

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **16**

NUOVA SERIE - 15 GIUGNO 1949

I regolamenti della X Mostra di Venezia

1. - L'Ente Autonomo Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia bandisce per il 1949 la X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, che sarà inaugurata il giorno 11 agosto e chiusa il 1° settembre 1949.

La Mostra comprenderà spettacoli diurni e serali.

2. - La Mostra ha lo scopo di segnalare con pubblico, solenne riconoscimento le opere che attestino lo sforzo della cinematografia verso un reale progresso quale mezzo d'espressione artistica, di diffusione della civiltà e della cultura, di affratellamento fra i popoli.

3. - Ciascuna Nazione invitata alla Mostra potrà presentare:

8 film di lungo metraggio se si tratta di Nazione che produce oltre 300 film di lungo metraggio all'anno;

4 film di lungo metraggio se si tratta di Nazione che produce da 50 a 300 film di lungo metraggio all'anno;

1 film di lungo metraggio se si tratta di Nazione che produce meno di 50 film di lungo metraggio all'anno.

4. - Lo stesso criterio vale per i film di corto metraggio.

5. - La scelta dei film sarà fatta di comune accordo tra gli organi competenti della Nazione invitata e la Direzione della Mostra, la quale segnalerà i film particolarmente designati per l'invito.

Alla Direzione della Mostra è riservata altresì la facoltà di organizzare Mostre individuali di registi, attori, musicisti, o di altri artisti che abbiano dato la loro opera alla realizzazione di film, e Mostre retrospettive.

6. - Tutti i film devono essere presentati in edizione originale; si raccomanda vivamente che quelli che non siano parlati in lingua italiana o in lingua francese vengano muniti di sottotitoli in lingua italiana o francese.

7. - I film potranno essere ammessi purché editi in un periodo non anteriore al diciotto mesi dall'apertura della Mostra.

8. - I film che siano stati presentati ad altre Mostre o a Festival non saranno ammessi, salvo il caso che la Direzione ne giudichi opportuna l'ammissione per ragioni di particolare interesse artistico. Tuttavia in nessun caso i film suddetti potranno concorrere ai premi.

9. - Saranno assegnati i seguenti premi:

a) per i film a scenario di lungo metraggio:

Il Leone di S. Marco, primo gran premio internazionale;

Tre premi internazionali a pari merito; *Sette premi internazionali* per la regia, l'interpretazione (attore, attrice), lo scenario, la fotografia, la scenografia, la musica;

Un premio della Presidenza del Consiglio dei Ministri per il miglior film italiano;

b) per i documentari:

Un premio internazionale;

c) per i corti metraggi:

Quattro premi internazionali.

Per tutti i film presentati verrà rilasciato un diploma.

10. - All'infuori dei premi di cui all'articolo precedente la Giuria non potrà conferirne altri.

11. - Il Presidente della Biennale nominerà il Presidente e i componenti della Giuria fra personalità italiane ed estere dell'arte, delle lettere e della critica. Ne sarà segretario il Direttore della Mostra o un suo delegato.

12. - I membri della Giuria ed i rappresentanti della Critica saranno tenuti a vedere i film negli spettacoli pubblici.

13. - In ogni spettacolo sarà presentato, in linea di massima, un solo film di lungo metraggio. La Direzione della Mostra provvederà, d'intesa con le singole delegazioni e, in mancanza di accordo, a mezzo di sorteggio, a stabilire l'ordine e la data delle proiezioni, fermo restando che le Nazioni ammesse con più di un film non avranno diritto a presentarne negli spettacoli serali oltre la metà.

La Direzione si riserva di presentare agli spettacoli pomeridiani e serali film dati nelle Sezioni Speciali che siano stati premiati o

abbiano particolare interesse per il pubblico.

Il film a soggetto presentato nel pomeriggio al Palazzo del Cinema al Lido sarà proiettato la sera al Cinema San Marco in Venezia e quello presentato la sera al Lido verrà proiettato al San Marco nel pomeriggio seguente.

14. - La notifica dell'adesione dovrà pervenire alla Direzione entro il 31 maggio 1949. Di ciascun film notificato dovrà essere inviato entro il 30 Giugno 1949:

a) il titolo;

b) il metraggio;

c) un sunto del soggetto;

d) la esatta riproduzione dei titoli di testa con l'elenco delle persone che hanno preso parte alla realizzazione dell'opera e le rispettive qualifiche, e ogni altra indicazione utile per la miglior comprensione di ogni singola opera;

e) il maggior numero possibile di fotografie necessarie per la distribuzione alla stampa nel corso della Mostra.

15. - Le copie dei film dovranno pervenire alla Direzione entro il 15 luglio 1949.

I film che per qualsiasi motivo non pervenissero entro la data suindicata alla Direzione perderanno il diritto di essere programmati.

16. - Le spese di trasporto e di assicurazione dal luogo d'origine fino alla consegna a Venezia e viceversa, saranno a carico dei presentatori.

La Mostra provvede all'assicurazione ed al magazzino dei film da quando li riceve fino a quando li rispedisce ai mittenti.

In caso d'avaria o di distruzione di un film, la Mostra sarà tenuta soltanto a prestarsi per il normale svolgimento delle pratiche d'indennizzo da parte della Compagnia assicuratrice.

17. - Nel corso della Mostra la Direzione potrà allestire Sezioni Speciali per film scientifici, didattici, educativi ed organizzare un Festival per ragazzi. A questo scopo provvederà ad emanare appositi regolamenti.

18. - Una copia dei film premiati sarà offerta dai presentatori alla Cineteca della Mostra.

19. - La Direzione della Mostra si riserva di organizzare esposizioni particolari della tecnica, dell'architettura, della scenografia, dell'editoria, del costume in relazione alla Cinematografia.

20. - Il Presidente deciderà insindacabilmente in tutti i casi dubbi o non contemplati dal presente Regolamento.

21. - L'adesione a partecipare alla Mostra implica l'accettazione senza riserve del presente Regolamento.

22. - Tutte le comunicazioni dovranno essere indirizzate alla Direzione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica - Palazzo Giustiniani al Ridotto - Venezia.

LE SEZIONI SPECIALI

1. - La X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, nell'ambito delle sue manifestazioni, organizzerà alcune Sezioni Speciali, aventi lo scopo di presentare al pubblico programmi particolarmente dedicati ai film scientifici, didattici e culturali.

2. - I film iscritti alle Sezioni Speciali verranno raggruppati nelle seguenti categorie:

Sezione 1^a - film scientifici del gruppo fisico-matematico.

Sezione 2^a - film scientifici del gruppo medicina-scienze naturali.

Sezione 3^a - film didattici di tecnica dell'industria e del lavoro.

Sezione 4^a - film didattici del gruppo arti figurative:

Serie A - pittura

Serie B - scultura

Serie C - architettura.

Sezione 5^a - film didattici di storia della letteratura.

Sezione 6^a - film didattici di carattere musicale.

Sezione 7^a - film culturali di carattere non scolastico.

Sezione 8^a - film di carattere sportivo.

Sezione 9^a - film sperimentali e di avanguardia.

Sezione 10^a - film pubblicitari.

La Commissione di accettazione, previa autorizzazione della Direzione della Mostra, ha la facoltà di suddividere in « Serie » anche altri Sezioni oltre la sezione 4^a.

3. - L'ammissione dei film è subordinata all'esame della Commissione di accettazione nominata dalla Direzione della Mostra.

La Commissione si riserva la facoltà di rifiutare la accettazione di un film nei seguenti casi:

a) quando il film sia già stato proiettato in Italia sia pure soltanto in sale cinematografiche « d'anteprima » o in circoli cinematografici;

b) quando il film possa ledere il sentimento nazionale, la morale, nonché il sentimento religioso;

c) quando il film, a giudizio insindacabile della Commissione, non raggiunga un sufficiente livello artistico o tecnico.

Spetta alla Commissione predetta la destinazione di un film all'una o all'altra Sezione.

4. - Tutti i film dovranno essere editi in un periodo non anteriore ai dodici mesi dall'apertura della Mostra.

5. - Sarà assegnato un premio al migliore film d'ogni Sezione o di ogni eventuale Serie. A tutti i film presentati verrà rilasciato un diploma di partecipazione.

6. - Il Presidente della Mostra nominerà il Presidente e i membri della Giuria fra personalità competenti tenuto conto del carattere dei film presentati.

7. - La notifica dell'adesione dovrà pervenire alla Direzione della Mostra entro il 31 maggio 1949.

8. - Di ciascun film dovrà essere comunicato entro il 30 giugno 1949:

a) il titolo;

b) l'esatto metraggio;

c) un sunto del soggetto, ove appaia necessario;

d) il nome della casa produttrice;

e) i nomi dei realizzatori;

f) ogni eventuale materiale pubblicitario.

I film dovranno pervenire alla Direzione della Mostra entro il 15 luglio 1949.

9. - I film che per qualsiasi motivo non pervenissero entro la data suindicata alla Direzione della Mostra, perderanno il diritto ad essere programmati.

10. - I film saranno presentati al pubblico tra l'11 agosto e il 1° settembre 1949 nella cornice della X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, secondo un programma che allo scopo sarà predisposto dalla Direzione.

11. - La Direzione si riserva di trasferire nelle Sezioni Speciali anche film che fossero stati notificati per la Mostra d'Arte qualora essi presentino spiccate affinità con le categorie di film destinate alle Sezioni Speciali.

12. - Le spese di trasporto e di assicurazione dei film dal luogo di origine fino alla consegna a Venezia, e viceversa, saranno a carico dei presentatori.

13. - Il Presidente deciderà insindacabilmente in tutti i casi dubbi o non contemplati dal presente Regolamento.

14. - L'adesione a partecipare alle Sezioni Speciali della Mostra implica l'accettazione senza riserve del presente Regolamento.

FESTIVAL DEI FILM PER RAGAZZI

1. - La X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, nell'ambito delle sue manifestazioni, indice il I Festival Internazionale del Film per Ragazzi.

2. - Ciascuna Nazione invitata al Festival potrà presentare film di lungo o corto metraggio:

a) Per bambini fino ai sette anni;

b) Per bambini dai sette agli undici anni;

c) Per ragazzi dagli undici ai quindici anni.

3. - L'ammissione dei film è subordinata all'esame della Commissione di accettazione, nominata dal Presidente della Mostra.

I film possono essere rifiutati:

a) Quando non rientrino nelle specifiche finalità della manifestazione;

b) Quando siano già stati presentati in Italia;

c) Quando possano ledere il sentimento nazionale, la tradizione morale, nonché il sentimento religioso;

d) Quando il loro livello artistico o tecnico non sia ritenuto sufficiente.

4. - I film che siano stati presentati ad altre Mostre.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume I

FASCICOLO 16

Anno II - 15
Giugno 1949

Questo fascicolo contiene:

<i>I regolamenti della X Mostra di Venezia</i>	Seconda di copertina.
<i>Cinema-gira</i>	482
GUIDO GUERRASIO	
<i>Organizzare il documentario</i>	485
JEAN GEORGE AURIOL	
<i>Complicazioni per il film d'arte</i>	486
M. T. PICCOLI	
<i>Ricordo di Béla Balázs</i>	489
BÉLA BALÁZS	
<i>"Un pezzo di terra"</i>	490
MICHELANGELO ANTONIONI	
<i>Breviario del cinema</i>	492
LUIGI CAGLIO	
<i>Mezza rondine per il cinema svizzero</i>	493
MARCEL L'HERBIER	
<i>Rivoluzione della verità</i>	
(con nota di Mario Verdone)	494
GAETANO CARANCINI	
<i>Sequenze: Ricci, Bruno e la bicicletta</i>	495
LO DUCA	
<i>"Mayerling" e il fenomeno Claude Dolbert</i>	498
DAVID VAUGHAN	
<i>La danza nel cinema</i>	499
GASTONE TOSCHI	
<i>I registi: Marcel Pagnol</i>	504
CARL VINCENT	
<i>Retrospective: "Il vento"</i>	506
GUIDO ARISTARCO	
<i>Film di questi giorni</i>	508
GIULIO CESARE CASTELLO	
<i>Amand Salacrou e il mito di Faust</i>	509
GLAUCO VIAZZI	
<i>Biblioteca</i>	510
VIRGILIO TOSI	
<i>Circoli del cinema</i>	511
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	512
PAUL DONCOEUR	
<i>Come ho collaborato al film "Joan of Arc"</i>	Terza di copertina
SPARTACO GIANOGLIO	
<i>L'operatore e i suoi mezzi</i>	Terza di copertina

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERRUCCIO PRISONE *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via Ruggero Fauro, 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, annuale lire 2000, semestrale lire 1100, estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Jane Wyman, "Oscar" 1948 per la migliore interpretazione



Tra i giovani attori francesi, Gérard Philipe è una delle più limpide rivelazioni; ma purtroppo il pubblico italiano non lo conosce nella parte sostenuta in « Le diable au corps » di Claude Autant-Lara.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: Gente così (ICET - Artisti Associati), regista Fernando Cerchio, interpreti Camillo Pilotto, Vivi Gioi, Adriano Riboldi, Renato De Carmine, Marisa Mari, Sara Urzi, Alberto Achetti; Ralph (Pathé - Italia), regista Jacopo Comin, interpreti Jone Salinas, Eleonora Rossi, Gaby Morlay, Peter Trent, Maria Grazia Francia, Olinto Cristina (versione francese diretta da Jean Gehret e interpretata da Gaby Morlay, Odette Joyeux, Peter Trent, Odile Versois); Vespro siciliano (E.P.I.C.A. Film), regista Giorgio Pàstina, interpreti Marina Berti, Clara Calamai, Roldano Lupi, Stephen Barclay, Ermanno Randi, Carlo Tamberlani, Paul Muller, Aldo Silvani, Aroldo Tieri; Storia delle cinque città (A.I.C.E. - Fincine), episodio italiano, regista Romolo Marcellini, interpreti Gina Lollobrigida, Libiana Tellini, Marcello Mastroianni; Marechiaro (Romana Film), regista Giorgio Ferroni, interpreti Massimo Serato, Silvana Pampanini, Nada Fiorelli.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Terra di Dio (Berit Film), in esterni a Farfa, regista Roberto Rossellini, interprete Ingrid Bergman; Cielo sulla palude (ARX), in interni a Roma, regista Augusto Genina, interpreti Rubi D'Alma, Ines Orsini, Mauro Matteucci, Giuseppe Marletta, Domenico Vigilione-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,

Damela Benson; E' primavera (Universalcine), in esterni a Catania, regista Renato Castellani, attori non professionisti; Yvonne (Amato), in interni a Roma, regista Giuseppe Amato, interpreti Totò, Olga Villi, Frank Latimore, Gino Cervi, Eduardo De Filippo, Giulio Stival; Anselmo ha fretta (Lux), in esterni nei dintorni di Roma, regista Gianni Franciolini, interpreti Gino Cervi, Gina Lollobrigida, Odile Versois, Nando Bruno, Ave Ninchi, Ernesto Almirante; Come scopersi l'America (Lux), in interni a Roma, regista Carlo Borghese, interpreti Macario, Carlo Ninchi, Delia Scala, Folco Lulli; Signorinella, in esterni a Napoli, regista Mario Mattoli, interpreti Dina Sassoli, Ave Ninchi, Gino Cervi, Aldo Silvani, Aroldo Tieri, Ada Dondini e Antonella; Bufere d'amore (Labor), in interni a Roma, regista Raffaele Matarazzo, interpreti Amedeo Nazzari, Yvonne Sanson, Aldo Niccodemi; Napoli, eterna canzone (S.A.P.), in esterni a Napoli, regista S. Siano, interpreti Paolo Carlini, Anna Maria Lorenzetti, Aldo Niccodemi, Marga Cella; Le due madonne (Roma Film), in interni a Roma, regista Giorgio C. Simonelli, interpreti Eva Nova, Ermanno Randi, Nita Dover, Agostino Salvietti; La figlia della madonna (Sud Film), in esterni a Napoli, regista Roberto Montero, interpreti Edmea Lari, De-di Ristori.

Otto premi...

...di un milione ciascuno, denominati « Premi Roma per le Arti », verranno assegnati annualmente per iniziativa di un gruppo di cultori

della letteratura, del cinema, del teatro, della musica e delle arti figurative. Quattro di questi premi — quelli per la poesia, la pittura, il cinema e il teatro — saranno attribuiti, da giurie composte di sette membri, nel prossimo autunno; quelli per la musica, la scultura, l'architettura e la prosa sono invece rimandati al 21 aprile dell'anno prossimo. Al premio per il cinema potranno concorrere tutti i film italiani prodotti dal 1° settembre 1948 al 1° ottobre 1949.

È nata l'Associazione...

...Cattolica Esercenti Cinema (A.C.E.C.), promossa dal Centro Cattolico Cinematografico. Scopi dell'Associazione sono: 1) di rappresentare gli interessi morali e materiali della categoria degli esercenti le sale cinematografiche cattoliche nei riguardi delle Amministrazioni dello Stato, di Enti pubblici e privati e di organi sindacali; 2) di studiare e risolvere i problemi morali, sociali ed economici degli esercenti stessi mediante opportune intese con gli organi interessati, al fine di incrementare la distribuzione e la produzione di film che rispondano ai principi morali ed educativi della Chiesa Cattolica; 3) di assicurare un servizio di consulenza fiscale. Possono far parte dell'Associazione non solo gli esercenti le sale che dipendono direttamente dall'Autorità ecclesiastica, ma anche gli altri purché si propongano, « dandone serie garanzie », di programmare pellicole di sana moralità e rispondenti ai principi della Chiesa. Gli aderenti sono tenuti alla osservanza delle segnalazioni cine-

matografiche del Centro Cattolico Cinematografico.

Dopo un susseguirsi...

...di voci contraddittorie che rendevano incerta la realizzazione di Vulcano, tutto è stato appianato e il film, secondo quanto è stato detto a una recente conferenza stampa, avrà inizio tra poco a Vulcano, una delle isole Eolie. Ritirati Antonio Pietrangeli e Suso Cecchi d'Amico, la sceneggiatura sarà opera di Piero Tellini, mentre i dialoghi della versione inglese saranno scritti da Erskine Caldwell. « Questo — ha specificato il regista Dieterle — vuol essere un film realizzato con spirito europeo ma destinato al gran pubblico di tutto il mondo ». L'aiuto di Dieterle sarà Victor Stoloff; l'operatore, Arturo Gallea; gli interpreti, Anna Magnani (che pare si sia messa d'accordo per un compenso di 60 milioni), Rossano Brazzi e Geraldine Brooks.

In seno all'A.N.I.C.A...

...si è minacciata una crisi in seguito al disaccordo fra le vedute dei produttori e quelle dei distributori e noleggiatori in merito alle aliquote e all'applicazione del prestito forzoso sull'importazione previsto dalla nuova legge sul cinema tuttora in fase di elaborazione. Ma la crisi è stata scongiurata e il Consiglio Direttivo dell'A.N.I.C.A., ha esposto all'on. Andreotti alcune vedute che concilierebbero gli interessi dei produttori e quelli degli importatori. Il prestito dovrebbe partire da una base minima per poi aumentare in proporzione agli incassi. Inoltre dovrebbe essere autorizzata l'importazione libera di un film straniero per ogni film italiano prodotto.

Dopo gli accordi...

...conclusi con la Francia e l'Argentina, sono allo studio altri accordi con l'Inghilterra, il Messico, il Brasile e la Spagna, paesi dove l'importazione è controllata e limitata dagli organi governativi: così ha annunciato il dott. Monaco, direttore dell'A.N.I.C.A.

Un interessante esperimento...

...di televisione si è svolto negli auditori romani della RAI, in collaborazione con la Radiodiffusion et Television Française che ha presentato il suo nuovo « standard » di esplorazione a 819 linee, il più perfetto oggi esistente nel mondo (la televisione americana impiega l'esplorazione a 450 linee). Al programma, diretto dal regista Guglielmo Morandi, hanno partecipato Lilla Landi come annunciatrice, il Maestro Fragna con l'orchestra della RAI, il cantante Roland Brancaccio e la coppia Roli-Torrigiani con due danze.

Il « Quo Vadis? »...

...sembra in pericolo: Gregory Peck ha gli occhi sofferenti e non potrà partecipare al film, per cui il film verrebbe rimandato o addirittura sospeso. Questa almeno la voce che circola. La M.G.M. finora non ha diramato in proposito alcun comunicato, né per confermare né per smentire. Tuttavia, nessuna paura: le combinazioni internazionali pullulano. Accanto a questi « progetti » ci sono naturalmente molti « progetti » italiani. I più recenti sono: Il ladro, protagonista Peppino De



Joan Bennett è giunta in questi giorni a Roma, accompagnata dal produttore Walter Wanger, che intende realizzare in Italia due o tre film. Nella foto, accanto all'attrice, un dirigente della Casa R.K.O.

Filippo; Gli amori di Vincenzo Bellini, diretto da Carmine Gallone; Nerone e Messalina, con Gino Cervi (Nerone), Paola Barbara (Messalina), Vittorio Gassmann (Petronio), Massimo Serato (Tigellino); Oltre la verità, con Lori Randi, Jacqueline Plessis e Manuel Roero; L'imperatore di Capri, con Totò e il Principe Dado Ruspoli; Orsa Maggiore, soggetto di Giorgio Moser e Golfiero Colonna, regia di Giorgio Bianchi, interpreti Massimo Serato, Alberto Sordi e Constance Dowling; La storia di un ladro, con Fabrizi autore, regista e protagonista, e con Giovanni Grasso, Ave Nnchi e Nando Bruno nelle parti secondarie; Incontro con Elena, regista G. D'Aversa, interpreti Vittorio Gassmann, Constance Dowling, Attilio Dottesio, Pavesi e Riccardini; Rotta verso l'alba, regista Francesco De Robertis.

Nuovi arrivi...

...a Roma: Jean Kent, Margaret Rutherford, Robert Beatty e Gordon Harker, interpreti del nuovo film di Soldati, Sua moglie, tratto dalla commedia di Peppino De Filippo. Quel bandito sono io; Joan Bennett e il produttore Walter Wanger che, si dice, voglia anche lui organizzare in Italia la produzione di un paio di film; il regista ungherese Cézka Radványi con sua moglie, l'attrice Maria de Tasnady.

Alla Casa della Cultura...

...di Milano si è tenuto, dal 16 marzo al 24 maggio, un « Corso di storia del cinema », con proiezioni di « classici » eseguite dalla Cineteca Italiana. Il corso, diretto da Ugo Casiraghi, comprendeva le seguenti lezioni: 1) Origini (scienza e fantasia, incitazioni bibliografiche: Glauco Viaggi e Carlo Lizzani), teorici (Guido Aristarco). 2) Il cinema americano e lo sviluppo dei « generi » (Casiraghi). 3) Il nostro cinema muto (Maria Adriana Prolo) e sonoro (con la partecipazione di Pietro Germi). 4) Da Caligari a Hitler, panorama del cinema tedesco (Casiraghi). 5) Il cinema sovietico sul cammino del realismo socialista (Viaggi). 6) Il cinema francese (G. C. Castello). 7) Alcune cinematografie nazionali: Nordici, Messico, Paesi dell'Europa Centro-orientale (Casiraghi). 8) Il documentario (Casiraghi). 9) Prospettive attuali dell'arte e della cultura cinematografica, i circoli del cinema (Virgilio Tosi). 10) Il pubblico e il cinema (Adriano Baracco). Come appendice al corso: La cinematografia per la indagine scientifica e per la documentazione scientifica e tecnica; lezione tenuta da due ingegneri del Politecnico di Milano, con proiezione. Durante il corso sono stati commemorati Pasinetti e Balázs.

SVIZZERA

Il festival di Locarno...

...è ormai in fase avanzata. Già sin d'ora è possibile annunciare parecchi film che saranno presentati alla rassegna. L'Italia, con ogni probabilità, invierà Ladri di biciclette, di Vittorio De Sica, Il mulino del Po, riduzione cinematografica dell'omonimo romanzo di Riccardo Bacchelli, che Alberto Lattuada ha realizzato valendosi dell'interpretazione di Carla del Poggio, Jacques Sernas e Dina Sassoli; questo ultimo film sarà presentato a Locarno in prima visione mondiale. Dagli Stati Uniti

d'America, si annuncia il probabile arrivo di Yellow Sky (regia William A. Wellman, interpreti Gregory Peck, Anne Baxter e Richard Widmark) e Lady in Hermine (l'ultimo film del compianto Ernst Lubitsch, in « technicolor » ed interpretato da Betty Grable), entrambi in produzione 20th Century-Fox, mentre la R. K. O. invierà Enchantment (regia Irving Reis, interpreti David Niven, Evelyn Keyes, Teresa Wright e Farley Granger) e la Paramount Sorry. Wrong Number. Molto interessante appare anche la partecipazione francese: saranno con ogni probabilità a Locarno, infatti, Pattes blanches di Yves Allégret, Le secret de Mayerling di Jean Delannoy, La ferme des sept pêchés di Jean Devaivre e L'école buissonnière, mentre da un giorno all'altro si attende di conoscere definitivamente i film che invierà la cinematografia inglese. Nutrita e di valore, pure, si annuncia la partecipazione al Festival di altri Paesi: è certo così, che anche la U.R.S.S., l'Ungheria, la Germania, la Svezia e l'Austria saranno degnamente rappresentate. Come è già stato annunciato, il Festival vedrà quest'anno, per la prima volta, una premiazione ufficiale. Saranno assegnati otto premi: un Gran Premio da aggiudicarsi al miglior film in senso assoluto ed altri sette da assegnare a giudizio mappellabile della giuria. I premi saranno costituiti da artistiche targhe in argento sbalzato. La giuria sarà composta esclusivamente di note personalità elvetiche: Ugo Mauerhofer, segretario della Camera Svizzera della Cinematografia, ne sarà il presidente, e si varrà della collaborazione dei critici cinematografici J. P. Bloch e R. Biodmann, in rappresentanza della Svizzera tedesca, Jean Nicollier ed Emile Grêt, per la Svizzera francese; Guido Caligari e Antonio Chiatton, rappresenteranno la Svizzera di lingua italiana.



Sopra e sotto: due immagini del film « Estrêla da manhã » (Stella mattutina), tratto da un soggetto scritto appositamente per il cinema dallo scrittore Jorge Amado e diretto da Jonald; fotografia di Ruy Santos, ottimo documentarista e operatore. Tra gli attori di questo film figurano Doris Duranti, Paulo Gracindo, Dorival Caymmi, Ferreira Leite e Dulce Bressane. Conoscendo l'opera letteraria del narratore Jorge Amado, c'è da supporre che questo film inauguri una produzione sud-americana, che, come già quella messicana, possa accostarsi ai problemi e all'ambiente reale di quei paesi e ritrarne in forma sincera e diretta la fisionomia e la storia umana.





Adriano Rimoldi in « Gente così », film tratto da un soggetto di Guareschi e diretto a Milano da Cerchio, già significativo documentarista.

STATI UNITI

L'Ufficio Statistico...

...americano (« U.S. Census Board ») ha svolto, durante il 1948, un'indagine sulla situazione economico-finanziaria dell'industria cinematografica americana, paragonando le cifre del 1947 a quelle del 1939. I risultati di tale indagine sono stati resi noti solo recentemente. Riportiamo qui quelli più significativi. Il numero degli stabilimenti, teatri di posa, laboratori, attività accessorie, è salito da 178 a 277. Il numero degli impiegati è sceso da 35.345 a 34.799; ma gli stipendi e i salari sono saliti da dollari 142.500.000 a dollari 293.000.000. Le spese per nuovi impianti e nuove attrezzature sono saltate da dollari 6.000.000 a dollari 15.400.000. Il costo dei 348 film in bianco e nero realizzati nel 1947 è stato di 165 milioni 432.000, mentre quello dei 493 film realizzati nel 1939 fu di dollari 117.830.000. I 68 film a colori del 1947 sono costati dollari 43.703.000, i 27 film a colori del 1939 costarono dollari 14.356.000.

Anche Mary Pickford...

...si è convertita alla televisione ed ha chiesto l'autorizzazione a costruire due trasmissioni televisive a Durham e Winston Salem. Le due stazioni le costeranno complessivamente un milione di dollari.

"Via col vento"...

...sarà ritirato dal mercato americano alla fine di dicembre. La M.G.M. ha intenzione di tenerlo a riposo nei suoi archivi fino al 1953, anno in cui verrà rieditato col particolare intento di farlo conoscere a quei giovani che oggi non sono ancora in età da frequentare le sale cinematografiche. (Occorrono commenti?).

Al Senato...

...il senatore repubblicano Harry P. Cain ha chiesto l'espulsione di Charles Chaplin, durante la discussione per la legge che prevede tale misura contro gli stranieri colpevoli di attività sovversiva. Il senatore Cain ha accusato Chaplin di essere in stretti rapporti con i fronti comuni-



Da « Siempre vuelven de madrugada » (1949), film spagnolo diretto da Jeronimo Mihura e interpretato da Mery Martin, attualmente a Milano.

sti e con le organizzazioni controllate dai comunisti.

Gli scrittori di romanzi gialli...

...hanno assegnato il loro annuale « Edgar » (alla maniera dell'« Oscar », dal nome di Edgar Allan Poe) al film Chiamate Nord 777.

La guerra cinematografica...

