile; a un incrocio, in mezzo a molte macchine, quella dei banditi si stringe all'altra; un uomo si sporge dal finestrino e prende la mira. Pas-



siamo improvvisamente a un campo lungo: tutte le macchine ripartono, tranne una, quella dell'ucciso. Vale la pena di ricordare questa sequenza perché è ripresa da Billy Wilder in *La fiamma del peccato* quando Fred Mac Murray, nella macchina, fa atto di colpire il marito; e subito dopo in uno stesso campo lungo, lo vediamo uscire dalla macchina zoppicando come il marito di cui ha preso il posto. Il *Testamento* ha fatto scuola.

Tuttavia Lang non ha rinunciato alle opere precedenti. La facilità degli effetti, il mistero un po' dozzinale, si purifica, bene o male, in un gusto romantico, un poco torbido e allucinante dell'immagine. Il romanzo d'appendice si nobilita nei precedenti letterari, nel volto un po' vampiresco di Mabuse, in una sovraccitazione espressiva, in un susseguirsi instancabile, quasi nevrotico, di gesti e espressioni che caratterizza la recitazione di qualche attore. C'è aria di letteratura tedesca (non tutta ottima), nordica, di Germania misteriosa. D'altra parte non si dirige una leggenda nazionale e una storia wagneriana come quella di Sigfrido, senza inclinazioni particolari.

Per queste ragioni il *Testamento* diventa un film esemplare: vi si ritrovano insieme

alcuni motivi essenziali dell'opera di Lang, una varietà di toni eccezionali. L'opera ne perde in unità e in bellezza, ma ne acquista in importanza. E' un'opera mancata per ricchezza d'impegno. Si pensi soltanto a quella casa dove alcuni uomini della banda si raccolgono con una donna: dopo pochi minuti giungerà la polizia, ne nascerà una sparatoria, i banditi verranno arrestati. Qui l'ambiente è borghese, non ha quasi niente a che vedere col film: un motivo nuovo nell'opera di Lang. Sorprende persino la recitazione diversa, il tono più naturale, l'assenza di mistero. C'è aria di naturalismo tedesco (gli esempi cinematografici non mancano), ma Lang vi portava una nota originale, una scioltezza dei movimenti, un andamento quasi discorsivo del racconto. Il suo personaggio femminile, in questa casa, un personaggio d'ultimo piano, è vivo: ci sembra, dopo *The Woman in the Window* (La donna del ritratto, 1944) e *Scarlet Strett* (La strada scarlatta, 1945), di conoscerlo meglio; ricorda figurativamente Joan Bennett, la stessa impronta fisica. Lang dimostrava, oltre al gusto del mistero, anche l'interesse per l'ambiente e per il costume che ritroveremo poi nei suoi film migliori.

SERGIO ROMANO



FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIOCRE

* SBAGLIATO

** ARRIVA JOHN DOE! (Meet John Doe)

Regia: Frank Capra - Soggetto: da una novella di Richard Connell e Robert Pre-
snell - Sceneggiatura: Robert Riskin - Fo-
tografia: George Barnes - Musica: Trom-
bin e Fordan - Interpreti: Gary Cooper
(John Doe), Barbara Stanwyck (Anna
Mitchell), Edward Arnold (Mister Nor-
ton), Walter Brennan (il "colonnello"),
James Gleason (Connell), Spring Bying-
ton, Gene Lockart, Rod La Rocque - Mi-
nuti: 135 - Produzione: Capra - Warner
Bros, 1941.

MEET John Doe appartiene, con Mr. Smith Goes to Washington (Mister Smith va a Washington, 1939) e State of the Union (Lo stato dell'Unione, 1947-48) alla produzione, diciamo così, « ideologico-politica » di Frank Capra. Sono tre opere che poggiano sullo stesso motivo: la ribellione del protagonista, il quale non si piega ai raggi dei politici che vogliono servirsi di lui per le loro truffe: queste truffe, anzi, vengono smascherate dall'eroe; sia che si chiami Smith, Grant oppure Doe. In fondo essi hanno le stesse caratteristiche di molti altri personaggi di Capra: si identificano con Deeds, ad esempio, (Mr. Deeds Goes to Town: E' arrivata la felicità, 1936) o con George Bailey (It's a Wonderful Life: La vita è meravigliosa, 1946). Sono uomini semplici onesti idealisti: non si piegano alle lusinghe di facili e illeciti guadagni, si sacrificano per i poveri. Cambiano i nomi, non i caratteri; cambiano i titoli, non la ricerca di un mondo morale e sociale: il motivo predominante è quasi sempre stabilito dalla felicità umana e da un bisogno di evasione dalle civili menzogne e strette. E ancora una volta, in Arriva John Doe! c'è un messaggio di fratellanza, c'è la tesi che i « buoni » hanno una funzione ben definita, e necessaria. Per questo in La vita è meravigliosa un angelo scende dal cielo e impedisce a George il suicidio. L'angelo, anzi gli angeli, sono costituiti, in Arriva John Doe!, dalla giornalista e dai quattro o cinque « uomini della strada » che convincono l'eroe a non gettarsi dal grattacielo: essi credono in lui e nel partito di cui è capo: quel partito dei « qualunque » per il quale Capra simpatizza o simpatizzava: il film, infatti, realizzato in periodo di elezioni politiche, è dichiaratamente propagandistico; lo stesso titolo originale significa andate incontro, accogliete, unitevi a John Doe. Un invito, in altre parole, da campagna elettorale.

Se il messaggio e la tesi accennate siano più o meno cinematograficamente e artisticamente risolti, se i personaggi riescano o no a sorreggersi, se il regista raggiunga la creazione di atmosfere morali, sono tutte cose che imporrebbero un lungo discorso. (Del resto Cinema dedica a Capra, in questo numero, un articolo che, se condividiamo soltanto in parte, non è in contrasto con la impostazione polemica della rivista. « La contraddizione », scriveva giustamente Rotha, « provoca la discussione: ed è dalla

discussione che il cinema progredisce »). Ad ogni modo è fuori dubbio che Arriva John Doe! sia una delle opere minori di Capra. La risoluzione del film è decisamente falsa, pertanto i contrasti tra « buoni » e « cattivi » perdono ogni valore polemico: i politicanti che alla fine si commuovono non sono più personaggi che « camminano sull'orlo di una utopia bizzarra più che indefinita », ma controproducenti e in contrasto con gli stessi fini propagandistici dell'opera (molto più efficace e « vera » la conclusione di Forbidden: la donna che si sacrifica per salvare la carriera politica dell'uomo che ama). Inoltre spicciola più che mai appare la filosofia che la vicenda vuole contenere e discutibile il modo con il quale è costruito il film. Le battute spiritose, i « gags », gli acrobatismi umoristici certo non mancano (c'è, naturalmente, il fedele Riskin), ma il contrappunto tra immagini e dialogo si disperde, soffocato dal prevalere del secondo. Una eccellente fusione tra elementi visivi e sonori esiste solo in una sequenza, artisticamente compiuta: quella del comizio, sotto la pioggia. Inoltre il regista fa un buon uso dei mezzi cinematografici nel presentarci la psicologia di Mister Norton, che segue da cavallo le esercitazioni dei suoi poliziotti. Naturalmente, come sempre in Capra, la recitazione è abilmente concertata; Arriva John Doe! trova appunto in questa e in una certa commozione sentimentale, i suoi maggiori elementi di successo.

