

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **4**

NUOVA SERIE - 15 DICEMBRE 1948



'IL PRIMO FILM ESISTENZIALISTA'

RISORGERE PER AMARE

(Les Jeux sont faits)

con Micheline Prèsle e Marcello Pagliero

regia di Delannoy

da un soggetto originale di Sartre

distribuzione Fincine

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume I

FASCICOLO 4

Anno I - 15
Dicembre 1948

Questo fascicolo contiene:

Cinema-gira	99
B.	
"Dive" prefabbricate e d'importazione	101
RENATO MAY	
Il cinema "non è" l'arte del movimento	102
LUIGI CHIARINI	
Cattivi pensieri sul film, la morale e i moralisti	104
LO DUCA	
Il premio Delluc "Goncourt" del cinema	105
GIULIO CESARE CASTELLO	
Documentari e cortometraggi	108
CLAUDIO VARESE	
L'analisi, forza del film	110
M. V.	
L'ultima intervista con Omegna	111
PAGINONE	
Correva l'anno...	112
GLAUCO VIAZZI	
Donne dietro la macchina da presa	114
RENZO RENZI	
Retrospective: "Lampi sul Messico"	117
MARIE SETON	
Perché "Que Viva Mexico" rimase incompiuto	118
P. R. P.	
Ricordo di Fred Niblo	121
ALFREDO PANICUCCI	
Galleria: Jennifer Jones	122
GUIDO ARISTARCO	
Film di questi giorni	124
MARIO VERDONE	
Letteratura cinematografica in Germania	126
VIRGILIO TOSI	
Circoli del cinema	127
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	128

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERBUCCIO FRISONI *

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: Lianella Carell nel film "Ladri di biciclette" di De Sica.



Un esterno del film «Private Angelo» (Angelo, buon diavolo) tratto dal noto romanzo di Linaker. Tale film viene realizzato in Italia, per la regia di Peter Ustinov. Fra le interpreti, vi è Maria Denis.



Si prepara una scena di teatro, per il film «The Velvet Touch», interpretato da Rosalind Russell: invece d'illuminare il palcoscenico, i riflettori sono puntati sul pubblico, una volta tanto protagonista.



Il regista Edwin L. Marin sta preparando una scena del suo «Jackepot», interpretato da George Raft e Marilyn Maxwell. Scene simili sono tanto abituali, nei film americani, da sembrar materiale di repertorio.

LA ZEUS FILM PRESENTA

Uno dei film più sinceramente veristi fatti a Hollywood, ambientato nel sobborgo popolare d'una città marittima, in un'atmosfera degna dei più potenti romanzi americani.



GINGER ROGERS e JOEL MCCREA

in

PICCOLO PORTO

Regia di Gregory La Cava



CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: In nome della legge (Lux), regista Pietro Germi, interpreti Massimo Girotti, Jone Salinas, Charles Vanel; La città dolente (Istria - Scalera), regista Mario Bonnard, interpreti Barbara Costanova, Luigi Tosi, Constance Dowling, Gianni Rizzo; Campana a martello (Lux), regista Luigi Zampa, interpreti Yvonne Sanson, Gina Lollobrigida, Eduardo De Filippo.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Tre giorni di amore (Italia Produzione Film), in interni a Roma, regista René Clément, interpreti Isa Miranda, Jean Gabin, Folco Lulli; Monastero di Santa Chiara (AVIS), in interni a Roma, regista Mario Sequi, interpreti Edda Albertini, Massimo Serato, Nyta Dover; I pirati di Capri (Grandi Film Internazionali), in esterni a Taranto, regista G.M. Scotele, interpreti Linda Christian, Alan Curtis, Louis Hayward, Mikhail Rasumny, Massimo Serato, Mariella Lotti, Carlo Ninchi; Ma chi te lo fa fare (Di Pea), in esterni ad Anzio, regista Ignazio Ferronetti, interpreti Fanny Marchiò, Antonio Gandusio, Annibale Beltrone, Roberto Villa; Core 'ngrato (Aurora), in esterni nel Golfo di Napoli, regista Emilio Elettro, interpreti Andrea Checchi, Irusema Dilian, Sandro Ruffini, Ave Ninchi; Calamita d'oro (SAP), a Castellammare di Stabia, regista Armando Fizzarotti, interpreti Franca Marzi, Pietro Palermi, Antonio Gradoli, Mariella Pelli; La sepolta viva (Flora), in interni a Cinecittà, regista Guido Brignone, interpreti Paul Muller, Milly Vitale, Evi Maltagliati, Tina Lattanzi, Pietro Palermi, Enzo Fiermonte; L'ultima cena (I'ET), in interni a Milano, regista Luigi Giacchino, supervi-

sore Charles Riesner, interpreti Bruno Bertabè, Gino del Signore, David Pell, Kathleen Rooney, Jasmine Dee. Continuano pure le riprese di Madonnina d'oro che avevano subito una battuta d'arresto per la malattia della protagonista Phyllis Calvert (di qui il nostro errore d'aver detto, nel n. 2, terminato questo film). Madonnina d'oro è diretto da Luigi Carpentieri (per la versione italiana) e da Ladislao Vajda (per la versione inglese). Intanto la « Comital » (Cortometraggi italiani), ha in preparazione un documentario sul musicista Umberto Giordano, recentemente scomparso.

A Cinecittà...

...prosegue la lavorazione del film americano Il principe delle volpi, diretto da Henry King e interpretato da Tyrone Power, Wanda Hendrix, Everett Sloan, Orson Welles e Marina Bertl nei ruoli principali.

Partito dal realismo...

...Francesco De Robertis si sta orientando verso i film di fantasia. Infatti, ha quasi completato la stesura di una vicenda (titolo provvisorio: Il Mostro di Katzun) che si svolge, tra fantasmi e stalattiti, in un magico mondo di grotte sotterranee.

Una satira surrealistica...

...della bomba atomica, Donna Bikini, avrà presto inizio a Rapallo sotto la direzione di Giovanni Flores. Interpreti: Jaime Kamadeva, Umberto Sacripanti, Michele Riccardini. Produzione: Elkos Film.

Al Senato...

...è stata discussa l'interrogazione con cui i senatori Magliani, Cingolani e Persico avevano chiesto che fosse impedita la proiezione di quei film «che mettono in luce gli aspetti più deprimenti e le brutture più dolorose della vita del popolo italiano». L'interrogazione aveva

avuto origine nella polemica suscitata da Anni difficili. Il Sottosegretario, on. Andreotti, rispondendo all'interrogazione, ha difeso la libertà dell'arte sostenendo che il neo-realismo rappresenta, secondo l'universale giudizio, una notevole conquista artistica. Un intervento statale inteso a porre dei limiti in questo campo, sarebbe inconstituzionale e mortificherebbe la iniziativa dei nostri artisti. Per incidenza, l'on. Andreotti ha preannunciato le misure a favo-

del rinnovamento dei quadri, dai difetti dell'impianto industriale al clima d'avventura in cui si realizzano i film.

Orson Welles...

...ha impostato ben quattro film contemporaneamente: Otello, Cirano di Bergerac, Il Circo e Enrico IV. Per Otello ha già girato 3.000 metri. Altre scene ha girato per Cirano e per Il Circo. Per Enrico IV ha stipulato alcuni contratti.

STATI UNITI

Nel primi nove mesi...

...del 1948, la Technicolor ha avuto un guadagno netto di 1.276.905,75 dollari, di fronte a 1.146.363,98 dollari nel periodo corrispondente del 1947.



Come lavorano: il regista Fritz Lang sta mettendo a punto la sceneggiatura di un film di cui ha iniziato da pochi giorni la lavorazione.



Granger e Jean Simmons sono popolari in Inghilterra. Eccoli a colazione, negli studios di Denham, dove interpretano « Adam and Eveline ».

re dell'industria cinematografica italiana, misure che saranno presto sottoposte all'approvazione del Parlamento.

Roberto Rossellini ..

... « confessandosi » al Circolo Romano della Stampa, ha rifatto la storia della sua attività dai giorni di Roma, città aperta. Non ha detto nulla di nuovo, ma ha sottolineato che Amore e La macchina ammazzacattivi costituiscono due tentativi di una nuova strada. Carlo Trabucco, che faceva da « confessore », ha guidato la « confessione » sul piano aneddotico mentre, nelle risposte date a vari interlocutori, si è visto che Rossellini avrebbe preferito fare uno sfogo in merito alla situazione generale del nostro cinema, dal problema del credito alla necessità

Will Hays...

... farà da arbitro fra le otto Case di produzione per la ripartizione di 1.572.138,79 dollari che la Francia pagherà all'industria americana in base ai recenti accordi per lo sblocco dei crediti cinematografici.

Oltre la vita...

... di George Sand, Greta Garbo interpreterà la vita di Eleonora Duse. Al suo fianco, in ambedue i film, sarà Robert Cummings.

I protestanti...

...stanno perfezionando a Hollywood una loro Commissione Cinematografica permanente. Tale Commissione rappresenta 19 Confessioni con 34 milioni di fedeli e 200 mila chiese.

Di ritorno dal suo viaggio...

...europeo, Eric Johnston ha riferito sui risultati ottenuti. Ri-



Primo Carnera tiene in spalla Terry Moore, sua compagna nel film « Mr. Joseph Young of Africa ». Cioè il cattivo gusto a servizio d'un film.

guardo all'accordo con Mosca, egli ha detto che la Russia sceglierà i film nella lista che le sarà sottoposta: potrà toglierne alcuni ma non aggiungerne a suo criterio. Questo per impedire che essa importi film da usare come propaganda anti-americana. Tale precauzione è stata presa dopo l'esempio della Jugoslavia che ha presentato The Grapes of Wrath (Furore, 1940) col titolo Paradiso sotto il capitalismo.

Pioneertown...

...a 125 miglia da Los Angeles, è una vera e propria cittadina completamente attrezzata per la ripresa dei « westerns ». L'United Artists ha recentemente acquistato, per 25 anni, i diritti di utilizzarla per i propri « westerns ». Attrezzata con un moderno teatro di posa sonoro, Pioneertown è in grado di fornire tutto ciò che è necessario alla ripresa di questo genere di film, dalle comparse ai cavalli, dalle diligenze alle armi.

FRANCIA

Marcello Pagliero...

...il regista di Roma, città libera, è ormai diventato un vero parigino. Dirigerà presto Un homme marche dans la ville.

L'11 Novembre René Clair...

...ha celebrato insieme le sue nozze d'argento col cinema e le sue nozze d'oro con la vita. A un giornalista che era andato a portargli gli auguri per il cinquantesimo compleanno, Clair ha detto: « A parte il dispiacere che gli anni passino, il 1948 non

è poi un anno molto felice nella storia degli umoni. Uno dei primi film di Clair, Paris qui dort, è del 1923.

A Parigi Stroheim...

...sta portando a termine la traduzione del romanzo Paprika da lui scritto e pubblicato in America.

Squadrone bianco...

...il romanzo di Joseph Peyré che fornì il soggetto di uno dei migliori film di Gentna (1936), è stato ridotto nuovamente per lo schermo. Regista: René Chanas; interpreti: René Lefèvre, Marie Bell, Jean Chevrier e Michele

Martin. Il film è attualmente in lavorazione in Algeria e vi prendono parte le truppe sahariane francesi.

Duvivier ha troppi soggetti...

...per le mani. Rimandato Le Mariage de Loti e dovendo scegliere tra Les Mains sales, La première Legion e un film su Parigi, si è deciso per un quarto soggetto sulle ragazze delinquenti. La sceneggiatura, opera dello stesso Duvivier e di Henri Jeanson, è quasi pronta.

In media 20 film...

...sono settimanalmente in lavorazione in Francia. Nei primi dieci mesi di quest'anno, ben 25 film sono stati completamente girati tra Nizza, Marsiglia, Tolone e, in genere, sulla Costa Azzurra.

Dopo i dispiaceri...

...del formato normale, Jean Cocteau spera di rifarsi col formato ridotto. Egli sarà, infatti, il commentatore dell'Odissea che Annie Cazalis e Jean Can stanno attualmente realizzando in 16 mm. con la partecipazione di Gaby Sylvia, Simone Signoret e Daniel Gelin.

INGHILTERRA

La Warner Bros...

...ha chiuso i suoi stabilimenti di Teddington, vicino a Londra, licenziando 140 persone. Sospende la produzione in seguito ai dissapori cinematografici esistenti fra Inghilterra e America, la Warner aveva già licenziato 150 persone sei mesi fa.

Il Ministero dell'Educazione...

...ha deciso di equipaggiare con macchine da proiezione 16 mm. un terzo delle scuole inglesi. Il piano sarà attuato in un periodo di tre anni.

INDIA

Un codice della moralità...

...sul genere di quello esistente in America, è stato redatto dai 13 membri della censura cinematografica di Bombay, d'accordo con l'Associazione dei Produttori indiani. Tale codice, auspicando un tipo di spettacolo che contribuisca al miglioramento del popolo, elenca tutta

una serie di « consigli » che investono tutti i campi: le religioni, le nazionalità, gli ideali, la storia, la mitologia, il diritto, il sesso, la delinquenza, eccetera. Proibisce il ridicolo in materia di fede, la simpatia per atti criminali e la visione di qualunque forma di brutalità: invitata al rispetto della santità del matrimonio, e così via. In quanto al bacio, il codice stabilisce che esso deve essere bandito. « Sebbene comune in Occidente, il baciarsi e l'abbracciarsi in pubblico è un costume estraneo al nostro Paese ».

GERMANIA

Delle quattro grandi fabbriche...

...che producevano pellicole prima della guerra, la Kodak è stata distrutta, la Zeiss-Ikon è stata smantellata, la Wolfen lavora per i russi e la Perutz per il mercato locale e per gli Alleati.

Della produzione tedesca...

...anteriore al 1945, si sono salvate dalla distruzione circa 1.200 film con un totale di 20 mila copie.

Il blocco di Berlino...

...fa sentire la sua influenza sui cinematografi, soprattutto a causa della scarsità di energia elettrica. L'affluenza del pubblico è diminuita del 60 per cento. Tuttavia, dei 47 cinema del settore inglese, soltanto uno ha chiuso le porte; gli altri danno da uno a tre spettacoli al giorno. I 34 cinema del settore francese funzionano regolarmente e così pure i 72 cinema del settore americano. Di questi ultimi, 27 hanno gruppi generatori autonomi.

GIAPPONE

Dopo sette mesi di sciopero...

...la direzione ha ripreso in pugno gli stabilimenti Toho, i più importanti del Giappone. Lo sciopero che è costato 100 milioni di yen ebbe origine col licenziamento di 270 lavoratori.

SPAGNA

Adriana Bonetti...

...è stata scritturata quale protagonista del film Neutralidad diretto da Eusebio Fernandez Ardavin.

OLANDA

Con l'aiuto del Governo...

...sono stati restaurati e riorganizzati gli stabilimenti Cinetone di Duitendrecht, vicino ad Amsterdam. Questo fatto segna la ripresa della produzione olandese. Il primo film messo in cantiere è frutto di una combinazione anglo-olandese: But not in vain. E' stato girato in doppia versione, sotto la direzione di Edmond T. Greville. Si prevede che la produzione locale non supererà i tre film all'anno.

I film italiani...

...acquistano sempre più piede sul mercato olandese. Sono invece in ribasso i film inglesi e francesi. Quelli americani sono i più diffusi, ma solo a causa del gran numero poiché, in quanto alla qualità, si ritiene che essi sono inferiori ai film di anteguerra.



Stato maggiore: Disney, come è noto, cura molto le partiture musicali dei suoi film. Qui sta discutendone con De Sabata e Amfitheatrof.

NUOVA SERIE

15 DICEMBRE

1948

CINEMA

4

"Dive" prefabbricate e d'importazione

LA SITUAZIONE del cinema italiano, per quanto riguarda attori e attrici, è piuttosto strana; pochi fra essi hanno raggiunto la piena popolarità, e quei pochi sono stati messi fuori della circolazione nazionale, appunto da tale popolarità; alcuni scritturati all'estero, altri inutilizzati, in Italia, per le loro eccessive pretese.

I registi lamentano la scarsità d'interpreti e, sempre più spesso scelgono gli attori dei loro film fra la gente qualunque, nuova alla macchina da presa; in compenso, Maria Denis lavora con gl'inglesi, Marina Berti con gli americani, e perfino Marcello Pagliero, che evidentemente non è attore, diventa celebre in Francia, come "divo" esistenzialista.

Possibile che questa gente, abbastanza buona per cinematografie che dominano il mondo, non lo sia per noi? Ed è logico, d'altra parte, che il primo straniero venuto qui, ottenendo contratti splendidi, e fuoco di mortaretti?

Questa manifestazione d'ingenuo provincialismo cominciò quando due produttori, diversi per l'attività, ma affratellati nell'acume, si accaparrarono mediante cifre solenni per quei tempi, la straordinaria attrice a nome Sarah Churchill, dotata di potenza espressiva inferiore a quella dei celebri sigari del suo celebre padre. Poi qui trovarono scritture Henriette White e Gar Moore, che al loro Paese potevano avvicinarsi al cinema soltanto dopo aver pagato il biglietto d'ingresso. Vennero due sorelle d'Hollywood, una brava e una meno, che a Hollywood avevano ottenuto soltanto partecine; e interpretarono quattro o cinque film in un anno, come protagoniste; venne "Miss America", che a Hollywood nessuno aveva voluto, e restò qui dei mesi, per apparire in pochi campi-lunghi. Qui c'è Kitzmiller, ottima persona e ottimo attore, che in principio lavorò perché in dati film era necessario un negro; e adesso lavora perché, in film dove di negri non v'è affatto bisogno, creano una parte apposta per lui.

Non intendiamo, dicendo ciò, fare della stupida xenofobia; ben vengano gli stranieri, e lavorino, e abbiano ottime condizioni, questo gioverà a loro e a noi. Ma se un nostro fabbricante d'automobili avesse necessità d'un tecnico straniero, non assumerebbe un saxofonista; quindi è lecito chiedere anche ai capi delle Case cinematografiche, di scritturare attori e attrici straniere, quando occorrono, ma attori e attrici, non persone che si limitano ad affermare di esserlo, e a parlare una lingua a noi incomprensibile.

Molti nostri produttori se hanno fantasia ci tengono a non sciuparla; nell'epoca del protezionismo avrebbero sempre voluto Nazzari e Alida Valli, anche se stavano allestendo un film sul gobbo di Notre-Dame e sulla donna cannone; poi fortissimamente vollero la Magnani e Fabrizi, spingendo così questa coppia a pretese assurde; adesso cercano figlie di ministri, stranieri, nipoti di "divi" americani; insomma, cercano tutti, fuorché quegli attori e quelle attrici che sono a portata di mano, hanno pretese ragionevoli, abilità e popolarità sufficienti per esser degni protagonisti d'un film. « Il pubblico è stanco di veder sempre le stesse facce, vuole gente nuova » affermano alcuni produttori, e la tesi è sostenibile; ma non è sensato che poi questa gente nuova vadano a cercarla esclusivamente fra i generici americani falliti in ogni tentativo d'uscir dall'anonimo, oppure ai concorsi di G.V.M.

Anche questi rappresentano un singolare fenomeno. Una ditta, per vendere dentifricio (il che è suo diritto) monopo-

lizza un titolo nazionale ed elegge « Miss Italia » (il che non è affatto suo diritto); sia ben chiaro, noi non nutriamo alcuna ostilità contro le « Miss Italia », che generalmente sono solide ragazze, provviste di seno generoso (e questo rapporto fra seno e dentifricio dovrà un giorno essere approfondito da qualche studioso di costumi); ma è preoccupante che il giorno dopo, e talvolta il giorno prima dell'elezione, questa « Miss » ottenga il suo bravo contratto cinematografico, e quindi interpreti penosamente un film, un secondo, un terzo. Non importa se finora tutte le « Miss » hanno dimostrato più attitudini al gioco delle bocce che alla recitazione, i produttori continueranno a scritturarle. Tanto che, nell'interesse del pubblico e degli stessi produttori, vorremmo chiedere alle autorità competenti di far cessare l'equivoco fra nazione e dentifricio; « Miss G.V.M. » si chiamino « Miss G.V.M. », l'Italia è un'altra cosa; e allora, forse, davanti alla precisione e alla modestia del nuovo titolo, anche i magnati cinematografici freneranno la loro impazienza, altrimenti chissà come andremo a finire. Quest'anno, la « Miss » di Stresa venne scritturata un mese prima di esistere; c'è da temere che l'anno prossimo scritturino la « Miss », e anche il figlio che eventualmente potrà avere, sposandosi, in epoca imprecisata.

Manie come questa creano confusione, e finiscono col nuocere al complesso del nostro cinema. Sarebbe opportuno convincersi che le generalizzazioni, in campo artistico, sono sempre arbitrarie; convincersi che non tutti gli attori indigeni sono cani, non tutte le generiche straniere sono protagoniste nate, non tutte le reginette dello spazzolino per i denti hanno qualità d'attrice. Se si vogliono scegliere volti nuovi, si proceda con un po' di logica. Sono noti casi di film per i quali vennero scritturate persone che ancora adesso non si sono riatevute dallo stupore; ricordo una sciantosa che divenne protagonista d'una pellicola, semplicemente perché era stata collaborazionista, e nei giorni della liberazione l'avevano tosata. Naturalmente, ognuno fa quel che crede coi soldi suoi, ma possibile che il mercato nazionale, in quell'epoca, non offrisse un'interprete più convincente?

Abbiamo impiegato quindici anni per formare i quadri della nostra cinematografia: non sono folgoranti, d'accordo, specialmente per quanto riguarda gl'interpreti, ma possiamo ancora contare su parecchi elementi dotati d'ottima qualità e di buon mestiere. Per gran parte dei film prodotti in Italia, tali interpreti sono adattissimi: De Sica, evidentemente, ha ragione nello scegliere per strada gli elementi del suo stupendo *Ladri di biciclette*, Castellani avrebbe sbagliato rivolgendosi ad attori professionisti per *Sotto il sole di Roma*; ma i film di tal genere sono straordinariamente rari, per il grosso della nostra produzione gli attori e le attrici di cui disponiamo vanno bene, ed è dannoso sostituirli con gente nuova sì, ma inadatta; oppure con stranieri di alte pretese e scarso rendimento.

Il giorno in cui un produttore italiano annunzierà d'aver scritturato Ingrid Bergman, saremo d'accordo con lui, e gl'innalzeremo un monumento nella piazza centrale di Cinecittà; ma sembra che per adesso le scritture sensazionali si limitino caso mai alla controfigura di Ingrid Bergman, il che è poco. I nostri registi lamentano, dicevamo, la scarsità d'interpreti; però se si ostinano a non far mai lavorare neppure i migliori fra essi, si troveranno un giorno senza interpreti affatto, e dovranno per forza fare i loro film soltanto con le « Miss », le collaborazioniste tosate, le ragazze che, una volta, fecero una gita a Hollywood. Allora avranno davvero ragione di lamentarsi, ma sarà troppo tardi.

B.

IL CINEMA "NON È," L'ARTE DEL MOVIMENTO

IN UN ANGOLO di Piazza Colonna a Roma è sistemata una freccia al neon che sembra muoversi di scatto indicando imperiosamente un noto cinema di prima visione. In realtà le frecce sono due e vengono accese alternativamente; ma l'illusione è perfetta. Questa illusione è « cinema »? Tecnicamente sì. Nei vecchi manuali si parlava di persistenza delle immagini sulla retina e si esemplificava questo fenomeno che si poneva alla base del cinema, con la scia luminosa lasciata dal carbone acceso agitato nel buio.

Vorrei dire che il cinema alla luce di successive e più serie indagini è apparso rispondere ad un fenomeno del tutto opposto. Il carbone acceso « si muove », e la scia — malgrado l'apparenza — è un'immagine sintetica e statica di questo movimento. Nel cinema — come nel caso della freccia — l'immagine « non si muove » ma offre una sintesi dinamica di due o più elementi statici: i fotogrammi.

In un suo manuale per dilettanti — ma che offre se non altro alcune precisazioni filmologiche utili anche al professionista — afferma Andrew Buchanan che il cinema « è movimento » e che il movimento sullo schermo si può ottenere in quattro diversi modi:

- col movimento delle figure (degli attori);
- col movimento di macchina;
- con la combinazione di questi due movimenti;
- col montaggio,

ed intuitivamente aggiunge che fra questi quattro, il metodo di gran lunga più importante è il quarto. Ma — notiamo subito — in questa classificazione non si tiene conto di un elemento sostanziale: la differenza che corre tra l'apparenza e la sostanza, fra una persona e la sua immagine riflessa in uno specchio, fra il movimento e l'apparenza del movimento.

L'ottica che è una scienza esatta non solo riconosce questa distinzione, ma suddivide ancora le apparenze — ogni studente di scuola media lo sa — in immagini reali ed immagini virtuali. La schiacciante preponderanza degli studi di estetica su quelli tecnici — intendo non delle tecniche applicate, ma della tecnica costruttiva del film — ha probabilmente portato a scambiare con facilità la causa con l'effetto, e l'effetto — in quanto psicologicamente suggestivo — con l'espressione. Ma a me sembra evidente che si tratti di un arbitrio o, per lo meno, di una tacita convenzione, e che l'impostazione di studi che parta appunto da una convenzione dia per risolti certi problemi che sotto una diversa e più comprensiva luce potrebbero prospettare forse nuove, più ricche e più esatte soluzioni.

Analizziamo le quattro categorie del Buchanan.

1) Il movimento degli attori.

Sullo schermo gli attori « non si muovono ». Gli attori anzi non esistono nemmeno; sullo schermo c'è solo una certa disposizione di luci e di ombre, variamente sfumate e composte, che formano certe apparenze.

E l'attore — intendo l'attore fisico — è solo la materia prima necessaria per ottenere quella disposizione di luci e di ombre nell'ordine suggestivo che si persegue, ed in ogni sua variazione di tono e di forza. Nessun rapporto, se non di tecnica, c'è fra un attore e la sua immagine sullo schermo

Tra le diverse teorie sul "movimento cinematografico" si inserisce anche quella di May autore di "Il linguaggio del film". Essa, nelle sue pur discutibili argomentazioni, è interessante e può dare l'avvio a ulteriori studi e ricerche. (N.d.R.)

e questa verità — che ha una tale importanza — è stata facilmente intuita fin dai primi anni del cinema, tanto che per esprimerla empiricamente si è creata la parola « fotogenia ».

L'immagine è resa nelle sue variazioni e questa parola « variazioni » potrebbe far credere che il concetto di movimento estromesso dalla porta rientri necessariamente dalla finestra. Ma una variazione non sempre corrisponde ad un movimento. Tanto è vero che se l'apparenza di un treno sembra correre sullo schermo non si tratta in realtà che di un ingrandimento o di una riduzione proporzionale — variamente proporzionale — di certe zone d'ombra e di luce, rapportato ai limiti costanti dell'inquadratura.

Del movimento assiale il cinema — che anche se lo spettatore spesso se ne dimentica ha due sole dimensioni — rappresenta « quasi » tutte le circostanze, « quasi » tutte le caratteristiche. Così come rappresenta — con altri mezzi — quasi tutte le caratteristiche del movimento trasversale: un battere di palpebre in primo piano, o l'apparenza di un attore che passi mantenendo le stesse dimensioni da un margine del quadro cinematografico al margine opposto. In questo secondo gruppo di casi interviene ovviamente il fenomeno della freccia — per intenderci — ed ogni apparente movimento degli attori sullo schermo, in ogni direzione senso e grandezza, non è che un'automatica, sapiente ed inconscia (i due termini qui non si escludono) combinazione dei due procedimenti.