...anglo-americana è in pieno sviluppo. Come abbiamo riferito nello scorso numero, la riunione tenuta a Washington fra Eric Johnston, Barney Balaban e Nicholas M. Schenck per gli Stati Uniti, e Arthur Rank, Sir Alexander Korda e Sir Henry French per l'Inghilterra si è sciolta apparentemente senza alcun risultato. « Abbiamo deciso - ha detto uno dei sei rappresentanti - di discutere insieme in futuro i nostri problemi e di cercare di risolverli per il reciproco bene delle nostre due industrie ». E un altro: « E' nostra speranza che le franche e cordiali discussioni che abbiamo avuto durante la riunione segneranno l'inizio di nuove e migliori relazioni fra le nostre industrie ». Sembra però che queste vaghe dichiarazioni siano state fatte per mascherare, almeno temporaneamente, i termini di un accordo non ancora ufficiale. In base a tale accordo, l'Associazione dei produttori cinematografici britannici dovrebbe impegnarsi per far ridurre la famosa quota del 40 %; i tre massimi circuiti inglesi dovrebbero proiettare annualmente, per un periodo da tre a cinque anni, almeno 100 film americani a lungo metraggio di classe A, con un massimo di 15 film annui per ogni Casa; dovrebbero essere aumentate le rimesse di dollari all'America; le Case americane garantirebbero ogni anno un certo contributo finanziario ai produttori inglesi, secondo una scala differenziale. Il progetto, così come è trapelato, ha suscitato la reazione dei produttori indipendenti americani che vedrebbero seriamente pregiudicate le loro possibilità sul mercato inglese. Dal canto suo, Harold Wilson, Presidente del « British Board of Trade », ha dichiarato che la quota stabilita per il 1949-50 non si tocca. Se ne riparerà in sede di discussione per la quota del 1950-51.

CANADA

Il Governo canadese...

...sovvenzionerà con 4 milioni di dollari la costruzione di stazioni televisive nel Paese.

La storia...

...della lotta contro il cancro formerà l'argomento di un documentario di propaganda destinato al pubblico canadese e americano. L'iniziativa è del « Canada's National Film Board » che ha preventivato una spesa di 40 mila dollari.

GIAPPONE

Posti speciali...

...per coppie romantiche sono stati istituiti nel nuovo cinema Musashino di Shinjuku. Costeranno 80 « yen » per coppia, vale a dire il quadruplo dei posti normali. In compenso le coppie godranno di una « relativa tranquillità ».

AUSTRALIA

È allo studio...

...un progetto di riforma della censura che verrebbe centralizzata e unificata nei criteri informativi.

AUSTRIA

Karl Hartl...

...ha preparato un film sulla vita di Beethoven. Esso s'intitola Eroica in quanto l'omonima sinfonia fornirà il filo conduttore per rievocare prima gli amori e poi gli ultimi tragici anni della vita di Beethoven.

SPAGNA

Un gruppo di attori...

...realizzerà in film alcuni lavori teatrali come si rappresentano sulla scena, allo scopo di farli conoscere in quei luoghi che non sono frequentati dalle Compagnie teatrali. Il regista sarà Juan de Orduña. Gli incassi andranno a beneficio della Casa del Teatro.

Adriana Benetti sta girando...

...un secondo film, Llegada de noche, diretto da José Antonio Nieves Conde e interpretato, negli altri ruoli, da Pedro Maratea, Manuel Fábregas e Amparo Martí.

GERMANIA

È stato deciso...

...di ritirare gradualmente dal mercato tutti i film tedeschi prodotti prima del 1945. Finora era stata proibita soltanto la proiezione di quei film che mostrassero segni o tendenze di propaganda nazista.

Erich Pommer...

...ha escluso la sua partecipazione alla nuova cinematografia tedesca. « La ripresa del cinema tedesco — egli ha detto — è una questione che riguarda i tedeschi e io sono americano. D'altra parte, le attuali condizioni della Germania non sono propizie. L'economia tedesca è in una situazione molto dura. Diviso il paese in due tronconi, lo sfruttamento regolare della produzione cinematografica non è possibile ». Inoltre, Pommer si è mostrato pessimista sulle effettive possibilità di ripresa dell'industria cinematografica tedesca che manca del necessario auto governativo.

INGHILTERRA

"Louisiana Story"...

...di Robert Flaherty, proiettato l'anno scorso a Venezia, è stato premiato dalla « British Film Academy » di Londra come il miglior documentario dell'annata.

La censura inglese...

...ha classificato The Snake Pit (La fossa dei serpenti) « solo per adulti » e ha imposto tagli per circa 300 metri. Una delle obiezioni mosse al film è che esso potrebbe impressionare le ragazze al punto da togliere loro l'eventuale vocazione alla professione di infermiera. A questa obiezione, il regista Anatole Litvak, presente a Londra, ha risposto che le ragazze che si lasciassero così impressionare non sarebbero comunque adatte alla professione stessa.

Migliaia di metri...

...di pellicola impressionata durante certe riprese in esterno, sono stati completamente rovinati durante il viaggio in ferrovia per la vicina presenza di sostanze radioattive trasportate per conto del Ministero dei Rifornimenti. Qualcosa di simile avvenne in America, negli stabilimenti Eastman Kodak di Rochester, all'epoca del primo esperimento della bomba atomica effettuato nel Nuovo Messico.

ORGANIZZARE IL DOCUMENTARIO

A DUE ANNI di distanza dalla promulgazione della legge per l'ordinamento sulla cinematografia, con la quale si intendeva fra l'altro appoggiare solidamente la produzione documentaristica e incoraggiarne lo sviluppo, e in vista anche dei cambiamenti che tale legge presuppone allo stato attuale delle cose, siano lecite alcune fondamentali osservazioni. In primo luogo, a proposito dei benefici, il contributo governativo del 3% ha smosso le acque nel campo del cortometraggio dando a molti l'opportunità di produrre e di lavorare con una certa tranquillità, offrendo ai più giovani di accostarsi alla regia come ad un esperimento decisivo delle proprie attitudini, e ricompensando sia pure dopo un periodo a volte troppo lungo il capitale e il lavoro immesso nella produzione. Ancora, questa legge ha posto sul piano d'osservazione degli esercenti e del grande pubblico il problema del documentario come appendice di particolare interesse allo spettacolo cinematografico, che non dovrebbe mai limitarsi, per un complesso di ragioni, alla pura e semplice proiezione del film a lungometraggio. Il tempo ha dato ragione alla legge e ai documentaristi, perché ormai frequenti sono le richieste degli spettatori e di taluni esercenti circa la possibilità di visionare i documentari, là dove una cattiva abitudine vuole che non vengano, per un motivo o per l'altro, proiettati. Ormai il pubblico ha preso dimestichezza con il documentario, e tende a non considerarlo più, come faceva prima, un riempitivo senza interesse, buono a occupare i minuti di trambusto durante gli intervalli. Anche qui, ed è bene, lo stesso pubblico sta diventando esigente; e il suo interesse per il cortometraggio si sta rivelando sempre più proporzionale all'effetto estetico, educativo o informativo che il documentario gli sa dare. Infine, si dirà che proprio in questi ultimi anni di ripresa del cinema italiano, il documentario è stato ancora una volta il trampolino di lancio per i meglio preparati alla regia del film a soggetto. Cerchio, Emmer, Antonioni, provengono dal documentario.

Per tutte queste ragioni, la legge del 3% — nune tutelare dei documentaristi — dev'essere ricordata con gratitudine. Essa non è altro che una bella difesa di principio dell'attività che in Italia, più che in ogni altro paese, può dare frutti insperati e determinare un ciclo di interessi culturali, sociali, artistici e turistici tali che — se bene affermati — risolverebbero o allevierebbero moltissimi problemi di conoscenza nel campo della scuola, dell'arte, del turismo, del progresso nazionale. A maggior ragione, s'intende, quando si pensi a ciò che il documentario può significare il giorno in cui varca la frontiera italiana. Perché forse è assai più facile affidare un messaggio positivo al documentario anzi che al film, essendo quest'ultimo il risultato di una o più ragioni valide entro un limite spettacolare talvolta ristretto al mercato nostrano.

Ma è inutile insistere su questi concetti, la cui validità e funzione è stata più volte dimostrata e riconfermata in teoria e in pratica. Occorre dunque che la legge sia mantenuta, e possibilmente ampliata. Tale ampliamento, tuttavia, che stando alle voci di corridoio presupporrebbe una divisione delle percentuali di premio con una assegnazione proporzionale al valore del documentario sottoposto al Comitato Tecnico, dovrebbe a nostro avviso tener conto di queste specifiche circostanze: 1°) troppo sovente i documentaristi cadono sotto le forche caudine degli appaltatori, che con il pretesto, tecnicamente e artisticamente insostenibile, del documentario realizzabile a prezzi inferiori alle medie esigenze di una buona tecnica, offrono al documentario irrisorie cifre d'acquisto, sulle quali costruiranno senza rischi un introito dieci volte superiore. Occorre, nei limiti del possibile, imporre un freno a queste speculazioni, tanto più dannose in quanto il documentarista viene naturalmente spinto a lavorare in spirito di economia mortificante, e quindi a produrre su basi

che non gli permetterebbero quasi mai di pervenire a risultati notevoli; 2°) gli incassi a favore del documentario vengono conteggiati in base alle segnalazioni della Società Autori sulla scorta del borderò. Se l'esercente dimentica di segnalare in borderò il titolo del documentario, il produttore rischia di non vedersi assegnato l'utile che compete al cortometraggio. Il rimedio c'è, ed è molto semplice: la Società Autori, quando il cortometraggio sia contrattualmente abbinato ad un film X, dovrebbe prescindere dalle annotazioni dei borderò e computare le percentuali direttamente sul calcolo degli incassi del lungometraggio con il quale il documentario è sempre abbinato; 3°) a suo tempo si è specificato che erano ammessi al premio solo i documentari in cui non agissero personaggi e attori. Tale concetto merita di essere riveduto, poiché — a prescindere da certe brutte esibizioni di cantanti, riprese al solo scopo di puntare commercialmente sulla voce o sulla musica — vi possono essere progetti di nobile ispirazione, destinati a raccogliere un certo successo tecnico e artistico, al di fuori della normale accezione di « documentario ». In dieci o quindici minuti si possono anche esprimere idee che esulano da qualsiasi riferimento illustrativo; non c'è ragione perché esse vengano escluse; 4°) sta nascendo in Italia l'amore al documentario in colore. Ottima cosa, ma che presuppone subito un equivoco. L'equivoco potrebbe essere quello di dare aprioristicamente un giudizio, a questo tipo di documentario, tale da far passare in secondo ordine la normale produzione in bianco e nero. Si faccia bene attenzione: il colore non è un sufficiente indizio di bontà. Anzi, è più facile fare una bella serie, assai poco cinematografica, di cartoline illustrate a colori, che non un bel documentario in bianco e nero. Sarebbe opportuno distinguere subito, in seno al Comitato Tecnico, gli eventuali privilegi della produzione a colori (dal punto di vista dello sforzo produttivo sarebbe giusto tenerne conto), senza falsare lo spirito del giudizio in merito ai risultati tecnici e artistici; 5°) la situazione dei film periodici d'attualità, in concorrenza con altri documentari relativamente al premio del 3%, è molto seria. La nuova legge deve trovare un punto fondamentale di soluzione a questo problema; perché non può ammettersi moralmente che lo sforzo di un documentarista alle prese con un tema creativo sia pari a quello di una normale ripresa di avvenimenti politici o sportivi. Se privilegi si devono concedere ai film d'attualità, siano ben divisi e separati dagli altri.

Dall'esame e dall'indagine approfondita su questi punti, può nascere una legge definitivamente capace di assicurare al documentario un costante sviluppo e ai produttori una sicurezza di impiego finanziario da cui tutto il problema può trarre, in Italia e all'estero, aspetti nuovi e confortanti. Bisogna uscire da certi equivoci, magari a costo di raddoppiare la severità del giudizio nella assegnazione dei premi. Organizzare il documentario attraverso una legge dalle cui maglie non possano filtrare che in minima parte le scorie e le speculazioni, vuol dire certezza di rendere più fecondo questo importante terreno della produzione nazionale. Vuol dire, soprattutto, preparare i rinalzi d'una generazione che dovrà dare all'industria italiana del cinema i film del futuro. Sempre che vi sia una comune ambizione; di andare oltre i risultati conseguiti finora dal nostro cinema. Risultati, diciamo pure, che in molti casi si sono affidati al favore delle circostanze e talvolta all'impuro amore del mercato straniero per certa nostra produzione. Possiamo fare molto di più: l'Italia, come la sua gente, è ancora tutta da scoprire. Per mettere l'industria cinematografica nella condizione di essere veramente industria, invece che improvvisazione, ci occorrono leggi più precise, provvedimenti concreti. Oppure, tutto il contrario. Non sempre la via di mezzo è quella buona.

GUIDO GUERRASIO



I francesi e gli italiani che non sono andati alla Mostra di Venezia, non hanno ancora visto « Louisiana Story », lirica opera di Robert Flaherty, dove la macchina è umanizzata alla stessa stregua degli altri personaggi. Il film ha ottenuto al nostro festival un premio internazionale.

COMPLICAZIONI PER IL FILM D'ARTE

GLI SCHERMI del mondo dovrebbero dare come un riflesso della vita, esprimere lo spirito delle differenti ispirazioni, delle civiltà, delle categorie sociali. Invece, proprio nel tempo in cui si spera di costituire gli Stati Uniti del mondo, gli schermi d'ogni nazione restano riservati a proiezioni che non rivelano alcunché di quanto esista ed abbia valore oltre i confini.

E' già molto se, quest'anno, abbiamo visto a Parigi i film stranieri premiati nel 1948 o nel 1947, a Venezia e a Bruxelles. Però, i parigini aspettano ancora *Gone with the Wind* (Via col vento) di Fleming, dilettevole riduzione — che risale al 1938-'39 — d'un prestigioso « best-seller » nient'affatto astruso o, diciamo, ermetico, nemmeno " politicamente negativo ", neppure ingiustamente ritenuto, come *Louisiana Story* di Flaherty, non commerciale o, arbitrariamente giudicato, come *La terra trema* di Luchino Visconti. Non parliamo poi dei film russi. Se, talvolta, capita di vedere un'opera di Donskoi, qual miracolo occorrerebbe perché i Soviets autorizzassero una proiezione, naturalmente privatissima, degli ultimi film di Dovzhenko? E, parlando dell'Italia, nelle sale pubbliche sono mai stati presentati i veri capolavori di Eisenstein e di Pudovkin? e tutti hanno veduto *Arsenale*, *La terra*, *Aerograd*?

All'opposto, bisogna purtroppo constatare che ridicoli drammi e nefaste commedie attraverso un noleggiato all'ingrosso hanno screditato e stanno screditando all'estero la nuova produzione francese, mentre film eccellenti quali possono essere *Anges du péché* di Bresson, *Douce* d'Autant-Lara, *La règle du jeu* di Jean Renoir non sono passati neanche sugli schermi delle nazioni più vicine. E per quale ragione, una nazione civile come la Danimarca solo quest'anno ha scoperto il cinema italiano? Se non è possibile veder chiaro nelle ragioni commerciali per cui si verificano tali lacune, è però facile constatare che la merce « film »,

niente affatto considerata alla stregua della merce « libro », viene generalmente ritenuta — in base a regolamenti internazionali e negli apprezzamenti degli organi superiori d'ogni stato — press'a poco pericolosa, e non altrimenti che se fosse dinamite o qualche malefica droga.

Ma per quanto odiosa, e soprattutto stupida, possa essere la barriera della censura, tuttavia è ancora la meno assurda. Per convincersene, basta osservare gli ostacoli che oppone la Dogana, in teoria organismo fiscale di protezione finanziaria, in pratica strumento di vessazione. I regolamenti della dogana, per quanto riguarda la pellicola impressionata o negativo, sono talmente confusi e paradossali che, ad esempio, un conferenziere che si rechi sempre nella medesima località straniera e sempre con quel dato numero di bobine, ciò nonostante si sente richiedere ogni volta permessi diversi e speciali e ogni volta è costretto a nuove procedure, le più impensate e strampalate che nemmeno si crederebbero. Di conseguenza, tutti i circoli del cinema si vedono intralciati nei loro scambi culturali dall'impossibilità di far passare la frontiera al negativo.

A tal proposito, posso ricordare che, invitato due anni or sono, dalla Federazione italiana dei circoli del cinema, a presentare (si noti bene: in proiezioni private, riservate ai soci) i film di lungo metraggio, più notevoli, apparsi in Francia durante il periodo bellico, a stento ottenni dalle case di produzione le preziose copie richieste. Ma le difficoltà incontrate in quei primi approcci furono niente, in confronto dell'incomprensione dimostrata dagli uffici burocratici italiani per tale iniziativa che in fondo significava un riavvicinamento culturale e quindi amichevole fra due popoli già ostili e che escludeva qualsiasi vantaggio finanziario. Purtroppo, non ostante tutto l'interessamento di appositi incaricati culturali e degli stessi dirigenti dei circoli

del cinema, dopo un centinaio almeno di tentativi, anche presso personalità ufficiose od ufficiali, nessuno riuscì ad ottenere il permesso di cavar fuori i film dalle casse dov'erano stati imballati secondo i dettami dei regolamenti internazionali. E dai magazzini della dogana di Roma, dove intanto erano già arrivati, i film se ne ripartirono così com'erano venuti, e senza che quella dogana avesse almeno il buon senso di evitare nuove difficoltà amministrative. Nel frattempo, anche con quel risultato negativo, quattro mesi erano andati perduti. E si aggiunga che con me tutti i miei amici furono accusati di incapacità organizzativa, di leggerezza riprovevole, di negligenza colpevole ossia di malafede truffaldina, e che, per di più, molti circoli del cinema che avevano già preso in affitto le sale, mandato gli avvisi, stampato i manifesti nonché raccolto sottoscrizioni, vennero poi a trovarsi in una difficile situazione.

Quel ch'è peggio ancora, nemmeno oggi si possono definire con esattezza le cause di un insuccesso tanto umiliante. Una sola cosa è certa: ogni iniziativa presa venne sempre a trovarsi in contrasto con tutte le altre, per il semplice fatto che, anche ammesso che fosse stato possibile ottenere un primo risultato concreto, esso sarebbe stato immediatamente annullato da uno dei tanti articoli dei codici nazionali e internazionali, i quali sembrano fatti apposta per contraddirsi l'uno con l'altro. Vien quasi fatto di pensare che, in questi tempi, l'unica attività possibile sia quella svolta ad annullare ogni pratica iniziativa. In tal modo si arriverebbe a un equilibrio completo, nell'inerzia, ch'è forse l'ideale perfetto, seppure incosciente, cui si vorrebbe giungere in questa prima metà del secolo XX. Anche se i biologi affermano che, in natura, il ristagno è pressoché sinonimo di regresso. Non meravigliamoci quindi se, in vent'anni, e in una metropoli come Parigi, le sale che proiettano film in esclusiva siano andate scomparendo lasciando ai Cine-Clubs, spesso senza mezzi o appoggi e senza un programma ben definito, il compito di richiamare a una cinematografia selezionata quel pubblico che ormai per abitudine evita ogni spettacolo normale, per il timore o la nausea di sentirsi ripetere la solita propaganda demagogica.

« Io faccio i film per la gente che non va mai al cinema », ha detto Filippo Del Giudice, fortunato produttore di quell'*Hamlet* che, dopo trenta settimane di proiezione in esclusiva, in un

grande cinema di Parigi, riporta eguali trionfi, e in edizione originale, in tutte le grandi città della provincia. E, d'altra parte, si sa benissimo che con i voti di tutti i malcontenti in ogni libera nazione si potrebbe costituire un secondo Parlamento. Estendendo quindi il paragone agli spettatori, è fuor di dubbio che esiste una minoranza, tuttavia rilevante, di spettatori che è disgustata del solito spettacolo digestivo e delle comuni fandonie che in esso si danno a bere. Questo pubblico, dunque, specialmente finché si vuole ma non perciò trascurabile, che ha per quel dato genere di film selezionati e ormai classici, la stessa passione o mania di certi musicanti per le opere più raffinate, cresce di numero — per fortuna — e ogni anno e in ogni nazione. Ma, all'opposto, prima che un cosiddetto « classico dello schermo » possa entrare a fare parte dei film e quindi delle programmazioni non commerciali, quanti anni bisogna aspettare, quante camicie dobbiamo sudare? Soltanto taluni film, « maledetti » come c'erano i poeti maledetti, e dei quali « Club Objectif 49 » vuole organizzare quest'anno una mostra a Biarritz, scompaiono rapidamente dalla circolazione. Come pure i capolavori misconosciuti, o quelle opere che per il loro contenuto particolare e limitato non interessano che un ristretto numero di amatori, di specializzati in quella data materia, di radi curiosi, parimenti esse non possono interessare i commercianti di film. Ma anche quei film sono stati riconosciuti, in questi ultimi dieci anni, come altrettanti capolavori che però non vengono più proiettati negli spettacoli pubblici ma ogni settimana deliziano i soci dei circoli del cinema, anche queste opere purtroppo, hanno un loro limite di durata, per ragioni semplicissime.

Qualunque sia il loro successo commerciale, il loro valore artistico, tutti i film devono sparire dalla circolazione: prima, per una successione logica e naturale, in quanto devono lasciare il posto ad altri lavori; e poi, perché i diritti di riduzione e di sfruttamento d'un soggetto sono di solito acquistati per un periodo di tempo che va dagli otto ai dieci anni. Dopo di che, o vanno a finire in qualche baraccone da fiera del lontano Oriente o dell'Africa degli zulu oppure ritornano negli stabilimenti di produzione per il recupero almeno della gelatina, anche se si tratti di un *Dodsworth* (Infedeltà) di Wyler, di un *Trouble in Paradise* (Mancia competente) di Lubitsch, di *Fury* (Furia) o *You Only*

Da « *La règle du jeu* » (1939). Ridicoli drammi e nefaste commedie da tempo continuano a screditare all'estero il cinema francese, mentre ottimi film, come questo di Renoir, non sono ancora passati sui comuni schermi delle nazioni più vicine alla Francia, come l'Italia, ad esempio.





Qualunque sia il loro successo commerciale e il loro valore artistico, tutti i film debbono sparire dalla circolazione dopo alcuni anni di "sfruttamento". Vanno al macero, per il recupero della gelatina, anche opere significative come « Dodsworth » (Infedeltà, 1936) di Wyler (sopra) e « Fury » (Furia, 1936), primo film americano di Lang (a destra).

Live Once (Sono innocente) di Lang, e di *Mr Deeds Goes to Town* (E' arrivata la felicità) di Capra, ancora in buono stato di conservazione. A proposito di quest'ultimo film, la « Fédération Française des Ciné-Clubs » ne possiede ancora una copia, non deteriorata, che però deve restituire in questi giorni, appunto perché i diritti acquistati dalla casa di produzione stanno ormai estinguendosi. In quale immagine di celluloido ritroveremo ancora il sorriso di Jean Arthur, e assieme l'incomparabile espressione astuta e stravagante di Gary Cooper?

Non mi si fraintenda: l'originale del film di Capra non corre alcun pericolo di distruzione. Esso, per disposizione regolamentare, dev'essere custodito negli archivi della Columbia, mentre sarebbe più logico che venisse conservato nella Cineteca del museo d'arte moderna di New York. Preoccupante è piuttosto il numero stravagante di complicate formalità, lo spreco di tempo, lo sciupio di denaro che saranno richiesti prima di ottenere nuove

copie di *Mr Deeds*, per il quale i diritti d'autore non spettano solo a Frank Capra, regista e collaboratore per la riduzione cinematografica, ma anche a Robert Riskin lo sceneggiatore, e al signor Kelland autore del racconto che ha fornito la trama. Nulla ci impedisce di supporre che questo autore, sia o non sia uno scrittore d'ingegno, pretenda oggi una somma fantastica prima d'autorizzare la casa di produzione ad altri ingenti guadagni con un suo soggetto che forse gli è stato pagato a poco prezzo. D'altra parte, la Columbia avrebbe tutte le ragioni di dire che, per pochi nostalgici d'un film riuscito, e fossero pure il fior fiore degli intellettuali di tutto il mondo, non è disposta a sborsare somme favolose nel riacquisto di diritti concernenti un vecchio film, quando questi fondi sono ben più necessari, per acquisire i diritti sopra i nuovi soggetti dei nuovi film che il gran pubblico reclama.

E' indubitato, infatti, che il gran pubblico vuole continuamente nuovi film. E perciò bisogna entrare in tale ordine di idee: di scindere cioè lo sfruttamento finanziario di un film dalla proiezione a scopo artistico e culturale. In considerazione anche del fatto che il repertorio delle cineteche non deve limitarsi ai capolavori di Griffith, Chaplin, Stroheim, Eisenstein e René Clair. E quindi occorrono due settori ben distinti: l'uno che sia commerciale, e l'altro non commerciale ma educativo, artistico, scientifico.

Questa è materia di giuristi, ma la collaborazione si deve estendere anche al pubblico più esigente, agli autori, artisti e tecnici d'ogni nazione. Sarebbe inopportuno ricominciare daccapo la polemica con i commercianti di film, trattandoli come bottegai-affaristi, o inasprire la discordia tra autori e produttori. E sarebbe altrettanto sconveniente accusare le cineteche di indifferenza nei confronti dei loro compiti. L'attività di questi organismi (di creazione recente e spesso improvvisata) è addirittura sfibrante. Esse non solo devono affrontare difficoltà materiali e finanziarie, ma altresì risolvere questioni giuridiche e complicazioni diplomatiche. Perciò, volendosi trasformare da un punto di vista culturale lo stesso film "commerciabile" nella considerazione piuttosto di film "opera d'arte", si propone di convocare un apposito *Congresso universale del diritto d'autore*. A meno che non si volesse affidare all'U.N.E.S.C.O. il patrocinio di tale iniziativa.

JEAN GEORGE AURIOL



E' MORTO il 18 maggio, a Budapest, Béla Balázs. Era nato a Szeged, in Ungheria, dove inizia la sua attività letteraria inserendosi, con Georg Lukács, nella corrente della filosofia idealista. Ma il suo nome rimane soprattutto legato alla teoria del film, della quale può ritenersi il primo vero sistematore. Perseguitato politico dopo aver partecipato alla rivoluzione ungherese del 1918-19, Balázs emigra a Mosca per insegnare in quella città, nella Scuola Statale di Cinematografia; e lo stesso Pudovkin attinge alle sue idee, specialmente per quanto riguarda il primo piano, esposte in due fondamentali volumi, ancor oggi validi e attuali. Nel primo, *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films* (Wien, Deutsch-oesterreichische Verlag, 1924) raccoglie i suoi principi sul cinema muto, che sostiene come arte figurativa e per il quale chiede che gli intellettuali e le accademie ne facciano oggetto degno di meditazione. E' un trattato "a priori": « valutazione, sogno, profezia ed esigenza di una grande possibilità per un'arte che cominciava a nascere ». Dopo sette anni, con l'avvento del sonoro, scrive *Der Geist des Films* (Halle, Wilhelm Knapp, 1930) nel quale, partendo dal presupposto che l'uomo ha ormai assimilato la "camera" facendone quasi un suo or-



Béla Balázs fotografato in Piazza San Marco, durante la Mostra veneziana del 1947. Il grande saggista ungherese è morto in questi giorni a Budapest; era nato a Szeged, il 4 agosto 1884.

RICORDO DI BALÁZS

gano, sviluppa le idee del primo trattato e le aggiorna, cercando di « abbozzare una specie di grammatica del nuovo linguaggio, una stilistica e forse anche una poetica ».

Per Béla Balázs tre sono gli elementi che fanno del cinema un'arte: la inquadratura, il primo piano e il montaggio. Le fisionomie, egli afferma, dipendono dalla inquadratura: esse pertanto non sono un dato di fatto, ma piuttosto il rapporto che esiste tra questa e noi: una sintesi, in altre parole. « Delle cose noi vediamo non una, ma cento diverse prospettive », e ogni visione particolare del mondo implica una visione del mondo. Perciò le inquadrature corrispondono ad un interiore inquadramento: ogni impressione fissata diviene espressione. Questo sguardo "soggettivo" della "camera" può essere inquadrato nello spazio dell'azione il quale, a sua volta, può riflettersi, essere localizzato nell'immagine. Mediante l'inquadratura, inoltre, vengono suggeriti non soltanto i sentimenti dei personaggi, ma anche quelli dell'artista: essa, infatti, rivela l'animo del regista rispetto all'oggetto, la sua simpatia e la sua avversione, la sua emozione e la sua ironia. E' ovvio che quando Balázs parla di inquadrature, non si riferisce alle « più quotidiane e naturali »: lo interessano le forme « accentuate ed esasperate » attraverso le quali, appunto, « lo sguardo diventa opinione critica », coglie il senso delle cose e le immagini assumono quel significato intimo (simboli e metafore) che costituisce lo stile. Le inquadrature, cariche di una tendenza a rivelare un significato, non bastano comunque a conferire alle immagini un valore completo. Esse si determinano non appena vengono a contatto con altre

inquadrature, così come « la macchia di colore in una pittura, il tono nella melodia o la parola nella frase prendono il loro valore, la loro funzione e il loro significato dai singoli rapporti ». I quadri di un film non sono soltanto pezzetti di celluloidi incollati l'uno dopo l'altro; essi sono, anche per il loro contenuto, un interrotto succedersi di rapporti. Il montaggio diventa così "creativo": "forbici poeti-

che", cioè il respiro della narrazione, il cui ritmo può anche avere « un valore del tutto proprio e indipendente, un valore musicale che con il contenuto ha solo un rapporto lontano e irrazionale ». Un montaggio così inteso scopre, tra l'altro, le relazioni delle forme e il ritmo della associazione psichica.