** LA FUGA (The Dark Passage)

Regia: Delmer Daves - Soggetto: dal romanzo di David Goodis - Sceneggiatura: Delmer Daves - Fotografia: Sid Hickox - Scenografia: William Kuehl - Musica: Franz Waxman - Interpreti: Humphrey Bogart (Vincent Parry), Lauren Bacall (Irene Jansen), Bruce Bennett (Bob), Agnes Moorehead (Magde Rapp), Tom d'Andrea (Sam), Clifton Young (Baker), Douglas Kennedy (il detective), Rory Mallinson (George Fellsinger), Housley Stevenson (il dottore) - Minuti: 105. Prod.: Jerry Wald - Warner Bros, 1947.

In una lunga storia - ancora non scritta - della tecnica in funzione dell'arte cinematografica, le « inquadrature soggettive » troverebbero certamente un ampio capitolo: esse sono, invero, uno dei mezzi peculiari alla nuova forma di espressione, in virtù del quale il regista guida l'occhio del pubblico a tal punto sull'azione, da identificarlo con quello dei protagonisti: la « macchina da presa » e con essa lo spettatore diventano da oggetto soggetto: il campo visivo, in altre parole, corrisponde alla visuale del personaggio. E' comprensibile come un tale mezzo tecnico abbia colpito i registi della avanguardia e come Aco Manaras abbia potuto scrivere su Cinema-Ciné, nel 1929, un articolo nel quale auspicava sin da allora film completamente costruiti con « inquadrature soggettive ». Nello stesso tempo è logico come una tale idea sia venuta, anni più tardi, a registi debuttanti o quasi della cosiddetta « avanguardia » americana. Tra questi, primo d'altri, figura l'esuberante e

prestigioso Orson Welles. E Welles, appena giunto nel 1939 ad Hollywood, facendo suo il desiderio di Manaras, prepara la sceneggiatura di Heart of Darkness (da un libro di Conrad), dove la camera doveva « giocare » la parte del protagonista. Il film, come è noto, non viene realizzato: qualche anno più tardi sarà Robert Montgomery a dirigere un'opera completamente in « prima persona »: Lady in the Lake (Una donna nel lago, 1946). L'esperimento è senza dubbio interessante, ma discutibile: direi anzi che dimostra l'assurdità del procedimento usato. Non solo la soggettivazione della macchina da presa risulta arbitraria, gratuita e pertanto forzata ma, l'obiettivo della camera, coincidendo quasi sempre con l'occhio di un solo protagonista, i controcampi vengono esclusi; l'opera si sviluppa con carrellate panoramiche dissolvenze, le quali prendono il posto degli « stacchi » e quindi di un vero e proprio montaggio. In altre parole, proprio impiegando uno dei suoi mezzi peculiari, il cinema viene impoverito nelle sue possibilità espressive.

E' logico che solo un uso accorto e giustificato dell'« inquadratura soggettiva » può condurre a risultati artistici notevoli: gli esempi non mancano, vanno dal Variété di Dupont al Vampyr di Dreyer: il viaggio che facciamo con David Gray dentro la bara, ispira un'analoga sequenza al Powell e al Pressburger di A Matter of Life and Death (L'aviatore in barba che viene portato in sala operatoria). Un impiego significativo della « inquadratura soggettiva », anche se come vedremo non porta il film sul piano artistico, è riscontrabile in La fuga: il quale, se non altro per questo, merita di essere considerato. La soggettivazione della macchina non è totale come in Lady in the Lake, ma non si limita neppure a poche sequenze o inquadrature come nelle altre opere citate. Essa viene usata nella prima parte, per suggerire l'affannoso nascondersi del protagonista, la sua paura di essere riconosciuto e ricondotto a San Quentin, da dove è evaso per vendicarsi di un'accusa ingiusta: l'uccisione della moglie. Lo vediamo soltanto quando questa paura è quasi del tutto scomparsa in lui: dopo la operazione di plastica facciale. Il regista ha inoltre avuto l'accortezza di alternare le inquadrature soggettive con altre oggettive; ed alcune di quest'ultime sono ben scelte: si veda, ad esempio, il camion con la botte che si muove: il pubblico subito avverte che in quella botte c'è un uomo, e che l'uomo è un evaso. Il personaggio, sia pure invisibile, è cinematograficamente introdotto e presentato, con una efficacia insolita nella produzione corrente. D'altra parte Delmer Daves, non facendoci vedere l'evaso ma quanto è attorno a lui o dinnanzi ai suoi occhi, non solo riesce a rendere uno stato d'animo, ma a suscitare nel pubblico altri motivi di tensione e di interesse.

Il regista cerca di sfruttare giustificatamente altri mezzi peculiari al cinema: dai monologhi interiori del protagonista (all'inizio, quando non lo si vede, e subito dopo l'operazione, quando le bende che gli fasciano la testa non gli permettono di parlare) a certi movimenti di macchina. Ed anche la sequenza della allucinazione, pur rifacendosi a deformazioni e sovrimpressioni visive e sonore ormai comuni, non manca di simbolismi e di contrasti accettabili. Ne vanno dimenticati l'inquadratura ripresa dall'alto della donna che si getta dalla finestra e certi esterni: la « sequenza del tram » è di una « autenticità » efficace. Sono, tutti questi, elementi di indubbio interesse, soprattutto se attribuiti ad un regista quasi esordiente: Daves, che viene dalla sceneggiatura (e sua è la sceneggiatura di La fuga, e in parte quella di La foresta pietrificata), ha diretto nel 1943 il suo

primo film: *Destination Tokyo*. Ma l'interesse, purtroppo, si ferma sul piano tecnico; la conoscenza della grammatica e della lingua non lo porta al linguaggio. Se è vero che egli adopera giustificatamente i mezzi accennati, è altrettanto vero che vicenda e sviluppi risultano arbitrari, e così molti personaggi: dalla ragazza che aiuta l'evaso al ricattatore, dall'autista alla donna omicida e suicida. Anche una certa morale, che affiora nel dialogo tra una vedova e il suo compagno di viaggio, giunge inaspettata e rimane alla superficie. E contrastante, con l'inizio promettente, il lieto finale: la ragazza di cuore, e ormai innamorata, che raggiunge l'evaso al Perù.

*** RITROVARSI (The Palm Beach Story)

Regia: Preston Sturges - Soggetto e sceneggiatura: Preston Sturges - Fotografia: Victor Milner - Scenografia: Hans Dreier ed Ernst Fegte - Musica: Victor Young - Interpreti: Claudette Colbert (Gerry Jeffers), Joel McCrea (Tom Jeffers), Mary Astor (la principessa Centimillia), Rudy Vallee (J.D. Hackensacker III), Sig Arno (Totò), Robert Warwick (Mr. Hinch), Arthur Stuart Hull (Osmond), Torben Meyer (dott. Kluck), Jimmy Conlin, Victor Potel, Robert Dudley, Franklin Pangborn - Produzione: Paramount, 1942.