2) Il movimento di macchina.

Tentando di risalire dall'effetto alla causa, ricordo di aver pensato — bambino — quando vedevo una panoramica, che fosse il « proiezionista » a spostare la macchina ogni volta che l'azione tendeva ad uscire dai limiti del quadro. L'osservazione ingenuamente errata va riferita invece come è noto alla macchina da presa, ma l'effettivo, fisico, reale movimento della macchina da presa non si trova, nei riguardi della proie-

zione di un film in una relazione diversa — diciamo pure di fotogenia — da quella che già abbiamo stabilita tra l'attore fisico e il complesso coordinato di luci e di ombre che ce lo rappresentano sullo schermo. Ancora strumento e tecnica, dunque.

3) I movimenti precedenti combinati.

Rientra nei casi già considerati, e valgono le conclusioni già prospettate.

4) Il montaggio.

Qui il discorso si fa più complesso. Poiché è ormai acquisito che inquadratura e montaggio sono i due elementi espressivi fondamentali del film come arte, e di conseguenza si evade, parlando di montaggio, dal campo strettamente tecnico e psicologico, e si toccano inevitabilmente problemi d'estetica.

Dell'inquadratura sarà inutile parlare specificatamente: l'espressione dell'inquadratura si svolge prevalentemente in senso figurativo, ed eccezionalmente, quando l'inquadratura stabilisce prospettive ideali fra due o più elementi del quadro, i relativi problemi estetici, sotto la specie della similitudine e del contrasto, rientrano nelle categorie del montaggio (« montaggio nel quadro » è ormai espressione d'uso corrente).

Del montaggio sono state date numerosissime definizioni che di volta in volta ne hanno delimitato vari e specifici aspetti. Ritengo tuttavia che agli effetti della presente esposizione sarà sufficiente considerare, del montaggio, due grandi gruppi di problemi sotto le semplici etichette della tecnica e dell'estetica.

Dal primo di questi due punti di vista la questione si può sbrigativamente risolvere sulla traccia delle osservazioni già fatte. Il passaggio da un pezzo di montaggio al successivo può apparire tecnicamente « continuo », o « discontinuo ». E' chiaro che in questo secondo caso (discontinuità di tempo, di spazio, o d'azione) non si può stabilire alcuna relazione tecnica tra i movimenti apparenti dei due pezzi. Se il montaggio appare invece tecnicamente continuo esisterà una tale relazione, ed essa sarà certamente della stessa natura del solito fenomeno della freccia. Caso tipico il cosiddetto « attacco sul movimento » che distribuisce il movimento presunto in due inquadrature successive.

Chiunque conosca un po' la tecnica del montaggio, sa perfettamente che le condizioni oggettive di un simile attacco non corrispondono affatto ad una oggettiva continuità del movimento apparente delle figure. In altre parole: o per effetto dell'ingrandimento o riduzione delle figure nel quadro (che si accompagna quasi sempre a questo tipo di attacco) o per scarto di angolazione (frequente quando non c'è ingrandimento o riduzione), o magari — infine — per materiale imprecisione nella ripresa, l'attacco sul movimento non risulta mai esatto ed il moto apparente non risulta mai oggettivamente reso. Fattori principalmente di attenzione rendono spesso corretto ed inavvertito il più assurdo degli attacchi. Ed è tecnicamente risaputo che la diversa superficie occupata dalle figure sullo schermo nell'ingrandimento o nella riduzione, si traduce in moto apparente (ancora il fenomeno della freccia).

Più interessante e più discutibile appare invece il montaggio nei suoi aspetti estetici. Le cose che non hanno un movimento in sé — mi riferisco ancora alle definizioni

PARLATORIO

Prossimamente Francesco Pasinetti riprenderà la sua rubrica *Parlatorio*, iniziata nel n. 132 (25 dicembre 1941) di *Cinema « Vecchia serie »*. In questa rubrica, di periodicità mensile, Pasinetti converserà, con i lettori della nostra rivista, sui vari problemi e questioni di arte, vita e tecnica del cinema. Le lettere, che debbono portare esattamente il nome, l'indirizzo e la professione del mittente, vanno indirizzate a *Parlatorio*, redazione di *Cinema*, Via Serio 1, Milano.

del Buchanan, acquistano un movimento se « montate »; presentate cioè in una certa successione.

Se si accetta per un momento che forma e contenuto si possano criticamente distinguere (è chiaro che si tratta di concetti relativi e che la forma di un certo contenuto si può assumere a sua volta come contenuto di una forma più comprensiva), apparirà chiaro che un montaggio di questo tipo si riferisce ad un movimento « narrativo » cioè di carattere contenutistico.

Una breve analisi dei tipi di montaggio proposti dall'Arnheim per similitudine e contrasto porta a concludere che ognuno dei casi considerati può essere facilmente ricondotto ad una sorta di accostamento ideologico di inquadrature o di scene, che incide sul film come fatto narrativo (operai uccisi e buoi macellati in Eisenstein ad esempio).

Cosicché si dovrebbe concludere a questo punto che il movimento cinematografico è nella sua sostanza un fatto illusivo senza alcuna corrispondenza con la realtà, ma che obbedisce a certe condizioni tecniche estranee al fatto estetico, e che un'eventuale teorica sull'estetica di questo movimento illusorio si potrebbe al massimo assumere sotto la specie del fatto narrativo, di un fatto cioè non strettamente cinematografico e non caratteristico.

Ma questa aspirazione alla rappresentazione del movimento esiste: ogni storia del film parte dai famosi graffiti di Altamira, e dove c'è una possibilità d'espressione c'è una possibilità d'arte. Ecco: l'equivoco forse nasce proprio da qui. Le zampe dei bisonti di Altamira non hanno percorso il cinema, hanno solo percorso Lumière e la sua macchina prodigiosa. Hanno percorso certamente certa pittura: si pensi ad esempio alla ruota della Filatrice di Velasquez; mentre è vero che il movimento *non può essere espresso col movimento*: può essere semplicemente *riprodotto*.

Ma l'espressione ha bisogno di altri elementi: ha bisogno del disegno nel caso del bisonte, ha bisogno dell'oggetto o dell'attore dell'inquadratura e del montaggio nel caso del cinema: ha bisogno della « narrazione », di cui il movimento, reale od apparente che sia, sarà solo una non sempre necessaria caratteristica formale. Anche la danza che esprimendosi in variazioni di atteggiamenti sembrerebbe essere la tipica arte del movimento, ha bisogno del sostegno di un corpo da cui il movimento non si può concepire disgiunto.

Gli studi e le teorie estremiste di Germaine Dulac, gli esperimenti di certo cinema francese di avanguardia, hanno efficacemente dimostrato — ed anche inesorabilmente, senza possibilità d'equivoco — l'impossibilità di esprimere col solo « ritmo » (che è la principale caratteristica del movimento) e l'assurdità della cosiddetta « sinfonia di luci e di ombre ». Questi estremismi mi hanno sempre fatto pensare — con facile analogia — ad una Sinfonia di Beethoven eseguita nei suoi soli valori ritmici sulla pelle di un tamburo. Allo stesso modo non è possibile concepire del cinema — sia pure solo in sede analitica e critica — un particolare e limitato aspetto. E comunque, accettata la possibilità di un movimento psicologico nella narrazione cinematografica, bisognerà per lo meno concludere che tale possibilità è completamente fuori dei soliti schemi, normalmente fissati dal senso comune, e che sarebbe per lo meno incauto considerare l'estetica del film sotto il solo profilo del movimento apparente delle figure sullo schermo.

Il cinema non è l'arte del movimento: il cinema — con buona pace di Monsieur de La Palisse — è l'arte del cinema ».

RENATO MAY



Un tipico esempio di « movimento nel quadro », sostenuto da molti teorici (tra i quali Andrew Buchanan). Dal film « Die Büchse der Pandora (Lulu, 1928) di Georg Wilhelm Pabst.

SUL FILM, LA MORALE E I MORALISTI

A PARIGI, durante il Congresso della C.I.D.A.L.C. (Comitato Internazionale per la Diffusione delle Arti e delle Lettere attraverso il film), si è posto il cinema sotto accusa come « corruttore della gioventù del mondo ». Sono stati portati innumeri esempi a dimostrazione che la delinquenza minorile è dovuta in gran parte alla suggestione esercitata sui giovani dai film.

Vari delegati han discusso di controllo di stato, di « responsabilità sociale del cinema », di maggior severità della censura e, insomma, han fatto del moralismo a buon mercato. Vorrei domandare a codesti delegati come spiegano che la più nefasta influenza sulla gioventù viene esercitata dal film americano (Tarzan, King-Kong, film di gangsters, ecc.) quando proprio in America vige un codice moralissimo come quello Hays.

MI DICEVA l'altro giorno un noto produttore americano: i vostri film sono molto arditi, fanno vedere cose che noi siamo costretti a fare intuire con una dissolvenza. Già, ma quelle dissolvenze sono come le calze di seta con giarrettiere delle ballerine di Cancan.

LA MORALITA' non è estrinseca, ma intrinseca: non dipende da ciò che si fa vedere, ma da come lo si fa vedere. Può essere morale una scena mostrata crudamente, e sottilmente perversa e corrottrice una fatta intuire attraverso un'ipocrita dissolvenza.

« LA PETITE morale tue la grande » dice Mirabeau. I moralisti, invece, distinguono l'immoralità in arte in senso largo e stretto, in assoluta e relativa, in interna ed esterna e determinano, così, la piccola morale, che non è obbligatoria, né crea doveri.

« DIRE che è ben fatto il proporre un piccolo dovere a un gran vantaggio, avrebbe urtato... Con quella dottrina (della piccola morale) la contraddizione era schivata: il dovere non era posto in nulla, non poteva soffrire confronto veruno, perché non c'era più ». Così il Manzoni.

I CONGRESSISTI del C.I.D.A.L.C. han fatto proprio il richiamo di Jean Rimaud: « ... la corruzione della gioventù è un'industria che rende bene » ed han deciso di proporre a tutti i governi del mondo civile l'interdizione dei minori di 16 anni agli spettacoli cinematografici commerciali, riservati agli adulti.

COSÌ la corrispondenza di un giornale romano annuncia la grande decisione:

« Era in tutti la coscienza che con questa deliberazione si dichiarava una battaglia che sarà memorabile e che troverà delle potenti opposizioni da parte del commercio cinematografico, il quale non ha da opporre altre giustificazioni che quelle derivanti dai preventivi d'incasso. E poiché si conosce la forza attiva e ben organizzata del nemico, nessuno si fa illusioni di aver facile vittoria ».

ECCO la piccola morale in ballo. Si vuol salvare il nemico (il gran vantaggio) fingendo di combatterlo aspramente. La forza degli incassi vince qualsiasi ragione.

MORALIZZARE il cinema: giusto, ma non ci si accorge che per ottenere un tale risultato occorre innanzitutto moralizzare la società di cui il cinema è espressione?

E' proprio l'organizzazione industriale del cinematografo, così com'è oggi, a portare le conseguenze lamentate. Chi si diverte a fracassare i vetri di casa non si lamenta, poi, delle correnti d'aria.

CI SI PREOCCUPA dei film che corrompono i costumi, ma di quelli che degenerano il gusto perché non se ne parla? La loro immoralità non è meno grande degli altri.

SI CHIEDE un cinema di Stato? No, ci mancherebbe altro! Basterebbe che lo Stato considerasse il cinema come un fatto molto importante e valutasse i film per la loro dignità artistica; o almeno che non coltivasse proprio lui a spese del contribuente, la più nera speculazione.

E' STRANO, ma per il danaro degli speculatori (per il gran vantaggio) c'è quasi un sacro rispetto.

ALCUNE brave persone (impiegati, professionisti, ecc.) si scandalizzavano un giorno per i guadagni di una nota attrice. Li trovavano addirittura immorali. Quando, intervenendo nella discussione, feci presente che sul lavoro, il talento, la fatica dell'attrice, il produttore aveva guadagnato molto di più, mi venne risposto: — Eh! ma quello è un industriale.

C'è troppa gente che vive di lavoro e che ha una siffatta morale: pronta, poi, sempre, a versare lacrime sulle perdite di un capitalista. Magari sulle vicende fiscali di un Brusadelli.

COSÌ i bravi congressisti del C.I.D.A.L.C. conducono la loro battaglia con molti riguardi per i « preventivi di incasso » e senza speranza di batterli.

Fatalità del cinema.

LUIGI CHIARINI



Da « Les nouveaux messieurs » (1928) di Jacques Feyder. Questo film venne giudicato dagli pseudo-moralisti pericoloso, perché un vecchio deputato sognava il Palais-Bourbon tappezzato di bianche e graziose ballerine. Naturalmente il sogno fu soppresso: la morale e le istituzioni democratiche « erano salve ». L'esempio citato, è uno dei tanti.



Il premio Louis Delluc fu assegnato per la prima volta nel 1936. Film laureato: «Les Bas-Fonds» (Verso la vita) di Jean Renoir.

IL PREMIO DELLUC "GONCOURT" DEL CINEMA

NEL 1936 il conformismo e l'accademismo erano più che mai in voga, particolarmente nel mondo del cinema. I « gran premi » della cinematografia andavano a opere artificiali e pretenziose, in perfetta armonia con una critica ben domata, che aveva venduto l'intelligenza per trenta righe d'inserzioni pubblicitarie. Premi falsi, critica bugiarda e cattivo gusto del pubblico pesavano sull'avvenire del cinema.

Maurice Bessy e Marcel Idzkowski pensarono a un nome magico, Louis Delluc, che significava per gli amici del cinema « critica di genio », « indipendenza », « amore geloso della Settima Arte o Decima Musa ». Delluc e Canudo, il « Parisien » e il « Barisien », come erano stati soprannominati nel 1911, avevano creato la prima critica seria del cinema, avevano delineato le loro prime osservazioni sulla « fotogenia » e — al tempo in cui il cinematografo era considerato dalle autorità e dagli artisti come uno spettacolo da fiera — i due avevano osato parlare di una estetica del film. Il ricordo di Louis Delluc purificava quindi l'aria irrespirabile del 1936. Gli ultimi critici indipendenti di Francia si riunirono intorno al suo nome.

Attualmente, ventun critici attribuiscono ogni anno, verso Natale, il « Prix Louis Delluc »: Georges Altman, l'autore di *Ça c'est du cinéma*, J. G. Auriol, il direttore di *La Revue du Cinéma*, Maurice Bessy, direttore di *Cinémonde* e autore di *Georges Méliès* e *Louis Lumière*, Pierre Bost, Emile Cerquant, Georges Charensol, autore del primo e vetusto *Panorama du cinéma*, Louis Chéronnet, Georges Cravenne, Jean Fayard, pre-

mio Goncourt ed editore, Nino Frank, scrittore e scenarista, Paul Gordeaux, Paul Gilson, direttore della Radio, Marcel Idzkowski, Jeander, Henri Jeanson, il noto scenarista e dialoghista, Kléber Haedens, premio Goncourt... dissidente, Lo Duca, Denis Marion, autore di *Aspects du cinéma*, Roger Régent, Georges Sadoul, noto storico, Jean Vidal, fondatore de *L'Ecran français*.

Dodici anni dopo la sua fondazione, il premio Delluc fa parte della storia del cinema. La serie di opere scelte da questa giuria è nello stesso tempo il suo migliore elogio (o l'elogio della sua maggioranza). Nel 1936, il premio fu attribuito a *Les Bas-Fonds* di Jean Renoir. Nel 1937, *Le Puritain* di Jeff Musso ottenne il premio senza difficoltà. *Quai des Brumes* di Marcel Carné trionfò nel 1938. Dopo sei anni d'interruzione il premio fu dato successivamente a *Espoir* (1945) d'André Malraux, a *La Belle et la Bête* (1946) di Jean Cocteau e a *Paris 1900* (1947) di Nicole Vedrès. I sei premi indicano la fedeltà allo spirito di Louis Delluc: nonostante discussioni accese e a volte irritanti, il premio fu dato a film o a registi che dicevano qualcosa di nuovo.

UNA STORIA IN SEI FILM

QUANDO la giuria del premio Delluc sceglieva *Les Bas-Fonds*, il gusto ufficiale si pasceva di film dal titolo-programma come *Légions d'honneur*, inverosimili accozzaglie di stupidità e di luoghi comuni. Quando Jeff Musso era segnalato al pubblico, i registi a successo facevano arrossire ogni vero amico del cinema. Quando

Quai des Brumes era consacrato il miglior film dell'annata, la censura impazziva con la sua abituale sciocchezza e proibiva poco dopo *La Bête humaine* di Renoir. *Espoir* di Malraux ebbe un significato nel momento in cui gli « opportunisti » politici facevan credere d'essere i soli ad avere un passato. Ma il voto della giuria non fu mai semplice e i duelli oratori Marcel Achard-Henri Jeanson sono memorabili. La lotta fu accesa sui « favoriti » tra i quali uscì vittorioso il film di Cocteau *La Belle et la Bête*. « Preferiamo votare per un cattivo film — *Les portes de la nuit* è almeno un film — piuttosto che per una pellicola che non è un film », disse uno dei sette membri che votarono contro *La Belle et la Bête*. Ma sui ventun membri della giuria, sette non è la maggioranza. I sette ebbero torto. Comunque, su un altro piano, meglio far trionfare *La Belle et la Bête* che un film mediocre come *Rêves d'amour*.

L'ultimo premio Louis Delluc è *Paris 1900* che è stato presentato a Cannes e a Venezia. Il film di Nicole Vedrès — moglie di un architetto italiano e figlia della grande traduttrice di James Joyce, Ludmila Savitzky — raccolse immediatamente la maggioranza assoluta: quasi tutti erano d'accordo, almeno sentimentalmente, perché con questo film si ritornava alle origini del cinema, senza contare che montaggio, scelta, filo conduttore del film sono d'una qualità e d'una intelligenza indiscutibile. A coloro che esitavano dinnanzi alla facile obiezione: « film di montaggio », si poteva rispondere che tutto il cinema



Premio Louis Delluc 1937: « Le Puritain » (Il sacrificio del sangue), tratto da un romanzo di Liam O'Flaherty per la regia di Jeff Musso.

è montaggio, che il montaggio è addirittura il suo « specifico ».

Paris 1900 è una rivista garbata della vita tra il 1900 e il 1914. Attraverso il film incontriamo un mondo autentico con le sue tare interne ed esterne, sociali ed estetiche, che condussero, nel 1914, alla guerra. E' giusto riconoscere l'obiettività di Nicole Vedrès: le sarebbe stato facile di trasformare il film in sanguinoso libello. Solo qualche immagine è offerta alla nostra curiosità, ma il loro totale assume un significato che va al di là del commento pacato che recita Claude Dauphin.

Paris 1900 non è né un film psicologico, né

Nel 1938 trionfò un film di Marcel Carné: « *Quai des Brumes* » (Il porto delle nebbie).

un film storico: è la storia stessa, e la psicologia, se vogliamo attribuire alla psicologia un rapporto con l'incendere, il viso e gli amori degli uomini. « E' colpa mia — disse Nicole Vedrès — se la barba di Jaurès è diversa dalla barba di Deroulède, il nazionalista frenetico? ».

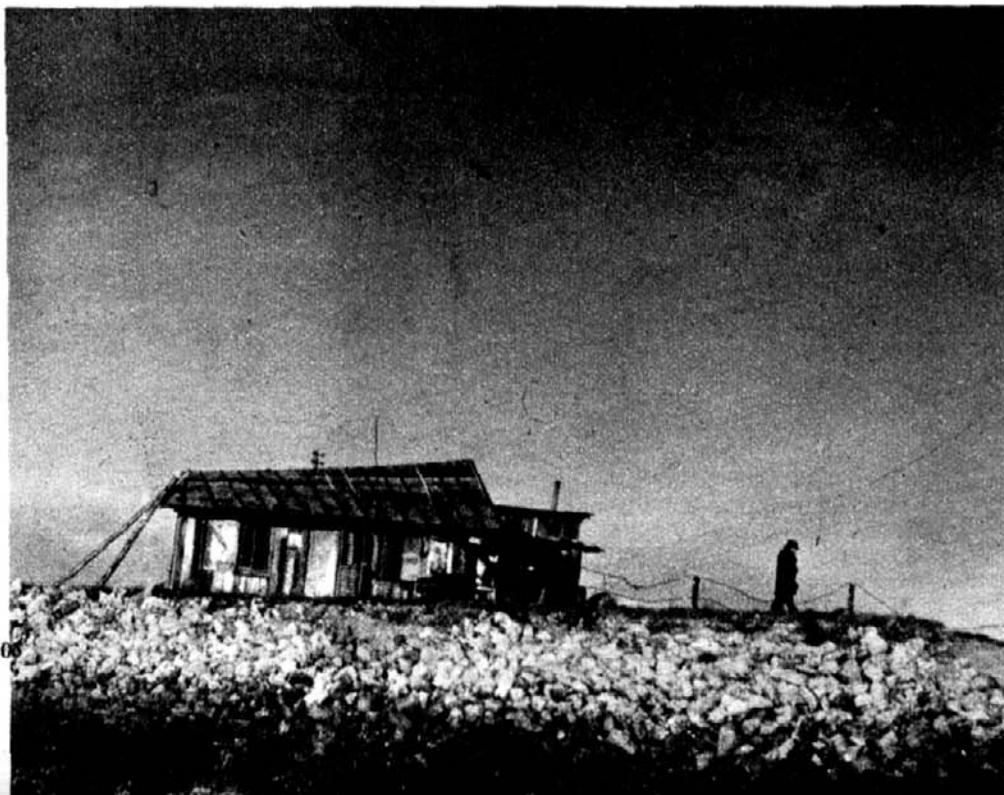
Il premio Delluc nacque al primo piano della torre Eiffel: colazione intorno a Françoise Rosay e in filigrana un ricordo del primo René Clair. I primi pranzi — abitudine presa dal premio Goncourt della piazza Gaillon — furono consumati in via del Colonel-Renard, poi in via Sainte-Anne. Dopo un breve passaggio in una bettola della Riva Sinistra che permise a Picasso di

vivere negli anni di carestia con bisticche e polli, la giuria si riunisce alla Calavados (nome di una galera iberica naufragata sulle coste normanne e che diede nome a una provincia); lo stile del luogo ricorda i pirati e i naufragatori. Comunque, ristoranti, bettole e taverne cambiano: lo spirito Delluc resta.

1948: CHI?

QUEST'ANNO la scelta non sarà difficile. Nessuno proporrà i due mediocri, ampollosi e faciloni Christian-Jaque, *La Chartreuse de Parme* e *D'hommes à hommes*. Tra critici cinematografici convinti i due Sacha Guitry *Le Comédien*, biografia di Lucien Guitry, e *Le diable boiteux*, « biografia » di Sacha Guitry sotto le spoglie di Talleyrand, non saranno nemmeno nominati. Marcel L'Herbier e il suo ultimo film, *La Révolte*, su un soggetto in ritardo di cinquant'anni trattato con la tecnica di dieci anni fa, non avranno che il voto del più anziano membro della giuria. *Le vie en rose* di Jean Faurez, garbato, ben fatto, con un buon dialogo, sembrerà un po' leggero per un premio e non riceverà che il voto rituale di Jeanson, che vota sempre per i propri film e che quindi voterà pure per il suo altro « dialogo in immagini » *Les amoureux sont seuls au monde*, di Henri Decoin. *L'armoire volante* di Carlo Rim non è indifferente ma lascia il tempo che trova, anche se Fernandel fa a volte ridere. Il rifacimento formalistico di *Quai des Brumes*, cioè *Dédée d'Anvers*, sarà facilmente escluso, come *Bagarres* di Henri Calef, le cui buone intenzioni non sono ancora sufficienti a farne un gran regista. Pierre Fresnay e *Les Condamnés* non riusciranno a vincere l'avversione che i « delluchiani » hanno per il teatro allo schermo. Un pudico velo coprirà *L'Aigle à deux Têtes* del solerte Jean Cocteau, edizione riveduta, corretta e peggiorata del già brutto e vuoto *Ruy Blas*.

Non rimane che un film, il quale possa onesta-





Dopo sei anni di interruzione, il premio venne assegnato nel 1945 a « *Espoir* » di Malraux.

mente aspirare al premio: *Les parents terribles*, dello stesso « enfant terrible » Jean Cocteau. Film importante, per l'unità di stile, l'unità interna di tutti gli elementi, soggetto, ambiente, immagini, recitazione e fisico dei personaggi. Film che è ricco di equilibrio, di giustezza, di comprensione. Accetterei quasi una scommessa se... Il se è di peso. Può darsi infatti che H. G. Clouzot presenti *Manon* ai membri della giuria prima del loro incontro annuale. Da quel che trapela dalle sale di montaggio, dal tepore della pipa di Clouzot, dalle fotografie che il regista lascia passare con un rigore d'avarò, da qualche sequenza ancor muta (silenzio! non è vero! smentita!), il *Manon* polverizzerà il resto della produzione francese 1948. È il Premio Del-

Molto discusso il premio Delluc 1946, vinto da « *La Belle et la Bête* » di Cocteau.



« *Paris 1900* » ottenne nel 1947 la maggioranza assoluta dei voti. Regista: Nicole Vedrès.



Tra i candidati al premio di quest'anno figura « *Les parents terribles* » di Jean Cocteau.

luc, senza pretendere di scoprire Clouzot, dovrà riconoscere la superiorità del film.

RENÉ CLAIR HA CINQUANT'ANNI

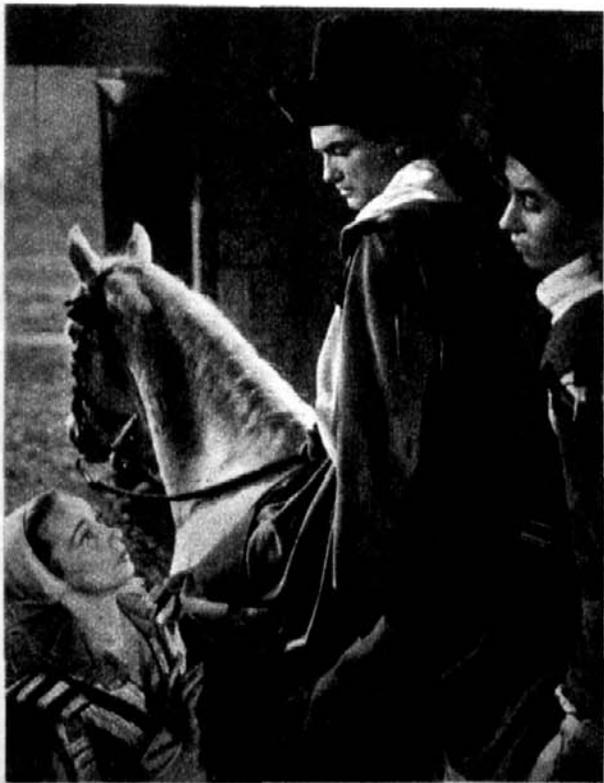
PER QUEL vago senso della simmetria e dell'armonia che è in ognuno di noi, sarebbe bello che il Prix Delluc 1948 andasse a *Manon*: sarebbe il modo migliore, per il cinema francese, di festeggiare i cinquant'anni di René Clair.