Anche il film sonoro trova in Balázs un valido quanto ottimista sostenitore: il teorico ungherese parla, sin dal 1930, di una nuova e importante arte, che « scoprirà il mondo acustico che ci circonda », facendoci apprendere un più profondo modo di ascoltare e liberandoci dal « caos del frastuono ». Condizione di questa nuova arte è anzitutto non intendere l'elemento sonoro come un perfezionamento del muto, nel



Il nome di Balázs è anche legato alla sceneggiatura di film importanti come « Die Dreigroschenoper » (1931) e « Valahol Európában », la recente opera di Radányi, di cui diamo una immagine.



Uno dei più piccoli interpreti di « Valahol Európában »; il viso rispecchia uno stato d'animo con insolita semplicità umana ed espressiva.

senso di dargli una maggiore somiglianza alla natura, ma come trasfigurazione della natura stessa. Pertanto il sonoro non è, per Balázs, un "complemento" ma un "fatto centrale". La trasfigurazione della natura e questo "fatto centrale" si ottengono con l'analisi (selezione) e con l'asincronismo (suoni che non corrispondono alla visione diretta o immediata della loro fonte): in altre parole con l'inquadrare creativamente il suono nelle immagini, inquadrature sonore, e con il montaggio di queste. Accanto al primo piano visivo, acutamente analizzato nel 1924, Balázs pone così il primo piano sonoro: rumori e suoni isolati dagli altri, o avvicinati. Pertanto il regista guida nello spazio non soltanto l'occhio ma anche l'orecchio dello spettatore: « Non dobbiamo, o quantomeno non dobbiamo soltanto, udire quello che già vediamo ». Balázs, in *Der Geist des Film*, si dimostra ottimista, ma non altrettanto esauriente, anche per quanto riguarda il film parlato: cade, tra l'altro, nell'equivoco che « i lunghi dialoghi non ammettono variazione di inquadratura ». Ma tale equivoco, ed altri (ad esempio la "microfisionomia" intesa in un senso troppo ortodosso e naturalistico), come alcune contraddizioni, vengono in gran parte eliminati nel suo saggio più recente: *Iskusstvo Kino* (Moskva, Goskinoisdat, 1945), di cui la Poligono ha in corso di

stampa una traduzione riveduta ed ampliata dall'autore poco prima della sua morte. *Iskusstvo Kino* può considerarsi l'"opera omnia" di Balázs, che intanto era passato dalla filosofia idealista al materialismo dialettico. Nel volume, un capitolo del quale è dedicato al film a colori e plastico, viene accentuato il principio che nel « cinema l'arte non è la cosa più importante », che non « si deve correre dietro soltanto ai valori estetici ».

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

1924: *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films* (Wien, Deutsch-oesterreichische Verlag); *Der sichtbare Mensch: Eine Film-Dramaturgie* (seconda edizione del precedente, con capitoli aggiunti; Halle). - 1925: *Kultura Kino* (edizione russa del precedente, Moskva). - 1930: *Der Geist des Films* (Halle, Wilhelm Knapp). - 1935: *Duk Filmi* (edizione russa del precedente, con due capitoli aggiunti; Moskva). - 1940: *Lo spirito del film* (estratto in italiano di *Der Geist des Films*, in *Bianco e Nero*, Roma, anno IV, numero 2, febbraio 1940). - 1945: *Iskusstvo Kino* (Moskva, Goskinoisdat). - 1948: *Filmszvetikai Gondolatok* (Budapest). - 1930: *Movies for the Middle Class*, in *Living Age*, Boston; *The Future of the Films*, in *Living Age*. - 1934: *Le forbici poetiche*, in *Occidente*, Roma, numero 9; *Dramaturghia Svuka*, in *Sovjetskoe Kino*, Moskva. - 1935: *Il film a colori*, in *L'Italia Letteraria*, Roma, 29 settembre. - 1938: *La camera creativa*, in *Bianco e Nero*, anno II, numero 2-3, febbraio-marzo. - 1941: *Tipo e fisionomia*, in *Bianco e Nero*, anno V, numero 1, gennaio. - 1943: *Sulla sostanza del film, in Invito alle immagini*, Forlì, Pattuglia. - 1947: *Il cinema e il capitalismo*, in *Essenza del film* di Fernaldo Di Giammatteo, Torino, Il Dramma. - 1948: *Realtà o verità*, in *Bianco e Nero*, anno IX, numero 1, gennaio. Su Béla Balázs, Georg Lukács, in *La Rassegna d'Italia*, Milano, anno IV, numero 1, gennaio. Su Béla Balázs, Georg Lukács ha scritto un volumetto: *Balázs Béla és ahiknek nem kell* (Balázs Béla e quelli che lo osteggiano), Gyoma, Kner Izidor.

Béla Balázs non rimane soltanto per il posto che occupa nella speculazione teorica; il suo nome è anche legato all'attività pratica. Suoi sono gli scenari di *Abenteuer eines Zehn-Mark-Scheines* (regia Viertel, 1928) e di *Narkose* (Narcosi, regia Abel, 1929). Nel 1931 collabora alla sceneggiatura di *Die Dreigroschenoper* di Pabst; nel 1932 dirige con Leni Riefenstahl *Das blaue Licht* (La luce azzurra). Ultimamente aveva collaborato allo scenario di *Valahol Európában* di Géza Radványi, portando al film un rilevante contributo artistico.

M. T. PICCOLI

"UN PEZZO DI TERRA"

QUESTO FILM non è una tragedia, sebbene termini con l'arresto dell'eroe, che i gendarmi portano via incatenato. Non è una tragedia, sebbene dall'inizio alla fine esso mostri l'amara miseria, le disgrazie che succedono alle disgrazie, sebbene sotto una luce vera e in tutto il suo realismo esso dipinga la vita dei contadini poveri nel vecchio regime, schiacciati dal dominio dei borghesi e dei grossi proprietari, senza speranza di liberazione. E tuttavia non è una tragedia. Anzi, il film non è neppure triste. Non lo è, perché mostra che al di là di tutte le terribili sofferenze del contadino, c'era dell'altro: la sua vitalità, la sua energia indistruttibile, il suo ardore sempre nuovo, la sua straordinaria forza di volontà, e fiducia in se stesso.

Come due melodie parallele di un classico contrappunto musicale, i due motivi principali del film esprimono l'uno, la pesante vita del contadino povero, l'altro la forza di costui e la sua ferma volontà. Ed è questa forza, questa fiducia dell'eroe che alla fine batte al nostro cuore. Ecco perché il film *Un pezzo di terra* è un'opera epica. In che modo e con quali mezzi esso arriva a produrre un tale effetto sebbene non idealizzi affatto e nemmeno tenti di far vedere sotto una luce romantica la vita del contadino ungherese d'anteguerra? L'eroe sopporta disastri su disastri, e senza respiro sempre nuove sventure vengono ad annullargli il frutto di un lavoro zelante e fiducioso. Si potrebbe credere che la continua ripetizione dello stesso fatto, dello stesso ritornello, alla lunga diventi monotona. E invece è questa ripetizione che dona ai fatti la loro ammirevole continuità e forza espressiva. Se una prima volta il colpo della sorte abbatte il nostro eroe, ed egli si solleva, noi già temiamo per lui il secondo colpo. Se dopo questo egli si riprende ancora, temiamo il terzo. Ma se dopo una terza, una quarta sventura egli è sempre pronto a lottare e a resistere, noi non abbiamo più paura per lui. E il carattere delle sue «resurrezioni» si è trasformato; la quantità è divenuta qualità. Non si vuol dire che restino queste o queste altre torze e possibilità all'eroe, ma che tale è il lato fondamentale del suo carattere. Anche dopo mille disfatte, egli è di quelli che si rialzeranno sempre. E' la legge della sua natura, ed è per questa legge ch'egli sarà sempre più forte di qualsivoglia avversario che cerchi di opprimerlo.

Il film inizia subito con un'avventura: il ratto di una sposa. Avventura che si potrebbe trovare in qualunque film d'avventure ordinarie, ma con ben altro significato (o forse, senza nessun significato). Invece qui, noi abbiamo immediatamente un abbozzo del vero carattere dell'eroe, e il motivo basilare di questo carattere, che innalza tutto il film alle proporzioni d'un poema epico: la volontà mai rassegnata. La sua ragazza è già pronta col velo nuziale, è accanto all'uomo ricco che le fanno sposare. Ebbene l'innamorato non si rasse-

Sotto e nella pagina accanto: inquadrature tratte da « Un pezzo di terra », film ungherese di cui Balázs parla nell'articolo che pubblichiamo.





gna: la rapisce nel bel mezzo della cerimonia. Tuttavia, già in questa prima impresa si rivela il cuore di Jóska, la sua gentilezza di animo, la sua toccante giovinezza e la sua purezza. Egli non teme di andare contro la volontà del mondo intero, nel portar via Marika, perché sa che gli è destinata. Ma la sua forte mano trema, quando deve slacciare la camicetta della fanciulla. « Aiutami », implora con un fil di voce. Raramente al cinema, abbiamo visto una scena, così poetica, così dolce e così toccante. E l'altra scena in cui la ragazza, ancor tutta timida, non ha il coraggio di lasciare il letto sotto lo sguardo del suo compagno? Ma di colpo, accorgendosi che il latte sta per traboccare, dimentica tutto, salta dal letto e si precipita in camicia verso il fornello. Il film è tutto pieno di questi piccoli nonnulla, ricco di vita e di gentilezza. Questo film rude e amaro è davvero pieno d'incanto e di grazia.

Proprio là dentro si nasconde il lirismo profondo e commovente di questo poema epico: poiché *Un pezzo di terra*, che riflette la vita difficile e laboriosa del contadino è in realtà una storia d'amore. E' un film pieno d'amore dal principio alla fine. Per la donna, la sua compagna, per i suoi diritti d'uomo alla felicità, Jóska, accetta le pene e affronta i pericoli. Per la donna, suo amore, egli contrae un grosso debito. E' per lei che litiga con l'intendente e perde il posto. E' lei che l'incoraggia e lo stimola nella sua energia. Essa è vicina a lui in tutti i suoi lavori, in tutti gli atti comuni ed eroici della vita contadina di tutti i giorni. Assieme stanno traendo l'acqua dal pozzo, in un'immagine assai bella e simbolica, quando la donna sviene perché è incinta.

Quando ho visto Jóska e Marika lavorare assieme al pozzo da loro costruito, ho pensato: i contadini ungheresi hanno un cuore e quattro braccia!

BÉLA BALÁZS

Ecco, in sunto, la trama del film.

LA POVERA Marika Jukos è stata « comprata » ai genitori dal grosso proprietario Zsuz Tóth per conto di suo figlio. Stanno per celebrarsi le nozze



e Jóska Góz, innamorato della ragazza, cerca di consolarsi della perdita dell'unico amore nel caffè del villaggio. Non è ricco, lui, non può competere con Zsuz Tóth: i genitori di Marika, carichi di debiti, gli hanno rifiutato la figlia. Ma Jóska non può vivere senza di lei, e in piena cerimonia la rapisce, portandola con sé nella casa di sua madre. La domenica, in chiesa, tutti voltan loro le spalle e i due giovani s'accorgono che d'ora innanzi dovranno fare da soli. Jóska cerca di uscire dalla miseria, apporta migliorie al proprio pezzo

di terra, vi scava un pozzo, vi coltiva erbaggi. Sempre con l'aiuto di Marika, affronta un lavoro faticoso e bestiale. E quasi non bastassero queste difficoltà, piomba sul paese una siccità terribile. L'acqua, però, abbonda nel vivaio dei padroni. I contadini, che ne hanno bisogno, con Jóska Góz alla testa distruggono la diga. Succede una lotta furibonda, due uomini restano uccisi, intervengono i gendarmi e Jóska è arrestato. « Abbi cura del bambino », egli dice a Marika nel lasciarla: « io ritornerò ». Un giorno, infatti, arriva la libertà.



BREVIARIO DEL CINEMA

CHI tenti di inquadrare non superficialmente l'arte del film nell'Estetica, e in generale nella cultura, cosiddetta moderna, si accorge presto del suo carattere rivoluzionario e della sua refrattarietà agli schemi estetici tradizionali, cioè romantici in lato senso. *Galvano della Volpe*

CHE nel melodramma o nel film ci possa essere dell'arte nessuno esclude in modo aprioristico, appunto perché in essi può incidentalmente esprimersi la personalità di uno dei collaboratori, ma si nega che sia opera d'arte il melodramma o il film in quanto tali e cioè nella loro unità di fatto. *Ugo Spirito*

IL cinematografo apporta delle risorse nuove e quasi infinite. *Edouard Herriot*

UN film per me è divertente o non lo è, e tutto finisce lì. *Carlo Linati*

... il cinema industria può considerarsi vecchio, e il cinema ancora agli albori. *Cesare Zavattini*

AL cinematografo non c'è scampo. Monumentalizzato in proporzioni da Brobdignag il sembiante umano sorride i suoi sorrisi lunghi sei piedi, apre e chiude i suoi occhi da trentadue pollici, registra delicatezze d'animo ed ispirazione, libidine o bizzarria con ogni centimetro quadrato dei parecchi ettari della sua pallida lunarità. È nulla salvo la cecità completa può evitarci questo spettacolo. *Aldous Huxley*

UN'arte che non suggerisce più nulla. *André Gide*

... la sera eravamo stanchissimi. Decidemmo quindi di recarci ad un cinematografo. *Stefan Zweig*

TUTTO quello che le altre arti apportano al cinema non è più cinema. *Blaise Cendrars*

IL cinematografo è un fiume dalle origini torbide, che per ora insozza più che non pulisca, e guasta più che non colmi col limo fecondo le pianure. *Giuseppe Prezzolini*

C'E' soltanto un teatro, il mondo. Soltanto uno spettacolo, l'umanità. Un solo attore, l'uomo. Soltanto un inizio, la nascita, e solo una fine, la morte. Un solo scenario, la terra, e il mondo e quel che appartiene al mondo... Parte del mondo, anche, è il film sonoro. *William Saroyan*

QUANDO la letteratura divenne patrimonio di una casta, come nel primo quarto del Novecento, perché i nuclei sociali si erano differenziati troppo, fu inventata quella letteratura cubitale che è il cinema. Qui il popolo imparò quello che prima avrebbe appreso nei libri: come sognare, come amare, come vestire... Ora le donne baciano come si baciano al cinema. Il cinema si è assunta la parte di cortigiano e di maestro. *Corrado Alvaro*

IL cinema non è fatto per volgarizzare i nostri classici, è un'arte nuova per soggetti nuovi fatti appositamente. *René Bizet*

(A CURA DI MICHELANGELO ANTONIONI)

UNA visione cinematografica pur restando come potenza di impressione infinitamente inferiore a quella data da un'opera d'arte supera sempre la diretta visione della realtà. *Giovanni Comisso*

NON mi domando nemmeno più se è un'arte. Mi domando se non è la più grande di tutte le arti. *René Schwob*

IL cinematografo ha certo un merito grande verso la letteratura: s'è preso per sé tutto un pubblico che domandava ai cattivi scrittori cattive novelle, brutti romanzi, peggiori drammi. Questo pubblico ha ora in compenso buoni o ottimi film. *Pietro Pancrazi*

... circa le angolature, esse sono per il cineasta ciò che le parole sono per il poeta e lo scrittore. Scegliere gli angoli, svelare aspetti insospettati del mondo, sottolineare sottilmente e mettere in luce la psicologia dei personaggi: tutto qui. *Joseph Kessel*

CERTO è che a giudicare il cinematografo come è ora, appare dubbio se potrà mai essere qualche cosa di simile a quello che noi chiamiamo opera artistica; poiché una delle principali condizioni dell'arte è la sua eternità. *Paolo Monelli*

... la cinematografia ha particolarmente bisogno d'una cultura per essere tra le arti quella che meno può dipendere da un estro rozzo e improvvisatore. *Arrigo Benedetti*

IL quadro cinematografico è la nuova arte fotografica. *Lucio D'Ambra*

QUASI sempre, al cinema, ho il senso di un tradimento, il tradimento di un'arte che è stata distolta dai suoi fini e si compiace dei suoi stessi condannabili errori. *Daniel-Rops*

THE PRODUCER



NON è la morale che bisogna cercare in un film, ma la bellezza. *Pola Negri*

E' DA ritenere che il cinematografo, macchina infernale scoppiata sotto il teatro-spettacolo come la bomba sotto il trono di un re, abbia in sé possibilità d'arte quasi illimitate. *Ugo Betti*

... un'arte così differente dal teatro. *A. P. Antoine*

... il cinemuto, il genere più puro e più aristocratico di cinema, sta al fonofilm come la pantomima, il genere più nobile di teatro, sta al teatro. *A. G. Bragaglia*

IO ho potuto accertarmi dei limiti raggiunti dall'arte veloce; e so che il limite estremo è ancora lontanissimo. *Gabriele D'Annunzio*

E' STRANO che in un'epoca in cui l'arte popolare per eccellenza, il cinema, è un libro d'immagini, i poeti non abbiano tentato di comporre immagini per gli spiriti meditativi e più raffinati che non si accontentano delle fantasie grossolane dei fabbricanti di film. *Guillaume Apollinaire*

IL cinema? Un giorno sarà arte... Per il momento è un mestiere. *Firmin Gémier*

L'EFFETTO più forte, e malinconico, che produce in me uno spettacolo cinematografico, è dovuto, credo, a quell'elemento di evidenza della caducità delle cose che è in ogni moto; ma in quest'arte dove l'illusione del moto risulta dal fondersi d'immagini ferme rapidamente sfogliate, moto e illusione hanno tale reciproca dipendenza che, salvo l'idea d'effimero, ne resta escluso ogni altro suggerimento. *Giuseppe Ungaretti*

IL cinema è viziato, dalle origini, da quel tremendo richiamo verso il basso che è il gusto del pubblico. *Théo Varlet*

IL cinematografo è essenzialmente arte figurativa. *Piero Bargellini*

... il cinematografo è un teatro di fantasmi. *Giorgio de Chirico*

IL cinema è una delle maggiori conquiste della nostra epoca. *Franz Lehár*

UN film unicamente parlato sarebbe insopportabile. *Tito Ricordi*

IL film... un'unità armoniosa e quindi una vera e propria opera d'arte con la musica, le immagini e i dialoghi. *Arthur Honegger*

... non esistono problemi musicali nella creazione cinematografica. La musica per il cinema ha una sola funzione: quella di permettere al compositore di guadagnarsi la vita. *Igor Stravinsky*

NELLA vita quotidiana, in quella della fantasia, ovunque possiamo scoprire la musica; dunque anche la musica del film può essere arte vera. *G. F. Malipiero*

CONFESSO che sono rimasto fedele alla religione della durabilità dell'arte, e che non mi sento capace di dare il nome d'arte a qualcosa di forzatamente provvisorio e destinato a rapida morte. *Alfredo Casella*

IL valore, il fascino, la bellezza della settima arte, è d'essere un'arte viva.

Eve Francis

QUANTE volte si è parlato di somiglianza fra Musica e Architettura. Ma non sarebbe forse il film, io mi chiedo, questo spettacolo che si svolge nel tempo (come la Musica) e nello spazio (come l'Architettura) a rappresentare, a « risolvere » questa somiglianza?

Gio Ponti

... la vita di quest' arte (ammesso che sia arte) dipende soprattutto da un' idea mantenuta del movimento.

Carlo Bo

... dalla riproduzione di bellezze naturali, di pittoreschi aspetti d'una regione, del panorama di questa o di quella città, il pubblico non si appaga più e se accorre curioso in singolari circostanze al cinematografo, quando questo, con prontezza che ha del mirabile, gli pone innanzi agli occhi in minuziosa e fedele dipintura il fatto di ieri quale che sia, nelle condizioni ordinarie ricerca attrattive di emozioni, chiede, per così dire, che gli offrano e diano dei drammi...

Ferdinando Martini

TUTTI sono disposti ad ammettere che il cinema sia un sottoprodotto della letteratura e del romanzo, e come arte sintetica, e affatturata, si serva di un linguaggio o di una tecnica nuovi per mascherare la sua mancanza di autonomia.

Giacinto Spagnoletti

... io vengo a dire che il film è un'opera d'arte e questo io mi sento di asserire superando le varie obiezioni che in proposito sono state fatte...

Fr. Agostino Gemelli

NON si insisterà mai abbastanza nel sostenere che il cinema è arte plastica...

Angelo Solmi

MEZZA RONDINE PER IL CINEMA SVIZZERO

Mentre ci fu negli anni della guerra una produzione elvetica, oggi, all'infuori del "Praesens", che realizza film in collaborazione con Hollywood, non c'è una Casa la quale affronti da sola il rischio che comporta un lungometraggio.

SWISS tour B XV, terminato recentemente dalla « Praesens », è una produzione associata svizzero-americana. Vi è senza dubbio un progresso per l'amor proprio nazionale svizzero rispetto all'ultimo film a soggetto realizzato dalla stessa casa sulla base di una collaborazione svizzero-americana *Virgulti nella bufera* che figurò, come si ricorderà, nel cartellone dell'ultimo festival veneziano. In *Swiss tour B XV* l'apporto svizzero è più manifesto. Infatti la regia è di Leopold Lindtberg, sotto la cui guida è stata realizzata, dal 1935 in avanti, una serie di opere le quali sugli schermi del paese, invasi dalla produzione estera, segnatamente da quella dei paesi dittatoriali, hanno portato testimonianze della vita svizzera con le sue caratteristiche democratiche. Il contributo elvetico risulta evidenza anche dal nome del soggetto, Richard Schweizer (che ha ormai dietro a sé una lunga esperienza in questo campo) e dalla presenza, fra gli interpreti, di alcuni esponenti del mondo scenico e filmico svizzero come Heinrich Gretler, Leopold Biberti e Zarlì Carigiet. Ancora una volta, per questo film della Praesens, la macchina da presa è manovrata da Emil Berna. Se si aggiunge che, come si apprende dal titolo, l'azione di *Swiss tour B XV* ha per cornice il paesaggio elvetico, si è in diritto di affermare che il coefficiente indigeno in questo film è molto più vistoso che non in *Virgulti nella bufera*. Sta però il fatto che i titolari delle due parti principali sono un americano, Cornel Wilde, e una francese, Josselyn Day; e non ci sarà perciò da meravigliarsi se a Zurigo, a Berna, a Basilea più d'uno spettatore si sorprenderà a ricordare con un senso di

rimpianto i tempi in cui di quando in quando un film svizzero al cento per cento faceva echeggiare nelle sale, avvezze agli idiomi originali dei film di provenienza estera, i rudi accenti del vernacolo « schwyz-ardütsch ».

La triste realtà — facciamo nostre le probabili riflessioni di un ipotetico sig. Walter Büchi di Soletta o di un immaginario sig. Franz Egli di Berna — è quella che mentre ci fu negli anni di guerra una primavera della cinematografia svizzera, tanto che si giunse qualche anno all'uscita d'una decina di film a soggetto dai cantieri nazionali, ora ci si trova ridotti al regime della mezza rondine, che ancora meno di una rondine può fare la primavera. All'infuori della Praesens, postasi sulla strada della collaborazione con Hollywood, non vi è oggi una casa che affronti i rischi che comporta la produzione d'un film a soggetto. La conseguenza non è tale da lusingare l'orgoglio nazionale del sig. Büchi, del sig. Egli e di coloro che la pensano come lui: nelle sale svizzere la cinematografia del paese è rappresentata dal « Cinegiornale », da qualche documentario, e dai filmetti pubblicitari. Direzione ed operatori del « Cinegiornale » sono gente che ama il mestiere e sa offrire saporosi quadretti di vita paesana; fra i documentaristi non mancano gli elementi provveduti, e quanto ai corti metraggi pubblicitari, si deve riconoscere che poggiano quasi sempre su una trovata ingegnosa e sono composti con brio. Abbiamo visto la storia del povero fantasma che non riusciva a spaventare nessuno perché le lenzuola di cui andava parato non erano lavate col prodotto detersivo della ditta X; abbiamo ascoltato la triste nenia del cantastorie che passa in rassegna gli inquilini della casa al N. 13, tutti affetti da emicranie che solo le pastiglie antinevralgiche della casa Y sono in grado di debellare; abbiamo assistito al tentativo di una banda criminosa di carpire alla bella signora Z. il segreto della sua bellezza, che consiste nell'uso del dentifricio W.; abbiamo fatto anticamera in un palazzo dove i « quattro grandi » discutevano tempestosamente fino a raggiungere l'accordo in un punto: le matite della marca V. sono le migliori. Tutte cose piacevoli, che il pubblico di qui accetta come un ingrediente curioso dell'avanspettacolo.

I quali signori avrebbero dell'altro da dire. Vi fu un tempo in cui la produzione cinematografica svizzera attingeva i suoi soggetti all'opera dei suoi scrittori più rappresentativi. Si è fatto capo a Gottfried Keller per due lavori indovinati: *Die missbrauchten Liebesbriefe* di Lindtberg e *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (Giulietta e Romeo al villaggio) di Trommen; si è sfruttata una bellissima novella di Conrad Ferdinand Meyer *Der Schuss von der Kanzel* (Il colpo dal pulpito). E oltre a racconti di quei due maestri dell'Ottocento, si sono adattati allo schermo romanzi di Ernst Zahn, di Meinrad Lienert e di altri. Senonché per esigenze della difesa spirituale del paese, si sono anche realizzate opere legate alla congiuntura nazionale e internazionale. Con il film di Lindtberg, *Swiss tour B XV*, seguiamo le vicende di un militare americano che scopre la Svizzera. Quando la cinematografia svizzera saprà sganciarsi da riferimenti precisi all'attualità, per affrontare temi che hanno validità in tutti i tempi? Si era parlato di una riduzione a colori di *Kleider machen Leute* (L'abito fa la gente), altra novella di Gottfried Keller, ma sembra che il progetto sia rimasto sulla carta. Forse perché il tema era già stato trattato con dichiarata libertà di svolgimenti da Helmut Käutner? I signori Büchi ed Egli non ci hanno dato delega di riferire il loro punto di vista su un periodico italiano, ma con o senza delega noi troviamo che le loro vedute meritano di essere riferite. Chissà che qualche produttore svizzero non si decida a tenerne conto? La cosa farebbe piacere anche a noi che non pensiamo nel loro vernacolo.

LUIGI CAGLIO

Cornel Wilde e la Day in « Swiss tour B XV », film svizzero-americano diretto da Lindtberg.



RIVOLUZIONE DELLA VERITÀ

IN ITALIA *Ladri di biciclette* ha colpito profondamente la critica, ma in Francia sono i registi che ne sono rimasti ancor più impressionati. Questo film ha suscitato tante e così forti reazioni immediate in Clair, Carné, Becker, L'Herbier, per non ricordare numerosi altri scrittori, sceneggiatori, attori, tecnici, che bisogna ritenere che la proiezione del 10 marzo alla Salle Pleyel sia stata come lo scoppio d'una bomba, ma non di quelle un po' carnevalesche lanciate ai tempi del film di avanguardia da Salvador Dalí. Una bomba (« un colpo di tuono » conferma Roger Régent) che ha distrutto false impalcature, che ha spinto i registi a confessarsi ed a battersi il petto. Noi non ci possiamo immaginare quel che è avvenuto quella sera a Parigi. André Gide, che non è mai stato tenero verso i buoni sentimenti, non ha nascosto il suo pianto. Nomi che sono le nostre persuasioni, i nostri punti di riferimento nel cinema, esitavano a continuare il loro mestiere. Avveniva come in uno di quei combattimenti di gladiatori che gettavano la spada, per abbracciarsi e piangere insieme. Il pubblico della colonia italiana, intontito dalla amara bellezza del film, assisteva allo spettacolo che davano gli astanti più illustri. Era una folla di ambasciatori, di poeti, di scrittori, di registi, di attori, e la forza di *Ladri di biciclette* li aveva percossi, portati a quella prostrazione assoluta che dà soltanto la verità. Fuori della sala, altri ministri, personalità della cultura e del cinema: come bimbi crucciati, rimasti fuori del circo, restavano ad ascoltare il respiro del pubblico, e ne raccoglievano gli applausi che succedevano, come una liberazione, ad ogni suggestione, ad ogni sospensione dolorosa.

La nostra innata tendenziosità si è affrettata, in Italia, a scoprire il colore del film di De Sica. Sembra che, d'ora in poi, ci siano film che appartengono più al giudizio dei signori deputati che a quello del pubblico o dei critici. I francesi hanno visto, con gli occhi qualificati di lunga data soltanto, il chiarore che emanava da questa superba lezione di stile, da questa prova di misura, di costruzione, di sincero impegno. L'articolo, che segue, di Marcel L'Herbier, non è che una testimonianza — quanto mai sincera pur nella retorica tanto cara all'autore — dello « choc » che *Ladri di biciclette* ha dato alla « équipe » più nutrita e prestigiosa della regia continentale contemporanea.

