

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO
LIRE 18**

NUOVA SERIE - 15 LUGLIO 1949

LE INGENUE DAI TELEFONI ROSA

LE «INGENUE» del cinema italiano furono i più semplici ed inconsistenti personaggi che si siano mai visti, e di questa inconsistenza morirono. S'erano appena confezionati *Scipione l'Africano* e *Teresa Confalonieri*, facendo torto imparzialmente a Roma e al Risorgimento, quando nella mente di Mario Mattoli fiorì l'idea di adottare, nelle ambientazioni cinematografiche, i telefoni rosa. La rappresentazione dell'*Hernani* di Victor Hugo, che fu nell'altro secolo il primo reale episodio della riscossa romantica, dovette sembrare al confronto poco più che nulla a quanti consideravano che un'innovazione di tanto peso, affrancava i film dai dettami estetico-politici del Ministero della Cultura Popolare e li librava, quasi, nell'atmosfera di libertà creativa del cinema americano. S'era già diffusa da tempo la favola che, per comparire sullo schermo nelle vicende e negli ambienti dotati di telefoni rosa, ci volessero il fascino, il «glamour» il «sex-appeal». In quei tempi austeri, nei quali i concorsi per le elezioni di Miss non si consideravano «in clima», le bellezze d'Italia si distinguevano nella caccia ai produttori. Quante e quanto apprezzabili «donne fatali» s'annidassero nelle anticamere e nei teatri di posa, nei ristoranti e nei caffè alla moda, soltanto i produttori sarebbero in grado di dirlo. Bastava che Michele Scalera girasse di qua o di là la lucida calvizie, che da tutti gli angoli sbucavano, come tigrotti di Mompracem all'assalto, le aspiranti «dive» fatali. «Ci volete come Greta, come Clara,

come Jean Harlow, col bocchino lungo, con quello corto, vestite come la Miranda in *Senza cielo*? Insomma, prendeteci «vive» sembrava dicessero. E i produttori non resistevano. Ma affranti infine da troppe avventure e avventurieri, che si riflettevano nei film ambientati per prudenza a Budapest, e dai seni troppo scoperti di Clara Calamai in *Cena delle beffe* («quel che è troppo è troppo» dicevano i più deboli, e svenivano), ammoniti dalle circolari del Ministero, i produttori si scossero un'anima semplice. Dopo tante fatalità, dopo tante faticose avventure coi bocchini lunghi e col costume di *Senza cielo*, quante vaghe montanine pastorelle non sognarono i produttori nelle loro alcove annoiate e munite di telefoni rosa.

Nacquero di qui, da questa saturazione di «maliarde» private, come una fuga verso il sogno, e dalla necessità politica di rispecchiare nei film del ventennio un'Italia senza peccato, le ingenue dello schermo, le signorine Silvana Jachino, Assia Noris, Luisella Beghi, Irasema Dillan, Maria Denis, Adriana Benetti e, come se l'ingenuità non avesse proprio fine né fondo, alcune altre che non si ricordano. Produttori di tutto il mondo hanno sempre avuto attrici pronte a ricoprire ruoli d'ingenua. Ma i produttori di Cinecittà ebbero proprio le «ingenue» che meritavano. Da tempo nessuno aveva mai visto «ingenua» con gli occhi sempre spalancati, sempre pronte a credere che i bambini (forse anche i vestiti e le pellicce) li portassero le cicogne. Produttori e registi foggiano le «ingenue» a propria immagine e somiglianza, come sarebbero forse uscite dalla penna di Carolina Invernizio, di Richebourg, di Montépin, ma mai da quella di uno scrittore rispettabile. Accadde, molto tempo dopo, che il regista Gennaro Righelli dovesse portare sullo schermo il *Rouge et noir* di Stendhal. La signora Renal, protagonista del primo dei due episodi del romanzo, una delle donne più caste e timorate della letteratura francese, rispettosa del buon vivere e del giudizio sociale, non solo tradisce con Giuliano Sorel il proprio marito, ma dal fondo della propria inesperienza escogita al momento opportuno tali strattagemmi da spaventare il suo giovane amante. Il regista aveva a disposizione un'«ingenua» laureata, che era Irasema Dillan, alla quale finì con l'affidare il personaggio della marchesa de La Mole, la prima donna che nella letteratura abbia adottato la tattica complicata e disperante dell'amore mondano, detto «alla parigina». Il personaggio dell'ingenua, che era un personaggio a doppio fondo, toccò invece a Valentina Cortese.

