

# CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO  
LIRE **14**

NUOVA SERIE - 15 MAGGIO 1949

SCRISSE una volta René Clair, dopo la sua esperienza hollywoodiana: « Tra i quattro o cinquecento film prodotti ogni anno in California, quanti recano il marchio di uno stile personale, quanti paiono essere l'opera di un artista, o di un artigiano originale? E' per una specie di superstizione che si continuano a citare il regista e gli scenaristi di un film americano. Salvo alcune eccezioni, le loro firme non hanno più significato di quanto ne abbiano quelle che figurano sui biglietti di banca, ove si può sostituire il nome di un cassiere con quello di un altro, senza che per ciò il valore della banconota cambi. Così malgrado la tipografia maestosa e le fanfare che accompagnano le didascalie iniziali, i nomi che vi si leggono non sono, il più delle volte, che quelli degli impiegati di un'amministrazione diretta da una collettività potentissima e anonima ».

Ma il grande regista francese non ha contemplato un caso: e se la banconota, pur essendo firmata, fosse falsa?

\*\*\*

PER ESEMPIO, quando in un qualsiasi giornale, in un manifesto, in un volantino, leggete frasi come, poniamo, questa: « Quella stessa bocca che baciava con tenerezza, che profferiva dolci frasi d'amore, ora sibila parole d'odio... Un muro è sorto tra il bene e il male... Cadono gli idoli di ieri, altri ne sorgono... », siate sicuri di due cose: non si tratta di un film, ma di una delle banconote di cui parla Clair, presumibilmente falsa; chi ha compilato la frase pubblicitaria, ha scarse co-

## RIDER'S INDIGEST

noscenze d'italiano. Difatti, i puntini di sospensione tra una frase e l'altra devono essere sempre quattro: tre di sospensione, e il punto finale.

(Ma potrebbe anche darsi che la fretta, il vortice degli affari, l'ardore del lavoro, eccetera, eccetera).

\*\*\*

A PENSARCI bene, non si riesce a rendersi conto del perché la pubblicità cinematografica debba essere sempre, e necessariamente, così scadente. Così roboante. Così falsa nel tono, e priva di misura, e di gusto, e chi più ne ha ne metta. C'è più spesso intelligenza e gusto nella pubblicità di un dentifricio, di un callifugo, di una cera per pavimenti, che in quella per il tal celebrato film, per il supercolosso talaltro, per il grande superextraipercolosso.

\*\*\*

PRESENTANDO a Milano *Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica disse al pubblico che gremiva la sala: « Sono particolarmente lieto di presentare il mio nuovo film a Milano, in questa Milano che ha creato il successo di *Sciuscià...* ». Presentando *Ladri di biciclette* a Parigi, Vittorio De

Sica dichiarò: « Sono particolarmente lieto di presentare il mio nuovo film a Parigi, in questa Parigi che ha creato il successo di *Sciuscià...* ». Si capisce che se De Sica dovesse presentare *Ladri di biciclette* a Guardiagrele o a Venegono Superiore, sarebbe particolarmente « lieto... in questa città che ha creato il successo di *Sciuscià...* ».

I casi sono due: o noi siamo terribilmente ingenui, o De Sica è un diplomatico raffinatissimo.

\*\*\*

IN UN SUO articolo pubblicato da *Bianco e Nero* col titolo *Individuo e società in Chaplin, De Sica e nel realismo americano* (un bel titolo per una nota troppo breve), Paolo Jacchia dice che nel finale di *Odio implacabile* di Dmytryk l'assassino « è giustiziato non dalla legge, bensì da altri individui: ed è un rappresentante della giustizia che li spinge a farlo, confessando la propria impotenza a procedere, nel caso specifico ». Deve proprio trattarsi di un caso specifico, perché in *Odio implacabile* l'assassino viene ucciso mentre tenta la fuga, proprio e solo dalla revolverata dell'ispettore di polizia, cioè del « rappresentante della giustizia » (veramente, la giustizia la rappresentano i magistrati, se proprio non cadiamo in un'orribile confusione di concetti). Però può sempre darsi che il film che noi abbiamo visto, e che i titoli di testa dichiaravano essere *Odio implacabile*, fosse un altro film, di altro regista, e magari neppure americano.

O. D. F.

Cara Signora,

chi le ha detto che il cinematografo italiano sia al servizio di questo o di quel partito? Se i nostri attori, registi, scrittori, non han fatto che lamentare quest'inconveniente durante il bico e trascorso ventennio, per quale ragione dovrebbero avvolgere il loro cervello e le idee — quando ne hanno — in una bandiera rossa, bianca o turchina? Ricorda quei tempi, mia cara signora? Gli scrittori dicevano che non potevano far svolazzare liberamente la loro fantasia perché il regime imponeva una letteratura, una pittura, un cinematografo intonati al « clima duro »; e con la lezione del passato, crede proprio che i nostri registi siano così imbecilli da sottomettersi volontariamente agli ordini di un partito?

Leggo nella sua lettera: « Perché mai il Fabbri, il Vasile, il Rossellini, il Blasetti, servono soltanto gli ideali cattolici, come il De Feo, il Sarazani e lo Zampa quelli liberali, lo Zavattini e il De Santis e il Visconti quelli comunisti? Sono i rispettivi partiti che li obbligano a comportarsi in tal modo, oppure essi lo fanno volontariamente, per guadagnarsi il regno dei cieli comunisti democristiani e liberali? ». Signora cara, si sbaglia. Per rimanere nel campo del cinema — ed è quello che ci interessa — devo dirle che nessuno ha mai inteso dare un colore politico al film, alle critiche e alle sceneggiature. Non è affatto vero quello che taluno ha scritto e, cioè, che *Fabiola* voglia fare un accostamento tra i primitivi cristiani e i moderni comunisti, come non è vero che *In nome della legge* sia ispirato ai principi del ministro Scelba e, anche, a quelli dell'on. Di Vittorio. Col cinematografo, signora cara, la politica non c'entra e se qualcuno ha attribuito idee politiche al film di Germi e a quello di Blasetti, questo qualcuno ha barato; non ha fatto gli interessi del cinema italiano, ma solo quelli del partito cui appartiene, e di sua iniziativa. Il cinema italiano, quando è arte, non appartiene a nessun partito politico, anche se c'è qualcuno che tenta d'impadronirsene, falsando la realtà della cronaca, organizzando conferenze e riunioni, attribuendo a personaggi responsabili idee e propositi che tali personaggi non hanno mai avuto. Credo sia proprio il caso di definire sciocchi quei suoi amici

## LETTERE DA UNO SCONOSCIUTO

che han cominciato a sghignazzare alle prime inquadrature del film *In nome della legge* ritenendolo filocomunista, così come sono sciocchi quei critici che hanno accusato l'on. Andreotti di fare il gioco dell'America e l'on. Di Vittorio di fare il gioco di Anna Magnani, (tanto più che la storiella dei 40 milioni che avrebbe introitato quest'ultima per fare un film, è inventata di sana pianta).

In Italia, signora cara, ci stiamo battendo tutti, sinceramente, per fare sopravvivere il cinema nazionale, soprattutto perché merita di sopravvivere; e se qualcuno viene a dirle che il cinematografo a seconda dei film che produce è a volte comunista, a volte liberale, a volte monarchico o democristiano, non gli dia ascolto. Lei sa che il pubblico ha buon fiuto e quando dovesse sentire nei nostri film il puzzo della politica, diserterebbe i locali di spettacolo, così come li disertò quando qualcuno pretese di propinarci film di propaganda tipo *Redenzione* o *Camicia nera*. Per adesso, quindi, stia tranquilla e continui ad assistere alle visioni dei film italiani. Il giorno in cui dovesse accorgersi che attraverso i film si fa propaganda per questo o quel partito, rinunci alla sua abituale compostezza, gentile signora, e si metta a fischiare. Viviamo, per fortuna, in un paese libero e nessuno potrà obbligarci a vedere determinati film di propaganda o ad applaudire determinate situazioni che abbiano riferimenti con la vita politica, soprattutto perché ci stiamo abituando a fare il nostro comodo, rispettando naturalmente, la libertà altrui.

Le bacio la mano.

Egregio signor Produttore,

anche lei s'è fissato coi film comici. Dice che sono il migliore investimento di capitale, specie se tratti da una canzoncina alla moda o da un elenco telefonico anche usato, a condizione che siano infarciti di belle donne e di trovate umoristiche. Lei è padrone dei suoi soldi e, quindi, padrone di fare il proprio comodo. Ma vorrei permettermi di richiamare la sua attenzione su due filmetti comici ricavati da canzoncine popolari, usciti in questa stagione: *Il barone Car-*

lo Mazza e *I pompieri di Viggiù*. Entrambi i film sono stati sceneggiati da ottimi umoristi e affidati all'interpretazione di comici rinomati, senza pensare che si valgono della presenza di Silvana Pampanini eccetera eccetera. Parliamo un po' dei *Pompieri di Viggiù*, ch'è stato girato alla garibaldina e dev'essere costato pochi soldi. Il film non ha una trama, perché s'è creduto che una trama non fosse necessaria e bastassero gli assi della rivista per farne il successo. Non ha una sceneggiatura, perché gli sceneggiatori, sempre bravissimi, questa volta avevano forse inghiottito troppe pasticche di simpamina o forse si sono limitati a dettare qualche « sketch » a una dattilografa insonnolita che poi ha lavorato di fantasia; il film, infine, non ha una decente scenografia, giacché s'è preferito adattarsi alle fastose scene teatrali adoperate dai quattro capocomici che vi appaiono. Ebbene, specialmente la scenografia, così fastosa quand'è vista dalla platea di un teatro, nel film è immiserita, vuota, desolante, illuminata malissimo, limitata da miseri fondali. Senza contare che non c'è alcun legame tra i quadri di Totò e quelli di Taranto, le scene della Osiris e quelle di Dapporto. E' probabile che i nostri comici di rivista si siano rifiutati di apparire insieme, suscettibili come sono, ma almeno al finale, santo Dio, potevano indossare il saio dell'umiltà e dare una conclusione più decente al film, ch'è certamente costato del danaro al produttore!

Ma, per disgrazia, anche lei — che pure è un uomo intelligente — ha le sue clientele: crede soltanto ad alcuni registi, ad alcuni comici, ad alcuni sceneggiatori; ha paura delle idee nuove e non si fida della gente nuova, anche se per il troppo lavoro i suoi amici sono costretti a pasteggiare con la simpamina. E allora, quand'è così, dia almeno il tempo di prender fiato a chi lavora con lei; non chiedi una sceneggiatura in 32 ore e una regia in 12 giorni. Vedrà che continueranno a lavorare con lei allo stesso prezzo, felici di poter dormire e rimandare la soluzione di uno « sketch » se una sera proprio non ce la fanno a spremersi il cervello. Inutile dirle che dalle sue mani non uscirà mai un comico come Danny Kaye (troppo arrischiato, per carità!) né un regista come Chaplin. Devotamente.

ITALO DRAGOSEI

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO  
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie  
Volume I

FASCICOLO 14

Anno II - 15  
Maggio 1949

Questo fascicolo contiene:

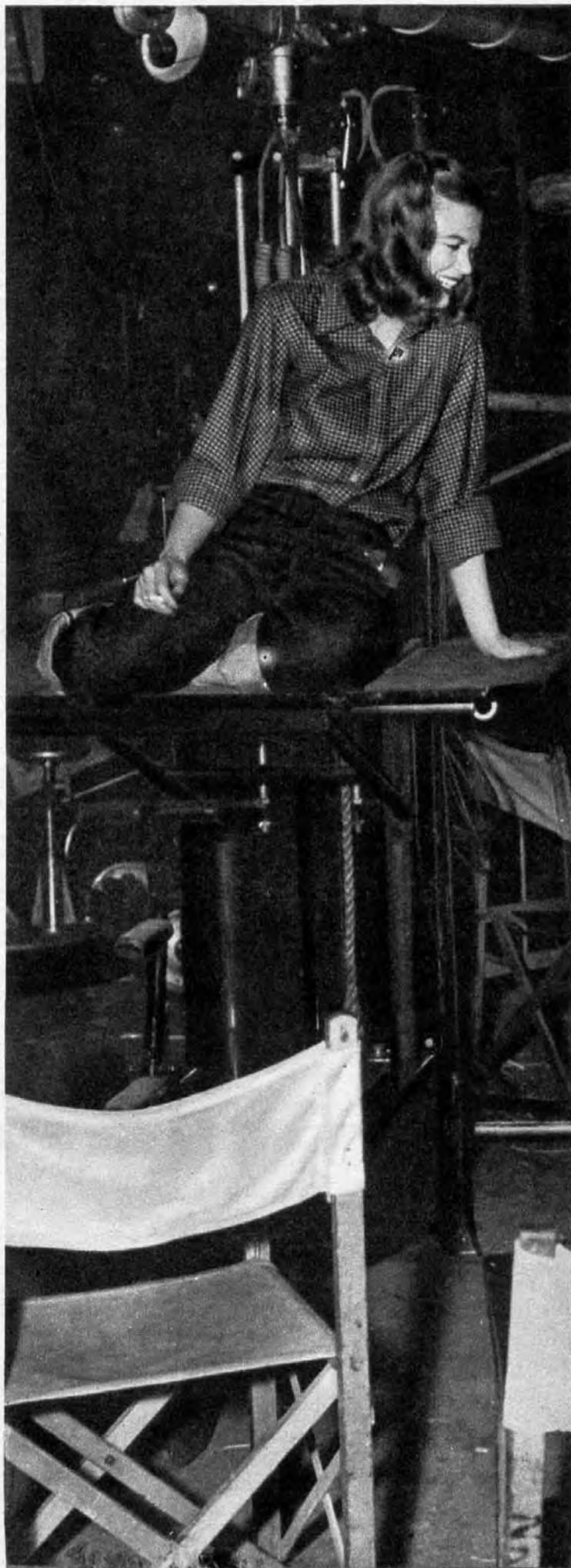
O. D. F.	
<i>Rider's indigest</i> . . . . .	Seconda di copertina
ITALO DRAGOSEI	
<i>Lettere da uno sconosciuto</i> . . . . .	Seconda di copertina
Cinema-gira . . . . .	418
B.	
<i>E adesso faccia il film</i> . . . . .	421
LO DUCA	
<i>Trilogia mistica di Dreyer</i> . . . . .	422
MARIO VERDONE	
<i>Ancora sui poeti</i> . . . . .	425
DOM.	
<i>Progetti di De Santis</i> . . . . .	427
CLAUDIO VARESE	
<i>Film come documenti della società contemporanea</i>	428
SERGIO ROMANO	
<i>Grande problema di economia per il cinema inglese</i> . . . . .	429
FEDERICO FEDERICI	
<i>"Berliner Ballade", allegria che sa di tragedia</i> . . . . .	431
GASTONE TOSCHI	
<i>Il piano quinquennale per la cinematografia in U.R.S.S.</i> . . . . .	434
GIULIO CESARE CASTELLO	
<i>I registi: Billy Wilder</i> . . . . .	437
CARL VINCENT	
<i>Retrospective: "Il tesoro d'Arne"</i> . . . . .	439
GUIDO ARISTARCO	
<i>Film di questi giorni</i> . . . . .	442
V. T.	
<i>Circoli del cinema</i> . . . . .	445
CORRADO TERZI	
<i>Biblioteca</i> . . . . .	447
FERNALDO DI GIAMMATTEO	
<i>Paradiso perduto</i> . . . . .	447
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i> . . . . .	448
PIERLUDOVICO PAVONI	
<i>Novità nel campo degli obbiettivi. Terza di copertina</i>	

\* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERUCCIO PRISONE \*

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1  
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via Ruggero Feuro, 84 - Tel. 873159  
PARIGI: 5, boulevard de Latour-Maubourg. Paris VIII - NEW YORK: 166 West, 48th  
Street, New York City 19 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'amministr.  
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-  
BONAMENTI: Per l'Italia, annuate lire 2000, semestrale lire 1100, estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: da un'inquadratura del film "Let's Fall in Love" con D. Lamour,



Helen Backlin, interprete di «The Chiltern Hundreds», prodotto da George H. Brown e diretto da John Paddy per l'organizzazione Rank.

# CINEMA GIRA

## ITALIA

### Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: Rondini in volo (Mayor Film), regista Luigi Capuano, interpreti Andrea Checchi, Massimo Serrato, Dina Sassoli, Umberto Spadaro, Guido Celano, Mirko Ellis, Gabriele Ferzetti, Giovanni Grasso, Mario Ferrari; Il lupo della Sila (De Laurentiis-LUX), regista Dullio Coletti, interpreti Amedeo Nazzari, Silvana Mangano, Vittorio Gassman, Jacques Sernas, Luisa Rossi, Olga Solbelli, Laura Cortese e il cane lupo Ador.

### Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Terra di Dio (Berit Film), in esterni a Stromboli, regista Roberto Rossellini, interprete Ingrid Bergman; Cleo sulla palude (ARX), in esterni nei dintorni di Roma, regista Augusto Genina, interpreti Rubi D'Alma, Ines Orsini, Mauro Matteucci, Giuseppe Marletta, Domenico Vigliani-Borghese; La luce che non si spegne (O.R.S.A. Film), in interni a Roma, regista Vittorio B. Cottafavi, interpreti Gino Cervi, Maria Denis, Leonardo Cortese, Luigi Tosi, Tino Buazzelli, Daniela Benson; Gente così (I.C.E.T. - Artisti Associati), in interni a Milano, regista Fernando Cerchio, interpreti Camillo Pilotto, Vivi Gioi, Adriano Rimoldi; Ralph (Pathé - Italia), in interni a Roma, regista Jacopo Comin, interpreti Jone Salinas, Eleonora Rossi, Gaby Morlay, Peter Trent, Maria Grazia Francia, Olinto Cristina (con una versione francese diretta da Jean Gehet); E' primavera (Universalcine), in interni dal vero a Roma, regista Renato Castel-

lani, attori non professionisti; Vespro Siciliano (E.P.I.C.A. Film), in interni a Palermo, regista Giorgio Pastina, interpreti Marina Berti, Clara Calamai, Roldano Lupi, Ermanno Randi, Aroldo Tieri, Paul Muller, Stephen Barklay, Aldo Silvani, Carlo Tamberlani, Gabriele Ferzetti; Storia delle cinque città (Al. C.E. - Fincine), episodio italiano in esterni a Roma diretto da Romolo Marcellini, interprete Gina Lollobrigida; Ma-rechiaro (Romana Film), in esterni a Napoli, regista Giorgio Ferroni, interpreti Massimo Serrato, Silvana Pampanini, Nada Fiorelli, Augusto Di Giovanni, Enrico Luzi, Franca Maj: Yvonne (Amato), in esterni a Roma, regista Giuseppe Amato, interpreti Totò, Olga Villi, Frank Latimore, Gino Cervi, Eduardo De Filippo, Giulio Stival.

### In preparazione...

...e di prossimo inizio: Altura, regista Mario Segui; Se fossi deputato, regista Giorgio Simonelli, interprete Nino Taranto; Bonifacio VIII, registi De Ruffo e Ratti; Le due madonne, regista Giorgio Simonelli; Suo marito gangster, in versione italiana e inglese, regista Mario Soldati, interpreti Robert Newton, Yvonne Sanson, Franco Coop; Totò il buono, regista Vittorio De Sica; La figlia della Madonna, regista Roberto Montero.

### Grandiosi i progetti...

...della Scalera Film la quale ha annunciato un vasto programma di produzione in compartecipazione con la Francia, l'Inghilterra e gli Stati Uniti.

Il programma comprende: Otel-lo, diretto e interpretato da Orson Welles; una riedizione di Tarakanova con Douglas Fairbanks jr.; Orfeo, di Cocteau; L'amante dell'Orsa Maggiore; La storia di Pierino Gamba e Galileo Galilei. Inoltre è in preparazione un film di Fabrizi, con Lianella Carell; un film diretto da Camillo Mastrocinque e un altro interpretato da Lilla Silvi che, dopo diversi anni, tornerà così sullo schermo.

### Carol Reed...

...verrà quasi certamente in Italia per dirigere un film della Phoenix la quale, oltre la produzione di documentari e cortometraggi in bianco e nero e in technicolor, ha in preparazione un Don Bosco, in doppia versione italiana e inglese, soggetto di Giovanni Giraud e La pattuglia, soggetto di Giorgio Prosperi e Vittorio Calvino. La stessa società ha inoltre acquistato i diritti di Il sacro esperimento di Hochwaeelder. Mentre i primi due film saranno realizzati entro l'estate, il secondo è previsto per l'autunno.

### Si trova a Roma...

...una delegazione argentina composta da Attilio Mentasti, dell'Argentina Sono Film, e da Juan Guthmann, della Società Interamericana, incaricati dall'Associazione dei Produttori Argentini (APPA) di trattare un accordo con la produzione cinematografica italiana. Com'è noto, in Argentina, la Direzione Generale dello Spettacolo bloccò nel settembre scorso la importazione dei film italiani per rivalsa contro la mancata importazione in Italia dei film

argentini. Mentasti e Guthmann sono venuti a cercare una soluzione di compromesso che, del resto, è del massimo interesse per la nostra produzione la quale, dai quattro film del 1946, era arrivata, nel 1948, ad esportare in Argentina ben 35 film.

### Ben 115...

...sono i documentari e i cortometraggi prodotti in Italia nel periodo 1° gennaio 31 marzo di quest'anno.

### È in via di conclusione...

...un accordo tra la I.C.I. e una Casa egiziana per la realizzazione di un film i cui esterni dovrebbero essere girati in Egitto e gli interni in Italia. E' la prima volta che si stabiliscono rapporti tra la nostra produzione e quella egiziana. Se ne sta occupando Giuseppe Domenico Musso.

### Una Mostra del Cinema...

...si terrà dal 14 maggio al 14 giugno alla Galleria Metropolitana di Torino. Tale Mostra si divide in tre sezioni speciali. Sezione retrospettiva: comprenderà una rassegna di materiali e macchinari tra i più significativi delle varie epoche e fotografie di vecchi film italiani e stranieri. Sezione dimostrativa: comprende i seguenti temi: stabilimenti e teatri di posa, documentari e attualità, come nasce un film, come si realizza un film, architettura cinematografica, trucchi e speciali effetti, maquillage, sonoro, disegni animati, ecc. Sezione industriale e commerciale: macchinari e attrezzatura per l'industria cinematografica. Una speciale sezione della Mostra è dedicata alla stampa cinematografica. La Mostra è organizzata sotto gli auspici dell'Associazione Stampa Subalpina.

### Il nostro collaboratore...

...Fernando Di Giammatteo ha avuto un bambino, al quale è stato messo il nome di Guido. Al Di Giammatteo, alla sua Stagnora e al neonato, Cinema invita i più sinceri auguri.

## SVIZZERA

### Il IV Festival di Locarno...

...avrà luogo dall'8 al 17 luglio. Esso prevede, come in passato, la presentazione di film a soggetto in prima visione europea e quantomeno svizzera e di film documentari svizzeri ed esteri. Sono in programma dieci serate di gala, che si svolgeranno nel teatro all'aperto nel parco del Grand Hôtel Locarno, due spettacoli pomeridiani e otto presentazioni in mattinata nelle sale cinematografiche della città, in più di alcune sedute per la presentazione dei film documentari prima della proiezione dei film a soggetto. Non vi saranno sedute notturne. Una novità di gran peso nell'organizzazione del Festival di quest'anno è data dal fatto che vi sarà l'assegnazione ufficiale di premi ai migliori film per titoli di merito. La giuria è composta esclusivamente da personalità svizzere.



Marina Berti, il regista Giorgio Pastina e l'attore americano Stephen Barklay durante una pausa di lavorazione del film « Vespro Siciliano ». Interpretano questa pellicola anche Clara Calamai e Roldano Lupi.

## JUGOSLAVIA

### In applicazione dell'accordo...

...trattato da Eric A. Johnston durante il viaggio compiuto in Europa nella scorsa estate, nei prossimi 12 mesi saranno distribuiti in Jugoslavia 24 film americani e altrettanti cortometraggi. Questi 24 film sono stati scelti in una lista di cento proposta dalla M.P.E.A.

### L'attuale posizione...

...di dissidio con la Russia ha portato, fra le altre conseguenze, il blocco dei film jugoslavi nei paesi al di là della « cortina di ferro ». Secondo gli accordi conclusi, la Cecoslovacchia doveva importare tre film: due di essi sono stati respinti dalla censura, il terzo — quantunque già importato da tempo — non è stato ancora proiettato. Analogamente si sono comportate Ungheria, Romania e Polonia.

## INGHILTERRA

### Nuovo direttore...

...del British Film Institute è stato nominato J. Denis Forman in sostituzione di Oliver Bell dimissionario.

### Gli esercenti...

...del nord-ovest hanno stabilito di boicottare quei noleggiatori che autorizzano la trasmissione televisiva dei loro film.

### Ben 1786...

...sono i cinematografi che si sono trovati nell'impossibilità di rispettare la « quota » di programmazione stabilita dalla legge. Avendo dimostrato tale impossibilità, gli esercenti di quei cinematografi hanno potuto ottenere di essere parzialmente esentati.

### Lea Padovani...

...è stata scritturata dalla Plantagenet Film (una Casa collegata col Gruppo Rank) per interpretare Cristo fra i muratori, diretto da Edward Dmytryk. Sostenuta dalla Continental Artists Limited, una Società Italiana sorta recentemente a Roma con lo scopo di svolgere quella funzione di tramite e di rappresentanza che in America è svolta dai famosi « agents », la Padovani ha saputo affermarsi e battere sul traguardo Mai Zetterling, protagonista di molti film svedesi e di Frida. Cristo fra i muratori, tratto dal noto romanzo di Pietro Di Donato, entra in lavorazione in questi giorni negli stabilimenti di Denham. La Padovani dovrà poi interpretare, per la stessa Casa, un secondo film attualmente in preparazione.

## ARGENTINA

### I soggettisti...

...si stanno agitando per il riconoscimento dei Diritti d'Autore sull'opera cinematografica. La Società Generale degli Autori Argentini ha preso l'iniziativa di una legge che fissi

la retribuzione dei soggetti sulla base di una percentuale sugli incassi.

## STATI UNITI

### Film interpretati...

...esclusivamente da negri: questo il programma di Arthur Leonard già appartenente alla Warner Bros.; ed ora a capo di una Società appositamente costituita per tali film.

### Selznick sta studiando...

...la possibilità di realizzare per la televisione un gruppo di lavori di Shakespeare opportunamente abbreviati. Ammettendo questa sua intenzione, egli è venuto implicitamente a precisare gli scopi della mezza liquidazione della sua organizzazione cinematografica, liquidazione di cui demmo a suo tempo notizia.