Poiché l'11 novembre, René Chomette, detto René Clair, ha compiuto cinquant'anni. Il tempo passa, la storia prende una sagoma impreveduta, solo le opere restano. In venticinque anni di cinema, René Clair ha dato uno stile allo schermo francese; è l'ultimo burbero benefico della tradizione di Molière, che ebbe già all'alba del cinema un Georges Méliès. È l'ultimo di una generazione ironica che attraverso l'ironia crudele di Carné giunge alla crudeltà di Clouzot. René Clair non è mai stato crudele, nemmeno quando avrebbe potuto esserlo nel profetico *A nous la liberté!* Tutta la sua opera, da *Entr'Acte* a *Paris qui dort*, dal *Chapeau de paille d'Italie* ai *Deux timides* (« divertimenti » muti), o da *Sous*

les toits de Paris al *Million*, dal *14 Juillet* al *Dernier Milliardaire* e al *Silence est d'or* (capricci parlati), e nel suo stesso ciclo anglo-americano (*Ghost Goes West*, *Break the News*, *The Flame of New Orleans*, *I Married a Witch*, *It Happened To-Morrow*, *And Then They Were None*), senza poter ancora ipotizzare il suo futuro ciclo italiano che sembra cominciare — ideale evidente dell'uomo di cinquant'anni — con *Faust* (forse Goethe o forse Valéry); tutta la sua opera, dicevamo, è un sorriso dell'intelligenza, è un atto d'amore per l'uomo, se si vuol ammettere che il ridere — e meglio ancora il sorridere — è il punto esatto in cui l'uomo si stacca dall'animale.

Ogni uomo, nolente o volente, è lo specchio della sua epoca. René Clair riflette un periodo in bilico tra due guerre. Carné sente già l'alito amaro della Bestia. Clouzot è dell'epoca della Bestia, epoca in cui vivere significa essere crudele. Il cinema di Clouzot vive. Se vedremo *Manon* prima di Natale, *Manon* sarà il Premio Louis-Delluc 1948.

LO DUCA



DOCUMENTARI E CORTOMETRAGGI

SAREBBE, evidentemente, esagerato dire che, senza l'esperienza del documentario, non esisterebbe oggi il così detto «nuovo cinema italiano», quello che si suol considerare sotto l'etichetta del neorealismo. Certo però l'abitudine a un rapporto immediato con certa realtà umana non è stato senza conseguenze sull'imporsi di un gusto e, in particolare, sulla formazione di taluni registi. Paolucci è arrivato a *Preludio d'amore* (1946) da *Le cinque terre* (1942), Comencini a *Proibito rubare* (1948) da *Bambini in città* (1946). Né, ai fini del discorso generale, conta molto se, al loro esordio in un impegno di largo respiro, questi registi non hanno ritrovato tutto l'estro e la lena dei loro migliori saggi documentaristici. Nel cui campo Giovanni Paolucci è un veterano: le sue prime prove risalgono a un lontano anteguerra e hanno dato l'avvio ad una serie di opere non molto folta, ma caratterizzata da un sorvegliato gusto lirico dell'immagine, volta a cogliere il segreto di una realtà naturale: il più recente (1948) — certo non il più felice — frutto in tal senso dell'attività di Paolucci è stato *Monte Bianco* (preceduto da un *Cassino*), al quale ha come sempre prestato una indispensabile collaborazione Piero Portalupi.

Degli «anziani» anche Fernando Cerchio è arrivato al film a lungo metraggio, ma purtroppo si sta dedicando ad opere assai difficilmente conciliabili con l'antica sua attenzione per la vita degli uomini in determinati ambienti, colti con un preciso rilievo (*Comacchio*, 1942). D'altronde, ancor l'anno scorso un suo *Ave Maria* appariva sorretto da un mirabile ritmo visivo. Ricordati Dino Risi, per alcune sue ricerche interessanti di volti e di climi (*Barboni*, 1946; *Cortili*, 1947) e Virgilio Sabel per la lucida sintesi di *Una lezione di geometria* (1948) un discorso sommario come il nostro non può che soffermarsi su tre figure: Francesco Pasinetti, Michelangelo Antonioni, Luciano Emmer.

Pasinetti è un acuto e rigorosissimo osservatore della fisionomia di una città, di Venezia soprattutto, con la sua cangiante bellezza, tessuta di pietra e d'acque. E non soltanto della bellezza «ufficiale» (*Piazza San Marco, Il palazzo dei Dogi*, 1947), ma di quella segreta (*Venezia minore*, 1942; *Città sull'acqua*; quest'ultimo appena finito di girare). Anche altri volti di città attraggono il regista, quello di Roma, per esempio, ed egli cerca di cogliere il complesso incanto di *Piazza Navona* (1948). Del resto, molteplici sono gli interessi di Pasinetti, talvolta semplicemente illustrativi, quando non didattici. Il suo pericolo può consistere in qualche distaccata freddezza: la sua virtù risiede in una rara consapevolezza del linguaggio, la quale, nell'apertura del *Giorno della salute* (1948) — una sintesi della peste che devastò Venezia or sono tre secoli —, giunge a risultati propriamente narrativi, sia pure sotto un influsso dreyeriano, che

fanno intravedere in Pasinetti un regista di più largo respiro.

Un senso melanconico e disteso della natura rivelano le pure, anche se frammentarie, immagini di *Gente del Po* (1943-47) di Michelangelo Antonioni. Un interesse invece spiccatamente e saporitamente umano, se pur espresso in modo sempre più frammentario, denuncia *Superstizione* (1948). Antonioni aveva invece trovato un compiuto equilibrio in *N. U. (Nettezza Urbana)*, 1948, dove l'uomo e l'ambiente erano intimamente fusi e l'uno funzione dell'altro. Antonioni si palesava debitore verso la periferia di Carné, ma la sua suggestione visiva era evidente.

Di un eclettismo inteso nel miglior significato del termine sono le inclinazioni di Luciano Emmer, che lavora in genere con Enrico Gras quale collaboratore. Emmer cominciò introducendo da noi il gusto per la narrazione pittorica, per l'animazione filmica, cioè, di un determinato complesso pittorico, fino a ricavare da esso un vero e proprio racconto (*Racconto da un affresco*, 1941). In seguito il suo sguardo si è puntato in ben diverse direzioni, ed egli ha tentato le più varie strade, con il comun denominatore di una talora stupefacente virtuosità stilistica, di una comunque costante consapevolezza espressiva. Ecco *Bianchi pascoli* (1947), dall'ampia, sostenuta cadenza, ecco *Romantici a Venezia* (1948), dalla fantasia preziosa e un po' decadente, ecco *Isole nella laguna* (1948), intriso di una pacata, lene melanconia, che svela l'anima delle cose.

Il discorso che stiamo per fare sugli stranieri rischierà, fatalmente, di essere incompleto. Ché, in base a un deplorabile costume industriale, l'unica occasione per un incontro con i cortometraggi è costituita dai veri festival internazionali, ai quali, come è ovvio, non giunge se non una rappresentanza di essi, e neppure sempre probante.

La scuola inglese si raggruppò intorno ad alcune figure estremamente rappresentative: Cavalcanti, Grierson, Watt, Rotha, Wright. Le origini del fondatore della scuola, Cavalcanti, sono avanguardistiche, ma l'orientamento di essa è invece decisamente concreto, umano, fino a diventare, in taluni casi, addirittura utilitario, didattico o, comunque, «civile». Da questa tendenza sono scaturiti i presupposti per il sorgere del cinema inglese in senso realistico, al quale lo stesso Watt recò il proprio contributo diretto con quella notevole cosa che era *The Overlanders* (1946). Opere come *North Sea* (1938) sono ben indicative di un gusto, teso a cogliere ora la vita di una città, ora il funzionamento di un determinato servizio pubblico, ora il mondo di un determinato gruppo di uomini, gli aspetti di un determinato mestiere (come, appunto, nel caso citato). I fini illustrativi del documentario inglese, che raggiunge nei migliori casi una scarna evidenza visiva, sono,

su un piano più corrente, testimoniati da «serie» come quelle di *This Modern Age* o di *This Is Britain*. Qualche nuova figura di regista si è andata in questi anni mettendo in luce (John Endridge: *Three Dawns to Sidney, A Visit to Edimburgh*). Quanto a Cavalcanti, alla sua attività di produttore di cortometraggi e di regista di film normali ha aggiunto la compilazione di quell'interessante antologia del cinema documentario (*Film and Reality*, 1939-42) che costituisce il segno della fedeltà ad un indirizzo filmico.

Anche in Francia il documentario sta alle origini di quella rinascita realistica, che si contrappone al calligrafismo di origine «vichyssoise». Ecco Clément, ecco Grémillon, ecco soprattutto Rouquier, con il suo mirabile *Farrebique* (1945). Il documentario, cioè, anche in Francia, ha assunto in taluni casi respiro più vasto di quello che consentano le consuete poche centinaia di metri di pellicola. Entro il breve giro delle quali, come dicevo, molti lavorano, con assai vari propositi, dal cortometraggio scientifico (*Le Vampire*) di Jean Painlevé, un maestro del genere, al poemetto, che accompagna con un assai suggestivo ritmo di immagini un tessuto poetico originario (*La rose et la rêseda* di André Michel, basato sui versi di Louis Aragon); dalle intenzioni in qualche modo narrative del nostalgico *Vente aux enchères* di Jean Mousselle alla liricità densa di *Les Goëmons* di Yanick Bellon.

Un ricordo a parte merita uno straordinario film, *Van Gogh* (1947-48) di Alain Resnais, dove le immagini pittoriche sono state animate, con perfetta funzionalità di linguaggio cinematografico, in modo da stringerle in un tessuto narrativo-biografico di singolare coerenza. Risultati notevolissimi, in senso un po' diverso, se pure entro un'analogia sfera, ha ottenuto il belga Henri Storck, con i suoi *Le monde de Paul Delvaux* (1946) e *Rubens* (1947-48), quest'ultimo compiuto in collaborazione con Paul Haesaerts. Lo Storck, anzi che tendere a risultati narrativi, dà alle sue immagini un ritmo, che le trae a sintesi di un mondo e di uno stile, non senza svolgere attraverso di esse determinate tesi estetiche sul pittore assunto a tema.

All'esperienza inglese ci riconduce, in certo senso, il documentario americano, che diede le sue più ampie e liricamente sostenute espressioni con i film di Pare Lorentz (*The Plough That Broke the Plains*, 1936; *The River*, 1938). In questo clima ha trovato materia ed estro rinnovati anche il grande Flaherty (*The Land*, 1942; *Louisiana Story*). Su un piano più strettamente cronistico è la serie *March of Time* di Louis De Rochemont, dal cui gusto direttamente derivano, ad esempio, *Boomerang* (1947) di Elia Kazan e i film più recenti di Henry Hathaway, ispirati appunto alla realtà della cronaca e girati in ambienti autentici: alcuni del resto sono stati prodotti dallo stesso de Roche-

Con «Città sull'acqua» (1948) Pasinetti ritorna a «Venezia minore». Natura e ritmo si fondono in «Sul sentiero degli animali» di Dolin.



mont. Una serie di eccezionale valore dal punto di vista del linguaggio fu quella di sette film, composta durante la guerra da Frank Capra, con materiale d'attualità, per illustrare le cause e gli scopi per cui gli Stati Uniti combattevano: là il materiale grezzo si trasfigurava per pura virtù di montaggio, con effetti di una evidenza talora polemica, talora drammatica davvero rilevante.

Assai importante è la produzione documentaristica dei russi. Tralasciando le opere a carattere meramente illustrativo, nelle quali talora viene impiegato in modo inconsueto il colore, vanno ricordati i film nei quali rivive, attraverso il filtro di una sensibilità immediata e di una fotografia splendente, un ambiente naturale, cantato con ampiezza di ritmo (*Sul sentiero degli animali* di Boris Dolin, *Nelle sabbie dell'Asia centrale* di Zguridi). Esemplare è inoltre l'applicazione didattica che i russi compiono del mezzo filmico: assai indicativo in tal senso è il *Racconto sulla vita delle piante*, di M. Karostin, dalla persuasiva chiarezza e dall'accorto impiego del colore.

Il discorso si sposta ora agli altri campi che il corto metraggio abbraccia. Il disegno animato, anzi tutto, dove Walt Disney è fermo sulle proprie posizioni. Le personalità più spiccate in questo campo appaiono quelle di Paul Grimault e di alcuni realizzatori cecoslovacchi (poveri sono infatti gli esempi inglesi o russi, per non parlare del penoso *Lalla, piccola Lalla* di Nino Pagot). Paul Grimault ha un mondo originale da esprimere ed un tratto sottile e personale con cui esprimerlo: un lampo ironico anima spesso il garbo sottile delle sue figurine, dal *Voleur de paratonnerres* al recentissimo *Petit soldat*. I disegni cecoslovacchi hanno una singolare freschezza di invenzione, non che un tratto esile e sapirito, immune da ogni influenza: ricordo, tra quelli a colori, *Atom Na Rozcesti (L'atomo al buio)*, premiato l'anno scorso a Venezia, *Andelsky Kabat (Il mantello d'angelo)* di Hofman, *Veducholod A Laska (Il dirigibile e l'amore)* di Brdecka e, tra quelli in bianco e nero, *O Milionari Ktery Ukradl Slunce (Il milionario che rubò il sole)* di Muller. Una analoga, incantevole immaginazione, oltre a un ricco substrato folcloristico, che si espande pure nel bellissimo contrappunto sonoro, è alle origini anche dei film cecoslovacchi di pupazzi, veri miracoli di tecnica. Mago di essi è Jiri Trnka, alcuni cortometraggi del quale hanno concorso a formare quello *Spalicek (1947-48)*, pure premiato a Venezia, quest'anno, dal gusto cromatico (il film è a colori) così esuberante e dall'ampio respiro popolare.

Un prodigio anche più ammirevole è costituito, in questo campo, da *Vzpoua Hracek (La rivolta dei balocchi)* di Hermína Tyrlova e Frantisek Sadek, in bianco e nero, una breve favola moderna dalla tecnica perfetta e dall'estro fertilissimo. Mi pare indiscutibile, per quanto riguarda disegni e pupazzi animati, che gli uomini del cinema ceco hanno assai più da dire di chiunque altro, perché attingono le loro fantasie dalle risorse di una libera e immediata ispirazione piuttosto che dalle riserve di una convenzione fondata su formule.

GIULIO CESARE CASTELLO

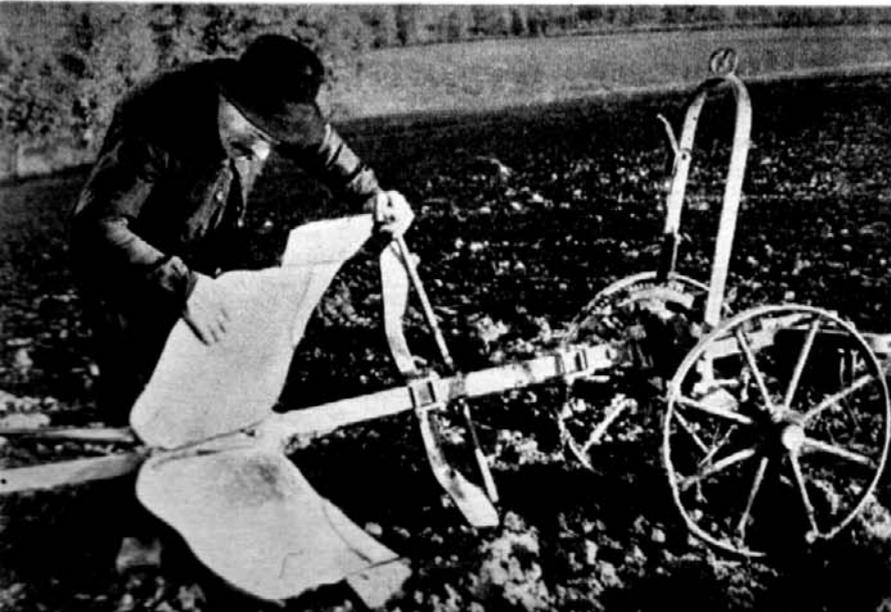


«The Overlanders» (1946) riconferma le possibilità documentariste dell'inglese Harry Watt.



Da «Gente del Po» (1943-47), che rivela in Antonioni un'originale interprete della natura.

Da «Farrebique», un film col quale Rouquier si impone nel 1945. Da «The History of Writing» del teorico inglese Paul Rotha.





La capacità di analisi è una delle doti peculiari a Charles Chaplin. Da « *Modern Times* » (*Tempi moderni*, 1936) dove, tra l'altro, è sottinteso anche un giudizio morale che diventa espressione artistica.

L'ANALISI, FORZA DEL FILM

NEL NUMERO 32 del 31 ottobre di *La Fiera Letteraria* Guglielmo Petroni, sotto il titolo *Il cinema è un genere narrativo*, vorrebbe dimostrare che quella funzione letteraria e insieme sociale che venne esercitata nel secolo scorso dalla letteratura narrativa naturalistica da Balzac a Zola è oggi adempiuta dal cinematografo: « nella sua funzione assoluta il cinematografo è un genere narrativo con portentosi mezzi di diffusione e come tale esclude dalle sue possibilità nazionali quegli esperimenti estetico intellettuali i quali, se pur dove esistono riescono a commuovere la falsa sensibilità di un esiguo numero di spettatori pseudo raffinati, tradiscono appunto il cinema in quanto non lo seguono nelle sue esigenze popolari, nelle sue possibilità tecniche e nella sua qualità narrativa a carattere verista.

Secondo il Petroni il cinematografo dovrebbe svolgersi in estensione piuttosto che in profondità, come, tendenzialmente, si sarebbe svolto in profondità il romanzo tipico ottocentesco. La natura delle cose, cioè la situazione storica attuale dovrebbe affidare esclusivamente al cinema la possibilità di rappresentare fatti e persone nella loro estensione: alla letteratura invece resterebbe riservata l'analisi, l'approfondimento di quello che è interno e segreto, dei presupposti e delle forme più scavate e lontane. Il cinema insomma sarebbe un prezioso aiuto alla caratteristica, anzi alla caratterizzazione della purezza della letteratura e eviterebbe la confusione fra letteratura veristica e naturalistica e la vera e propria letteratura: sarebbe un genere dignitoso, ma in un certo senso inferiore, accanto al genere più nobile della letteratura come analisi intima e lirica.

Il Petroni, per fare esempi, sostiene che in questo senso *Roma, città aperta* (1945) è cinema mentre *La Passion de Jeanne d'Arc* (La passione di Giovanna d'Arco, 1927) non è che un ibrido di letteratura filmata.

Non tanto gli argomenti o la novità della tesi meritano forse attenzione e risposta quanto il nome e la figura dello scrittore, il quale è uno dei nostri più meditabondi e acuti prosatori che da *Personaggio di elezione* a *Il mondo è una prigione*, pubblicato recentemente in *Botteghe oscure*, ha mostrato di ricercare le forme espressive più sottili e più aderenti al problema dell'uomo, senza fermarsi né nei motivi più direttamente realistici né in quelli più raffinatamente moralistici. Pure la preoccupazione e l'esigenza spiegabile e in un certo senso significativa in uno scrittore contemporaneo di difendere la purezza della sua arte, il carattere assoluto ed esclusivo del suo linguaggio, l'ha trascinato a non rendere altrettanto giustizia al carattere e al significato di un'altra arte. Perciò, per l'interesse offerto dalla persona dello scrittore e dalla diffusione della rivista su cui lo scritto è apparso, merita che si risponda punto per punto alle sue affermazioni.

Il cinematografo non può diventare un genere letterario e restringersi alla forma narrativa veristica perché il cinematografo è

un linguaggio, un linguaggio autonomo e come tale può esprimere tutto quello che un linguaggio può esprimere, quanto più diventa espressione civile e cosciente dell'umanità. Né vale l'obiezione affacciata dal Petroni che il cinema si serva di elementi che sono entità di per sé, in confronto alla parola che è astratta: il Petroni come scrittore sa molto bene che la parola che egli adopera è viva nella sintesi del suo periodo e nella luce della sua pagina e la parola della sua arte, mentre invece esiste una parola anch'essa entità di per sé, la parola immobile nel vocabolario, la parola strumento di comunicazione materiale o pratica o economica fra gli uomini. Così gli elementi del cinematografo non sono entità di per sé perché gli elementi del cinematografo, come è persino oramai troppo conosciuto, sono il montaggio l'illuminazione la scenografia, la recitazione guidata dal regista, la soggettivizzazione della macchina da presa, l'inquadratura e via dicendo.

Tutti questi elementi non sono entità indipendenti e reali di una pretesa realtà assoluta ma invece modi attraverso i quali si esplica la personalità di un artista quando il regista è artista, o altrimenti di un artigiano, di un creatore di oggetti d'uso, di un propagandista e così via. Il linguaggio cinematografico può forse trovare particolare efficacia in certi riferimenti a delle forme più dirette di analisi della realtà: ma proprio in questo senso il cinematografo anche in quei film così detti realistici ai quali pare riferirsi il Petroni non si manifesta come estensiva rappresentazione ma invece come analisi, come ricerca e sottolineatura di aspetti e di motivi che sono molte volte nascosti dietro l'apparente ed estesa realtà. Il regista *La fine di San Pietroburgo* (1927) e di *Que Viva Mexico*, come quello di *Till the End of Time* (Anime ferite, 1946) o di *Modern Times* (Tempi moderni, 1936) o di *Crossfire* (Odio implacabile, 1947) o *Il sole sorge ancora* (1946) si sono valsi della macchina da presa proprio per analizzare certe situazioni della realtà storica e sociale: e nel modo come viene illuminata una strada in *Odio implacabile*, come viene rappresentata l'architettura

di una officina in *Tempi moderni* è sottinteso un giudizio morale, che diventa espressione artistica, sulla struttura di una società. Direi addirittura in opposizione a quanto afferma il Petroni che il cinematografo ha semmai la sua forza proprio nella straordinaria capacità di analisi, nel vigore della intensità colla quale una singola scena può essere rappresentata e indicata in riferimento ad altre scene, e la vita indagata nei suoi presupposti e smascherata. Senza dubbio si può esagerare nella ricerca di preziosità stilistiche ma l'accusa che il Petroni muove contro l'esiguo gruppo di spettatori pseudo raffinati non tiene conto della ricerca dei valori artistici, quei valori artistici i quali anche nel campo letterario, per lo meno in certi momenti storici, non sempre e non di primo acchito riescono a conquistare un largo pubblico.

Contro il restringersi del cinema in calligrafia e contro un'eccessiva severità di giudizio anche se criticamente motivati, chi scrive ha chiesto appunto che si riconosca al cinematografo la caratteristica di linguaggio il quale può raggiungere delle forme perfette di arte ma può anche darci, con dignità e con valore di cultura, di civiltà, delle opere piacevoli e interessanti, anche se non artistiche. Il cinematografo, come può essere modo di indagine sociale e scientifica così può anche in forma artistica uscire dai limiti del verismo a cui pare volerlo richiamare il Petroni, anch'egli colpito dalla voga del cinema realistico, e apparire come rappresentazione fiabesca: non per nulla alle origini del cinematografo vi è George Méliès con i suoi film di pura immaginazione e oggi vi sono dei film *A Matter of Life and Death* (La Scala del Paradiso, 1945), o *It's Wonderful Life* (La vita è meravigliosa, 1946) che davvero non possiamo far rientrare nel genere narrativo naturalistico.

Al pubblico e in parte anche alla critica italiana è sfuggito il valore di un film come *Brief Encounter* (Breve incontro, 1945) di David Lean: cerchi il Petroni di vederlo o rivederlo e risponda a queste domande: in questo film, che pure, in certo senso, è un film realistico, il cinematografo è veramente estensivo oppure proprio nella rappresentazione della realtà, si vale dell'analisi, dell'atmosfera, del tono, della interiorità? E come rientra in codesto schermo l'opera di Charlot?

Dunque né il cinema può essere soltanto narrativo perché molte volte ci appare fiabesco, fantastico, psicologico, lirico, anzi ricco di infinite possibilità in questo senso: né il cinema narrativo può essere soltanto verista, né il cinema veristico può essere soltanto estensivo. Detto ciò e riaffermato il carattere complessivamente visivo del cinematografo e l'autonomia del suo linguaggio, lo scritto del Petroni rimane da una parte documento di un errore purtroppo diffuso e risorgente che nega l'autonomia del linguaggio cinematografico — e in quanto tale da respingere — dall'altra documento invece di un particolare stato d'animo e di una particolare poetica di uno dei nostri scrittori moderni più interessanti.

CLAUDIO VARESE

L'ULTIMA INTERVISTA CON OMEGNA

FUI a colloquio con Roberto Omegna or non è molto, ripromettendomi di tornare a trovarlo per avere altre notizie sul lavoro da lui svolto nel cinema. Nonostante i suoi settantadue anni mi era apparso pieno di vita, attivo ed estremamente mobile come i suoi occhi, di una sveltezza fisica concentrata in un corpo mingherlino ma ancora sostenuto dall'entusiasmo. La prima domanda che gli feci fu, naturalmente, come e perché era entrato nel mondo del cinema tografo.

« Avvenne nel 1901. Ero impiegato in una banca da due anni. Avevo compiuto i miei studi tecnici a Torino, dopo essere vissuto in Sicilia e in Calabria dove mio padre, ingegnere ferroviario, era stato temporaneamente trasferito. Fu laggiù che avevo cominciato ad appassionarmi, all'età di undici anni, alla vita degli insetti, preparando collezioni di farfalle e scarabei di cui doveti privarmi nel mio viaggio di ritorno in Piemonte, nel 1890. Laureato in fisica e matematica, interessato alla vita della cultura, nella banca mi trovavo a disagio. Amavo la vita libera creativa, quella di artisti come mio cugino Guido Gozzano. La mia attività di entomologo naturalista undicenne aveva sviluppato in me un desiderio sempre più intenso di dedicarmi allo studio dei problemi della natura. Infine rimasi colpito dai primi film di Lumière. Le varie attitudini e interessi della mia vita trovarono nel cinematografo il loro sbocco.

Anzitutto aprii un locale a Torino, l'« Edison », convinto di non scapitare nel cambio tra l'impiego di un cassiere e quello della gestione di un esercizio cinematografico. Invitai ad associarsi con me un amico torinese, Cazzolino (che è morto nel 1947, a Roma, nell'incendio della Minerva Film) e riuscii a convincerlo nonostante la sua ritrosia, derivata anche dal fatto che era fallito da pochi giorni un altro cinema: il « Lumière ». Comprai a Parigi varie pellicole (fra cui alcune di Lumière e di Méliès), e un apparecchio. Quei film, che non mi sembravano abbastanza interessanti, venivano da me rimaneggiati mediante il montaggio. Per esempio agguinsi all'« Arrivée d'un train en Gare de la Ciotat » due innamorati che si salutavano e abbracciavano. Annunciavo al pubblico i film con grandi cartelli dove promettevo « centomila » e « duecentomila » fotografie ». Fu un successo. Tutti accorrevano. La folla si assiepava davanti all'« Edison ». I tram si fermavano. Le proiezioni duravano sei mesi. E fu così che abbandonai ogni altra idea e mi decisi a fare film ».

« Come cominciò la sua collaborazione con Arturo Ambrosio? ».

« Frequentavo il suo negozio fotografico, dove mi rifornivo di lastre. Un giorno (eravamo nel 1904) gli feci la proposta di fornirmi trenta o quarantamila lire di capitale per comprare a Parigi un apparecchio Urban con rulli di cinquanta metri. Ambrosio acconsentì e potei, in tal modo, girare subito un primo film dal vero: giuochi di nubi, paesaggi piemontesi, in poche parole, la storia di uno che va in giro per vedere le vallate. E potei descrivere il paesaggio del Piemonte. Poi fu la volta delle *Disgrazie di un ubriaco*, di m. 150, film a soggetto con attori del teatro piemontese: il Vaser e la Milone erano i protagonisti. Il film portava didascalie in lingua e lo realizzai in un teatro a tende alla Barriera di Nizza. Avevo appena iniziata la produzione che cominciai a vendere i miei film tanto al metro: lire 3,50 e anche 4,50. E andavano a ruba ».