MARIO VERDONE

RODOLFO Valentino. Passato affascinante. Passato morto. Oggi Valentino è il povero operaio della Breda, quello che è stato derubato della bicicletta. Apriamo gli occhi. Guardiamo bene. Non si tratta, in definitiva, che di una rivoluzione. Fra le tante. E' finito il tempo delle ciglia false, delle lacrime di glicerina, delle « vamps » con « sex-appeal », dei Tarzan da salotto e degli intrecci secondo le trentasei situazioni di Gozzi o di Polti. E' finito il tempo dell'assolutismo delle stelle miti, dei soprapprezzi in carta patinata e delle false sembianze di una drammaturgia trita. Un grande soffio salutare sale verso il film dalle vie malsane.

Lo schermo, colmo di reale, ritrova il suo vero « surreale »: una rivoluzione si compie. Da Eisenstein a Radányi abbiamo visti alcuni aspetti impressionanti.

Oggi possiamo tirare le somme. Già si svaporano nella nostra memoria gli istrioni favolosi e i mostri consacrati; già si ribella la nostra sopportazione contro tante storie prefabbricate; già si altera la nostra stima per alcuni pretesi capolavori di genere nero o rosa, dove d'improvviso i nostri occhi sono accecati dalle tare specifiche del teatro di posa. Un mondo cinematografico di compiacenza e di contraffazione è processato e giu-

dicato. *Ladri di biciclette*, semplice rivoluzionario della verità, dà a tutto questo il colpo di grazia. E questo film è — anche — un colpo della grazia.

Il cinema mondiale la attendeva come la salvezza. Senza di lei era impacciato. Intenzioni, sospette, tecnica gratuita, cattive buone-parole, lo mortificavano di ampollosità. Non era forse questo il suo vero errore? Da quando il film parla, lo si rimpinzia di comodità, si impastoa di vetroflex, privo d'aria libera e di contatti umani, lontano da se stesso, sedentario perché incarcerato, era fatale che si deformasse sotto l'apparente benessere. Una coltre così condensata di falsità a poco a poco ricopre l'agile cinema dell'età eroica. Un cinema di ripiego e di decadenza s'è imposto sornionamente al gusto del pubblico. Un cinema di adiposità. A questa inflazione mortale il film di De Sica si oppone brutalmente come un essiccante. Gratta, sgrassa, libera, risciolisce. Rende il cinema al cinema. Radicale nel disegno, completo nell'esecuzione, questo film ci stringe subito come un rimorso. Ci obbliga a chiederci perché, dopo venti anni, tante occasioni sono state perdute in produzioni nate-morte allorché, per salvare l'arte del film, bastavano opere così denudate di arte (in apparenza) come questa. E finalmente, a causa di questo « film testimone », dove una vicenda senza vicenda, una via senza scenografia, una vita senza romanzo, recitano la semplice parte della verità, presso a poco tutto il quadro dei valori cinematografici sembra che debba essere riveduto.

Ricordiamo, paragoniamo, valutiamo, giudichiamo. E che cosa resta dei nostri amori uguagliati in venti anni d'immagini? Da questo grande rendimento emergono per caso: le folle vendicatrici di *L'incrociatore Potemkin*, le folle sbattute di *Hallelujah!*, le folle martiri di *Valahol Európában*, alcuni volti che sono mondi (quelli di *La passion de Jeanne D'Arc*), i cieli di Figueroa, la terra di Gregg Toland, la gente di *Farrebique*, la selvaggina di *La règle du jeu*, la ragnatela di *La bataille du rai*, l'universalità attiva di alcuni grandi caratteri (la gioventù, il diavolo che alcuni film hanno in corpo), certi ritmi, certi frammenti drammatici, allusioni, ellissi. Ed' ecco un film che dice molto, senza farlo pesare, che economizza i suoi mezzi per giustificare meglio i suoi fini, che trova la sua vera forza fuori di tutte le forze che non sono quelle della verità: cioè la « forza » stessa del cinema.

Ogni bel film, è risaputo, s'impone a tal punto che condanna chi ne resta così profondamente assorbito da non credere in nessun altro. Sotto l'abbaglio di *Macbeth* Jean Cocteau dichiara che non gli resta altro da fare che rinunciare alla regia. E conferma questa rinuncia anche in altre occasioni. *Ladri di biciclette* non agisce in minor misura sui migliori. Dopo la proiezione, René Clair conclude « che deve abbandonare il mestiere di regista, perché non si può far meglio in materia di cinema » (Cinéma, 21 marzo). Carné ammira e arriva fino alla onorevole ammenda (*Le Figaro*). Jacques Becker, ancor più, ritiene che per lui questo film è « la sola forma d'arte cinematografica cui può credere con tutte le sue forze ».

(*Le Film Français*, 18 marzo). Impulsi? Battute d'effetto? E' probabile. In ogni caso, De Sica si rassicuri. Non avrà spezzato che a parole la carriera dei suoi eminenti colleghi. Ma avrà fatto, per essi e per tutti, la rivoluzione su cui più nessuno sperava. Quella semplicissima, della verità. Welles e qualche altro ne hanno recentemente tentata una completamente diversa. Il ritorno alle nostre scoperte del 1920. Ma la reviviscenza di una « camera » posata su ciò che brilla (Laroche dixit) e la deformazione delle prospettive, non sanno che l'i-

dea della reazione. De Sica va più lontano, fino in fondo; torna schiettamente al paradiso originale del film, in quell'Eden in cui da cinquanta anni un annaffiatore ostinatamente si annaffia. Ma non ci ritorna senza il bagaglio di un mezzo secolo di esperienze e di arricchimenti. Così le strade di Roma che ci mostra non sono più soltanto pavimentate di buone intenzioni come quelle de La Villette offerte agli inseguimenti dei primi « sérials ». Rese totalmente alla loro prospettiva umana, esse sono, in verità, vie di capitale. E punti capitali per un nuovo avvenire del vero cinema.

E' possibile che in Francia fossimo così ciechi da non aver mai attinto a questo ricco filone della miniera d'oro delle immagini? No. Il primo film che ho tentato di realizzare, dopo le mie delusioni di scenarista, si chiamava *Phantasme*. Non potei girarne che quattro sequenze. Ma, da allora, avevo preso una posizione che si collega esattamente, con una anticipazione di trenta anni, a quella che Rossellini, Visconti, De Santis, e soprattutto De Sica, hanno preso a profitto dell'arte cinematografica. Avevo voluto, infatti, che il mio primo film avesse un solo attore professionista, e che tutti gli altri personaggi (non dicevo « le altre parti ») fossero incarnati (non dicevo « interpretati ») dagli attori stessi del dramma. Così si esprimeva l'annuncio del film, nei termini usati dalla Società Eclair nel 1918. Incontestabilmente la mia ambizione era di spingere al massimo l'adeguazione del cinema alla vita, e, con ciò, realizzare un film che fosse di quella pura verità obbiettiva in cui, nello stesso tempo, il romanzo americano attingeva a piene pagine. Da parte sua, Louis Delluc dava ben presto agli scenaristi, troppo ostinati nelle costruzioni tradizionali del romanzo o del teatro, consigli accettati completamente, ma trenta anni più tardi, sull'altro versante delle Alpi: « Non avete nulla da dire? Camminate, guardatevi intorno, annotate. La via, i « mètres », i tram, le botteghe, sono pieni di mille drammi, di mille commedie originali e forti tanto da sfidare il vostro talento, gente di talento! ».

Malgrado questa anteriorità teorica, di fatto la Francia d'oggi non ha nulla, o quasi nulla, da opporre a questo neo-verismo esistenziale, di cui *Ladri di biciclette* costituisce il compimento. Dobbiamo ora a nostra volta, poiché consideriamo questo film come una svolta della nostra arte, fare collettivamente un atto di rinuncia, o decidere di non fare che altri film che promettono a se stessi di essergli somiglianti? A parte ogni rinuncia effimera e verbale cerchiamo piuttosto, nella nostra propria ispirazione, ciò che la ravvicinerebbe validamente a questa verità che resta la terra di elezione del film. E il luogo della vittoria del cineasta. Ma anche nei nostri film di teatro o di romanzo, se devono sopravvivere, sforziamoci di introdurre il fermento purificatore della vita. E non dimentichiamo che l'arte del film, così come è nata, così come oggi resta, non passa senza pericolo nelle forme ereditate d'un passato immemorabile della letteratura. L'affresco appartiene alla pittura, la scultura policroma alla scultura, la marcia militare alla musica e i dieci comandamenti alla poesia? Sì e no. Essi però non saprebbero mai rappresentare la forma pura di queste arti. La forma pura del cinema è là dove non l'abbiamo cercata per venti anni.

Resta alla Francia, dopo avere applaudito l'Italia, di produrre, accanto a film in cui eccelle, altri film che non girano più letteralmente le spalle alla verità, che non offuscano più un contatto diretto con la realtà quotidiana. Allora potremo gridare (senza, questa volta, mancare di tatto): « Le jour de gloire du film français est arrivé! ».

MARCEL L'HERBIER

SEQUENZE

«DE SICA non si limita a guidare l'occhio dello spettatore, ma spinge quest'occhio nel significato intimo dei particolari». E se questa precisa enunciazione (*Cinema*, 20 gennaio '49), che definisce la "tecnica" di De Sica (una "tecnica" che nasce dalle "sensibilità", perfettamente accordate all'unisono, del soggetto Zavattini, degli sceneggiatori e del regista, e che si trasfigura, superandosi, in un vero e proprio stile) ci sembra validissima per l'insieme dell'opera, ci pare particolarmente adatta a sintetizzare il modo in cui è stato visto e reso, nel film, il momento culminante del dramma: quel momento, cioè, in cui Ricci, dopo le lunghe e vane peregrinazioni alla ricerca della sua bicicletta-simbolo, stanco ormai d'una mortale stanchezza fisica e insieme spirituale, ossessionato dalla necessità imperiosa di riavere il suo mezzo di lavoro — necessità che contrasta con quella specie di offensiva abbondanza di tale mezzo che vede intorno a sé (e badate che le biciclette che egli scorge come in una allucinazione, son servite, servono o serviranno per uno svago, per un divertimento, mentre la



RICCI, BRUNO E LA BICICLETTA

"sua" urge per procacciarsi l'indispensabile) — matura l'idea del furto e, come spinto da una forza che nasce quasi dal subcosciente, si decide ad impossessarsi del velocipede incustodito. Siamo giunti, passo passo, al penultimo atto del dramma: dopo questo estremo tentativo di rivolta, tentativo stroncato quasi nell'attimo in cui si compie, Ricci, salvato da guai maggiori per una intuizione di quella umana solidarietà verso cui tutto il film è come un'invocazione, sarà totalmente vinto: piangendo, si confonderà con la folla domenicale, tornato al « punto di partenza », con l'unica ricchezza rappresentata dalla « comprensione » di Bruno e da quella, a lui sconosciuta, degli spettatori.

A questa sequenza decisiva, a questo penultimo atto che prepara la « spiegazione » del film, De Sica e Zavattini giungono con un procedimento che definiremo "a succhiello": essi piantano l'aculeo del succhiello alle prime scene e, poi, gradatamente, senza quasi parere, girano il trapano sempre più velocemente, secondo le curve sempre più strette della sua spirale: e arrivano alla sequenza del furto mancato, dopo una preparazione non dico adeguata, ma addirittura millimetrata; sicché improvvisamente, con lo svoltare di Ricci dalla via laterale sulla Flaminia e col presentarsi ai suoi occhi dello Stadio colmo di gente urlante, la tensione aumenta di intensità, per giungere ad un quasi spastico parossismo. La esemplare sequenza s'inizia e si sviluppa, da quel momento, sul filo di un montaggio rapidissimo, che alterna brevi primi piani e totali di eccezionale valore psicologico ed emotivo. La macchina inquadra Antonio che fissa (fuori campo) lo stadio gremito (foto n. 1), prima invisibile allo spettatore, mostrato subito dopo in campo lungo (foto n. 2). Stabiliti così i due poli del circuito emotivo (il polo-Stadio diventerà, poi, il polo-parcheggio), l'obbiettivo ritorna su Antonio che guarda verso il basso (foto n. 3); altro mutamento di inquadratura e la macchina scopre Bruno, (foto n. 4) seduto, accasciato sul marciapiede, il capo tra le mani. In questa inquadratura viene rivelata tutta la stanchezza del piccolo uomo alla fine d'una giornata turbinosa e massacrante: una stanchezza in cui viene come moltiplicata quella del protagonista. Ma Ricci non può neppure accarezzare suo figlio, confortare in lui se stesso: i rumori dello Stadio lo richiamano alla "sua" realtà: egli risolve lo sguardo, uno sguardo smarrito (foto n. 5) e lo posa sull'affollato parcheggio di biciclette (foto n. 6). La macchina dopo aver indugiato brevemente sul parcheggio, ritorna sul viso di Ricci che mostra contratto (foto n. 7). Intanto la musica attacca in sordina il motivo dominante del film: il motivo "della solitudine", mentre la "camera" lascia nuovamente il protagonista ed inquadra, in totale (foto n. 8) la bicicletta incustodita nella stradetta laterale. Ricci reagisce alla suggestione determinata da quell'immagine, e tenta di disto-

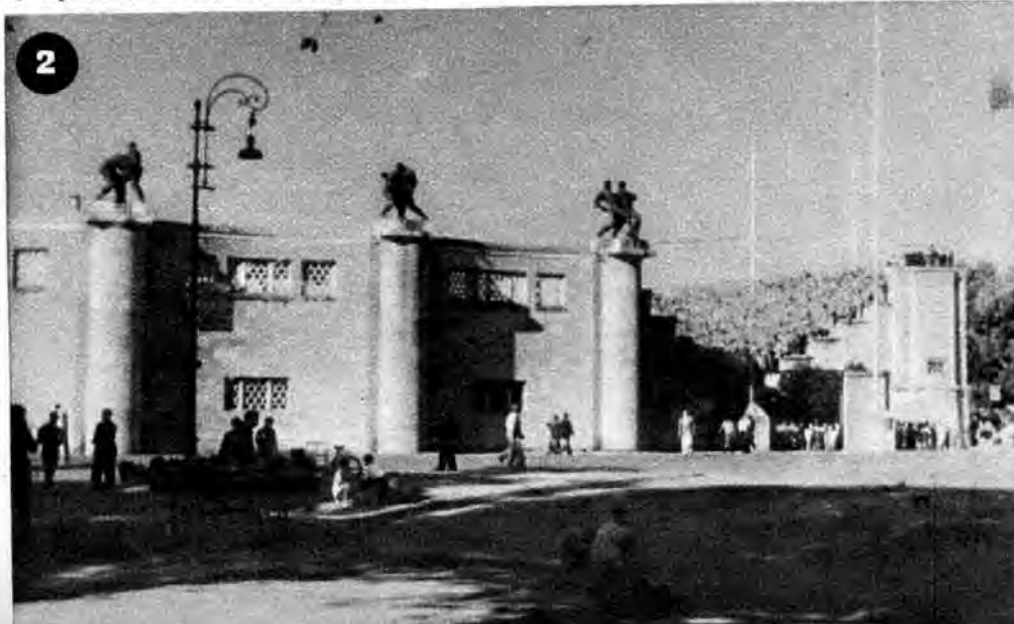
gliere lo sguardo (foto n. 9); ma ecco che la macchina, implacabile, torna ad inquadrare il parcheggio gremito di velocipedi (foto n. 10). Nuovo stacco, e Ricci (foto n. 11) ci vien mostrato di spalle, mentre va su e giù, come per cacciare un pensiero che affiora dal suo subcosciente; ma ecco che l'occhio gli cade (foto n. 12) sulla bicicletta incustodita. E' riuscito — egli è profondamente onesto — a respingere la tentazione: si siede accanto a Bruno (foto n. 13) e parla silenziosamente con se stesso: « No », si dice (e ti par di sentire il pensiero che pulsa dentro quel cervello) « non voglio rubare ». Stacco, e la macchina riprende in totale (foto n. 14) nuovamente lo Stadio, da cui giungono le grida — che a Ricci suonano ostili — della folla che, inconsapevole e quindi incurante del dramma che sta svolgendo, si appassiona al giuoco. Il contrasto tra lo stato d'animo del protagonista e quello della folla, del mondo, cioè, contro cui cozza invano la disperazione di Ricci, accentua la solitudine dell'operaio: ed egli per non soffrire e non vedere (foto n. 15) si chiude gli orecchi ed abbassa il capo. Ma ecco che, innanzi ai suoi occhi, sfilano, quasi a schernirlo, i partecipanti ad una corsa ciclistica (foto n. 16). Sembra che tutto congiuri a sottolineare la sua tragedia solitaria: che tutto lo spinga ad obbedire alla voce imperiosa che lo invita al gesto violento della rivolta (foto n. 17). Ricci si risollewa (foto n. 18) e fissa gli occhi smarriti verso la strada (foto n. 19): la partita è finita e la folla defluisce dallo stadio (foto n. 20): egli non vuole vedere quella spensieratezza domenicale: si volge indietro, e l'occhio gli cade ancora una volta sulla bicicletta incustodita che, piccola sotto il sole, sembra quasi sfidarlo (foto n. 21): torna ad osservare in direzione dello Stadio (foto n. 22) e le biciclette che, ritirate dagli spettatori, cominciano a sciamare in più direzioni, (foto n. 23) lo riportano all'idea del furto. Ricci è come

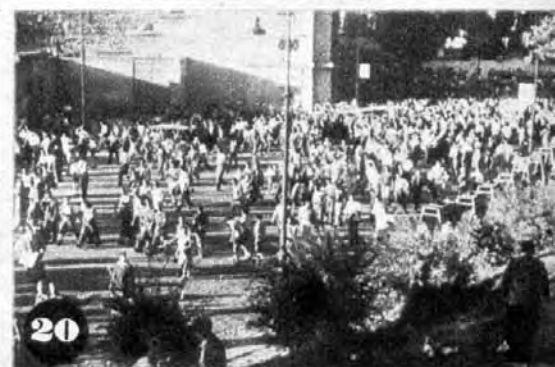
stravolto a quel pensiero: non resiste più: la crisi sta raggiungendo il suo acme: e l'operaio si toglie il cappello (foto n. 24), si appoggia al muro, si passa la mano tra i capelli come per allontanare l'idea della "soluzione", del suo dramma che sembra tanto facile, a portata di mano: ancora, infatti, nei suoi occhi s'incide l'immagine della bicicletta abbandonata (foto n. 25).

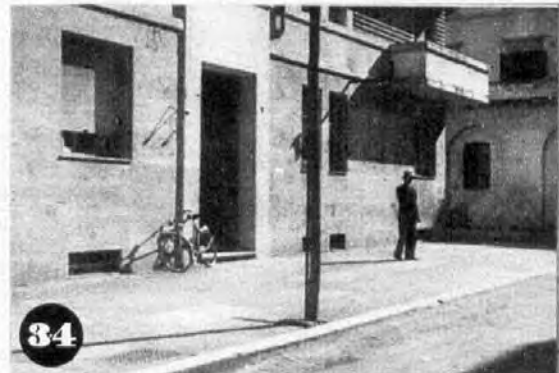
Il "trao" interiore è ormai avvenuto: s'è deciso al furto: ruberà, ruberà anche lui; e nei suoi occhi (foto n. 26) si legge insieme con la disperazione la volontà di far presto. Ma c'è Bruno (foto n. 27 e n. 28) che sembra intuire il pensiero paterno: no, non si può rubare di fronte al proprio figlio, farsi sorprendere in un atteggiamento proibito: e Antonio cava di tasca (foto n. 29) il danaro, lo consegna al piccolo e « Tè... Pijia il tram, aspettami a Monte Sacro » gli comanda: e appena il bimbo s'è allontanato, Ricci svoltato frettoloso per la via laterale (foto n. 30).

A questo punto il protagonista viene per un attimo perduto di vista: e questa sospensione, dedicata allo sfortunato tentativo di Bruno, che non riesce a prendere il tram (foto n. 31 e 32), carica ancora di più la tensione drammatica: tensione che diventa esasperante e ossessiva per la lentezza (notate la funzionalità del campo lungo) con cui la camera, tornata su Antonio, ci mostra l'« eroe » che si avvicina alla bicicletta incustodita (foto n. 33), se ne allontana (foto n. 34), torna ad avvicinarsi (foto n. 35 e 36): lentezza che, poi, precipita nell'affannoso gesto del furto (foto n. 37), scattante, e al non meno rapido, fulmineo accorrere del derubato (foto n. 38). Il penultimo atto del dramma è compiuto: la sequenza, perfetta per l'alternarsi ritmato dei primi piani e dei campilunghi, commentata dalle grida della folla e dall'affiorare del motivo musicale, si chiude.

GAETANO CARANCINI









La Blanchar in « Le secret de Mayerling », diretto da Delannoy per il produttore Dolbert.

“MAYERLING” È IL FENOMENO CLAUDE DOLBERT

IL NUOVO lavoro di Jean Delannoy, *Le secret de Mayerling*, quarta o quinta edizione del romantico tema « fin de siècle » degli amori di Rodolfo d'Asburgo e di Maria Vetsera, è il sedicesimo film del programma d'un certo Claude Dolbert, produttore francese ambiziosissimo e concludente. La pellicola avrà una sola storia: quella del suo successo "automatico", così come hanno immancabilmente successo tutti i *Quo Vadis?*, *Gli ultimi giorni di Pompei*, *I Borgia*, *i Casanova*, *i Montecristo*, *i Rigoletto*, *le Signore dalle camelie* e altri *Fornaretti di Venezia*. Comunque *Le secret de Mayerling* è certo un film fabbricato bene, verniciato con quella cura scrupolosa che Delannoy mette nelle sue opere. Il regista non dimentica d'altronde le migliori esperienze della sua carriera. Ritroviamo in questo recente film le più riuscite carrellate de *L'éternel retour*. Inoltre l'immagine famosa della testa nella neve di Michèle Morgan morta, in *La symphonie pastorale*, è ripetuta puntualmente: si veda la testa sotto la neve di Dominique Blanchar morta, nel cimitero ignoto. Per il resto, siamo alle solite: anche se Jean Delannoy adopera un visino nuovo per lo schermo, sempre prezioso in certi casi. Regia glaciale, gusto accentuato della demagogia — politica o sentimentale, poco importa — sciovinismo in tutte le salse. La fotografia, quasi sempre bella, è di Robert Le Febvre e la scenografia, corretta, di Raymond Druard. L'interpretazione, alla quale faremo cenno tra breve, è buona nell'insieme, a parte il "falsetto" Jean Marais e il nervosissimo Michel Vitold. E' dunque nello scenario di Jacques Remy che dobbiamo cercare la configurazione delle debolezze del film. La tragedia d'amore, di noia e di disgusto degli ultimi Asburgo, diventa nelle sue mani un drammone politico, con Rodolfo de-

mòcrate e cospiratore (sic), tedeschi in agguato con una specie di SS finale che, in nome di Berlino, abbatte i due amanti che non avevano avuto il coraggio di suicidarsi, dopo il fallimento della rivoluzione capitanata da Rodolfo.

Devo dire che Jean Delannoy si muove a suo agio tra codeste assurdità pseudostoriche per comizio di provincia, e che il tutto è sottolineato dal dialogo inespresivo e disinvolto di Philippe Hériat. In verità, con un tal scenario era difficile cavarsela meglio, ma allo scenario ha collaborato largamente come sempre nei suoi film Delannoy stesso, il che è sufficiente a precisare le responsabilità del *Mayerling* 1949. Quanto all'interpretazione, Dominique Blanchar (giovannissima figlia dell'attore) è eccellente, a parte l'assurda scelta della sua personcina ancora acerba per un amore come quello di Maria Vetsera. Non è bella, ma è di più: viva e naturale. Silvia Montfort (l'arciduchessa Stefania) è, come al solito, perfetta, d'un'intelligenza contenuta e irradiante che fa dimenticare la sua bruttezza di negra bionda. Claude Farrell (la contessa Larish) è mondana e superficiale. Marguerite Jamois (l'Imperatrice), che appare sullo schermo per la prima volta, non vi lascia ignorare un istante che ha trent'anni di gran teatro alle spalle. Jane Marken abbonda nella parte di mezzana e rinuncia alla madre che era nella parte della baronessa Vetsera. Quanto al già nominato Jean Marais, con baffi e favoriti, è più che mai mongolico e assente. Jean Debucourt (Francesco Giuseppe) si è certamente truccato alla Comédie-Française. Ma insomma *Le secret de Mayerling* è un film pieno di dignità, e la nostra ferocia è dovuta al rifiuto di compromessi tra il costo d'un film e il valore del film sul piano artistico, il solo che ci convenga. E' pure nostro preciso dovere di

ricordare che questo *Mayerling*, come altre dozzine di film quasi storici europei, è mille volte superiore alle orribili elucubrazioni in cartapesta e in istile « digest » che Hollywood propina, credendo in buona fede che il pubblico del vecchio mondo faccia parte del gregge zulú o patagone.

Comunque, il fenomeno Claude Dolbert è ben più interessante. Egli considera le ciambelle di pellicola esattamente come forme di cacao e intende produrle in serie, ai costi più bassi. Dopo tutto, Dolbert cerca di essere un industriale del cinema, e non uno di quei capricciosi signori che si lanciano in un'avventura cinematografica e riescono a stento a terminare un filmetto. *Le secret de Mayerling* con *Gigi* e col prossimo *Chéri* (tratto da Colette, probabilmente interpreti Arletty e Gérard Philippe) sono le tre produzioni di prestigio di Dolbert (Consortium Dolbert = Codo cinéma,) produzioni che il nostro industriale assorbe nella voce generale « pubblicità », senza farsi illusioni sui benefici d'un film che costa 150 milioni di franchi e che non può renderne che 100. Le pellicole che ha prodotto o produrrà sono le seguenti: *L'échafaud peut attendre*, *Piège a hommes*, *Femme sans passé*, *La femme que j'ai as-*

sassiné, *Sombre dimanche*, *Le secret de Monte-Cristo*, *L'ange rouge*, *Gigi*, *Chéri*, *Le secret de Mayerling*, *L'homme aux mains d'argile*, *Les amours impossibles*, *Mylord d'Arsoville*, *Les compagnons de l'espoir*, *Qu'il était beau mon château*, *La ronde des heures*. Nella lista c'è tutto, l'inevitabile *Montecristo* e l'inevitabile filone di Tino Rossi (*La ronde des heures*). Il più commerciale, al dire dello stesso Dolbert, è la vita e i miracoli del campione di pugilato Marcel Cerdan (*L'homme aux mains d'argile*), filmaccio invero insopportabile e infame, che non è nemmeno un documentario, sul quale però Dolbert saggiamente conta per riempire la cassa e che egli distribuisce contemporaneamente in 32 cinema in Francia e in 14 al Marocco al fine di sfruttare al massimo il campionato del 21 giugno prossimo. D'accordo: questo piano è un inverosimile minestrone, con pepe, miele, cavoli, rossetto, revolverate, pugni e sangue. Ma sul piano industriale è Dolbert che ha ragione.

Claude Dolbert somiglia fisicamente a un mercante di mandrie di buoi, usa uno strano linguaggio da campo di corse e da fiera di stoviglie, "parla attraverso un angolo della bocca, come nei fumetti"; e intanto si propone 20 film in due anni ed è già alla metà del piano. Dopo di lui, il produttore francese più intraprendente è lontano coi suoi 4 film. Gli aiuti dello Stato ha cattive referenze bancarie e precedenti poco convincenti. Il suo intervento più recente ha dato la combinazione franco-anglo-americana ove furono inghiottiti 360 milioni di franchi: parlo d'*Alice aux pays des merveilles*, pieno di buone intenzioni, ma fallimento completo. Lo Stato s'è lasciato accalappiare. Un industriale come Dolbert non avrebbe dato un franco per una simile avventura.

LO DUCA

LA DANZA NEL CINEMA





La danza come elemento di atmosfera: il ballo del 14 juillet nel film « Hôtel du Nord » (1938).

MOLTI DI COLORO che hanno scritto sull'estetica del cinema si son provati a fornire un saggio sul cinema e la danza. Ad esempio, Roger Manvell nel suo libro, *Film*, dice: « Il balletto in funzione di episodio e quindi di racconto cinematografico richiede, in aggiunta alla sua mimica d'espressione, la musica la quale si può paragonare alla stessa validità sussidiaria che ha il sonoro per il film ». Il paragone contiene un fondamento di verità, ed è stato poi approfondito da Anthony Asquith in un articolo *Ballet and the Film* apparso in *Footnotes to the Ballet*, nel 1936. Ma non si può accettare per buona l'affermazione di Roger Manvell, se non dopo aver esaminato con ogni cura le somiglianze e dissimiglianze dei due mezzi d'espressione: danza e cinema. In realtà, l'accostamento del film al balletto può essere soltanto superficiale. Lo sostiene, fra altri, anche George Balanchine che va oltre il pensiero di Manvell in quelle sue *Notes on Choreography*, apparse in *Dance Index* (febbraio-marzo 1945): « La danza è un movimento continuo, ma di essa ogni posa o posizione o figura appare agli occhi dello spettatore soltanto per un attimo fuggente. E forse gli occhi non vedono il movimento, vedono solo tante posizioni fisse, come immagini staccate del film, che poi la mente o meglio la memoria riunisce, sicché l'insieme del balletto è creato dai rapporti delle posizioni, dei movimenti con quelli che li precedono e li seguono ».