### Micheline Presle...

...che, come è noto, è stata scritturata dalla 20th Century-Fox sarà la protagonista del nuovo film di Otto Preminger, il regista di Ambra. Il film, che si intitola Transit Hongkong, sarà girato in Cina. (Questo almeno è il programma).

### È stato archiviato...

...il progetto del film sul Cardinale Mindszenty. Lo sceneggiatore incaricato di scriverne la sceneggiatura è stato passato ad altro incarico.

### Uno strano "Revisore"...

...dalla commedia di Gogol, sarà quello interpretato da Hedy Lamarr e da Danny Kaye. Dirigerà Henry Koster per la Warner Bros.

## BRASILE

### Con la costituzione...

...dell'Istituto Nazionale del Cinema, il Brasile tenta di incrementare i diversi settori della propria industria cinematografica. L'Istituto si dovrà occupare dell'apertura di nuove sale, della costruzione di un grande stabilimento moderno, del finanziamento della produzione, dell'assegnazione di premi annuali e delle sovvenzioni che permetteranno ai tecnici brasiliani di soggiornare all'estero a scopo di perfezionamento.

## FRANCIA

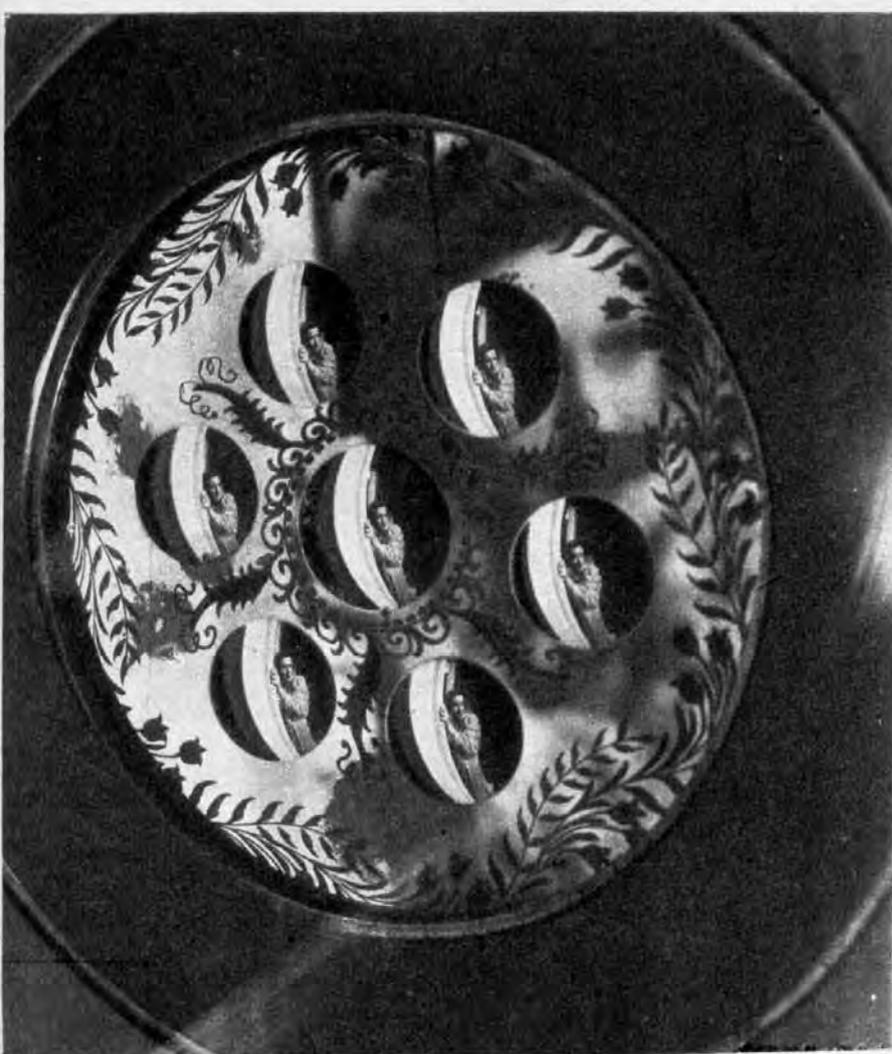
### Il Festival di Cannes...

...si svolgerà dal 2 al 17 settembre 1949. Ciascun paese può presentare film a soggetto e cortometraggi, eccezione fatta per le pellicole scientifiche e pedagogiche, oppure non prodotte durante l'anno che precede il festival o presentate in altre competizioni internazionali. Il numero di film che ogni nazione può presentare al festival è fissato in base alle seguenti proporzioni: per una produzione che oltrepassa i 200 film a soggetto l'anno: 12 film; per



Sopra: da un'inquadratura di « E' primavera », il nuovo film che Castellani sta girando a Milano. - Sotto: Elena Varzi, interprete del film.





Trucchi cinematografici: sette Barbara Stanwyck in una immagine tratta dal film « Sorry, Wrong Number » (Il terrore corre sul filo, 1948).

una produzione che va dai 51 ai 200 film: 4 film; per una produzione inferiore ai 50 film: 1 film. Ogni nazione può partecipare con un massimo di 4 cortometraggi.

La giuria nazionale, composta da dodici membri, assegnerà i seguenti premi: Gran premio del festival internazionale di Cannes 1949 per il miglior film; premio per la migliore regia; premio per la migliore attrice; premio per il miglior attore; premio per il migliore scenario; premio per la migliore musica; premio per la migliore fotografia; premio per la mi-

gliore scenografia. Infine saranno assegnati tre premi per 4 cortometraggi, ed altri tre premi per il colore, per l'« animation » (disegni, pupazzi, ecc.) e per il « reportage filmé ».

In occasione del Festival, sarà pubblicato un numero unico contenente articoli sulle maggiori affermazioni del cinema in campo artistico. Tra i collaboratori di questo numero figurano Maurois, Arnoux, Bazin, Moussinac, Sadoul e il nostro Lo Duca. Inoltre si parla di un film da realizzarsi durante lo svolgimento del Festival medesimo, su sceneggiatu-

ra di Eugène Deslaw. Sarà un film a « sketches » in cui compariranno attori, attrici, produttori, tecnici e giornalisti dei diversi paesi. Ogni « sketch » sarà diretto da un regista della stessa nazionalità degli attori che vi prenderanno parte.

#### Per la diffusione...

...del film francese all'estero, alcuni produttori ed esportatori si sono raggruppati e, in accordo col Centro Nazionale e il Ministero dell'Industria e Commercio, hanno fondato l'Associazione Francese di Diffusione e di Espansione Cinematografica. I dettagli del programma che l'Associazione intende svolgere sono ancora allo studio.

#### Sacha Guitry...

...è tornato al cinematografo scrivendo, dirigendo e interpretando Aux deux colombes entrato in lavorazione in questi giorni.

### EGITTO

#### Una Commissione Speciale..

...per gli studi cinematografici è stata creata in Egitto dal Ministro degli Affari Sociali, S. E. Galal Fahim Pasha. Tale Commissione, composta di personalità e di tecnici del cinema, dovrà studiare i mezzi per incrementare la produzione egiziana. L'annuncio è stato dato in occasione del 21° anniversario della produzione cinematografica in Egitto.

#### Il mercato egiziano...

...dimostra un crescente favore per il film italiano. Dal 1° maggio 1948 al 20 gennaio 1949 sono stati proiettati in Egitto 41 film italiani facendo una valida concorrenza alla produzione inglese, francese e, soprattutto, americana.

#### La censura..

...ha vietato l'uscita di Gioventù

perduta che, secondo la sua opinione, « lede il buon costume ». È stato anche fermato Come persi la guerra contro il quale pare abbia protestato una nota personalità italiana residente in Egitto.

### MESSICO

#### Gli stabilimenti messicani...

...sono fortemente indebitati tanto con le banche quanto con il Governo. Per risolvere la situazione è allo studio la loro concentrazione in una o al massimo due grandi Società. Intanto il Banco Nacional Cinematografico che aveva annunciato di voler finanziare solo trenta grandi film, ha tolto ogni limitazione di finanziamenti che saranno effettuati « senza distinzioni di sorta ».

### VENEZUELA

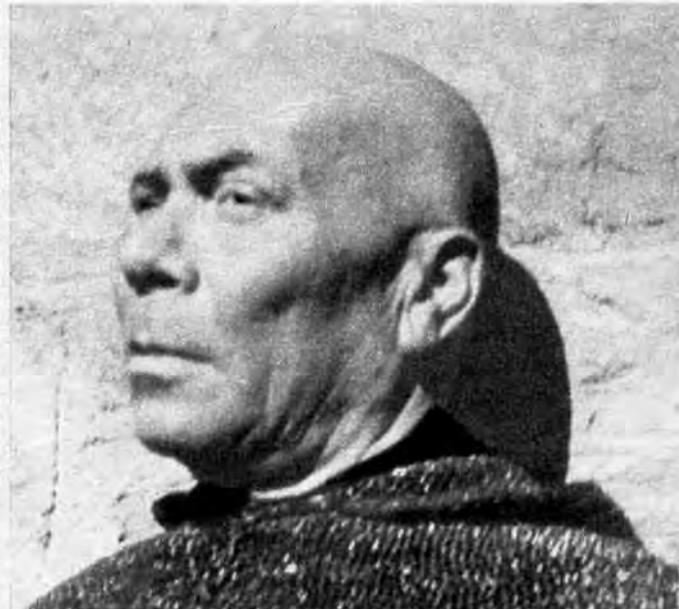
#### A Caracas...

...è stato attrezzato, con materiale americano, un teatro di posa che servirà per la realizzazione del primo film venezuelano. Il regista e gli attori saranno probabilmente forniti dall'Argentina.

### CITTA' DEL VATICANO

#### Una Pontificia Commissione...

...Internazionale per la Cinematografia è stata costituita da Papa Pio XII. Ne è presidente Mons. O' Corner e vice Presidente Mons. Maurizio Raffa. Tale Commissione è la sola competente ad approvare soggetti, sceneggiature e film spettacolari o didattici di carattere religioso o morale che intendano avere l'approvazione ufficiale della Santa Sede, e quindi usufruire del diritto di essere presentati come opere approvate e raccomandate dalla Chiesa Cattolica. Inoltre, essa esaminerà le relazioni annuali dell'attività ordinaria e straordinaria svolta dalle organizzazioni cattoliche nel settore del cinema.



A sinistra: A. Kreuzmanová, una delle più dotate attrici della cinematografia cecoslovacca, interprete, tra l'altro, del film « Léto ». - A destra: Raf Pindi, caratterista italiano rivelatosi in « Il sole sorge ancora » di Vergano, in un primo piano del « Guglielmo Tell » di Pástina.

NUOVA SERIE

15 MAGGIO

1949

CINEMA

14

# E ADESSO FACCIA IL FILM

INGRID Bergman è partita da Hollywood per venire a interpretare un film in Italia; ma non si sa se avremo il film, mentre, di sicuro, abbiamo avuto soltanto uno scandalo. Certa stampa provinciale e facinorosa s'è buttata a corpo morto sull'avvenimento, riducendolo ai suoi termini piú scandalistici, e cercando, in quella che avrebbe dovuto essere un'impresa artistica e industriale, il sentore di letto a due piazze che solletica l'interesse del pubblico meno provveduto. Ciò è assai spiacevole, perché Ingrid Bergman, attrice di rinomanza mondiale, in Italia è ospite nostra e ha diritto almeno a quel tanto di rispetto che si deve a ogni signora in visita.

Purtroppo questo vasto pettegolezzo fu, o parve, incoraggiato da uno fra i protagonisti della vicenda, e ciò non migliora le cose. Comunque, invece di parlare d'un film, la gente continua a parlare d'un amore, e un episodio di collaborazione internazionale fra un'attrice e un regista, divenne il piú clamoroso scandalo del momento; scandalo che nuocerà alla nostra cinematografia e a tutti noi, convalidando presso molti stranieri la convinzione che ogni italiano sia qualcosa di mezzo fra il cacciatore di dote e il cavaliere d'industria. Gli italiani veramente seri, che sono numerosi, non fanno mai parlare di sé, pensano a lavorare, e non diffondono indiscrezioni piccanti per mezzo dei loro uffici stampa, quindi nessuno li nota, e gli stranieri possono anche credere che non esistano, che esistano soltanto quegli altri italiani, arruffoni, megalomani, sempre pronti alla galanteria interessata. Così una sparuta minoranza nuoce alla collettività.

Siamo desolati che la signora Bergman abbia dovuto sopportare una simile esperienza; siamo desolati per l'esempio d'inciviltà dato da vasta parte della stampa italiana. Importanti giornali che parlano con sufficienza dei settimanali « a fumetti », in quest'occasione si sono dimostrati moralmente e intellettualmente sullo stesso piano di quei loro piú umili confratelli, e di essi meno corretti.

Intanto, fra il dilagare di pettegolezzi da portineria, pare che il film da cui tutto ebbe origine sia dimenticato. E' ormai tardi per rimediare a quanto d'inopportuno si disse e si scrisse, ma forse non è tardi per salvare un film da cui dipendono molte cose. Poiché vi fu uno scandalo, bisognerebbe almeno cercare di sovrapporvi un'opera degna che, col suo valore, faccia dimenticare il brutto retroscena.

La piú nota attrice cinematografica del momento, ha messo in gioco molto di quanto aveva ottenuto in dieci anni di attività, per rendere omaggio alla cinematografia italiana, ed esprimere coi fatti la sua fiducia in essa. Speriamo che non venga delusa anche dal lato artistico, perché non lo merita. D'altra parte, Rossellini non può piú permettersi un insuccesso; egli vive ancora di rendita su *Roma, città aperta* e *Paisà*, da due anni a questa parte ha fatto variamente parlare di sé, ha tenuto desta l'attenzione della gente, ma non ci ha piú dato alcuna opera che confermasse il suo valore. Per *Terra di Dio* ha avuto i capitali richiesti, la collaborazione della piú organizzata fra le cinematografie, e un'interprete d'eccezione; ha attratto la curiosità di tutto il mondo, una curiosità generalmente malevola. Ora deve fare un bel film. Davanti all'opera riuscita, ogni pettegolezzo, ogni eco scandalistica perderà importanza e verrà dimenticata.

Abbiamo già detto altre volte che Rossellini, all'estero, viene considerato il caposcuola della nostra cinematografia; per questo ogni suo errore ci nuoce grandemente, e desidereremmo trovare in lui un piú consapevole senso di responsabilità. Con *L'Amore* e lo scandalo attuale, Rossellini si è concesso dei gradevoli passatempi; ora faccia finalmente un bel film, da contrapporre alla gazzarra pettegola che ci sta annoiando in questi giorni.

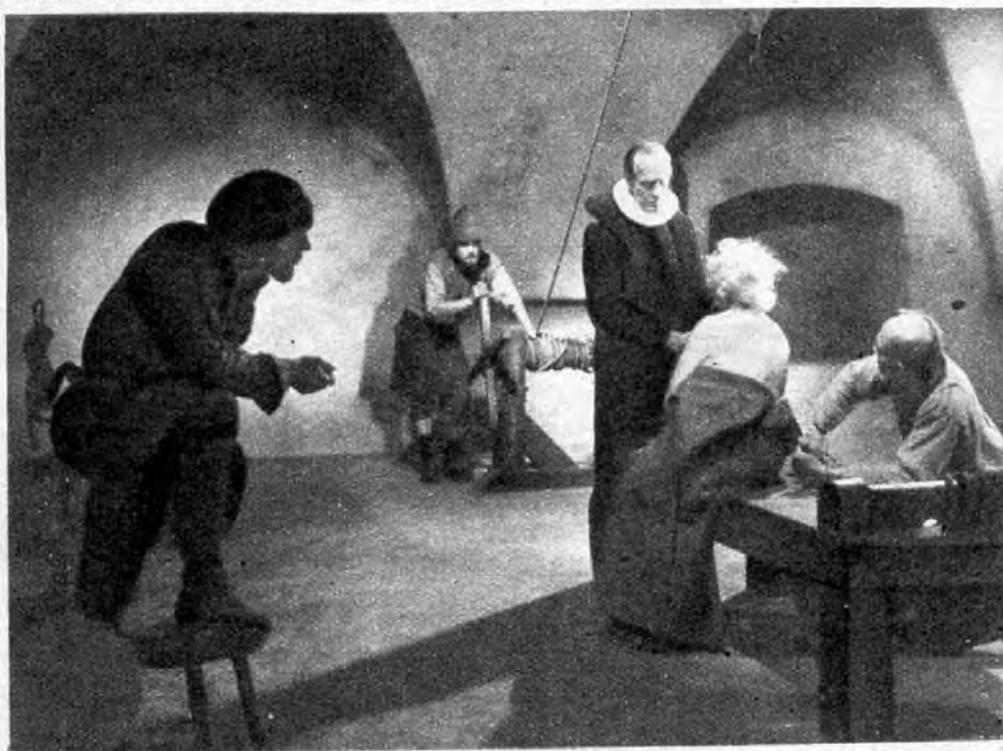
■.



Ingrid Bergman a Stromboli. La nostra rivista, che segue i principi di una seria divulgazione cinematografica, si dichiara spiacente per l'esempio di inciviltà dato da certa stampa "scandalistica" nei confronti dell'attrice svedese e del regista italiano Roberto Rossellini.



Uno dei "classici" primi piani di Carl Theodor Dreyer: il viso scarno e indimenticabile di Renata Falconetti nel film « La passion de Jeanne d'Arc », realizzato in Francia nel 1927.



Sopra e sotto: due inquadrature tratte da « Vredens Dag » (Dies Irae, 1941). Lo sguardo di Carl Th. Dreyer si innalza per chiarire il mistero sulla « fede magica e gli uomini ».



QUANDO, nel 1944, riuscì a introdurre in Francia — e quindi a far conoscere — *Vredens Dag* (Dies Irae, 1941), il nome di Carl Th. Dreyer ricordava soprattutto due opere capitali che accordavano l'epoca aurea del muto alle nuove prospettive del sonoro: *La passion de Jeanne d'Arc* (1927) e *Vampyr* (1931). Le immagini d'una Falconetti scarna, pura e indimenticabile si univano alle fasi dell'ipnosi di David Gray e della morte del dottore malefico sotto il setaccio d'un mulino lento e solitario. Su quella morte soffocante nella farina tiepida e impalpabile, che copriva lo sciagurato consigliere del « vampiro », terminava l'opera cinematografica di Dreyer. Dopo, silenzio. Per un regista della sua grandezza, silenzio preoccupante, il silenzio d'un essere che ha molte cose da dire e che tace.

I quattro anni che passano tra *La passion de Jeanne d'Arc* e *Vampyr* diventano dieci tra questo e *Dies Irae*. Non conosceremo mai i pensieri di Dreyer durante quel tempo e d'altronde le opere solo contano. L'« opera omnia » del regista danese, dal

## TRILOGIA MISTICA DI DREYER

1920 a oggi, si compone di dodici film e di qualche documentario (tra i quali lo shakespeariano *A Castle in a Castle*, 1947). Codesti film sono pure la storia delle sue ricerche e delle sue ispirazioni. Il melodramma venato di realismo di *Praesidenten* (1920), che già conosce i piani simbolici, gli anacronismi sintattici e il valore dei primissimi piani, è subito seguito da *Blade af Satans Bog* (Pagine del libro di Satana, 1921), concepito e realizzato nell'esaltazione d'*Intolerance*. Il movimento del film di Dreyer seguiva puntualmente quello di Griffith, partendo entrambi dalla vita di Gesù; l'americano sfociava nel dramma sociale del 1914, mentre l'europeo prendeva spunto dalla lotta finlandese del 1918 contro l'imperialismo rosso. Si profilava già qualcuna delle caratteristiche tecniche care a Dreyer: non usare al cinema che attori aventi l'età dei loro personaggi; ricerca di scenografie nude; uso decorativo della luce.

Poi vennero successivamente *Prästänkan* (La vedova del Pastore, Stoccolma, 1921), ove si delineano alcune delle future preoccupazioni teologiche di Dreyer e la lirica determinante dei suoi tagli; *Elsker Hverandre* (Ama il tuo prossimo, Berlino, 1922), uno dei film più validi sul popolo d'Israele; *Der Var Engang* (C'era una volta, 1922), la favola e i sogni popolari; *Mikael* (Berlino, 1924), « kammerspiel » e suggestione; *Du Skall Aere din Hustru* (Il padrone di

casa, 1925), neorealismo che mescola ammirabilmente il quotidiano e il simbolico: *Glomdalsbruden* (La fidanzata di Glomdal, Oslo, 1926), realismo della terra, « western »... nordico, direi; *La passion de Jeanne d'Arc* (Parigi, 1927), *Vampyr* (1931), *Vredens Dag* (Dies Irae, 1941), *Två Människor* (Due esseri, Stoccolma, 1945). Tutto è qui, sotto i nostri occhi, Dreyer compie sessant'anni.

Una trilogia dai contorni precisi si stacca dall'insieme, ora annunciata, ora prevista, ora augurata dalle opere precedenti. Mentre questa trilogia nasce, violenta e appassionante, il tempo passa e il regista giunge a una serena maturità. Così avviene che *Dies Irae* appaia come la fusione di *La passion de Jeanne d'Arc* e di *Vampyr*, anche nello stile, poiché le due prime esperienze si ritrovano nella terza in un sovrumano e quasi sdegnoso equilibrio. In fondo, affrontando temerariamente *La passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer voleva esprimere « la fede e gli uomini ». In *Vampyr*, sempre imprudente, Dreyer descriveva altre forze dello spirito, la « magia e gli uomini ». In *Dies Irae* lo sguardo di Dreyer s'è elevato, è giunto a conclusioni ancor più serene, più razionali e più ispirate ad un tempo, ed ha voluto chiarire quel mistero che potrebbe chiamarsi « la fede magica degli uomini ».

(Aprò qui una parentesi. Coloro che non l'hanno già fatto, dovrebbero finirla di attardarsi ai fatti esteriori d'un film, tecnica o stile che siano. Non è lecito giudicare un poema sull'ortografia unicamente, o almeno, dopo aver visto che i principi son rispettati, si dovrebbe pensare ad altro e non ruminare a mascella perduta sulla forma degli alessandrini. In critica, vedo ancora amici che urlano di raccapriccio a un controcampo omesso e restano indifferenti a un eventuale messaggio. Gran colpa ha il così detto « cinema d'avanguardia », che per altro non può esistere sullo schermo; ma questo discorso è per un'altra volta).

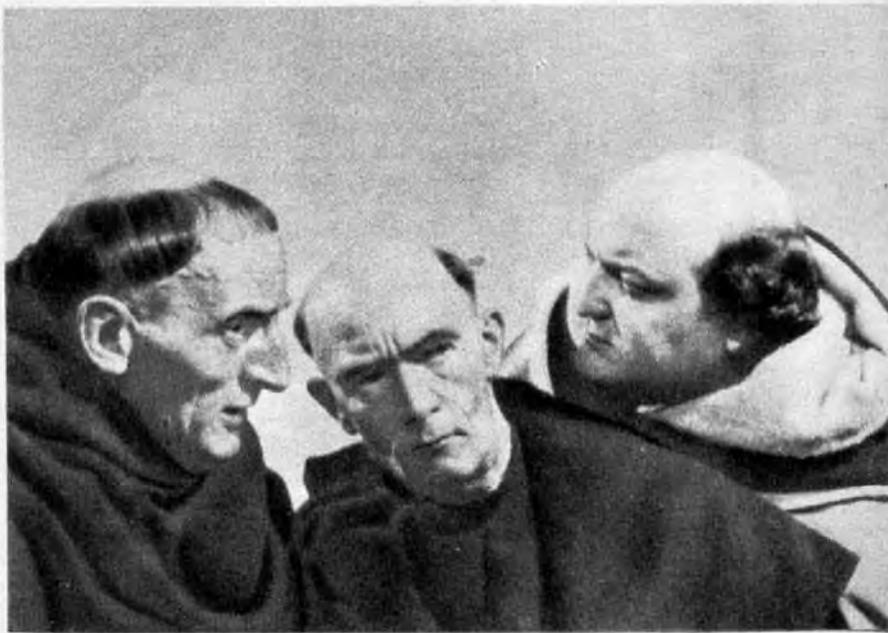
In *La passion de Jeanne d'Arc* si attribivano a Dreyer intenzioni d'intolleranza. Dreyer cercava di dire ad alta voce qualcosa di vero e di autentico sulla santità di Giovanna e sull'ignominia degli uomini d'« ordine ». Dreyer scatenò i francesi che non ammetteranno mai che il tribunale che mise Giovanna sul rogo non solo era francese, ma rappresentava la quintessenza della Francia, l'« università ». Scatenò certi cattolici, che vedevano di mal'occhio una santa coperta dagli sputi d'un clero satollo, infallibile e sclerotico. Scatenò pure gli uomini di cinema, le cui « regole » erano sconvolte da Dreyer con la stessa fede con cui Giovanna discuteva e confondeva i dottori della Sorbona. Ma nel cuore di Dreyer non c'erano affatto queste tempeste nazionali, liturgiche o tecniche. Si esprimeva in immagini, con le sole immagini che convenissero alla sua intima passione. Il film era muto; oggi ho un punto di riferimento per giudicare lo stato d'animo di Dreyer: accordandomi di sonorizzare *La passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer mi espresse il desiderio di vedere le sue immagini « immerse » nella musica di Bach... Il processo di Giovanna è per lui un'immensa cantata in cui le anime « vibrano » sui visi; dunque, esal-



L'attrice Lisbeth Movin nel film « Vredens Dag ». Anna passa dalla euforia di un supposto potere satanico alla profonda angoscia di un delitto commesso contro la legge divina.



In questa inquadratura di « Vredens Dag » sono evidenti i ricordi di « Vampyr » (Il vampiro, 1931); le esperienze passate sono in continua rielaborazione artistica in C. Th. Dreyer.



Due inquadrature tratte dal film « La passion de Jeanne d'Arc »: Dreyer vuole tra l'altro fissare le relazioni tra la fede e gli uomini.

tazione del viso umano sul lenzuolo bianco che diventerà il sudario affumicato di Giovanna sulle fascine ardenti. Non c'è riposo, né descrizione, né allusione: solo una angoscia che diventerà estasi, che nelle ultime immagini sale dalla martire al suo popolo.

In *Vampyr* il mondo dei suoni è penetrato nel mondo di Dreyer. Nell'avventura di Gray, gli uomini vivono in un'oscura maledizione che è appunto la tragedia di crederci con tutte le loro forze. Dreyer sfida un mondo indicibile. Non si rida. La fisica nucleare ha reso guardinghi i più increduli. Chi osserva un « cyclotron » con la stessa ignoranza con cui noi osserviamo l'incantazione efficace d'un selvaggio, può fabbricare inverosimili teorie, ma il « cyclotron » funzionerà lo stesso. Lo spirito cartesiano e il materialismo dialettico sono vecchi utensili di vecchie epoche e chi li usa oggi, compunto e contento, non fa che rispettare una tradizione borghese, la tradizione del tabù in ritardo.