« Mi parli dei suoi primi documentari ».

« Dopo il film sul paesaggio piemontese

girai *Il terremoto di Reggio* e *La inondazione del Po* (1905), che vendetti subito a dodici lire. Nello stesso anno ripresi una gara automobilistica: *La corsa Susa-Moncenisto*, che è il primo film sportivo. Nel 1906 doveti recarmi in America del Sud per questioni familiari (in seguito alla morte di mio zio) e colsi l'occasione per girare un film sul *Gran Chaco*. Credo che si tratti del primo film esotico. Feci conoscere agli europei anche *Buenos Ayres*. Nel *Gran Chaco* non volevano mandarmi. Nessuno ritorna, mi dicevano. Ma andai ugualmente e ne ricavei un film di 600 metri. E' il primo documentario lungo. A Torino, intanto, mi preparavano un teatro di posa. Feci impiantare anche una officina meccanica. E nel 1907 girai anche io i miei primi film storici: per esempio *Gli ultimi giorni di Pompei*, di cui fui regista e autore del soggetto. Continuavo, inoltre, le riprese dal vero e girai nel 1907 *I centauri di Pinerolo* (m. 600), che ebbe un successo senza precedenti, (basti dire che ne vendevo cento copie alla volta) e *Il terremoto di Messina* (1908). Del 1908 sono anche *Lo schiavo di Cartagine* e *Satana*. I miei film lunghi, come *Grand Chaco* e *I centauri*, facevano mettere le mani nei capelli ad Ambrosio ».

« Ella ha un primato nel film esotico e nel film sportivo, ma — a quel che mi consta — anche nel film scientifico e agricolo. Mi parli di questi generi di film ».

« Il mio primo film agricolo fu *Le risate* (1906) e descriveva i procedimenti di lavoro nelle risaie vercellesi. Fu girato nella tenuta del Marchese di Solarolo a Solarolo, per Ambrosio. La mia idea, nonostante i film storici che Ambrosio mi commissionava, era girare film dal vero, e, come ho già detto, fin da piccolo avevo studiato la vita degli insetti. Fu così che, tramite anche i film esotici *Gran Chaco* e *Cacce al leopardo* (1909, girato al Setit, presso Cheren, in Eritrea), mi volsi particolarmente alla vita degli animali e della natura. *Cacce al leopardo* fu da me realizzato senza teleobiettivi, a pochi metri di distanza, dalle fiere. C'era un solo pericolo: che le fiere fuggissero impedendo la ripresa. Quanto a me non avevo paura: e non per nulla sono entrato qualche tempo dopo, per una ripresa, in una gabbia del circo Scheider, dove si trovavano ventidue leoni.

Per tornare ai miei film scientifici, mi vi dedicai nel 1907, ma il mio primo vero successo fu nel 1911, quando dirigevo da due anni la Ambrosio. A quel tempo lavoravo molto e non potevo lasciare Torino per quei film a carattere esotico che prediligivo. Realizzai *La vita delle farfalle* ed ebbi con questo film il primo premio alla Esposizione



Roberto Omegna nel suo studio al Luce, dove realizzò moltissimi film scientifici per le scuole.



Eritrea 1909: Omegna durante una pausa del suo « Cacce al leopardo », realizzato dal vero.

di Torino del 1911. Esso segnò una tappa importante nella mia carriera di regista ».

« Guido Gozzano collaborò con lei in questo film? ».

« Gozzano venne da me fin dal 1908 con l'intenzione di collaborare nel cinema. Ma era ammalato e non poteva fare molto. Anch'io ho scritto qualche soggetto, mi diceva... Si interessò ai miei film scientifici, e ricordo che fu lui stesso a portarmi nello studio dei bruchi per il film sulle farfalle. Fu spesso nei nostri ambienti ma escludo che, come è stato detto, abbia avuto da Ambrosio incarichi di consulenza artistica ».

« Quanti film furono da lei girati per Ambrosio? ».

« Circa cento film, di cui trenta dal vero e settanta a soggetto ».

« E quanti film scientifici, complessivamente, nella sua carriera? ».

« Presso l'Istituto LUCE almeno centocinquanta. Servivano per le scuole, per il « Planetario », e venivano richiesti anche dall'estero, come *L'uovo e la gallina*, che ebbe in Francia una accoglienza favorevolissima, o come quelli che fin dal 1927 giravo all'Acquario di Napoli. Qui non riprendevo sempre dal vero: dovevo preparare per mio conto, in apposito locale dell'Acquario, fondi, scogli, paesaggi marini... I marinai mi pescavano pesci freschi. Ma parleremo di questa mia attività col LUCE in una prossima occasione. Torni presto, l'aspetto, e le mostrerò qualche documento interessante, benché con la guerra abbia perduto quasi tutto ciò che conservavo nel mio studio dell'Istituto ».

Purtroppo la seconda intervista non è avvenuta. Il bravo e buon Omegna è mancato all'appuntamento. La sua vita coraggiosa, attiva, spesa al servizio della scienza e del cinema, si è spenta improvvisamente il 19 novembre scorso, a Torino, sua città natale, all'età di 72 anni (era nato il 28 maggio 1876).

M. V.

NOTE BIOGRAFICHE

Fernando Cerchio: *Un pioniere: Omegna* (in *Cinema*, n. 92); *Civiltà*, (n. 6, 21. 7. 1941); *Sapere*, (n. 102); *Cinema e scienza* (in *Realizzazioni*, febbraio 1935, n. 2); vari numeri di *La vita cinematografica* (fra cui n. 1, 5-1-1911); *Gazzetta del popolo* (30-11-1932); M. A. Prolo: *Torino cinematografica prima e durante la guerra* (in *Bianco e Nero*, anno II, n. 10); Fidenzio Pertile: *Ancora su Guido Gozzano cineasta* (in *Bianco e Nero*, anno III, n. 1). Su Omegna, Gozzano e Fabre vedi anche: Mario Gromo: *Guido Gozzano cineasta* (in *La Stampa*, 24-5-32) e Mario Verdona: *Il cinema nei poeti e i poeti nel cinema* (in *La critica cinematografica*, agosto 1948).

CORREVA L'ANNO...



MARY PICKFORD



MARY DUNCAN



CLARA BOW



JOAN CRAWFORD



MYRNA LOY



LILI DAMITA



GLORIA SWANSON



Da « La mort du soleil » (1921), film semifantastico della Dulac: una delle prime donne registe.

DONNE DIETRO LA MACCHINA DA PRESA

DURANTE una delle tante riunioni parigine del comitato di difesa del cinema francese, in cui tecnici, artisti e critici espongono pubblicamente la situazione della cinematografia del loro paese e invitano gli spettatori e gli appassionati ad appoggiare il loro movimento inteso a rivedere gli accordi Blum-Byrnes, più volte gli organizzatori notarono, in prima fila, due stranissime vecchiette. Stranissime per modo di dire: erano due vecchine come se ne vedono tante in tutte le città del mondo, vestite di nero, con uno scialletto, gli occhiali, le mani sottili e irrequiete. Strano era il fatto della loro presenza, e l'interesse con cui seguivano le esposizioni degli oratori, e gli interventi del pubblico. Due appassionate, due « fans » di tipo specialissimo? Macché. Una sera, una delle vecchine chiese la parola e, alzatasi, cominciò a parlare fitto di produzione e di distribuzione, di montaggio e di regia. E poi, agli stupiti professionisti, dichiarò di essere « una del mestiere »: « Non ora, s'intende », aggiunse, « noi lavoravamo cinquant'anni fa, con Monsieur Pathé, con Monsieur Gaumont ».

Il contributo delle donne allo sviluppo, all'affermazione dell'arte cinematografica è un contributo rilevante, anche se poco appariscente, poco qualificato. Nell'industria cinematografica, facile è trovare donne addette al montaggio, alla produzione, alla organizzazione. Donne sono, siccome dice il termine stesso, le « script-girls ». Laddove occorre pazienza, precisione, attaccamento al lavoro, facile è trovare una donna: ciò vale nelle fabbriche, negli uffici; a maggior ragione vale nell'industria cinematografica che, come ognuno sa, è tra le più complesse e intricate. Ma se numerosissime sono le donne che agiscono « davanti » alla macchina da presa; se altrettanto numerose sono quelle che lavorano « accanto » alla macchina da presa; poche sono purtroppo le donne che lavorano « dietro » alla macchina da presa, vale a dire le donne-registe.

Non è che alle donne manchino le qualità necessarie. La donna ha ormai dimostrato la sua attitudine a tutti i lavori, da quello altamente specializzato della scienziata a quello qualificato dell'operaia di precisio-

ne, della capo-reparto, della capo-ufficio; dal campo delle professioni cosiddette « liberali » a quello delle scrittrici, delle giornaliste, delle direttrici di azienda industriale. Ma nel campo del cinema, poche sono le registe. Evidentemente ciò non deriva dalla loro capacità, ma dall'ordinamento sociale e politico che, nel settore cinematografico, fa sentire con maggior forza il suo peso retrogrado e paralizzatore.

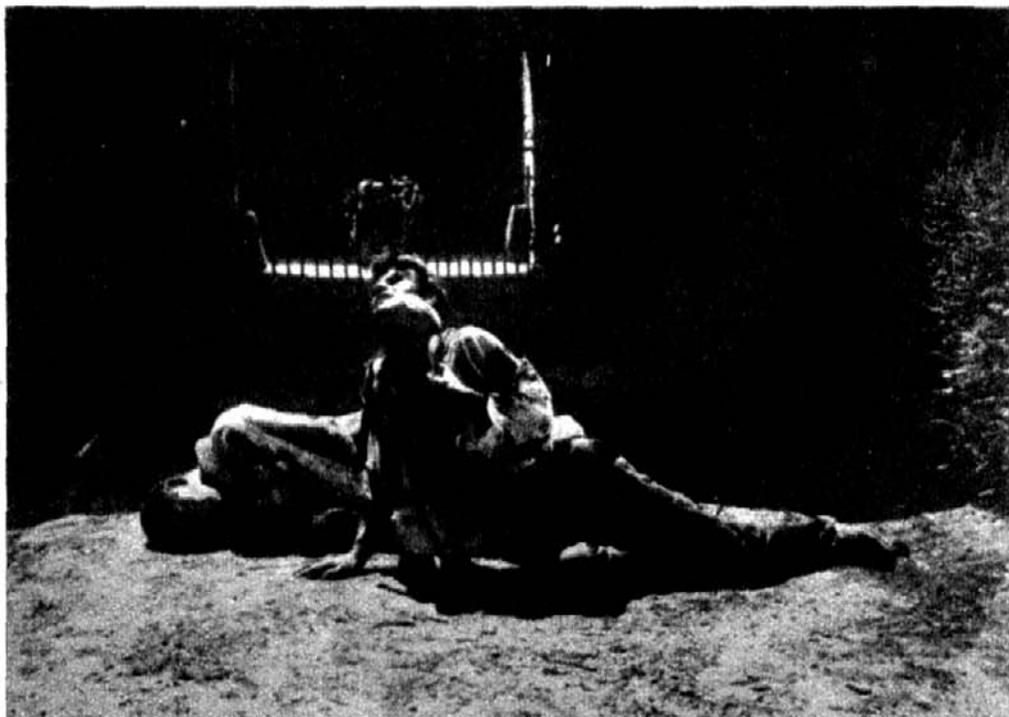
Eppure gli esempi di donne dietro alla macchina da presa che la storia del cinema offre dimostrano quali tesori d'arte rimangono dissepoliti nella grande massa delle donne evolute e coscienti del giorno d'oggi.

Nel cinema francese, compare in primo piano un solo nome di donna-regista: quel-

lo di Germaine Dulac. Ma è uno dei nomi più importanti del cinema francese muto, nel periodo tra la fine della prima grande guerra mondiale e l'avvento del sonoro. Germaine Dulac cominciò a dirigere film nel 1916: fu regista di *Vénus Victrix*. Lavorò dapprima per Pathé, poi per il Film d'Art. Si trattava d'un lavoro artigianale, per lei quasi sperimentale: il problema era di farsi la mano, acquisire esperienza, impossessarsi a fondo del mestiere. La casa imponeva i soggetti, gli attori, l'organizzazione: e Germaine dirigeva. Dirigevo con poco cuore, ma con grande serietà, con decoro. Così per Pathé, dal 1917 in avanti, realizzò *Soeurs ennemies*, con Suzanne Després, *Géo le mystérieux* con Jeanne Marken, *Dans l'ouragan de la vie* con Stacia Napierkowska, *Ames de fous* con Eve Francis, *Malencontre* con France-Dhélia, *La cigarette* con Signoret e André Brabant. Tutti film più o meno commerciali, e taluni addirittura mercantili; ma con eccezioni, con sprazzi repentini che cominciavano a porre in luce una personalità, degli interessi magari contraddittori e confusi ma sintomatici, un accenno di stile personale. Da questa produzione Pathé, si distaccano *La fête espa-*

gnole (1919), da uno scenario di Delluc, e interpretato da Eve Francis, Jean Toulout e Gaston Modot, film aspramente drammatico; *La mort du soleil* (1921), da uno scenario di André Legrand interpretato da André Nox e Denise Lorys, film semifantastico e ideologico; e infine *La belle dame sans merci* (1921), da uno scenario di Irène Hillel-Herlange, ancora con Denise Lorys. E' facile scorgere dietro al primo di questi film l'ombra, l'ispirazione di Delluc; dietro al secondo, le visioni confuse e roboanti di Abel Gance; ma *La belle dame sans merci*, pur essendo il meno pregevole dei tre, è d'altra parte il film che maggiormente prelude alla successiva, vera Germaine Dulac.

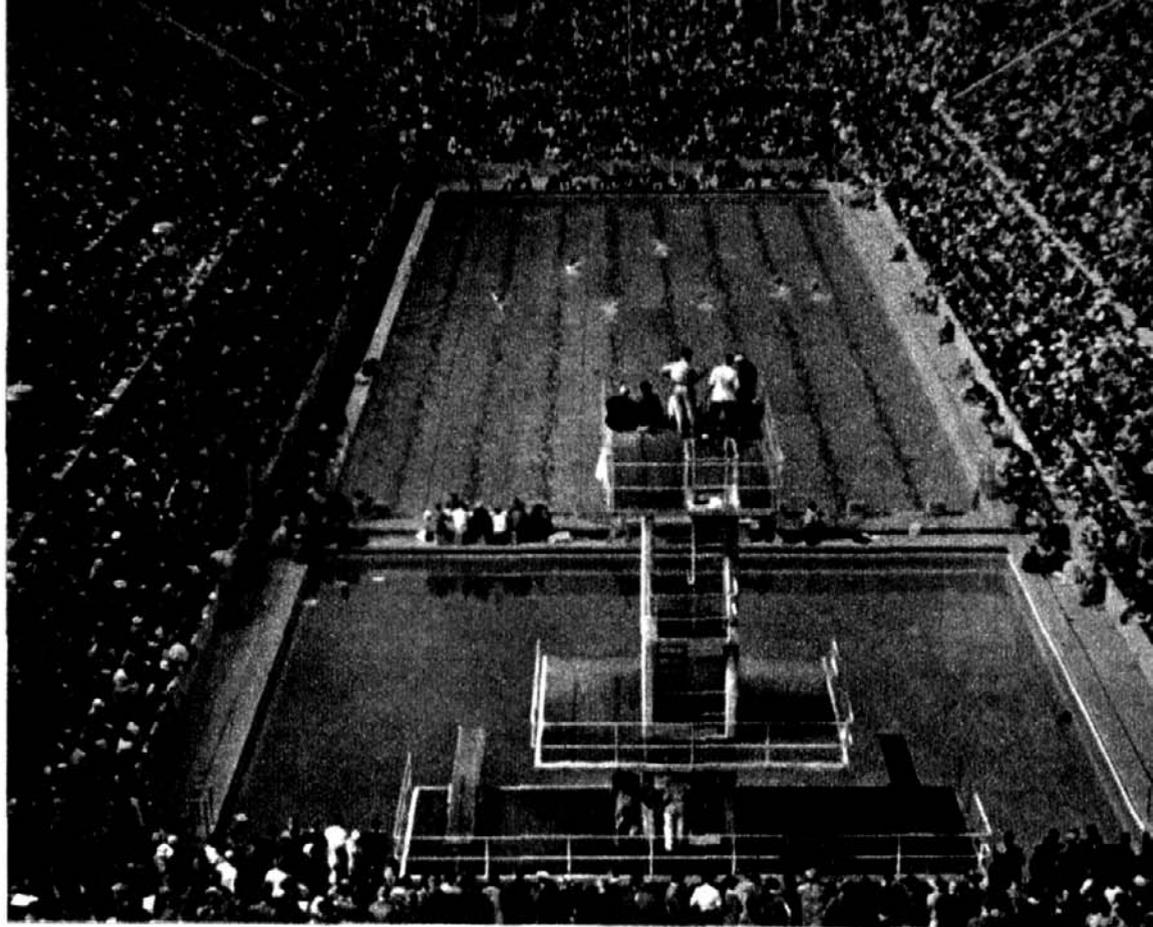
Staccatasi dalla padella di Pathé, Ger-



Uno dei film più importanti della Dulac: « La fête espagnole » (1919), da uno scenario di Delluc.

maine cade nella brace di Le Film d'Art. Che ci andava a fare, questa donna intelligente e volitiva, dalle idee sempre più chiare e risolutive, nella cittadella del commercialismo più oscurantista? Le fecero fare *Gossette*, un cine-romanzo, come si diceva all'epoca, cioè un feuilleton, un romanzo a puntate di terza mano; ma lei ne approfittò per fare *La souriante Madame Beudet* (1922), dalla nota "pièce" di Obey, con Germaine Dermoz e Arquillère. Con questo film, Germaine Dulac entra decisamente nel novero dei creatori. Affronta un soggetto « intimista », e si allontana decisamente dai canoni della scuola di Delluc: non esprime più la realtà degli stati d'animo coi mezzi più semplici e immediati come voleva Delluc, ma ricorre ai trucchi, alle fantasie interiori, ai mezzi tipicamente « avanguardistici ». Sovrimpressioni, rallentatore, deformazione, erano elementi cui facilmente attingevano i registi intellettuali del periodo: ma mentre presso costoro questi elementi erano usati in funzione decorativa, astratta, o semplicemente per « épater le bourgeois », Germaine li sfruttava in funzione psicologica e spiritualistica, accomunandoli ad un naturalismo borghese minuzioso e seriamente elaborato.

Ma gli atti di coraggio di questo tipo non erano la cosa migliore da farsi per riscuotere la stima e l'appoggio dei produttori: d'altro canto, l'aria del Film d'Art non era molto respirabile per Germaine: sicché essa abbandonò la società per un ambiente più comprensivo e intelligente. Non si può dire che lo trovò alla Films de France: vi diresse soltanto *Le diable dans la ville* (1924), con Léon Mathot, dipoi responsabile, come regista e non più come attore, delle più solenni sciocchezze del cinema sonoro francese. Lo trovò invece alla Cine-France-West, una casa franco-tedesca in realtà diretta e ispirata da russi emigrati. Nel 1925, per la regia di *Ame d'artiste*, Germaine Dulac ebbe come produttore Kharitonov, come collaboratore alla regia Wolkov, come operatore Toporkov, e come scenografo Lochakov. Tutta gente che non aveva ancora dimenticato il mestiere; che, lontana dalla patria, non aveva ancora dissipato del tutto la propria intelligenza e la propria dignità. Germaine trasse il soggetto del film da un romanzo di Molbech, *Rêve et réalité*, scelse per l'interpretazione Yvette Andreyor, la celebre « diva » di



« Olympia » (1936-38) è un documentario che porta la firma di una donna: Leni Riefenstahl.

Judex, Miss Poulton, Gina Manès e Nicolas Koline. Ne risultò un film che si distaccava abbastanza nettamente dalla produzione corrente, che rivelava apertamente uno stile. Ma su *Ame d'artiste* pesava la limitazione di tutti i film franco-russi: la quasi totale impossibilità di fondere in unità gli apporti di temperamenti così diversi e contrastanti. Per questo il film risultò meno importante e meno bello di *La souriante Madame Beudet*; proprio come il successivo *La folie des vaillants* (1926), da Maxim Gorki, e per l'interpretazione di Lia Loo e Raphael Lievin.

Giunta a questo punto, Germaine prese il coraggio a due mani, decise di far da sola: fondò una casa di produzione, la Film D.H., e si dedicò alla sua vera pre-

dilezione, al film astratto e d'« avanguardia ». Salvo l'eccezione di *Antoinette Sabrier* (1927) e dell'*Oublié* (1927), i suoi successivi e ultimi film furono opere astratte, surrealiste e « pure ». *La coquille et le clergyman* (1926), realizzato in collaborazione col poeta Antonin Artaud, è una delle opere più sintomatiche della corrente surrealista; *L'invitation au voyage* (1927), illustrava con immagini sognanti e delicate il celebre poema di Baudelaire; *Arabesque*, *Thème et variations* e *Disque 431* (1928-29), furono film astratti senza soggetto, con oggetti in movimento e forme geometriche dinamiche e statiche. Germaine, cui tra l'altro la teoria del cinema deve alcune belle pagine di estetica, vi profuse le ultime risorse di un cinema intelligente ma impossibile, disumanizzato al massimo e cerebralmente prestigioso. Dopo di che venne il sonoro, l'avanguardia morì, Germaine Dulac si dedicò alle attualità, diresse la France-Actualités-Gaumont, e firmò come regista un film di montaggio, *Le cinéma au service de l'histoire*. Morì nel 1942; e ancora nessuno ha pensato a riesaminare criticamente la sua opera, definirne i lati negativi e porre in giusta luce quelli positivi. Ma oltre che per i suoi film e per le sue pagine teoriche, Germaine Dulac rimane nella storia del cinema per la sua personalità forte e decisa, per il suo amore del lavoro, per la sua simpatia verso i giovani (fu lei che appoggiò e aiutò Jean Vigo, agli inizi), per la chiarezza delle sue idee sia allorché erano giuste che quando erano sbagliate, per la sua serietà dignitosa e paziente. In tal senso le si può accostare soltanto Marie Epstein, la fedele collaboratrice di quasi tutti i film di Jean Benoit-Lévy.

All'ultimo film di Germaine Dulac è possibile accostare il recente film di un'altra regista francese, Nicole Vedrès, *Paris 1900*. Come nel caso di *Le cinéma au service de l'histoire*, si tratta di un film di montaggio. Nicole Vedrès frugò pazientemente negli archivi, nei magazzini dei produttori e dei distributori, radunò decine di migliaia di metri di pellicola documentaria, e pazientemente montò il tutto in un pa-



L'America vanta una sola regista: la Arzner. Da « Christopher Strong » (La falena d'argento).

norama succoso e sostanzioso della vita parigina dagli inizi del secolo alla prima guerra mondiale. Lavori di tal genere hanno sospesa sul capo una terribile minaccia: il dilettantismo del «gusto», dello «stile», della superficialità. In *Paris 1900*, ciò è evitato: a Nicole Vedrès non interessavano soltanto le facce degli uomini celebri, la moda femminile dell'epoca, le prime automobili, insomma tutto l'armamentario del luogo comune e della banalità pseudo-intellettuale: a lei interessava la storia, la vita della società francese; importava trarre dalla raccolta delle immagini il senso, il significato degli avvenimenti. Col suo film, Nicole Vedrès ha riconfermato che il montaggio, se non è accompagnato da una concezione ideologica profonda e socialmente umana, finisce col diventare un arido tecnicismo fine a se stesso.

Le ultime notizie di cronaca ci avvertono che un'altra regista francese è al lavoro: Jacqueline Audry, che sta girando *Gigi*, con un saporito dialogo di Colette, e per l'interpretazione di Daniele Delorme, Yvonne de Bray, Gaby Morlay, Frank Villars e Jean Tissier. Jacqueline Audry, che già anni fa si era trovata dietro la macchina da presa, collaborando con Jean Choux per *Banque Nemo*, saprà superare i limiti di una gustosa rievocazione della Parigi 1900, portare una parola nuova nell'anemico e sconvolto cinema francese d'oggi?

Girls (1931), in *Nana* (1934) e in *Craig's Wife* (1936). Le sue indubbe qualità sono purtroppo frenate di molto dalla standardizzazione hollywoodiana, e purtroppo assai mediocri sono i suoi ultimi film, *Dance, Girl, Dance* (1940) e *First Comes Courage* (Sacrificio supremo, 1943).

Ben diversi risultati ottenne, allorché si mise dietro alla macchina da presa, Leontine Sagan. Il suo *Mädchen in Uniform* (Ragazze in uniforme, 1931) è uno dei più importanti film del cinema tedesco sonoro pre-hitleriano. Realizzato nel 1931 per la Deutsche Film Gemeinschaft, una cooperativa indipendente di produzione e tratto da un lavoro di Christa Winsloe, *Mädchen in Uniform*, ambientato in un collegio femminile per figlie di ufficiali poveri, polemizzò con una certa franchezza (ma anche con limiti social-democratici assai rilevanti) contro i metodi prussiani d'insegnamento, narrando la devastazione spirituale di una tenera e sensibile fanciulla, Manuela, sotto il dominio di una direttrice oscurantista e nazista ante litteram. Con uno stile pacato e ben ritmato, avvalendosi di una illuminazione morbida e dolce, di un'ambientazione scenografica ben calcolata ed espressiva, Leontine Sagan pose in primo piano il problema della gioventù caduta in mano di corruttori e di fanatici. E' con una certa emozione che oggi, nel rivedere il film, si nota che la divisa a righe delle

nel 1932 in Inghilterra, *Men of to-Morrow*, risultò invece piuttosto mediocre).

Regista diametralmente opposta alla Sagan, fu Leni Riefenstahl. Cominciò come attrice, soprattutto nei film di montagna di Fanck, per dedicarsi poi alla regia con *Das Blaue Licht* (La luce azzurra, 1932) realizzato in collaborazione col grande teorico Béla Balázs. Si trattava d'un film di montagna, basato su una leggenda dolomitica; nei cui momenti migliori si avvertiva nettissima la mano di Balázs; di suo, la Riefenstahl ci metteva un'esaltazione paganeggiante della natura, una sottolineatura dei fattori primordiali della vita di tipo nettamente pre-nazista. In seguito, difatti, doveva dirigere *Triumph des Willens*, documentario sul congresso nazista di Norimberga del 1935, in cui tutto l'armamentario pseudo-ideologico del nazismo era portato all'esasperazione. Hitler vi arrivava in aereo tra maestose nubi candide come un dio sceso in terra, gli uomini erano ridotti a elementi figurativi meno importanti delle trombe, degli stendardi. Mai si vide nell'arte cinematografica una maggiore disumanizzazione, un senso altrettanto esplicito di barbarie organizzata, standardizzata, meccanizzata. Sulle medesime linee concettuali la Riefenstahl accudì anche al documentario sulle olimpiadi, *Olympia* (1936-1938), ove all'inizio una sequenza (di quelle che gli esteti definiscono «sinfonia d'immagini») voleva rievocare l'antica Grecia pagana, col risultato di ottenere una sequenza giallo-erotica, e in cui lo sport era considerato non una cosa umana, ma un motivo decorativo e formale. Se nonostante tutto, qualche cosa di vero e di sincero rimase in *Olympia*, ciò avvenne malgrado la regia della Riefenstahl, e per il fatto che, dopo tutto, nel materiale documentario figuravano effettivamente i migliori atleti del mondo.