TRA i registi americani « anticonformisti » che hanno debuttato durante la guerra o poco prima, accanto cioè ai Welles ai Dmytryk e ai Kazan, molti inseriscono anche Preston Sturges, commediografo che si era già avvicinato allo schermo come soggettista e sceneggiatore. L'« anticonformismo » di questo regista sembra, comunque, discutibile: almeno a giudicare da tre film sino ad oggi giunti in Italia: *The Lady Eve* (Lady Eva, 1941), *Sullivan's Travels* (I dimenticati, 1942) e *The Palm Beach Story*. Nel protagonista del secondo, che dicono sia la sua opera più significativa, si può identificare lo stesso Sturges. Sullivan, dopo i suoi « viaggi » tra la povera gente, ritorna a Hollywood e rinuncia al lavoro insolito che voleva girare: un « reportage » sulla miseria. Egli è ora convinto che per alleviare le pene dei « dimenticati » bisogna farli ridere. E' vero sì che nel film vengono messi in ridicolo i produttori californiani, i loro metodi di lavorazione, i loro preconcetti borghesi; ma è altrettanto vero che a questi produttori, in fin dei conti, Sullivan e cioè Sturges, dà ragione. La « ribellione » si riduce a ben poca cosa: diventa quasi una giustificazione.

Rimane dunque da considerare altri aspetti: che c'è modo e modo per divertire il pubblico, e quale di questi modi sia adottato da Sturges: la satira e la ironia, oppure la comicità da « torte in faccia ». Non credo, come ha scritto certa critica « esclamativa », che lo si possa paragonare a Clair, e neppure al Clair americanizzato, cioè meno felice. Può sembrare che Sturges opti per la satira e l'ironia, ma spesso l'una e l'altra rimangono nelle intenzioni, sono punti di partenza che si risolvono nella farsa, o nel buffonesco e nelle « trovate » di quei « clowns » ai quali il regista ha dedicato *Sullivan's Travels*. Naturalmente si tratta di farsa più o meno rilegata in pelle. Anche in *The Palm Beach Story* le ambizioni ironiche sono molte: l'impostazione si basa su tre motivi satirici principali, su un triangolo i cui elementi sono costituiti dalle voci « scapolo » (il miliardario Hackensacker), « matrimonio » (i coniugi Jeffers) e « divorzio » (Centimillia, la sorella del mi-

liardario: vocabolo, questo ultimo, molto familiare al regista, che si è sposato ben cinque volte; e forse egli ha voluto prendere un po' in giro anche se stesso. Al triangolo sono connessi altri motivi: per esempio in Totò è possibile intravedere una certa presa di posizione contro la razza tedesca: non si dimentichi che il film è del 1942.

In *Ritrovarsi* era quindi implicita anche una classificazione di classi sociali (la ricca e la borghese) e di tipi diversi; ma non esiste una vera commedia del costume: l'opera risente della sua meccanica schematicità e le trovate, anche quando sono buone, si risolvono quasi sempre nella farsa accennata, come nella sequenza in cui il marito rincorre in pigiama la moglie. Gli stessi personaggi, se di personaggi si può parlare, ricalcano chi più chi meno luoghi comuni: così Totò ha come modella la maniera di Mischa Auer e Centimillia quella di Billie Burke. Dove Sturges dimostra intelligenza e gusto — innegabili nella sua produzione teatrale — è nella partita di caccia, in treno: sequenza che ricorda, per ritmo e ambientazione, alcune scene di *Twentieth Century* (Ventesimo secolo, Hawks, 1935): e del resto questo, come altri dello stesso genere brillante e farsesco, è un film che deve piacere molto a Sturges.

*** LETTERA DA UNA SCONOSCIUTA (Letter from a Unknown Woman)

Regia: Max Opuls (Ophüls) - Soggetto: dal romanzo di Stefan Zweig - Sceneggiatura: Howard Kock - Fotografia: Franz Planer - Scenografia: Russel A. Gausman e Ruby R. Levitt - Musica: Daniele Anfi-theatrof - Costumi: Travis Banton - Interpreti: Joan Fontaine (Lisa Berndle), Louis Jourdan (Stefan Brand), Mady Christians (Zia Berndle), Marcel Journet (Johaan Stauffer), Art Smith (John), Carol Yorke (Marie), Howard Freeman (Herr Kastner), John Good (tenente von Kaltnecker), Leo B. Pressin (Stefan jr.), Erskine Sanford (Porter), Otto Waldis (Concierge) - Minuti: 90 - Produzione: John Houseman - Universal-International, 1948.

COME quasi tutti i registi nati a Vienna — da Stroheim a Sternberg, da Lang a Wilder — anche Max Ophüls abbandona la sua città per immigrare in paesi diversi: dall'Italia (*La signora di tutti*, 1934) passa in Francia (*La tendre ennemie*: La nostra compagna, 1936; *Sans lendemain*: Tutto finisce all'alba, 1939) e poi in America, dove tra l'altro dirige *Lettera da una sconosciuta*. E con questo film, dopo una attività talvolta interessante e talvolta di una mediocrità senza speranze, egli torna a farsi notare. In esso Ophüls (che in America firma Opuls) ritrova la maturità espressiva del suo capolavoro, *Liebelei* (Amanti folli, 1932): il quale dà i natali, assieme alle opere di Forst, Ucicky e Reich, al cinema austriaco. Con la maturità espressiva, e quindi la personalità di un tempo, ritrova anche i suoi interessi più sinceri, il suo « viennismo » che, pur avendo punto di contatto con quello di Forst (da una certa leziosità a un certo decorativismo), rimane al di fuori della commedia mondana e tanto più dall'operetta: sarà proprio Ophüls a influenzare quest'ultimo in *Maskerade* (Mascherata, 1934) e in *Mazurka* (Mazurka tragica, 1935).

Per Ophüls la Vienna fine secolo, imperiale, dei valzer e dei tram a cavallo, è spunto per vicende nelle quali gli elementi e le atmosfere romantiche si fondono con quelle drammatiche, senza che i toni vengano mai calcati o esagerati. *Liebelei* è la storia di due esseri innamorati, che si conchiude tra l'altro con la morte dell'uomo, in seguito a duello. In *Letter from a Unknown*

Woman non sappiamo se il protagonista muoia, dopo il duello, ma la donna sì; e prima di morire scrive all'amante una lettera, nella quale narra la sua vita, un grande e inutile amore; tanto inutile che egli non si accorge di lei e dei suoi sacrifici: ai suoi occhi appare addirittura una « sconosciuta ». Se la vicenda è diversa (e del resto poco conta il soggetto, desunto da Stefan Zweig: scrittore tanto fortunato anche sullo schermo quanto prolisso), i due film hanno in comune, oltre al « viennismo » accennato e quindi all'atmosfera « evanescente e malata » (ma mai morbosa), lo stesso modo delicato e melanconico di evocare e narrare, che tende sì alla illustrazione, ma approfondisce nello stesso tempo certe psicologie. Ancora una volta l'interesse di Ophüls è in particolare rivolto alla protagonista, quasi una bambina, i cui sentimenti più riposti vengono o analizzati o suggeriti. L'esuberanza tutta interiore di questa donna ricorda, in un certo senso, quella di *Man spricht über Jacqueline* (Si parla di Clara, 1937), con la differenza che il personaggio creato da Werner Hochbaum aveva, come suol dirsi, un « passato ». Occorre riconoscere che Joan Fontaine, ritornata dopo la parentesi di *Ivy* (La sfinge del male, Wood, 1946-47) al ruolo di « ingenua », ha contribuito alla formazione del personaggio, con una gamma di espressioni controllatissime, aderente allo spirito del film. Altrettanto non si può dire per Louis Jourdan, troppo vincolato ad uno schema nella parte del musicista che trascura la donna. La differenza di intensità espressive esistenti tra attore e attrice, risulta in particolar modo evidente in una sequenza analoga a quella di *Liebelei*: la passeggiata in carrozza lungo le vie periferiche di Vienna coperta dalla neve. Comunque Ophüls riesce a rendere di nuovo, qui, quel suo amore per la giovinezza, messa in contrasto con il paesaggio invernale.