Dreyer, come ogni poeta, era buon profeta. Certo, il suo stile dava al suo mondo un'aura che lo rendeva intelligibile e razionale, direi, anche ai più ottusi; ma la sua curiosità andava al di là del film. I primi a familiarizzarsi con quelle preoccupazioni furono quei matematici che da anni ragionavano in dimensioni poco ortodosse. (Jean Painlevé poteva addirittura farne un documentario d'allusione e d'approssimazione). Ma in *Vampyr* puzzava lo zolfo del Medioevo, naturalmente tenebroso, come ogni scolaro sveglio potrà affermare. Ed ecco che la passione di Giovanna, e l'ipnosi di David Gray sbocciano in un sentimento mistico (pan-mistico, sarebbe più chiaro) che regge il racconto di Anna Petersdotter. Bach, può commentare *La passion de Jeanne d'Arc*; la campana perduta nella nebbia accompagna l'universo chiuso di *Vampyr*; il poema di Tommaso da Celano martella il dramma d'una fede che copre tutta la gamma dello spiri-

to, dall'ultravioletto al rosso, dal sotterraneo al celeste.

Quando Anna, in *Dies Irae*, desidera intensamente la morte del vecchio marito, la morte giunge. Il dramma assume allora una strana coerenza: rende con tanta perfezione ogni interferenza tra il male e il desiderio del male, che tutti i malefici trovano giustificazione. Anna non è una strega; ma il peccato del suo animo si confonde — nel suo spirito — col suo desiderio: essa va così dall'euforia d'un supposto potere satanico all'angoscia d'un delitto contro la legge divina.

Tutti i problemi di Dreyer trovano così nella trilogia una compiuta apoteosi. E ritroviamo gli angoli più straordinari di *La passion de Jeanne d'Arc* e le sequenze velate — o « veli », che Francesco Pasinetti aveva amorosamente ritrovato per *Il giorno della Salute* — di *Vampyr*, nell'esperienza superiore, forse la più grande, certo la più assoluta dell'arte di Carl Th. Dreyer, in *Vredens Dag*.

LO DUCA

A sinistra: un'altra immagine di « La passion de Jeanne d'Arc ». A destra: da « Vampyr »; il mondo dei suoni penetra nella visione di Dreyer.





Dà « Via delle Cinque Lune », realizzato nel 1942. Per questo film Luigi Chiarini si valse del noto sonetto del Belli su Piazza Navona.

## ANCORA SUI POETI

SICURAMENTE Michelangelo Antonioni ha scritto *La pazienza del cinema*, (già commentato in questa rivista) prima del suo ampio studio su Carné, altrimenti avrebbe dedicato almeno un rigo a Jacques Prévert, nel parlare del rapporto fra poeti e cinema: rapporto che anche da me era stato esaminato estesamente sul fascicolo veneziano di *La Critica cinematografica* nel saggio *I poeti nel cinema e il cinema nei poeti*. Da quelle pagine l'Antonioni avrebbe potuto trarre altri spunti per il suo panorama, e i nomi di D'Annunzio, Salinas, Cocteau, Apollinaire, Auden, Gozzano, Trilussa, Valéry, Lee, Eluard, Claudel, Giusso, Eliota, Bowman e via dicendo. « Pittori e cinema », « musicisti e cinema », « letterati, filosofi, critici d'arte e cinema », sono temi che mi hanno appassionato da vario tempo, e sui quali credo di avere altre cose da dire. Il lettore che li trova interessanti avrà pazienza di attendere il libro che si propone di pubblicare la Poligono, e che è appunto dedicato ai rapporti fra *Gli intellettuali e il cinema*.

Portatovi indirettamente dall'Antonioni, mi sia consentito tornare, nondimeno, sul tema già svolto — i poeti — e presentare al pubblico altro materiale sulla poesia in quanto influenzante il cinema, o ispirata da vari aspetti del mondo del cinema. La parte più interessante del problema è per me già sviluppata nel saggio sopra ricordato, cui l'Antonioni aggiunge i nomi di Bartolini e Valentin, e *Cinema* quello di Palazzeschi; ma altri piccoli testi è possibile presentare al pubblico — nella certezza di averne dimenticati molti altri. — Un riferimento a Max Jacob, per esempio, (come commentava *Cinema* nel n. 9), è fondamentale. Il poeta, che ha anche scritto un libro intitolato *Cinematoma*, ebbe una di quelle visioni che motivarono la sua conversione

proprio in una sala cinematografica. Si proiettava la *Bande des Habits noirs* di Paul Féval. Il Cristo gli apparve sullo schermo, avvolto in un mantello bianco, « mentre quattro pargoli venivano a lui ». L'episodio è narrato da Green, da André Billy e da André Vendome, il quale scrisse una sorta di cronaca della *Conversione di Jacob*,

**Singolare incontro di "poesia" e "cinema" in Jacob, Reynaud, Astley, Gasquy, Charlot, Brecht, Galdieri, Clouzot, Griffith, Vigo, Feuillade, Poincaré, Rolland, Alvaro, Pare Lorentz, Auden, Isa Miranda, Chiarini e G. G. Belli**

che si può leggere anche nella traduzione della *Fiera letteraria* (1948). Una lirica di Jacob ricorda l'avvenimento:

« Vous allez donc au Cinématographe,  
Me dit un confesseur, la mine confondue.  
— Eh! mon Père! Le Seigneur n'y est-il pas ve-  
[nu? ».

Che la poesia sia un destino del cinema, anche di quello muto, lo avverte anzitutto la « storia » di Lewis Jacobs, dove si legge che i primi film americani erano sempre accompagnati da *song slides* che il pubblico cantava in coro. Qualcosa di simile si potrebbe trovare in *Pauvre Pierrot* di Emile Reynaud, pittore di film: pantomima che porta la data 1891, e durante la quale Pierrot deve cantare questa serenata:

Pour peindre vos grâces fines,  
Votre taille de roseau,  
Je saurai prendre à Watteau  
Son âme, ô ma Colombine.

Un vieil air de mandoline  
L'évoquera du tombeau  
Pour peindre vos grâces fines,  
Votre taille de roseau...

Naturalmente, Arlecchino esce dal nascondiglio e somministra a Pierrot una scarica di legnate. Poi si precipita con qualche piroetta da Colombina.

E' il tempo in cui il cinema appartiene al mondo delle baracche da fiera, dei caffè-concerto, dei circhi; e viene offerto al pubblico secondo la tradizione di questi spettacoli, cioè come quando Astley, il fondatore del circo moderno, e precursore dello spettacolo cinematografico anche per le « ombre cinesi » e pantomime di battaglie, presentava il suo cavallo — finto morto — con qualche versetto:

My horse lies Dead, apparent at your sight  
But I'm the man can set the thing to right.  
Speak when you please, I'm ready to obey,  
My faithful horse knows what I want to say,  
But first pray give me leave to move his foot  
That he is dead is quite beyond dispute...

Philip Astley non era parco di quartine, anche se questo sergente dei dragoni, valoroso in guerra, ce lo immaginiamo meglio in sella. Sotto l'ombra cinese del suo profilo — e più tardi troveremo anche Méliès a dar vita alle nere ombre — fa stampare, in un programma:

Twas here the Painter's Task to trace  
But the mere Semblance of his Face,  
The Portrait of whose mind more true  
Lo! his own work present the view

In un'altra pagina vengono presentate le « stravaganze eccentriche », di Paul Pry col suo cavallo Busy:

Paul Pry first mounted on his steed  
Finds Busy, Busy is indeed;  
He volens volens, clears the course  
Deaf to their cries of « stop the Horse! »

Ma il cavallo — così mostra in varie piccole stampe il programma stesso — non si ferma, entra in un'osteria, in una sala da thé, salta addirittura sopra una carrozza, in un palco di teatro, con una fantasia che può ricordarci ancora una volta Méliès e i suoi molteplici « viaggi nell'impossibile », che si concludono spesso con cadute dal cielo di importuni, attraverso il tetto, in piena tavola imbandita. E nell'ultimo salto, Paul Pry si vede piombare a sua volta un gatto sull'ombrello aperto che, nonostante tanti incidenti, continua ancora a

## "DIVISMO"



stringere in mano. Ora, non mi sembra un caso che anche nelle comiche di Charlot, dopo i film dipinti di Reynaud, le quartine tornino in ballo (non so se anche nelle copie originali, in inglese, o se per sola iniziativa dei noleggiatori italiani). E si tratta di canzonette cantate da Edna Purviance in modo da far piangere donne grasse, orchestranti, e anche cani (*Vita da cani*), e di versi come questi:

Star da te non so lontano  
e ti seguio in areoplano  
benché qui non faccia caldo  
ti saluto Reginaldo.

Ai tempi di Griffith (che iniziò la sua carriera artistica come «poeta»), l'incontro del cinema con la lirica fu frequente: non soltanto per le satire di Trilussa, o per i versi di Luca Cortese cui potremmo richiamarci quando leggiamo oggi altre composizioni di attori, per esempio Vittorio Gassman o Isa Miranda; ma anche per l'emozione suscitata dal film negli spettatori, che si affrettavano ad esprimersi in versi. Ecco il signor Armando Gasquy di Marsiglia che il 7 settembre 1916 scrive al direttore della *Rivista Internazionale di Fotografia Artistica*: «Mon cher directeur, je vous envoie les vers que m'a inspirés une photographie de votre dernier Numéro» (è una illustrazione che riproduce la *Gioconda*, dal film della Società Ambrosio di Torino).

### EN CHAMPAGNE

La maison est debout; dans le jardin, des roses;  
Rien ne paraît changé dans l'ensemble des choses,  
Et d'horribles forfaits pourtant furent commis  
Par ceux qui n'ont plus droit au titre d'ennemis.  
Loyalement jadis on se faisait la guerre,  
Les soldats n'étaient pas des fauves sans repaire  
Dont la trace s'enfonce en des sillons sanglants,  
Des chacals affamés, des loups à jeun hurlants...  
Quatre ans à peine avait la blonde Juliette.  
Joyeuse, ignorant tout, accourait la fillette,  
Et, quoique sur le sol elle vit à genoux,  
Très pâle, sa maman, avec des mots très doux  
Elle lui présentait des fleurs au loin cueillies:  
«C'est ta fête aujourd'hui! sans doute, tu l'oublies,  
Pourquoi ne tends-tu pas, mère, tes mains vers  
[moi?]

Miss et moi nous avons fait ce bouquet pour toi.  
Es-tu malade? dis? T'ai-je mécontentée?  
Prends la gerbe que j'ai pour ta fête apportée».  
«Mes mains! je n'en ai plus! Combien triste  
[est ce jour,  
Ma fille! J'ai donné mes mains à mon amour! (1).

«Et toi, père, d'où vient que là sur cette chaise  
Tu restes sans bouger? Ne serais-tu pas aise  
De me voir?». «Chère enfant, je ne te verrai plus!  
La nuit autour de moi rend tout sombre et confus.  
Mes yeux! Mes pauvres yeux! C'est à notre Patrie  
Que je les ai donnés, Juliette chérie!»

Il signor Gasquy — come abbiamo visto — si fa ispirare «seriamente», «gravemente», dal cinema. Ma Petrolini si fa gioco di Mario Bonnard, che gli fa da modello per Gastone, e del film *Ma l'amor mio non muore*, in cui appare Lyda Borelli. Anche qualche altro «eccentrico» poeta dedica alla Lyda modesti versi da canzonetta. Leggiamoli:

Conoscete Lyda Borelli  
se non la conoscete, allora, si sa,  
andate tutti quanti al cinema...

Sono di quelle strofe che anche oggi i nostri attori comici cantano su qualche motivo del cinema. Come Carlo Dapporto a proposito di *Monsieur Verdoux*, nella imitazione in cui appare sulla rivista *Buon appetito* di Michele Galdieri:

Amo le mie rose coltivar...  
Concimar... innaffiar...  
Amo le mie mogli avvelenar...  
Scorticar... scotennar...  
Non sono Barbablù  
fior d'ogni virtù  
Son M'ssieu Verdoux!  
Signorina, rina, rina  
Così carina, rina, rina  
Se vuol venire con me  
Le posso offrire un thé  
Un thé pieno, pieno, pieno  
del mio veleno, leno, leno  
con uno schizzettin  
di nitroglicerina! ...

O una bella rosa *Cramoisi*  
Souvenir d'un ami  
Souvenir très doux  
Un fantasma in più  
per M'ssieu Verdoux... (2)

Ricorderemo, a questo punto, altre poesie «pretesto». Un «refrain», che saluta l'ingresso di Poincaré in un *Pathé Journal*:

A cet instant s'avance  
M'sieu Poincaré  
Qui pour la circonstance  
S'est déplacé.  
On joue *La Marseillaise*,  
Le Président sourit.  
La salle, se pâme d'aise  
Et tout l' monde applaudit.

Una presentazione dei *Vampires* di Feuillade, che pare prendere le mosse da quei versetti che apparivano in testa ai drammi elisabettiani:

Des nuits sans lune, ils sont les rois.  
Les Ténébres sont leur empire  
Portant la Mort, semant l'effroi,  
Voici le vol des noirs Vampires.  
Gorgés de sang, visqueux et lourds,  
Ils vont, les sinistres Vampires  
Aux grandes ailes de velours,  
Non pas vers le mal... vers le pire!

Una melodia di Henry Carlton, cantata da «Sammies» e «Tommies» in onore di Pearl White, interprete di *Le Courier de Washington*, film in quindici episodi:

Ma petite perle des armées,  
Sois la vraie perle de mon cœur.  
Toi, la Reine du Cinéma,  
Orgueil du monde entier...

Sono tutte strofette — queste ultime — che troviamo nel libro *Cent visages du cinéma* di Marcel Lapiere. E vi leggiamo anche un vecchio canto fiero di *Notre pain quotidien* di Phil Intzi, dai *Tessitori* di Hauptmann:

Avec nos filles et nos garçons  
C'est ton linceul, vieille Allemagne,  
Avec nos filles et nos garçons,  
C'est ton linceul que nous tissons.

Ed un altro estremista in *Kuhle Vampe*, su scenario di Bert Brecht:

Après une semaine grise, voici un week-end  
En avant! et n'oublions pas en quoi consiste  
Ventre creux ou ventre plein, en avant et n'ou-  
[blions pas la solidarité!

Non seguiremo troppo a lungo questa strada, che ci porterebbe assai lontano dal cantastorie di *Opéra de quat-sous*, di cui possiamo riprodurre, dal finale, qualche verso in francese (la ballata è di Bert Brecht):

Ainsi vient la fin heureuse  
Comme au ciné, bien, souvent  
L'argent, chose précieuse,  
Facilit' le dénouement!  
En eau trouble celui qui pêche  
Roule l'autre mais tous deux  
S'accommodent et vont de méche  
Bouffer l'pain des malheureux.  
Et les uns restent dans l'ombre  
Les autres vont au grand jour.  
On les voit, mais la nuit sombre,  
Cache les autres toujours...

alla canzone di Lola-Lola in *L'Angelo azzurro* di Von Sternberg (che vediamo nella lingua originale in *Una Historia del Cine* di Angelo Zuniga) e alla bizzarra *Violetera* di Charlot in *Luci della città*:

La spinach or la tuko  
Cigaretto torio tutto  
E rusho spagaletta  
Je le tu le tu le twa.

Dei rapporti fra Romain Rolland e cinema abbiamo detto in altra sede: il suo scenario *La rivolta delle macchine* può essere considerato come un poemetto che lo scrittore avrebbe voluto « vedere » sullo schermo. Su una poetica *leggenda siberiana* si basa il film rosso di Pyriev; su una ballata la *Passeggiata al sole* di Lewis Milestone. E quanti sono i film che, indirettamente o no, fanno appello ai versi, a parte le magnificenti versioni shakespeariane di Laurence Olivier? In *Patto col diavolo*, che Chiarini sta girando, Alvaro aveva posto, almeno in sceneggiatura, alcuni versi popolari calabresi: ed altra traduzione in versi aveva dovuto compiere, lo stesso autore dell'*Uomo è forte*, in *Notti bianche di Pietroburgo*. Chiarini, invece, si valse del Belli in *Via delle cinque lune* col noto sonetto di Piazza Navona, il quale subì proprio dalla censura del regime trascorso l'ultima amputazione. Infatti non si poteva dire, in tempo di restrizioni annonarie, e di gerarchi « nudi alla metà ».

Pé tutto trovi robba che sse magna,  
Pé tutto ggente che la porta via,

e il regista dovette sostituire i due versi, a film compiuto, con

te pare de viaggià per l'Orbis Magna  
e 'nvece sei nel mezzo d'una via.

Altro poeta, nel cinema, potremmo rinvenire in Robert Brasillach, che insieme a Bardèche ci è più noto come « storico ». Altro poemetto in *Night Mail*, scritto per Cavalcanti da W. H. Auden. Pare Lorentz, invece, appone ai documentari *The Plow that Broke the Plains* (1936) e *The River* (1938) i suoi stessi versi. Potete leggerli con quelli di Auden, in *Art of the Film* di Ernest Lindgren:

We built a hundred cities and a thousand towns.

Ma, giunto a questo punto, mi fermo (e il lettore vorrà scusarmi della lunga e forse anche un po' noiosa e disordinata chiacchierata) non senza però un tentativo di chiudere in bellezza, stralciando da un quaderno di poesie di Isa Miranda la seguente piccola lirica, che pare nascere proprio da quella poesia delle strade ferrate, così acutamente saputa suscitare da tanti film. Si intitola *Il primo bacio*:

Se vuoi sentire il treno  
Che giunge di lontano  
Sdraiar ti devi a terra:  
Sulla rotaia, lucente, poggia l'orecchio  
Ed ascolta... Oh, sai, è un sistema molto vecchio...  
Prova... una nuova musica tu sentirai:  
tum... tum... tum... tum... tum...

Sei anni avevo allora,  
Quando la nonna mia,  
Che passò la sua vita,  
Sventolando il rosso e il verde della bandiera  
Per salutare i treni, dall'alba alla sera,  
Delle rotaie la musica mi rivelò:  
tum... tum... tum... tum... tum...

Sul sassi, con me, Giulio  
Si sdraiò... le due teste  
Sopra il gelido acciaio

Pogglammo... Ardeva, rosso, un papavero in fiore...  
Me l'offri, il bimbo, con un bacio... e il mio cuore  
insieme alle rotaie, nel silenzio, tremò:

tum... tum... tum... tum... tum...

Se, quando tu mi baci,  
Mi sovviene la rotaia,  
Soltanto il cuor vorrei  
Sentire in me tremare... il cuore solamente...  
Come allora...

Poesie buone? Poesie cattive? Non è questo il luogo adatto per giudicare. Volevo soltanto porre in risalto quanti e quali rapporti, quanti e quali temi, siano nati nel fenomeno, ormai vivo e presente, della cultura cinematografica; e più particolarmente nel mondo dei poeti, importanti o modesti, invitati al ritmo del verso dalla vocazione e dal diletto.

MARIO VERDONE

(1) Gabriele D'Annunzio, *La Gioconda*.

(2) Michele Galdieri: uno dei mille nomi di scrittori di versi per canzonette rese famose dal cinema, o che prestano — esse stesse — al cinema la loro notorietà. Da *Monastero di S. Chiara* dello stesso Galdieri, a *Io t'ho incontrata a Napoli*, fino alla *Canzone dell'amore*, o alla — ai suoi tempi celebre — *Rubacuori*, a *Patratrac*, a *Questa notte o mai più*. E nell'elenco a volte grigio, a volte variato, possono apparire anche i versi di *Le millionnaire* (Milton di Clair), o di *A nous la liberté*, o di tutti quei film francesi o americani dove appaiono attori-cantanti come Maurice Chevalier, compositori come Maurice Jaubert. La « canzonetta nel cinema »: una cronistoria quanto mai brillante da scrivere, che forse potrebbe allattare Tom Granich, autore di un apprezzato saggio, pubblicato in *Bianco e Nero*, su *Cinema e jazz*. Si verrebbe a sapere che H. G. Clouzot è passato al cinema proprio dalle canzonette. E che fu *Le chaland qui passe* di Jaubert che giunse, in un certo modo, come importuna, nel film di Jean Vigo *L'Atalante*.

## PROGETTI DI DE SANTIS

PER GIUSEPPE De Santis, il cinema italiano attuale è un cinema di transizione, un cinema che aspetta il suo vero momento; ed egli si mette fra quelli che hanno aperto una strada a coloro che domani ne saranno. Il nostro non è dunque, come amano pensare taluni, un cinema di moda che si possa abbandonare o mutare come spira il vento, ma è un patrimonio poetico e, in quanto tale, non subordinato né alle bizze degli esercenti né agli umori di certi critici superficiali. Per lo meno non è questione di moda per chi, come De Santis, è arrivato al neorealismo (neoromanticismo, lo chiama De Santis) da polemiche antiche. « Il concetto che una certa tendenza del cinema possa esser considerata frutto della moda, dimostra in quale considerazione viene tenuto il cinema rispetto alle altre arti » — commenta amaramente De Santis.

Mentre si attende la presentazione di *Riso amaro*, De Santis sta già preparando un nuovo film che si intitolerà *Ultimo incontro*, su soggetto suo e di Gianni Puccini. « Sono felice di fare un film nei miei paesi », — egli dice, ricordandoci di essere nato a Fondi 32 anni fa. Infatti, l'azione di *Ultimo incontro* si svolge sui monti della Ciociaria e trae lo spunto dalla storia di quel Galuppi che fu compagno di fuga del Maestro Graziosi. Il protagonista del film è appunto un pastore che, durante la guerra, viene derubato del suo gregge da un altro pastore. Tornato dalla guerra se lo riprende, ma l'altro lo fa arrestare per furto valendosi della testimonianza di alcuni pastori intimoriti dalle sue minacce. Poi viene la fuga dal carcere, l'inseguimento della polizia e la conclusione tragica di questa lotta per il possesso del gregge. Ma il film non prende le parti di uno dei due pastori; anzi, è contro di loro, perché, dice De Santis, « non si lotta per la proprietà, non ci si scanna per diventare ricchi ma si deve cercare il modo di vivere pacificamente in comune ». Ecco il messaggio che il film vuol portare alle masse degli spettatori.

« Ma non è questo il film che avrei voluto fare », ci spiega De Santis, « se lo faccio è

perché non ho trovato i mezzi per concludere altri progetti che mi stanno più a cuore, quantunque anche *Ultimo incontro* tratti una storia interessante alla quale mi dedicherò col massimo impegno. Quei progetti sono tre: 1) Un film sul fanatismo religioso dei contadini del sud. Durante una Sacra Rappresentazione, la folla, in preda a una crisi isterica di autosuggestione collettiva, vede camminare un bambino che era zoppo, grida al miracolo e ne reputa autrice la ragazza che, nella Sacra Rappresentazione, sostiene la parte della Madonna. Questa ragazza è come tutte le altre ragazze: ha un lavoro, un fidanzato; e tutto a un tratto si trova sottratta a questa sua vita terrena. Non più lavoro, non più rapporti col fidanzato; essa stessa si autosuggerisce e finisce

col credere di essere stata veramente toccata dalla rivelazione divina. Alla fine, di fronte a un suo mancato miracolo, la suggestione cade ed ella può finalmente tornare alle sue occupazioni terrene. 2) Un film sul clero povero, da girare a Roma e che dovrebbe essere il mio primo film della città, dato che con *Caccia tragica*, *Riso amaro* ed ora con *Ultimo incontro*, ho sempre trattato storie che si svolgono nell'aperto della campagna o dei monti. 3) Una narrazione moderna di *I Promessi Sposi*, da girarsi in Sicilia, dove — salvo il costume — esistono tutti i termini e gli elementi del racconto manzoniano ».

« Questo », conclude De Santis, « è, dopo *Ultimo incontro*, il mio programma per il futuro. E non intendo rinunciarvi ». **DOM.**



# FILM COME DOCUMENTI DELLA SOCIETÀ CONTEMPORANEA

Alcuni recenti film americani, che pure sono stati giudicati favorevolmente, hanno lasciato perplesso lo spettatore e il critico. Specialmente per opere come *The Naked City* (La città nuda, 1947) di Dassin e *The Street with no Name* (Strada senza nome, 1948), di Keighley si è notata una bravura che è più artigiana che non artistica e si è osservato quanto valore possano avere questi film per lo studio e la conoscenza della società americana di oggi. Forse occorrerà fare un passo innanzi: i film del genere accennato non sono altro che delle indagini, delle forme di saggistica e, come tali, vanno considerate e giudicate. Mentre nei film italiani il cosiddetto verismo (la ricerca di attori presi direttamente dalla vita, il fotografare dalla realtà gli ambienti stessi in cui si svolgono le vicende: vedi per esempio la dichiarazione di Castellani in *Sotto il sole di Roma*) ha sempre un'intenzione se non un risultato artistico, e un motivo di fantasia e di creazione sentimentale, in questi film americani, invece, la realtà, l'ambiente, i fatti, sono ripresi per «scrivere» una relazione, per fare un saggio di carattere più o meno morale, più o meno pubblicistico su un aspetto della vita contemporanea. Queste relazioni e questi saggi per esempio sono volutamente limitati e precisi: l'indagine sociale, la ricerca di presupposti e di motivi più profondi avrebbe forse allargata la sfera dell'opera e insieme avrebbe, attraverso l'analisi, arricchito di umanità e avviato o avvicinato all'arte, una lingua che invece ne è in complesso

lontana. Pure, anche in questo caso, la critica ha diritto di giudicare se queste opere, nei loro limiti, sono o no fatte bene: tanto più trattandosi del cinematografo, dove il problema non soltanto dell'arte, ma anche quello più generale della lingua cinematografica, assume ancora un particolare valore e si presta alla discussione.