Se il cinema tedesco ha messo in rilievo soltanto due registe, la situazione italiana è ancor peggiore. Il cinema italiano non ha avuto, e non ha, donne che lavorino dietro alla macchina da presa. L'allieva del Centro Sperimentale, assai dotata e promettente, morì prima di aver potuto realizzare un film a lungo metraggio. Talché l'unica regista italiana rimane Anna Gobbi, che nel 1943 realizzò un film d'avanguardia, *Tre più due*, secondo i canoni più rigorosi del cinema di tal genere, un po' sulla scia del celebre *Ballet Mécanique di Léger*, per poi passare alla produzione, disegnare costumi e occuparsi di sceneggiature e aiuto-regie.

Nello stesso anno in cui fu presentato a Venezia *Olympia* di Leni Riefenstahl, apparve anche *Vocation?*: diretto e interpretato dalla cantante Rina Massardi, la quale è l'unica donna regista del cinema uruguayano. Nome e titolo vengono segnalati per pura cronaca. La Massardi è infatti una dilettante, e la sua opera addirittura inclassificabile.

Sempre a Venezia abbiamo conosciuto *Astrid Henning-Jensen*, la quale non solo è collaboratrice del marito Bjarne, ma anche autrice del frugoletto che ha divertito molto il pubblico di un passato Festival, apparendo nei due bei film di questa coppia di coniugi-registi del cinema danese: *Ditte Menneskebarn* (Ditte, figlia dell'umanità) e *De Pokkers Unger* (Questi benedetti ragazzi). Film in cui la sensibilità femminile si avverte — e più acuta nel secondo — specie nello studio della psicologia dei ragazzi.

(Segue)

GLAUCO VIAZZI



Dal film «Mädchen in Uniformi» (Ragazze in uniforme, 1931) diretto da Leontine Sagan.

Il cinema americano vanta una sola regista, Dorothy Arzner. Davvero troppo poco per una delle maggiori industrie cinematografiche del mondo, i cui prodotti vengono smerciati regolarmente da Londra a Città del Capo, da Roma a Rio de Janeiro in quantità davvero impressionanti. La Arzner, pur essendo laureata all'università di Southern California, è giunta alla regia dopo anni e anni di oscuro e paziente lavoro. Fu, per esempio, aiuto-regista; curò il montaggio del primo *Blood and Sand* (Sangue e arena, 1922) quello interpretato da Rodolfo Valentino. Passò alla regia verso la fine del muto, con *Fashions for Women* (Moda per signora, 1927) e *The Ten Modern Commandments* (I dieci comandamenti moderni, 1929). In tutti i suoi film è in primo piano lo studio della psicologia femminile: in *Sarah and Son* (1930), in *Working*

allieve di *Mädchen in Uniform* è la stessa divisa a righe che i nazi facevano indossare ai loro prigionieri dei «lager» di eliminazione; che si riodono le parole della direttrice: «Con la fame e con la disciplina, con la disciplina e con la fame, noi risorgeremo», o quelle della maestra: «Non posso seguirvi su questa via: voi trasformate le ragazze in creature terrorizzate». Troppo ricco di materia umana, il film della Sagan purtroppo non risponde a tutti gli interrogativi che pone dinanzi alla coscienza dello spettatore, indulgendo spesso a un vago freudismo, e conclude con una posizione rinunciataria. Ma certi suoi spunti satirici, e cert'altri coraggiosamente polemici, rimangono all'attivo di Leontine Sagan, regista di grande talento e dotata di considerevoli qualità tecniche e stilistiche (il cui film successivo, girato

LAMPI SUL MESSICO

LAMPI SUL MESSICO è un film relativamente breve: una specie di sommario incompleto e travisato nei significati dell'epopea che era nelle intenzioni di Eisenstein (*Que Viva Mexico*).

Così le inquadrature del russo, arbitrariamente collegate, rimangono come una serie di finestre sopra un mondo che non si è potuto realizzare. Tuttavia, ponendoci nella condizione di chi, a esempio, di fronte agli affreschi del Carmine distingue l'opera altissima di Masaccio da quella più modesta di Masolino, e cerca di immaginare quale sarebbe stata la vastità dell'opera da certi particolari di impianto del primo maestro e dalla qualità di quelle parti che gli si possono con sicurezza attribuire, è possibile fare degli apprezzamenti intorno a quel formidabile abbozzo d'affresco che si chiama *Lampi sul Messico*.

Eisenstein pensò subito di trasferire la tesi della lotta tra schiavi e padroni sul piano più vasto possibile, trovandone le radici in una ricerca storica e razziale (quello della razza è qui un motivo locale e un tentativo di archeologia umana alla ricerca di valori originali) attraverso una serie di accostamenti analogici tra volti, paesaggi e architetture. Così l'importazione

(*Thunder Over Mexico*) - Regia e soggetto: Sergei Mikhailovic Eisenstein - Aiuto regista: Grigori Aleksandrov - Operatore: Eduard Tissé - Produzione: Sol Lesser 1933 - Edizione italiana curata da Guido Milanese.

ideologica trovava il suo trasferimento figurativo e quindi il suo punto di partenza cinematografico. Il film inizia pertanto — ed è la traccia del prologo — in un clima temporale assoluto. Le architetture, montagne di pietra, senza ornamenti barocchi, il paesaggio, i volti, hanno l'incanto delle civiltà riportate alla luce. Sembra — ed è affermato da Bardèche e Brasillach — che nella edizione francese fosse alternato, a questa visione della civiltà originale dei « peones », lo spettacolo della vita sanguigna e dissoluta dei conquistatori spagnoli, che alla messicana sovrapposero la loro civiltà come una barocca sovrastruttura.

Poi, dal canto triste e monotono dei « peones » contro i muri bianchi del cortile padronale, comincia la vicenda, che è condotta da pochissimi personaggi in un vasto ambiente, illuminato dai possenti parchi lampade del sole a picco. È la storia di Sebastiano, che riceve in consegna la promessa sposa dai genitori di lei. Il regista ha imparato dalla pittura le vicende essenziali su sfondi semplici; il rapporto tra le « poche figure » ed il « grande spazio » crea intorno ai fatti un clima assoluto da affresco: scarica gli avvenimenti da ogni peso di realtà troppo quotidiana. Ecco come sorge, figurativamente, la situazione di rappresentanza di quegli uomini, la loro epica, e insieme il pericolo che, pur aderendo il film ad una realtà concreta, trasferisca il suo tono in una corruzione simbolistica e mitologica. Caratteristica questa che, a nostro parere, sta alla base di tutta l'opera di Eisenstein posteriore a *Lampi sul Messico*, fino ad *Ivan il Terribile* (1943-1946).

Ma in *Lampi sul Messico* la forzatura mitologica non s'avverte ancora distintamente, benché ve ne siano l'accento e l'anelito: i fatti mantengono un certo equilibrio tra il loro concreto porsi

nella realtà e l'aspirazione verso una espansione di significati che li renda espressione di un momento di storia, radicato nei secoli: la lotta eterna tra gli schiavi e i padroni, e poi il trionfo dei primi. Ecco infatti che il signorotto locale, valendosi di un diritto creato da lui stesso, impedisce il matrimonio e cerca di appropriarsi della sposa. Gli attori sono scelti sul posto, improvvisati: essi sono soltanto volti e figure. Volti di sottomissione, volti di sofferenza, volti di rivolta. Lentamente, infatti, matura la rivolta: la sposa è inquadrata sotto le arcate dei portici, come una Vergine. I « peones » sollevano e abbassano il capo, coperto dai vasti « sombreros ». La figlia del signorotto, in uno scontro, rimane uccisa e la sua morte è descritta col rotolare della paglietta di lei, tra le grandi agavi. I primi « peones » catturati sono legati, sopra una collina, come potenti gruppi marmorei, e sottoposti alla corsa dei cavalli. Il momento richiama il Golgota.

Sarebbe interessante osservare, a questo punto, in qual modo si possa parlare di una concezione religiosa di Eisenstein. La versione che si dà delle funzioni della religione cattolica nella rivoluzione messicana ci pare, in *Lampi sul Messico*, uno dei momenti spurii dell'opera. Certamente le inquadrature dell'immagine della Vergine sono di Eisenstein, ma la loro funzione fu falsata; ché è più facile pensare che il cattolicesimo, religione di importazione e non originaria, fosse presentato come uno strumento di dominazione della razza straniera che si sovrappone all'indigena.

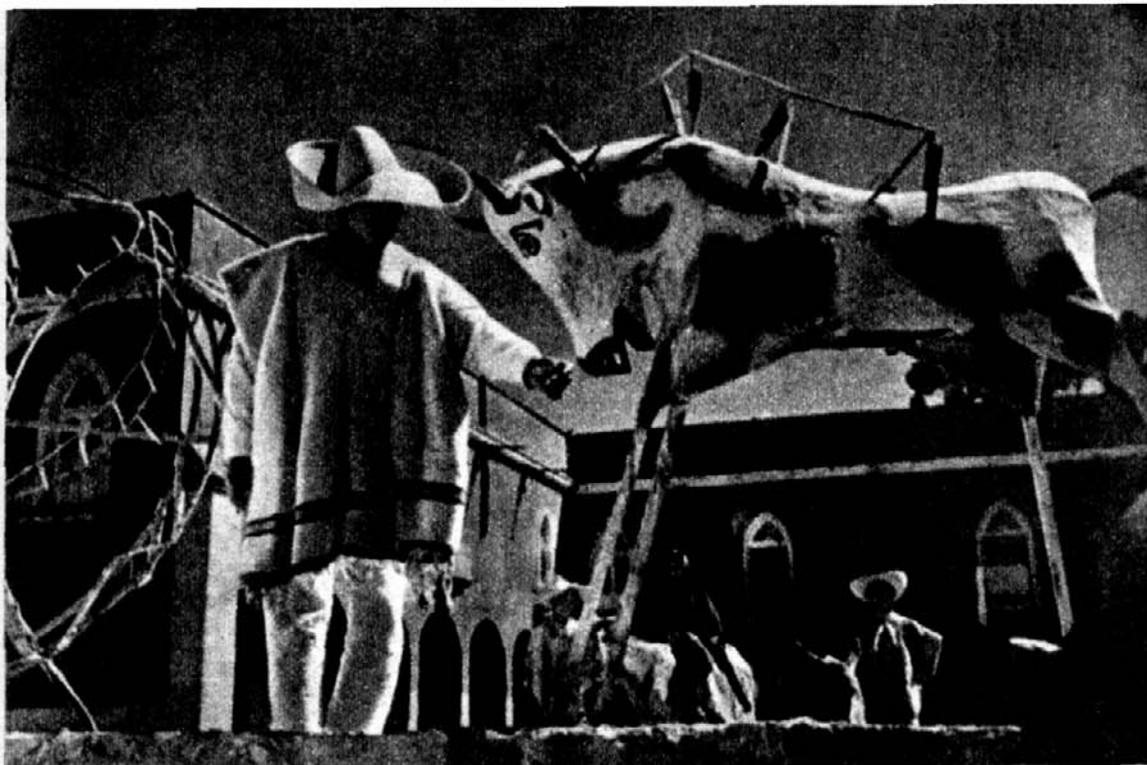
V'è invece una reminiscenza ritualistica nella condotta del racconto. A parte il gusto di molte immagini, che fa presumere in Eisenstein un atavico ricordo di iconografia religiosa, v'è l'intenzione di rivivere la vicenda dei « peones », degli schiavi, anche come una « Via Crucis » di sofferenza, che culmina nel Calvario delle tre figure condannate alla corsa dei cavalli: una « Via Crucis » con altro esito e con altro messaggio finale: un cristianesimo rovesciato: invece della accettazione del sacrificio per un messaggio di felicità ultra-terrena, la vendetta che cova negli occhi del giovane che assiste al sacrificio, per una conquista di giustizia terrena. Da questo accostamento religioso nasce il tono grave, solenne, ieratico delle sequenze e quell'insistere sulle levate e sugli abbassamenti dei volti in primo piano, come un rituale. E del resto questa tendenza, portata, pare, a estreme conseguenze — mescolamento di mitologia pagana e cristiana — gli valse l'interdizione da parte delle autorità sovietiche, di *L'orfana di Bejín* (1934-37), altro film rimasto incompiuto.

In *Lampi sul Messico* s'è detto da più parti che la sequenza finale è opera di altri: eppure, a nostro avviso, essa è composta di inquadrature il cui stile è inconfondibile del maestro russo. Essa giunge, nell'abbozzo di film che ci è rimasto, assolutamente imprevisto: è una traccia dell'epilogo. Inoltre il valore troppo evidentemente simbolico di talune immagini (gli uomini che arrancano in sovraimpressioni sulla piramide) e il troppo aperto significato illustrativo, ne fanno un pezzo retorico che mal conclude una così vasta concezione. *Lampi sul Messico*, una serie di cartoni per un grande affresco, diventa tuttavia un modello inevitabile per tutti coloro che vogliono affrontare il Messico nel cinema.

Esso è, nell'opera di Eisenstein, l'annuncio deciso di quel secondo periodo che, da *L'orfana di Bejín* ad *Aleksandr Nevskij* (1938), portò il regista russo fino ad *Ivan il Terribile*.

RENZO RENZI





verso periodo storico e ambientato in diversi strati della popolazione del Messico. Il nocciolo di ciascuna vicenda era una storia d'amore fra due personaggi ben delineati, un uomo e una donna — Concepcion e Abundio, la coppia indiana ideale incontaminata da civiltazioni portate dall'esterno; Sebastiano e Maria, vittime del sistema coloniale spagnolo di servaggio; il Matador e la Regina di una corrida, significativi della vita coloniale spagnola; e Juan e Pancha, amanti coinvolti nelle drammatiche vicissitudini della Rivoluzione Messicana. Intessuti attorno a questi temi centrali, dovevano essere il progresso culturale e i contrasti insiti nella società in cui i protagonisti vivevano, amavano e morivano. Questo complemento storico-sociale doveva poggiare soprattutto su materiale strettamente documentario — architettura, costumi, riti religiosi e la rappresentazione del lavoro quotidiano. Il Prologo e l'Epilogo posti a delimitazione di queste vicende dovevano introdurre, e infine completare, il duplice substrato filosofico del film: il potere della morte che costantemente viene sconfitto dalla forza della vita, e la trasformazione, attraverso le vicissitudini « storiche », della filosofia della morte del popolo messicano da un terrore solenne (nel periodo pre-cristiano) a una satirica forma di irrisione durante la celebrazione del « Giorno della Morte »; o, simbolicamente, il superamento, chiaramente accen-

PERCHÉ «QUE VIVA MEXICO,, RIMASÈ INCOMPIUTO

LE VICENDE del film messicano di Eisenstein e il disaccordo tra Upton Sinclair e numerosi cineasti, tra i quali pure io, circa il montaggio del film, è probabilmente la saga più complicata della storia del cinema. Per dipanare tutta la matassa ci vorrebbe un libro intero, di cui almeno la metà dovrebbe essere dedicata ai 51.000 metri di pellicola girati da Eisenstein come base di *Que Viva Mexico*. Essendo una delle poche persone che conoscono metro per metro questo materiale, e avendo udito dalla viva voce di Eisenstein alcune delle sue intenzioni, posso affermare che se egli avesse avuto la possibilità materiale di eseguire il montaggio del film, molto probabilmente ci saremmo trovati di fronte a un'opera altrettanto importante nello sviluppo del cinema quanto il suo capolavoro: *L'incrociatore Potemkin* (1925).

Sia per quanto riguarda la parte strettamente documentaria dell'opera, che per le sue parti recitative, egli sperimentò una linea di linguaggio e di forme diversa da quella caratteristica dei suoi film pre-messicani; non solo, ma assunse inoltre concetti filosofici nuovi e più profondi. Questo fu il film in cui, da uomo maturo di una quarantina d'anni, egli mise tutto se stesso. Conteneva i suoi pensieri e le sue emozioni più intime; le sue personali idee filosofiche, le

sue idiosincrasie e il suo concetto di una civiltà — il Messico — che lo interessava più profondamente di qualsiasi altra cosa della sua vita. Il mondo ha perduto, coll'impossibilità per Eisenstein di completare il suo film, l'opera che avrebbe rivelato in misura vastissima aspetti del genio di Eisenstein non presenti nei suoi film precedenti; era l'opera che si sprigionava più di tutte le altre dai più intimi recessi della sua personalità.

Il film *Que Viva Mexico*, così come Eisenstein lo concepì e diresse, era il più gigantesco progetto che chiunque abbia tentato di realizzare tramite il mezzo cinematografico. Esso doveva narrare la storia di una civiltà — quella del Messico — dai suoi primordi, quando il Nuovo Mondo non era stato ancora scoperto, fino al periodo in cui Eisenstein si trovava nel Messico per la lavorazione del film, nel 1931. Tutte le volte che a Mosca mi parlava del film, egli lo considerava come la « storia vivente » del Messico e del popolo di razza indiana che abitava il paese.

Partendo da un Prologo, steso nell'oscuro passato, e terminando con un Epilogo, rappresentante la celebrazione ai nostri giorni (1931) della tradizionale ricorrenza messicana del giorno dei morti, Eisenstein ideò quattro diversi episodi (di tre dei quali effettuò le riprese), ciascuno caratteristico di un di-

nato dai vecchi sistemi coll'entrata degli indiani del Messico in una nuova società.

Alcuni brani del Prologo, gli episodi e l'Epilogo erano recitati, ma una parte notevolissima del materiale era prettamente documentario. Che fosse una documentazione veristica o un'interpretazione personale di Eisenstein, tutto nel film era parte integrante della « storia vivente » del Messico. La tesi del film trovò origine nell'osservazione di Eisenstein che nel Messico la storia vive nel presente e si sovrappone strato su strato (ad esempio: nei villaggi sperduti nella giungla, nello Yucatan, i riti funebri del 1931 sono identici a quelli del passato più remoto, laddove la Città del Messico prevalgono la modernità e il capitalismo). Anche nella conservazione dei costumi e delle danze rimangono tracce dell'epoca pre-cristiana, nonché il ricordo formalizzato della conquista di Cortes e l'imposizione del cristianesimo negli indiani. Su queste basi egli concepì il film.

La natura stessa del film era tale che soltanto Eisenstein poteva effettuare il montaggio con un significato preciso. La grande quantità di materiale girato aveva un senso definito e completo solo per lui, che intendeva raccogliarlo in un complesso armonico e finito col suo speciale metodo di montaggio.



Benché uno schema assai breve, impressionistico del film esistesse sulla carta (esso fu pubblicato nella rivista cinematografica americana *Experimental Cinema*, nel numero 5, anno 1934), questo schema non reca neppure menzione di alcune delle più importanti sequenze di cui Eisenstein completò il montaggio. Stando a quanto egli mi disse nel 1934, non aveva neppure stabilito l'ordine esatto con cui intendeva svolgere i vari episodi. Pertanto, nessuno avrebbe dovuto essere autorizzato a montare il film, eccetto il suo creatore. Eppure Upton Sinclair e sua moglie, che avevano organizzato la raccolta dei fondi per il film e che conseguentemente ne detenevano i diritti, in seguito a un complesso disaccordo con Eisenstein firmarono nel 1932 un contratto con Sol Lesser, per completare a Hollywood il montaggio del film. Il risultato fu il discutibile film *Lampi sul Messico*, che fu distribuito nel 1933 come il film di Eisenstein. I rapporti fra *Lampi sul Messico* e il piano originale di Eisenstein sono i seguenti: in *Lampi sul Messico*, uno dei tre episodi completati da Eisenstein — quello di Sebastiano e Maria, peoni di una « hacienda » di Tetlapayec durante la dittatura di Diaz — venne preso dal materiale girato, e inserito tra un Prologo e un Epilogo. La ragione evidente di siffatte caratteristiche di *Lampi sul Messico* è da ricercarsi nel fatto che la vicenda appariva semplice e « rivoluzionaria », e che nessuno dei cineasti di Sol Lesser poteva comprendere come essa fosse collegata agli altri episodi e all'ingente quantità di pellicola, apparentemente avulsa dall'episodio stesso, che avevano a disposizione. Inoltre, il metraggio di *Lampi sul Messico* era quello normalmente usato dai produttori di Hollywood, e dagli stessi cineasti sovietici. Per essere sinceri, questo frammento dell'imponente piano di Eisenstein, pur non contenendo alcune delle notazioni filosofiche e sociologiche che Eisenstein intendeva inserire nel suo soggetto, questo *Lampi sul Messico* fu montato, date le circostanze, nella migliore maniera possibile.

In seguito, e fino al 1939, corsero voci circa quello che era accaduto ai rimanenti 45.000 metri di pellicola. Nel 1934 Eisenstein apprese, e successivamente mi comunicò, che a quanto gli risultava Upton Sinclair aveva venduto sequenze del film a quasi tutti gli studi di Hollywood come materiale scenografico e ambientale, e che pertanto esso non esisteva più come un film di cui si potesse fare tuttora il montaggio. (Per una tragica circostanza, ciò non era vero). Eisenstein, che per due anni non poté sopportare che in sua presenza si parlasse del film, tale era il dolore, più tardi mi comunicò (e probabilmente lo disse anche ad altre persone) quali fossero state le sue intenzioni. Mi raccontò i dettagli in un vano tentativo di « creare » mediante parole il lavoro che egli diceva di amare più di qualunque altra cosa nella sua vita. Non posso riferire in questo articolo tutto quello ch'egli mi disse. Ma taluni fatti divennero estremamente chiari quand'egli raccontò *Que Viva Mexico* dal principio alla fine, non già inquadratura per inquadratura, bensì idea per idea. I più importanti di questi fatti dal punto di vista di un'esatta comprensione di Eisenstein, e non di un giudizio del film, che risulta praticamente impossibile giudicare, sono i seguenti:

Primo: nel Messico, Eisenstein prese a considerare la gente semplice da una visuale amorosa e gentile; l'idea dell'amore, che fino allora egli aveva ritenuto tutt'al più una cosa divertente e da satireggiare, divenne qualcosa di bello ed ideale, eccetto quando comportava individui brutali o strati corrotti della popolazione.

Secondo: Eisenstein, che odiava l'ortodossia religiosa e spietatamente denunciava chiunque facesse di Dio un affare (vi sono numerosi spunti « antireligiosi » nel materiale di *Que Viva Mexico*), trovò nella devozione e nelle cerimonie religiose degli indiani del Messico una parte del cuore umano, e pertanto trattò certe sequenze con commossa riverenza ed una esaltazione quasi mistica.

Terzo: Eisenstein, che in origine si era avvicinato all'arte su un piano intellettuale e scientifico, emerse dalla realizzazione del suo film messicano con un avvicinamento all'arte emotivo e persino religioso, benché nell'evoluzione di questo nuovo avvicinamento egli mai abbandonasse la sua aderenza intellettuale al metodo del materialismo dialettico.

Quarto: I suoi concetti di regia e struttura del film si trasformarono radicalmente. Prima



di intraprendere la lavorazione di *Que Viva Mexico*, Eisenstein sosteneva che la dinamica del film consisteva nel montaggio contrappuntistico delle immagini. Nel periodo pre-messicano non aveva mai prestato eccessiva attenzione alla composizione del suo materiale inquadratura per inquadratura. Ma nel corso della realizzazione di *Que Viva Mexico*, l'aspetto compositivo di ciascuna scena, di ciascuna inquadratura, venne ad assumere nella sua mente un'importanza pari al montaggio. Sotto l'influsso notevole dei moralisti messicani e degli schemi formali insiti nell'arte primitiva messicana e perfino nei costumi attuali, la composizione di ogni inquadratura di *Que Viva Mexico* venne da Eisenstein intesa nel senso di essere integralmente collegata alla composizione dell'inquadratura successiva. Pertanto egli concepì tutto il film come una unità visiva omogenea in cui certe forme fondamentali, in particolar modo il triangolo e il triangolo capovolto, dovessero

dar risalto all'intimo ed emotivo rapporto di idee ricorrente un po' ovunque nel film, per quanto in diversi periodi di « tempo » storicamente inteso.

Quattro anni dopo che Eisenstein mi ebbe esposto le sue idee nei riguardi di *Que Viva Mexico*, mi recai negli Stati Uniti e accidentalmente appresi che il film non era stato venduto ai vari studi e che le voci in tale senso erano false. Circa 45.000 metri di pellicola giacevano in un magazzino. Inoltre erano disponibili i duplicati di tutto il materiale usato per *Lampi sul Messico*, e un cortometraggio intitolato *Il giorno dei Morti*, pure esso realizzato col suo materiale. Eisenstein avrebbe ancora potuto effettuare il montaggio del suo film. Tra il marzo del 1939 e lo scoppio della seconda guerra mondiale, nel settembre del medesimo anno, feci quanto era in mio potere per far avere il film a Eisenstein. Tentai di mettermi d'accordo con alcuni suoi a-

mici e con Miss Cohen, allora membro dell'Academy Cinema, affinché si procedesse all'acquisto da Upton Sinclair di tutto il materiale esistente e lo si inviasse a Mosca. Ma i suoi conoscenti non mi risposero, e Miss Cohen si trovò impossibilitata a portare a compimento il piano; decisi allora di acquistare a mie spese i diritti su 5000 metri di pellicola, e questo mi permise di avere libero accesso per due anni a tutto il materiale girato. Andai al Messico e mi accertai che nulla mancasse. Qui fui messa al corrente di molti fatti che ingigantivano la tragedia di Eisenstein e che provavano come Sinclair fosse giunto al disaccordo con Eisenstein basandosi sull'errata informazione di un irresponsabile, che fu l'autore degli atti di cui allora si accusò Eisenstein. Avute le prove che il comportamento di Eisenstein era stato ineccepibile, mi recai dai rappresentanti di Hollywood dell'Artkino, l'agenzia di distribuzione di film sovietici, e gli consegnai tutto ciò che possedevo, compreso un elenco completo di ciascuna bobina. Lo pregai di trasmettere immediatamente queste informazioni a Mosca, affinché si potesse procedere all'acquisto del film da parte dell'industria cinematografica sovietica. Numerosi telegrammi vennero spediti da ambo le parti. Eisenstein domandava notizie di questa e quella sequenza, chiedeva se erano intatte. Sembrava che finalmente egli avrebbe potuto avere il film. Poi scoppiò la guerra, prima che si fosse giunti a una decisione, e l'iniziativa fu abbandonata.

Per cui, in collaborazione con Paul Burford, mi accinsi a produrre, sceneggiare e supervisionare il montaggio del film *Time in the Sun* (*Tempo nel sole*). Questo film non è il *Que Viva Mexico* di Eisenstein; è soltanto una rappresentazione schematica dei suoi intenti, fatta nello spirito di quanto mi aveva detto con così grande dolore. Ma forse la parte più tragica delle vicende di *Que Viva Mexico* è che anche dopo il montaggio e la distribuzione di *Time in the Sun*, avvenuta nel 1940, Eisenstein avrebbe potuto montare un film servendosi dei negativi che erano in

mio possesso, e della rimanente pellicola. Allorché si avvicinò il momento in cui sarebbero spirati i miei diritti su tutto il materiale esistente, consegnai alla « Museum of Modern Art Film Library » tutti i dettagli concernenti il restante materiale, pregando i dirigenti di quella cineteca di acquistarlo da Upton Sinclair in modo che non andasse perso. La risposta fu che essi erano spiacenti, ma che non possedevano l'organizzazione necessaria per conservare film incompiuti. Alcuni mesi dopo, quando ero ormai impossibilitata a proteggere il materiale, Upton Sinclair lo vendette per una somma irrisoria alla società « Bell and Howell », il cui reparto cinetecario provvide a tagliarlo e a ottenerne una serie di cortimetraggi educativi. Questa fu la fine di quello che probabilmente sarebbe stato il più grande film di Eisenstein.