Altre preferenze del regista appaiono dall'abbondanza degli elementi decorativi (certe composizioni plastiche e pittoriche, ricche di velli e tendaggi), dalla morbidezza della fotografia, fatta di bianchi e di neri senza contrasti violenti, come richiedeva il dramma nel quale si inseriscono, di tanto in tanto, personaggi notazioni e pagine di un gustoso sapore satirico. Gli ufficiali della guarnigione, il sarto militare, la partenza per Linz, tutta la sequenza della musica in piazza, si discostano comunque dallo stile di Forst; ricordano invece alcune trovate di un'altra gustosa evocazione di tempi e costumi passati, fatta dallo stesso Ophüls: *La tendre ennemie*. Non va dimenticato, infine, l'uso che il regista fa dei movimenti di macchina a lui cari e di certe dissolvenze: indici di una significativa osservanza dei mezzi espressivi cinematografici: in questo senso rimane un ottimo esempio la carrellata in avanti nel finale di *Liebelei*. Una analoga funzione espressiva hanno i movimenti di macchina con i quali vengono presentate le scale che portano all'appartamento del musicista (e, all'inizio, anche della donna): queste scale, ricorrenti spesso come « inquadrature-tema », quasi un « leit-motiv », assumono, anche in virtù dei movimenti accennati, un valore umano e drammatico. In quanto alle dissolvenze, va notato che Ophüls adopera le « sfocate » quando, nel racconto retrospettivo del film, si passa dal musicista che legge a quanto la lettera gli ricorda, le comuni negli altri casi di montaggio senza stacchi. Se le prime non hanno l'efficacia di quelle impiegate da Claude Autant-Lara in *Le diable au corps* (che sono non soltanto visive, ma visive e sonore), raggiungono ugualmente il loro scopo.

GUIDO ARISTARCO

George Sadoul — « Le Cinéma » (son art, sa technique, son économie). Collezione « Tout Savoir », edizione La Bibliothèque Française, Paris, 1948.

Interrogato sulle ragioni che lo indussero a por mano alla sua monumentale Histoire générale du cinéma (i cui due primi volumi, usciti presso le edizioni Denoël, Parigi, giungono appena al 1909), Georges Sadoul avrebbe risposto: « La lettura delle Storie del Cinema esistenti ».

Si sente in questa "boutade" un ricordo del Sadoul surrealista, del Sadoul firmatario di manifesti arditi e contro-corrente, di quel Sadoul che, in altri tempi, dev'essere stato pazzo e ridanciano come e più dei suoi amici e compagni di tendenza. Eppure, nello stesso tempo, è una risposta saggia e giustificata.

E' questo un po' il segreto di Georges Sadoul, studioso attento e scrittore vivace: di conservare, pur nei suoi trattati più ponderosi, sempre un po' della sua vecchia spregiudicatezza.

Tra un volume e l'altro delle sue dotte ricerche sulla storia passata della cinematografia, sugli inventori e sui pionieri di questa nuova, affascinante e significativa forma di spettacolo, di tecnica, di speculazione, d'arte; tra un articolo e l'altro di Lettres françaises sulle ultime produzioni mondiali; tra un viaggio e l'altro per seguire da vicino i vari festival, da Marinske Lazne a Venezia — Sadoul ha trovato il tempo di scrivere, per coloro che di cinema non sanno neppure le nozioni elementari, per coloro che non hanno mai assistito altro che alle proiezioni nel locale del proprio rione, per coloro che sono, durante l'esistenza quotidiana, in tutt'altre faccende affaccendati che non in quelle alle quali Sadoul ha dedicato invece la propria esistenza — di scrivere, dico, un volumetto informativo, agile, succoso e documentatissimo, un libriccino di volgarizzazione intesa

BIBLIOTECA

nel senso migliore del termine: Le cinema. E' stato finito di stampare un mese fa, in un'edizione molto popolare cui arriderà, certamente, il meritato successo.

Se interrogassimo Sadoul sui motivi che l'hanno convinto dell'utilità di un tale lavoro, credo avrebbe il diritto di rispondere: « Il fatto di non aver trovato niente di simile, di così completo e nello stesso tempo di così breve, nella letteratura di tutti i paesi ». Perché il recentissimo libro di Sadoul tratta il cinematografo da tutti i punti di vista, artistico, tecnico, economico, risponde a tutti i quesiti che una persona estranea possa indirizzare al proposito, compie un giro d'orizzonte — approssimativo beninteso, ma anche estremamente chiaro — di tutti gli aspetti, appariscenti e no, che il cinema, come linguaggio e come industria, reca in sé. In una lucida paginetta di prefazione, l'autore stesso riassume efficacemente la materia esposta nel volume.

I primi due capitoli sono dedicati alla Storia del cinema muto e sonoro. Si ha così un riassunto, fatto dall'autore, dei suoi trattati più vasti sulla materia, e contemporaneamente un'anticipazione, per quanto schematica, dei metodi che egli seguirà per raggruppare gli argomenti che gli restano a trattare dal 1909 ad oggi — cioè, in sostanza, tutto lo sviluppo del cinema come espressione d'arte. Anche noi, come già altri, non crediamo che Sadoul riuscirà ad esaurire, com'egli aveva previsto, l'Histoire générale du cinéma in appena cinque volumi. Ma questo è un particolare.

Quel ch'è notevole, in questi succinti capitoli come del resto in tutto il libro, è l'attenzione che Sadoul presta ai fattori sociali, ideologici del film. Sebbene — a differenza di Pierre Leprohon nel suo lavoro Les mille et un métiers du cinéma (Jacques

Mélot ed., Paris 1947) — egli basi gran parte della sua esemplificazione, anche tecnica, sul cinema americano, dal volumetto risulta una grave condanna dei metodi hollywoodiani. Ecco perché il libro può riuscire di somma utilità, per esempio, all'impiegato, al lavoratore francese che, come il nostro, non ha altra scelta che di vedere abbruttenti film americani, o non vedere niente.

Il terzo capitolo descrive al vivo il lavoro negli studi cinematografici, il modo com'è scritta una trama per film, e, con disegni esemplificativi, i vari termini tecnici della sceneggiatura. Il quarto è dedicato agli apparecchi da presa e alle pellicole (con informazioni sul colore e sulla registrazione sonora).

Il capitolo quinto si occupa della produzione: dimostra come il produttore sia il maggior responsabile del film negli Stati Uniti, dice quale sia il costo d'una lavorazione. Il capitolo sesto è per il regista e lo scenografo, il settimo per l'operatore, gli assistenti tecnici e l'attore, l'ottavo per il montaggio, la sonorizzazione, ecc. (tutto quanto si fa, quando s'è finito di girare).

Il capitolo nono riguarda la censura e le forme di pubblicità (ecco perché gli esempi americani hanno gran rilievo nel libro). Il decimo è intitolato: Il film, questa mercanzia... quindi distribuzione, lancio, noleggio, ecc. Nel capitolo seguente, sui « generi », si accenna al disegno animato. L'ultimo capitolo, il dodicesimo, è riservato ai « cinema di domani » (rilievo, televisione) e termina con una frase lirica di Moussinac che preannuncia l'epoca in cui sarà finita l'« età ingrata », in cui il film esprimerà veramente una nuova tappa della civiltà.

Nella sua esposizione sintetica di concetti elementari e sani, nella sua forma precisa, Le cinéma di George Sadoul raggiunge pienamente i suoi scopi.