Come un articolo di giornale o una relazione ministeriale, così anche un film di questo genere può essere scritto bene o scritto male; può anche essere addirittura, in un certo senso, non «scritto». Ritorna a questo punto la discussione sul linguaggio cinematografico, che altri vorrebbe senz'altro identificare col valore artistico: in realtà come la parola può avere valore poetico nel verso ispirato dell'artista, ma può avere anche un valore di logica, di persuasione, di commozione puramente umana ecc., così può capitare a quella particolare parola che noi vediamo apparire sullo schermo. L'incontro tra il giornalista e la madre del polacco innocente, il colloquio tra il giornalista e la falsa testimone polacca, o l'adunanza alla Corte dei Perdoni in *Call Northside 777* (Chiamate Nord 777), di Hathaway, non sono sequenze che mirino a suscitare nel lettore interessi e motivi di fantasia, ma invece a fargli conoscere in senso logico e discorsivo, sia pure in forma piacevole e aneddotica, un aspetto della storia americana, un aspetto triste, ma corretto dal «necessario» ottimismo della revisione di quella storia e di quell'episodio. Se nel

film di Hathaway, il racconto era imperniato sopra la trovata di un giornalista, e l'opera riproduceva un fatto reale, in *The Naked City* e in *The Street with no Name* era invece raccontata la storia di un'indagine poliziesca: un episodio della lotta contro la più recente delinquenza. Ma come le forme e le immagini della letteratura e della poesia passano talvolta anche nei resoconti parlamentari e nelle discussioni scientifiche ed economiche, così forme figurative e artistiche passano in questi film e servono di commento, di chiarimento e insieme di abbellimento ad opere che non sono né vogliono essere propriamente artistiche.

Ci sono in questi film delle scene puramente sentimentali, che esulano da un compito saggistico o di «reportage», come per esempio il riconoscimento da parte dei genitori, del cadavere della ragazza assassinata in *The Naked City*, o come certe caratteristiche dei personaggi in *The Street with no Name*. Ma si tratta di motivi che hanno valore soltanto in quanto servono a ravvivare la dimostrazione o a presentare il racconto. Da un punto di vista strettamente cinematografico e visivo, la fine dell'assassino ucciso fra le travature del ponte di *The Naked City*, e la strage finale negli spazi molto lineari e cinematografici di *The Street with no Name*, sottolineano il modo come la polizia riesce comunque a far giustizia, espongono e accentrano il valore dell'indagine che nell'un caso e nell'altro la polizia ha saputo condurre per scoprire i colpevoli. Siccome ogni sequenza ha valore in rapporto al ritmo generale del film, queste due sequenze finali, anche se possono in se stesse apparire più artisticamente felici, in realtà hanno il significato di quelle immagini e di quei tratti artistici che troviamo certe volte nelle pagine di un saggio o di una relazione. Se mai, il valore di un film come *The Naked City* o *The Street with no Name*, consiste piuttosto nella chiarezza di questi limiti, nell'aver saputo limitare e dosare le parti puramente narrative, nel correre quindi dritti verso il loro fine. Altre opere invece, come *The Big Shot* (Il terrore di Chicago, 1941) di Sellar, pur avendo qualche parte felice, nel complesso non possono dirsi riuscite, per la mancanza di equilibrio e di ritmo fra le varie parti.

Fra i tanti film precedenti di questo stesso argomento, e composti in questo senso, uno dei meno noti e d'altra parte più degno di essere ricordato è *Dillinger* (Lo sterminatore, 1945) di Nosseck. Un episodio dei più clamorosi e dei più tristi della recente cronaca americana, la vita del gangster John Dillinger, viene portata sullo schermo. Ma il regista si preoccupava anche di ricostruire più da vicino l'atteggiamento spirituale del gangster. L'interesse dello spettatore è attratto da questo documento, che ci mostra con una sollecitudine di obiettività quel misto di tetraggine, di sentimentalismo, di sciocco orgoglio e di vile crudeltà che muove l'anima facile e superficiale del bandito: la sua paura del dentista, la sua vendetta contro il cameriere, la sua risata al cinematografo, poco prima della morte, sono tratti acutamente osservati, con maggiore ampiezza che non il compiacimento di ginnasta o la paura dei colpi d'aria dei due gangsters di *The Naked City* e di *The Street with no Name*. Tuttavia, anche qui la mancanza di retorica, alcune sequenze visive, come l'assalto alla banca sotto la pioggia, qualche campo lungo del penitenziario, indicano già un'opera di carattere più documentario e saggistico che non veramente artistico, condotta con serietà e abilità.

CLAUDIO VARESE



Da «*The Street with no Name*» (Strada senza nome, 1948) di William Keighley: un film molto indicativo per lo studio e la conoscenza della società americana contemporanea.

# GRANDE PROBLEMA DI ECONOMIA per il cinema inglese

LONDRA, maggio

A PROPOSITO della crisi cinematografica inglese, ho avuto qualche giorno fa una conversazione con il signor George Elvin che è segretario della « Cine-Technicians Union ». La crisi era un punto della conversazione: l'altro punto era la portata delle Trade Unions nel cinema inglese. Chiesi a Elvin che cosa pensasse d'un genere di barzellette che circolano a Lon-

**In questi ultimi mesi il livello artistico dei film prodotti in Gran Bretagna è sensibilmente diminuito; e si parla di una grave crisi.**

dra sulle Unions. Perché un certo ambiente inglese è contrario: sostiene che burocratizzano il cinema, che vogliono una ripartizione di lavoro troppo capillare, e impongono alle case l'assunzione di un gran numero di impiegati. La storia più gustosa è quella del « ciacchista » che non può piantare un chiodo senza scatenare uno sciopero, e del martello che non può essere tolto dal tavolo se il falegname è assente. Elvin mi disse che, a parte le esagerazioni, i lavoratori inglesi hanno imparato da più di un secolo, per un particolare processo storico, a difendere severamente le loro professioni. Senonché da questo lato non v'è rimedio alla crisi. Un altro punto della crisi è questo: il cinema inglese è diventato una gigantesca macchina industriale. Per un momento, parlando con Elvin, gli dissi, senza pensarci molto, che in Italia si facevano film in economia (non gli citai *Fabio-la*, naturalmente) con esterni naturali, che gravano relativamente su una casa di produzione. Ma ero assolutamente in errore: per molte ragioni il cinema inglese è in una posizione diversa. Ha tentato uno sforzo industriale e sta cercando di fare concorrenza ai film americani in Inghilterra e sul continente. Non sullo stesso piano, assicura Elvin: ma di fatto il cinema inglese è divenuto un grande investimento di capitale. Il governo ha adottato provvedimenti, si sono licenziati impiegati e chiu-

si « studios », vi sono stati articoli di persone come Michael Balcon, che interpretavano la crisi e suggerivano soluzioni. Se volessi avanzarne una semplicissima come: « ritornare ai film d'arte », mi sentirei presuntuoso e invadente. Il cinema inglese è diventato un grande problema di economia, come il cotone egiziano, o il petrolio rumeno. Può finire bene o male, a seconda dei provvedimenti. Forse avremo ancora fra due stagioni film ottimi, e una lunga serie di « brevi incontri », di « idoli infranti » e di « scarpette rosse ». Per il momento, il livello è sceso di molto con alcune opere uscite in questi ultimi tempi.

La migliore è *The History of Mr. Polly* interpretato e prodotto da John Mills, regi-

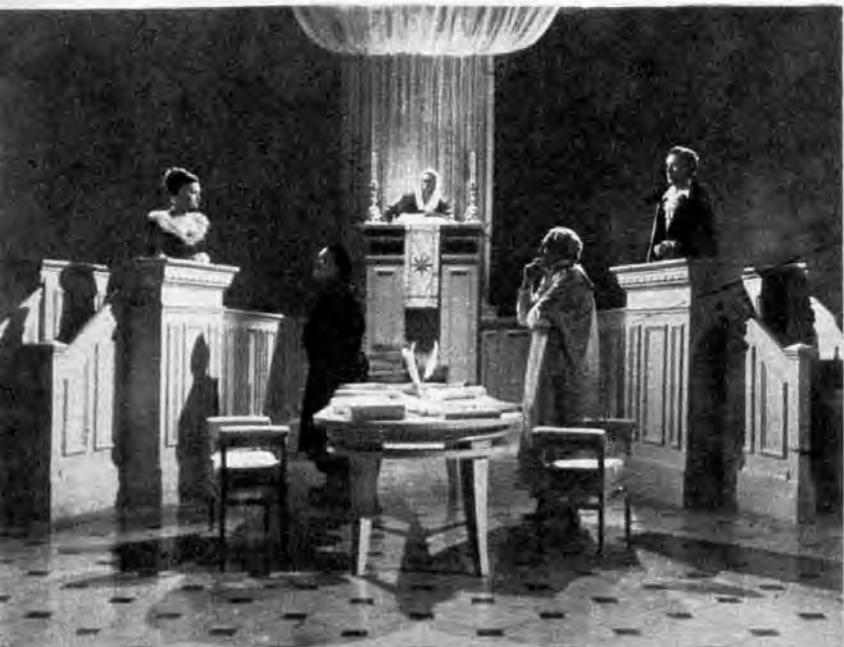
sta Antony Pellissier. L'azione è a cavallo del secolo: un Mr. Polly impiegato in un negozietto, viene licenziato perché non lavora, sogna sui libri, e manca assolutamente di senso pratico. Poco tempo dopo il padre gli muore, e questo significa improvvisamente una grande fortuna. Polly acquista importanza: cugine lo corteggiano, parenti gli consigliano investimenti di capitale. Ma Polly, per il momento, vuole soltanto una bicicletta, e, fierissimo del suo mezzo, comincia a girare per le campagne. Un bel pomeriggio, seduto contro il muro di un collegio, vede una scarpina di ragazza scendere sulla sua testa. Polly si azzarda in una conversazione amorosa e « flirta » da sotto il muro con impegno. Ma qualche giorno dopo, ritornando, scopre che la ragazza si portava dietro un codazzo di amiche che rimanevano nascoste dietro il muro e ridevano di lui. Deluso Mr. Polly, sposa una cugina, apre un negozio, s'infiacchisce, odia la moglie, e un giorno decide di suicidarsi bruciando vivo con la casa. Sparge il petrolio dappertutto, ma per un caso il petrolio non aspetta lui per divampare. Terrorizzato, Polly corre fuori e, dimenticando ogni proposito, salva



Jean Simmons e Donald Houston in « *The Blue Lagoon* » di Frank Launder: storia di uomini primitivi che si difendono dalla civiltà. Il film è mediocre, ma si vale di un buon technicolor.

« Il cattivo Lord Byron è molto, molto cattivo »: è la voce che circola a Londra in merito a « *The Bad Lord Byron* », film diretto da MacDonald.

La presenza di Sarah Churchill non migliora né peggiora « *All Over the Town* », scadente film diretto da Derek Twist per l'organizzazione Rank.





Il film inglese più interessante apparso in questi giorni a Londra è « *The History of Mr. Polly* ». Interpretata e prodotta da John Mills per la regia di Anthony Pelissier, la pellicola, che non manca di trovate narrative, è la presa in giro di un povero diavolo senza temperamento.

una donna dall'incendio. In breve, diventa un eroe locale. Ma il giorno dopo, stanco egualmente di quella vita, prende un piccolo fagottino e va ad abitare in una locanda di campagna dove avrà da combattere contro il più temibile uomo dei dintorni. Dopo qualche anno è diventato un pescatore tranquillo e felice sulle rive di un fiumiciattolo. La storia con variazioni, soprattutto nella prima parte, è quella di *Mattia Pascal*, un poco di *Charlot* e del povero « pion », che *Salou* interpretava in *La vie en rose* (1947) di *Jean Fauret*. Ma più che l'aspetto tragico qui v'è quello comico. Questo personaggio è tragicamente triste, ma la tragedia è preclusa. L'inizio del film è buono e divertente. Per la morte del padre v'è un banchetto a cui intervengono tutti i parenti, senza lontanamente pensare che v'è stato un funerale qualche ora prima. La macchina corre sui volti, e ci dà una serie di primissimi piani angolati: visi sudati di persone che mangiano, ridono, sgrinzano, alternati a quello sbigottito di *Polly*. Il so-

noro diventa grottesco e assordante. Da questo punto il film ha molte trovate narrative gustose, un grande gusto della scenografia e della ricostruzione ambientale, una recitazione ironica. V'è tutto quello che occorre per la presa in giro finissima d'un povero diavolo senza temperamento: ma il film procede con un suo bel ritmo narrativo, senza gusto e sapore. Per questo la disillusione è ancora più bruciante. Mi domando se quella sequenza d'avanguardia, inserita in un film corrente, non sia nelle abitudini del cinema inglese. Gli inglesi combinano industria e avanguardia, sociologia e poesia, con l'aria più naturale del mondo. Credo che questo sia innato nel loro temperamento di sognatori concreti, di romantici flemmatici. Allo stesso modo l'ultimo movimento della pittura inglese è l'astrattismo, ma questo non esclude che una buona parte della cultura rimanga tradizionale senza apparire retrograda. Non conosco pittura più stantia del surrealismo « ante litteram » di *William Blake*.

Una disillusione più grossa è *The Blue Lagoon*, diretto da *Frank Launder* per *Jean Simmons*, in technicolor. Due bambini arrivano in un'isola deserta del Pacifico, diventano grandi, si sposano, pescano perle senza conoscerne il valore, devono difendersi contro due avventurieri. E' ancora una volta la storia degli uomini primitivi che si difendono dalla civiltà: una storia tanto ipocrita che il film appare più brutto di quanto non sia realmente. *Frank Launder* ha diretto con un buon technicolor, che conferma le grandi qualità del film a colori in Inghilterra, con un tono scorrevole, e con un linguaggio perfetto. Niente di più. *The Queen of Spades* dal racconto di *Puskin*, prodotto da *Anatol de Grunwald* con *Anton Walbrook*, è diventato un melodramma, come certe storie alla *Bronte*. Grande cura nella ricostruzione delle vie, ottima musica di *Auric*, un'ottima cantante russa, se volete. Ma il film ha sfruttato antichi mezzucci per incutere terrore, e una vecchia visione occidentale della Russia che s'era persa nei ripostigli della memoria. Ricordo un uso del « flou » ai bordi dell'inquadratura, in una sequenza di sogno, che mi lasciò l'impressione di grande cattivo gusto. *Anton Walbrook* (già *Adolf Wohlbrück*) strafà, per non dire di peggio, e *Edit Evans*, una delle migliori attrici teatrali inglesi, ha il volto coperto da un trucco indicibile.

Di *Floodtide* e *All Over the Town* non vale la pena di parlare. Nel secondo v'è *Sarah Churchill*, e questo non migliora né peggiora il film. Rimane ancora una grossa biografia sulla vita di *Lord Byron*, *The Bad Lord Byron*, con *Dennis Price*. Anche qui c'è un accenno di scenografia d'avanguardia nel tribunale della coscienza, in cui *Byron* morto viene giudicato. Ma avanguardia o no, ricordo a fatica un altro film che avesse tante pretese e fosse altrettanto brutto. Circolava una frase a Londra in questi: « *The Bad Lord Byron* is very very bad » (Il cattivo *Lord Byron* è molto molto cattivo). Non mi sembra che rimanga altro. Parlerei più volentieri di certi film-inglesi che ho visto o rivisto a Londra, come *I See a Dark Stranger* di *Frank Launder*, e *This Happy Breed* di *David Lean*. Ma non appartengono alla cronaca di questi giorni. E non vorrei che appartenessero al passato.

**SERGIO ROMANO**

## UNA MOSTRA RETROSPETTIVA A ROMA

SOTTO gli auspici della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione Generale dello Spettacolo, e organizzata dalla Cineteca Italiana, in collaborazione con il Centro Sperimentale di Cinematografia e il Circolo Romano del Cinema, ha luogo a Roma dal 10 al 20 maggio una Mostra retrospettiva del cinema. Tale manifestazione ha anche il patrocinio della F.I.A.F. (Fédération Internationale des Archives du Film, Parigi). Oltre ai film appartenenti alla Cineteca Italiana verranno presentate opere provenienti dalla « Ceskoslovensky Statni Film » di Praga, « Cinémathèque Française » di Parigi, « Cinémathèque Suisse » di Losanna, « Danske Filmmuseum » di Copenaghen, « Museum of Modern Art » di New York.

Il programma comprende:

Il cappello a tre punte di *Mario Camerini*, unitamente ad una selezione del vecchio cinema italiano: I topi grigi di *Emilio Ghione*, Assunta Spina con *Francesca Bertini*, La donna nuda con *Lyda Borelli*, Il duello comica di *Cretinetti*.

L'angelo azzurro e *Salvation Hunters* di *Josef von Sternberg*.

Il vampiro e *Pageine* del libro di *Satana* di *Carl Th. Dreyer*.

I due timidi di *René Clair*, *A la conquête du Pole*, *Voyage dans la lune*, *Le Melomane* di *Georges Méliès*.

*Nana* di *Jean Renoir*, 210 contro 213, primitivo anonimo a colori.

*Die Dreigroschenoper* di *G. W. Pabst* e *Genuine* di *Robert Wiene*.

*L'Atlante* e *Zero de conduite* di *Jean Vigo*.

*Moerder* di *Fritz Lang* e *Metropolis* (selezione).

*Nascita* di *Charlot*. *Antologia* di vecchie comiche di *Charlie Chaplin* dalle origini sino a « Il monello ».

La madre di *Vsevolod Pudovkin*, L'incrociatore *Potemkin* di *Sergei M. Eisenstein*, *Dura lex* di *Kuleshov* (selezioni).

Film d'avanguardia di *René Clair*, *Hans Richter*, *Luis Buñuel* e *Salvador Dalí*, *Oskar Fischinger*, *J. Watson* e *M. Weber*.

L'ingresso alle proiezioni, che si svolgono al cinema *Capranichetta*, è gratuito e per inviti. Gli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia e i Soci del Circolo Romano del Cinema hanno ingresso libero, collaborando queste Associazioni, come abbiamo detto, all'organizzazione della Mostra.



# "BERLINER BALLADE"

## ALLEGRIA CHE SA DI TRAGEDIA

Monaco di Baviera, maggio

QUANDO sulla via per Monaco di Baviera passai da Zurigo, davano già quello che mi parve poi incontestabilmente il miglior film tedesco: *Berliner Ballade*, ma gli avevano cambiato titolo, ribattezzandolo *Amor Centrale*. Un titolo certo poco felice, quest'ultimo, e che non risponde al soggetto, ma che pure ha una sua ragione di essere, la quale non va cercata solo nel desiderio di sollecitare, con la promessa di piccanti avventure, la curiosità del pubblico. Il film di R. A. Stemmle è troppo complesso, troppo radicato nella realtà della Germania di oggi, per essere capito nel suo vero significato dal pubblico svizzero. Conveniva dunque, sottolineando certi suoi aspetti, portarlo decisamente sul piano comico-operettistico, e far ri-

*Film radicato nella realtà della Germania odierna, la "rovina" diventa nell'opera di Stemmle, pur ricca di balletti, un elemento chiave per la comprensione del vero e profondo significato del tema.*

dere lo spettatore. E questo, cedendo all'invito, ride.

Ride di Otto Normalverbraucher (il cognome che significa « consumatore-normale », e il nome, che è il più diffuso in Germania, stanno ad indicare il tipo medio per eccellenza) che dalla Russia torna a Berlino, camminando tra un deserto di piante divelte e di statue smozzicate o riverse, che furono il Tiergarten e la Sieges-Allée e l'Unter-den-Linden; che va a cer-

care la propria casa e la trova occupata da un borsaro-nero diguazzante in un'improvvisata ricchezza, tra costosi oggetti eteroclitici e bottiglie di liquori, da una mezzana che riceve, burocratica tra schedari e registri, gli aspiranti all'amore, cosicché a lui non rimane che una camera attraverso il cui soffitto sgocciola la pioggia e con una parete squarciata; ride delle sue avventure e disavventure di consumatore di viveri razionati; ride dell'Otto di oggi e dell'Otto di ieri che ascoltava, sotto un coltré, i toc-toc-toc e i messaggi di Radio Londra, e si procurava un apparente e fittizio cardiopalma per non essere arruolato. Ride, insomma, cedendo all'invito del titolo e al clima apparentemente operettistico del film, di una realtà che conosce solo per sentito dire. Ride, perché un pubblico svizzero, un pubblico cioè di un paese ben ordinato, lindo, senza macerie e senza tessere, non può capire un film come questo nel suo tragico significato. Io stesso non l'ho veramente compreso se non il giorno dopo quando, sbarcato a Monaco, per raggiungere la mia camera nel miglior albergo di laggiù, di cui ricordavo la sontuosità e lo sfarzo, dovetti passare tra cumuli di macerie ben accatastate.

La « rovina » è diventata un elemento





integrante del paesaggio tedesco, come lo furono le colonne mozzate e i tempi diroccati nel giardino preromantico, senza tuttavia quella leziosità che trasformava allora il tragico in melanconico. Eppure il regista Stemmler, utilizzando la maschera molto espressiva di Gert Fröbe, ha introdotto nel suo film balletti, coretti, cantatine. Come la Didone metastasiana, Otto Normalver-

braucher ci dice il suo tormento in una « arietta », il cui luogo, nella tecnica espressiva cinematografica, può darsi sia preso da una smorfia o da due sopracciglia inarcate. Anche tutti questi elementi possono essere interpretati dal pubblico svizzero, o da un pubblico che vive in un paesaggio ordinato, solo nel loro valore immediato, mentre in Germania hanno un significato

più profondo, un significato di superamento.

Fin'ora, infatti, il teatro e il cinema in Germania hanno vissuto nel clima del dopoguerra: *Draussen vor der Tur* di Wolfgang Borchert e *Des Teufels General* di Zuckmayer (gli unici veri successi) sono l'uno la tragedia del soldato che torna, l'altro l'immagine dei gerarchi nazisti — due cupe negazioni. Il solo film di valore accanto a *Berliner Ballade* è *Ehe im Schatten* di Kurt Mätzig in cui ci viene narrata l'avventura di un attore illustre che sposa per amore e per salvarla dalla persecuzione nazista un'attrice ebrea, ma che alla fine, visto vano ogni suo sforzo, uccide sé e la compagna per sottrarla alla minaccia, ormai inevitabile, del campo di concentramento. La tragedia, ispirata alla storia vera dell'attore Joachim Gottschalk, è realizzata con molta intensità e dignità e una felice scelta d'attori (Paul Klinger, Else Steppat ecc.). Teatro e film esemplificavano dunque fin'ora la tragica realtà del momento storico: il nazismo di ieri, ragione delle rovine di oggi. Ora viene *Berliner Ballade*: Otto Normalverbraucher cammina lungo le rovine della Sieges-Allée dove giacciono i monumenti della grandezza prussiana caduti nella polvere, ma la sua espressione è tra lo stupito e lo scanzonato; vien fuori dalle macerie una vecchierella e

gli most  
dendog  
della m  
lagrima  
e il via  
stratta  
te »:  
comici  
su una  
cose an  
tare! »  
vuole,  
da! »,  
co: il p  
la felic  
politici  
sinistra  
ognuno  
pri « ic  
a bracc  
Nella  
di Stern  
liquidaz  
guerra,  
tieri, la  
il canto  
Werner  
Ma è u  
dia e in  
in Isvia  
malverl





tra il ritratto di un soldato, chiede se lo abbia visto, ma il dolore della madre passa nel quadro senza una parola. Otto non si ritrova tra le rovine, ma il comandante cui chiede la strada lo bisticambiandolo con il « solito pezzente ». Poi ecco due tre quattro tipi che si incontrano per caso e ci fanno una cantatina: « In alto il cuore! Le donne dranno male lo stesso! Non dubitate. Se la gente non ha quello che noi cantiamo su: « Il mondo fa la comicità tutti aspettano qualcosa; lo stomaco, l'amore, e tutti aspettano. Otto è alle prese con i partiti che lo trascina a destra e chi a sinistra. Otto muore e lo seppelliscono, ma con il suo discorso ispirato ai profeti ». Ma Otto risorge e se ne va in mezzo della sua ragazza.

La letteratura odierna tedesca il film dice una parola nuova: è la questione della letteratura del dopoguerra; ieri, il dopoguerra; oggi, l'ironia sulle musiche allegre di Eisenbrenner e di Günter Neumann. In allegria che sa ancora di tragedia. Germania non si può ridere come la commedia delle avventure di Otto Norraucher.

**FEDERICO FEDERICI**



# IL PIANO QUINQUENNALE PER LA CINEMATOGRAFIA IN U.R.S.S.

NEI nn. 6 e 7 di Cinema abbiamo pubblicato il « Codice Hays » detto anche Codice della Produzione, in quanto ad esso si deve uniformare tutta la produzione di Hollywood. Non meno interessante ci sembra ora la presentazione di un altro documento: Il Piano Quinquennale per la ricostruzione e lo sviluppo della Cinematografia dell'U.R.S.S. come appare dalla relazione fatta dal ministro Bolsciakov e dalla quale riportiamo i brani più significativi non potendo, per esigenze di spazio, pubblicarla integralmente. Si tratta, come il lettore dovrà accorgersene, di un codice anch'esso della produzione dove, al posto della reticenza quacchera già riscontrata in quello americano, si nota invece un'abbondanza di impegni in un tono un po' enfatico. Ma è il contenuto che in questo caso ci interessa e non la forma di accostamento alla massa, per portarla alla conoscenza dei nuovi sviluppi della cinematografia nell'U.R.S.S.

Massa, naturalmente, sovietica. Non vi è infatti alcun accenno di limitazioni nel contenuto cinematografico, nei riguardi di altre nazioni. Mentre nel Codice Hays al titolo X dei "sentimenti nazionali" si legge nel paragrafo 2 che « la storia, le istituzioni, le persone e le cittadine eminenti di altre nazioni devono essere rappresentate correttamente » — con ciò dovendosi intendere, più che un senso di rispetto istituzionale, il timore del mancato guadagno urtando la suscettibilità di una clientela mondiale — nel Piano quinquennale invece lo spettatore vien subito definito "spettatore sovietico". « I nostri film devono educare lo spettatore sovietico nello spirito comunista, chiamandolo alle nuove imprese nella lotta per la ricostruzione e lo sviluppo dell'economia nazionale, per la trasformazione del nostro paese in una potenza socialista, forte e avanzata in tutti i campi ». Quindi, una cinematografia per mercato interno e fatta su misura.

Da un tal punto di vista, cioè il film considerato illustrazione dei compiti del nuovo Piano quinquennale, riesce anche evidente che la sua diffusione per quanto estesa sia, e in tutte le repubbliche dell'Unione, resta però sempre limitata, e come una propaganda nazionale, entro il territorio dell'U.R.S.S. Cinematografia nazionale, quindi, o plurinazionale secondo la concezione dello Stato plurinazionale socialista, ma non internazionale, non adatta alla mentalità di tutti i popoli come si adatta invece la cinematografia americana che

ha altri scopi, pratici, non ideologici. La cinematografia sovietica, non industria ma scuola, non iniziativa privata ma cinematografo di stato, è una manifestazione particolare che si propone infatti una creazione speciale: quella dell'uomo sovietico. « L'uomo sovietico che è passato attraverso la scuola severa della guerra e che, arricchito di questa esperienza, si è accinto ora con nuove forze al consolidamento della potenza della sua patria, sarà il protagonista fondamentale e principale dei nostri film. La creazione della figura di un simile uomo, l'eroe della nostra epoca, è il più alto compito dell'arte cinematografica sovietica ».