Dai golfi della loro inesperienza culturale gli uomini del cinema pescarono dunque il mito dell'ingenua pensando forse a un altro mito, a quello di Cenerentola, che interessò soltanto le favole e i musicisti giocosi. Pensarono soltanto a donne munite di grandi occhi spalancati e crearono delle attrici che dovettero, quasi tutte, ritirarsi presto dallo schermo o rinunciare ad un ruolo che non era un ruolo. L'ignoranza media ha sempre dei riferimenti limite. Bastava rifarsi a degli esempi celebri ed anche le «ingenue» del cinema italiano sarebbero state personaggi coi loro problemi o problemini, munite di temperamento e di prospettive psicologiche. Poteva bastare una cultura liceale per accorgersi che l'ingenua capace di credere alle cicogne o ai bambini trovati sotto il cavolfiore non esiste e non riesce comunque a muovere un racconto capace di interessare il pubblico e di sostenere, a lungo andare, i destini di una cinematografia. Dalla lontananza dei ricordi ginnasiali bastava rievocare Nausicaa, timoratissima figlia di re, che resta sola davanti ad Ulisse che sorge nudo da una fratta; o ad Erminia, che preoccupata per la sorte di Tancredi ferito ha il coraggio di indossare la bianca armatura di Clorinda, la donna guerriera,

e di correre tra i pericoli fino in vista delle tende latine.

L'ingenuità è proprio questo: l'impeto, la sconsideratezza, la forza di natura che spingono, senza riflessione e senza freno, il personaggio nella propria avventura. Per questo, l'«ingenua» è bene spesso una grande peccatrice, un'infedele e, se il temperamento e le doti naturali la sorreggono, persino una vamp. Ingenuità significa non guardarsi né avanti né indietro, senza sapere di farlo, mandare al diavolo Montecchi e Capuleti, come fa appunto Giulietta, protagonista di una delle più belle avventure d'amore che siano mai state scritte. Giulietta, che i nostri produttori di anteguerra avrebbero fatto interpretare ad Assia Noris, era un personaggio vero, quindi senza limiti di femminilità, come accade invece alle nostre ingenue. «Ma credi, cavalier, — dice a Romeo — me troverai più vera di tant'altre che ti fanno ad arte le ritrose». E continuamente ripete: «abbimi tutta» e «con le mie carezze ti ucciderei» e «vieni tu, solenne notte, e insegnami a che io perda pur vincendo quel gioco che ha per posta due virginità».

La donna che non la sa lunga non è ingenua: è inesperta, la donna capace di attendere pazientemente l'amante lontano e magari infedele non è un'ingenua: è buona ed onesta. Personaggi di questo genere ricorrono raramente nella buona letteratura narrativa, sono piuttosto delle favole, delle epopee cavalleresche. Mentre di personaggi, soprattutto donne, che eccellono nel male e nel bene, che camminano con occhi bendati per strade comode o pericolose, la letteratura è avida. L'ingenuità è quasi sempre oggetto di analisi letterarie acutissime e difficili e quasi sempre protagonista di vicende tragiche. Manon Lescaut che ha l'offerta di dividere con un cavaliere 40 mila franchi di rendita, un palazzo arredato, una carrozza, un cameriere, un cuoco e tre lacché e che per amore rifiuta è un'ingenua, Ingenua maggiore quando, dopo tanti giuramenti, pensa che a lei e des Grieux convenga, in fondo, di accettare. Di un'ingenuità straordinaria, quando per avvertirne il suo amante gli manda un bigliettino a mezzo di una delle più belle ragazze di Parigi, pensando che avrebbe potuto consolarlo della perdita. E dice: «Il cielo mi punisca se ho creduto o pensato di far del male». Un personaggio di questo genere, per il quale c'erano a disposizione centinaia di «ingenue», quando Carmine Gallone girò il film dal romanzo di Prevost, venne interpretato da Alida Valli, una delle poche attrici che si ritenessero in grado di recitare, oltre che di spalancare gli occhi in modo convenzionale. Un'«ingenua» di questo genere, alla quale rifarsi, era Simone Simon di *La bête humaine*: una figura e un volto di bambina, che trae in inganno e a dannazione se stessa anche prima degli uomini che l'avvicinano.