UGO CASIRAGHI

CIRCOLI DEL CINEMA

COME abbiamo già annunciato, si è svolto a Copenaghen, dal 13 al 16 settembre, il decimo Congresso della Fédération Internationale des Archives du Film. Siamo ora in possesso di una relazione sullo svolgimento dei lavori e dei testi delle risoluzioni adottate. Erano presenti i delegati delle seguenti cineteche: Belgio, Brasile, Cecoslovacchia, Danimarca, Francia, Gran Bretagna, Italia, Polonia, Svezia, Svizzera, Uruguay (con delega alla Cineteca Francese) e U.S.A. La Cineteca Italiana era rappresentata dal sig. Gianni Comencini. Prima dell'apertura del Congresso si era riunito il C.d.A. per fissare l'ordine del giorno e approvare all'unanimità l'ammissione delle cineteche di Svezia e dell'Uruguay, precedentemente membri corrispondenti.

I lavori si sono concentrati sul problema delle dogane in occasione degli scambi di film tra le varie cineteche, e sui rapporti tra la F.I.A.F. e la Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema.

Circa i rapporti con la Feder. Internaz. dei Cineclub, i delegati delle varie cineteche hanno esposto la situazione esistente nei rispettivi paesi e lo stato delle loro relazioni con le organizzazioni nazionali dei circoli del cinema. Questa rassegna ha mostrato le incoerenze che ancora oggi sussistono nel campo della cultura cinematografica: tipici esempi, le situazioni esistenti in Francia e negli Stati Uniti. Nel primo paese, la Cineteca (la più importante d'Europa) dà i suoi film soltanto a un piccolo gruppo di Circoli « isolati », mentre la fortissima Fédération des Ciné-Clubs (che riunisce circa 150 circoli) attinge tutti i suoi programmi da altre fonti; e ciò, malgrado che il segretario generale dei Ciné-Clubs sia membro della Cinemathèque Française. Negli U.S.A., invece, la Film Library (sezione del Museum of Modern Arts, finanziata dalla Fondazione Rockefeller) è una cineteca molto ricca in film e in soldi, dispostissima a fornire copie di film alle cineteche europee che ne hanno bisogno; ma non è affatto sensibile all'esigenza di diffondere la cultura cinemato-

grafica anche negli Stati Uniti favorendo la creazione di circoli del cinema: in questo paese, sino ad ora, quasi non ve ne sono.

Dopo una lunga discussione, durante la quale sono state prospettate diverse soluzioni, i congressisti hanno approvato all'unanimità una risoluzione nella quale è detto che « la F.I.A.F., cosciente delle sue responsabilità verso i produttori di tutto il mondo che hanno depositato presso di esse i propri film per essere conservati e proiettati in forma non commerciale, non può lasciare ad un altro organismo il controllo delle proiezioni ». La risoluzione prosegue affermando la complementarità delle funzioni della F.I.A.F. e della F.I.C.C. e la necessità che questi organismi si integrino e collaborino strettamente sino ad arrivare, se possibile, alla costituzione di un organismo unico.

Il Congresso ha nominato una commissione internazionale di quattro membri (della quale fa parte anche l'Italia) con l'incarico di prendere contatto con i rappresentanti della F.I.C.C. Auguriamoci che i due organismi possano presto arrivare a una proficua unione o collaborazione e ciò non soltanto sul piano internazionale, ma anche tra le singole organizzazioni di ogni Paese: i circoli del cinema non possono isolarsi dalle cineteche, ma queste ultime devono tener conto della necessità dei circoli di avere un loro organo di collegamento e coordinamento da essi democraticamente eletto.

A Copenaghen si è pure deciso di prendere contatti (inviando osservatori della F.I.A.F. ai prossimi congressi) con l'Unione Mondiale del Film Documentario (presidente J. Ivens), l'Associazione Internazionale del Film d'Arte, e l'Istituto Internaz. del Film Scientifico (presidente J. Painlevé). I congressisti hanno anche predisposto (su proposta di Comencini) il coordinamento delle stampe di copie e controtipi tra le varie cineteche per evitare inutili spese in questo momento, la costituzione di un « Fondo internazionale di film d'archivio », e alcune lievi modifiche statutarie. La nuova « quota annua federativa per le Cineteche associate è

stata fissata in 700 fr. sv., decidendo di utilizzare come campione questa valuta, vista l'instabilità del franco francese. Infine, l'Assemblea generale ha eletto il nuovo Consiglio direttivo del quale è presidente Jerzy Toeplitz (Polonia); i due vicepresidenti sono: Ernest Lindgreen (G.B.) e Gianni Comencini (Italia). La segreteria e la sede della F.I.A.F. restano a Parigi. Il prossimo congresso (nell'ottobre 1949) si terrà a Roma: questa notizia giungerà certamente molto gradita a tutti i circoli del cinema italiani che vedranno in essa un riconoscimento, non solo dell'importanza della Cineteca Italiana, ma anche dell'attività culturale che il movimento dei cineclub ha già svolto in Italia in questi suoi primi anni di vita.

v. t.

Il Consiglio di Amministrazione della « Cineteca Italiana » si è riunito a Roma il giorno 7 novembre, sotto la presidenza di Alberto Latuada. E' all'ordine del giorno la possibilità di riprendere immediatamente la distribuzione dei film d'archivio ai circoli del cinema.

Il Circolo Ravennate del Cinema ha inviato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri il seguente telegramma: « Il Circolo Ravennate del Cinema, rendendosi interprete dei sentimenti e delle aspirazioni dei circoli analogamente costituiti in numerose città d'Italia, chiede che codesta Presidenza dia mezzi necessari alla Cineteca Italiana affinché possa essere ripresa la distribuzione dei film colà conservati, unica fonte di studio e di vita per i circoli cinematografici ».

Il Film Club Genovese ha ripreso la sua attività il 15 ottobre e la proseguirà regolarmente con le proiezioni settimanali del venerdì. Tra i primi film programmati: Antoine et Antoinette di J. Becker, Ossessione di L. Visconti e Tabù di Murnau. Il « Film Club Genovese » ha preso anche l'iniziativa di un esperimento che non mancherà di suscitare interesse tra i cineamatori: alcuni soci, sotto la guida di Enrico Ribulsi, stanno elaborando la sceneggiatura di un soggetto cinematografico.

Neonati Siamo lieti di annunciare la nascita del « Circolo del Cinema di Borgosesia » (Vercelli), del « Cineclub Modenese », del « Centro Cinematografico di Schio », e del « Circolo del Cinema di Suzzara » (Mantova). A tutti, auguri e buon lavoro.

L'avvenire del cinema è nel pubblico

LA STATISTICA puntualmente ci informa che il pubblico francese — rispetto all'americano, all'inglese, allo svedese, al tedesco, all'italiano — va poco al cinema. Ma le statistiche tacciono sul fattore qualità e soprattutto sul fattore avvenire.

Due fenomeni relativamente recenti possono essere considerati come sintomi importanti. La critica cinematografica, riunita in una forte associazione nazionale per la prima volta negli annali dello spettacolo, è riuscita a imporre un film che nessuno voleva: Farrebique. Dinanzi all'unanimità della stampa, non sul valore di Farrebique ma sulla necessità di vederlo, anche il pubblico più restio si lasciò convincere. (A onor del vero registriamo anche uno scacco: nonostante l'interessamento della critica — più fiacco, bisogna dire — Pasteur, film magnifico e commovente, è ancora negli armadi dei distributori). Il secondo fenomeno è legato al tema della nostra lettera: una violenta propaganda orale ha accolto un bruttissimo film del comico meridionale Fernand (Emile l'Africain) e un mediocre drammatico della virtuosa Viviane Romance (Carrefour des passions). Ebbene, la ragione ha vinto sull'aureola del comico e della vamp, al punto che i loro film non hanno tenuto che qualche giorno.