A parte la retorica, un altro è il pericolo che minaccia la nuova arte cinematografica sovietica: l'ideologia. Cioè, se nei film si agitano delle idee soltanto, e non dei personaggi. E' chiaro, infatti, che quanto si propone il IV Piano quinquennale, per la cinematografia, non è altro che la creazione di un mito, dell'uomo e ancor più dell'eroe sovietico, del quale si vuol già trarre la leggenda da fatti ancor troppo recenti, non lasciando tempo al tempo, e con tutto l'aggravio di una facile suggestione, di una comprensibile infatuazione. I film peggiori in ogni cinematografia sono quelli che vogliono precorrere il lento maturare del giudizio circa uomini e cose perché nella sintesi affrettata denotano inavvedutamente più confusione di concetti e affastellamento di idee che verità e contenuto umano. Di ciò, però, se ne sono accorti anche i lavoratori della cinematografia sovietica, i quali ammettono che durante il periodo bellico di produzione, dato appunto lo scopo immediato di propaganda, i film uscirono — a detta di loro — senza una definizione sufficientemente profonda dei caratteri dei protagonisti, mentre fu trovata sovente « una soluzione quasi di documentario ».

Forse questa « soluzione di documentario » resta sempre alla base di tutta la cinematografia sovietica, non solo passata ma anche futura. D'altra parte, non si può pretendere che una produzione la quale ha il compito di illustrare un regime sociale, di descriverne i caratteri, di rivelare insomma il cosiddetto "realismo sovietico", possa fare a meno o non fare abbondante uso del documentario, che fra l'altro, si noti bene, costituisce una delle caratteristiche fondamentali di questo cinema, fin dai tempi del "Cinema-occhio" di Dziga

Vertov e del Manifesto di Eisenstein, Pudovkin e Aleksandrov. Bisognerà vedere sino a qual punto il documentario potrà trasformarsi in profondo contenuto umano, se e in quanto cioè il film non trasmetterà solo una condizione di vita ma pure un calore di vita, un fervore di sentimenti umani: film non puramente polemico e raziocinante, bensì analitico, e non solo edotto in una psicologia di massa, e invece scrutatore anche dell'individuo, e magari illogico come lo sono tanti nostri sentimenti. Ma la prevalenza della parte descrittiva, o comunque ideologica, presupponendo che questa soprattutto debba far presa sul pubblico di massa, può portare a una freddezza schematica e programmatica del film, sicché questo in definitiva non sia altro che un complemento, più elaborato ma dello stesso genere, di quei cine-giornali o cine-cronache, di cui nel 1946 uscivano già settecento numeri in un anno.

Un giudizio sulla produzione cinematografica dell'U.R.S.S. in base al IV Piano quinquennale non è ancora possibile darlo: i film proiettati in Italia, che completamente delusero, erano anteriori al 1946. Si disse che la cinematografia sovietica non interessava; in realtà eran quei film che non interessavano perché troppo scadenti nei confronti della produzione anteriore. Ma sarebbe ingiusto estendere tal giudizio negativo a tutta una produzione la quale si presenta con un piano di lavorazione solido e ben definito. Comunque è però già possibile immaginare — una volta accertate le finalità della cinematografia dell'U.R.S.S. e delle quali d'altra parte essa non fa misteri: descrivere, cioè, i caratteri e i vantaggi del regime sovietico — e stabilire fin d'ora la diversa importanza che verrà ad assumere un film così ideale e preparato a seconda di chi lo osservi, se sia cittadino dell'U.R.S.S. o d'America oppure dell'occidente europeo. Poiché, infine, si tratta di una cinematografia come abbiamo detto nazionale, ad uso interno, con fini e confini autoimposti e delimitati, soltanto lo spettatore entro quei limiti e in quelle particolari condizioni ambientali e mentali si sentirà a tal vista veramente parte in causa e parte interessata, chiamata veramente a collaborare nella lotta per la ricostruzione, nello sviluppo dell'economia nazionale, nella trasformazione del suo paese in una potenza sempre meno socialista e sempre più comunista.

Per tutti gli altri spettatori il film sovietico sarà soltanto oggetto di curiosità, ma considerato appunto sempre alla stregua di uno spettacolo e non di una esemplificazione politica, essi preferiranno a quello gli altri spettacoli, per i quali non esista una prevenzione di carattere ideologico e nei quali sia offerto uno svago maggiore, e maggior adito sia lasciato alla fantasia che non in quei lavori che debbono tutti sottostare a precise e interrogabili direttive.

GASTONE TOSCHI

## I compiti ideologico-artistici

IL PIANO quinquennale di ricostruzione e di sviluppo della cinematografia sovietica pone innanzi ai lavoratori del cinematografo compiti importanti e pieni di responsabilità. Innanzi tutto è necessario determinare e tracciare le vie dell'ulteriore ascesa dell'arte cinematografica sovietica nel campo della creazione di nuove opere cinematografiche, che rispondano completamente ai grandiosi compiti enunciati dal compagno Stalin nel suo storico discorso del 9 febbraio 1946, pronunciato al comizio elettorale degli elettori della circoscrizione Stalin di Mosca. I maestri della cinematografia sovietica devono tendere tutte le loro forze, conoscenza e ingegno alla soluzione di questi compiti.

Attualmente per i lavoratori della cinematografia devono acquistare un'importanza primaria e fondamentale temi che rispecchiano nell'arte cinematografica i compiti del nuovo piano quinquennale. Disgraziatamente abbiamo ancora dei singoli lavoratori artistici che sentono un'eccessiva attrazione per i temi tratti dal remoto passato, dalla riduzione cinematografica di vecchi lavori teatrali e operette. S'intende che dovremo anche nell'avvenire realizzare film su temi storici e ridurre per lo schermo le migliori opere classiche, ma il compito principale e fondamentale della cinematografia sovietica per i prossimi anni consiste nel creare dei film che cantino l'eroismo del lavoro, il « pathos » della grande edificazione, dei film che poetizzino il lavoro che rappresenta nel nostro paese una questione di onore, di gloria, di valore e di eroismo.

I nostri film devono educare lo spettatore sovietico nello

spirito comunista con gli esempi di eroismo del lavoro, chiamandolo alle nuove imprese nella lotta per la ricostruzione e lo sviluppo dell'economia nazionale, per la trasformazione del nostro paese in una potenza socialista, forte e avanzata in tutti i campi. L'uomo sovietico che è passato attraverso la scuola severa della guerra e che, arricchito di questa esperienza, si è accinto ora con nuove forze al consolidamento della potenza della sua patria, sarà il protagonista fondamentale e principale dei nostri film. La creazione della figura di un simile uomo, l'eroe della nostra epoca, è il più alto compito dell'arte cinematografica sovietica.

Finora non abbiamo celebrato abbastanza la grandezza della nostra vittoria sul fascismo, la gloria imperitura dell'Esercito Rosso, dell'esercito liberatore che ha salvato dalla rovina la civiltà del mondo, le imprese immortali degli eroi del fronte e delle retrovie, la potenza degli ideali leniniano-staliniani, che hanno ispirato il popolo sovietico durante la guerra patria.

Se durante il periodo bellico, per i film sull'Esercito Rosso, sul valore e l'eroismo dei suoi combattenti ed ufficiali, trovavano sovente una soluzione quasi di documentario, senza una definizione sufficientemente profonda dei caratteri dei protagonisti, ora, invece, dobbiamo chiedere ai film che rievocano la guerra patria, la potenza del nostro esercito, la grandezza della strategia dell'esercito hitleriano, una maggiore capacità di sintesi, una maggior saturazione delle figure dei protagonisti con contenuto umano ricco e profondo.

Il compito della cinematografia sovietica consiste anche nel descrivere con stile incisivo e con intelligenza i caratteri del re-



Da « Il giuramento » di Mikhail Ciaureli, premiato a Venezia nel 1946.

gime sovietico. Bisogna mostrare i vantaggi della democrazia sovietica, la più avanzata democrazia del mondo, che risponde agli interessi vitali delle masse lavoratrici e assicura ad esse un'effettiva eguaglianza indipendentemente dal sesso, dalla nazionalità e dalla confessione religiosa.

Dobbiamo lavorare contemporaneamente alla produzione di film attraenti e di profondo contenuto, dedicati alla famiglia e ai costumi, all'amore, alla purezza delle relazioni personali e dei sentimenti, all'educazione della giovane generazione, e di film dedicati alle madri-eroine, alle loro nobili gesta, ai loro meriti innanzi alla Patria, data la grande attenzione che riserva attualmente lo Stato sovietico al consolidamento della famiglia, all'elevazione del ruolo della madre, sulle cui spalle grava tutto il peso dell'educazione della nuova generazione.

Ma, disgraziatamente, da noi si osserva negli ultimi tempi la tendenza a sostituire ai temi della vita, della famiglia e dell'amore (ossia ai più nobili e ai più elevati sentimenti umani) la trivialità, la vicenda dei conflitti artificiosamente studiati. Non dobbiamo dimenticare nemmeno il genere della commedia cinematografica, piena di gioia della vita e di contenuto. A questo proposito è necessario dichiarare una guerra decisa alle tendenze, che si basano su temi frivoli e privi di costume, di tipo filisteo. Abbiamo soggettisti e registi che non sono alieni, sulla base dei conflitti artificiosamente studiati, dall'arrivare a concessioni ideologiche e compromessi, pur di contentare i gusti borghesi di una certa parte del pubblico, dimenticando che non è questa la strada che segue e deve seguire l'arte cinematografica sovietica. Senza dubbio, è molto difficile realizzare delle commedie che siano allegre ed abbiano nello stesso tempo un contenuto solido. Non è un caso che alcuni tra i nostri commediografi vedano in ciò erroneamente una contraddizione insolubile e seguano la linea di minor resistenza, rendendo le loro commedie vuote e prive di ideali. E' necessario superare questa tendenza sbagliata. Bisogna inoltre rivolgere una seria attenzione alla realizzazione dei film per bambini e adolescenti. Se durante la guerra non potevamo realizzare film del genere a causa della riduzione delle nostre possibilità di produzione, ora bisogna aumentare bruscamente la produzione, rivolgendo nello stesso tempo una grandissima attenzione alla loro qualità e ai loro soggetti che devono essere molto vari. Oltre ai film di carattere puramente educativo, devono essere largamente rappresentati film di avventure, scientifico-fantastici e film fiabe.

Il tratto caratteristico della cinematografia sovietica era costituito dalla tendenza costante alla varietà dei temi e dei generi nelle opere realizzate. E' necessario continuare e sviluppare ulteriormente queste tradizioni, ora più che mai, poiché il numero dei film prodotti crescerà di anno in anno. La cosa più pericolosa nell'arte è costituita dall'apparizione dell'uniformità, del livellamento, della routine, dello standard. E' necessario perciò sviluppare e incoraggiare sempre più l'originalità della maniera artistica dei maestri della cinematografia, l'individualità dei loro metodi di creazione. Dobbiamo mobilitare tutta la nostra forza e perizia, manifestare audacia artistica e ardimento nella ricerca di nuove vie e di nuovi generi. Questo riguarda non solo l'at-

tività artistica dei maestri del cinema, ma anche le nostre forme organizzative di direzione, poiché i compiti posti innanzi a noi, potranno essere risolti con successo solo se lavoreremo tutti con spirito di iniziativa e di innovazione, non contentandoci nemmeno per un attimo del risultato raggiunto. Attualmente, una attenzione particolare deve essere rivolta alla qualità artistica delle nostre opere cinematografiche, poiché durante la guerra, a causa delle difficoltà che abbiamo vissuto, il livello artistico di una parte dei film è disceso considerevolmente. In alcuni film, tra cui anche quelli realizzati dai migliori maestri, si osservano trascuratezza e scarso senso di responsabilità non solo di fronte all'arte cinematografica sovietica, ma anche dinanzi al pubblico di massa.

Un atteggiamento così poco esigente verso la propria opera artistica, che porta alla mancanza del desiderio di rifinire amorevolmente e scrupolosamente tutti i particolari, è indubbiamente intollerabile e pericoloso per l'arte cinematografica. Dobbiamo essere molto esigenti nei confronti dell'opera artistica dei nostri maestri, se vogliamo ottenere un netto miglioramento della qualità ideologico-artistica dei nostri film. La soluzione dei problemi ideologici-artistici, che comprendono una cerchia estremamente vasta di temi che dovranno essere realizzati dall'arte



Una inquadratura tratta dal film « Primavera », diretto da Aleksandrov.



L'attrice Maretskaia in « L'educazione dei sentimenti » di Donskoi.

cinematografica nei vari generi, non può essere attuata senza la partecipazione attiva e feconda di scrittori, drammaturghi e soggettisti che devono assicurare alla cinematografia sovietica soggetti di elevato valore artistico e di profondo contenuto ideologico. La base delle basi di un'opera cinematografica, il soggetto, è un genere letterario estremamente complesso e difficile. Esso esige dallo scrittore non solo ingegno, conoscenza della vita e del materiale, ma anche la conoscenza delle leggi e delle caratteristiche specifiche della cinematografia.

Il numero necessario dei soggetti viene assicurato alla cinematografia oltre che dallo studio-soggetti presso il Ministero della cinematografia dell'U.R.S.S., anche dai reparti-soggetti presso gli stabilimenti dei film artistici che hanno ripreso a funzionare negli ultimi tempi. Il compito dello studio-soggetti e dei reparti-soggetti consiste attualmente, innanzitutto nell'attrarre alla cinematografia, nella misura più vasta possibile, la parte più dotata degli scrittori sovietici, i più eminenti artisti della parola, la maggior parte dei quali non ha legato finora, con nostro rincrescimento, la sua attività nell'arte cinematografica.

### La cinematografia documentaria e scientifico-divulgativa

Compiti di non minore importanza e responsabilità si pongono innanzi ai lavoratori della cinematografia della cronaca e del documentario, della cinematografia scientifico-divulgativa e didattica. Attualmente innanzi ai lavoratori della cinematografia della cronaca e del documentario si pongono nuovi compiti di grande responsabilità. Uno dei compiti consiste nell'utilizzare completamente l'immensa esperienza accumulata durante la guerra, per la realizzazione di nuovi eccezionali documentari cinematografici che rispecchino il « pathos » e l'eroismo del lavoro del nostro popolo. Per attuare questi compiti bisogna consolidare ed ampliare lo Stabilimento Centrale dei film documentari, come stabilimento base del paese, che realizzerà grandi documentari e farà l'edizione dei cine-giornali di importanza nazionale: *La novità del giorno*, *Lo sport sovietico*, *Pionieri*, ed inoltre cine-edizioni speciali che rispecchino i più importanti avvenimenti del Paese. Oltre allo Stabilimento Centrale dei film documentari, nel paese funzionano attualmente 21 stabilimenti di cine-cronaca nelle capitali delle repubbliche dell'Unione e nelle grandi città.

Alla luce del compito particolare che svolge attualmente la scienza del nostro paese, la nostra cinematografia scientifico-divulgativa e didattica deve realizzare dei film che popolarizzino la scienza sovietica, i suoi migliori rappresentanti e le loro conquiste.

Il piano quinquennale di ricostruzione e di sviluppo dell'economia nazionale del nostro paese sottolinea l'urgente necessità di una vasta propaganda scientifico-divulgativa delle sue disposizioni principali. Stabilimenti speciali della Direzione principale dei film scientifico-divulgativi e didattici del Ministero della Ci-

nematografia dell'U.R.S.S. — a Mosca, Leningrado, Kiev e Novosibirsk — lavorano attualmente con intensità alla realizzazione di nuovi film scientifico-divulgativi e didattici per il vasto pubblico, che parlano del progresso tecnico, del nuovo nella scienza e nella tecnica. Il piano di sviluppo della cinematografia scientifico-divulgativa e didattica prevede di portare alla fine del quinquennio la produzione dei film scientifico-popolari fino ai cinquanta all'anno, contro i venticinque film del periodo attuale, e nel campo dei film didattici fino a 170 titoli. Verrà inoltre continuata l'edizione del cine-giornale *La scienza e la tecnica*.

### Compiti economico-organizzativi

I compiti ideologico-artistici che si pongono innanzi alla cinematografia sovietica durante il nuovo piano quinquennale, potranno essere risolti con successo solo se parallelamente verranno risolti con successo anche i suoi compiti di carattere economico-organizzativo. Il Governo ha assegnato oltre 500 milioni di rubli alla ricostruzione e all'ampliamento di tutta l'industria cinematografica durante il quinquennio. Secondo il piano quinquennale di sviluppo della cinematografia artistica, la sua base produttiva dovrà essere ampliata alla fine del quinquennio fino a produrre 80-100 film all'anno. Nel corso del presente quinquennio verranno svolti grandi lavori per il rimodernamento radicale dello stabilimento Mosfilm, il cui potenziale produttivo (con la base del Mar Nero nella città di Odessa) dovrà essere portato per la fine del quinquennio sino a 40 film annui. Nel campo dell'attività di ricerche scientifiche, il piano quinquennale della nostra cinematografia contempla un vasto sviluppo del cinema a colori, basato sull'applicazione della pellicola sovrapposta.

Non dobbiamo lusingarci dei primi successi, poiché quello che abbiamo fatto è ancora lontano dalla perfezione. I nostri film manifestano ancora una serie di deficienze, sia nel campo dell'utilizzazione artistica delle possibilità del colore, che nel campo della tecnica stessa di produzione dei film. Attualmente si pone innanzi a noi il compito di ampliare la produzione dei film a colori, di assimilare i processi della fabbricazione e della stampa e di semplificare i metodi della ripresa e della lavorazione. Nel complesso generale dei problemi legati alla produzione dei film, occupano un posto particolare i lavori concernenti la tecnica della trascrizione del suono, il cui ulteriore sviluppo e perfezionamento devono assicurare un netto miglioramento della qualità del suono nei film sovietici.

Nell'attribuire una importanza particolarmente grande allo sviluppo del cinema a rilievo, a Mosca è stato creato nell'anno scorso lo stabilimento speciale Stereokino, al quale è stata affidata non solo la ripresa dei film a rilievo, ma anche tutto il lavoro sia pratico, che di ricerche scientifiche in questo campo. Grazie alla feconda attività degli inventori sovietici durante la guerra nel campo della cinematografia a rilievo, la nostra tecnica cinematografica dispone oggi della soluzione teorica e pratica del cinema a rilievo senza occhiali. Lo sviluppo della produzione cinematografica pone compiti importanti e di responsabilità anche dinanzi alla nostra industria cine-meccanica che dovrà assicurare completamente l'attrezzatura e gli apparecchi necessari a tutti i rami della cinematografia sovietica. Le aziende dell'industria cine-meccanica devono organizzare la produzione in serie di macchine da sviluppo, di apparecchi di copie, di semi-automatici per incollatura, di apparecchi per illuminazione e di numerose attrezzature necessarie alla produzione cinematografica. Nel campo della produzione di apparecchi di proiezione, l'industria cine-meccanica dovrà produrre annualmente per la fine del quinquennio non meno di 6500 apparecchi e di 11.000 dispositivi di intensificazione di tutti i tipi per essi.

Il piano quinquennale di sviluppo della rete cinematografica prevede che per la fine del 1950 il numero dei cinema teatri dovrà essere portato a 46,7 mila cine-installazioni contro i ventotto mila del 1940 e i 15,2 mila all'inizio del 1946, mentre non oltre il primo gennaio del 1948 tutta la rete cinematografica deve essere portata al suo livello prebellico. La rete cinematografica statale delle città che aveva 4800 cine-installazioni nel 1945, sarà portata alla fine del quinquennio a 9300 cine-installazioni, ossia aumenterà di quasi due volte. Lo sviluppo della rete cinematografica ci richiederà durante il quinquennio oltre 60 mila nuove macchine di proiezione, 25 mila centrali elettriche e circa 9 mila automobili, destinate appositamente alle cine-ambulanze che servono località rurali. In seguito alla realizzazione dei compiti posti innanzi a noi, la rete dei cinematografi statali sarà in grado di accogliere, nel 1950, 1100 milioni di spettatori contro i 573 milioni di uomini che ne hanno usufruito nel 1945.

Lo sviluppo della cinematografia nel quinquennio 1946-1950 richiederà un numero grandissimo di lavoratori artistici qualificati, di ingegneri e di tecnici. La base principale che preparerà i maestri della cinematografia è il VGIK, l'Istituto statale di cinematografia dell'U.R.S.S., che formerà nel corso del quinquennio circa 400 giovani specialisti.

I compiti immensi che sono posti dinanzi alla cinematografia sovietica dal nuovo piano quinquennale, richiedono un'organizzazione giusta e nitida della direzione di tutta l'attività dell'economia cinematografica, per cui il Governo Sovietico ha trasformato il Comitato per gli Affari della Cinematografia nel Ministero della Cinematografia dell'U.R.S.S.

## I REGISTI

### 9 - BILLY WILDER

ALLA SUA COLONIA austro-tedesca Hollywood deve, in parte, come è noto, i film che hanno controbilanciato un poco, negli anni più recenti, la stanchezza dei prodotti di impronta più strettamente americana. Alcuni di questi registi si sono assimilati al mondo di Hollywood lasciando alle spalle una più o meno vasta carriera europea, altri hanno praticamente formato a Hollywood la propria personalità. E' quest'ultimo il caso del viennese Billy Wilder, dei cui esordi europei si vuol ricordare, come determinante nei confronti del suo orientamento spirituale la collaborazione con Robert Siodmak per un film di qualche pregio: *Menschen am Sonntag* (1930).

Dopo aver episodicamente tentato anche la regia, Wilder varca l'oceano. Ma



Jean Arthur nel film « *A Foreign Affair* » (Scandalo internazionale, 1948) di B. Wilder.

neppur ora comincia la sua carriera vera e propria. Certo, però, l'attività di sceneggiatore non rimane senza infusso sulla formazione di un suo saldo mestiere, in grado di equilibrarsi tra i due poli del dramma e della commedia. A quest'ultimo genere appartengono i film da lui firmati come collaboratore. Val la pena di ricordarne un paio, perché in essi il giovane austriaco ebbe possibilità fruttuosa di lavorare con un uomo esperto come Ernst Lubitsch: si tratta di *Bluebeard's eighth Wife* (L'ottava moglie di Barbablu, 1938) e di *Ninotchka* (1939), due favole farsesche e spiritose. Sotto l'influsso di una preparazione di simile indole Billy Wilder giunge, nel 1942, alla regia, con un film di impegno non molto rilevante e di tono appunto farsesco. La commediolina si intitolava *The Major and the Minor* (Frutto acerbo) e denotava una certa pulizia e garbo non sempre consueti al genere. Vi spiccava Ginger Rogers, in una delle sue interpretazioni più fresche e pungenti, quella di una ragazza che si finge assai più giovinetta di quello che non sia.



Dal film « *The Lost Weekend* » (Giorni perduti, 1945): la miglior opera diretta da Billy Wilder, che tra l'altro rivelò in Ray Milland un attore non privo di eccellenti doti espressive.

L'opera successiva, che in Italia non è nota (né, temo, potrà mai esserlo per motivi non giustificabili, anche se comprensibili), si intitolava *Five Graves to Cairo* (1943) e si inseriva nel vasto programma svolto da Hollywood, di produzione in vista della propaganda bellica. Essa sfruttava il recentissimo successo della campagna africana contro le truppe italo-tedesche del generale Rommel, la cui figura, interpretata da Erich von Stroheim, doveva costituire l'elemento più interessante del film.

Con *Double Indemnity* (La fiamma del peccato, 1944) Wilder si accostava ai modi e ai temi cari alla così detta « scuola tedesca » di Hollywood. Il soggetto — un romanzo di James Cain era piuttosto simile a quello di *Il postino suona sempre due volte*. Non si trattava quindi di un « thriller », ma dell'indagine di alcune psicologie criminali. Per svolgere la quale il regista aveva adottato il metodo retrospettivo, del racconto fatto dalla voce fuori campo. Non direi che questa fosse una del-

le migliori applicazioni di tale metodo, sempre un po' meccanico. Ma il film aveva talvolta un suo nerbo stringente e intenso. Fu osservato che la scelta dei due protagonisti non era stata ideale. Il che è certamente vero per quel giuggiolone di Fred Mac Murray, sostanzialmente estraneo al personaggio, di cui non dava che un disegno approssimativo e superficiale. Assai meno vero per Barbara Stanwyck, che riusciva con rara intelligenza ad evocare un'impressione di acce sensualità. L'investigatore di Edward G. Robinson era sulla miglior linea di questo attore.

L'acme di una carriera finora in costante crescendo fu raggiunto, nel 1945, da *The Lost Weekend* (Giorni perduti). Il film fece, in qualche modo, epoca e rappresentò il frutto più interessante di quella collaborazione di Wilder con lo scenarista Charles Brackett, che tutt'oggi si prolunga e che ha fatto iscriverne nella storia di Hollywood una coppia fortunata di più. Il tema — ispirato ad un romanzo di Jackson — appariva nuovo, in quanto affron-

Da « *Double Indemnity* » (La fiamma del peccato, 1944), indagine di alcune psicologie criminali condotta da Wilder con toni e temi cari alla cosiddetta "scuola tedesca" di Hollywood.





Ginger Rogers e Diana Lynn in «The Major and the Minor» (Frutto proibito, 1942), film di impegno non molto rilevante, ricco di toni farseschi e da commedina un po' alla Lubitsch.

tato con una coerenza e decisione inconsuete. Si trattava di una polemica contro l'alcoolismo, basata sul disegno di una abbruttente parabola umana. Il protagonista del film era uno scrittore vittima del vizio del bere, al quale fatalmente subordinava ogni dignità, ogni interesse, ogni sentimento. Il progredire della sua schiavitù, a dispetto di ogni tentativo e proposito di liberazione, la sua solitudine paurosa e ossessiva erano indagate da Wilder con coraggiosa crudeltà. Gli incubi del protagonista — con quel pipistrello svolazzante, ch'egli atterrito crede vedere nella stanza, con quegli stridenti, esasperanti richiami dei violini a sottolineare il prorompere delle crisi (il famoso leit-motiv di Miklos Rozsa) — erano evocati con una davvero singolare evidenza. E di mordente efficacia era la sequenza in cui il protagonista sconvolto percorre le strade della città festiva, alla vana ricerca di un banco di pegni aperto, dove procacciarsi il denaro per soddisfare la sua sete. Oggi si tratta di un metodo abbastanza diffuso, anche in Ame-

rica: ma nel 1945 l'impiego di esterni naturali, per questa sequenza nelle vie della metropoli, risultò notevole e di singolare immediatezza espressiva. Altro merito del film di Wilder fu quello di aver messo in luce tutte le possibilità di Ray Milland, un attore solo di rado impiegato per quello che vale. Al passivo dell'opera stava invece la convenzione di un lieto fine scarsamente credibile: ma il ravvedimento del protagonista era evidentemente stato imposto da quella censura, cui nello stesso torno di tempo avevano dovuto assoggettarsi, tra gli altri, Lang e Siodmak, tanto per rimanere nel gruppo tedesco.