Una distinzione più semplice è la seguente: la caratteristica principale del balletto è che in esso le persone ballano, mentre la caratteristica principale del film è che in esso le persone si muovono. Ne consegue che ogni tentativo di combinare le due arti porta con sé il problema di unire due tipi diversi di movimento ritmico. L'unico compromesso possibile, e anche necessario, sarebbe che il direttore di danze (il coreografo) o il direttore del film, oppure tutti e due insieme rinunciassero a qualcosa delle loro idee preferite. L'unica soluzione soddisfacente per entrambi consiste in un pieno accordo fra di loro, e in una perfetta collaborazione nel senso che ciascuno si rassegni e sia disposto a fare concessioni all'altro. Il coreografo non deve dimenticare che l'obiettivo segue i movimenti dei danzatori e che quindi è necessaria l'armonia tra ripresa cinematografica e ritmo musicale; il regista deve ricordare che la cosiddetta struttura coreografica è in stretto rapporto con una struttura musicale e che i tagli del montaggio non devono turbare questa relazione. Il balletto dovrà avere una coreografia particolare adatta alle esigenze del cinema, d'altra parte nella ripresa e nel montaggio si dovrà tener conto delle caratteristiche della danza.

Nell'articolo citato, Anthony Asquith spiega in maniera veramente interessante la ripresa di tutta la sequenza del balletto nel suo *Dance, Pretty Lady*, su coreografia di Frederick Ashton, il che è quanto di meglio si possa ottenere sulla base di quanto è stato detto. Non altrettanto può dirsi invece per *Fanny by Gaslight* (Il mio amore vivrà, 1943) dello stesso Asquith con Phyllis Calvert e Stewart Granger, in cui la scena del balletto — per fortuna breve — è stata presentata in maniera sciatta, e d'altronde addirittura sbagliata come stile anacronistico. E neppure il recente rifacimento di *Carnival* (Carnivale, 1947) nella versione di Haynes con Michael Wilding e Jean Kent, rivela alcunché di quella originalità che già distinse la precedente riduzione di Asquith. Invece, bisogna riconoscere che *Champagne Charlie* di Cavalcanti, con Patricia Garnett e Charlotte Bidmead e Jean Kent (1944), rispecchia la più fedele riproduzione di balletto che sia visto in film: diretto per la parte coreografica da Charlotte Bidmead, questi graziosi quadretti in stile vittoriano, e molto bene fotografati, rendono l'atmosfera di quel tempo. L'incomprensione di Hollywood per il balletto è dimostrata, con un esempio assai significativo, in uno degli ultimi film di Ben Hecht: *Spectre of the Rose* (1946), dove non soltanto si ritrovano tutti i più comuni e convenzionali errori in fatto di balletto adattato al cinema, con l'aggiunta di qualche sproposito ancor più grosso di quelli, ma si rivela anche la più candida ignoranza per quel ch'è l'ambiente di una scuola di ballo. Judith Anderson, nella parte di una danzatrice inglese a riposo, chiamata la silfide, che deve dirigere una classe di fanciulle, impartisce i più assurdi insegnamenti che si siano mai sentiti da una maestra di ballo. Accurata e degna di nota la designazione d'ambiente, con particolare riferimento alla vita di una danzatrice, in *La mort du cygne* (Fanciulle alla sbarra, 1938) di Jean Benoit-Levy e Marie Epstein con Mia Slavenska, anche se in esso risalta il cattivo gusto di Serge Lifar che però rientra nelle tradizioni dell'Opera di Parigi. Nonostante l'evidente intenzione di presentarci nei suoi tipici aspetti la vita di uno di quei corpi di ballo composti soltanto da giovani studenti, il film inglese *The Little Ballerina* (1948) non riesce nell'intento e i balletti presentati risultano sprovvisti d'ogni interesse cinematografico e coreografico. *Steps of the Ballet* (1948), di Muir Matheson, dev'essere considerato alla stregua d'un buon documentario sulla teoria della danza, ma è troppo breve per avere qualche efficacia; tuttavia, la sequenza in cui Elaine Field e Michael Boulton danno la dimostrazione pratica dei primi insegnamenti, è eccellente. Il balletto di Andrée Howard risulta molto bene fotogra-

fato, ma lascia alquanto a desiderare: troppo movimento, e, quindi, confusione. Peccato, perché questo film, con altra esposizione, avrebbe potuto avere un suo significato e una grande importanza, specialmente come materia d'insegnamento nelle scuole.

Mancando un efficace metodo di stenocoreografia, sembrerebbe doversi stabilire per principio che non si possa fare un film di grande successo da un balletto preesistente e cioè creato esclusivamente per il teatro: ma questo principio è ignorato dai più. Prova ne sia la scarsa affermazione di molti film, fra i quali bisogna porre anche *Gaité parisienne* e *Capriccio espagnol* (1941), di Jean Negulesco, ispirati dai balletti di Leonide Massine che sono nel repertorio dei Balletti russi di Montecarlo. In *Gaité parisienne*, la danza è di solito osservata dai più bizzarri punti di vista, da sotto una tavola ad esempio, oppure riflessa in uno specchio, né il montaggio del film tiene il dovuto conto della logica sequenza ritmica di Massine nel presentarci invece con disposizione stravagante un'alternativa confusa di mezze figure, primi piani e campi lunghi inquadrando ora una gamba ora un volto oppure tutto un gruppo. Ma, come ha rilevato John Martin in *Dance Index* del maggio '45, la musica non vien mai considerata allo stesso modo nei film come questi « e solo talvolta la si lascia esprimere per una intera sequenza ». Le espressioni di Massine, poi, perdono sullo schermo la loro suggestione psicologica, tanto più che lo stacco di quei primissimi piani dall'azione, mentre appunto la spezza, rende insopportabile una mimica che andava bene ai tempi del cinema muto. Il discorso su questi due film porta al problema importante della scena o scenario che meglio si addice al balletto nel cinema. Scene e costumi sono a buon diritto considerati parte integrante di ogni balletto; però, anche sullo schermo, i danzatori sono quasi sempre costretti a muoversi entro i limiti angusti di una indecorosa messinscena, e sopra un terso specchio (apparente) di vetro. Eppure non sarebbe difficile, e senza perciò fare alcunché di straordinario, dare ai danzatori un po' più di spazio e una superficie più adatta.

Il tanto discusso balletto di *The Red Shoes* (Scarpette rosse, 1947) è essenzialmente dominato dall'immaginazione di Hein Heckroth che si rivela sopra tutto nei costumi. E l'impressione generale non risulta migliorata dall'apporto della coreografia di Helpmann, in realtà piuttosto debole. Questa si presenta per diversi stili; reminiscenze da altri balletti dello stesso Helpmann o di suoi colleghi; trapassi in uno stile di primo impressionismo determinato dall'atmosfera voluta da Heckroth; infine derivazioni da un limitato repertorio di figurazioni classiche, mentre si riscontra l'influenza di Massine, in verità blando, e finalmente un tentativo di composizione quasi ieratica, e non riuscita, da parte di Helpmann. C'è, in questo film, una mancanza di equilibrio tra fantasia e realtà; difetto che appare in modo evidente nelle scene del balletto, specialmente per colpa di Powell e Pressburger i quali, a parte il loro preoccupante cattivo gusto, si dimostrano sempre più incapaci di fare la necessaria distinzione fra la messinscena di un balletto destinato soltanto alla rappresentazione sul palcoscenico, e quel complesso di preparativi, di osservazioni, di argomenti e di studi, in aiuto a una vera fantasia, che si richiede invece per la ripresa cinematografica di un balletto.

Senza dubbio, una delle ragioni per cui quasi sempre i balletti nei film riescono male è da ricercarsi nel fatto che di rado i produttori hanno la fortuna di scritturare un buon coreografo. L'unico coreografo d'una certa importanza che abbia spesso lavorato nel cinema è George Balanchine il quale, nel 1929, fece qualcosa di veramente notevole per il film *Dark Red Roses* diretto da Sinclair Hill negli stabilimenti di Teddington, in alcuni numeri di danza nei quali comparvero anche Lopokova e Dolin. Successivamente, nel 1938, Balanchine portò la sua compagnia, l'American Ballet, a Hollywood dove si esibì con Vera Zorina in *Goldwyn Follies* (Follie di Goldwyn, 1938) di Marshall, in due balletti molto interessanti. Uno, specialmente, era una parodia di *Giulietta e Romeo*: i Capuleti apparivano matti per danzare e i Montecchi si sbizzarivano nel jazz finché tutto finiva in un frenetico

tip-tap fra le due famiglie nemiche. Forse appunto perché questo primo saggio hollywoodiano era davvero ottimo, i lavori seguenti non diedero la stessa impressione. Nel film *On Your Toes* (1939), con Charles LaRue e Vera Zorina, i due balletti *La principessa Zenobia* (ch'è una parodia di *Scheherazade*) e *Slaughter on Tenth Avenue* non reggono il confronto con la stessa rappresentazione in teatro: la sottigliezza comica e gli effetti drammatici sono andati persi pur denotando qua e là lo spunto di qualche indovinata esibizione. In *I was an Adventuress* (1940) di Ratoff con Vera Zorina e Peter Lorre, dove Balanchine appare per brevi istanti, egli ha fatto tutto il possibile per rendere cinematografico il classico adagio *Le lac des cygnes*, nello stile di Petipa-Ivanoff, e i risultati potevano essere soddisfacenti se non fossero stati rovinati da una presentazione volgare nella quale mescolava un lampadario in mezzo alla foresta, un principe in cotta d'arme, qualche cigno naturalmente e una grande quantità d'acqua. La danza *Black Magic*, per Vera Zorina, in *Star Spangled Rhythm* (1942) di Marshall con Betty Hutton e Fred McMurray, rappresenta uno di quegli infortuni che capitano anche agli artisti di genio. E si diceva anche che avesse già cominciato le prove per un film che doveva intitolarsi *The Life and Loves of Anna Pavlova*, ma che poi non si è fatto, e forse per lui è stata una fortuna. Balanchine rimane, a mio parere, il più grande coreografo vivente, che già qualcosa ha fatto per una miglior riuscita del balletto cinematografico, ma che potrebbe fare molto e tanto di più, se gli fosse concesso di mettere in pratica tutte le sue idee. Comunque, i film nei quali ha avuto modo di mostrare la sua abilità coreografica, si distinguono da tutti gli altri.

Se per l'avvenire, il balletto avrà, come deve avere, una parte molto più importante nel film, esso dovrà però anche venir presentato in funzione integrativa dell'azione, a somiglianza di quanto stanno già facendo — per il ballo — Fred Astaire e Gene Kelly. Solo allora registi e coreografi troveranno la comune ispirazione per liberarsi dalla convenzionalità del palcoscenico, da quelle scene obbligate che, oggi come oggi, impongono una loro artificiosa limitazione ad ogni balletto cinematografico.

Sin dai primi tempi del cinematografo vi sono state pellicole che hanno presentato il ballo sotto diversi aspetti: da un punto di vista informativo, didattico, folkloristico, o semplicemente come spettacolo d'opera. George Amberg ha compilato un catalogo di film che riguardano la danza (*Dance Index*, maggio 1945), che non pretende di essere completo, e difatti esclude tutti quei film commerciali che presentano scene isolate di danze, tuttavia comprende circa settecento nominativi di



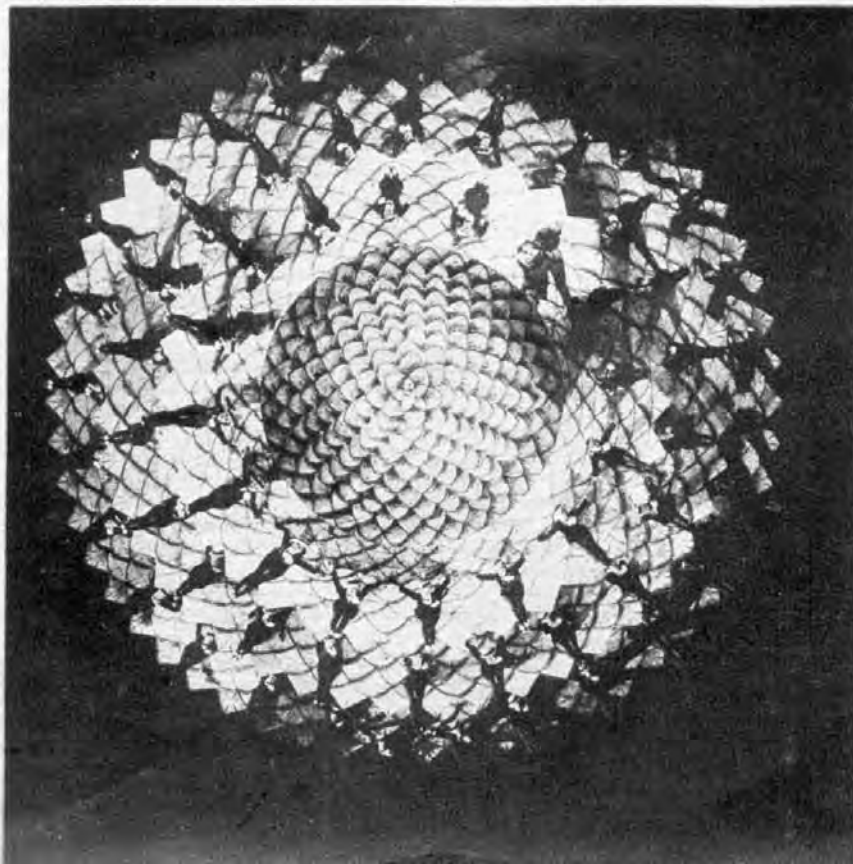
Esempio di rappresentazione mimica: Barrault in « *Les enfants du Paradis* » (1944) di M. Carné.

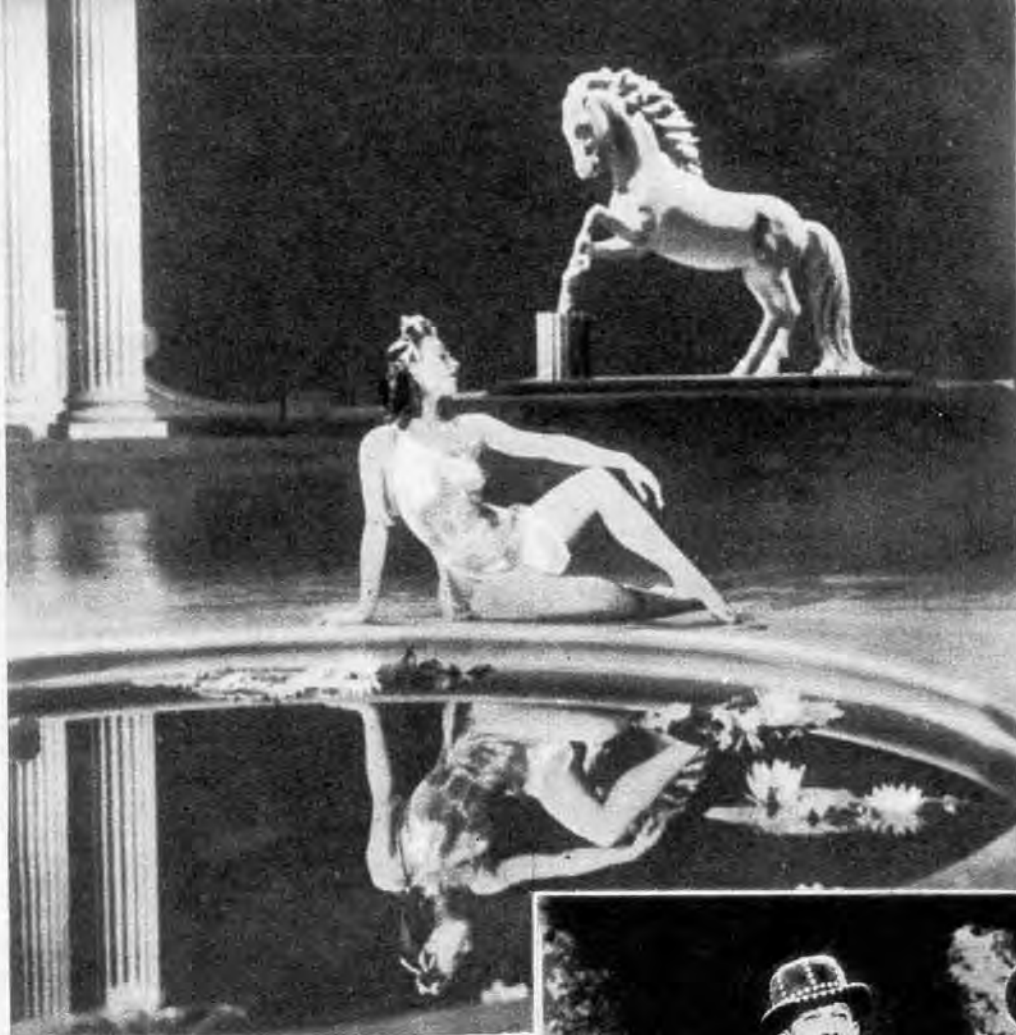
film, alcuni dei quali risalgono al 1897. Fra quei balli che non rientrano sotto la denominazione di balletti veri e propri, alcuni hanno ottenuto un grandissimo successo sullo schermo. *Knickerbocker Holiday* (1944), un filmetto insignificante dal punto di vista artistico, d'improvviso prese vita quando vi fece la sua apparizione la gitana Carmen Amays, della quale si può dire che la danza era inferiore allo splendore della fotografia. *The Song of Ceylon* (1934) di Basil Wright ha qualche scena interessante quando presenta le danze indigene e specialmente la scuola di ballo del villaggio. Il film musicale *Stormy Weather* (1943) di Andrew Stone, interpretato soltanto da negri, oltre naturalmente l'apprezzata esibizione di Bill Robinson e dei « *Nicholas Brothers* » offriva il notevolissimo spettacolo di Katherine Dunham e della sua compagnia nel quale era possibile osservare l'evoluzione del balletto tradizionale verso una forma più moderna di movimento, e inoltre lo stile dedotto da una danza originale negra. In *The Great Waltz* (Il grande valzer, 1938) di Duvivier con Luise Rainer, anche la macchina da presa seguiva il ritmo euforico delle straussiane Melodie di Vienna. E nessuno si sarebbe aspet-

tato di trovare in *They were Sisters* (1947) di Crabtree con James Mason una fedele riproduzione di un thé danzante, circa l'anno 1919, e un conseguente tango di Anne Crawford. Il Charleston, poi, ha avuto il suo momento cinematografico, in *Margie* (1946) di Henry King, in *This Happy Breed* (1943), soprattutto in quel prestigioso spettacolo offerto da Joan Crawford in *Our Dancing Daughters* di Beaumont, nel 1928. Infine, e poiché anche la rappresentazione mimica, fa parte della danza, non bisogna dimenticare l'ottimo saggio in materia di Jean Louis Barrault, e particolarmente le prime sequenze in *Les enfants du Paradis* (1944) di Carné, e per chi voglia avere un'idea dell'impiego della danza, non come numero a sé stante, ma in funzione di azione e di atmosfera, si cita l'esempio della tarantella nella *Lumière d'Été* (1948) di Gremillon.

Dall'avvento del sonoro, il film musicale con le sue solite danze in stile piattamente teatrale è stato uno dei più popolari ed abusati generi cinematografici. Tutti noi ricordiamo quegli spettacoli musicali così comuni dopo il 1930 e di cui il miglior esempio resta forse *42nd Street* (42^a

La danza nel comune film rivista. A sinistra: da « *Folies Bergères* » (1934). A destra: da « *42nd Street* » (1933) diretto da Lloyd Bacon.





Zorina in una delle tante « Goldwyn Follies ».

strada, 1933) con le sue canzoni così ottimistiche fino alla stupidità: *I'm Young and Healthy* (Io sono giovane e scoppio di salute) oppure *With Plenty of Money and You* (Ricco son di denaro e d'amore) e con le sue cento e cento ballerine tutte eguali che andavano al loro posto come spinte da una stessa forza meccanica. La fantasia di Busby Berkeley, che ha diretto la parte coreografica di molti fra questi film, si è piuttosto manifestata come una grande abilità nel saper dirigere le masse del ballo che non come creazione di qualcosa di originale sin nei movimenti, tant'è vero che Arthur Knight ha giustamente osservato nel suo articolo *Dancing in Films* (*Dance Index*, 1947) « con i corpi umani egli ha composto delle figurazioni così strane, quali si riscontrano nei film più astratti e d'avanguardia ». Di ben altro genere sono i film interpretati da Fred Astaire e Ginger Rogers, da *Flying down to Rio* (Carioca, 1933) di McCarett a *The Story of Vernon and Irene Castle* (Vernon e Irene Castle, 1939) di H. C. Potter, che rappresentano quanto di meglio si sia visto nel cinema in fatto di balli: essi non solo si valgono di una straordinaria coreografia ma sono concepite anche da un punto di vista cinematografico — vedasi ad esempio l'episodio in *Swing Time* (Follie d'inverno, 1934) di Stevens nel quale Fred Astaire balla con le sue tre ombre. — Anzi il palcoscenico non c'entra per nulla, e l'evasione dai suoi stretti limiti è abbondantemente dimostrata in *Top Hat* (Cappello a cilindro, 1935) di Sandrich, e in *Carrefree* (1938). Purtroppo, quando era già possibile intravedere la possibilità di una innovazione nella consuetudine dei balli, venuta a mancare Ginger Rogers, che si è dedicata ad altro genere di film, nessuno di coloro che l'hanno sostituita ha dato gli stessi soddisfacenti risultati. Perché gli ultimi film non reggono il confronto con i primi, anche se in *Blues Skies* Fred Astaire dà una magnifica prova di inesaurita energia. Avendo iniziato la propria attività come il solito ballerino d'una coppia internazionale, a poco a poco Fred Astaire perfezionò le sue esibizioni sino a denotare la stravagante fantascienza di *Cappello a cilindro* o la composta espressione malinconica di *Follie d'inverno* e di *Sky's the Limit*, finché ultimamente attrasse l'attenzione persino di Eugene Loring — in America considerato il più meritevole allievo di Balanchine — che curò la sceno-



Ragazza da copertina, Rita Hayworth, nel film appunto intitolato « Cover Girl » (Fascino, 1944).

grafia di *Yolanda and the Thief* (1945), di Minnelli, proprio per Astaire. L'ultimo suo film con Judy Garland, *Easter Parade*, è atteso con molta curiosità; anche Ginger Rogers è tornata a danzare con lui, in *The Barkleys of Broadway*.

A volte, qualcuno del mestiere tenta di venire fuori, dalla solita trama di ballo, con qualche trovata personale. Marc Platt che assurde in fama a Hollywood dai Balletti russi, vedi *Oklahoma!*, ha debuttato in *To-night and every Night* (1945) di Saville con Rita Hayworth in un numero da solo, e se persisterà nel volersi formare un suo particolare stile individuale può darsi che la sua digressione dal balletto non si risolva in uno stacco. Però esiste il pericolo che la sua parte venga sempre più limitata all'importanza di un numero d'attrazione nella vasta tavolozza del « technicolor », e in *Down to Earth* era già lasciato, purtroppo, in disparte. Paul Draper, di cui la sola interpretazione che si ricordasse rimontava a *Colleen* (1936), un filmetto sprecato con

Ruby Kezler, ottiene adesso un certo successo nel film tratto dalla commedia di Saroyan, *The Time of your Life*, e nella parte creata da Gene Kelly. Kelly apparve per la prima volta sullo schermo nel film di Del Ruth *Dubarry was a Lady* (1943), e dopo poche altre partecine fuori dell'ambiente musicale lo si rivede in *Thousands Cheer* di Sidney, in una interpretazione non molto impegnativa, ma soltanto *Cover Girl* (Fascino, 1944) di Charles Vidor gli diede l'occasione di mostrare la sua genuina abilità nella danza. Si potrà dir male finché di vuole di *Fascino*, ma non della fotografia di Maté e neppure del ballo di Kelly con il suo « alter ego ». Già in qualche film di Fred Astaire e di Ginger Rogers, la danza aveva un significato che andava oltre il semplice spettacolo visivo; e appunto in questo film il ballo di Kelly ha una sua importanza nel senso che tende ad esprimere, e a risolvere, un conflitto interiore del protagonista. Spettacolo nello spettacolo era poi un'altra danza di Kelly, stavolta con Rita Hayworth e con Phil Silvers, in una strada, e la semplicità stessa dell'ambiente dava quasi una maggior verità alla « gioia di vivere » che si voleva esprimere. Successivamente, Kelly interpretò *Anchors Aweigh* (Due marinai e una ragazza, 1943) di Sidney con Frank Sinatra e Kathryn Grayson, dove diede speciale risalto a quattro danze; con Sinatra (pretesto per la canzone *I Begged Her*); con un personaggio dei disegni animati ma in maniera tale da superare in sciol-

tezza ritmica persino Topolino di Disney; con quel portento di ragazzina che risponde al nome di Sharon MacManus; e infine da solo in un indavolato ritmo nel quale fondeva il « taccone » spagnolo con la più moderna tecnica del tip-tap. Peccato che la musica non fosse adeguata all'originalità dell'esibizione! Gene Kelly non si fermava a questi successi; in *Living in a Big Way* (1947) egli mostrava un balletto con una statua che è da annoverarsi fra le sue cose migliori, e anche se il film non ha grandi pretese basterebbe questa e la danza successiva, ispirata da giochi di fanciulli, per dimostrare la verità contenuta nell'osservazione di Arthur Knight quando dichiara, a proposito della comunicatività di Kelly, che egli esprime la felicità e il dolore del mondo in termini di danza ». Ed è questo il contenuto della sua arte. Che intenda ancora ampliarla, Kelly non ne fa mistero: in una intervista riportata dalla rivista *Dance*, nel febbraio

del 1947, ecco le sue testuali parole: « Io non considero, oggi, nel film, il contenuto più o meno artistico, ma lo considero come un mezzo efficacissimo per rendere popolari quelle manifestazioni d'arte che altrimenti rimarrebbero misconosciute... Perciò ritengo che danzare per il cinema debba essere non soltanto la suprema ambizione, per un danzatore, ma uno stimolo a far sempre meglio, a perfezionarsi. Le altre forme di spettacolo potranno, sì, contar sempre su quel dato numero di assidui spettatori, ma a mio parere resteranno sempre una mediocre, se non volgare presentazione di elementi più o meno idonei. E perciò il "music-hall" e i cosiddetti "divertissements" continueranno ad avere un loro particolare successo, però, e proprio per cause di inferiorità tecnica, non potranno mai assurgere all'importanza, e alla rivelazione artistica, che può dare invece, e soltanto, lo schermo ».

Come conferma di tali dichiarazioni, Gene Kelly ha dato in *The Pirate* (1948) di Minnelli, la chiara dimostrazione di quanto può fare, e ancor meglio potrà fare, con una originalità persuasiva, e una padronanza e una autorità che gli derivano da una conoscenza profonda, sia della tecnica dei balletti, e sia dei più moderni passi di danza. Vincente Minnelli è forse il più notevole direttore di lavori musicali che esista in Hollywood. *Cabin in the Sky* (1943) e *The Ziegfeld Follies* (1946), pur nel loro genere diverso sono indubbiamente spettacoli fuor dell'ordinario: e



Da « *The Red Shoes* » di Powell e Pressburger.



Il solito ballo. Sally Gray e Michael Wilding in « *Carnival* » (1947), film diretto da Haynes.

Meet Me in St. Louis (1944) costituisce per ora l'unico film nel quale si sia adattato — in verità con ottima riuscita — alle esigenze del cinema quella nuova concezione del teatro lirico quale si riscontra adesso in America, e di cui *Oklahoma!* è ancora l'esempio più significativo. In *Meet Me in St. Louis* s'inseriscono diversi temi musicali e quindi con svolgimento di danze, con molta abilità, senza dare intralcio o indugio alla trama, e così *Skip to my Lou* appariva una danza molto ben combinata, un'accreditata versione, diremo, di quella danza che è considerata in America una caratteristica quasi nazionale, e tutto l'insieme si mostrava, è vero, sotto un aspetto così gaio, e vivace, e vivo, che non pareva d'assistere a una scena ripresa e si aveva l'impressione che la vera danza non avrebbe dato un altrettanto senso di gaiezza e di spaziosa fantasia. L'abile direttore di tutte le danze era Charles Walter. Altri produttori hanno tentato per proprio conto di ripetere il successo di *Meet Me in St. Louis*, vedasi ad

esempio lo sconsolato *Centennial Summer* (di Preminger, con Linda Darnell e William Eythe, 1946), ma non sono riusciti ad esprimere la freschezza e l'originalità che si riscontravano nel film di Minnelli. Soltanto *Summer Holiday* (1948) di Mamoulian, denota uno stile suo proprio ma forse una gran parte del merito deve ascriversi al direttore delle danze, ch'è lo stesso che s'imponeva in *Meet Me in St. Louis*, creatore di due sequenze di danze, semplici ma di sicuro effetto.