Tutto questo si deve al giovane pubblico dei « cine-clubs ».



Da « Hearts of the World » di D. W. Griffith.

Il cinema francese dispone di un'armatura essenziale: il Centro Nazionale della Cinematografia, diretto da Fourré-Cormery; l'Istituto di Studi Superiori di Cinematografia (I.S.H.E.C.), ora diretto da Léon Moussinac; la Cinemateca francese diretta da Henri Langlois; e la Federazione dei Circoli presieduta da Jean Painlevé. Altri organismi, privati o pubblici, come il Museo Pedagogico o la Scuola di Fotografia, completano l'armatura. Agli effetti dell'avvenire del cinema, quel che deve sorprendere l'osservatore imparziale è la Fédération des Ciné-Clubs, che oggi ha in Francia circa centoquarantamila membri, attivi e fanatici, per i quali il cinema non è più il passatempo del sabato sera.

Non è difficile immaginare l'effetto di una tale massa sulla qualità del cinema.

Questo movimento si amplificherà, anche se dobbiamo aspettarci una certa stasi. Si pensi che ogni aderente ai Circoli è ormai iniziato al cinema come arte, linguaggio, e messaggio umano. Dinanzi al pubblico passivo delle sale cittadine e provinciali, i fedeli dei Circoli possono alzare la voce. E si ascolterà più facilmente la voce di ducento-

tomila « aficionados », che non quella dei critici. A Venezia, amici italiani dei Circoli del Cinema mi parlavano con una certa angoscia dell'ostilità di qualche casa di produzione. Certo, i produttori sanno bene quel che rischiano, li comprendo perfettamente: se i circoli d'Italia avessero il successo dei Cine-clubs, il tempo dorato in cui è possibile presentare le peggiori merci senza troppe proteste, finirebbe e con esso finirebbero stolti e facili guadagni.

Ma non allontaniamoci dall'esempio francese. Un'ultima notizia per i produttori recalcitranti: il primo « ciné-club » di Parigi, il « Club des amis du septième art » (CASA), fu fondato nel 1921 da un italiano: Ricciotto Canudo.



Marlene Dietrich in « Der Blaue Engel ».

Da venticinque anni i « ciné-clubs » si succedono estetizzanti o virulenti, sospetti di politica o di snobismo, profondamente ligi al cinema inteso come arte e come verbo dei tempi nuovi. Nacque il « Club Français du Cinéma » di Léon Moussinac, la « Tribune libre du Cinéma » di Charles Léger, gli « Amis de Spartacus » del Moussinac, di François Jourdain e di Jean Lods. Nel 1928, Germaine Dulac dirigeva la prima federazione di circoli cinematografici, tra i quali il « Club de l'écran », « Phare tournant », il « Ciné-club de Paris » e « Cinéliberté » presieduti da Jean Renoir. Nel 1935 Langlois e Franju fondarono il « Cercle du cinéma » che usciva infine dall'estetismo « moderno » e dalla pseudo clandestinità dei clubs similari, e creava il programma ideale per spettatori iniziati, un repertorio, insomma, d'opere classiche e d'ogni epoca. Aiutati da Jean Painlevé — allora direttore generale del cinema francese — nel marzo 1945 i circoli, riuniti in federazione, ebbero vita ufficiale. Il « Cercle du cinéma », il « Ciné-club universitaire », il « Cercle technique de l'écran », il « Club français du cinéma », il « Ciné-Club de l'enfance », rappresentarono un gusto preciso della qualità e, probabilmente, alcune vocazioni.

La stagione scorsa, La Revue du Cinéma e Jacques Bourgeois fondarono un circolo con spettacoli quindicinali: la « Chambre Noire ». Le proiezioni si svolgevano in una buona sala di 1.200 posti, che fu sempre piena e che spesso dovette rifiutare soci tardivi. Quest'esempio non vuol significare che i circoli periferici abbiano la vita facile, ma indica chiaramente le possibilità di tali incontri. Nasce ora il più ambizioso dei circoli, l'« Ecran du Monde », con un programma di film inediti presentati e commentati da uomini di gran prestigio: Cocteau e Rossellini presenteranno L'Amore; Orson Welles e J. P. Sartre parleranno di Macbeth; Léon Blum discuterà Der Prozess, e via dicendo.

I circoli del cinema hanno saputo evitare la politica. I loro dirigenti hanno com-

preso che Ivan il Terribile sarà sempre un gran film, scomunicato o no da Mosca; e che La corazzata Potemkin resterà un « classico » della cinematografia, piaccia o no a De Gaulle. Circoli popolari, insomma, e non di casta, di cellula o di mandarinato, che trionfano appunto perché schivi di prezosità e di proselitismo elettorale.

Il pubblico di codesti circoli è temuto dai produttori e dai distributori. La loro ostilità può infatti compromettere un film. Non mi sembra esagerato pensare che domani l'arte cinematografica sentirà gli effetti benefici dell'opinione dei suoi migliori spettatori. La qualità di questo pubblico ancora ridotto — centoquarantamila spettatori rappresentano appena le poltrone di duecento sale — può dilagare, può estendersi: perché tra dieci anni, prima magari, due milioni di spettatori non potrebbero guardare lo schermo con gli stessi occhi dei primi fanatici del vero cinema?

Ma non è tutto. Il 19 settembre 1947 è nata la Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema. Primi aderenti: Francia, Inghilterra, Italia, Polonia, Svizzera, Belgio, Olanda, Ungheria, Argentina, Portogallo, Egitto, Irlanda. Quel che è stato fatto in Francia sul piano nazionale può essere applicato in ogni paese, usufruendo dell'esperienza francese e dei suoi meriti considerevoli.

I circoli hanno seminato e semineranno ancora. Da questa semente dipende il destino del cinema. Un poeta può scrivere versi immortali: è pur necessario che gli altri sappiano almeno leggere. Lo spettatore abituale delle nostre sale non si offenderà sentendosi trattato da analfabeta. Si impara a leggere come si impara a viaggiare. Il che ci permetterà di gustare certi versi profetici di Baudelaire che hanno l'acido di Kafka: Nous voulons voyager sans vapeur et sans

[toile, Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons, Passer sur nos esprits, tendus comme une [toile, Vos souvenirs, avec leurs cadres d'horizon...

LO DUCA



Chaplin e Virginia Cherril in « City Lights ».