Dei personaggi letterari e teatrali e cinematografici «articolati», che hanno una consistenza psicologica, che danno sorprese e magari persino si contraddicono, si dice che siano ambigui ed ambivalenti. L'«ingenuità» è quel personaggio che è sempre coerente ed irrazionale anche nell'ambivalenza, una donna d'istinto, che non giudica e non riflette, che è buona e cattiva senza calcolo, che quando sfiora l'immoralità e anche quando vi si sprofonda, è piuttosto e soltanto un'amorale. Davanti al giudizio dei posteri, o dei lettori, o degli spettatori, l'«ingenua» finisce sempre col salvarsi, perché almeno intenzionalmente innocente. Di quest'innocenza istintiva gli autori minori si impossessarono senza pudore, fecero sognare i garzoni e i fattorini presentando incredibili donne fragili come cristalli di Sévres, trascurando, per deficienza creativa, di dire quale cosa rara e persino pericolosa fosse la vera ingenuità in una vita che ha bisogno proprio di coscienza e di morale esperta e sorvegliata. L'avvento di un cinema ragionato e ragionevole, in questo dopoguerra, ha spazzato da solo le ingenue molto più che la crisi industriale. Per queste attrici colpevoli d'aver interpretato personaggi inconsistenti il mito simbolico e poco interessante di Cenerentola che, umile e dimessa, andò sposa del principe, s'è già rovesciato. Non si va sposa del principe se, attizzando il fuoco e pulendo i fornelli, non s'è anche imparato ad occupare il proprio posto nella reggia.

ALFREDO PERONI



Esempio di «ingenua» senza peccato e dai telefoni rosa: la Dillan in «Fuga a due voci».

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume II

FASCICOLO 18

Anno II - 15
Luglio 1949

Questo fascicolo contiene:

ALFREDO PIERONI <i>Le ingenue dai telefoni rosa</i> Seconda di copertina <i>Cinema-gira</i>	2
MARIO GROMO <i>Parabola dei festival</i>	5
JEAN GEORGE AURIOL <i>Gli idoli non crolleranno</i>	8
CARLO L. RAGGHIANI <i>Immagine e parola</i>	11
O. G. CARAMAZZA <i>Film sul palmo della mano</i>	12
A. M. <i>La "redenzione" di Robert Mitchum</i>	13
PAGINONE <i>La mela è caduta</i>	14
ENZO BIAGI <i>Pomeriggio con Dreyer</i>	16
MARIO VERDONE <i>Trittico sulle miserie della vita coniugale.</i>	17
TOM GRANICH <i>I registi: King Vidor</i>	19
GUIDO ARISTARCO <i>Film di questi giorni</i>	22
OSVALDO CAMPASSI <i>Retrospective: Nanuk l'esquimese</i>	24
G. A. <i>Biblioteca</i>	26
VIRGILIO TOSI <i>Circoli del cinema</i>	27
IL POSTIGLIONE <i>La diligenza</i>	28

Questo numero contiene inoltre gli indici del primo volume Cinema nuova serie (fascicoli 1-17; 25 ottobre 1948-30 giugno 1949).

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERRUCCIO FRISONE *

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 laour-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: attori "improvvisati" che diventano professionisti: Oscar Bian-
do, Lilliana Mancini e Francesco Golisano - quelli di "Sotto il sole di Roma" -
sono gli interpreti di un nuovo film recentemente iniziato da Giorgio Bianchi.



Dorothy Lamour e Mikhail Rasumny in un film "giallo-rosa" realizzato nel '45: « Masquerade in Mexico » (Mascherata al Messico) di M. Leisen.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: Cielo sulla palude (Arx), regista Augusto Genina, interpreti Rubi D'Alma, Ines Orsini, Mauro Matteucci, Giuseppe Marletta, Domenico Viglione-Borghese; La luce che non si spegne (O.R.S.A. Film), regista Vittorio B. Cottafavi, interpreti Gino Cervi, Maria Denis, Leonardo Cortese, Luigi Tosi, Tino Buazzelli, Daniela Benson; Come scopersi l'America (Lux), regista Carlo Borghese, interpreti Macario, Carlo Ninchi, Delia Scala, Folco Lulli.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Terra di Dio (Berit Film), in esterni vari, regista Roberto Rossellini, interprete Ingrid Bergman; E' primavera (Universal-