Consacrato il suo prestigio dai lauri dell'Accademia, Wilder sostò sulle posizioni raggiunte. Il suo film del 1946, *Emperor Waltz*, non ci è noto, ma non risulta sia di particolare spicco. Si trattò, pare, di un ritorno a impegni più modesti, se pur sottolineati dall'impiego del colore, cui il regista era nuovo. Indice di una decisa involuzione è apparsa, del resto, la più recente opera di Wilder, *A Foreign Affair*

Da «Emperor Waltz» (Il valzer dell'imperatore, 1947): altro film non impegnativo di Wilder, interessante comunque, in quanto per la prima volta il regista impiega l'elemento colore.



(1947). Sulle prime, la notizia che il regista austriaco si era, sulle orme di Rossellini, recato nella semi distrutta Berlino postbellica, a trarre ispirazione e sfondi autentici per la sua nuova opera, aveva autorizzata qualche speranza. In realtà, il copione di cui Wilder disponeva (e che sorprende rechi la firma di Brackett) era quello di una commediola alquanto insipida e staccata: una austera e occhialuta inviata del Congresso americano, per un'ispezione sul morale delle truppe d'occupazione, si innamora di un elegante ufficiale. Il quale è amante di una canterina berlinese, già concubina di un gerarca hitleriano e sfuggita alla denazificazione. Questi i presupposti; lascio immaginare a voi i peregrini sviuppi. L'ambiente insolito non valeva punto a rinnovare gli stanchi schemi dell'eterna commedia, ma rimaneva ad essa estraneo, giustapposto, mediante mezzi ovvii come la panoramica iniziale dall'ae-

#### FILMOGRAFIA

1930: *Menschen am Sonntag* di Siodmak (coll. allo scenario). — 1933: *Adorable* (soggetto). — 1934: *Mauvaise Graine* (regia); *Music in the Air* (Musica nell'aria), con Gloria Swanson. — 1936: *Champagne Waltz* (Walzer Champagne), con Gladys Swarthout e Fred Mac Murray. — 1938: *Bluebeard's eighth Wife* (L'ottava moglie di Barba Blu), di Lubitsch, con Gary Cooper e Claudette Colbert. — 1939: *What a Life; Ninotchka* (Ninotchka), di Lubitsch, con Greta Garbo e Melvyn Douglas. — 1940: *Arise my Love*. — 1941: *Hold Back Dawn; Ball of Fire* (di tutti questi film Wilder collaborò allo scenario. Del penultimo scrisse pure il soggetto). Wilder ha inoltre diretto e sceneggiato i seguenti film: 1942: *The Major and the Minor* (Frutto proibito), con Ginger Rogers. — 1943: *Five Graves to Cairo*, con Erich von Stroheim. — 1944: *Double Indemnity* (La fiamma del peccato), con Fred Mac Murray, Barbara Stanwyck e Edward G. Robinson. — 1945: *The Lost Weekend* (Giorni perduti), con Ray Milland. — 1946: *Emperor Waltz*, con Joan Fontaine. — 1947: *A Foreign Affair*, con Jean Arthur, John Lund e Marlène Dietrich.

reo o la passeggiata turistica in automobile. Unico elemento, destinato a ricordare lontane esperienze europee, di cui il regista non è immemore, il personaggio della cantante, interpretando il quale la disfatta Marlene suscitava, con calda e roca voce, l'ombra della Lola-Lola sternberghiana.

Wilder si trova ormai ad un «impasse». Se egli ha fino ad oggi dimostrato un certo scrupolo nel prodigare il proprio ingegno (la sua regola sembra quella di fare un film all'anno), è vero nondimeno che le sue opere denunciano un palese e pericolosamente eclettico oscillare da un tema e da un tono all'altro. Sostanziale indifferenza di fronte alla materia trattata? Non so. Certo, a Wilder si impone oggi una scelta. Che sola gli consentirà di ritrovare anche il suo miglior estro di linguaggio.

GIULIO CESARE CASTELLO



**RETROSPETTIVE**

## IL TESORO D'ARNE

SONO TRASCORSI vent'anni da quando Mauritz Stiller morì, e trenta dal tempo in cui presentò *Herr Arnes Pengar* ossia *Il tesoro d'Arne*. Nel lungo elenco delle sue opere, di ben quarantatré film, *Il tesoro d'Arne* è il trentaduesimo, e precisamente sta fra *Sangen om den Elroda Blomman* (Il canto del fiore rosso), che è del 1918, ed *Erotikon*, ch'è invece del 1920. A ragione, viene ritenuta una delle opere più significative del cinema scandinavo. Dirò di più: ancor oggi, essa si rivela come un mirabile esempio di equilibrio tra forma e contenuto, in stretta aderenza, e un esempio più unico che raro di ciò che si può definire il periodo classico del film muto. Quando, infatti, *Il tesoro d'Arne* apparve, in quel tempo i creatori dei film, e i loro critici, rivolgevano tutta l'attenzione ai mezzi espressivi del cinema, e non al contenuto umano dei film. E' ben vero che in America esisteva già Chaplin, però Chaplin non dominava, e invece Griffith dettava legge; e in quanto all'Europa si notavano allora i primi sintomi d'un cinema cosiddetto d'avanguardia. Quindi, da una parte, si andava a finire di conseguenza nel melodramma; dall'altra, si tendeva a un modo, o modello, o metodo che oggi, senza sospetto di irriverenza, si potrebbe definire « la forma per la forma ». Stiller ebbe il grande merito di sapersi tenere, con eguale diffidenza, a distanza da queste due strade battute.

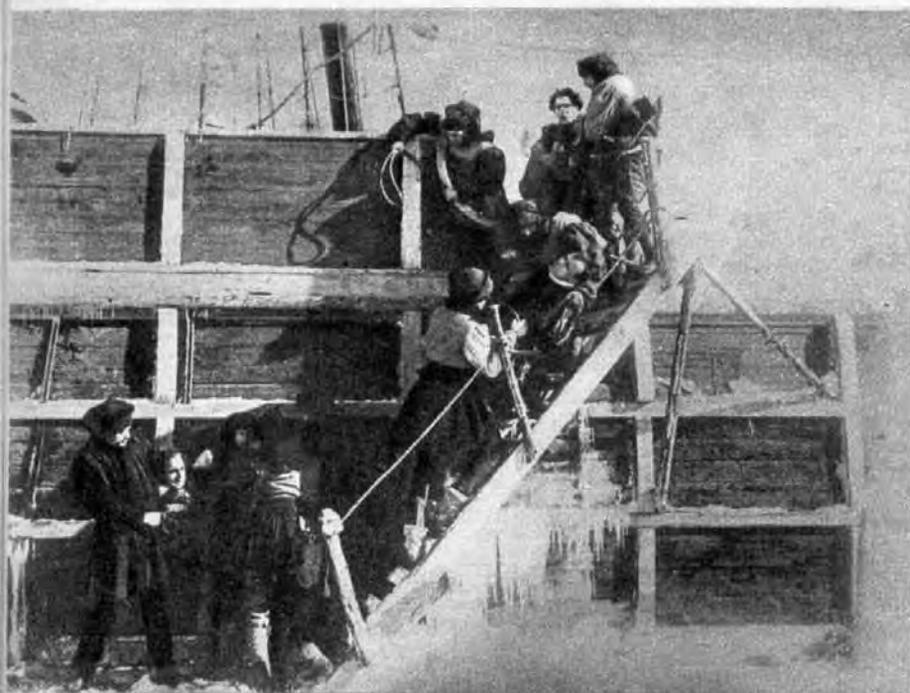
Una certa preoccupazione della forma, l'aveva anche Stiller, come l'aspirazione ad una originalità d'espressione, e difatti non più tardi di un anno dopo, in *Erotikon*, egli sarebbe stato il primo, o il più noto fra i primi, a denotare quella nitida rappresentazione in corrispondenza con uno schietto senso di vita, che Dupont in *Baruch* (1924), Chaplin in *The Woman of Paris* (Una donna a Parigi, 1923), e infine Lubitsch seppero poi portare al massimo valore di rivelazione. Ma, di questo problema della forma, Stiller non ne faceva una legge assoluta o predominante: s'interessava anche, e forse anche di più, alla profonda verità del contenuto, al significato umano della rappresentazione. E proprio per questo equilibrio tra il significato

di una verità della rappresentazione e la maniera di raccontare, *Il tesoro d'Arne* ha potuto resistere al tempo, proprio perché il soggetto acquista una risonanza di sentimenti universali ed eterni, perché l'interpretazione ha una sincerità e un senso di misura veramente impressionanti, perché il ritmo dei sentimenti e quello dell'azione progrediscono con magistrale accordo.

*Il tesoro d'Arne* è, come si è detto, derivato da una leggenda di Selma Lagerlof, una scrittrice che doveva poi diventare la più grande ispiratrice di tutto il cinema nordico, ma che, sino a quel tempo, era stata piuttosto trascurata. Un anno prima, Victor Sjöström aveva tentato di ridurre a film *Jerusalem*, col titolo di *Ingmarssonerna*, ma non c'era riuscito a causa della vastità del soggetto e del gran numero dei personaggi, e pur do-

*Titolo originale:* Herr Arnes Pengar - *Regia:* Mauritz Stiller - *Soggetto:* dall'omonima leggenda di Selma Lagerlof - *Sceneggiatura:* Gustaf Molander e Mauritz Stiller - *Fotografia:* J. Julius - *Scenografia:* H. Dahlstrom e A. Bako - *Costumi:* A. Esbensen - *Interpreti:* Hjalmar Selander, Richard Lund, Mary Johnson, Concordia Selander, Wanda Rothgardt, Axel Nilsson, Stina Berg, Erik Stocklassa, Bror Berger, G. Aronsson, D. Ebbesen, Gösta Gustafsson - *Prod.:* Svenska, 1919.

vedo fare un film che durava quatt'ore, diviso in due parti, gli risultò un'opera disordinata e disuguale. Stiller, invece, con maggior accortezza, scelse un tema di proporzioni più modeste: la storia di *Herr Arnes Pengar*. Non sarà forse inutile raccontare questa storia che non è stata mai riportata completa, nemmeno nelle storie del cinema più diffuse nei particolari: durante il regno di Enrico XIV di Svezia tre comandanti della guardia scozzese, rei d'un complotto, sono imprigionati e i loro uomini dispersi. Essi però riescono a fuggire, e travestiti, affamati, attraverso la campagna si dirigono alla frontiera. Frattanto, il signore di Solberga, il pastore Arne, una sera a tavola, ha dalla moglie il racconto come di un presentimento funesto. Un merciaio ambulante assiste a questa rivelazione, e lo stesso, più tardi, uscendo da una taverna del borgo non distante da Arne vede il cielo rosso di fuoco sopra Solberga. Dà l'allarme, corrono, ma quando la gente giunge sul posto, la casa di Arne è già



distrutta dall'incendio, e la sua famiglia massacrata, e il suo tesoro scomparso. Soltanto Elsalil, fanciulla orfana, sorella di latte della figlia di Arne, è rimasta viva. Il suo destino e il presagio d'un sogno la conducono alla presenza dei tre scozzesi che, in riva al mare, attendono la fine dei ghiacci per potersi imbarcare. La fanciulla si sente come attratta verso uno di loro, sir Archie, che la riconosce e tuttavia le propone di partire, con lui, per la Scozia. Nel frattempo, anche Elsalil riconosce in lui uno degli assassini della sua famiglia, e lo denuncia, ma poi, ripresa da quel suo sentimento d'amore, lo supplica, lo prega di fuggire. Sopraggiungono gli alabardieri: sir Archie si getta contro quelli facendosi riparo con il corpo di Elsalil, e la fanciulla comprendendo che il suo amore è impossibile preme la punta d'una alabarda contro il suo petto. Al primo movimento di sir Archie per salvarsi, l'alabarda trafigge il seno della fanciulla, e lo scozzese non porta che un cadavere, fra le braccia, sino alla nave prigioniera dei ghiacci, dove una lunga processione di dolenti donne, nerovestite, si reca a riprendere il corpo di Elsalil.

Stiller scrisse la sceneggiatura in collaborazione con Gustaf Molander. Essa si trova ancora al « Filmmuseum » di Stoccolma. Consultandola, non si può fare a meno di notare quale forza d'evocazione di immagini contenga, per cui tutta la tensione drammatica appena una volta o due si vale solo delle didascalie. Il senso della leggenda vi è conservato, e l'angoscia di Elsalil asurge a simbolo di grande dolore umano. Stiller, poi, ha avuto quasi un senso musicale nel dirigere l'azione, per contrasti di lunghe sequenze, talune delle quali rapide d'un ritmo violento, mentre altre seguono la cadenza quasi di un « adagio » solenne. E, spesso, si avverte la ricerca d'un contrasto tonale, nei passaggi sulla neve, e in quel finale che ha il significato di un coro.

Fuori della Svezia, *Il tesoro d'Arne* è conosciuto soltanto attraverso alcune copie incomplete che furono salvate dal macero, alla scadenza dei diritti commerciali dei loro distributori. Esse diedero occasione a un interessamento per il regolamento giuridico dei film conservati nelle cineteche. Infatti, poco tempo prima che la seconda guerra mondiale fosse dichiarata, Olaf Anderson che allora dirigeva la Svensk iniziò le ricerche per rintracciare e, se fosse il caso, sequestrare tutte le copie di *Il tesoro d'Arne*, ancora esistenti. Egli non ignorava quale interesse potessero avere per gli appassionati e gli studiosi delle cineteche, e perciò si proponeva di sostituire, con le copie ricavate dal negativo depositato presso il « Filmmuseet » di Stoccolma, quelle altre copie invece così incomplete da non rendere più il significato dell'opera originale. Ma venne la guerra, e infine la Svensk passò alle dipendenze di altri uomini che non dimostrarono lo stesso rispetto al suo predecessore per le opere « classiche » della cinematografia svedese, e nemmeno la sua comprensione, e tanto meno la sua generosità. Di conseguenza, una soluzione come quella già prospettata e riguardante l'integrità, nonché i diritti sulle opere conservate nelle cineteche, è stata rimandata ad altra occasione. La quale, io mi auguro che abbia la stessa importanza d'argomento e, presto o tardi che venga, comporti la stessa larghezza di vedute, e di concessioni, rivelata dalla Svensk, nel 1939, per le opere di Stiller, di Sjöström e dei loro epigoni.

CARL VINCENT





# FILM DI QUESTI GIORNI

## IL FESTIVAL DELL'ARLECCHINO

AL II FESTIVAL Cinematografico di Primavera, organizzato dal Museo del Cinema in collaborazione con altri enti, non sono apparsi molti dei film annunciati prima dell'inaugurazione. Per ragioni di varia natura (e non tutte da imputare a Guido Guerrasio, direttore del Museo e del Festival), il programma è andato così a mano a mano impoverendosi proprio di alcune tra le opere che avrebbero dato alla rassegna un carattere più inedito e più interessante: ci riferiamo a *Tobacco Road* (1941) di John Ford, a *Manon* (1948) di H. G. Clouzot e soprattutto a *Två Människor* (Due esseri, 1945) di Carl Theodor Dreyer. D'altra parte è stato inserito all'ultimo momento, tra film privi di qualsiasi dignità artistica e tecnica (*Giudicatemi!* di Giorgio Cristallini, ad esempio, e *Une nuit à tabarin* di Karel Lamac), il danese *Ditte Menneskebarn* (Ditte, figlia dell'umanità). Questo film e *Valahol Európában* (In qualche parte d'Europa) di Géza Radványi, hanno ottenuto, rispettivamente, il premio per il miglior film a soggetto e la coppa del Museo del Cinema per l'opera giudicata migliore dal referendum pubblico.

Bisogna subito riconoscere che gli spettatori dell'Arlecchino hanno scelto abbastanza bene, sfatando almeno in gran parte, una volta tanto, la incomprendenza reciproca che purtroppo esiste tra critica e pubblico. *Valahol Európában* afferma la vitalità di certo cinema ungherese, il quale si rivelò anni fa a Venezia con *Emberek a havon* (Gli uomini della montagna, 1942) dell'allora giovanissimo Istvan Szóts: film realizzato al di fuori di organizzazioni industriali. Uno dei principali temi sui quali gravita il miglior cinema del dopoguerra, è quello dell'infanzia. E sull'infanzia è l'opera di Radványi, il quale narra la storia di un gruppo di ragazzi e di adolescenti che, vittima del recente conflitto, vive del tutto abbandonato « in qualche parte d'Europa ». Il regista, già « reporter » di guerra, ha avuto il coraggio di presentare una umanità sofferente in una ambientazione cruda e tragica co-

me quella, ad esempio, di *Germania anno zero*. Ma questa volta il messaggio non è negativo: i ragazzi di Radványi, a differenza del piccolo Edmund di Rossellini, ritrovano nella vita in comune la speranza in un domani migliore e la fede nell'uomo, simbolizzato nel vecchio musicista rifugiato nel diroccato castello. Il regista ha scelto, per raccontare la sua storia, un linguaggio spesso scarno ed incisivo, che poggia su una tecnica talvolta semplice ed elementare al fine di dare alla vicenda una maggiore verità umana ed artistica. Sono riscontrabili, nel film, le influenze di *Il cammino verso la vita*

### ERRATA CORRICE

In « Film di questi giorni » del numero scorso (30 aprile 1949) sono state attribuite, per un errore tipografico, tre stellettes invece di una a « Passaggio a Nord Ovest », e quattro stellettes, invece di tre, a « In nome della legge ». Il lettore attento avrà infatti capito che, secondo la nostra critica, il film di King Vidor andava considerato sbagliato e non buono; buono e non eccellente quello di Pietro Germi.

(Nikolai Ekk, 1930) e in genere di tutta la scuola russa; la qual cosa deriva soprattutto dal fatto che Béla Balázs, sceneggiatore di *Valahol Európában*, appartiene appunto a quella scuola, alla quale recò un considerevole contributo teorico. E la personalità di Balázs traspare in più di un particolare, in molte sequenze, e diremo quasi nella costruzione generale del film. Certe immagini, certe inquadrature sono proprio quelle « immagini simbolo », quelle « inquadrature-metafore » di cui parla Balázs nei suoi precorritori e fondamentali trattati. E il montaggio di queste inquadrature, in certi punti, diventa davvero una « forbice poetica »: basti ricordare i visi dei bambini che si staccano sui vecchi quadri appesi nel salone del castello. Purtroppo il film denuncia, all'inizio, un

certo « avanguardismo » ormai sorpassato; e nella seconda parte traspare, di tanto in tanto, la retorica.

Meno meritata ci sembra la coppa assegnata dalla giuria a *Ditte Menneskebarn*, nel senso che il film non regge ad un confronto con l'opera più meritevole presentata al Festival: *La terra trema* di Luchino Visconti, al quale è però andato il premio per la migliore regia. Con questo non si vuol dire che la pellicola di Bjarne e Astrid Henning-Jensen non abbia valori artistici. Il film si inserisce nella più viva tradizione del cinema nordico: il senso profondo della « natura-personaggio » spesso si fonde col documento umano; pertanto il villaggio, le campagne, il mare non sono sfondi decorativi ma elementi essenziali per la creazione delle psicologie, degli stati d'animo. Il film scopre comunque, qua e là, la sua origine letteraria; se i registi hanno attenuato la polemica sociale insita nell'omonimo romanzo di Martin Andersen Nexø, dello stesso romanzo la pellicola denuncia d'altra parte certe situazioni, certi toni d'appendice. Pertanto non sempre ispirata e poetica risulta l'opera e coerente l'introspezione dei personaggi, legati ad un destino (non il « destino » di Dreyer comunque) inteso quasi come « fato », al quale essi si rassegnano nella sofferenza. Agli accennati toni d'appendice fanno peraltro riscontro pagine di un lirismo intenso, come quelle che descrivono i bambini o suggeriscono la nascita della sensualità in *Ditte* (Tove Maes): si veda, nella sequenza del bagno, l'adolescente che accarezza pudicamente il suo corpo nudo. *Ditte Menneskebarn*, come *Valahol Európában*, cede, ripetiamo ad un confronto con *La terra trema*, che può essere avvicinato, per la sua costruzione e la sua solennità, a certi film di Dreyer e di Eisenstein. Le inquadrature, sapientemente angolate, possono anche sembrare, a prima vista, decorative: in realtà si avvertono, nei loro elementi compositivi, preziosismi e ricercatezze espressive; comunque non si può parlare di edonismo estetico, proprio come in Dreyer ed in Eisenstein. Immagini e suoni, musica e pause, illuminazione e fotografia (Aldo), natura, materiale plastico ed umano non sono, in definitiva, mai fini a se stessi: il linguaggio impiegato, le frasi unite in prevalenza da dissolvenze, esprimono l'assunto del tema, i sentimenti che agitano i personaggi, l'andatura drammaticamente solenne della vicenda. Attraverso quei volti di alta forza umana ed espressiva, attraverso quelle rocce, quei tuguri, quei rintocchi lenti di campane, quel parlare ad alta voce dei pescatori, attraverso alcune situazioni interne (il muratore e la ragazza che per il mutare della loro posizione « sociale » non si sentono « degni » l'uno dell'altra), Luchino Visconti tende soprattutto ad umanizzare i suoi personaggi, a definire la loro condizione, a suggerire la nuova visione della vita in « Ntoni », il quale, a differenza dei pescatori di Verga, non è un vinto, ma un vincitore. Al di fuori e al di sopra di ogni polemica più o meno di parte, di ogni equivoco (di contenuto e di linguaggio) più o meno voluto, *La terra trema* è un'opera rivoluzionaria soprattutto nel senso che segna una data ed indica una via, e non soltanto al cinema italiano. Il film di Visconti supera ogni discussione sul cosiddetto neorealismo: il neorealismo diventa stile. Il tempo, cioè la storia, stabilirà la validità o meno della nostra affermazione. Sta comunque di fatto che, almeno per noi, *La terra trema* rivela sempre maggiori pregi a mano a mano che la si rilegge a distanza di mesi; cosa che non abbiamo riscontrato, ad esempio, con *Ditte Menneskebarn* e quantomeno con *Der Prozess* (Il processo, 1947) il quale, preceduto da *Venezia minore* (1942) di Francesco Pasinetti, ha inaugurato il Festival.

Al Festival dell'Arlecchino, organizzato dal Museo del Cinema, il premio per la migliore attrice è andato a Hildegard Knef, interprete di « Film ohne Titel » di Jugert e Käutner.





Da « La terra trema », premio per la migliore regia. Al di sopra di ogni polemica, il film di Luchino Visconti è un'opera rivoluzionaria soprattutto nel senso che segna una data e indica una via non soltanto al cinema italiano: il cosiddetto "neorealismo" diventa stile.

*Der Prozess*, come è noto, segna il ritorno al cinema di G. W. Pabst dopo quasi cinque anni di assenza: il precedente *Paracelsus* (film calligrafico non privo di elementi di interesse), è infatti del 1943. Nella recente opera realizzata nella nativa Vienna, si ritrovano i temi a lui un tempo cari. La requisitoria contro la guerra (*Westfront 1918*) e il messaggio umano che chiede l'abolizione delle frontiere (*Kameradschaft*) si mutano in un'altra requisitoria e in un altro messaggio: la prima è contro l'odio di razza, l'antisemitismo; il secondo auspica la fratellanza tra credenti di religioni diverse. Comunque e l'una e l'altro possono essere discutibili nella loro impostazione e per certi compromessi politici di Pabst. E la retorica, che appare in questa o in quella sequenza, si identifica con una certa incoerenza stilistica, con una frammentarietà del racconto che si ispira ad avvenimenti autentici, allo storico processo fatto, nel 1882, contro la comunità ebraica di un piccolo villaggio ungherese, ingiustamente accusata di aver sacrificato, durante i riti pasquali, una ragazza ariana; processo che si chiude con l'assoluzione in virtù dell'avvocato Eötvös, alla memoria del quale il film è dedicato. La retorica raggiunge il suo culmine non nella scena in cui il rabbino abbraccia il figlio che lo aveva accusato (scena che chiudeva il film, nell'edizione presentata alla Mostra di Venezia), ma in quella allegorica aggiunta nella copia presentata all'Arlecchino. E l'incoerenza stilistica è anche avvertibile in certe ripetizioni di esperienze sorpassate, nell'abuso di un montaggio contrappuntistico, di stacchi che ricordano ad esempio *Atlantide*, senza altro raggiungere analoghi risultati (lo stacco sul « can-can »), ed infine in una « motorizzazione » spesso arbitraria. È evidente, in ogni modo, che *Der Prozess* è opera apprezzabile, indicativa nella carriera di Pabst, soprattutto se messa in relazione alla crisi in cui questo regista si trova da tempo.

Interessanti, per diversi motivi e su un diverso piano, sono anche *The Ox-Bow Incident* (Alba fatale, 1943) e *Film ohne*

*titel* (Film senza titolo). Il primo, che poggia su un tema coraggioso, da « America amara » (il linciaggio) è senza dubbio una delle migliori opere realizzate da William A. Wellman, al quale si deve *The Story of G. I. Joe* (I forzati della gloria), anche esso presentato al Festival. L'ipocrisia di certe situazioni e la retorica sono più evidenti in quest'ultimo, specialmente nella parte che si svolge in Italia. Comunque la morte del soldato, all'inizio, reso attraverso silenzi e il materiale plastico (il cagnolino), e l'omaggio che i militari rendono alla salma del loro comandante, sono due pezzi emotivamente efficaci. Il consueto mestiere di Wellman diventa buon artigianato. Le due opere meritano un più lungo discorso, come molte altre di questo ragguaglio panoramico; tra le quali anche *Film ohne titel*, che rispecchia concezioni e tendenze indicative del nuovo cinema tedesco. Helmut Käutner, anche se figura nei titoli di testa come soggetto e sceneggiatore (in collaborazione), può in un certo senso considerarsi il

vero autore dell'opera: Rudolf Jugert più che il regista è forse un coordinatore tecnico. Nel film si avverte, comunque, la stessa « maniera » di *In jenen Tagen* (In quei giorni): si vedano i continui e spesso arbitrari movimenti di macchina, la frammentaria narrazione per episodi. Inoltre le due opere hanno un legame ideale. Un regista, un attore e un soggetto incontrano un antiquario e una ragazza, Cristina, protagonisti, durante la guerra, di una storia d'amore. Prendendo l'avvio da questa storia, gli autori vogliono realizzare un film, ed ognuno di essi propone finali rispecchianti concezioni e tendenze diverse. La preferenza va per la risoluzione ottimista: la conclusione drammatica viene messa in satira con sequenze composte di inquadrature oblique, le quali hanno, naturalmente, un significato del tutto diverso da quelle impiegate dal Duvivier di *Un carnet de bal* (1937). Così il film, senza titolo, assume un suo titolo quando, al matrimonio del fratello di Cristina, regista, soggetto e attore apprendono la

Da « Ditte Menneskebarn » di Bjarne e Astrid Henning-Jensen: opera ricca di valori umani e artistici, che si inserisce nella tradizione del cinema nordico. Premio per il miglior film.