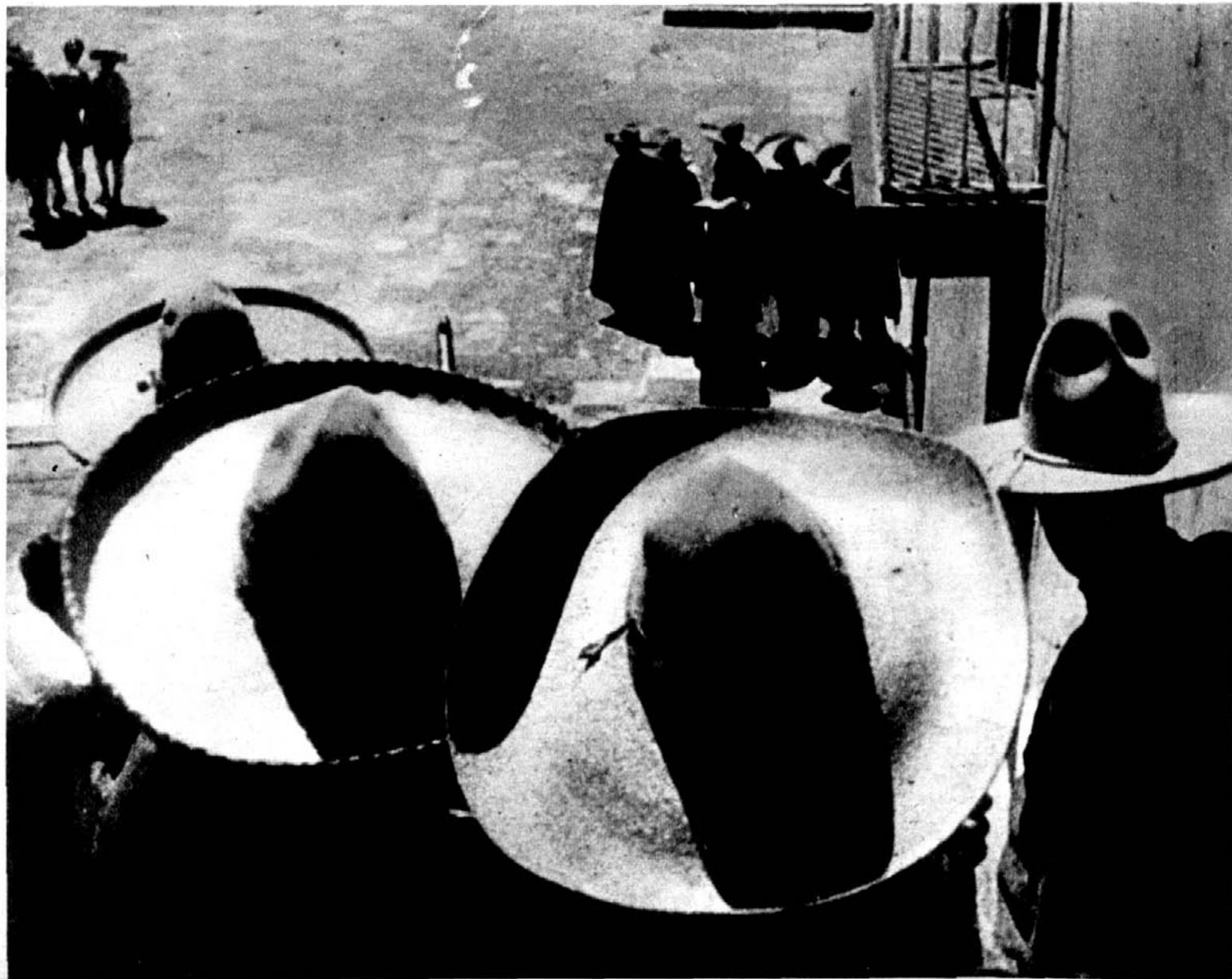
Le vicende di questo film ovunque discusse ebbero termine alla fine della seconda guerra mondiale. Eisenstein mi scrisse una lettera pregandomi di inviargli una copia a passo ridotto di *Time in the Sun*. Non ero stata capace di spedirgliene una copia prima, di mia volontà, perché pensavo che ciò avrebbe contribuito ad accrescere il suo dolore, dal momento che la pellicola ancora esistente non poteva più essere raccolta e utilizzata. Gli spedii la copia; e ciò fu tutto quello che egli riuscì a vedere della sua opera — un memoriale tragicamente inadeguato della sua impotente visione. Un'ultima cosa rimane da dire: l'effetto che ebbe su Eisenstein l'impossibilità di portare a termine *Que Viva Mexico*.

Quando per la prima vidi Eisenstein nel 1932, dopo che ebbe udito delle manovre di Sol Lesser per intraprendere il montaggio del film a Hollywood, egli non desiderava di continuare a vivere. Pensò al suicidio e ne fu dissuaso solo dalla fedele amicizia del suo operatore, Tissé, e da Pera Altasheva, allora sua segretaria. Disse che mai più avrebbe lavorato nel cinema. Diresse tuttavia un film nel 1936, che non portò a termine, e successivamente realizzò due film, *Aleksandr Nevskij* (1938) e *Ivan il Terribile* (1943-1946) in due parti. Ma molte persone che ebbero occasio-

ne di vedere questi film si resero conto che non erano dell'Eisenstein del *Potemkin*, di *Ottobre* e della *Linea generale*. E del resto ciò non era possibile; né penso che, vivendo più a lungo, si sarebbe mai rifatto dal colpo durissimo infertogli coll'affare del *Que Viva Mexico*. Eisenstein sentiva che il suo genio era destinato a conoscere catastrofi dal giorno in cui Upton Sinclair consegnò *Que Viva Mexico* a Sol Lesser. Coll'andare degli anni concepì numerosi piani, talvolta lo prendeva un senso di fiducia, di speranza, ma giammai riuscì a superare quel pessimistico senso di predestinazione, né a dimenticare il suo attaccamento emotivo al Messico e alla gente con cui aveva lavorato in quel mese.

Grandemente rimpiango di non aver rivisto Eisenstein dacché andai al Messico. E' vero, gli scrissi una lettera, ma non è la stessa cosa che esprimere a una persona a viva voce quanto essa era amata, apprezzata e ricordata. Avrei voluto dirgli parola per parola quanto i contadini del Messico dissero di lui dopo un'assenza di sette anni. Il vero Eisenstein, l'uomo che non si trovava completamente a suo agio in alcuna società, l'uomo che era al tempo stesso più avanti e più indietro del suo tempo, che incontrò migliaia di persone in molti paesi ma che solo pochi privilegiati ebbero modo di conoscere intimamente, era accettato dagli indiani del Messico come uno dei loro. Non rappresentava un genio, per essi, né un grande artista; molti di essi non lo conoscevano neanche per nome. Egli era semplicemente uno strano tipo che faceva delle fotografie e che essi sentivano condividere i loro sentimenti, e li comprendeva pur senza parlare lo spagnolo. E Eisenstein, che i posteri ricorderanno come uno dei massimi geni artistici di questo secolo, sentiva d'essere tutt'uno con quegli indiani, ma assai raramente sentiva di essere tutt'uno con altri artisti, con altre persone intelligenti ed istruite, con le quali nella maggior parte dei casi si sentiva obbligato ad assumere una maschera difensiva di spirito brillante, di amaro sarcasmo.

MARIE SETON



RICORDO DI FRED NIBLO

UNO fra i più noti registi del cinema muto, Fred Niblo, è scomparso in questi giorni ormai quasi dimenticato. Era nato a New York il 6 gennaio 1874. Pure il suo nome è legato ad opere che furono accompagnate da larga eco e possono ancor oggi essere considerate tra le più spettacolari di allora.

La storia del cinema gli ascrive due cose principali: quella di avere valorizzato attori come Douglas Fairbanks e Rodolfo Valentino, e quella di avere contribuito a creare la formula del film storico-spettacolare (ispiratogli forse da Cecil De Mille e da Guazzoni e Fosco), che Niblo ha saputo fondere con elementi sentimentali, in guisa da produrre nel 1925-26 la sua opera maggiore come mole: *Ben Hur*. In realtà al successo dei film di Niblo collaborarono numerosi elementi: l'abilità e la tipicità del personaggio (Douglas Fairbanks), la presenza di Rodolfo Valentino (*Blood and Sand: Sangue e arena*, 1923) e infine la larghezza dei mezzi che la M.G.M. gli mise a disposizione (si parla di 42 macchine da ripresa che ebbero ad agire contemporaneamente in *Ben Hur*).

Soprattutto quest'ultimo elemento ha influito in forma negativa sulla unitarietà delle sue opere; tra queste, particolarmente *Ben Hur* accusa diverse debolezze dovute allo sfarzo, alla complessità dell'azione non sempre di buon gusto, alla ricostruzione di un'epoca molto liberamente rappresentata, e alla presenza, forse simpatica, ma raramente intelligente, di Ramon Novarro. Al successo spettacolare di *Ben Hur* non è estraneo il fatto che alcune scene furono girate in « technicolor » (bicromo).

Anche se Fred Niblo ebbe a dirigere nel 1926 e nel 1928 Greta Garbo (*The Temptress: La tentatrice*; *The Mysterious Lady: La dama misteriosa*), nel 1929 Joan Crawford (*Dream of Love: Adriana Lecouvreur*) e un anno prima Lillian Gish (*The Enemy*), pure non bisogna credere che abbia avuto un inizio facile e brillante. La prima volta in cui s'incontrò con Douglas, nel 1920, diresse un'opera mediocre, *His Majesty Douglas*, come il successivo anno (*The Three Musketeers: I tre moschettieri*), soltanto nel '21, quando Douglas prese pieno possesso del suo personaggio al punto di influenzare lo stesso Niblo, si ebbe un lavoro di successo: *The Mark of Zorro (Il segno di Zorro)*.

Visti oggi quei film riflettono il gusto del loro tempo. L'insistenza con la quale masse di pubblico tornavano a rivedere i medesimi lavori indica come raramente prima di allora erano stati ottenuti, e in un certo senso fusi, valori storico-spettacolari in forma così spiccatamente commerciale.

P. R. F.

Da « *Ben Hur* » (1925-26) di Fred Niblo.



Fred Niblo (a destra) mentre dirigeva Vilma Banky e Colman in « *Two Lovers* » (1928).



Un'inquadratura di « *The Mark of Zorro* » (Il segno di Zorro) diretto da Fred Niblo nel 1921.



3 - JENNIFER JONES

DUE ANNI fa, in Italia, di Jennifer Jones non si conosceva neppure l'esistenza. Il nostro pubblico, che tornava allora a vedere i film americani dopo l'intervallo della guerra, aveva ancora il ricordo degli attori apparsi negli ultimi film proiettati nel 1939. Dei nuovi, dei più giovani poco o nulla sapeva, tranne qualche vaga indiscrezione appresa indirettamente dalla lettura di riviste clandestine. Nel 1946, alla Mostra di Venezia, fu presentato *Love Letters* (Amanti del sogno; 1945) diretto da William Dieterle e interpretato da Joseph Cotten e Jennifer Jones. Joseph Cotten era già abbastanza noto; il pubblico attento conosceva la sua amicizia per Orson Welles e sapeva che dallo stesso Welles era stato scelto per interpretare *Citizen Kane* (Quarto potere, 1941) e *The Magnificent Ambersons* (L'orgoglio degli Amberson, 1942). Era, insomma, uno dei nuovi attori guardati con interesse e simpatia. Di Jennifer Jones nessuna notizia. Dopo quella proiezione veneziana si cominciò a parlare di rivelazione, i giornali si affrettarono a pubblicare sue fotografie e biografie ancora incerte: da dove veniva? chi era? che cosa voleva? E proprio in quei giorni, ad alimentare la curiosità del pubblico, giunsero le prime indiscrezioni sul nuovo film che la Jones aveva interpretato *Duen in the Sun* — con la regia di King Vidor, Dieterle, Brower ed Eason — e sui primi ostacoli che al film avevano posto la censura americana e l'arcivescovo di Los Angeles.

Era nata così la popolarità di una attrice intelligente, nemica dei personaggi a schema fisso e senza dubbio tra le migliori che ci abbia dato il cinema americano del dopoguerra. Di Jennifer Jones il regista King Vidor ha scritto: « Il talento naturale di quest'attrice è così originale e potente, che i suoi personaggi riescono sempre a imporsi nei confronti di quelli creati da altri attori anche più esperti di lei ». E' l'elogio più eloquente che si possa fare ad una attrice soprattutto quando, ancora principiante, è accoppiata ad attori che, appunto in virtù della loro esperienza e popolarità, possono scegliersi le parti di maggior rilievo. Ma è esistito per Jennifer Jones il problema di imporsi con la sua arte e di fare la sua strada passo per passo? O non ci troviamo piuttosto di fronte, a parte i suoi innegabili mezzi personali, ad uno di quei fenomeni così frequenti in America, voluti da un produttore che ha puntato tutto e deve portare ad ogni costo il suo protetto al traguardo della celebrità? Certo è significativo il fatto che a dirigerla siano sempre stati chiamati registi di indiscussa abilità e che le siano sempre state affidate parti adatte a metterla in evidenza.

Se vogliamo tracciare un profilo di Jennifer Jones, quel suo primo film *Love Letters* apparso in Italia ci sarà d'aiuto: è quasi la rivelazione di un fenomeno psicopatologico, quale, secondo noi, l'attrice potrebbe essere. Come quel suo personaggio, Victoria Morland divenuta Singleton dopo essere stata colta da amnesia, è ossessionato dalla nebbia del ricordo che si scioglierà soltanto davanti al trauma provocato da una macchia che lei crede di sangue, così per Jennifer si potrebbe cercare aiuto nella teoria di Freud, secondo la quale è sempre da ricercare nell'infanzia del soggetto la chiave delle angosce che si manifestano poi nella vita. Le angosce di Jennifer possono essere la sua mania di cercare l'evasione in personaggi sempre diversi e contrastanti, come se lo schermo potesse avere un'ulteriore dimensione dove finalmente ritrovarsi. La vediamo infatti delicata, pura, profondamente religiosa in *The Song of Berna-*

dette (Bernadette, 1943) di Henry King, coraggiosa vedova di guerra in *Since You Went Away* (Da quando te ne andasti, 1944) di John Cromwell, vittima inconsapevole di un delitto commesso da altri in *Love Letters* di William Dieterle, maliziosa e divertente idraulica dilettante in *Cluny Brown* (Fra le tue braccia, 1946) di Ernst Lubitsch, meticciosa sensuale ed impulsiva in *Duel in the Sun* (Duello al sole, 1946) di King Vidor e personaggio nuovo pare sarà ancora in *Portrait of Jenny* (1947) di William Dieterle. Personaggi, tutti, che non hanno tra loro nessun punto di contatto.

Questa ricercata differenziazione potrebbe essere un abile espediente del suo produttore ed amico David O. Selznick, preoccupato di non lasciar intristire la sua protetta in un « cliché » stereotipato che presto avrebbe finito con lo stancare il pubblico, ma potrebbe anche con molta più probabilità trovare la sua origine in quella teoria psicanalitica accennata prima ed alla stessa teoria potremmo far risalire l'incredibile aversità dimostrata dalla Jones verso la compagnia rumorosa e numerosa, i giornalisti, le macchine fotografiche e tutto quanto può infrangere la sua intimità (significativo lo scatto furioso contro due giornalisti romani che volevano fotografarla). Non si può dire infatti che Jennifer Jones abbia avuto un'infanzia facile e felice. Nata da Phyllis Isley (il suo vero nome è Phyllis Isley) e da Flora Mae Suber, attori di una compagnia girovaga, la « Isley Stock Company », a Tulsa (Okla) il 2 marzo 1919, ancora bambina fu costretta dai genitori ad esibirsi ogni sera sui vari palcoscenici di provincia in quelle mostruose imitazioni dei grandi che trascinano all'applauso il pubblico amante dei « fanciulli prodigio ». Una volta l'imitazione di Mary Pickford, l'altra di Lillian Gish e poi Gloria Swanson e Bebe Daniels e Pola Negri. Una fotografia fatta quando aveva dodici anni ce la mostra con la frangetta a tirabaci, secondo la moda lanciata dalla Baker. E' in queste peregrinazioni ed in queste metamorfosi che vediamo la chiave dell'attività futura, il suo « complesso », quel continuo trasformarsi che sarà più avanti l'incubo di Jennifer.

L'educazione della giovane Phyllis risenti di questa vita nomade, studiò qua e là e solo quando il babbo e la mamma si ritirarono dal teatro e tornarono a Tulsa per gestire una sala cinematografica, poté frequentare per tre anni consecutivi una scuola di suore benedettine e debuttare poco dopo in un dram-

ma radiofonico, *Voices* di Harriet Flexner. L'impressione che suscitò dovette essere eccellente se la troviamo subito nella compagnia « Mansfield Players », dove recita per un anno; nello stesso tempo, pagandosi le tasse con lo stipendio d'attrice, frequenta l'università di Northwestern Evaston. Nella compagnia di Mansfield conosce un giovane attore, Robert Walker, ex-allievo dell'accademia militare di West Point e lo sposa nel 1939.

Contemporaneo al matrimonio è anche il suo ingresso nei teatri di posa di Hollywood, non in quelli delle grandi Case, troppo diffidenti con le ragazze provinciali ammalate di cinema, ma in quelli molto più modesti della Republic. Con il suo vero nome di Isley compare in qualche film « western » ed in una serie di drammi polizieschi alimentati dai « fumetti » di Dick Tracy. Come fu scoperta nel 1942 da Catherine Brown, agente di Selznick, e da questi scelta per interpretare la santa Bernadette Soubirous nell'adattamento cinematografico del romanzo di Franz Werfel, è storia che tutte le gazzette hanno ormai riferito: un colpo di fulmine che ha unito, chissà, forse per sempre, un forte talento d'attrice all'abilità organizzativa di un produttore. Con quel film, nel 1943, si impose al pubblico ed alla critica; le fu conferito il premio Oscar. A lei che iniziava da dove altri inutilmente hanno tentato di arrivare alla fine di un'onorata carriera.

E comincia la celebrità. E l'angoscia, il timore di non poter essere sempre pari a quella prima, toccante creazione. Se non è esistito davvero per lei il problema di farsi largo e se è stata aiutata da circostanze fortunate, ecco comunque che riaffiora in lei la piccola girovaga e l'incubo di quelle continue metamorfosi dell'infanzia. Dicono i suoi biografi che nel periodo dello sviluppo fu una ragazza frenetica, tutta slanci e pentimenti. La stessa frenesia la ritroviamo oggi: instabile, pronta ad ogni esperimento, dal dramma mistico alla commedia brillante, dal dramma passionale a quello intimista, senza riuscire ad affermare un tipo unico, brillante o drammatico, ma riuscendo ogni volta a fissare un personaggio nuovo, a crearlo dall'interno, a soffrirlo come Bernadette o Singleton, Cluny o Pearl. Per questo Jennifer Jones è veramente attrice, poiché preferisce affrontare il rischio e l'avventura di personaggi sconosciuti, piuttosto che adagiarsi in una qualsiasi finzione standardizzata. Se i motivi che la portano a questo sono, come crediamo, in quel suo curioso girovagare infantile, ringraziamo Phyllis Isley e Flora Mae Suber d'averla costretta a fare la « bimbetta prodigio ».

Quanto alla sua vita privata, benché essa interessi scarsamente sia noi che — presumiamo — i nostri lettori, sarà utile per la comprensione dell'attrice dire che poco dopo il suo primo grande successo ella divorziò da Robert Walker, malgrado la coppia avesse due figli, Bobby e Michele. Si disse per molto tempo che avrebbe in seguito sposato il suo produttore, Selznick, il quale infatti divorziò a sua volta; ma poi il matrimonio non è avvenuto, né si sa se avverrà. Comunque, poiché sembra impossibile che una giovane donna esuberante come Jennifer Jones ami veramente un vecchio uomo come Selznick, quest'intermezzo sentimentale fra scritturata e « boss » rivela nell'attrice una febbre d'arrivare in alto, con qualsiasi mezzo, che rende più comprensibili anche le sue interpretazioni.

ALFREDO PANICUCCI

FILMOGRAFIA

1939. *New Frontier*; Dick Tracy's G-Men (col nome di Phyllis Isley). - 1943: *The Song of Bernadette* (Bernadette) di Henry King, con William Eythe. - 1944: *Since You Went Away* (Da quando te ne andasti) di John Cromwell, con Claudette Colbert. - 1945: *Love Letters* (Amanti del sogno) di William Dieterle, con Joseph Cotten. - 1946: *Cluny Brown* (Tra le tue braccia) di Ernst Lubitsch, con Charles Boyer; *Duel in the Sun* (Duello al sole) di King Vidor, William Dieterle, Otto Brower e Reaves Eason, con Joseph Cotten e Gregory Peck. - 1947: *Portrait of Jenny* di William Dieterle, con Joseph Cotten.



FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIOCRE

* SBAGLIATO

*** GERMANIA ANNO ZERO

Regia: Roberto Rossellini - Soggetto: Roberto Rossellini - Sceneggiatura: Roberto Rossellini, Carlo Lizzani e Kolpet - Fotografia: Robert Juillard - Musica: Renzo Rossellini - Interpreti: Edmund Moschke (Edmund), Franz Kruger (il fratello), Barbara Hintze (la sorella), Sandra Manys, Babsy Reckwell, Warner Pittschau - Produz.: Tever Film-Sadp, 1948.

NELL'IMMEDIATO primo dopoguerra, il cinema tedesco cercò la sua « anima » nelle ricostruzioni storiche (si vedano, tra l'altro, i primi film di Lubitsch) oppure si diede al cosiddetto espressionismo (Murnau e la morbosità visionaria di Wiene) e al *Kammerspiel* (Lupu-Pick). Soltanto più tardi, nel 1930 e nel 1931, Georg Wilhelm Pabst fece una requisitoria contro la guerra (*Westfront 1918*) e lanciò un messaggio di pace e di fratellanza, tendente all'abolizione delle frontiere, cioè alla mutua comprensione tra popoli vinti e vincitori (*Kameradschaft*). In questo secondo immediato dopoguerra, per ragioni facilmente individuabili, le cose vanno altrimenti per il cinema tedesco. Nelle quattro zone occupate, è nata una produzione che vorrebbe essere ricca di contenuti ideologici: un quadro e un esame di coscienza. L'interesse che suscita questa produzione non è certo trascurabile; ma, nonostante i diversi controlli alleati — e forse anche per colpa dei controlli stessi — i film tedeschi di oggi hanno in loro, più o meno nascosta o latente, una certa non obiettività, la quale appare ancor più evidente se si osserva la retorica insita in quei personaggi che hanno fiducia nei valori dell'uomo. A un esame attento e bene approfondito, non so sino a che punto, per esempio, gli stessi « eroi » di Helmut Käutner — che è senza dubbio una delle voci più notevoli del cinema tedesco contemporaneo — siano esseri coscienti delle colpe commesse. Käutner e Wolfgang Staudte, cercano di sfuggire ai paragoni, alla vera ed essenziale distinzione tra colpevoli e non colpevoli: « gli assassini », dicono, « sono tra noi »; ma non sempre essi vengono individuati, e quando lo sono i loro aspetti appaiono diversi da quelli reali. Manca a questi registi, per la loro natura non soltanto legata a una precisa nazionalità, l'attitudine — voluta o no — di guardare serenamente alle cause della disfatta e ai conseguenti problemi. In questi film si avverte sempre qualcosa di falso, che stride.

Il discorso ci porta lontano; ma esso — anche se su un piano del tutto contenutistico — ci sembra necessario come premessa, per poter meglio stabilire l'effettivo valore di *Germania anno zero*. Roberto Rossellini, in *Roma, città aperta* (1945) aveva, con l'esposizione talvolta cruda degli avvenimenti, stabilito responsabilità e meriti dei suoi personaggi, e ancor più nel darci il dramma della incomprendenza alleata nei confronti del popolo (*Paisà*, 1946). E l'uno e l'altro film sono « reportages » autentici, dove nelle sequenze migliori (l'accerchiamento dello stabile e l'uccisione della popolana nel primo, l'episodio dei partigiani nel secondo) la realtà era sì trasfigurata, ma solo artisticamente. Su Rossellini

si possono fare diverse riserve, ma non lo si può certo tacciare di partigianeria: proprio in un regista come lui vi erano dunque le condizioni ideali per dare un quadro della Germania sconfitta. E l'obiettività risulta da un principio di partenza: che il regista non vuole fare un'accusa o una condanna, ma una constatazione di fatto; dalla quale può anche nascere, indirettamente o implicitamente, e l'una e l'altra.

Il film parte da una eccellente idea centrale: la completa solitudine di un bambino. Edmund è isolato dalla sua stessa infanzia, dalla famiglia, dagli uomini. Vive tra le macerie di una Berlino spettrale, tra i lamenti di un padre vecchio e malato, tra i terrori di un fratello che si nasconde e i sacrifici di una sorella disoccupata. Edmund e la sua famiglia simboleggiano tanti altri Edmund e famiglie: in altre parole « una Germania anno zero, della disfatta materiale e morale, degli uomini ancora malati di nazismo, caduti nella corruzione e nei vizi più sconcertanti. Appunto da uno di questi uomini, suo ex maestro di scuola, il bambino assimila la convinzione che i deboli debbono essere sconfitti ed eliminati. Da questo insegnamento nasce in Edmund l'idea della « necessità del delitto », e avvelena il padre ammalato. Eliminando una « bocca inutile » egli crede di compiere il suo « compito » e la sua « missione ». Ma dopo il delitto la solitudine si fa ancora più profonda e l'isolamento più tragico. Ora anche l'ex maestro lo condanna per paura di essere coinvolto. Inutilmente cerca un rifugio, un viso amico, una spiegazione interiore della sua condizione umana, della sua « educazione sbagliata ». La crisi spirituale si risolve tra le rovine, le strade piene di macerie, gli scheletri delle case. Da una di queste vede la bara del padre, che va ad allinearsi accanto ad altre, in un dimesso furgone funebre. E si getta dalle macerie, si uccide.