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. E' stato sufficiente un piccolo annuncio in fondo ad una pagina del n. 1: «Scrivete alla Diligenza», per far arrivare i primi messaggi dei lettori in quantità inaspettata. Ogni lettera si apre con le attestazioni di stima: «Abbiamo accolto con grandissimo piacere il ritorno di Cinema», scrivono due milanesi, «è sempre stata la migliore rivista italiana che si occupasse di problemi di cinematografia», e del loro parere sono i molti altri lettori che palesano con eguale entusiasmo gli stessi sentimenti. La Diligenza — avverte — può essere l'incontro dei lettori col Postiglione per rivolgere delle domande e sollecitare le discussioni (so però che Pasinetti si sta preparando a trattare con voi la sola estetica cinematografica con impegno assolutamente rigoroso), e può anche divenire — a tratti — la rubrica dei suggerimenti degli appassionati ai critici. Un esempio di questa strana eventualità l'ho trovato proprio nella prima lettera giunta, quella di

GIORGIO PEPUSCH (Bergamo). Dici che «gli afficionados stanno in guardia, hanno già puntato il trombone sulla diligenza e sono pronti a far fuoco al primo sgarro, senza pietà». Le minacce sono terribili, ma la tua imboscata è innocua perché ti limiti a desiderare, come nel vecchio Cinema, «frequenti succosi saggi critici, gremiti di una folitudine di suggestioni, richiami e citazioni erudite», sono parole tue, «irti di parentesi, asterischi e sottolineature». Avrai parentesi, asterischi e sottolineature, siamo qui per questo. Vuoi sapere qualcosa su That Lady in Ermine, il recente film girato in America, che Ernst Lubitsch non ha terminato a causa della morte, lasciando l'incarico al suo allievo Otto Preminger. Si svolge a Bergamo, ed ha Betty Grable come protagonista. Questo comporta naturalmente un generoso dispendio di gambe, di sorrisi, qualche canzone e molta faciloneria. Ecco perché i realizzatori non hanno considerato, come tu dici, l'ambientazione aderente all'epoca (1500), ed hanno invece preferito puntare sui costumi vistosi (900 pelli d'ermellino conta la cappa di Betty Grable) e sulla vicenda operettistica a base di reincarnazioni e di flirts in corazzatura o in «spencer» con alambicchi. Vedendo il film non vedrai la «tua» Bergamo, questo è certo, ma del resto hai mai visto Venezia in un film americano? In Capello a cilindro, tanto per far ti-

tolì? Interessante è la lista degli articoli sul cinema francese che, a parer tuo, Casiraghi e Viazi hanno ingiustamente dimenticati nella biografia in fondo al libro di Campassi. Tu elenchi con molta esattezza nove scritti, da Aristarco a Clair, da Jacobbi a Souef, e inviti il duo Casiraghi-Viazi a rimediare in una prossima edizione. Essi passano sovente in redazione, così non dimenticherò di consegnare loro il tuo foglio. Cortesia per cortesia, Viazi ti darà tutte le informazioni su Eugène

nuto nel luglio 1943 i redattori del vecchio Cinema avevano cambiato tipografia mutando lievemente il volto della pubblicazione. So di un redattore, al quale si deve tutto se la rivista è uscita in quei momenti difficili, che non ne possiede neppure più una copia.

FRANCESCO E ENRICO NEGRI (Milano). Ripeto a voi quello che ho scritto per Lidio Girelli e Filiberto Valentini. Nella rubrica dei film in museo volete un'ampia trattazione di The Divine Lady e di Lloyds of London. Per il primo titolo, suppongo alludiate a quel film apparso da noi come Trafalgar, con Victor Varconi nella parte di Nelson e Corinne Griffith in quella di Lady Hamilton. E' così? In questo caso devo dirvi che è un film di poco conto, fra i minori del regista Frank Lloyd. Inferiore a questo è Lloyds of London che si vale di una misurata regia di Henry King, di un Tyrone Power alle prime armi, di una Madeleine Carroll sulla via del declino (oggi torna in auge, ma si nutrono poche speranze) e di un insopportabile Freddie Bartholomew. Se invece avete sbagliato la citazione, e precisate che il primo titolo è The Divine Woman, indicando così La donna divina con Greta Garbo e Lars Hanson per la regia di Sjöström (1928), vi annuncio che è allo studio una riesumazione critica.

NUVOLA (Spoleto). Il piano di studi del Centro Sperimentale di Cinematografia, con sede in Roma,

COLPO DURO PER IL CINEMA ITALIANO

Comizi scalmanati percorrevano l'anno scorso le vie di Parigi contro gli accordi Blum-Byrnes, orribile complotto contro la libertà francese e i suoi fedeli ed esecutivi difensori. Ebbene: i famigerati accordi sono stati rifatti, sulla domanda dei francesi, e i soliti superficiali urlarono vittoria. Ahimè! Invece della famosa quota 4/13, i nuovi accordi ammettono 5/13 e, praticamente, le sale francesi potranno proiettare — dal 1° luglio 1948 al 1° luglio 1949 — 300 (trecento) film americani! E nessuno protesta, tranne Maurice Bessy nel Film Français. Al tempo del telefono e della radio, le consegne dovrebbero giungere più rapidamente agli interessati, poiché è evidente che, per scalmanarsi, gli scalmanati devono ricevere ordini. Comunque limitiamoci alla sola constatazione: grida feroci dinanzi a un accordo mediocre ma insomma onesto; silenzio dinanzi a un accordo che può provocare la rovina del cinema francese. Questi trecento film americani avranno una conseguenza disastrosa per l'esportazione italiana in Francia. In pieno successo, i film italiani sono praticamente immobilizzati per almeno un anno. E ci domandiamo, senza far eccessivi omaggi all'acume dei produttori di Hollywood, se i nuovi accordi franco-americani non siano un cavallo di Troia contro il cinema italiano e il cinema inglese, che cominciavano a dar troppi segni di vitalità.

Vigo, padre del regista Jean, di cui tu vai cercando notizie, in riferimento soprattutto alla sua attività di anarchico libertario.

LIDIO GIRELLI (Verona). Per te vale la risposta data a Filiberto Valentini.

TIRTEO (Novara). Quella sigla, A.S.C., che tu leggi sovente nei titoli di testa dei film americani, dopo il nome dell'operatore, ha incuriosito molti spettatori. Significa «American Society of Cinematographers», ovvero Società degli Operatori Cinematografici Americani, e costituisce un titolo d'onore, poiché in quel sodalizio vengono ammessi soltanto i fotografi di provata abilità.

FILIBERTO VALENTINI (Monfalcone). La casa editrice di Cinema nuova serie non ha nessuna relazione con quella che pubblicava Cinema ante 8 settembre 1943. I numeri che cerchi non sono in nostro possesso, e non saprei indicarti neppure una persona che te li possa vendere: dopo il bombardamento di Roma avve-

ti ha colpito con questa frase: «regia con preferenza sceneggiatura o montaggio». Pensi di conseguenza che «nel fare un film occorrono due registi: uno per la sceneggiatura e uno per il montaggio», e vuoi naturalmente essere illuminato. Il problema che tu poni è molto elementare; si sa, parlando in assoluto, che il regista — per essere il vero autore del film — deve scrivere la sceneggiatura e realizzarne il montaggio. In pratica non è sempre così, anzi quasi mai. La sceneggiatura, con alcuni sistemi di produzione, «tollerata» la presenza del regista (in Italia, in Francia, in Danimarca, in Svezia, in Cecoslovacchia e anche in Inghilterra); con altri sistemi (in America) il regista viene escluso nella maggior parte dei casi e deve accettare la sceneggiatura che il produttore ha approvato, dirigendo poi il film senza mutare una battuta del dialogo né un movimento di macchina. Al Centro Sperimentale di Roma si pensa al regista

come al vero creatore del film, e quindi gli si affida la sceneggiatura da elaborare, da solo o in collaborazione, e a film girato, lo si invita nella sala di montaggio perché dia un ordine al materiale impressionato, crei il ritmo, faccia insomma nascere il film. Ecco la differenza fra il regista onnipotente e quello soggiogato da una spiccata organizzazione di produttori-bottegari. Solo pochi hanno il diritto, con la corrente routine cinematografica, di mettere le mani in pasta durante la stesura dei dialoghi; quanto al montaggio, sappi che John Huston, dopo aver girato Key Largo per la Warner Bros., ha lasciato la pellicola ad un montatore di professione, perché doveva recarsi in vacanza. Al ritorno, visto il risultato del «montaggio commerciale», ha dato le dimissioni dalla Warner Bros. e s'è messo alla ricerca di un altro produttore con minori mezzi ma con maggior coraggio.