Due inquadrature tratte da «L'amorosa menzogna», premio per il miglior cortometraggio. Michelangelo Antonioni riconferma, con questo film sui giornali a "fumetti", un singolare gusto ed eccellenti doti espressive soprattutto nell'impiego del sonoro e del paesaggio.

realità dei fatti: l'antiquario ha abbandonato la passata attività per fabbricare e vendere mobili molto più utili ad una Germania distrutta. La speranza nei valori dell'uomo, viene dunque riconfermata da Käutner; essa manca ad ogni modo di una introspezione obbiettiva, proprio come nel film *In jenen tagen* non vengono ben definite le colpe dei nazisti.

Tra le altre opere presentate, dallo pseudo «esistenzialista» *Les yeux sont faits* di Delannoy ad *A Song is Born* (E' nata una canzone) di Hawks, che ricalca vecchi schemi e trovate, merita una piccola segnalazione *That Mad Mr. Jones* (Quel pazzo di Mr. Jones): commedia interpretata dal pagliaccesco Red Skelton e condotta con un buon ritmo esteriore e numerosi «gags» da S. Sylvan Simon. Tra i cortometraggi, *L'amorosa menzogna*, giustamente premiato, riconferma le doti di Michelangelo Antonioni, autore tra l'altro di *Gente del Po* (1943-47) e di *N. U.* (Nettezza Urbana): quest'ultimo, presentato l'anno scorso alla prima edizione del Festival milanese, meritava il riconoscimento ufficiale della giuria. Trovandosi di fronte un soggetto certo più imposto da circostanze industriali che deliberatamente scelto, Antonioni nobilita il tema (i giornali a «fumetti») impostando il film su un piano ora ironico, ora satirico o umoristico. E questo, senza rinunciare alle sue peculiari esigenze espressive: la ricerca di sdrammatizzare anche il drammatico,

nel senso di dare all'opera un tono più delicato, più poetico e senza eccessivi compiacimenti veristici; l'affidare al paesaggio una funzione quasi rasserenatrice; l'impiego davvero intelligente del sonoro. Anche in *L'amorosa menzogna*, come ad esempio in *N. U.* (le musiche negre e Bach suonate al sassofono) musica e rumori diventano un «fatto centrale». Certamente Michelangelo Antonioni è maturo per la realizzazione di film a soggetto, e di vasto impegno.

Evidenti ragioni derivanti dai limiti in cui si muove ogni scritto panoramico, ci impediscono di approfondire criticamente i nostri giudizi; del resto avremo occasione di parlare più a lungo di molti film presentati a questo Festival; il quale, se è stato inferiore per impegno artistico alla prima edizione, ha avuto, come abbiamo visto, opere più o meno largamente significative. Meno riuscita l'organizzazione tecnica, un po' alla «garibaldina», come ha già rilevato Ezio Colombo (*Bts*, anno II numero 18, 7 maggio 1949). Dal lato organizzativo, forse la cosa più grave è l'aver ammesso in competizione, a festival iniziato, film inclassificabili come *Giudicate-mi!*, con le conseguenze che molti sanno: falsi nelle schede del referendum, pressioni di ogni genere per ottenere un premio unanimemente impossibile. La giuria non ha ceduto; ma per altri motivi ha dato prova di non serietà: pochissimi dei suoi membri hanno partecipato infatti alle se-

dute. La giuria va riveduta, e impostata su una più severa selezione, in modo da escludere elementi privi di qualsiasi interesse critico per il cinema, e quindi per il Festival stesso.

GUIDO ARISTARCO

## I PREMI

Premio per il miglior film: a *Ditte Meneskeborn* (Ditte, figlia dell'umanità) di Bjarne e Astrid Henning-Jensen (Danimarca).

Premio per la miglior regia: a Luchino Visconti per *La terra trema* (Italia).

Premio per la migliore attrice: a Hildegard Knef per *Film ohne titel* (Film senza titolo) di Rudolf Jugert e Helmut Käutner (Germania).

Premio per il miglior attore: a Gabor Miklos per *Valahol Európában* (In qualche parte d'Europa) di Géza Radványi (Ungheria).

Premio per il miglior film italiano: a *La terra trema* di Luchino Visconti.

Premio per il miglior cortometraggio: a *L'amorosa menzogna* di Michelangelo Antonioni (Italia).

Premio per il miglior documentario turistico: a *Sticilia ellenica* di G. Manera (Italia).

Il Gran premio del pubblico è andato a *Valahol Európában* di Géza Radványi, in testa al referendum con punti 476.

A sinistra: da «Der Prozess» (Il processo) di G. W. Pabst. A destra: da «Valahol Európában» di Géza Radványi, sceneggiatura di Balázs. Il film ha ottenuto il premio per la migliore interpretazione maschile (Miklos) e la Coppa per l'opera giudicata migliore dal pubblico.





Una inquadratura di « *Nocny Motyl* » (*La falena*, 1939). Il film, del cecoslovacco Frantisek Čáp, è stato presentato dal cine-club di Parma.

PARECCHIE pagine dello scorso numero di *Cinema* sono state dedicate alla figura e all'opera del compianto Francesco Pasinetti. E' però doveroso, in questa rubrica dei Circoli del Cinema, ricordare con un cenno particolare la passione con cui Egli sempre si interessò ai problemi dei cineclub e l'importanza della sua attività nel campo della cultura cinematografica.

Sin dal 1931, forse primo in Italia, Francesco Pasinetti aveva fondato a Venezia un Cineclub. Nello stesso tempo, raccoglieva film e documenti storici in un suo archivio personale che — negli anni successivi — era diventato una piccola Cineteca. Nel 1947, al Congresso di Venezia, era stato eletto membro del consiglio direttivo della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. Egli aveva sempre portato un grande interesse ai problemi della diffusione della cultura cinematografica. E, più ancora, alla ricerca e alla raccolta (spesso a costo di sacrifici personali) dei vecchi film che potevano e possono ancora andar perduti se non si preoccupa rigorosamente della loro conservazione. Proprio pochi giorni prima di morire, Pasinetti aveva acquistato due film: *La maternelle* di Benoit-Lévy e *Ho ucciso* di Sternberg, per depositarli alla Cineteca Italiana e impedirne un ulteriore logoramento.

La Sua relazione al Congresso di Bologna (pubblicata nel n. 12) resta per noi un documento importantissimo: le parole di Pasinetti sono la migliore analisi critica che si potesse dare dell'attuale situazione italiana della cultura cinematografica e — nello stesso tempo — l'estrema testimonianza di passione e di amore che Egli ci ha lasciato. Non dimenticheremo l'insegnamento di Francesco Pasinetti. Tutti i Circoli del Cinema studieranno e divulgheranno il suo pensiero. Tutti gli amici del cinema lo ricorderanno.

In molte città d'Italia, in apposite manifestazioni o nel corso delle proiezioni del Cineclub, la figura di Francesco Pasinetti è stata

## CIRCOLI DEL CINEMA

commemorata. In particolare, al Circolo del Cinema di Venezia che ha deciso di intitolarsi al nome dello scomparso, il professor Diego Valeri, di cui Pasinetti era stato allievo all'Università di Padova, ha ricordato la sua figura di uomo di cultura e di cinema. E' seguita la proiezione di *Piazza S. Marco*, la cui colonna sonora ha fatto riecheggiare nella sala la voce dello scomparso. E' da notare anche che l'ultima « cronaca del cinema » (rubrica settimanale che Pasinetti teneva a Radio Venezia) era interamente dedicata alla attività del Cineclub ed è stata letta postuma. A Padova, al Centro Cinematografico Universitario, il professor Giuseppe Fiocco, titolare della cattedra di Storia dell'Arte all'Università patavina, ha ricordato Francesco Pasinetti che — anni addietro — aveva discusso con lui la tesi di laurea, la prima in Italia in materia cinematografica. A Parma, a Bergamo e presso molti altri Cineclub sono stati proiettati alcuni documentari di Pasinetti e ne è stata ricordata la figura.

### Sale di proiezione

L'attività dei Circoli del Cinema, nell'attuale fase di sviluppo del movimento culturale-cinematografico in Italia, è strettamente legata, anzi spesso determinata, dall'atteggiamento degli esercenti di sale cinematografiche. In nove casi su dieci, per poter svolgere le proprie proiezioni, un Cineclub deve affittare una normale sala cinematografica di domenica mattina. Questo è il primo, fondamentale rapporto che intercorre tra Circolo del Cinema e esercente. A seconda dell'accettazione o meno della richiesta di concessione della sala, il C.C. potrà costituir-

si e avere una sua sede. Si tratta poi di vedere a quali condizioni la sala viene ceduta, considerando le limitate risorse economiche dei circoli in generale.

Nei grandi centri, dove il numero delle sale consente talvolta un'ampia scelta e dà una certa garanzia che si potrà trovare un esercente comprensivo, bisogna tener conto delle esigenze dei soci i quali — dovendo assistere alle proiezioni di domenica mattina — chiedono che la sede del Circolo sia centrale e confortevole. Le difficoltà, perciò, non vengono a mancare: sappiamo di certi circoli che — pur di poter fare le proiezioni in un buon locale di prima visione — sopportano un forte onere di affitto che evidentemente è sproporzionato alle loro possibilità e finisce per danneggiare o compromettere l'attività generale del C.C. D'altra parte, quando si afferma che è necessario affittare il miglior locale della città per attirare i soci, si dice una cosa soltanto parzialmente esatta: l'alto costo della sala si riflette immancabilmente sulle quote di associazione e queste — restando alte o altissime! — sono inaccessibili a vaste categorie di spettatori cinematografici che, se ne avessero la possibilità, sarebbero sicuri soci del cineclub.

Allargare il numero dei propri soci, uscendo dai ristretti gruppi di intellettuali e di snob, vuol dire non soltanto rendere più viva e legata con la realtà del pubblico cinematografico l'attività del circolo, ma significa anche creare più vaste possibilità di lavoro in relazione ai più cospicui introiti e cominciare a esercitare un'influenza su larghi strati del pubblico cinematografico. Nelle piccole città e nei paesi (già esistono dei cineclub



Da « Metropolis » (1926) di Lang, presentato al Centro Universitario Cinematografico di Trento.

paesani), la vita di un Circolo del Cinema è evidentemente determinata dall'atteggiamento dell'esercente o degli esercenti, ove non vi sia — per caso — una sala cinematografica gestita non commercialmente. Anche per queste località è bene tener presente che non sempre si può contare sulla spontanea buona predisposizione di un esercente o dell'altro (spesso non sono più di due) per ottenere il locale delle proiezioni. Sappiamo che in alcuni centri, ivi compresa una città capoluogo di provincia (Pistoia, tanto per non far nomi), non è stato possibile costituire un Cineclub, o non ha potuto iniziare la sua attività, per l'impossibilità di trovare una sala. Ora, nessuno potrà certo costringere gli esercenti di Pistoia (per fare un esempio) a concedere la loro sala al cineclub; ma — d'altra parte — ci sembra oltremodo ingiusto che in tale città (dove esiste un buon gruppo di amici del cinema) non si possa far funzionare il cineclub costituito parecchi mesi fa perché nessun esercente è disposto ad affittare la sua sala.

In questa situazione, non è facile indicare il da farsi. Ove ve ne sia la possibilità, la cosa più consigliabile è naturalmente quella di cercare di crearsi una propria sala di proiezione. E se questo non è facile, non è nemmeno impossibile. Si tenga conto, infatti, che — per le sue caratteristiche culturali — il cineclub può associarsi per questa iniziativa ad altre associazioni o istituti, a scuole, a Università, che spesso hanno un diretto interesse all'attività del circolo del cinema (proiezioni speciali per studenti, per professionisti, ecc.) o comunque sono interessati alla creazione di una sala cinematografica per disporre per la propria attività. Quando già esiste un locale di riunione che abbia i requisiti richiesti per una sala cinematografica, l'unica spesa importante è quella di un proiettore, il cui costo elevato può essere oltre che suddiviso, anche largamente rateato.

Già oggi, parecchi sono i Circoli che hanno una propria sala da proiezione o che comunque usano sale non commerciali (essi possono così effettuare le proiezioni di sera anziché la domenica mattina): basta ricordare il C.C. « La Cittadella » di Bergamo (sala propria), il C.C. « Primi Piani » di Firenze (sala non commerciale), il C. « Amici della Cineteca Italiana » di Milano (proiettore proprio — acquistato a rate — in una sala di una scuola), il C.C. di Trieste (sala propria). A parte ricorderemo il C.C. di Torino che svolge attività al Teatro Gobetti, concesso dal Comune, con un impianto di proiezione gentilmente messo a disposizione dalla ditta fabbricatrice.

L'esempio del Comune di Torino, ci sembra, dovrebbe essere seguito. Le amministrazioni comunali democratiche non possono disinteressarsi di una iniziativa culturale così importante come quella di un Circolo del Ci-

nema. La concessione di una sala, un aiuto anche più che morale, trova ampia giustificazione nell'attività che il Cineclub svolgerebbe in favore della diffusione della cultura cinematografica, per una affermazione del buon cinema in genere e per la difesa del cinema nazionale.

In qualche caso, per tornare all'argomento dei rapporti con gli esercenti, l'intervento del Comune può servire per facilitare la concessione di un locale. In altri, invece, potrà essere utile una vera e propria mobilitazione dell'opinione pubblica sul problema del Circolo del Cinema. Divulgarne gli scopi, farne comprendere l'importanza e l'interesse anche dal punto di vista del prestigio cittadino, parlarne sulla stampa e in pubblici dibattiti facendo intervenire personalità locali, intellettuali, ecc., creare insomma l'atmosfera più favorevole alla nascita del C.C.: sarà allora più facile ottenere l'affitto di una sala.

Risolto nel migliore dei modi questo primo rapporto, nel corso dell'attività di un C.C. continuano a crearsi necessità di contatti e di accordi con gli esercenti locali: per le anteprime, per altre proiezioni speciali, per il lancio comune di determinati film, ecc. Sono argomenti molto importanti che meritano un capitolo a parte.

V. T.

**ASCOLI PICENO** - « Cine Club per l'arte del film » - Oltre ai film già annunciati ha proiettato: *Il milione*, *Germania anno zero*, *Kermesse eroica*, *Le diable au corps*, *Racconto sulla vita delle piante* (doc. soviet.). Il circolo ha superato il numero di 300 soci.

**BERGAMO** - Circolo del Cinema « La Cittadella » - 5 e 6 maggio: *Die Dreigroschenoper* di Pabst.

**BOLOGNA** - « Circolo bolognese del cinema » - 8 maggio: *La linea generale*; 22: *Die Dreigroschenoper*; 26: *Il monello*; 29: *La chienne*.

**CARPI** - « Circolo del Cinema » - 4 maggio: *La linea generale*; 11: *La passione di Giovanna d'Arco*; 18: *Nanook of the North*; 25: *Time in the Sun* e *Kermesse funebre*.

**CREMONA** - « Cine Club » - 23 aprile: *Time in the Sun* (presentazione di Guido Aristarco); 30: *Nippon*; 14 maggio: *No Man's Land*; 28: *La passione di Giovanna d'Arco*.

**FIRENZE** - Cine club « Primi Piani » - Ha proiettato *Antoine et Antoinette*, *Perduto, Film and Reality*, *Metropolis*, *La terra promessa*, *Ombre bianche*, *Il pellegrino*, *Ostatni Etap*. Tra i documentari: *Giotto di Emmer*, *Rodin*, *Institut Pasteur*, *Naissance du cinema* (gentilmente concessi dall'Ambasciata Francese); *Comacchio di Cerchio*, il critofilm sulla deposizione di Raffaello di Ragghianti e Betti, *Song of Ceylon* di Wright. Ha in programma: 19 maggio: *Les jeux sont faits* di Delannoy (anteprima in originale); 26: *I ribelli dell'Alvarado* di G. Muriel e Zinnemann, *Venezia minore* di Pasinetti. L'8 maggio, nel quadro delle manifestazioni del « Mese della

Resistenza » indetto dall'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia, ha iniziato un Festival Internazionale di film sulla resistenza.

**GENOVA** - « Film Club Genovese » - 6 maggio: *No Man's Land*; 13: *Nanook of the North*; 27: *Die Dreigroschenoper*.

**LECCO** - « Centro di Cultura » sezione cinema - 3 maggio: *La passione di Giovanna d'Arco*; 10: *Die Dreigroschenoper*.

**LIVORNO** - « Circolo del cinema » - 2 maggio: *Die Dreigroschenoper*.

**LUCCA** - « Circolo del Cinema » - 1 maggio: *Die Dreigroschenoper*.

**MANTOVA** - « Circolo del Cinema » - 1 maggio: *Okraina di Barnet*; 22: *Nippon*.

**MILANO** - Circolo « Amici della Cineteca Italiana » - 3 maggio: *Nanook of the North*, *Industrial Britain*, *Coalface* (serata dedicata a Flaherty); 10: *Okraina*; 17: *Ennemi dans le sang* di Ruttman; 24: *Die Dreigroschenoper*. « Turismo Scolastico » 8 maggio: *Il milione di Clair*.

« Università Popolare » - 15 maggio: *La passione di Giovanna d'Arco*; 13: *Die Dreigroschenoper*; 20: *La linea generale*.

« Circolo Aziendale Pirelli » - 8 maggio: *Cinema primitivo e i topi grigi*; 22: *La passione di Giovanna d'Arco*; 26: *Charlot e Buster Keaton*; 29: *Nanook of the North*.

**PARMA** - « Cine Club » - Ha proiettato *La falena*, *Ostatni Etap*, *Breve incontro* (a richiesta dei soci, per la seconda volta), *Festival Charlot*, due documentari di Pasinetti, *La perla*. Virgilio Tosi vi ha tenuto una conferenza sul tema: *Vita, morte e miracoli del cinema italiano*.

**PERUGIA** - « Cine Club Perugia » - 1 maggio: *La chienne*; 15: *Time in the Sun* e *Kermesse funebre*.

**PESCARA** - « Circolo abruzzese del Cinema » - 8 maggio: *Ragazze in uniforme*; 15: *Mörder Dimitrij Karamazoff*; 22: *Tutto il mondo ride*; 29: *Time in the Sun* e *Kermesse funebre*.

**PISA** - « Cineclub » - 8 maggio: *Time in the Sun* e *Kermesse funebre*; 15: *Les nouveaux messieurs*; 22: *No Man's Land*; 29: *La linea generale*. All'Art-Club Guido Aristarco ha tenuto una conversazione sul tema *Il cinema e le sue teorie*.

**RIMINI** - Nel gennaio scorso si è costituito anche a Rimini un « Circolo del Cinema » che ha circa una cinquantina di soci. Ha già proiettato: *La Kermesse eroica*, *Mademoiselle Docteur*, *Breve incontro*, *Drôle de Drame*, *Il bandito della Casbah*, comiche di Charlot, *Sigfrido*, *Ivan il terribile*.

**SUZZARA** - Il « Circolo del Cinema » ha organizzato una manifestazione pubblica in difesa del cinema italiano. Nella serata di gala, è stato presentato *In nome della legge* di Pietro Germi; prima del film ha parlato Virgilio Tosi. Alla manifestazione avevano aderito le associazioni culturali.

**TORINO** - « Cineclub Torino » - Ha proiettato nella prima metà di aprile: *Ostatni Etap*, e *Sotto i tetti di Parigi*.

**TRENTO** - Si è costituito in questa città un « Centro Universitario Cinematografico Trentino ». Ha già proiettato: *Tabu*, *Metropolis*, *L'amore e il diavolo di Carné*, *Albergo Nord*, *Legittima difesa* (prima visione), *Ciapaev*, *Breve incontro* (prima visione). Al C.U.C.T., che ha già superato parecchie difficoltà per poter effettuare le sue proiezioni, i nostri auguri di buon lavoro.

**TRIESTE** - « Circolo della Cultura e delle Arti » sezione cinema - 13 maggio: *Ennemi dans le sang*; 27: *No Man's Land*.

**VARESE** - Siamo lieti di annunciare la ripresa dell'attività del Circolo del Cinema « Il Portico » dopo una parentesi di sosta forzata. In programma: 15 maggio: *La linea generale*; 22: *La chienne*; 29: *Cinema primitivo e i topi grigi*.

**VENEZIA** - Il Circolo del Cinema « Francesco Pasinetti » ha organizzato una manifestazione in difesa del cinema italiano, con la proiezione di *Sciuscià*.

**VERONA** - Il « Circolo del Cinema » ha proiettato: *Ostatni Etap*, *Les enfants du Paradis*, *Le silence est d'or*. Inoltre ha organizzato una manifestazione in difesa del cinema italiano alla quale sono intervenuti il Prefetto, il Sindaco, il Questore e numeroso pubblico. Un critico cinematografico ha parlato della situazione del cinema nazionale ed è stato poi proiettato *In nome della legge* di Germi.

**GERD OSTEN:** «*Det Förlorade Paradiset*», Stoccolma, Kooperativa Förbundets Bokförlag, 1947.

GERD OSTEN è un giornalista cinematografico noto, in patria, con lo pseudonimo di «Pavane» e questo libro è una raccolta di brevi saggi che prendono occasione da vari film svedesi e stranieri. *Det Förlorade Paradiset* è il titolo col quale circolò in Svezia il film di Abel Gance *Paradis perdu*, di cui si parla in queste pagine, ma un «paradiso perduto» è per Gerd Osten tutto il mondo della cellulosa, una volta i film scomparsi dalla circolazione, un paradiso di cui è bene tener viva qualche testimonianza.

L'idea di raccogliere in volume le critiche o gli elzeviri che i critici spargono a piene mani sui vari fogli a cui collaborano, vorremmo che nascesse un po' più spesso e un po' più vicino. Non finiremo mai di lamentare il danno che viene alla cultura (e alla bibliografia cinematografica) dal metodico sciupio di tanto materiale critico e aneddotico che, affidato alla fragile carta dei quotidiani e dei settimanali, diventa un «paradiso» non meno perduto di quello dei film cui allude l'Osten. Se, a suo tempo, i nostri vari Sacchi, Roma, Gromo e chi altri volete, avessero fatto la bella pensata di scegliere un gruppo di critiche tra le migliori e più significative o curiose per affidarle alle pagine di un volumetto, oggi le nostre biblioteche conterrebbero qualche libro di più e la nostra testa molti sforzi mnemonici di meno. Possiamo permetterci di chiedere ai nostri amici critici di oggi, di essere un po' meno modesti dei loro colleghi di dieci anni fa? E ai nostri editori di collane cinematografiche, di ricordarsi un po' più spesso di esigenze di questo tipo, sentite non meno dagli studiosi che dal vasto pubblico degli appassionati?

Gerd Osten non verrà certo tacciato di presunzione o d'immodestia per il suo operato. Il suo «Paradiso perduto» è un libro che si può leggere col massimo interesse; almeno lo supponiamo da quanto ne abbiamo capito, perché a noi non è concesso di superare con abbastanza agilità il notevole ostacolo rappresentato da un testo scritto in svedese. In *Det Förlorade Paradiset* troviamo raccolti una quindicina di capitoli, che corrispondono ad altrettanti articoli, in cui si passa a di-

## PARADISO PERDUTO

scutere di film, di attori, di attrici, di registi o di tecnici, secondo il caso. Gerd Osten non ha scelto, però, delle «recensioni»: non si è legato a doppio giro ai film o ai nomi di cui parla. Piuttosto, film e autori gli sono di pretesto per compiere delle analisi delle varie personalità dello schermo, siano esse Prévert o la Carmen.

Da Dreyer (ritratto di donna: Anne Pedersdotter di *Vredens Dag*) a Prévert (analisi di uno stile), Arne Socksdorff (il suo film *Gryning*) a *Lot in Sodom* di Watson e Webber, dalle due versioni del *Carro fantasma* (Sjöström e Duvivier) a *Panique*, un pezzo abbastanza ampio è dedicato a Cocteau, «mytens man», e un saggio interessante è quello relativo al «puritanismo inglese» di *Brief Encounter*, messo a confronto di film come *La femme du boulanger*. Era poi inevitabile che anche la critica svedese portasse la sua offerta all'altare del cinema messicano (*Maria Candalaria*) e di quello italiano (*Roma, città aperta*).

Una critica «in margine», dunque. In 150 pagine Osten passa in rassegna tutta l'attuale produzione internazionale, ma più che sui film si ferma sui «motivi» che dai film e dai nomi nascono. Da Malraux alla Magnani, da *Les Enfants du Paradis* a *La Scala a chiochiola*, dal film in costume al problema della censura.

**SAMMY BÉRACHA:** «*Le Mirage du Cinéma*», Parigi, S.E.P.E., 1948.

LA «CAMERA» è classica o romantica? Il cinema è un'arte americana?

Ponendosi questi ed altri problemi, Sammy Béracha si accinge a risolvere il mistero del fenomeno «cinema». Nella bibliografia dell'Autore, è questo il primo libro di argomento cinematografico; lo precedono saggi sul marxismo, sul razzismo, sul patriottismo, sul razionalismo, e così via. Pensiamo, quindi, che il «miraggio» del cinema abbia cominciato con l'agire innanzi tutto sul Béracha stesso, inducendolo ad abbandonare i suoi studi preferiti per tentare, come dice il sottotitolo, una introduzione ad un'estetica e ad una sociologia della settima arte.

gia della settima arte.

In altre parole, e tanto per intenderci, questo del Béracha è un saggio che comincia col porsi la domanda: «Il cinema è arte?». Confessiamo che, ogni qual volta ci vien fatto di leggere una domanda del genere, un profondo sciorinamento ci assale. Ma dunque, siamo ancora a questo punto?

Il Béracha ha una sola scusante: di aver scritto queste pagine durante la occupazione, in «quelle ultime settimane — come egli stesso scrive — che precedettero lo sbarco», settimane angosciose, dalle quali il Béracha «evadeva» dedicandosi all'estetica cinematografica. Meno male, perché altrimenti non lo avremmo perdonato. A parte ciò, nel testo in parola, si riesce a passeggiare con una certa soddisfazione, se non altro per il fatto che Sammy Béracha ha il raro dono di saper condurre un ragionamento fino in fondo. Se pensate, poi, che questi ragionamenti hanno l'ingrato compito di rispondere a domande come quelle sopra ricordate, dovete sentirvi riconoscenti. La risposta alla prima domanda, però (se la «camera» è classica o romantica), preceduta com'è da trenta pagine di discorso, è stupefacente nella sua laconicità: «classico o romantico, realistico o mistico, vero o falso che sia, il cinema dev'essere perfetto!» proprio non ce l'aspettavamo.