Questa parte è da antologia: è una « passeggiata », quella di Edmund, piena di particolari, di notazioni psicologiche suggerite con una forza espressiva e drammatica da autentico regista creatore: si osservino il valore di certi particolari, il giocherellare a intermittenza del bambino, quella scheggia di ferro che impugna come se fosse un revolver, che punta ora sulla sua ombra ora sulla sua fronte: quel finto sparare è già suicidio. Qui il sonoro ha una funzione rigorosissima: rumori (lo stridere del tram in particolar modo), musica (il suono dell'organo) e silenzi si fondono con le immagini visive, fino al tonfo del corpo, alla voce della donna accorsa accanto al cadavere. Ma voler limitare, come molti hanno fatto, il valore artistico di *Germania anno zero* a questa sola sequenza mi par poco, o comunque inesatto: anzitutto essa non ha limiti materiali ben definiti. Volendo, si potrebbe farla cominciare nel primo tempo, con l'altra « passeggiata » — che poi non è altro che una parte della « passeggiata » — del bambino che va a casa. Né si può riconoscere al solo Edmund una indagine psicologica. Altri protagonisti risultano vivi: quello del maestro, ad esempio; certi particolari, certe allusioni visive e sonore suggeriscono un particolare caso di condizione umana e vizio. E il lungo parlare del padre può dare a certi fastidio, ma esso fissa, invece, una ca-

ratteristica che è proprio del personaggio. Si potrebbe inoltre sostenere che la prima parte, così ricca di dialogo, stabilisce un efficace contrasto con la seconda, piena di pause e di silenzi; ma, in ogni caso, Rossellini ricorre spesso a questo dialogo per spiegare certi personaggi: dal fratello alla sorella di Edmund, dal padrone di casa alla emigrata politica. Pertanto essi, e le loro azioni, risultano a volte confusi e a volte addirittura arbitrari. Inoltre il regista si serve del parlato per determinare le responsabilità del popolo tedesco (i colloqui di Edmund con l'ex maestro, il padre del ragazzo che afferma: « Noi tedeschi abbiamo dato il nostro danaro all'inflazione e i nostri figli a Hitler »). Responsabilità che non vengono eliminate o falsate dalla sequenza del disco, durante la quale si sente l'ex ditatore parlare di potenza mentre la macchina panoramica sulle macerie della Cancelleria. Risulta evidente, in proposito, come questi movimenti di macchina, e quelli che circondano il ragazzo mentre si avvia al suicidio, abbiano per esempio la stessa « funzionalità », con risultati volutamente diversi, di quelli adoperati da Pabst in *Dreigroschenoper* (1931): qui sottolineano il dramma, la suggeriscono un'atmosfera « irrealista ». Un uso appropriato del mezzo si riscontra anche nella fotografia (cruda, dimessa, da « giornale cinematografico ») e nel sonoro: dagli esempi citati alle inquadrature dall'alto del ragazzo che fugge dalla casa dell'ex maestro: ai richiami di questo ultimo risponde tragico il rumore delle scarpe del primo. Nel fissare con *Germania anno zero* « alcuni » aspetti determinanti del problema tedesco, Rossellini ha dunque creato un'opera ricca di valori filmici, la quale difetta però, tra l'altro, di un elemento peculiare al cinema: il montaggio. Come in tutte le sue opere, anche questa è infatti frammentaria.

*** SOTTO IL SOLE DI ROMA

Regia: Renato Castellani - Soggetto: Renato Castellani e Fausto Tozzi - Sceneggiatura: Renato Castellani, Sergio Amidei, Ettore M. Margadonna, Emilio Cecchi e Fausto Tozzi - Fotografia: Domenico Scala - Musica: Nino Rota - Interpreti: Oscar Blando (Ciro), Francesco Golisano (Geppu), Liliana Mancini (Iris) e altri attori non professionisti - Produzione: Sandro Ghenzi-Universalcine, 1948.

RENATO Castellani debuttò nel 1941 con *Un colpo di pistola*: film interessantissimo, che si inseriva nella tendenza estetizzante del cinema italiano di allora (le prime opere di Chiarini, Soldati e Lattuada). Oggi, dopo diverse esperienze (*Zazà, La donna della montagna, Mio figlio professore*), di fronte alla nuova tendenza dei De Sica e dei Rossellini, anche Castellani ha abbandonato le esercitazioni calligrafiche di quel suo primo film per una visione che vuole essere più vicina al « documento » e al calore umano. *Sotto il sole di Roma* segna appunto questo trapasso. Comunque il « neorealismo » di Castellani, pur partendo dalla visione accennata, è diverso da quello dei De Sica dei Visconti e dei Rossellini. Non ha lo stile del primo e del secondo, né la tragica freddezza del terzo. Il suo, si avvicina piuttosto alla « maniera » di Luigi Zampa, inaugurata con *Vivere in pace* (1946): in altre parole sono rimasti, in Castellani, certi motivi e certi atteggiamenti di *Mio figlio professore*. Pertanto la tragicità della vicenda e di quei giorni — la Roma della guerra, dell'occupazione tedesca e alleata — e più che altro suggerita, in questo suo recente film, attraverso l'osservazione ironica e la satira: si vedano gli episodi della

box, del bacio, del Liberty-Club (con la statua della libertà in primo piano) degli inglesi, dei tedeschi, dei ragazzi che si fingono militari alleati e così via; si veda inoltre la quasi totalità dei personaggi principali e di contorno: dal Geppa a Bruno, dal Pirata a Nerone, da il Nenfio a Iris, dalla «tardona» allo stesso Ciro: del quale il film narra il diario.

In virtù di questa satira e di questa ironia, la «maniera» di Zampa viene superata da Castellani, e più validi sono i risultati da lui raggiunti. Ma le opere di entrambi hanno un difetto in comune: ironia e satira (che in Zampa sono soltanto nelle intenzioni) non riescono a fondersi con i motivi direttamente drammatici: si spiega così la omogeneità della prima parte e la disuguaglianza della seconda, dove questi motivi sono accentuati dalla morte della madre e del padre di Ciro: sequenze che tra l'altro raggiungono una commozione sentimentale (*Mio figlio professore*). Dalla disuguaglianza deriva una dispersione di forze e le «documentazioni» passano in secondo piano: anche se il film è girato sugli stessi posti dove l'azione si svolge (il quartiere di San Giovanni) e certi locali «hanno la stessa destinazione nella vita»: i quali servono al Castellani per una ironia crudele non sempre giustificata (la «tardona» nel gabinetto), come non sono giustificati (per ragioni al di fuori di ogni «morale» più o meno corrente) alcuni dialoghi tra Iris e la «tardona» stessa. La vivezza di *Sotto il sole di Roma* va dunque ricercata, soprattutto, nella prima parte, dove c'è una maggiore ricchezza di sequenze divertenti, di trovate visive e sonore, e dove i personaggi, (tutti attori non professionisti ma doppiati), vengono efficacemente introdotti e presentati nei loro diversi caratteri.

*** LA CITTÀ NUDA (The Naked City)

Regia: Jules Dassin - Soggetto: Malvin Ward - Sceneggiatura: Albert Maltz - Fotografia: William Daniels - Musica: Miklos Rozsa - Interpreti: Barry Fitzgerald (tenente Dan Muldoon), Howard Duff (Frank Niles), Dorothy Hart (Ruth Morrison), Don Taylor (Jimmy Haloran), Ted de Corsia (Garzah), House Jameson (dott. Stoneman), Anne Sargent (signora Haloran), Adelaide Klein (signora Batory), Grover Burgess - Produzione: Mark Hellinger-Universal-International, 1948.

TRA le forze nuove e vitali del cinema americano, accanto ai Dmytryk e ai Kazan, si può oggi inserire anche l'oriundo francese Jules Dassin, un nome che già era legato al considerevole *Brute Force* (Forza bruta, 1947). *The Naked City* (La città nuda, 1948) riconferma doti e possibilità di questo regista e la determinante importanza che può avere, ai fini artistici, un «producer» anticonformista e coraggioso come Mark Hellinger, purtroppo scomparso recentemente. E per merito suo: se Siodmak ha potuto realizzare *The Killers* (I gangsters, 1946) e Dassin i due film citati: i quali, con pochi altri (*The Lost Weekend*, Wilder: le recenti opere di Hathaway, ad esempio) cercano di instaurare una tendenza neorealista ad Hollywood: ma non direi, come qualcuno afferma, sull'esempio di quella italiana. Ad ogni modo tale probabile influenza andrebbe ricercata non certo su analogie di soggetti, piuttosto su fatti del tutto con-



Da «The Naked City» (La città nuda, 1948), film che riconferma le possibilità di Jules Dassin.

tingenti: l'abitudine di girare i film nei luoghi ove l'azione si svolge. Ma, anche in questo caso, si può osservare che prima dei De Sica, dei Rossellini e dei Visconti altri erano andati, per esempio, nei mari del sud o nelle isole Aran: da Murnau a Flaherty. Il nostro realismo, come del resto ogni altro, deriva da fattori ben più profondi, da esigenze più interne. Si dice questo, per sottolineare ancora una volta l'equivoco nel quale sono incorsi e incorrono ancora molti registi (tra i quali, non ultimo, il Mario Soldati di *Fuga in Francia*): che le riprese «dal vero» siano condizione necessaria, e talvolta anche sufficiente, per la verità artistica.

Se dunque, per ritornare a Jules Dassin, la sua New York è, in limiti più o meno ampi, una città vera, è pur sempre meno «nuda» del quartiere periferico, ricostruito nei teatri, di *Dead End* (Strada sbarrata, Wyler, 1937). Il grande merito di Dassin sta nel fatto di aver creato una particolare «realtà», così, pur essendo la storia di una inchiesta, *The Naked City* non è un film giallo o poliziesco, come per altri motivi non lo era *Quai des Orfèvres* (Legittima difesa, 1947) di H. G. Clouzot. E la banale storia di un'inchiesta diventa una pagina di «America amara», diversa da quella di *Brute Force*. Là c'era la documentazione e la condanna dei metodi adottati nei penitenziari contro i detenuti, presentati anche nei loro aspetti buoni: basti ricordare il tenero affetto del protagonista per la ragazza paralitica. Qui, invece, le posizioni si invertono: la violenza è solo nel fuori legge: all'inizio del film, quando uccide la ballerina e sopprime il complice ubriaco, sino alla parte finale. Comunque, anche se gli agenti della squadra omicidi sono presentati con evidenti simpatia, non per questo viene esaltato il loro «spirito di sacrificio». Ogni pole-

mica diretta è esclusa: ci sono piuttosto, di tanto in tanto, alcune considerazioni amare, come risulta dal monologo interiore della donna che lava il pavimento («a volte sembra che il mondo sia fatto per le scarpe sporche»). C'è nel film un altro monologo interiore di una certa efficacia (quando la moglie del giovane agente prende il bimbo in braccio, il quale si è svegliato troppo presto): e l'uno e l'altro contribuiscono a suggerire due particolari e diversi «momenti» dell'opera, ricca di particolari psicologici, di notazioni intime, di personaggi talvolta un po' letterati (la madre e il padre dell'uccisa) o troppo caricati (il tenente di polizia), ma spesso di una verosimiglianza singolare: come quello dell'assassino. La macchina coglie, tra la folla anonima, altri visi, magari per un attimo solo; e si sofferma volentieri sui bambini i quali assumono un valore umano contrappuntistico, specialmente nel finale. La caccia all'uomo, sul grande ponte, è una sequenza quasi analoga, per forza drammatica ed espressiva, alla rivolta di *Brute Force*. A un accurato montaggio ritmico dei vari pezzi, corrisponde un montaggio nella inquadratura talvolta fatto con indovinati contrasti (l'assassino, ormai ferito e senza scampo, che guarda dall'alto di una scala in ferro, i campi di tennis al di là del ponte). Sempre in merito al montaggio, va messo in rilievo quello «parallelo», impiegato all'inizio, e alcuni attacchi per analogia: sono tutte cose che, aggiunte alla particolare cura dimostrata per la scelta del materiale plastico (si vedano l'armonica e la camera da letto dell'uccisa) indicano in Dassin un regista particolarmente predisposto per la narrazione cinematografica, la quale, ancora una volta, ricorre alla musica solo quando questa può avere una sua ben determinata funzione.

GUIDO ARISTARCO

Letteratura cinematografica in Germania

L'INIZIATORE e creatore dell'industria cinematografica tedesca è Oskar Messter. Nel 1897, come si legge nella sua autobiografia *Mein Weg mit dem Film* (1936), egli pubblicava il primo opuscolo sul cinematografo: un catalogo per la fornitura dei mezzi cinematografici e delle pellicole. La biografia tedesca del cinema — come è possibile leggere nella fondamentale raccolta *Das Deutsche Filmschriftum, eine Bibliographie der Bücher und Zeitschriften über das Filmwesen in Hans Traub e Hans Wilhelm Lavies* (Hiersemann, Lipsia 1940) che contiene l'elencazione di 3129 pubblicazioni in tedesco — conta però vere e proprie opere sul cinema dal 1908 (Sass e Czapek). Esse non risultano peraltro interessanti da un punto di vista critico, se non la sociologia del cinema di *Attenloh* (Jena, 1913) che è il primo saggio tedesco degno di ricordo, e in cui gli aspetti e i riflessi sociali prevalgono su quelli estetici. Hans Richter è il teorico più attendibile attorno alla prima guerra mondiale, autore di *Der Spiel - Film, Aussetze zu einer Dramaturgie des Films* (Berlino, Richter, 1920) e dell'atlante polemico *Film-Gegner von Heute, Film-Freunde von Morgen* (Berlino, Reckendorf, 1929), dove si ritrova l'influenza del manifesto italiano futurista del 1916, scritto da Marinetti.

Nel corso della prima guerra mondiale, si studiava in Germania, attraverso organi statali, la propaganda col film, e i problemi sociali e morali del cinema. Anna Schieber teneva Kino-Konferenzen a Stoccarda (1919). Heinz Salomon pubblicava a Dresda nel 1921 *Die Kunst im Film*. O. Kalbus dava alle stampe nel 1922 a Berlino *Der Deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und Unterricht*, sul film culturale. L'avanguardia cinematografica veniva difesa dal Richter come rinnovamento dei mezzi artistici del cinematografo e creazione dell'autonomia del linguaggio cinematografico. Per la vittoria del cinema d'arte, o cinematografico, egli sosteneva il dovere del pubblico alla critica e l'obbligo di combattere il film brutto. Suo è l'incitamento agli spettatori: «*Protestate! Protestate!*». I film *Rhythmen, Rensymphonie, Vormittagsspek, Bauen und Wohnen, Inflation*, da lui girati dal 1922 al 1928, sono un vero e proprio repertorio di sorprese ottiche e di trovate di ripresa e di montaggio.

Lo «scenario ideale», elaborato prima della ripresa del film, è sostenuto dal Richter, il quale crede che il film non nasca dall'improvvisazione, ma dal consapevole impiego degli elementi atti a creare una chiara forma cinematografica.

La trattazione estetica più rigorosa e densa del film muto è *Der Sichtbare, Mensch oder die Kultur des Films* (Deutsch oesterreichische Verlag, Vienna 1924) dell'ungherese Béla Balázs, che compì nell'organizzazione tedesca le sue esperienze, prima di passare a una cattedra della scuola cinematografica sovietica. In questo studio, scomparso per sempre ogni aspetto meramente divulgativo ed ogni tentativo di distinzione fra le arti, il cinema è affermato come valore estetico non tanto per le sue possibilità formali quanto per la novità del suo contenuto, nel caso in cui sia prettamente cinematografico. Il cinema risulta una scoperta del mondo e dei suoi abitanti in particolare. L'opera fu tradotta in molte lingue, e in Italia fu fatta conoscere da Nicola De Piro, nella rivista *Spettacolo*. Tradotta in russo l'anno successivo alla sua pubblicazione, infatti sul *Kulesov* e sul *Pudovkin*. L'importanza del «primo piano» e dell'«inquadratura» vi veniva definitivamente affermata.

Seguiva più tardi al trattato di Balázs un'ampia e pressoché fondamentale opera di Rudolf Arnheim *Film als Kunst* (Rowohlt, Berlino 1932). L'autore, che si dichiara contrario al sonoro, sostiene che la limitazione della riproduzione della realtà costituisce il campo stesso in cui può esplicarsi la fantasia dei cineasti. I mezzi espressivi del cinema non sono atti a dare una riproduzione sempre più fedele della realtà, ma piuttosto strumenti capaci di trasfigurare la realtà in rappresentazione artistica, quali «fattori differenzianti» che possono così elencarsi: la limitazione del campo visivo mediante l'obiettivo e la distanza, cioè l'inquadratura; l'idealizzazione del tempo e dello spazio o montaggio; la riduzione in superficie della profondità spaziale; la riduzione dei colori reali a una scala di grigi, dal bianco al nero; l'eliminazione del mondo sensibile non ottico. Questa teoria veniva ripresa e svolta in un altro saggio, *Nuovo Laocoonte*, pubblicato nella rivista italiana *Bianco e Nero* (31 agosto 1938), dove, schierandosi contro il sonoro, il colore, e la stereoscopia, l'Arnheim riconosce in ogni progresso della tecnica cinematografica una riduzione delle possibilità artistiche del film. Il sonoro, ad esempio, elimina un importante fattore differenziante, e perciò verrebbe a promuovere una «impossibile» fusione di diverse tecniche artistiche.

Nello stesso anno, al contrario, Béla Balázs costruiva in *Der Geist des Films* (Knapp, Halle, 1930) una nuova teoria, affermando la necessità d'un cambiamento di rotta dalle posizioni del muto, e tracciando «la prima grammatica, stil-

stica, e poetica del sonoro». Gli argomenti trattati dal Balázs in questa opera fondamentale sono: a) l'inquadratura. «Lo stile dell'immagine è dato dall'inquadratura»; b) il montaggio. «Visioni che non hanno alcun contenuto drammatico possono attraverso il montaggio (le forbici poetiche) ottenere un ritmo visivo che non è meno efficace di quello della musica»; c) il montaggio senza taglio o successione di immagini senza confini visibili (dissolvenza, panoramica, ecc.); d) il film sonoro. «Quando il film sonoro sarà in grado di scomparire nel rumore nei suoi elementi, solo quando saprà presentarci gli intimi suoni singoli o farci avvicinare coi primi piani sonori ad essi, quando ancora saprà volontariamente ricomporsi in un complesso montaggio, dando loro un effetto unitario, allora il film sonoro sarà una nuova arte». «Noi abbiamo finora udito le voci della vita soltanto come un rumore indistinto, come un fracasso caotico». «Il film sonoro scoprirà il mondo acustico che ci circonda», «Anche il silenzio, per la prima volta nell'arte, avrà la sua espressione»; e) la creatività dell'apparecchio da riproduzione sonora. «Esso non solo riprende tecnicamente il sonoro, ma può regolare l'intensità e il timbro»; f) il montaggio sonoro (asincronismo, musica, dissolvenza sonora ecc.); g) il dialogo. «Esso ha portato al fonofilm molte difficoltà e ben pochi vantaggi».

Fra le opere del Richter, dell'Arnheim e del Balázs, conviene ricordare anche *Der Film* (Schuster e Loeffler, Berlino, 1921) di Urban Gad, già pubblicato nei paesi scandinavi molti anni avanti: *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet* (Kühn, Berlino, 1926) di Dupont e Padehl, un saggio su *Expressionismus und Film* (Lichtbild-Buchne, Berlino, 1926) di R. Kurtz. Uno dei rappresentanti del realismo tedesco, infine, Zelnik, partecipava alle dissertazioni di *Rouge et noir* (1928), dove scrivevano tutti gli avanguardisti francesi, affermando: «Il film deve prendere le sue basi sul reale». Jason catalogava i film programmati in Germania dal 1923 al 1933. Viktor Shamoni scriveva in *Das Lichtspiel* (1936) una introduzione ai problemi del film astratto.

La vittoria in Germania del nazismo determinò l'intervento del potere politico nella industria cinematografica, la cacciata degli ebrei e infine l'abolizione della critica, le quali furono anche le cause della decadenza del film tedesco. Arnheim si rifugiò dapprima in Italia, poi in America. Balázs, in Russia, i cineastori in Inghilterra (Dupont, Sagan, Feher), in Francia (con vari sceneggiatori, produttori, scenografi), in America (Lang, Sternberg, Murrau). Agli scrittori di cose cinematografiche fu vietato il commento del film nei giornali, e la loro attività si limitò, per lo più, in riviste come *Film Kurier*, o in opuscoli di propaganda come la collana *Ufa-Lehrsaal*, a cura della Mostra Culturale dell'Ufa; a note o pagine a carattere tecnico e statistico, di elogio o di divulgazione, raramente dettate da interessi estetici. Tipici gli articoli e le conferenze sul cinema di Goebbels (che pure aveva imparato qualcosa accanto a Max Reinhardt, forse il gusto della grande coreografia). Le riviste cinematografiche, pur tuttavia, continuarono la loro vita, sia pure con uno scaduto tono esecutivo. Le più importanti, come risulta dal catalogo della Mostra della Rivista germanica, tenutasi in Roma nel novembre 1942, erano le seguenti, prima della guerra: *Film und Bild in Wissenschaft, Erziehung und Unterricht* (Stoccarda), *Der Deutsche Film*, *Film Kurier*, *Filmwelt*, *Artisten-Welt* (tutte stampate a Berlino).

Fra le ultime voci in difesa del film d'arte in Germania ricordiamo Karl Ritter, che nel 1938 (*Jarbuch der Reichsfilmkammer*) sostiene la necessità che il film sia lasciato agli artisti; H. C. Opfermann, che esamina nei limiti di una seria concezione estetica, e in tono piano e divulgativo, i principali problemi pratici che si pongono alla realizzazione del fonofilm in *Die Geheimnisse des Spielfilms* (Photokino Verlag Hellmuth Elster, Berlino, 1938); Walter Selle, che esplora il campo della stereoscopia; Rudolf Ortel, che pubblica *Film-Spiegel* (Frick, Vienna, 1941); traduzioni di brani delle opere di questi scrittori furono stampate in Italia da Bianco e Nero (anni VI e VII). Werner Kortwich condensava vivacemente esperienze personali e teoriche precedenti in *Film-Brevier* (Herbig, Berlino, 1940).

Saggi più interessanti, influenzati dall'Arnheim e dal Balázs, appaiono quelli del Rehlinger (*Der Begriff Filmsch*, Emsdetten, 1938), dove l'autore esamina con civiltà cinematografica i problemi del film, particolarmente, nelle parti dedicate alla recitazione e al paesaggio, e del Günther Groll (*Film, die unentdeckte Kunst*, Beck, Monaco 1937, che riprende dall'Arnheim l'idea del regista-autore, e respinge l'affarismo capitalistico che imprigiona il cinematografo. «Dal mezzo tecnico — scrive il Groll — il film diventa arte



per mezzo della scelta del quadro, dell'inquadratura, del ritmo, della sovrainpressione, del montaggio, del sonoro». «La scelta delle immagini e dell'inquadratura fermano la visione; il ritmo dà una forma alla loro successione; la cadenza ritmica delle visioni o delle sequenze è la forza del ritmo stesso».

Taluni filosofi tedeschi si sono occupati, più o meno direttamente del cinematografo. Di Karl Vossler, creatore della filologia idealistica, Bianco e Nero ha pubblicato (A. V. n. 5) un saggio che pur non trattando direttamente del cinematografo, s'intrattiene sul problema delle illustrazioni e riduzioni di opere letterarie, e sulla collaborazione fra scrittori e illustratori. Questo scritto ha per i teorici del cinema una affermazione assai importante: quella per cui le opere d'arte nate da una collettività collaborante possono attuarsi solo quando questa collettività abbia comuni e convinti ideali. Lo Jaspers, rappresentante di quel moderno indirizio di idee che, portando dal Kierkegaard e da Nietzsche, giunge fino ad Heidegger e, al di là dello Jaspers, a Sartre, tratta incidentalmente in *Existenz Philosophie* (Berlino, 1938) del cinema, forse non avendolo inteso sufficientemente il valore. In *Die Geistes Situation der Zeit* (1932) scriveva: «Non si vede niente di profondo e di fermo: si vede qualcosa che ci eccita, e che anche ci commuove, e non si dimentica. Ma bisogna scontare la maggior parte di tali spettacoli con un vuoto spirituale non raggiungibile altrimenti, che resta, cessata quella tensione».

L'estetica della *Einführung* (Volket e Vischer), infine, anima un'altra ponderosa opera: *Wesen und Dramaturgie des Films* (Nichaus, Zurigo, '38) di Ernst Iros. L'autore, che possiede una lunga pratica in diversi campi della produzione, e una esperienza pedagogica, ha voluto fare di questo studio, che conta 824 pagine, una specie di grammatica che serva di fondamento a coloro che intendono dedicarsi al cinematografo. L'orientamento sull'essenza del cinema, sulle principali leggi che ne regolano l'attività creatrice, e sugli effetti prodotti da questa arte, costituisce lo scopo delle principali parti del libro, che è specialmente dedicato alla gioventù. L'opera si ripromette di rimuovere le varie difficoltà che si presentano nella produzione, ed è stata scritta per un uso anzitutto pratico, non facendo sempre seguire, a ogni metodo esposto, un adeguato studio scientifico.

La lunga parentesi della guerra e della occupazione ci fa perdere, a questo punto, e nostro malgrado, le tracce di quella attività della critica e dello studio tedesco dei problemi del cinema che, come abbiamo visto, si era svolta anche in quel piano sociologico e psicologico nel quale ora gli anglosassoni hanno potuto più ampiamente progredire. Ci è gradito, tuttavia, rintracciare una attività dei maggiori teorici della scuola tedesca (fra i quali per comodità di esposizione comprendiamo anche l'ungherese Balázs) in U. S.A., dove l'Arnheim pubblica *Film* (Londra, 1933) e riprende contatti con l'Europa scrivendo per Bianco e Nero (Anno VII, 1948, nn. 4 e 6); in Italia, dove Béla Balázs tiene un corso di estetica al Centro Sperimentale di Cinematografia e pubblica in Bianco e Nero: *Realtà o verità* (Anno VII, 1948, n. 1). Qui egli, prendendo spunto dalla teoria e prassi del film realistico, sostiene che «la visione di ogni realtà contiene l'opinione di chi osserva» e quindi la realtà cessa di essere tale per diventare la verità (o la massima) dell'autore, che si esprime già scegliendo soggetto, fatti rappresentati e montaggio. «Il film assolutamente obiettivo», per il Balázs, «è informe». Secondo l'Arnheim, che ha conosciuto che in questo momento siano essenziali, intorno al cinema, «le analisi ideologiche», «molto più importanti che le discussioni sulla forma o sulla tecnica», un libro che merita l'attenzione dei maestri della letteratura cinematografica è *From Caligari to Hitler* di Siegfried Kracauer, pubblicato in U. S.A., e nel quale è tracciata una soddisfacente storia psicologica del film tedesco.

Siegfried Kracauer fu critico cinematografico della *Frankfurter Zeitung*. Ricordiamo di lui scritti anche nella *Revue du cinéma*, nei quali era del tutto assente il conformismo: «Nelle attualità tedesche ci vengono offerte parate, avvenimenti, ammaestramenti scelti ed epurati, come navi da guerra, inaugurazioni di monumenti, feste sportive, che, senza dissimulare assolutamente le vere condizioni della vita umana, le lasciano volontariamente nell'ombra!» (1931). In *From Caligari to Hitler* l'autore offre una veduta d'insieme, sotto un particolare punto di vista; egli, iniziando la sua analisi dal famoso Caligari (1919), crede che questo film sia «specificamente un preannuncio di Hitler, nel modo con cui utilizza il suo potere ipnotico per imporre la propria volontà a colui di cui fa il proprio strumento».

MARIO VERDONE

CIRCOLI DEL CINEMA

CHE COS'E' un circolo del cinema? Come si dà vita a un cineclub? Parecchi sono i lettori che ci hanno posto domande di questo genere e le loro lettere si insinuano sempre più frequentemente tra la copiosa corrispondenza dei vari circoli già funzionanti. Ciò significa (e ce ne rallegriamo) che questa rubrica non interessa soltanto gli iscritti ai cineclub (e son già parecchie migliaia), ma tutta una più vasta gamma di lettori nei quali — spontaneamente — si è fatta strada l'idea di «organizzare» e di «organizzarsi» in quanto spettatori cinematografici. Ecco il primo concetto che va chiarito quando ci si domanda che cosa è un circolo del cinema. Qualcuno ancora pensa che cineclub sia sinonimo di «snob», di raffinatezza intellettualistica, di cenacolo sperimentale e stravagante. E non mancano quelli che ritengono indispensabile un tocco elegante di mondanità.