sano Brazzi, Geraldine Brooks; La mano della morta (Flora Film), in interni a Milano, regista Carlo Campogalliani, interpreti Mery Martin, Adriano Rimoldi, Germana Paolieri, Carlo Ninchi, Renzo Ricci, Sara Urzi, Renato De Carmine, Giuliana Pirelli, Raf Pindi; L'occasione fa l'uomo onesto (A.L.C.E.-Fincine), in esterni a Roma, regista Giorgio Bianchi, interpreti i tre protagonisti di Sotto il sole di Roma e Nando Bruno; Non c'è pace fra gli ulivi (Lux), in esterni in Ciociaria, regista Giuseppe De Santis, interpreti Lucia Bosè, Folco Lulli, Raf Vallone, Dante Maggio, Marsa Grazia Francia; Il cielo è rosso, in interni a Roma, regista Claudio Gora, interpreti Marina Berti, Jacques Sernas, Anna Maria Guerra, Folco Lulli e il figlio di Mischa Auer; Una voce nel tuo cuore (Titania-Scalera), in interni a Ro-

le altre Umoni già aderenti all'A.N.I.C.A. stessa.

La Russia...

...non parteciperà ai Festival di Cannes e di Venezia in considerazione dei « criteri discriminatori adottati dagli organizzatori nei confronti dei film sovietici »: questo ha dichiarato il Ministro della cinematografia russa Bolshakov in un articolo comparso sulla Pravda. Egli critica il fatto che, secondo il regolamento, la Russia potrebbe partecipare ai suddetti Festival con un solo film contro gli otto o dodici, per esempio, della cinematografia americana. Hollywood, rileva il Ministro, produce in massa un gran numero di film di basso livello artistico, mentre l'industria dell'URSS informa la sua produzione a un criterio qualitativo, limitandosi a creare solo pochi film di

che un solo film a lungo metraggio. Infatti, l'art. 3 del Regolamento della Mostra stabilisce che possono presentare 8 film le nazioni che producono più di 300 film all'anno, 4 quelle che ne producono da 50 fino a 300, uno i paesi che ne producono meno di 50. Non credo che la cinematografia sovietica — anche a prescindere dall'altissimo livello artistico che tutti le abbiamo finora riconosciuto —, per il solo fatto di dover soddisfare le esigenze di una popolazione che occupa un territorio che va dal Pacifico all'Elba, produca meno di 50 film all'anno. L'annuncio dato dal Ministro della Cinematografia Bolshakov è quindi motivo, per gli organizzatori della Mostra, di vivo dispiacere, tanto più che quella di Venezia è una Mostra d'Arte Cinematografica, informata quindi a criteri fondati sulla qualità e non sulla quantità. L'URSS, presentando anche un solo film, se di alto livello artistico, avrebbe potuto vincere il « Leone di San Marco ». La vittoria del film cecoslovacco Sirena, presentato due anni or sono, ne è la dimostrazione ».

Altri titoli...

...di film denunciati recentemente all'A.N.I.C.A. per l'acquisizione del diritto di precedenza: Colomba di Merimée (Novissima Film), I tre e... i moschettieri (Romana Film), Le mie prigioni, di Silvio Pellico (ATA), Sonnambula, Norma, I Puritani (Gallone), Il conte Ugolino (Mori Film), La vita di Puccini (Incine), Una notte a Venezia, dall'operetta di Giovanni Strauss (Campidoglio Film), Margherita da Cortona (Secolo Film).

È tornato...

...per la terza volta in Italia Edward G. Robinson, il quale interpreterà un film prodotto e diretto da Gregory Ratoff, My Daughter Joyce, tratto dal romanzo di Irene Niemerovska David Golder. Gli esterni del film saranno girati a Bordighera, San Remo e Portofino. Vi prenderanno parte anche Peggy Cummings, Tullio Carminati e Richard Greene. Oltre a Robinson, sono in Italia con intenti vari non meglio precisati: Errol Flynn, Constance Bennett, Lilian Gish, eccetera. A Roma, all'ora dell'aperitivo, Via Veneto sembra un Boulevard di Hollywood.

In occasione...

...della I Mostra internazionale per gli scambi con l'Occidente, che si terrà a Milano dal 10 al 26 settembre, verrà organizzata un'Esposizione dei prodotti delle industrie cinematografiche italiane.

Pietro Germi...