VALENTINO FUSI (Milano). Molto semplice il tuo toccasana! Dividendo in due categorie i film, da una parte (A) quelli realizzati con rigorosi intendimenti artistici, dall'altra (B) quelli prodotti per valorizzare le qualità del «divo», tu fornirai allo spettatore un sicuro indice per scegliersi il programma. E quando il «divo», come dici tu, diventa il protagonista di un film di alto livello artistico? Categoria C, allora? No, caro Valentino, la tua classificazione riserva per la città di Utopia, dove, in un impreciso futuro, i produttori affideranno i capitali ai registi senza riserve, non imporranno una bella donna e pessima attrice come protagonista, non vorranno scene d'amore nel gusto plateale, concederanno il finale triste e non esigeranno che la legge trionfi a tutti i costi (nella vita reale, la legge trionfa veramente con quella puntualità che il cinema ci mostra?). In quell'epoca e in quella città, tempo e luogo assurdi, il cinema sarà certamente un continuo sforzo per raggiungere l'arte, ma all'ingresso delle sale di proiezione nessun controllore ti manderà indietro perché ti troverà privo del biglietto. Per vedere scomparire Lilla Silvi, l'ingresso al cinema deve essere gratuito.

ANTONINO (Milano). Volendo creare un circolo giovanile cinematografico a Milano, dimostri: 1) di non conoscere l'esistenza del Circolo del Cinema «Mario Ferrari», attualmente in via di trasformazione; 2) di ignorare il Museo del Cinema diretto da Guerrasio; 3) di sperare veramente in un contributo alla cinematografia da parte di certe convenicole. Purtroppo le associazioni spesso servono a ben poco; si vede qualche vecchio film, questo è vero, ma ci si fa anche del sangue cattivo e non si ottengono mai dei veri e propri risultati creativi. Quanto all'istituire una succursale del Centro Sperimentale di Cinematografia a Milano qualcuno vi aveva già pensato, ma per motivi di natura soprattutto economica, si è lasciata cadere l'idea. La raccolta del materiale per scrivere articoli sul cinema è di solito opera di persone che si dedicano alla critica oppure, nel più candido e ottimista dei casi, fanno dei film l'oggetto di lunghe conversazioni. Domandi se puoi collaborare a Cinema: sicuro, tutti possono collaborare a Cinema a patto che si ricordino che la redazione è cordiale ma intransigente. E che i manoscritti non pubblicati «more solito», non si restituiscono.

IL POSTIGLIONE



PANCHO *il* MESSICANO



con
LIONEL BARRYMORE
LORAIN DAY
regia di
RICHARD THORPE

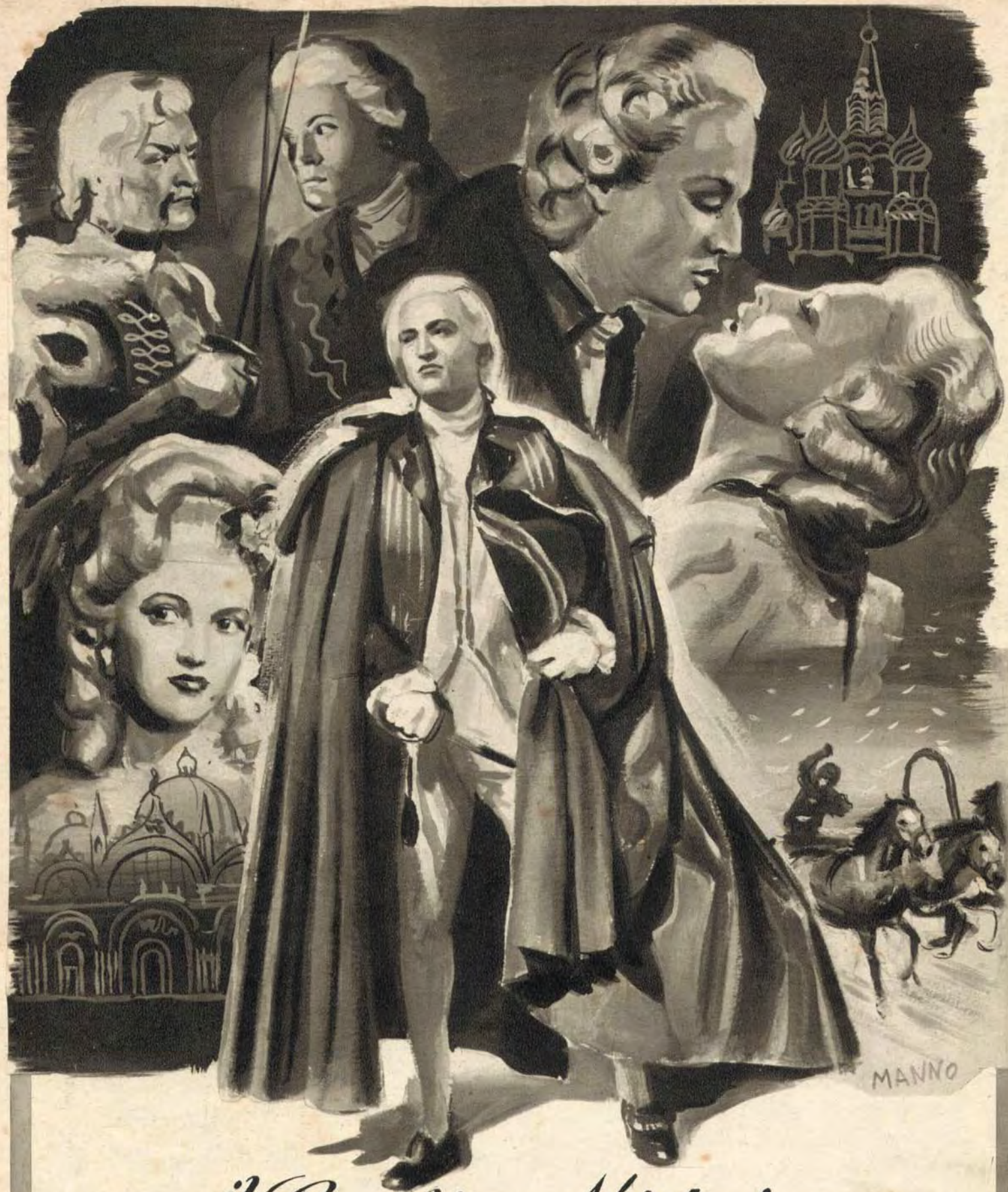
WALLACE BEERY



AVVENTURA *nel* WYOMING



con LEO CARILLO e ANN RUTHERFORD - Regia di RICHARD THORPE



il Cavaliere Misterioso

VITTORIO GASSMANN



MARIA MERCADER

Yvonne Sanson ★ Gianna Maria Canale ★ Alexandra Maxis ★ Dante Maggio ★ Giovanni Hinrich ★ Aldo Nicodemi

ELLI PARVO e ANTONIO CENTA

Regia di RICCARDO FREDA

un film LUX

Prodotto da DINO DE LAURENTIS