Un circolo del cinema, oggi, è invece qualcosa di ben più vivo: è l'associazione libera e democratica di gruppi di cineamatori, di spettatori cinematografici che si riuniscono per salvaguardare i propri interessi culturali e artistici. Da troppo tempo ormai le normali sale cinematografiche non offrono altro che un desolato panorama di insopportabili prodotti industriali e commerciali, mentre i film di interesse artistico vi entrano sempre più raramente. Allora, la parte del pubblico che è più cosciente, quella che sa di poter chiedere al cinema qualcosa di più che non le solite idiozie prodotte in serie, sente la necessità di costituire un cineclub: per proiettare i film d'arte, i «classici» della storia del cinema, i film in lingua originale e in edizione integrale; per proiettare i film di quei paesi e di quei registi che varie considerazioni commerciali o politiche o di censura tengono lontano dagli schermi normali; per discutere criticamente sui film visti; per organizzare sempre più efficacemente la lotta per il buon cinema, contro le degenerazioni commercialistiche dei produttori che hanno solo interessi speculativi, contro chi considera il cinema soltanto uno strumento di evasione dalla vita reale. Ecco, in poche parole, che cos'è un circolo del cinema, e i suoi scopi.

Fondare un cineclub non è poi tanto difficile. Occorre solo un po' di spirito organizzativo, buona volontà e serietà di propositi. Le forme associative possono essere diversissime, quel che conta è che il cineclub ponga a fondamento della sua attività un preciso scopo culturale, bandendo dalla sua attività qualsiasi aspetto commerciale. Ciò non significa soltanto che i programmi delle proiezioni dovranno essere particolarmente curati dal punto di vista artistico, ma soprattutto che le manifestazioni del circolo dovranno essere riservate ai soci, i quali non pagheranno un biglietto d'ingresso, ma una quota annua d'associazione, rateabile, e saranno in possesso di una tessera.

Questo è necessario per evitare che gli esercenti delle sale cinematografiche e i produttori possano vedere nel cineclub un circuito commerciale che li danneggi: in questo caso essi scateneranno una guerra a fondo contro queste organizzazioni culturali e, dato il rapporto di forze, le schiaccerebbero, rimangiandosi per di più le concessioni già fatte (vecchi film alle cinescote, possibilità di organizzare festival a pagamento anche coi film retrospettivi, ecc.). Del resto, la forma dell'iscrizione annuale al cineclub inteso come associazione (e non come una qualsiasi proiezione) è motivo di maggior coesione tra gli aderenti e consente più concreti risultati nell'affermazione del buon cinema.

Un gruppo di iniziatori che si costituiscono in «comitato promotore» o in «consiglio direttivo provvisorio» possono lanciare attraverso la stampa locale, o con altri mezzi, l'idea di costituire un Circolo del cinema. Formuleranno uno statuto provvisorio (che sarà poi redatto nella forma definitiva alla prima Assemblea dei soci che sarà bene convocare ad attività già iniziata e — assumendosi ciascuno un compito ben preciso — cominceranno il lavoro. Trovare la sede sociale (per le iscrizioni, per un'eventuale biblioteca e conferenze); trovare la sala per le proiezioni (accordi con gli esercenti locali per la domenica mattina, o per qualche sera libera; eventuale allestimento di una sala propria o in comune con altre associazioni o organismi, acquistando un proiettore, magari a rate); prendere accordi con le cinescote e con le case produttrici e di noleggio per ottenere i film da proiettare; preparare un programma di attività culturali parallele alle proiezioni (discussioni sui film, ecc.); stipulare un accordo con la Soc. Ital. Autori Editori per i diritti erariali, ecc.; predisporre gli stampati necessari (tessere, programmi, amministrazione). Infine, ed è la cosa più importante, raccogliere i soci, le prime quote asso-

ciative per coprire le spese iniziali, e fare le proiezioni.

Continueremo la prossima volta, con ulteriori chiarimenti sui vari punti cui abbiamo accennato.

VIRGILIO TOSI

Padova. - Il Centro Cinematografico dell'Università ha protestato, e con una sua mozione invita gli altri cineclub ad associarsi, per il veto governativo alla pubblica proiezione del film *Le diable au corps* di Autant-Lara. (Nota: I Circoli del cinema, essendo associazioni private, potranno comunque proiettare, pur permanendo il divieto, la edizione originale del film).

Bergamo. - Il Circolo del Cinema «La Cittadella» (sede sociale: piazza Vitt. Veneto 6, tel. 40-52) inizierà alla fine di dicembre il suo terzo anno sociale. Dopo aver presentato nel 1948 più di trenta film, tra classici retrospettivi e anteprime (tra cui anche *Le diable au corps*), inizierà il nuovo anno sociale inaugurando una nuova sede degli spettacoli (400 posti), centralissima (viale Vitt. Eman. 7), fornita

in dicembre: 5 - *Il monello*; 12 - *La linea generale*; 19 - *Madame Bovary*.

Piacenza. - Il «Circolo del Cinema» proietta il 12 dic. *Madame Bovary*; il 19: *La chienne*.

Livorno. - Programma di dicembre del «Circolo del Cinema»: 8 - *La chienne*; 15 - *Breve incontro di Lean*; 23 *Madame Bovary*; 29 - *Le brasier ardent* di Mosjukin.

Biella. - Programma di dicembre del «Circolo di cultura cinematografica»: 9 - *Madame Bovary*; 16 - *La linea generale*; 23 - *La chienne*; 30 - *En Rade*.

Roma. - Il «Circolo romano del cinema» ha proiettato il 5 dic. *Madame Bovary*.

Monza. - Il «Circolo monzese del cinema» ha proiettato il 1° dic. *Madame Bovary* e il 7 *Le brasier ardent*.

Suzzara. - Il «Circolo Amici Suzzaresi della Cineteca Italiana» proietterà il 15 dic. *Il monello*.

Milano. - Il «Museo del cinema» (cineclub e cineteca) ha inaugurato in ottobre il secondo anno di proiezioni per i soci con *The Fugitive* di Ford. Ha inoltre presentato: *Les paysans noirs*, *Road to Rio* (con Bob Hope), *Fra Diavolo* (con Laurel e Hardy), *Fabiola* (1917) (assisteva allo spettacolo Anna Magnani), *L'amore*, *Il gabinetto del dott. Caligari* (integrale), *Antoine et Antoinette*, *Volto di donna*, *Oliver Twist*. Esaurito il primo turno, è stato creato un turno B supplementare per le nuove iscrizioni.



«En Rade» (1928), di Cavalcanti, in programma al Cine Club «Primi Piani» di Firenze.

di un moderno impianto di proiezione di proprietà del Circolo stesso. Oltre ai film retrospettivi, inediti e di anteprima (che saranno proiettati seralmente), il Circolo amplierà la già esistente biblioteca, con sala di lettura e prestito a domicilio per i soci, pubblicherà un bollettino di informazioni sui film più interessanti proiettati nelle altre sale, terrà un corso di conferenze sulla storia e la tecnica del cinema. Saranno anche allestite «sezioni speciali» con film scientifici. Tra le prime proiezioni, oltre al calendario di film della Cineteca Italiana, sono annunciati: *Les Enfants du Paradis* di Carné (orig. integr.), *Story of G. I. Joe* di Wellman, *Ulica Graniczna* di Aleksander Ford e un gruppo di film ebraico-palestinesi (*La grande promessa*, *Beith-Ha-Aravà* e *Adama*).

Firenze. - Il Cine Club «Primi Piani» ha proiettato in novembre: *Tabu* di Murnau e *Il pellegrino* di Chaplin; *Le notti bianche* di San Pietroburgo di Roscial e Stroeve; *Janosik*, il bandito di Fric; *La tragedia* di Pizzo Palù di Pabst e *Il milione* di Clair. Le proiezioni hanno luogo ogni mercoledì sera al Teatro Cherubini di via Laura. I soci del cineclub godono di facilitazioni nell'acquisto di libri. Programma di dicembre: 1 - *Suvorov* di Pudovkin; 8 - *Il monello* di Chaplin; 15 - *Madame Bovary* di Renoir; 22 - *En Rade* di Cavalcanti; 29 - *Ragazze in uniforme* della Sagan.

Mantova. - Il «Circolo del cinema» (che è un «neonato»: auguri e buon lavoro) proietta

zioni. Tra i film recentemente acquistati segnala: *Padre* (1913, con E. Zaccanti) e *Giananna d'Arco* di Uelicky. (Il sig. Guerrasio, direttore del «Museo del Cinema» ci ha inviato una lettera — che non possiamo pubblicare perché troppo lunga — protestando perché non abbiamo mai accennato alla sua iniziativa. Ciò è semplicemente dovuto al fatto che non ci aveva mai comunicato niente in proposito).

Milano. - Gli «Amici della Cineteca Italiana» proietteranno il 14 dic. *I fratelli Karamazoff* (1931) di F. Ozep; il 21, *Maskerade* (1934) di W. Forst. La «Cineteca Italiana» comunica che (oltre ai circoli già programmati) sono in corso trattative con i cineclub di Carrara, Siena, Borgosesia, Viareggio, Bergamo, Padova, Genova, Ravenna.

Ravenna. - Il «Circolo Ravennate del Cinema» ha iniziato la sua attività con *La Kermeesse eroica* di Feyder, cui sono seguiti: *Sigfrido* di Lang, *Variété* di Dupont, *Mademoiselle Docteur* di Pabst e *Ivan il terribile* di Eisenstein. A seguito di un accordo, i soci del cineclub di Ravenna potranno assistere alle proiezioni del cineclub bolognese e viceversa.

PICCOLA POSTA

Dr. A. Furlan di Mestre: Anna Cagnola di Cannobio; Nereo Battello di Gorizia; E.N.A.L. di Bolzano; *Universitari ventimillesimi* - rispondiamo alle vostre lettere con l'articolo di questo numero e con quelli che seguiranno.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. In questa rubrica viene istituita una sezione riservata agli scambi di riviste e libri di natura esclusivamente cinematografica. Vorrei pregare però i corrispondenti di astenersi dall'offerta o dalla richiesta di stampa extra-cinematografica. Prego inoltre gli amici della Diligenza di non chiedere più gli indirizzi delle attrici: ho fatto una deroga per un lettore perché il suo caso mi sembrava preoccupante, ma d'ora in poi, rivelerò al massimo, il recapito dei registi e delle case di produzione. E per quanto riguarda il servizio fotografico, ovvero la stampa e l'invio delle immagini già apparse su Cinema, devo comunicare a tutti che dette fotografie verranno spedite al richiedente circa due mesi dopo l'ordinazione: questo provvedimento è dovuto a ragioni molto pratiche, perché prima si accumulano le richieste e poi, con una sola « tournée », si stampano gli esemplari in numero sufficiente da accontentare tutti. L'avvertimento vale soprattutto per GIOVANNI UMICINI (Siena), SANDRO ROSTI (Milano) e FRANK DALATRI (Roma) che hanno mandato lettere e cartoline di sollecito.

VALTER CHISALE (Genova). Sì, Herbert Stothart è d'origine tedesca, e a lui si deve il commento musicale per David Copperfield. Il suo nome ricorre sino al 1941 nei titoli di testa dei film prodotti dalla Metro Goldwyn Mayer di cui è stato direttore musicale. La scomparsa del suo nome dagli annuari e dai film lascia supporre che egli sia morto. Diverse canzoni composte da Stothart insieme a Rudolf Friml vengono ancora oggi eseguite alla radio; motivi di Rose Marie e di La Luciolina. Un altro compositore, cui tu accenni, è Victor Schertzinger, americano d'origine a dispetto del suo cognome mitteleuropeo. È nato infatti a Mahanoy City, nella Pennsylvania l'8 aprile 1889. Dicono che egli sia il primo uomo che abbia scritto un commento musicale per un film, e più precisamente per Civilization diretto da Thomas H. Ince. Come regista, Schertzinger ha preferito dedicarsi a film straordinariamente leggeri, vedi Fashions in Love, Paramount Parade e quel tal Una notte d'amore con Grace Moore e Tullio Carminati nonostante abbia diretto, nei primi anni di attività, Forgotten Faces e il bellissimo Redskin, impostato sui rapporti con i compagni di collegio di uno studente con sangue indiano nelle vene. Dal 1941 mancano notizie anche di Schertzinger.

VINCENZO REDAELLI (Milano). Le critiche che mi alleggi per la lettura non sono trascurabili, ma mi pare che i termini esclusivamente il lato formale di un film, rivelandone gli aspetti più evidenti, ed esprimendo le tue idee con una sorta di linguaggio vizioso criticamente, ovvero affetto da luoghi comuni. Non disperare però; ho voluto essere molto severo, e

devo ammettere che ben poco si può trovare in critiche di venti righe. Ho scritto quanto sopra per dirti che si ritiene il tuo apporto critico ancora immaturo per Cinema, però ti si incoraggia ad approfondire la cultura cinematografica e ad affinare l'occhio. Pigmallone è universalmente ritenuto un film diretto da Anthony Asquith e da Leslie Howard, e Pascal figura come il produttore. È un produttore che si dedica anche alla regia, questo è forse un motivo per indurre i titolisti italiani ad attribuirgli frettolosamente la paternità di Pigmallone. Avrai notato che nei titoli di testa c'è il nome di David Lean (regista di Breve Incontro e Oliver Twist fra l'altro); all'epoca di Pigmallone, attorno al 1938, egli era ancora segretario di edizione. Hai ragione per Viaggio senza fine di John Ford; fu presentato quasi clandestinamente a Milano nell'estate del 1946. La stessa sorte toccò a Piccola città di Sam Wood, mentre Tom Dick e Harry, quel singolare film diretto da Garson Kanin con Ginger Rogers e Burgess Meredith, neppure arrivò in Lombardia. I film russi sono stati per almeno due anni totalmente assenti dai nostri schermi per ragioni commerciali; non erano troppo graditi al nostro pubblico, specialmente quelli d'argomento bellico. Il guaio sta nel criterio di importazione: se invece di far doppiare opere ritenute mediocri dagli stessi russi, avessero presentato Circo di Aleksandrov e altri film di valore anche se prodotti più di dodici anni fa, il pubblico non avrebbe fatto il viso dell'armi alla cinematografia sovietica. Aristarco ti ringrazia dei saluti.

GIORGIO CATTARELLO (Milano). Il direttore dice che vedrà di accontentarti. Ma sarà l'unica eccezione.

MARIO SCORZA (Sestri Levante). Dici di aver visto nei film russi presentati nel dopoguerra, « un susseguirsi oscillante di inquadrature accecanti e buie peste. E dissolvenze incrociate pietose ». Sarei contento che mi indicassi le dissolvenze pietose; per le « inquadrature accecanti » e così via la colpa non può che essere attribuita alla stampa difettosa delle copie positive, perché i russi vantano eccezionali operatori, come Tissé e Golvina, e quanto agli allievi è il caso di dire che hanno ormai ben poco da imparare dai loro maestri. Non dimenticare che sovente gli interni, nei film russi, difettano di luce; ma non è un errore tecnico, bensì una precisa richiesta del regista. Per il resto hai ragione: le trame non avevano sufficienti motivi per interessare il pubblico e la regia non curava di certo delle lodi al film russo dell'ultimo periodo. La recitazione non è « disinvoltata », come dici tu, sullo stile hollywoodiano, ma questo è un fatto etnico, dal quale non si può prescindere: i russi sono così. Sei entusiasta della fotografia di Cac-

cia tragica: l'operatore è Otello Martelli, che ha terminato di recente Riso amaro, sempre con la regia di De Santis.

P. G. RICOLFI (Casale). Proponi di fare una grande raccolta di sceneggiature « che sostituirebbe in parte la cineteca che non ci sarà mai ». Ti faccio notare che il film è a volte addirittura all'opposto della sceneggiatura cui s'ispira. Se vuoi alludere a quelle sceneggiature desunte che la casa editrice Poligono va pubblicando (tratte dalla copia del film, « evi parlare di « copione di montaggio »). Tu consigli a Gromo e a Sacchi di raccogliere in volume le loro critiche pubblicate sui quotidiani; io no. Dici che « bisogna far conoscere il teatro muto di P. A. Gariazzo, scritto nel 1918. Affronta questioni estetiche e le risolve prima dei più celebrati autori stranieri ». Sarà, ma non si vede la necessità di una ristampa. Infine ti lamenti perché nei doppiati, i nomi stranieri sono pronunciati male (per es. « vesning » da « Wesning »). Giro la tua lamentela al Consorzio Doppiatori perché provveda ad un maggior approfondimento linguistico.

I. CIANI (Firenze). Grazie per l'entusiasmo che dimostri nei riguardi di Cinema. E grazie anche per la proposta di istituire una sezione « rassegna della stampa » dove si prendano in considerazione gli articoli migliori apparsi sui periodici italiani, in riferimento al cinematografo e ai suoi problemi. Elenchi con molta diligenza i punti e i paragrafi, dai consigli e istruzioni: te ne siamo grati. Però vorremmo usare il procedimento contrario: indicare gli articoli peggiori e stroncare quella che tu definisci « la critica dilettante e parassita che imperversa presso le più importanti pubblicazioni ». Si nella collezione del vecchio Cinema, in veste di corrispondenti con la posta dei lettori, si trovano i nomi di molti critici oggi in piena e proficua attività, come Viazzi, Terzi, Di Giammatteo, Castello, ecc.

PIER LUIGI BRUNERI (Firenze). Lunga e impegnativa come un articolo, la tua lettera ha portato in questa Diligenza molte buone idee. Il formato ridotto non è più giovanissimo — è vero — e merita che se ne parli. So di pubblicazioni che in Italia si dedicano già al parente povero del 35 mm., ma non escludo che Cinema possa, sia pure saltuariamente, accordare una pagina ai problemi più interessanti e urgenti in quel campo. Giuste le tue recriminazioni contro i desideri dei cineamatori italiani del tempo di guerra; essi desideravano il cinema americano per allontanare gli occhi dai plumbei e inutili film tedeschi, per non rabbrivire al cospetto di troppe insulse produzioni italiane (il merito dei pochi registi oggi validi venne in luce proprio in quell'epoca). Terminata la guerra ci si accorse che poche cose buone erano state realizzate a Hollywood, i brividi provati davanti ai film di Mattoli o di Bonnard tornarono quando si constatò il tono molto basso delle farse di Gianni e Pinotto, e si rimpiansero tante cose. Ma è stata una lezione necessaria. Ora tu fai notare che Matarazzo s'ostina a realizzare film comici di poco conto; è questione di non fare il passo più lungo della gamba. E in più accusi quel regista di aver tolto di peso dal Milione di René Clair, molti « gags » per il suo Sciopero dei milioni. Non ho visto quest'ultimo film, e neppure lo andrò a vedere; ignorerò il barone Carlo Mazza e Totò al Giro d'Italia, quindi la partita resta aperta fra te e quei registi, io mi ritiro.

IVO VALENTINI (Modena). Vuoi che siano pubblicati su Cinema brani di sceneggiature di film celebri e divenuti ormai « classici ». Vedremo di accontentarti. È allo studio anche la pubblicazione dei titoli, con relative indicazioni, di tutti i film importati in Italia dopo la liberazione.

JONES O MACGUIRE? (Capri). Pseudonimi come il tuo sono più

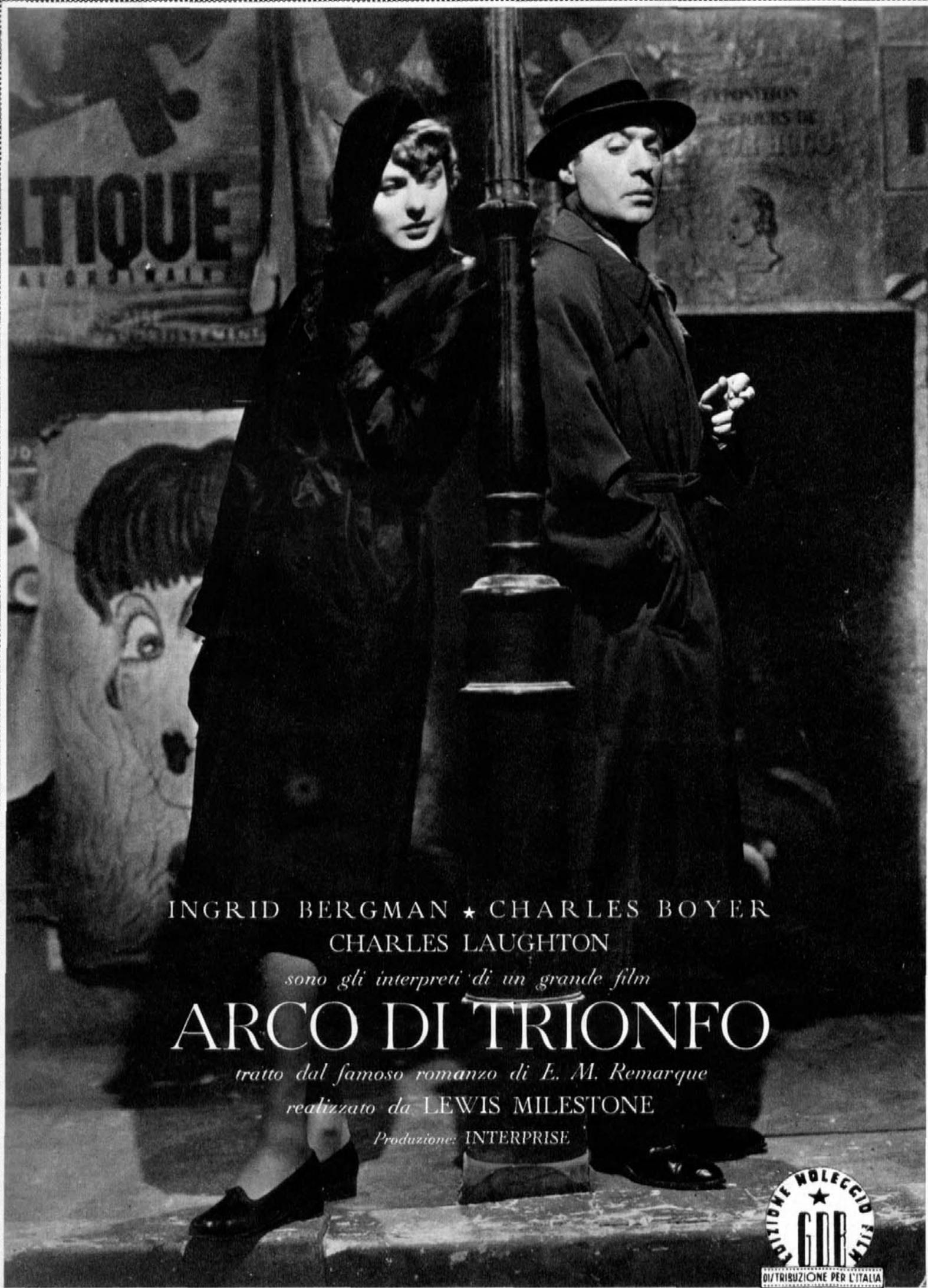
indicati per le « piccole poste » dei settimanali cui scrivono i lettori innamorati di qualche attrice, che non per questa sede, dedicata a problemi extradivistici. Ma la domanda che mi rivolgi è interessante: « C'è molta differenza fra la Jones e la McGuire? ». La differenza è molta, e si misura col metro della sensibilità e dell'educazione. Già, i ruoli per queste due attrici differiscono. Dove la carnalità della Jones entra in conflitto con certe sue apparenze « celestiali » si ha una recitazione tutta superficiale; rimarchevole, interessante ma sempre troppo vistosa. Alla McGuire, di cui Anime ferite è a parer mio il film migliore, si addicono i personaggi da « inventare », le figure di donna senza rilievo e — presumibilmente — senza troppi problemi. È l'attrice che con un'eccellente interpretazione anima queste creature, le imposta, le amplia e le rifinisce; il suo metodo nel disegnare un personaggio può essere paragonato a quello di Bette Davis. Dove la Jones è richiamo, la McGuire è creazione; per questo è da preferire la seconda. Casa di bambola non è stato ancora realizzato. Dorothy McGuire ha trascorso un lungo periodo di vacanze in Italia, dove si dice abbia fatto la documentarista, e poi è ripartita per New York con il Saturnia. Sta aspettando un bambino. Grazie dei saluti, e buon divertimento nella tua Capri.

M. PRIOLI (Lucca). Hai ragione anche tu, al Postiglione si può chiedere l'impossibile. Hai visto una breve e vecchia commedia americana, muta, intitolata Deux Bons Copains nell'edizione destinata alla Francia, ed hai notato che « il finale è identico, come soggetto, a quello di Entr'Acte di René Clair: corteo funebre che si trasforma in una corsa posticcia, ribaltamento del cerro funebre e apertura della bara, da cui esce il morto ancora vivo ». Hai cercato sul Filmlexikon il nome di Ford Sterling che interpreta la farsa, e non avendolo trovato ti rivolgi a me, con la domanda: « Il francese ha plagiato l'americano, o viceversa? ». Ford Sterling è stato uno dei più noti protagonisti delle commedie della Keystone Comedies; era il proprietario della società con Mack Sennett e Mabel Normand, fin dalla fondazione (1912). Questo lascia supporre che realmente Ford Sterling abbia ispirato René Clair almeno dieci anni prima di Entr'Acte, ma questo vuol dire poco, perché il francese ha girato il suo film giovandosi di uno scenario di Francis Picabia (il pittore che incollava sui quadri i biglietti da mille franchi veri) ed ha rispettato in un certo senso i desideri di Rolf Maré, direttore dei balletti svedesi, cui era destinato Entr'Acte. Quindi, se mai accusa deve essere rivolta, la vittima sia Picabia; con ogni responsabilità Clair non ha visto Deux Bons Copains, come Duvivier non ha visto il carretto fantasma di Sjöström. Tornando a Ford Sterling, il suo vero nome è George Stinch, ed è nato a La Crosse, nel Wisconsin, il 3 novembre 1883. Ha interpretato molti film a lungometraggio dal 1926 al 1934, fra i quali Gentlemen prefer Blondes, For the Love of Mike, e Kismet (edizione 1933) dove sosteneva la parte di Aru. Le sue notizie più recenti risalgono al 1936, quando egli è finito alla R.K.O. nel reparto « commedie brevi ».

IL POSTIGLIONE

Cambi e acquisti

DAVIDE TURCONI (Casella Postale 187, Lecco, prov. Como) cerca Cinema vecchia serie, numero 167, e annate vecchie di riviste cinematografiche in genere, italiane ed estere. Cede o cambia: Cinema, vecchia serie, n. 46, 55, 56, 150. Kinema n. 3 e 4 del 1938. Cinetempo, raccolta completa. Film d'oggi, n. 9, 15, 16, 17, 19, 28. Quarta parete, n. 1, 2, 3, 4, 6. Film n. 40 e 45 del 1942 e 7, 15, 31, 33 del 1943. Bianco e nero, n. 1 e 3 del 1942. Sipario n. 2. Star n. 28 e 39 del 1945.



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



ROMA - Via Nomentana, 309
Tel. 849 165 - 849 568



RISO AMARO

IL CINEMA SCOPRE UN MONDO FINORA IGNORATO, QUELLO DELLA RISAIA. E' UN AMBIENTE STRANO E AVVINCENTE CHE HA I SUOI COSTUMI, LE SUE LEGGI, I SUOI VIZI, LE SUE VIRTU'. UN MONDO IN CUI LA VITA SEMBRA ASSOPITA SOTTO LA CALURA OPPRIMENTE DEL SOLE CHE DARDEGGIA GLI ACQUITRINI E DOVE FRA CENTINAIA DI DONNE CHE LAVORANO FATICOSAMENTE, SI SVOLGE UNA VICENDA DRAMMATICA E PASSIONALE. CALDA DI SENSUALITA', LAMPEGGIANTE DI CONTRASTI, TORBIDA DI INTRIGHI

VITTORIO GASSMAN ★ DORIS DOWLING ★ SILVANA MANGANO
RALF VALLONE ★ NICO PEPE ★ CHECCO RISSONE

Regia di: GIUSEPPE DE SANTIS

UN FILM LUX