Tornando a *The Pirate* di Minnelli, potrà forse meravigliare lo scarso favore con cui è stato accolto dai critici che si sono invece prodigati in elogi per *The Red Shoes*, notevolmente e notoriamente inferiore. E tuttavia l'ammirabile compostezza di tutta la parte coreografica, la sicurezza del Minnelli nell'impiego di masse in un ritmo perfetto, la ristrettezza dei mezzi tecnici e soprattutto l'uso delle luci e del colore sono davvero considerevoli.

In tutti i film di Minnelli la distinzione — sem-

pre un poco arbitraria — tra balletto propriamente detto e balli non è facile, ma è un buon segno perché vuol dire che non si avverte alcuna intromissione di quelle discutibili maniere di ballare, che di ballo hanno soltanto il nome. In *The Pirate*, con un ballerino come Kelly, Minnelli è andato molto vicino a quella perfezione che si richiede da un film musicale e di danze, vale a dire che sia un film nel quale si senta il ritmo musicale per tutto il tempo, e non soltanto in alcune particolari scene di spettacolo. Minnelli ha saputo dirigere accortamente denotando una giusta preferenza per certi movimenti stilizzati che si accordavano con la garbata fantasia delle scene e delle azioni. E si può sperare e credere che continui in tal modo: lavorando ancora con Kelly, o forse con Balanchine, e fors'anche con Katherine Dunham. E allora vedremo cose veramente belle.

DAVID VAUGHAN

Astaire in « *Shall We Dance* » (1937) di Sandrich.



10 - MARCEL Pagnol

MARCELIN, sulla carta, non esiste. Ma il giorno in cui si vorrà fare la storia del cinema francese, e dei film di Marcel Pagnol in particolare, bisognerà tener conto di Marcelin, o meglio del « mas » Marcelin, la casa di campagna dove furono girati *Angèle* (1934) e *Regain* (La vita trionfa, 1937).

Fu nel maggio del 1934 che Marcel Pagnol si trasferì da Parigi a Camoins-les-Bains, distante dodici chilometri da Marsiglia, e vi comprò una casa rustica e solitaria nella gran luce arida del sole di Provenza, e in questa casa antica mise dentro tutti i sortilegi moderni del cinema, e assieme volle anche riunire, con sua madre che preparava insuperabili « pastisses », con il fratello raddomante che cercava invano ristoro d'acqua sorgiva, tutta assieme una famiglia cinematografica. La vita patriarcale a Marcelin durò per tre mesi. Pagnol non aveva fretta: produceva in proprio e si considerava in vacanza.

Per qual ragione, a mezzo aprile, quando ancora a Parigi, la stagione cosiddetta mondana, nonché teatrale, risplendeva non stanca, Pagnol avesse lasciato il teatro des Ambassadeurs per la fattoria Marcelin, non resta un segreto inesplicabile. A trentotto anni, Marcel Pagnol commediografo fortunato ma non senza meriti (e perciò con tutti i requisiti per aspirare a una poltrona fra gli Immortali in abito verde, che difatti ottenne) aveva riflettuto sul suo destino teatrale e si era accorto che se, con *Marius*, *Fanny*, e specialmente *Touffaine*, aveva già concluso qualcosa di definitivo per il suo buon nome, nel cinema in-

vece aveva ancor tutto da dire. E poi si era, se non compromesso, impegnato avendo scritto, del cinema, cose tali e con una tale superiorità sugli altri sceneggiatori e registi, da rendere necessaria una prova della sua capacità. Con qualche parola di meno Tartarino di Tarascona era dovuto andare « a uccidere leoni dai Turchi », per un articolo scritto su *Les Cahiers du Film* Marcel Pagnol, che non è di Tarascona, ma di Aubagne, Bocche del Rodano, (il che è peggio ancora per quanto riguarda l'adempimento degli eroici furori, e quindi la diabolicità degli errori) dovette andare in provenza a « girare » *Angèle* e dare un dispiacere d'amore a Orane Demazis.

Il 15 dicembre 1933 era comparso su *Les Cahiers du Film* un articolo di Pagnol nel quale lamentando che gli autori dei film muti non sapessero scrivere dialoghi, che gli attori cinematografici non sapessero recitare, ma che i produttori seguitassero a servirsi degli uni e degli altri, finalmente lasciava intravedere la via della salvezza anche per il cinema francese. « Finalmente apparve *Jean de la Lune*. Chi ha fatto questo film si chiama George Marret. Non ha ripetuto il meraviglioso dialogo di Achard, ma ha avuto il merito inconsueto di sentirne lo spirito. Prese attori di teatro che sapevano recitare la commedia, e fece *Jean de la Lune*: il primo film veramente parlato. Il pubblico accorse, e tutti allora capirono. E quali sono le grandi dive dello schermo? Le grandi attrici del teatro. E le stelle del muto dove sono? Scomparse, tutte, senza eccezione. « Duque, oggi, il film vero (voglio dire il "parlato") ha conquistato il pubblico di tutto il mondo ».

A tal punto si possono avanzare due osservazioni: la prima che Marcel Achard, tirato in ballo da Pagnol, non condivideva i suoi entusiasmi. Anzi, agli intimi, an-

dava dicendo: « Les plus beaux films français sont ceux qui ont la chance de ne pas être réalisés... Il n'y a pas une petite idée qui résiste à un metteur en scène français ». Il che può anch'essere di soddisfazione per il buon intenditore italiano. Ma la seconda osservazione riguarda il modo, anzi il falso modo, la maniera sbagliata — da parte di Pagnol — di considerare il cinema. Se, per lui, le grandi dive dello schermo sono soltanto le grandi attrici del teatro e, di conseguenza, se il film vero e proprio quello parlato, e parlato al cento per cento, secondo la sua concezione il cinema dev'essere teatro, e l'espressione più genuina del cinematografo è quella di essere "parlato" ossia teatrale. Difatti, la conclusione a cui giunge l'articolo su *Les Cahiers du Film* è questa: « Le film muet était l'art d'imprimer, de fixer et de diffuser la pantomime ». « Le film parlant est l'art d'imprimer, de fixer et de diffuser le théâtre ».

Più semplicemente, direi che tutti gli errori cinematografici di Pagnol derivano da questo solo, ma grave: che egli abbia creduto sin dall'inizio, e lo creda senza scampo anche oggi, che il cinema parlato non sia una derivazione, una continuazione, uno sviluppo del muto, cioè del ritmo e dell'azione del muto, bensì abbia un'origine diversa e dal teatro. *Imprimer, fixer et diffuser le théâtre* equivale a fotografare il teatro ed ampliare, ricalcando, la scena come appunto la trilogia marsigliese di *Marius* (1931), *Fanny* (1932), *César* (1936) ne è abbondante conferma, anche se Pagnol dicesse solo l'ultimo episodio, ma curò sin nei minimi particolari la realizzazione degli altri due. Si dirà: il bar di *Marius*, però, era veramente a Marsiglia, ed era un vero piccolo bar sul vecchio porto, isolato in un deserto di sole, e lo stesso per *Fanny*, e la bottega di Panisse, in *César*, odorava di catrame nella place aux Huiles e di vento marino e di tela asciutta dal sole per le vele che frusciano davanti nel porto!

Pagnol, infatti, ricostruisce la scena all'aperto, la trasferisce dal palcoscenico sulla piazza o nel villaggio diruto, e sembra quasi che abbia la mania del caratteristico, del pittoresco, o se non altro della veridicità ambientale. In fondo si tratta dell'unico rimedio che abbia tentato di opporre alla teatralità dei suoi film. Il ricorso alla natura significherebbe, almeno per lui, l'introduzione di un elemento di verità capace di ristabilire l'equilibrio tra la finzione scenica e il documentario pieno di vita. Pagnol confida che l'ambiente naturale attenui o faccia scomparire quel che vi è di falso, per lo schermo, nei personaggi teatrali e ha una frase, abbastanza ingenua, per tutto ciò: "se mettre dans l'ambiance". *Pour se mettre dans l'ambiance* trasferì dal Théâtre de Paris a Marsiglia l'intera compagnia: Raimu, Pierre Fresnay, Orane Demazis, Charpin, Paul Dullac, Vattier e Alida Rouffe, i quali tuttavia rimasero (e non poteva essere diversamente) tali e quali al personaggio, creato sulla scena, rispettivamente di *César*, *Marius*, *Fanny*, *Escartefigue*, *Panisse*, *Monsieur Brun* e *Onorina*; *pour se mettre dans l'ambiance* egli si mise



Da « Regain » (La vita trionfa, 1937). Questo film di Pagnol andò avanti a forza di belle frasi, ispirate all'autore dalle colline attorno ad una casa di campagna a lui cara: Marcelin.



Da « *La femme du boulanger* » (*La moglie del fornaio*, 1938): uno dei migliori film di Pagnol, dove però il ritmo del dialogo non riesce a fondersi con quello delle immagini. Questa pellicola è molto indicativa per stabilire le idee di Pagnol sul cinema, da lui inteso come "arte minore".

con tutta la "troupe" a Marcelin per tre mesi: ciò non toglie che *Angéle* (anche se non deriva da una commedia ma dal romanzo *Un de Baumugnes* di Jean Giono) abbia un montaggio lento, e le scene abbiano talvolta una insistenza e una durata esasperanti, e Orane Demazis, Jean Servais, Henry Poupon, Fernandel, Delmont, Toinon, Andreix non abbiano trovato *tout naturellement*, nell'atmosfera magica del paese, il giusto tono dell'interpretazione cinematografica. Si noti che tali appunti vengono mossi da Lucie Darain, di solito indulgente osservatrice dei film di Pagnol, e difatti loda senza riserva il dialogo: « questo dialogo (di Giono e Pagnol) il più bello che si sia mai inteso in un film... questo modo di parlare che a volte sembra quasi cesellato con la preziosità già rivelata dai provenzali nelle loro sacre rappresentazioni di Natale... ». E continua: frasi che hanno il mormorio dell'acqua, la musicalità dei rosignoli, un riflesso di luce solare ecc. ecc. ma a noi la preziosità del dialogo spiega invece molte cose: la lentezza del montaggio, la lunghezza delle scene, l'insincerità anche degli attori.

Il dialogo è sempre stato un legame pericoloso per Marcel Pagnol, che però ne ha menato gran vanto. Senza voler comprendere che se, in realtà, un dialogo così ben fatto costituisce la forza, la vivacità delle sue commedie e persino ne sostituisce l'azione, nei film invece, il buon dialogo com'è da lui inteso, ossia il vero dialogo teatrale (ed altri non ne ammette).

con botta e risposta che si incrociano in una schermaglia prolungata dal principio alla fine, è tale una contraddizione con quello che dev'essere il ritmo cinematografico, che intralcia la speditezza anche dei film meglio riusciti, come *La femme du boulanger* (*La moglie del fornaio*, 1938). Ma a dimostrare la mentalità di Pagnol sul modo di fare i film, inversamente dagli altri registi, basti ricordare che quando, nel marzo del 1937, egli si trovava un'altra volta a Marcelin e andava poi ogni giorno ad Aubignane, il villaggio descritto da Jean Giono in *Regain*, per ambientarsi, per scoprire nuovi paesaggi, a Panturle c'era Gabriel Gabrio e paziente e stanco lo seguiva, diceva: « Arriviamo fin là. E se laggiù troveremo un bel posto, io getto giù due belle frasi e tu le dirai nel film ». E il film andò avanti così, un po' per volta, a forza di belle frasi, suggerito da quelle belle frasi che

Pagnol componeva, strada facendo, ispirato dalle colline attorno a Marcelin.

Sempre a Marcelin, Pagnol ebbe un'altra ispirazione. In un momento di lirico entusiasmo, che la natura agli esseri privilegiati spesso concede, confidò a Orane Demazis, Fernandel e Delmont: « Un giorno o l'altro, dovrò cavarmi il capriccio di "girare" un'opera ». Viceversa passarono dieci anni, e nel 1947 Marcel Pagnol "girò" non proprio un'opera, ma le canzoni di Tino Rossi che, in *La belle meunière* (1947-48), era Franz Schubert. Se non che, nel frattempo, Pagnol aveva scoperto il colore, il Roux-color, e se n'era tanto entusiasmato, non ostante gli avvertimenti di René Clair (« Nous sommes des artisans, Marcel, qui travaillons en matière éprouvée. Nous ne devons pas lier notre sort à celui de laboratoires »), che, rifatto tutto il film da bianco e nero che era, credette con l'apporto appunto del colore d'aver rinvigorito il senso della natura e d'averla fatta ancor più presente nel film. E invece avvenne che, venuto a mancare con l'artificio del colore, la verità e direi quasi la naturalezza del paesaggio, *La belle meunière* ebbe questa volta da Pagnol soltanto i benefici del dialogo. I quali, però, non potevano salvare il film. Poiché, se giudicando gli altri incapaci di saper scrivere un vero dialogo a suo modo, egli ritiene che il dialogo è il ponte dell'asino del teatro, e quindi del cinema, tuttavia Pagnol non si è ancora accorto che il dialogo cinematografico è proprio il suo ponte dell'asino.

FILMOGRAFIA

1931-32: *Marius*, con Pierre Fresnay; *Fanny*, con Orane Demazis (Supervisione) - 1934: *Angéle* (Prigioniera del peccato), con Orane Demazis - 1936: *Merlusse* (Vacanze in collegio), con Henry Poupon; *César*, con Raimu - 1937: *Regain* (La vita trionfa), con Ozane Demazis - 1938: *Le schpountz*, con Fernandel; *La femme du boulanger* (La moglie del fornaio), con Ginette Leclerc - 1941: *La fille du puisatier*, con Josette Day - 1947-48: *La belle meunière*, con Marie Jacqueline Bouvier-Pagnol.

RETROSPETTIVE

Irving Thalberg. Questi non gli concesse che una sola volta la famosa « Director's Holyday », cioè la facoltà di scegliersi un soggetto in piena libertà: fu per *The Wind*, il migliore film americano del grande svedese e, in fin dei conti, una delle opere più grandi della sua carriera.

La produzione di questa opera non fu tuttavia senza difficoltà e senza contrasti. Una volta scelto il soggetto, si discusse lungamente sul suo sviluppo. Si può facilmente immaginare il tono di queste discussioni. Sjöström, che assieme a Stiller aveva tenuto dal 1916 fino alla sua partenza dalla Svezia, la direzione della produzione della Svensk, conosceva bene i problemi extra-artistici dibattuti dai produttori nel momento della preparazione d'un film. Ma gli amministratori della Metro non parlavano la stessa lingua di Sjöström, in senso figurato, si intende. Essi subordinavano in modo radicale le considerazioni artistiche alle considerazioni economiche derivanti da fatti tanto incresciosi quanto evidenti, registrati nel corso della loro lunga esperienza nei riguardi del pubblico. Da parte sua, Sjöström sosteneva che un successo artistico non poteva essere che un successo umano, e minimizzava con ciò l'importanza delle precauzioni economiche. *The Wind* permise così di toccare con mano un aspetto di quest'urto di mentalità: se Sjöström non trionfò completamente, il suo punto di vista tuttavia prevalse; la qual cosa è, crediamo, abbastanza eccezionale nella storia del cinema americano.

Qual'era il tema di *The Wind* e come Sjöström ne concepì la realizzazione? Questo tema derivava da un rude romanzo di atmosfera e di psicologia eccezionale di Dorothy Scarborough. Sjöström ha sempre concesso largo credito alla collaborazione artistica delle donne, e sono numerose le sue ispiratrici e scenariste, da Selma Lagerlöf a Gladys Unger, da Agnes Christine Johnston a Dorothy Farnum. Il suo progetto di trasposizione fu modificato a diverse riprese. Sjöström si sforzò di mantenere, ed anche di rafforzare, l'elemento drammatico che gli permettesse di riprendere certe sue preferenze stilistiche e di ridar libero corso alla sua tendenza per le conclusioni etiche, proprie di alcuni suoi film svedesi. Il soggetto di *The Wind* è il seguente. Enid Mason, alla ricerca di un lavoro che le permetta di vivere e di un appoggio morale, parte per raggiungere James Mason, un parente che vive in una regione dell'Arizona «eternamente battuta da un vento di steppa». James si è frattanto sposato e sua moglie, Cora, non appena Enid si è installata nella loro casa, comincia a perseguitarla con un'implacabile ed ingiustificata gelosia. Due uomini corteggiano Enid: Edward High, guardiano di cavalli che l'ama sinceramente, e Will Roddy, uomo meno primitivo ma violento, brutale e guidato anzitutto da un desiderio erotico. Per sfuggire alle ire della gelosia, Enid accetta di sposare, senza amarlo, Edward. Essa s'instal-



IL VENTO

ALL'INIZIO del 1923, Victor Sjöström lasciava Rasunda per Hollywood. Appena arrivato, Samuel Goldwyn trasformò il suo nome, già reso illustre da *Körkarlen* (Il carro fantasma, 1919) e *Van Dömer* (La prova del fuoco, 1921) in quello di Seastrom: « del medesimo valore semantico e di suono più gradevole e facile », precisò qualche tempo dopo un comunicato della Metro. Questo nome tronco cominciò ad apparire nelle didascalie di *Name the Man* (1923) e fu così che vennero firmate anche le altre otto opere, tra le quali *The Wind* (Il vento, 1928).

Le avventure che hanno incontrato, e che incontrano ancor oggi, i registi europei emigrati in California, si colorano di dettagli particolari secondo le circostanze. Il cambiamento del nome nel caso in questione (sintomo d'una valutazione erronea dell'importanza che aveva preso già allora la personalità d'un regista) appariva in fondo, agli occhi di molti, come seconda-

rio. L'equivoco di questa grafia poteva essere rapidamente chiarito. Alla base degli scacchi o dei semi-scacchi degli europei ad Hollywood, e di Sjöström in particolare, si può soprattutto rilevare uno spaesamento d'atmosfera ed un rovesciamento dello spirito e dei metodi di creazione. Victor Sjöström subì duramente il contraccolpo di questi fatti e situazioni. L'insieme della sua opera lo testimonia, e la cronaca del suo soggiorno a Culver City è piena di diverbi con i dirigenti della Metro, compreso il più intelligente e sensibile di essi:

Titolo originale: The Wind - *Regia:* Victor Sjöström - *Soggetto:* da un romanzo di Dorothy Scarborough - *Sceneggiatura:* Frances Marion - *Fotografia:* John Arnold - *Interpreti:* Lillian Gish (Enid Mason), Lars Hanson (Edward High), Montagu Love (Will Roddy), Dorothy Cummings (Cora Mason), Edward Earle (James Mason), William Orlamond (Sourdough) - *Prod.* M.G.M., 1928.

la con lui in una povera casa di legno, esposta alle tormente di sabbia che agiscono su di lei con un dissolvente nervoso. Un giorno in cui è sola, e si annuncia una tempesta di sabbia esasperando la sua sensibilità e i suoi terrori, arriva Will Roddy che vuole violentarla. La donna l'uccide. La confessione dell'accaduto, che fa al marito, la riavvicina a lui. E la violenza degli elementi scatenati, del vento che copre d'un sudario di sabbia il cadavere di Roddy, nasconde la tragedia.

Una delle più nette costanti d'ispirazione, nel corso della grande epoca del film scandinavo, fu l'intervento delle forze naturali, non soltanto come elemento d'atmosfera, ma anche d'azione. L'acqua aveva per esempio un ruolo diretto in *Terje Vigen* (1916) di Sjöström e in *Sangen om den Eldroda Blomman* (Il canto del fiore rosso) di Stiller. Nel citato *Van Dömer* di Sjöström, il fuoco aveva anche un significato etico più o meno direttamente espresso. Questa tipica ispirazione si riaffermò in *The Wind* con un accento drammatico accresciuto, approfondito. Il vento creava l'atmosfera violenta: una lampada ondulava bruscamente, una porta scricchiolava, si apriva e si chiudeva con grande rumore, la sabbia batteva alle finestre o s'ammassava davanti alle porte, il villaggio di legno tremava sotto le raffiche. Il vento provocava, esasperava, divideva, ravvicinava gli esseri, affermandosi come un autentico determinante dell'azione, mutando a poco a poco la dolcezza dell'eroina in esasperazione, nervosismo, violenza di liberazione. Infine il vento costruiva il tema di frammenti lirici, contrappuntati da una sequenza simbolicamente etica: le raffiche s'accanivano sulla magra vegetazione delle campagne, portavano spavento nelle mandrie, seppellivano il cadavere di Roddy.

I più vicini collaboratori di Sjöström nella realizzazione di *The Wind* furono gli stessi di *The Scarlet Letter* (La lettera rossa, 1926): oltre a Frances Marion c'erano Lars Hanson e Lillian Gish. Senza dubbio è dovuto in parte alla presenza di quest'ultima se si è indotti, davanti a certe scene di *The Wind*, a pensare a *Broken Blossoms* (Giglio infranto, 1919), di Griffith. Si veda ad esempio Enid che raccolta in se stessa, come una belva braccata, si ricantuccia spaventata in un angolo della camera. Ma a guardar bene l'analogia superava il quadro dell'interpretazione: essa derivava anche dalla concezione d'insieme e dei particolari, da una specie di tono e di stile. E ciò è assai curioso. *The Wind* fu un insuccesso, secondo quanto prevedevano i produttori della Metro. Per Sjöström non si parlò più di « Director's Holyday »; rientrato in Svezia nel 1930, dopo un film assai mediocre, *Markurells i Wadköping*, ha definitivamente abbandonato la regia per darsi di tanto in tanto all'interpretazione: sua prima attività e passione. Di fronte all'insuccesso commerciale di *The Wind* si contrappose un successo di critica, la quale mise in rilievo l'originalità, la forza drammatica, la forma espressiva d'una semplicità e di una purezza "classiche". Anche nel nostro ricordo il film rimane un'opera di qualità incontestabili; ed anche una delle rare felici reazioni dei registi europei in America per la loro libertà di concezione e di realizzazione.

CARL VINCENT



FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIOCRE

* SBAGLIATO

* EMIGRANTES (Emigrantes)

Regia: Aldo Fabrizi - Soggetto e sceneggiatura: Aldo Fabrizi - Fotografia: Pietro Portalupi - Interpreti: Aldo Fabrizi (Giuseppe), Ave Ninchi (Adele), Nando Bruno (Gigi), Loredana (Maria), Edoardo Passarelli, Adolfo Celi - Produzione: Guaranteed P. I., 1949.

L'IMMODESTIA non è mai poca. Rossellini ha dedicato *L'amore* « all'arte di Anna Magnani », e in nome di quest'arte l'attrice chiede circa ottanta milioni per un film; Aldo Fabrizi si dedica addirittura *Emigrantes* (1949): da lui scritto, diretto e interpretato. Può darsi che l'immodestia sia anche dei veri artisti; i quali, comunque, non hanno nulla a che vedere con la retorica, e col "nazionalismo"; del resto un nazionalismo, quello di *Emigrantes*, più argentino che italiano. E' dove esiste la retorica, come in questa pellicola, che si trovano i famosi "panni sporchi"; e i "gabinetti" hanno una "paternità".

** LA PRIGIONIERA DELL'ISOLA (La danse de la mort)

Regia: Marcel Cravenne - Soggetto: Erich von Stroheim e Michel Arnaud, ispirato al dramma omonimo di August Strindberg - Sceneggiatura: Erich von Stroheim e Marcel Cravenne - Fotografia: Léon Bellet - Scenografia: George Wakhevitch - Musica: Guy Bernard - Interpreti: Erich von Stroheim (von Schwerzberg), Demse Vernac (Tea), Maria Denis (Rita), Jean Servais (Kurt), Massimo Serato, Roberto Villa, Margo Lion - Produzione: P. E. Decharme-Alcina, 1947.

NELLA filmografia di Erich von Stroheim, *La danse de la mort* (La prigioniera dell'isola, 1947) può anche prendere un posto di una certa importanza. Non perché quest'opera sarebbe, come qualcuno ha scritto, (g.c.c. in *Bianco e Nero*, gennaio '49) « una interpretazione veramente definitiva, nei confronti del personaggio Stroheim, giunto ad una meditata sintesi di ogni suo fondamento psicologico »; ma piuttosto per il fatto che essa opera costituisce un interessante tentativo di riportare in primissimo piano e nel suo clima "classico" questo personaggio, già definito nelle sue diverse "variazioni" e vincolato alla storia del cinema come arte. Da diversi anni Stroheim appariva in numerosi film al di fuori del clima accennato, in piccole parti e spesso relegato nello schema fisso del "tipo". Nel senso di questo "ritorno" non è causale, anzi sintomatico, l'incontro Stroheim-Strindberg: due uomini che hanno avuto, sia pure nell'ambito di diverse concezioni filosofiche, una visione pessimistica della vita, un rancore verso la società, una polemica aperta, una "umanità interiore", che è quella dell'odio. Un

odio acuto, come osservava il Casiraghi, profondo, totale, verso tutto ciò che a Stroheim, come a Strindberg, ricorda il passato. E ancor più sintomatico è il fatto che per il soggetto di *La danse de la mort* il viennese si sia ispirato proprio ad uno di quei drammi dello svedese nei quali non c'è, come ad esempio in *Pasqua*, la "resurrezione" o una aspirazione alla luce.

Nel film *La danse de la mort* l'odio unisce, fisicamente e spiritualmente, i due protagonisti — von Schwerzberg e la moglie — attraverso il legame di elementi sensuali. E l'uomo, comandante di una fortezza-prigione (prigione per i galeotti e per i loro guardiani) non è molto diverso dall'avventuriero di *Foolish Wives* (Femmine folli, 1922) o dall'ufficiale di *The Wedding March-Honeymoon* (Sinfonia nuziale-Luna di miele, 1928): von Schwerzberg ha una carriera spezzata, sposa per interesse, è gentile con la donna e la supplica solo quando gentilezza e suppliche gli servono per egoistici interessi, quando gli occorre danaro o, come qui, vuole che la figlia, fuggita per raggiungere l'evaso che ama, ritorni in famiglia. Questi "fatti", è evidente, non hanno nulla a che vedere con il vero onore se esso, per giunta, « è al di sopra di tutto » nel senso che l'ufficiale non « esita a metterlo in salvo a spese di quello dell'amico ». In *La danse de la mort* c'è ancora lo pseudo onore di *Foolish Wives*: nell'uno e nell'altro film si tratta di "convenienza": convenienza è, per il personaggio Stroheim, rimarginare l'ammacco nella cassa dell'amministratore, così come convenienza è la sfida a duello per l'"offesa" ricevuta dal diplomatico dopo lo scandalo, e via dicendo. Le suppliche alla moglie e all'amico per avere il danaro sono in fondo analoghe a quelle fatte alla giovane signora: quel danaro servirà sempre per gli stessi vizi; von Schwerzberg lo rimette nella cassa; ma siamo sicuri che da quella cassa lo preleverà ancora, al momento opportuno. Non è tanto la paura di essere esposto alla vergogna pubblica che lo turba, ma il pericolo che da questa deriverebbe: la punizione. Perché quel misero posto che egli occupa, serve ancora a mantenerlo "a galla", a vivere in quel mondo di vizio e di dissoluzione cui è legato e non può fare a meno. E se si può riconoscere in von Schwerzberg il tormento del Rauffenstein di *La grande illusione* (1937), per la costrizione a rimanere "carceriere a vita" e invecchiare senza possibilità di carriera, l'umanità del primo rimane l'odio, l'umiliazione; quella del secondo si esprime attraverso un sentimento purificatore simboleggiato dall'unico fiore che possiede e offre alla salma dell'ufficiale francese da lui ucciso. E' nel film di Renoir che si può parlare, per il personaggio Stroheim, di « intransigente concetto del dovere, di perpetuo richiamo all'onore ». E una evolu-

zione in un senso nuovo di questo personaggio, e nello stesso tempo una fusione e una sintesi, si possono riscontrare semmai in *The North Star* (Fuoco a oriente, 1944), dove vediamo un ufficiale cinico e senza scrupoli, ancora costretto a servire la patria in guerra, il quale obbedisce sì, e senza crederci, al nazismo, ma allo stesso tempo, proprio per un sentimento in opposizione all'odio, trasgredisce agli ordini, e lascia libero il dottore del villaggio.

Specialmente se prendiamo in esame *The North Star* non si può parlare dunque, per *La danse de la mort*, di « una sintesi di tutti i personaggi che il regista attore viennese costruì lungo la sua carriera ». Peraltro ci sono in questo film ripetizioni o analogie nella sceneggiatura e nel montaggio della recitazione. Si veda quel piegarsi dell'ufficiale sulle gambe, o la sequenza nella quale von Schwerzberg uccide con la rivoltella l'evaso; tale pezzo ricorda l'inizio di *Foolish Wives*: in entrambi i casi mimica e materiale plastico suggeriscono, sia pure con efficacia e risultati artistici diversi, il sadico cinismo del personaggio. Anche per questi particolari, e per altri, è riscontrabile la partecipazione diretta di Stroheim non soltanto al soggetto e alla sceneggiatura di *La danse de la mort*, ma anche alla realizzazione stessa del film. E se la sua personalità ha avuto la meglio sul regista "ufficiale", il giovane Cravenne, dal "compromesso", come sempre accade, è nata un'opera disuguale nei vari elementi compositivi. Ad una sostenuta recitazione di Stroheim, e in parte anche della Vernac, fa riscontro il dilettantismo degli altri attori; le sequenze come quella citata, delle nozze d'argento, e della "danza di morte" (una sequenza-chiave, illustre esempio di montaggio "tout-court" e nello stesso tempo psicologico) non bastano a creare quell'atmosfera e quegli elementi sensuali che soli possono giustificare le relazioni e i reciproci rapporti dei coniugi von Schwerzberg. Cosicché troppo spesso ci troviamo di fronte a fatti arbitrari, e ad una andatura alla "grand-guignol" o da romanzo d'appendice.