Fortunatamente, non tutto va a fondo. Anzi, vorremmo dire che l'unico grave difetto del libro è di voler tirare a tutti i costi delle «grosse» conclusioni, col risultato che abbiamo visto. Superato questo difetto, in molte pagine c'è di che esser contenti. Non voliamo nel cielo dell'originalità assoluta, ma nemmeno stiamo nei bassifondi del plagio più o meno cosciente o della puerilità totale. Per esempio: nel capitolo «Il cinema è una arte americana?», dando per certo che ad una simile domanda è dannoso rispondere, vi sono pagine meditate con attenzione, osservazioni di evidente utilità critica. Lo stesso, più o meno, si può dire per i capitoli «La macchina per viaggiare nel tempo e nello spazio» (ma, a proposito, Duvivier non aveva già fatto una *machine à refaire la vie?*), «La schiavitù del cinema», «Cinema, spettacolo popolare» e per la parte dedicata alla «Grandezza e insufficienza della critica».

**CORRADO TERZI**

## PARADISO PERDUTO

TANTE volte s'è parlato del «western», tante analisi sono state fatte dei suoi motivi e dei suoi risultati, che davvero non si saprebbe che aggiungere. Sul «western» credo sia stato detto molto. Eppure vorrei mi si consentisse di dare un'ultima pennellata al quadro per completarlo con un particolare che mi sembra sia stato troppo a lungo trascurato. Trascurato ingiustamente. Vi prevengo subito: si tratta di un elemento psicologico non facilmente determinabile, e le mie considerazioni partono da un esame indiretto della realtà, dal vago senso di disagio, di irrequietezza, quasi di impotenza che si avverte «dietro le quinte» del cinema americano d'oggi. Qualcosa di diverso dalla crisi di cui si parla, qualcosa di assai meno chiaro e cosciente. Potete indagare sulle cause di questa crisi e portare cento esempi di palese stanchezza d'ispirazione, sulla quale certamente insisterete come su uno degli elementi fondamentali, ma forse rimarrete sempre un poco discosti dalla ragione vera, dal «fuoco» della questione. Bene: spostate ora il punto di partenza, non cominciate dai risultati della stanchezza per risalire alle sue cause, ma cominciate da quello che è esattamente il contrario della stanchezza, cominciate dal «western», e dalla nuova piattaforma volgete lo sguardo intorno.

Siamo al nocciolo del problema. Il «western» — l'hanno detto in cento — è l'espressione più pura del cinema americano, una prova di sincerità assoluta, una forma ideale di linguaggio che corrisponde alle caratteristiche più genuine di quella società. Se pensate che l'America sarebbe inconcepibile, senza il «western», vi rendete conto della precisione matematica del giudizio.

E' inutile, probabilmente, ricordare che alcune delle migliori — se non le migliori, senz'altro — opere prodotte dal cinema americano appartengono al «western» o discendono dalla tradizione del «western». Quando si realizza la perfetta fusione fra l'artista e l'ambiente, quando l'ispirazione dell'artista affonda le sue radici nell'unico terreno che le è proprio perché esprime la ragione di vita dell'individuo e del popolo cui l'individuo appartiene, la creazione trova la via sgombra da ogni ostacolo e può svolgersi in quel clima di libertà che è per lei essenziale. «Tra parentesi, questa è l'unica accezione plausibile del realismo, se il realismo ha un senso. Ma non divaghiamo. Il «western» rappresentò uno stato di grazia del popolo americano. Composto di fattori psicologici elementari (l'amore dell'aria aperta, il desiderio dell'avventura, la forza fisica, la purezza d'animo, l'istinto di una libertà pressoché selvaggia), non poteva non avere una risonanza profondissima nel cuore dei discendenti diretti di quei pionieri che, armati di eguale speranza, marciarono alla conquista del nuovo mondo. Era fatto dello stesso loro sangue. Ma non era la loro vita. Il contrasto apparve, e pure sfumato e tutt'altro che grave, sin dal primo istante. Anzi, meglio: all'inizio, il «western» e la vita americana hanno potuto, con una piccola forzatura appena avvertibile, essere identificati. Le aspirazioni e la realtà, di fatto, quasi coincidevano. Ma nessuno si illuse sulla durata di questo fenomeno, ed il solco dapprincipio invisibile, si fece mano a mano più largo e profondo: il «western» cessò di essere lo specchio quasi fedele del-

l'esistenza del popolo americano e diventò sempre più il sogno di una recente e perduta purezza; la realtà si avviò rapidamente in un'altra direzione, seguendo il ritmo di un progresso sempre più arido e spietato.

Più il sogno si allontanava, più accorato sembrava il tono della rievocazione: rifugiarsi nel «western» era un mezzo per evadere dalla vita quotidiana, per sfuggire agli ingranaggi di un meccanismo talvolta insopportabile. Se dovessi fissare nel tempo questo periodo, prenderei come centro gli anni che videro la nascita di Ombre rosse. Da allora il contrasto divenne sempre più forte, e l'evazione sempre meno possibile. Altri problemi urgevano e si accavallavano senza tregua. Si giunse allo schianto della guerra. Oggi qualche ingenuo o qualche finto furbo vuole «aggiornare» l'ormai vecchio sogno (Raoul Walsh, per esempio, vi ha introdotto lo psicanalista, con *Pursued*), qualche coraggioso superstita tenta di ampliarne la visuale (in Fort Apache, Ford propone un riesame dei rapporti fra indiani e bianchi), ma le loro esperienze non servono certo a colmare l'abisso con la realtà odierna. Una realtà che si esprime attraverso l'amarezza di Till the End of Time (*Anime ferite*, 1946) e la crudeltà di *The Naked City* (*La città nuda*, 1947).

Il «western» oggi è la più sofferta (e forse inutile) aspirazione dell'americano, che sa di aver smarrito la parte migliore di se stesso. La nostalgia ha guidato la mano di Hawks in *Red River* (*Il fiume rosso*, 1947), la guiderà a tutti gli altri registi che riporteranno la macchina da presa nel West dei pionieri.

**FERNALDO DI GIAMMATTEO**



## LA DILIGENZA

### CORRISPONDENZA COI LETTORI

**PIERO N.** (Genova). Grazie dello spassoso ritaglio di giornale che mi mandò: critici e polemisti di quello stampo sono necessari nel cinema quanto le persone disoneste alla vita quotidiana; non v'è altro mezzo per stabilire dei paragoni tra gli esseri e comporre dei giudizi. Per le « Retrospective » terremo conto dei titoli che ci comunicò: ho visto nella redazione di Cinema molti collaboratori indaffarati nella ricerca di vecchi film, e questo è un buon segno almeno per la tua sete di conoscenza delle opere del passato. Nel film Teheran non m'è parso di vedere Deborah Kerr, anzi sono certo che la filmografia di questa attrice pubblicata in Cinema n. 8 è esatta. In Teheran recitava invece Martha Labarr, un'inglese che si fece notare, sia pure per poco, in Vogliamo la celebrità di René Clair, undici anni fa.

**MARIO PROLI** (Lucca). Quel Whispering City di Fedor Ozep di cui non riesci a stabilire il paese d'origine, credo sia stato girato nel Canada; Ozep infatti da qualche anno si trova a Ottawa per continuare la sua attività cinematografica.

**ALDE** (Roma). Ecco un altro schedatore, diligente, che s'associa alla idea del congresso dei "botanici" del cinema. Il raduno, caro Alde, è ancora un'idea vaga, senza eccessive adesioni e senza un intento ben definito. Eppure sono convinto che uno scambio di nozioni, una presa di conoscenza da parte degli schedatori italiani - depositari della storia - sia assolutamente necessario.

**W. CHISALE'** (Genova). Altre volte ho avuto l'occasione di apprezzare la tua costanza, il tuo autentico e paziente amore per il cinema. Grazie per quanto mi dici. Forse quanto osservi a proposito del già menzionato "congresso" ha il suo fondamento logico. Proponi intanto che si stabilisca, da parte di tutti gli schedatori, una specie di collegamento; vorresti che l'uno soccorresse l'altro. Di qui la necessità di far conoscere a Cinema il nome e l'indirizzo di coloro che di ogni film segnano il titolo, il regista, i tecnici, gli scrittori e gli attori. Grazie ancora per avermi messo a disposizione il tuo archivio. Chissà che un giorno non debba capitare a Genova e imporre l'ait al cavalli proprio sotto casa tua!

**RENZO GARBARINO** (Genova). Di Grapes of Wrath non s'annuncia ancora la programmazione in Italia, mentre invece sembra pro-

babile l'apparizione di Tobacco Road. Cinema-vecchia serie è arrivato sino al fascicolo doppio 173-174. I film che mi elenchi non credo siano stati proiettati in Italia ad eccezione di La fuga (così era annunciato nelle pubblicità del 1937), denominato definitivamente La modella mascherata.

**VITO CASCINI** (Senza indirizzo). La fama di Ford sembra immeritata a quel tuo amico col quale hai discusso una intera giornata? Invitato a rivedere i capolavori di questo regista: Traditore, ad esempio, e Ombre rosse.

**CAMILLO ROSSETTI** (Firenze). Per caso, guardando nella mia collezione di Cinema-vecchia serie, mi sono trovato possessore di ben due copie del n. 88. Ti mando un esemplare al più presto con i miei auguri. Ho sfogliato gli altri fascicoli, annate '42-'43, ma non ho trovato alcun accenno a te. Non fidarti però dei miei occhi; tenta per conto tuo.

**UN GRUPPO DI CINEAMATORI** (Chieri). In attesa che Cinema pubblici un dizionarietto ad uso dei lettori, con tutti i termini, consultate il Filmlexikon.

**C. ANTONI** (Salerno). La grafia dei nomi russi, appunto perché essi nell'originale sono redatti in caratteri cirillici, diventa problematica quando si devono impiegare i nostri caratteri. C'è chi suggerisce la grafia francese, c'è chi invece consiglia di ridurre tutto all'italiana: scrivere insomma i nomi come devono essere pronunciati, c'è infine una grafia internazionale (quella adottata da Pastnetti, ad esempio). Marc Allégret non deve essere confuso con Yves Allégret, noto anche come Yves Champlain. Pina Renzi diresse Cercasi bionda bella presenza.

**UN CINEAMATORE** (Roma). Avrai visto, numero per numero, che Cinema ha cercato di dedicare molti articoli agli argomenti tecnici. Con un poco di pazienza, scoprirai nei fascicoli prossimi tutte quelle innovazioni tecniche che citi, ampiamente illustrate e spiegate.

**LUCIANO MAGGIOLINI** (Cuasso al Monte). Hai tutte le ragioni quando deprechi certe cifre eccessive pretese dalle attrici per interpretare un film. Eppure, dato che il cinema è anche un'industria certe cose non stupiscono più: si pensa che nel campo della pittura, della letteratura e delle altre arti queste forme di "licitazione" sono tutt'ora in auge, e ci si consola. Grazie dei saluti. Scrivi ancora, quando credi.

**ELLIOT** (Senza indirizzo). Trovi alcuni articoli di Cinema poco chiari? Altri lettori che mi scrivono non sembrano della tua idea. La luciola è del 1937; Le due città è del 1935 e Il terzo delitto del 1939. Henry Wilcoxon appare ogni tanto in parti molto sacrificate; ricordo di lui l'interpretazione de La signora Miniver.

**GIULIANO PASCHETTO** (Genova-Cornigliano). Quell'attore di Le due città non è Allen Jenkins; credo sia John Davidson, ma non ne sono troppo sicuro. Jean Gabin è nato nel 1904.

**GIACOMO VAGLIO** (Imola). Grazie per quanto scrivi riguardo ad alcuni criteri di Cinema, anche se in definitiva le tue parole non ci fanno troppo inorgogliare. Per poter dare una risposta esauriente in merito ad ogni articolo col quale polemizzi dovrei rintracciare uno per uno i collaboratori, conversare ore e ore e infine trarre delle conclusioni. E' impossibile.

**SALVATORE MARTORANA** (Casteldaccia). Ho fatto leggere ad Aristarco la tua lettera; egli si rammarica del fatto che l'Amleto sia ormai praticamente "scontato" come argomento di polemica su queste pagine, altrimenti prenderebbe volentieri in considerazione quanto tu gli vai scrivendo con tanta intelligenza. Di Garson Kanin leggerai quanto prima un saggio nelle "gallerie" dei registi. Per riempire le schede bisogna essere in possesso dei dati sicuri di un film: il sistema migliore è andare al cinema, armato di notes e matita, e desumere le annotazioni dai titoli di testa dei film.

**M. POMA** (Alasio). Vuoi metterti in contatto con altri lettori che si interessino di disegni animati, Abiti al n. 4 di via D. Muzoni, Alasio, prov. Savona.

**RIRY MASSARA** (Vibo Valentia). Avrai la "galleria" di Orson Welles, il quale - a quanto dicono i giornali americani - ha rinunciato a girare con Alexander Korda il Cirano di Bergerac in technicolor. Lo sostituirà Laurence Olivier.

**PAOLO NUZZI** (Senza indirizzo). Lo schedatore Roberto Chiti entra in scena; con il suo eccezionale archivio, con le sue schede ben ordinate e complete, egli viene in aiuto a te e a me, a proposito del film L'albergo del libero scambio. Ti ricordi che non avevo saputo che cosa dirti intorno a quest'opera? Ebbene, Chiti considerando il film un "mediocrissimo lavoro di Marc Allégret", dice che è "francese" realizzato nel 1934 col titolo L'Hôtel du Libre Echange, e interpretato da Fernandel, Alerme, Raymond Cordy e Serge Grave. Grazie, Chiti.

**SALVATORE PIZZARELLI** (Siracusa). Posso darti soltanto l'indirizzo di Bianco e Nero che ha trasferito la sua sede in Via Adige 80-86 a Roma.

**GIACOMO BELTRAMI** (Carpi) - **GIOVANNI QUINTAVALLE** (Civitanova Alta) - **R. M. P.** (Senza indirizzo) - **FIORRELLA ALFONSO** (Foggia) - **SANDRO RODDA** (Milano). Cinema, secondo le vostre richieste, pubblicherà quanto prima una bibliografia essenziale per chi vuole interessarsi di cinematografo superando la barriera dei Gianni e Pinotto e delle regie di Mitchell Litsen.

**A. M.** (Modena). Premesso anzitutto che non sono io il Calandrino di "Hollywood", passo a dissuaderti dallo scrivere soggetti cinematografici usando un manuale. Il soggetto è un fatto di ispirazione o di astuto calcolo o di "contaminazione" di altre vicende (tre o quattro, abitualmente mescolate, possono

dare origine a un nuovo copione). Comunque se vuoi leggere Come si scrive un film di Seton Margrave, puoi trovare quest'opera tradotta da Paola Oietti per l'editore Bompiani. Recla, alla fine del volume, il copione di montaggio di Il fantasma galante.

**M. R. F.** (Senza indirizzo). Ho frugato in tutti gli angoli della diligenza ma inutilmente; nessuna lettera tua è mai stata a bordo del mio veicolo; perché ti lamenti? Per Bianco e Nero vedi la risposta a Salvatore Pizzarelli. Contrabbandieri del mare credo sia già stato presentato in alcune città (non a Milano, comunque); L'isola di Montecristo ha trovato i suoi spettatori in provincia, in attesa della programmazione nelle grandi città. Riso amaro e Il mulino del Po si dice sono destinati a qualche festival cinematografico internazionale. Nessuna notizia ancora di Gli ultimi giorni di Pompei di L'Herbier. Campane a martello è pronto. La madonnina d'oro anche. I pirati di Capri è al montaggio.

### IL POSTIGLIONE

### CAMBI E ACQUISTI

**ANCHISE MORICOLI** (Via S. Francesco, 8 Fano - prov. Pesaro). Dispone di una serie di pubblicazioni cinematografiche, compresa la serie dei quaderni di Bianco e Nero '37-'43, invita i lettori a scrivergli per conoscere le condizioni e l'elenco. E aggiunge "Affrancare per la risposta".

**ALDO UGLIETTI** (Via Bricherasio, 7 - Torino). Cede la collezione di Cinema-vecchia serie, dal n. 1 al n. 174, esclusi i seguenti: n. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 27, dal 62 al 67 incluso, dal 71 al 75 incluso, 170, 171, 172. Avverte che sino al n. 28 sono in buono stato; dal 29 al 174 come nuovi. Precisa la cifra: lire cento al numero.

**DOTT. GIUSEPPE CATENACCI** (Via Tolmino, 12 - Roma). Vende la collezione completa di Cinema-vecchia serie (1936-1943) rilegata in tela azzurra con incisioni in oro, in 8 volumi, per L. 28.000. Cede inoltre, per complessive L. 2.500: Il cinema tedesco (edito dalla Germania Film); Bianco e Nero-vecchia serie nn. 9, 10, 12 del 1941 e n. 1 del 1942, e Introduzione al cinema di G. M. Scotese.

**DINO PENNONI** (Via Luigi Tosti, 37 - Roma). Cerca (disposto a pagare il doppio del prezzo di copertina, oppure quanto chiede il possessore), una qualsiasi rivista che contenga per intero la commedia Fascino di Keith Winter.

**SANDRO DELLI PONTI** (Via San Vitale, 236 - Bologna). Cerca Cinema-vecchia serie, n. 73 (offre L. 500). Acquista: Bianco e Nero-vecchia serie, anno IV nn. 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10; anno V, n. 6; anno VI, i numeri dal 5 al 12 incluso. Cerca inoltre Storia del teatro drammatico di D'Amico in 4 volumi; Primitivo: i nn. 10, 13, 16, 17, 18 e 21 dell'anno I; Letteratura i numeri dall'1 al 25. (Questa comunicazione di indole extra cinematografica non si ripeterà).

**RENZO CHINI** (Via Torino, 22 - Piombino). Cambia i nn. 111, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 127, 128, 129, 152, 154, 155, 167, 169 di Cinema-vecchia serie contro Cinema-vecchia serie nn. 14, 15, 17, dal 19 al 23 incluso, dal 25 al 44 incluso, dal 47 al 62 incluso, dal 69 al 71 incluso, 74, 76, 91, 125, 126, 123, 135, 171, 172.

**GIUSEPPE PIOVANO** (Via Buriasco, 4 - Macello, prov. Torino). Cede i primi 5 numeri di Cinema e il libro Dietro lo schermo di Werner Kertwich per complessive L. 600, comprese le spese postali.

# NOVITÀ NEL CAMPO DEGLI OBBIETTIVI

MOLTO TEMPO è passato da quando nel 1895 i fratelli Lumière iniziarono la ripresa del loro primo film sperimentale con un sistema ottico poco più complesso di un comune « menisco »; ed a poco a poco, di pari passo con le sempre più crescenti esigenze della ripresa fotografica, gli obbiettivi hanno subito sostanziali modifiche e miglioramenti. Valenti calcolatori, cercando di abolire con altri mezzi, che non con la sola diaframmatura, le varie aberrazioni presentate dagli obbiettivi semplici (sferica, coma, astigmatica, cromatica, ecc.), giunsero a complessi accoppiamenti lenticolari. Infatti si ebbero dapprima dei sistemi ottici chiamati « simmetrici » a causa della simmetria rispetto al piano del diaframma, presentata dai due gruppi di lenti semplici costituenti il sistema; e poi, per l'impossibilità di raggiungere con questi tipi sia una elevata apertura che una correzione completa, si giunse alla numerosa classe degli « asimmetrici » che da un minimo di tre lenti, raggiungono le sette (p. es. « Xenon » F. 1,3). In essi il calcolatore, giocando sul numero degli elementi geometrici, oltre che ridurre ed eliminare ogni aberrazione, può raggiungere delle grandissime aperture relative. Citeremo tra i « simmetrici » l'« Hypergon » ed il « Doppio anastigmatico » calcolati da Von Hoegh, e tra gli « asimmetrici » il « Tripletto » di Taylor, l'obbiettivo di Petzval e il « Tessar » di Rudolph; obbiettivi che possono considerarsi come delle vere e proprie pietre miliari nella storia dell'ottica fotografica.

Oggi si richiede ad un buon obbiettivo, specialmente per riprese cinematografiche, oltre ad una grande apertura relativa ed una completa correzione di ogni aberrazione, una elevata definizione che non vada però a discapito della plasticità della resa. Per definizione si intende la possibilità di fornire immagini di dettagli molto minuti, possibilità che acquista in ottica il nome di « potere risolutivo ». Recentemente la qualità degli obbiettivi ha potuto essere ancora notevolmente migliorata, a causa di uno speciale procedimento al quale si sono sottoposte le superfici delle lenti. Già da

il sottilissimo strato metallico che costituisce il trattamento. A compensare questo inconveniente, del resto assai minimo, l'ottica trattata presenta due grandi vantaggi: innanzi tutto essa risulta più luminosa, infatti se consideriamo un sistema ottico nor-

F. 3 circa. Altro vantaggio del trattamento è quello della soppressione di quel particolare effetto di velatura dovuto alle « immagini catadiottriche », ovvero a quella luce che riflessa da due superfici dell'obbiettivo, viene inviata irregolarmente verso l'emulsione sensibile formando un alone di raggio F a. (Fig. 1).

In questi ultimi mesi si è avuta un'altra novità nel campo dell'ottica: la ricalibra-



Fig. 2. Complesso apparato tecnico, impiegato dalla « Photo Research Corporation » di Los Angeles, per raggiungere una opportuna calibratura degli obbiettivi in diaframma « T ».

male noi vedremo che esso comincia col presentare una perdita di luce del 2 % dovuta all'assorbimento del vetro delle lenti. Si ha poi un'altra perdita molto più forte dovuta alla riflessione di una parte della luce incidente, sulle varie superfici rifrangenti dell'obbiettivo. Questa perdita, facil-

mente calcolabile secondo la formula:

$$R = \frac{n-1}{n+1} \cdot 2$$

tura dell'apertura utile dell'obbiettivo. Infatti fin ora questa era calcolata matematicamente dai fabbricanti, secondo la nota formula:

$$F = \frac{f}{d}$$

nella quale  $f$  è la lunghezza focale e  $d$  il diametro dell'apertura utilizzata dell'obbiettivo. Però non tutti gli obbiettivi che avevano nominalmente la stessa apertura, risultavano egualmente luminosi. La quantità di luce trasmessa variava infatti sia per il numero delle lenti, sia per lo spessore di esse e sia per il più o meno forte assorbimento della qualità di vetro adoperato. Questa differenza tra obbiettivo ed obbiettivo, per quanto minima, presentava degli inconvenienti specialmente nel campo della cinematografia a colori dove una perfetta continuità di esposizione è necessaria per ottenere una corretta resa cromatica. Da qui la modifica che è stata recentemente adottata negli Stati Uniti, e che consiste nel calibrare i diaframmi degli obbiettivi, in funzione della luce effettivamente trasmessa. Gli americani hanno chiamato il diaframma ricalibrato: « Transmission Stop » (Diaframma di trasmissione), che nell'uso corrente è diventato: « T - Stop ». Per la ricalibratura si impiega un complesso apparato (Fig. 2) nel quale una cellula fotoelettrica legge attraverso l'obbiettivo in esame, dei valori di luce determinati. Negli Stati Uniti già diversi stabilimenti si sono attrezzati per questo lavoro, mentre da qualche mese la « Bell & Howell » ha messo in commercio la serie « Cooke Speed Panchro » calibrata in diaframma « T ». Rileviamo da alcuni prospetti come questi obbiettivi che avevano un'apertura nominale di F. 2, presentano ora un'apertura « T » di 2, 3.

PIERLUDOVICO PAVONI

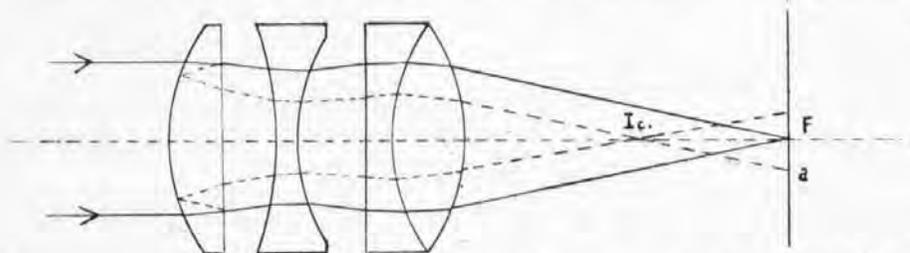


Fig. 1. Esempio di « Immagine catadiottrica »: la luce, riflessa da due superfici dell'obbiettivo, viene inviata irregolarmente verso l'emulsione sensibile, formando un alone di raggio.

qualche anno infatti, hanno acquistato notorietà i cosiddetti « obbiettivi trattati », facilmente riconoscibili per un colore leggermente azzurrino delle lenti. Questo trattamento viene effettuato facendo uniformemente condensare sulle superfici da trattare, dei vapori di un sale metallico che abbia l'indice di rifrazione più vicino alla radice quadrata dell'indice del vetro della lente. Tutto il processo viene eseguito nel vuoto spinto. E' evidente che un tale trattamento aumenta di molto la delicatezza dell'obbiettivo. Si eviterà quindi di toccare le lenti con le dita, pezze, carta, od altro, e solo quando sarà indispensabile si puliranno delicatamente con della pelle di daino pulitissima, altrimenti si corre il pericolo di asportare completamente od in parte,

mente calcolabile secondo la formula:

$$R = \left( \frac{n-1}{n+1} \right)^2$$

dove  $n$  è l'indice di rifrazione del mezzo, può essere valutata a circa il 5 % per ogni attraversamento superficie-aria, quindi in un obbiettivo che presenti sei superfici di contatto aria-vetro (ad esempio il « Tessar » di Zeiss o l'« Elmar » di Leitz) si avrà una perdita totale del 30 % che praticamente farà comportare un obbiettivo di apertura 3,5 come uno senza perdite ma di apertura 4,2. Il trattamento delle lenti abbassa questa perdita a valori che vanno da un massimo di 1,5 % a un minimo di 0,5 % (a seconda del procedimento adottato dalle ditte che lo applicano), e quindi l'obbiettivo su considerato di apertura 3,5 verrà a comportarsi, una volta trattato, come uno di

# CASA EDITRICE "GLORIOSA" EDIZIONI VITAGLIANO

STABILIMENTO ROTOCALCOGRAFICO VITAGLIANO



UN MILIONE  
DI COPIE  
LA SETTIMANA

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