*** DONNINE D'AMERICA (Junior Miss)

Regia: George Seaton - Soggetto: da un lavoro di Sally Benson - Sceneggiatura: Jerome Chodorov, Joseph Fields e George Seaton - Fotografia: Charles Clarke - Scenografia: Thomas Little - Musica: David Buttolph - Interpreti: Peggy Ann Garner (Judy), Allyn Joslyn (Harry Graves), Michael Dunne (Zio Willis), Faye Marlowe (Ellen), Mona Freeman (Lois), Sylvia Field (Grace Graves), Barbara Whiting (Fuffy) - Produttore: William Perlberg - Produzione: 20th Century Fox, 1945.

LE STORIE, o le cronistorie del cinema, non contemplano la voce George Seaton; eppure questo regista, arrivato dal teatro al cinema anzitutto come sceneggiatore, meriterebbe almeno qualche parola per *Junior Miss* (Donnine d'America) che, realizzato nel 1945, e senza attori noti, costituisce un significativo documento da inserire nel capitolo del costume, nel paragrafo riguardante una certa influenza che il cinema esercita nella formazione mentale di un particolare pubblico. *Junior*



Armand Salacrou, che ha sceneggiato con René Clair « La beauté du diable »: ironica variazione sul mito di Faust. Il film, per la regia di Clair, sarà ambientato in una Roma ottocentescamente barocca. Recentemente Armand Salacrou è stato anche a Milano.

Miss presenta appunto un aspetto di vita sociale, una "sezione" di questo capitolo: quello delle "fans" ancora ingenua nella loro adolescenza, e che nella loro ingenuità romantica cercano di agire come gli "eroi" preferiti, identificando nel falso "mito" di celluloidi una loro vita, confondendo i casi della propria famiglia con quelli dei personaggi pellicolari. C'è, in questa posizione, nel loro modo di fare, una costante aspirazione a diventare "donne"; e tali credono di essere, mentre in realtà non sono che "donnine" (e un elogio va fatto, questa volta, ai riduttori italiani: per aver conservato il significato originale del titolo). Queste "donnaie" tipicamente "yanke", legate a quel grazioso "snobismo" che ha trovato anche altrove un terreno fecondo, presentano un "deviamento", ma sempre nei limiti di una moralità non ipocrita, e che quindi può essere accettata. E in tali limiti, ripetiamo, si muove il film; non in quelli, ad esempio, delle influenze ben più nocive che il cinema, come fatto puramente industriale e di lucro, esercita su altri e ben più numerosi adolescenti: la cronaca dà quotidiani esempi. Le "donnaie" d'America, quelle cui si rivolge Seaton, sono simbolizzate dalle tre protagoniste di *Junior Miss*: due tredicenni ed una sedicenne; due delle quali fanno parte di una "buona" famiglia borghese. Le psicologie sono abbastanza approfondite, chiari risultano i rapporti tra "piccoli" e "grandi". Esiste, insomma, un ritratto di vita familiare, ricco di tipi, di notazioni delicate e gustose, di trovate satiriche e ironiche; e tutto questo anche se il regista è alla fine preso dallo stesso "costume" di quel particolare cinema le cui influenze prende come tema. Infatti la vicenda si risolve nel migliore dei modi.

GUIDO ARISTARCO

Armand Salacrou e il mito di Faust

ARMAND SALACROU è giunto in Italia con la ferma intenzione di riposarsi. Ha ridotto al minimo il soggiorno a Milano, come quello a Roma, ansioso di raggiungere il sud, che gli è sconosciuto, e di trovarvi distensione per non meno di un mese dalle fatiche sostenute con René Clair, per stendere la sceneggiatura di *La beauté du diable*, l'ironica variazione sul mito di Faust, che il grande regista e il suo collaboratore d'eccezione hanno ambientato, come è noto, in una Roma ottocentescamente barocca.

— E' lungo a prepararsi, lo scenario di un film. Praticamente è da un anno che ci lavoro.

— Un anno senza possibilità di scrivere commedie, quindi. Ed è soddisfatto di tale lavoro? — gli domando. — Crede che il film rappresenterà qualche cosa di nuovo e di ragguardevole nell'ambito dell'opera clairiana?

— Non ne dubito, pur avvertendo che il film rientra nel gusto umoristicamente sottile, che è sempre stato caro a Clair. Dell'attività con il quale sono assolutamente soddisfatto.

— Ne è stato allora stimolato a nuovi contatti con il cinema?

— Ah, sí. Conto di coltivare questo mezzo espressivo. Chi sa che non riesca un giorno ad accostarmi pure alla regia. Mi interesserebbe.

— Ma questa non era la prima volta che lei lavorava per lo schermo.

— In un certo senso sí. Intendo dire, nel senso di un lavoro serio ed impegnativo. Ma i miei esordi erano stati proprio in tale campo. Nel 1925-30

lavorai continuativamente nel cinema. Ma era un lavoro senza alcuna soddisfazione, fatto unicamente per sbarcare il lunario, nel giro di una attività industriale. Poi, venne il successo come commediografo, e al cinema non ebbi più occasione di dedicarmi. Del resto, quella prima esperienza mi aveva così poco appagato, che non lo avrei nemmeno desiderato. Intendiamoci, se mi fossi prestato a venire incontro ai produttori facendo qualche film che non m'interessava, forse, in un secondo tempo mi avrebbero lasciato fare a modo mio. Ma non volli mai adattarmi alle loro esigenze. E così rimasi lontano dal cinema quasi vent'anni.

— Ma, se ben ricordo, lei partecipò (o avrebbe dovuto partecipare) alla sceneggiatura del *Fu Mattia Pascal* di Chenal, nel 1936.

— Infatti. Avrei dovuto. Ebbi un'offerta precisa in tal senso, ma il progetto non mi sembrava offrire sufficienti garanzie da un punto di vista artistico, e preferii declinare.

— Effettivamente il film non fu molto pregevole.

— Già. Ma il romanzo di Pirandello si prestava invece ad ottime soluzioni cinematografiche.

— E del film che L'Herbier diresse nel 1941, fondando lo scenario sulla sua *Histoire de rire* che cosa pensa?

— Fu un film girato, approfittando del momento (la Francia occupata ed io eclissato), a mia completa insaputa. Seppi tutto dopo, e naturalmente vidi il film, che mi parve molto brutto. Esso travisava completamente il significato della mia commedia.

(Per il lettore che non ricordasse avverti trattarsi del film presentato in Italia sotto il titolo, né inedito né di buon gusto né tanto meno appropriato, di *Amanti senza domani*. Lo vidi subito dopo la fine della guerra, al suo arrivo in Italia, prima di conoscere la commedia, e lo trovai un'orribile cosa, un pasticcio da cui era difficile ricavarne un significato. Quando, in un secondo tempo, seppi che era ispirato ad un lavoro di Salacrou rimasi assai perplesso. Ma dopo aver letto la commedia, che è tra le cose più belle del drammaturgo francese, capii come stavano le cose: L'Herbier aveva un peccato di più sulla

sua ingombra e limacciosa coscienza). Chiusa la parentesi, riprendiamo il filo del dialogo.

— Anche se il suo ritorno al cinema ha tardato tanto, — osservo — la sua attività di commediografo ha risentito in più modi della sua prima esperienza in quel campo. *Les frénétiques* sono infatti ambientati nel mondo del cinema. E, quel che più conta, alcuni suoi drammi sono impostati secondo una tecnica in qualche misura cinematografica.

— Esatto. Nell'*Inconnue d'Arras* così come nelle *Nuits de la colère* io ho cercato di risolvere i miei problemi scenici con una tecnica che metteva a contributo, assorbendola, l'esperienza del linguaggio cinematografico.

Salacrou dimostra un interesse vivo per uomini e opere del cinema. In particolare, fa riferimento a *Ladri di biciclette* e al suo recente trionfo parigino, cui si rammarica non aver potuto assistere. Vorrebbe vederlo. Un'occhiata al giornale, e scopriamo che *Ladri di biciclette* è visibile in una sala della prima periferia cittadina. Detto fatto, si prende appuntamento per l'indomani davanti a quella sala. Avverto l'amabile ospite che non si tratterà di un locale molto « chic », ma questo non lo preoccupa affatto. E l'indomani, alle tre del pomeriggio, ci troviamo brancolanti nel buio per le scale della galleria del cinema popolare, semideserto e sprovvisto di « maschere ».

— Desidera che le traduca il dialogo? — domando.

— Grazie. Preferisco di no.

E Salacrou si concentra sullo schermo, dove le vicende del povero attacchino sono al loro inizio. Ogni tanto mi domanda una spiegazione, ogni tanto mi susurra un rapido, ammirato commento: « C'est admirablement fait », mormora spesso. Le reazioni del commediografo ai tratti più suggestivi del film sono puntualissime, talora entusiastiche, la sua attenzione non si allenta un istante. Alla fine mi chiarisce il suo pensiero:

— Conto di rivedere questo film ancora parecchie volte. E' davvero una cosa eccezionale. E sopra tutto mi pare straordinario il modo in cui De Sica è riuscito ad evitare di farsi schiavo della realtà in quanto tale, ed ha saputo trasfigurarla, presentandone taluni aspetti sotto luce rivelatrice.

Il discorso su *Ladri di biciclette* lo rende particolarmente caloroso. E di quando in quando egli si sofferma su un nuovo particolare o elemento dell'opera.

— Il protagonista, per esempio. E' un operaio della Breda, lei mi ha detto. E' un vero peccato che De Sica gli abbia posto come condizione di non fare più del cinema. Quale attore avrebbe potuto rendere altrettanto con mezzi così contenuti ed intensi? In certi momenti mi ha fatto pensare al povero Giorgio Pitoef.

Ho rivisto ancora Salacrou. Siamo stati insieme alla Scala (dove, per restare in tema di cinema, il giuoco in bianco e nero delle coppie al ballo nel terzo quadro del prim'atto dei *Racconti di Hoffmann* messi in scena da Salvini ci ha fatto ricordare i « bianchi e neri » di Lubitsch). Egli mi ha chiarito altri punti del suo pensiero sul cinema (un pensiero assennato, se, a differenza di tanti suoi pur degni compatrioti, Salacrou ha trovato cosa di pessimo gusto il *Macbeth* di Orson Welles). Ma, a un bel momento, ogni volta che abbiamo chiacchierato insieme, mi ha detto:

— Sa che ripenso sempre a *Ladri di biciclette*? E più ci penso e più lo trovo ammirevole.

GIULIO CESARE CASTELLO

H. H. WOLLENBERG: «50 Years of German Film», The Falcon Press Limited, London, 1948.

IN QUARANTOTTO succose e informatissime pagine, Wollenberg condensa l'intera storia del cinema tedesco con competenza e limpidezza di pensiero. E «pour cause»: l'autore è stato per tredici anni, dal 1920 al 1933, direttore della rivista cinematografica *Lichtbildbühne*; ha quindi seguito passo per passo l'epoca migliore del cinema tedesco, praticamente la sola epoca degna di rilievo del cinema tedesco, poiché è nota la sorte che toccò all'arte cinematografica in Germania, allorché Hitler vi prese il potere.

Il lettore non disponeva, prima di questo *50 Years of German Film*, di un vero e proprio panorama di quella cinematografia. Poteva consultare alcuni saggi sparsi su riviste o inseriti in qualche storia del cinema; ma gli mancava un panorama chiaro, essenziale e ben documentato: il libro di Wollenberg viene a colmare questa lacuna. Esso è stato scritto prima che un altro critico tedesco emigrato, il Kracauer, lanciasse sul mercato il suo clamoroso *From Caligari to Hitler*, vale a dire il libro più noto e più discusso, a torto o a ragione, del dopoguerra cinematografico. Ora, leggendo il testo del Wollenberg, il lettore si accorge subito che, se l'autore non analizza in profondità i motivi che invece ampiamente Kracauer tratta (e ciò s'intende agevolmente, data la diversa mole dei due libri, e la loro diversa destinazione), coll'autore di *From Caligari to Hitler*, ha più di un punto di contatto. Si tratta di due uomini che appartengono alla medesima civiltà, alla medesima cultura: il loro metodo di analisi, esposizione e giudizio è pressoché identico. Diversa è la visuale: Kracauer approfondisce, e da un solo punto di vista sociologico-psicologico, il periodo del cinema tedesco che va dal 1918 al 1933; Wollenberg parte dagli inizi del cinema tedesco e prosegue fino ai giorni nostri, senza dare maggior spazio ad un singolo periodo. La sua impostazione è analoga a quella di Kracauer, con la differenza però che spesso i suoi giudizi da sociologici diventano politici e ideologici, e che egli non trascura l'importanza dei dati economici. Wollenberg è, rispetto a Kracauer, più rigoroso, e forse anche più schematico, nella metodologia: dichiara, nelle prime righe del suo libro: «In un panorama del cinema tedesco considerato come un tutto, nei suoi sviluppi sono facilmente riconoscibili tre fattori principali: 1) le tendenze commerciali-industriali; 2) le tendenze artistiche e spirituali; 3) le influenze politiche».

Questa divisione, che pare (ed effettivamente è) piuttosto rigida, nel corso della trattazione però si diluisce in un panorama ampio ed elastico. Più che catalogare freddamente i fenomeni nelle tre categorie individuate, Wollenberg tiene conto della loro concreta esistenza, e le mette costantemente in rapporto; studia soprattutto le relazioni esistenti tra i tre ordini di fenomeni, le reciproche influenze. Questo a noi pare un buon metodo, così come abbastanza buoni ci sembrano i risultati cui l'autore giunge. Il primo paragrafo va dagli inizi alla fine della prima guerra imperialista. I nomi che vi ricorrono sono quelli dei pionieri fratelli Skladanowsky, e di Oscar Messter. Ma compaiono anche nomi poco conosciuti, o sconosciuti del tutto: quello del regista Otto Rippert, che Wollenberg definisce, per il film *Gelbstein*, «il primo regista del cinema tedesco»; o quello del regista Max Mack, che diede inizio ad una corrente «letteraria», cioè a film tratti da opere letterarie, o da canovacci direttamente commissionati ad autori drammatici o romanzieri in vista della realizzazione cinematografica. Questo è, per il cinema tedesco, un periodo preparatorio. Sul mercato si impongono i film scandinavi, la grande attrice Asta Nielsen viene a lavorare in Germania; inizia la sua carriera Henny Porten; Paul Wegener apre tutt'una strada con *Lo Studente di Praga*, nel 1913, diretto (fatto non molto conosciuto) dal regista danese Stellan Rye. La produzione del periodo di guerra è quella tipica del momento. Wollenberg cita alcuni titoli di questi film «patriottici», e il lettore subito capisce di che cosa si tratti. Nel 1915 si manifesta nel pubblico una tendenza all'«evasione»: e questa richiesta viene subito soddisfatta. Ma contemporaneamente, nota il Wollenberg, le classi dirigenti tedesche, che sino allora non avevano dato importanza a questa «nuova forma proletaria di divertimento», si accorgono dell'influenza che il cinema può esercitare sulle masse. E il generale Ludendorff crea l'Ufficio Fotografico e Cinematografico; un gruppo di industriali fonda la Deutsche Lichtbild Gesellschaft; nel novembre del 1917 viene fondata la UFA: quasi il 50 per cento delle azioni viene sottoscritto dallo Stato, il resto da grossi complessi industriali e bancari. Il primo nome di regista che si fa luce in questo periodo è quello di Ernst Lubitsch, il quale realizza alcuni film di propaganda antifrancesa e anti-inglese. Ma, per un caso strano, il suo *Madame Dubarry* è un film a due facce: impostato sulla rivoluzione francese e la caduta della monarchia, viene proiettato nei primi giorni della repubblica tedesca sorta dalle rovine della monarchia; per cui lo spettatore non vi ritrova più l'eco del solito tema della «degenerazione francese», ma una specie di proiezione della caduta della monarchia tedesca e dei moti rivoluzionari del dopoguerra.



Il secondo paragrafo è dedicato alle condizioni del cinema tedesco nei primi anni della repubblica, quindi pieno di notizie interessanti e significative; similmente, il terzo tratta della situazione industriale, e reca statistiche e percentuali, dell'importanza delle quali il Wollenberg è convinto, e noi con lui. Nel quarto paragrafo (in tutto cinque pagine) l'autore riesce a concentrare l'epoca d'oro del cinema tedesco muto: Lang dirige i suoi primi film, Pabst imposta il suo naturalismo spietato, fiorisce il cinema espressionista, Lupu-Pick crea il «kammerspiel», Murnau raggiunge la sua maturità classicheggiante e barocca, Fanck inventa la formula del film «di montagna». Col quinto paragrafo, si giunge all'anno sventurato 1933. Wollenberg sottolinea l'attività di Dupont, pone al centro del paragrafo *L'angelo azzurro*, mette in rilievo le opere più significative di Pabst e di Lang; ricorda gli inizi di Siodmak («un film modesto, meravigliosamente realistico, *Gente del sabato*»), chiude con Willy Forst e *Maskerade*, un «società drama». Nel paragrafo successivo, Wollenberg tratta più ampiamente della natura politica e propagandistica del cinema in generale. Giustamente egli dice che la politica e la propaganda sono sempre presenti, direttamente o indirettamente, in tutti i film. E cita *La primula rossa* di Korda: «Certamente migliaia di persone, per non dire milioni, non avendo mai letto un libro serio sulla Rivoluzione Francese, uscirono dal cinema convinti che la Rivoluzione Francese non era un grande atto di liberazione spirituale, politica e sociale realizzato dal popolo, ma solo un susseguirsi di atti isterici contro un'amabile e graziosa aristocrazia». Questo paragrafo è uno dei più interessanti del volume, e utilmente completa certi lati della più estesa e documentata trattazione dedicata da Kracauer all'argomento. Dopo di che, inizia l'epoca nazista. Il Wollenberg cita pochissimi film, e molti dati sulla politica cinematografica nazista. Un numero maggiore di film cita per il periodo della guerra. Quasi tutte queste pellicole sono giunte anche in Italia, e quindi il lettore non trova in queste pagine alcunché di completamente nuovo. Il Wollenberg però analizza acutamente il carattere di certi film di propaganda mascherata: per esempio, mette in rilievo che *Robert Koch* era non solo basato sulla controversia scientifica tra Koch e Virchow, ma anche cercava, antistoricamente, di mostrare in cattiva luce Virchow, il quale aveva il torto di essere stato liberale. L'autore stigmatizza il comportamento di quel grande attore che era Werner Krauss, chiedendosi com'avesse potuto, egli che «ovviamente, non era privo di carattere come George o avido di danaro come Jannings», avallare la propaganda antiebraica di *Suss l'ebreo*. Forse quando, recentemente, Wollenberg avrà saputo che l'autore stesso del film, Veit Harlan, è stato assolto e «denazificato», avrà anche capito l'ingenuità del suo stupore dinnanzi al comportamento di Krauss. Ma la pagina più impressionante del paragrafo, è quella dedicata al film *Il Furber regala una città agli ebrei*. Nel 1943-44, gli ebrei scampati ai massacri nazisti erano stati raccolti e rinchiusi nella città cecoslovacca di Theresienstadt, dalla quale passavano direttamente nelle camere a gas. Tra essi vi era Kurt Gerron, noto regista dell'UFA nel periodo muto. I nazisti allora co-

strinsero Gerron a girare un documentario sulla città «regalata dal Furber» ai suoi correligionari; città che per l'occasione venne infiorata, intonacata, allietata da tendine alla finestra; città i cui disgraziati abitanti vennero costretti a sorridere, a ridere di gioia e di entusiasmo dinnanzi all'obiettivo. Dopo di che, anche Kurt Gerron venne inviato in una camera a gas, dove morì.

L'ultimo paragrafo è dedicato al nuovo cinema tedesco del dopoguerra. Wollenberg cita i film prodotti dalla DEFA, con licenza sovietica (*Gli assassini sono tra noi* di Staudte, *Terra libera* di Milo Harbig sulla riforma agraria, *In qualche parte di Berlino* di Gerhardt Lamprecht sui problemi dei giovani e del reduci, *Matrimonio sotto l'ombra* di Kurt Meatzig ispirato al caso dell'attore Joachim Gottschalk «suicida razziale», e infine l'espressionista *Wozzeck* di Georg C. Klaren), e quelli prodotti da diverse case con licenza britannica (*Uccelli migratori* di Karl Hasselbach e *In quei giorni* di Kautner). L'autore termina asserendo l'importanza educativa e morale del cinema per la Germania contemporanea, sostiene che a questo cinema sono legati «gli interessi della Germania, quelli delle future generazioni europee, e delle generazioni del mondo intero»; ma si chiede altresì se ciò sia stato ben compreso da chi oggi ha nelle mani il futuro della Germania. Noi, che possiamo solo ragionare sulle fotografie che chiudono il suo atlante, dinnanzi al senso umano e drammatico di *In qualche parte di Berlino* e di *Terra libera*, saremmo inclini a dare una risposta affermativa al legittimo angoscioso interrogativo finale di Wollenberg. Sessantaquattro sono le fotografie che compongono l'atlante fotografico posto a commento visivo della trattazione. Quasi tutte sono, per noi inedite. Scorrendole, il lettore potrà notare il corpulento senso intimista di *Hedda Gabler* (1924), il naturalismo di *Rose Berndt* (1919), la drammaticità dei *Segreti di un'anima* (1926) di Pabst, il misticismo mitologico di *Destino* di Lang, della *Cronaca dei Grieshuus* di Von Gerlach e del *Faust* di Murnau. Interessanti troverà le inquadrature dei film hiltleriani *Hitlerjunge Quex* e *Horst Wessel*, che i nazisti non ebbero neppure il coraggio di far proiettare in un'Italia occupata e interamente dominata da loro, negli ultimi anni di guerra. L'atlante termina, come già abbiamo detto, con le immagini della lenta e faticosa rinascita odierna del cinema tedesco democratico. Per la prima volta dopo cinquant'anni, pare che il tema fondamentale di tale cinematografia non sia più la disperazione.

GLAUCO VIAZZI

BIANCO E NERO - Nel fascicolo di aprile di questa rivista si legge uno studio di Carlo Bo su «Favola e realtà», ed uno di John Grierson sull'«Uso creativo del suono, Giulio Cesare Castello pubblica uno studio su Pabst e Mario Verdone un saggio sul cinema messicano. Alberto Menarini esamina i contributi che il cinema ha recato e reca alla lingua italiana. Nel fascicolo si legge anche un saggio di Jean Epstein sui rapporti fra cinema e cultura, uno studio su Preston Sturges, e una nota di Pierre Michaut su Van Gogh, Gauguin, Picasso sullo schermo. Seguono le solite rubriche.

Il numero 5 (maggio) della stessa rivista, diretta da Luigi Chiarini, si apre con un saggio di Luigi Volpicelli sul vero problema cinematografico rispetto all'educazione. Il fascicolo offre sull'argomento del cinema per l'infanzia anche un saggio di Lauretta Albertini e Maria Pia Caruso: Percezione e interpretazione di immagini cinematografiche nei ragazzi, oltre a una nota su Pupazzi e cinema, ed un'altra di Pierre Michaut su Zanzabelle, film per ragazzi. Roberto Paoletta traccia un parallelo fra il cinema francese del decennio 1929-39 e la poesia di Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, ecc. mentre Olga Resnevic Signorelli scrive *La Duse* e il Cinema. Massimo Mida fa un profilo di Wallace Berry, e Giorgio Venturini del documentarista inglese John Grierson. Inoltre il fascicolo contiene la seconda puntata del Saggio di Alberto Menarini sui Contributi del cinema alla lingua italiana. Il fascicolo reca inoltre note di Georges Sadoul, Claudio Varese e Nazareno Taddei S. I. e le consuete rubriche sui libri e i film, tenute da Fernando Di Giannatempo, Mario Verdone, Corrado Terzi, Apollonio Racioppi e Gianni Puccini.

Chiusura di stagione

IN QUESTO mese di giugno quasi tutti i Cineclub sospendono la loro attività per le vacanze estive. E' ancora prematuro fare il bilancio di quest'anno sociale, ma sin d'ora appare chiaro che durante questo periodo di tempo lo sviluppo del movimento dei Circoli del Cinema in Italia è stato notevolissimo (proprio in queste settimane, malgrado la stagione, sono nati due nuovi Circoli, e ci sono giunte due richieste di informazioni per costituire dei C. C.). E ciò, nonostante le gravi difficoltà che si sono dovute e si debbono superare, sia sul piano organizzativo (rapporti con gli esercenti, la S. I. A. E., la P. S.), sia per la ricerca di buoni programmi da proiettare, sia per il coordinamento delle attività culturali cinematografiche sul piano nazionale e internazionale (rapporti federativi fra i Circoli e accordi tra Federazione dei C. C. e Cineteche).

Ora, il punto morto della situazione sembra essere stato rimosso. Al Congresso di Bologna sono state poste le basi per risolvere i problemi più urgenti che interessano tutti i C. C.: non resta che concretare queste premesse, tener fede agli impegni assunti, lavorare per consolidare la struttura organizzativa della Federazione. Nei prossimi mesi, non deve ac-



Dal film « Die letzte chance » (L'ultima speranza, 1945) di Leopold Lindtberg, recentemente presentato a Firenze in occasione del Festival cinematografico internazionale della resistenza

CIRCOLI DEL CINEMA

cadere quel che purtroppo è accaduto negli scorsi anni: lo sfaldamento estivo di tutta l'organizzazione che costringe, alla ripresa autunnale, a ricostruire un Circolo su basi quasi completamente nuove. E' necessario che i dirigenti restino al loro posto, che mantengano i contatti con la Federazione, che pensino sin da adesso all'Assemblea generale ordinaria (che si terrà probabilmente a Venezia, in agosto, nel periodo del festival cinematografico) alla quale tutti debbono cercare di intervenire.

In queste ultime settimane, la Segreteria provvisoria del Comitato direttivo della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema (Palazzo Carignano - Torino) ha inviato ai Cineclub partecipanti al Congresso un questionario al quale è molto importante rispondere con urgenza e precisione per dar modo al Comitato stesso di regolarizzare la posizione federativa di tutti i Circoli in tempo utile per la convocazione regolare dell'Assemblea. La Segreteria della F. I. C. C. invita anche tutti gli altri Circoli (assenti da Bologna o di più recente costituzione) a prendere contatto inviando la denominazione esatta e l'indirizzo.

Béla Balázs

ANCORA non si è spenta l'eco, nelle sale dei nostri Cineclub, delle commemorazioni di Francesco Pasinetti e già un'altra dolorosa e gravissima perdita ha colpito la cultura cinematografica mondiale e — in particolare — tutti i Cineclub: la morte di Béla Balázs. Di questa personalità Cinema ricorda in altre pagine il valore, le opere, che restano ormai come fondamento di tutti gli studi cinematografici. Sottolineiamo qui, invece, gli strettissimi rapporti che lo legavano ai Cineclub di tutto il mondo, ai nostri Circoli del Cinema; dobbiamo ricordare e ricordarci della importantissima funzione culturale che egli attribuiva a questi organismi di studio e di diffusione e di popolarizzazione del buon cinema.

Béla Balázs, nella sua infaticabile e portentosa attività, non trascurò mai l'attività dei Cineclub. Nel '47, a Venezia, partecipò al Congresso costitutivo della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema e venne poi eletto nel Comitato Direttivo della Federazione Internazionale dei C. C. Verso i Circoli italiani, egli aveva più volte dimostrata una sincera simpatia: proprio qualche settimana prima della sua scomparsa, ci aveva scritto per confermare il suo desiderio di mantenere la promessa fatta a una decina di Cineclub di tenere un ciclo di conferenze. Béla Balázs avrebbe dovuto essere tra noi nei prossimi mesi. Non ha potuto mantenere la promessa, tutte le sue energie essendo state consumate da una vita e da un'attività troppo intense. I Cineclub italiani non dimenticheranno questo loro grande amico.

VIRGILIO TOSI

BOLOGNA - Circolo Bolognese del Cinema. - 12 giugno: *Nanook of the North*; 19: *Time in the Sun* e *Kermesse funebre* di Eisenstein.

FARENZA - Circolo del Cinema. - Costituitosi il 7 gennaio 1949 il C. C. faentino ha proiettato sinora: *Porto delle nebbie*, *Kermesse eroica*, *Drôle de drame*, *Breve incontro*, *Pel di carota*, *Amaro tè del gen. Yen*, *XX secolo*, *Lo spettro del passato*, *Avvenne...*, *domani*, *Fuggiasco*, *Carnevale della vita*, *Tabu*, *La tragedia di Pizzo Palù*, *Giorni perduti*, *La fiamma del peccato*, commiche di Chaplin e documentari. A fine aprile ha chiuso il suo ciclo di proiezioni avendo esaurito il materiale « decente » reperibile in Romagna.

FIRENZE - Cine Club « Primi Piani ». - Come è stato già annunciato, l'8 maggio si è inaugurato, con una prolusione di Ugo Casiraghi, il « Festival cinematografico internazionale della resistenza ». Nel corso delle prime quattro proiezioni sono stati presentati i film: *Ostani Etap* di W. Jakubowska (Polonia), *Die letzte chance* di L. Lindtberg (Svizzera), *La battaglia per l'Ucraina Sovietica* di A. Dovzhenko (U. R. S. S.), *To be or Not to be* di Lubitsch (U. S. A.), *La nostra guerra* di A. Lattuada (Italia), *Ulica Graniczna* di A. Ford (Polonia), *Ospedali partigiani* di Z. Sintic (Jugoslavia). La manifestazione ha ottenuto un vivissimo successo.

GENOVA - Film Club Genovese. - 3 giugno: *Nascita di Charlot* (antologia).

LUGO DI ROMAGNA - Dal 2 aprile esiste un Circolo del Cinema anche a Lugo. Ha proiettato: *Kermesse eroica*, *Pel di carota*, *XX secolo*, *Sigfrido*, *Ivan il terribile*, commiche di Charlot. Una seconda visione di *Kermesse eroica* è stata offerta gratuitamente alla popolazione. Questo Circolo spera di poter ottenere intanto pellicole di maggior interesse per poter svolgere una attività più ampia. Sinora è stato aiutato dalla direzione del Cine-teatro comunale locale.

MANTOVA - Circolo del Cinema - 26 giugno: *Die Dreigroschenoper* di Pabst; 29: *Kermesse funebre* e *Il monello*.

MASSA MARITTIMA - Circolo Culturale del Cinema. - 7 giugno: *Nanook of the North*.

MEZZANO - Circolo « Amici del Cinema ». - Ha proiettato *Goupi mainsrouges* di Becker. *I bambini ci guardano* di De Sica. Durante la proiezione di *L'avventura del dottor Molinoux* (*Drôle de drame*) di Carné, a seguito di un guasto nel proiettore, si sviluppava un incendio. Il proiettore ne uscì inservibile e la pellicola bruciata. Le proiezioni furono sospese e già si temeva per la vita del Circolo, ma la Cooperativa Agricola (proprietaria del Cinema), riconoscendo che nessuna responsabilità era da attribuirsi al Cineclub, ha invitato a riprendere l'attività. Sono stati proiettati: *L'ombra del dubbio* di Hitchcock e *Gli indomiti* di Donskoi. Auguri agli amici del cinema di Mezzano che, malgrado tutte le difficoltà e le disavventure, desiderano sviluppare sempre più l'attività

e proiettare film di miglior livello culturale.

MILANO - La « Cineteca Italiana » ha messo a disposizione dei Circoli una nuova antologia. *Nascita di Charlot* (1914-1923), contenente anche alcuni pezzi rari e molto interessanti. Insieme all'antologia viene presentato *Vormittagsspuk* (Gioco di capelli, 1928) di Hans Richter, « Amici della Cineteca Italiana »: - 7 giugno: *Moerder* di Lang; 14: *Enamorada* di Fernandez; 21: Selezioni da celebri film.

MODENA - Circolo Modenese del Cinema. - Ha chiuso la sua prima stagione di attività con *Aleksandr Nevskij* di Eisenstein e *Shyppard* (doc.) di Rotha. Recentemente aveva proiettato: *La tragedia della miniera* di Pabst; *Nerone* con Petrolini; *Germania anno zero* di Rossellini; *Fabiola* di Guazzoni, *La paura degli aeromobili nemici* con A. Deed. Ha pure organizzato una manifestazione pubblica durante la quale hanno parlato il dr. E. Soragni (Infanzia del cinema) e il dr. S. Boschi (Pudovkin e la teoria del montaggio) ed è stata proiettata una selezione di *Suvorov* di Pudovkin.

NAPOLI - Circolo Aziendale Soc. Merid. Elettr. - 16 giugno: *Die Dreigroschenoper* di Pabst; 30: *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer.

NOVARA - L'8 maggio si è costituito il Circolo del Cinema « Francesco Pasinetti » con la proiezione di *Venezia minore* e di *Mademoiselle Docteur* di Pabst. Gli iscritti sono molto numerosi: circa 200. Finora sono stati proiettati: *Ciapaev*, *Breve incontro*, *Tabu*, *Germania anno zero*. Auguri di buon lavoro.

PALERMO - Circolo del Cinema. - Nei primi quattro mesi della sua attività ha proiettato: *Madame Bovary*, *Tutto il mondo ride*, *Ragazze in uniforme*, *La chienne*, *La luce azzurra*, *Il monello*, *Sul sentiero degli animali* e altri documentari. *La linea generale*, *Nanook of the North*, *Le diable au corps*, *Nippon*, *I topi grigi*. In giugno: *La passione di Giovanna d'Arco*, *Die Dreigroschenoper*.

PARMA - Circolo del Cinema. - Ha proiettato: *Il silenzio è d'oro* di Clair (in anteprima), *La donna fantasma* e commiche di Chaplin, *Kermesse eroica*.

PERUGIA - Cine Club. - 12 giugno: *Nascita di Charlot*; 19: *La passione di Giovanna d'Arco*; 26: *Time in the Sun*.

PIACENZA - Il Circolo del Cinema ha commemorato Francesco Pasinetti con la proiezione di *Venezia minore* e *La gondola*.

ROMA - Si è svolta a Roma con grande successo la prima *Mostra retrospettiva del cinema* con il programma che abbiamo già annunciato. La manifestazione, posta sotto gli auspici della Presidenza del Consiglio dei Ministri, è stata organizzata dalla « Cineteca Italiana » con la collaborazione della F. I. A. F. (Federazione Internazionale delle Cineteche), del Centro Sperimentale di Cinematografia e del Circolo Romano del Cinema. Alle proiezioni (gratuite) potevano intervenire i soci del C. C., gli allievi del C. S. C. e numerosi invitati.

TORINO - Cine Club. - Ha proiettato in maggio: *Film and Reality*, *Come si gira un film* (doc.), *Le corbeau*, *Ditte Manneskebam*, *Le petit Soldat* (disegni animati), *La terra trema*.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

RAIMONDO LUCETTI (Santa Margherita Ligure). Di A. W. Sanberg sappiamo ben poco, purtroppo. L'ultimo film suo di cui abbiamo notizia è *Nozze sotto il terrore*. Per i titoli originali mi sto informando.

SERGIO FERRARIO (Milano). Perché vuoi la risposta a domicilio? Siamo in tanti, su questa pagina, a raccontarci i nostri "guai" cinematografici e tu vorresti stare per tuo conto, e allegare un francobollo per conoscere, all'insaputa degli amici, il nome dell'operatore di *Il corvo*? Nicolas Hayer, così si chiama questo veterano dell'obiettivo; di *Il bandito della Casbah* gli operatori sono Jules Kruger e Marc Fossard. Assunta Spina non è di Martoglio.

D. Z. (Imperia). La vergine folle di Righelli era interpretata da Maria Jacobini. Un film con lo stesso titolo, realizzato in Francia, è stato proiettato otto anni fa circa; era interpretato da Annie Ducaux. La vergine del lago, dici? Sei sicuro del titolo? Non alludi forse al Lago delle vergini? In quel caso, regia di Marc Allégret, titolo originale *Le lac aux dames*, anno di produzione: 1934, e interpretazione di Simone Simon, Jean-Pierre Aumont. Hai fatto benissimo ad usare il etus, scrivendomi. Volevi forse dare del sleis al Postiglione?

PIERLUIGI MAZZOCCHI (Pisa). Nelle edizioni di poco prezzo ti consiglio Film, di Roger Manvell, edito dai Pelican Books. Altrimenti cerca — nelle edizioni più costose e anche più rare — *Movies for the Millions* di Gilbert Seldes, casa editrice Batsford. E non trascurare, se riesci a trovarli, i volumi di Paul Rotha: *The Film Till Now*, e *Celuloid*.

FRANCO COLOMBO (Bergamo). Aristarco si riferiva ai "film western che piacciono a Chiattonne", e se tu noti, Chiattonne non considera "western" i film da te citati. Non conosco i risultati di quel colloquio tra Chiattonne e Casiraghi, poco dopo l'apparizione nelle librerie del volume *Il film western*. Casiraghi: Mi spiega, Chiattonne, perché non ha citato Fred il ribelle, nel suo libro? Chiattonne (levandosi gli occhiali e inorridendo): Non porrà mica dirmi che quello è un "western"? Si svolge a duecento miglia dal Chisholm Trail.

Come avrai visto, caro Franco Colombo, Chiattonne ha un modo tutto suo nel considerare il film dei cow-boys: preferisce, anzi, considerare soltanto la horse opera, lasciando da parte persino *Ombre rosse* (non lo considera un "western" puro), *Alba fatale* e altri. E non cadrebbe certo in errore, come fai tu, annoverando anche *Il tesoro della Sier-*

ra Madre tra i film ispirati all'epopea del West.

ALDO P. (Torino). Il tema sociale cui allude Aristarco è più che altro il "tema umano", o meglio "narrativa tematica". Tu citi dei casi in cui "il film può essere artistico anche se basato soltanto su di un tema estetico" (sono parole tue) e pretendi così di smentire le affermazioni di Aristarco cui attribuisce, pur con una sorta di dubbio, "significati politici". E non l'accorgi. Aldo P., che hai proprio avanzato il titolo di Lettere da una sconosciuta di Ophüls giudicato buono da Aristarco. Nulla di "sociale" in senso strettamente politico, come vedi, ma se mai un "sociale" in senso religioso (non è una "boutade", la mia, bada). Lo "slittamento" di *Dmytryk* in *Era-vamo tanto felici*, anteriore di circa tre anni a *Odio implacabile*, è — secondo me — un difetto comune a tutti i registi americani; difetto di cui l'industria, che obbliga l'artista a ingerire tutto il brutto e poco del buono disponibile, è la prima responsabile. Così il poco convincente soggetto, la sceneggiatura di Dalton Trumbo piena di chiacchiere e qualche esitazione del regista hanno fatto il resto; in questo campo dei film legati ai motivi bellici, di *Dmytryk* preferisco *Gli eroi del Pacifico* e il singolare *Tragico Oriente*. Non ho più notizie di *Il diavolo in corpo*; a Milano, se si eccettua una proiezione in lingua originale, quel film di Autant-Lara non è mai stato presentato al pubblico. Per Henry V ho poche speranze. Circa la scenografia, leggi *Introduzione alla scenotecnica* di Marchi, e *Ragionamenti sulla scenografia* di Bandini e Viaggi.

RINALDO (Prato). Nel film *Fabiola* Gino Cervi è Torquato; Massimo Girotti; Sebastiano; Michel Simon; Fabio; Silvana Jachino; Domitilla; Elisa Cegani. *Stra, Sì*, in un film spesso le "parole" sono della sceneggiatore, ma i produttori preferiscono ricorrere ad un dialoghista che aggiunge appunto i dialoghi valendosi di una esperienza prevalentemente teatrale. La scenografia (da non confondersi con la sceneggiatura — eterno ritornello) è il complesso delle costruzioni che vengono allestite o che già preesistono, per la realizzazione di un film; così dice Pasinetti nel *Filmlexikon*. La ammissione di Bianco e Nero è a Roma, in via Adelaide 80; Sipario è al 18 di Corso di Porta Nuova, a Milano.

UN PROFESSIONISTA MILANESE (Milano). Che domande! Di La voce nella tempesta ricordo la "Marcia turca" di Mozart eseguita, se non sbaglio, al clavicembalo. Il mare d'erba è ambientato a Denver

e dintorni, nello stato del Colorado; ma credo che gli "esterni" siano stati girati vicino a Hollywood, dove — di certo saprai — esistono i più disparati scenari naturali: boschi che ricordano quelli del Canada, sabbie che fanno venire in mente il Sahara, e così via.

L. E. OCCHIONI (Roma). Per quelle domande attinenti al Centro Sperimentale di Cinematografia, se non te la senti di telefonare al 71.397 o al 755.591 chiedendo un colloquio con uno degli insegnanti (perché mai dovrebbero "riderti in faccia"?), prova a cercare il dottor Massimo Puccini in via Lima 23, a Roma naturalmente. I tuoi dubbi troveranno una soluzione.

ROMANO SAVARE' (Milano). Anch'io, Romano, mi sono più volte domandato come si possa stabilire la data esatta di nascita di un film. Vogliamo seguire il sistema americano che considera il giorno del "release" della "première" assoluta, oppure dar retta a quelli che di un film, girato entro il '44 — supponiamo — e presentato ai primi del '45, ritengono valido il '44 e troncano ogni discussione al riguardo? Personalmente, con una poco felice analogia, considero il film come una creatura umana, e intendo annotare il giorno della nascita, non quello del concepimento. Sistema americano, insomma; ma ci tengo a far sapere che pochi sono d'accordo con me.

BRUNO BARATTI (Napoli). Grazie per le notizie sulla diffusione di Cinema. Per quelle questioni, legate ad un bando del Centro Sperimentale di Cinematografia, nessuno meglio della segreteria ti saprebbe illuminare. Indirizza a Roma Via Tuscolana, km. 9°.

MASSIMO (Ascoli Piceno). G. B. Seitz ha diretto *Fuoco liquido*; *George Fitzmaurice*, VIVI ama e impara; *Mark Sandrich*, Voglio danzare con te; *Anatole Litvak*, Sono un disertore; *Helmut Käutner*, Arrivederci Francesca; *James Whale*, La maschera di ferro; *Sam Wood*, Delitti senza castigo; *Henry King*, Ramona con *Loretta Young*; *Harold Young*, La primula rossa; *Rouben Mamoulian*, Resurrezione; *Edward H. Griffith*, Café Metropole. In *Ombre Rosse*

recitano John Wayne, Claire Trevor, Thomas Mitchell, George Bancroft, Berton Churchill, Louise Platt, John Carradine, Donald Meek, Chris-Pin Martin, Andy Devine, In La commedia umana, oltre a Mickey Rooney e a Frank Morgan, vediamo James Craig, Marsha Hunt, Fay Bainter, Ray Collins, Jackie Jenkins, e Donna Reed.

L. LUPO (Roma). Vorresti un referendum tra i lettori, alla fine di ogni annata cinematografica, per stabilire quale sia il miglior film, a chi vada il premio per il miglior regista, attore, operatore ecc. L'idea non ha il pregio d'essere nuova, ma non è trascurabile comunque, se si pensa che è stato proprio Cinema - Vecchia serie - ad invitare il pubblico dei lettori a votare in quel senso. Ci penserebbe, perché no. L'ammissione rigorosa, ad un circolo del cinema, dei soli soci non dipende tanto dai dirigenti di quel club quanto dai regolamenti di tutti i circoli riuniti in una grande federazione. Siccome le retrospettive devono soprattutto giovare agli autori che vengono dall'estero (vecchi film, materiale inedito e prezioso), l'accettazione del regolamento internazionale diventa necessario; e quelle clausole parlano molto chiaro: la retrospettiva è un fatto culturale, non vi deve essere l'ombra di lucro. Solo chi si associa all'inizio dell'anno può allontanare il sospetto del commercio; pagando volta per volta, protezione per protezione, lo spettatore si mette alla stregua del pubblico dei cinema normali, e i privilegi accordati dalla F.I.A.F. e dalla Fondazione Rockefeller decadono. Suggestisci una «Galleria» di Gregory Peck; idea interessante, ma per giudicare in modo soddisfacente lo stile di quest'attore è indispensabile conoscere *The Paradine Case*, non apparso ancora in Italia.

GIUSEPPE GIARDINA (Milano). Aristarco risponde personalmente alla tua lettera. Desiderami è un enigma. «Perché hanno cancellato dai manifesti e dai titoli di testa del film il nome del regista?», chiedi. La stessa domanda me la son posta anch'io.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

PASQUALE DI LEMBO (Piazza Trento 9 - Roma). Cede Cinema vecchia serie nn. 9, 38, 39, 44, 47, 48, 78, 158, 159, 160, 161, 162. Cerca Cinema vecchia serie, nn. 5, 170, 171, 172, 173, 174 (numero doppio).

ROMOLO OLIVA (Via Ammiraglio Ronca, 14 - Avellino). Cerca i seguenti numeri di Cinema vecchia serie: 171, 172, e 175, 176. (Dice d'aver trovato su una bancarella Cinema vecchia serie n. 177, 178, quando noi tutti della redazione siamo convinti — forse a torto — che la collezione si fermi al numero doppio 173-174). Cerca inoltre i libri: *Cinematografia sonora* di Marasco, *Physik und Technik des Tonfilms* di Lichte und Narath; *Cinematografia sonora* di Cauda; il dizionario poliglotta della cinematografia, sempre del Cauda; *Principi fondamentali di elettroacustica* di Crescini.

ENZO MONACHESI (Via Duclò di Boninsegna 27 - Milano). Cerca una collezione completa di Bianco e Nero vecchia serie: *The Rise of American Film* di Lewis Jacobs, ed. Harcourt Brace and Co., New York, e altre pubblicazioni cinematografiche. *Offre Drama*, nuova serie, dal n. 1 al n. 80.

M. A. PROLO (Via Riberi, 7 - Torino). Cerca Cinema, vecchia serie nn. 94, 96, 101, 142 (oppure la sola tavola colorata n. 5), 151, 159, 171-172, e Nuovo Cinema nn. 2-3. *Offre Cine-*

ma vecchia serie nn. 65, 66, 122, 125, 126, 140 (con tavola colorata n. 3), 153.

MARINA VIETINA (Via Chiodo 3 - La Spezia). Cerca Cinema, vecchia serie nn. 2, 3, 4, 5, 111, 116. Cede il n. 87 o lo cambia con uno dei fascicoli cercati.

ITALO UBERTI-BONA (Via Biancardi 13 - Busto Arsizio, prov. Varese). Cerca Cinema vecchia serie nn. 171-172, disposto — egli dice — a pagarli molto bene. (Anche la lettrice Vietina si dichiara decisa a tanto). Oppure darebbe in cambio pubblicazioni cinematografiche varie.

AVV. CARO CAPRIOLO (S. I.A.E., Via San Giacomo, 29 - Napoli). Cede Film «annate intere e numeri sfusi». Cerca Cinema vecchia serie nn. 169, 170, 171-172, 173-174, 177-178, 179 e 180 (il lettore Romolo Oliva di Avellino cerchi di ricomporre con l'avv. Capriolo la collezione di Cinema oltre il n. 174 e ci faccia conoscere il sommario dei fascicoli, per favore). Cerca inoltre Scenario: n. 12 del 1942; nn. 1, 2, 3, 5, 7, 9 del 1943; tutti i numeri del 1944 e del 1945 (non credo ve ne siano, però).

ROBERTO CHITI (Via Pagano Doria 17/2 - Genova). Cerca (anche lui!) i fascicoli 175-176 e 177-178 di Cinema, vecchia serie. Usati — spiega Chiti — dan-doci la chiave del mistero — soltanto in Roma. Cerca anche i nn. 7, 8, 9 e il 1° del 1943 di Primi piani.

COME HO COLLABORATO AL FILM "JOAN OF ARC"

Padre Paul Doncoeur ha scritto per Cinema questo articolo, in cui parla della sua opera di consulente storico per il film Joan of Arc di Fleming. Il Padre Doncoeur è uno dei più noti storici della Pulzella d'Orléans.

FUI MOLTO stupito quando, nel luglio del 1947, ricevetti da Hollywood un cablogramma con l'invito a recarmi laggiù allo scopo di controllare la produzione di un film su Giovanna d'Arco. Il mio viaggio fu deciso in 24 ore. Partii recando con me i più importanti libri pubblicati sull'Eroina. Arrivato a Los Angeles, ebbi la grande sorpresa di trovarvi riunita, presso la Casa produttrice, una ricchissima biblioteca sull'argomento. Questo aveva già permesso di fare importanti lavori di ricerca. Fin dal gennaio, l'ufficio storico della Casa aveva provveduto a far tradurre dal latino tutti i documenti del processo, i quali documenti costituiscono la più ricca fonte d'informazione che si possa trovare. Inoltre, era già stata messa insieme un'ampia e accurata documentazione complementare.

Occorre dire, difatti, che i produttori intendevano fare un film storico, completamente diverso dal dramma di Maxwell Anderson *Giovanna di Lorena*, in cui Ingrid Bergman aveva recitato a New York la parte di Giovanna. Maxwell Anderson aveva fatto della sua *Giovanna di Lorena* una discussione filosofica, un po' nella linea di *Le mani sporche* di Sartre. Positivista e ateo, Anderson si era servito del personaggio di Giovanna per stabilire che è impossibile fare della politica, sia pure al servizio di una grande causa, senza venire a patti con personaggi ambigui e senza scrupoli. Egli suppone che Giovanna, o meglio l'attrice che la rappresenta, ripugnando ai compromessi, finisce per lasciarsi convincere. E niente, nella vita di Giovanna d'Arco, autorizza una simile interpretazione.

La *Joan of Arc* di Victor Fleming ha voluto restare risolutamente estranea a queste seducenti elucubrazioni. La trama del film —

pur portando, per ragioni commerciali, la firma di Maxwell Anderson — è costituita dalla « cronaca » della vita di Giovanna, dalla partenza da Domrémy fino alla morte a Rouen. E la mia funzione di consulente/si è limitata al controllo storico, tanto più importante in quanto i produttori volevano realizzare un film irreprensibile sotto questo aspetto e tale che la Chiesa cattolica non dovesse muovergli alcun appunto. L'argomento era pericoloso poiché il processo di Giovanna fu condotto da sacerdoti, sotto la presidenza di un Vescovo e dell'Inquisitore. E più che un processo fu un orrendo delitto. Ma noi non abbiamo fatto nulla per nascondere la verità. D'altra parte, è dal rigoroso rispetto della verità che la Chiesa appare estranea a quello che fu un delitto politico compiuto da uomini di chiesa prevaricatori che rifiutarono di portare la causa davanti al Papa, come reclamava Giovanna d'Arco. Né gli inglesi lo permisero per non vedersi sfuggire la loro prigioniera. Mio compito è stato di fissare chiaramente il carattere politico del processo che il Papa, quando ne fu informato, fece revisionare e cassare nel 1456. La sceneggiatura ha dovuto riassumere in due ore e mezzo gli avvenimenti di due anni e mezzo. E questo ha reso necessarie alcune libertà. Tuttavia, i caratteri rimangono rigorosamente fedeli alla storia, tanto da riprodurre quasi sempre le parole di Giovanna riportateci da testimoni o registrate dai cancellieri del Processo. Il più serio valore del film sta dunque — cosa che non ci si aspettava da Hollywood — nel rispetto con cui viene trattata questa storia meravigliosa, rispetto tanto più apprezzabile in quanto gli scrittori che si sono ispirati al personaggio di Giovanna d'Arco hanno quasi sempre tentato di trarne opere a tendenza. Quasi tutti han fatto di Giovanna un simbolo del loro sistema politico, sociale e filosofico. E invece in lei non si può trovare che ciò che ella stessa proclamò davanti a principi e giudici: la sua totale obbedienza a Dio. Il merito



Ingrid Bergman in « Joan of Arc » di Fleming. A giudicare da questa fotografia, e da altre dello stesso film, un confronto è impossibile con la Falconetti e il capolavoro di Dreyer.

di Victor Fleming nella concezione della sua *Joan of Arc* è di aver saputo liberarsi di ogni intenzione pittorica o politica e di aver voluto scomparire dietro la semplice presentazione dei fatti.

Resta la concezione artistica e la realizzazione tecnica la cui responsabilità mi è completamente estranea.

PAUL DONCOEUR

TECNICA L'OPERATORE E I SUOI MEZZI

NON SO fino a qual punto l'operatore cinematografico senta la sua qualità di "artigiano": intendo artigiano della fotografia, dando a tale qualifica il significato che le deriva da una nobile tradizione; ma sostengo la necessità di giungere alla macchina da presa solo dopo un intenso tirocinio « con » la camera oscura e « nella » camera oscura. Occorre principalmente che l'operatore veda subito l'immagine quale risulterà poi sullo schermo in proiezione, superando per via di rapidi riflessi interni le morgane dei mirini e dei reflex, ingannatrici dell'occhio. Chi ha pratica di fotografia conosce quali amare esperienze è giocoforza attraversare per giungere ad un dominio più o meno sicuro delle emulsioni mono e policrome. Ora è questione di lunghi anni condizionare il cervello alle reazioni fisico-meccaniche che l'elemento « luce », « merito traditore, produce sulle gelatine passando per le lenti degli obiettivi. L'intuizione dell'operatore deve mostrarsi pronta sintetica precisa, non essendo ammissibile ch'egli lavori per tentativi o tiri ad indovinare, chiamando poi in ballo a sua difesa la sensibilità cromatica o l'emulsione scaduta o le tare dell'esposimetro. Neppure è semplice, ad esempio, individuare a colpo sicuro la focale dell'obiettivo e il diaframma da usare per una data sequenza in rapporto al campo di presa e alle esigenze del tempo o dell'ambiente.

L'operatore, avendo facoltà di scelta, non può peraltro mai abbandonare il concetto informatore del film al quale è suo dovere dare una unità fotografica, cosa spesso trascurata dalla critica militante, ma che invece dà un apporto decisivo al giudizio dei pregi esteriori che un film può avere. Si

legge « buona fotografia », « fotografia scialba » e cose simili, ma quasi mai ci si chiede se il dato film ha veramente una sua unità fotografica, cioè una fotografia adatta, omogenea: in una parola funzionale. L'operatore di polso sa bene che il suo non è soltanto un mestiere. Il film di Ford *Com'era verde la mia valle* aveva nella fotografia di Miller la sua prima ragion d'essere e forse il suo unico pregio. Il film poggiava sulla bravura dell'operatore, raggiungendo attraverso la fotografia quegli effetti che la sceneggiatura e l'interpretazione non riuscivano a costruire. E si noti che qui non si parla di quegli « speciali effetti fotografici » che in troppi film d'oltre oceano prendono la mano ai giocolieri e illusionisti dell'obiettivo, i quali da noi hanno fatto poca scuola, ringraziando il cielo. Ma, a prescindere da queste considerazioni che vanno al di là del tema qui trattato, resta indubbio che il regista deve trovare nel suo operatore il più immediato interprete delle direttive che intende seguire nella costruzione di un film. Non so dissociare l'opera del regista da quella dell'operatore: e mi piace ricordare qui, a titolo di conferma, quanto Orson Welles personalmente si preoccupi dell'opera del proprio collaboratore, sì che (astruendo da ogni altro particolare giudizio) i suoi film rivelano un'estetica formale preziosissima, direi unica nel suo genere, aderente in modo perfetto alla personalità del regista. A scanso di equivoci, io tratto qui l'argomento in modo generico e, d'accordo con un insigne teorico contro il vezzo delle « belle fotografie », scopro nel cinema una forma d'arte poliedrica che non sdegni l'alessandrismo, ove questo sia ristretto a quel limitato cinema d'élite che ha oggi in Welles il suo estremo sostenitore di fronte al realismo trionfante. Risultato che presume una consumatissima tecnica è quello ottenuto dall'opera-

tore di *Fort Apache* con la pellicola infrarossa, di uso pressoché ignoto in Italia.

Persone non degne di fotografia, al primo apparire di quel film in Italia, dopo aver scartata l'ipotesi dei filtri colorati, giudicarono che gli effetti infrarossi fossero ottenuti su pellicola normale mediante filtri polarizzatori. Si convinsero poi che si trattava di pellicola infrarossa considerando il pallore dei verdi, ma restarono tuttavia molto perplessi sul metodo di presa impiegato.

L'articolo apparso su *Cinema* a suo tempo ha eliminato gli ultimi dubbi, confermando ancora una volta le brillanti risorse del mezzo meccanico, se impiegato con intenti d'arte. In un certo film, di cui mi sfugge il titolo, vedemmo una sequenza proiettata direttamente in negativo, allo scopo di sottolineare una particolare emozione. Fu un'idea ardua che mi piace ricordare con senso di simpatia, tanto più che non venne in seguito imitata e non ne abbiamo perciò la speciale nausea derivante dalle idee geniali sputtate dai parassiti. Così domani rimarremo favorevolmente sorpresi se un operatore d'avanguardia riuscisse a portare sullo schermo una sequenza « solarizzata ». Chi raccoglierà questa idea farà una cosa nuovissima nel campo del cinematografo e potrà vantarsi d'aver reso la pariglia all'infrarosso di *Fort Apache*.

Ma c'è in Italia un operatore che, durante le operazioni di sviluppo, abbia il coraggio d'intervenire direttamente sul negativo per solarizzarlo? Si capisce che un simile ardire è condizionato ad una grande sensibilità cinematografica, ed ognuno di noi sa benissimo quanto lustro derivi dal più banale degli espedienti se valorizzato nel momento e nella misura opportuni. E' il caso del « panfocus », su cui mi riservo di tornare diffusamente in un prossimo articolo.

SPARTACO GIANOGGIO

CASA EDITRICE "GLORIOSA" EDIZIONI VITAGLIANO

STABILIMENTO ROTOCALCOGRAFICO VITAGLIANO



**UN MILIONE
DI COPIE
LA SETTIMANA**

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