... annuncia che il suo prossimo film non si chiamerà più Terroni ma Il cammino della speranza, e ciò per evitare qualsiasi allusione all'eterna polemica tra nord e sud d'Italia.

Douglas Fairbanks jr...

...e probabilmente Alida Valli gireranno a Milano il film Segreto di Stato prodotto dall'organizzazione Korda-London. Il recente arrivo di Sir Alexander Korda in Italia viene messo in rapporto a questo e ad altri progetti.

Appena riletto...

...presidente della 20th. Century-Fox, Spyros P. Skouras è partito per l'Europa ed è stato anche a Roma dove ha fatto alcune dichiarazioni. Egli si è detto pronto a produrre un film « tipicamente » italiano. Inoltre



Totò, Olga Villi e Angela Zanon in « Yvonne », diretto da Amato su soggetto e sceneggiatura di Sarazani.

cine), in esterni in Sicilia, regista Renato Castellani, attori non professionisti; Anselmo ha fretta (Lux), in interni a Roma, regista Gianni Franciolini, interpreti Gino Cervi, Gina Lollobrigida, Odile Versois, Nando Bruno, Ave Ninchi, Ernesto Almirante; Quel Bandito sono io (Lux), in interni nei dintorni di Roma, regista Mario Soldati, interpreti Robert Beatty, Jean Kent, Gordon Harker, Margaret Rutherford; La figlia della madonna (Sud Film), regista Roberto Montero, interpreti Edmea Lari, Aldo Landi, Liliana Tellini, Vittorio Duse, Dedi Ristori; Benvenuto, Reverendo! (Alfa), in interni a Roma, regista Aldo Fabrizi, interpreti Aldo Fabrizi, Liliana Carelli; Vulcano (Artisti Associati - Panaria Film), in esterni nelle isole Eolie, regista William Dieterle, interpreti Anna Magnani, Ros-

ma, regista A. D'Aversa, interpreti Vittorio Gassmann, Constance Dowling e alcuni famosi cantanti; Se fossi deputato (Bucci Film), in interni a Roma, regista Giorgio C. Simonelli, interpreti Nino Taranto, Nando Bruno, Gloria Iven, Rossana Martini, Ada Dondini, Enzo Turco, Riccardo Billi, Nico Pepe, Dante Maggio; Al diavolo la celebrità (Malenotti - Produttori Associati), in esterni a Roma, registi Steno e Monicelli, interpreti Ferruccio Tagliavini, Marcel Cerdan, Mischa Auer, Marilyn Buford, Carlo Campanini.

La Federazione Italiana...

...del Cinema a Passo Ridotto ha mutato la sua denominazione in « Unione Nazionale Cinematografica Formati Ridotto », deliberando l'adesione all'A.N.I.C.A. a parità con

alto livello. In proposito il dottor Petrucci, Direttore della Mostra di Venezia, ha fatto all'Agenzia Telegraph la seguente dichiarazione: « Mi meraviglio che, anziché rispondere direttamente all'invito ufficiale trasmesso per via diplomatica e alle sollecitazioni ufficiose rivolte anche a mezzo di giornalisti e di personalità della cinematografia, le autorità sovietiche abbiano annunciato il loro rifiuto a partecipare alla X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia con un articolo sulla Pravda. L'accusa in esso contenuta che siano stati adottati criteri discriminatori nei confronti delle pellicole sovietiche, è assolutamente infondata, e così pure che l'America abbia la possibilità di essere rappresentata con 8 o 12 film, mentre all'URSS non si permetterebbe

ha affermato che in America si considera la concorrenza del film straniero uno stimolante. « Noi non temiamo tale concorrenza perché abbiamo fiducia nei film che produciamo ». Skouras ha parlato anche della televisione affermando che essa offre al mondo possibilità illimitate e che il cinema deve essere alla base di questa nuova scoperta. « Questo nuovo mezzo di diffusione delle immagini raggiungerà tali proporzioni che non soltanto esso avvicinerà ancor più i popoli fra di loro, sopprimendo ciò che resta delle frontiere, ma condurrà infine il mondo a parlare una sola lingua. Ma per questo il mondo ha bisogno di pace ».

I più importanti problemi...

...della teologia e della morale cristiana saranno trattati in una serie di 30 cortometraggi che verranno realizzati dall'Orbis in collaborazione col centro Cattolico Cinematografico. Ai soggetti e alle sceneggiature stanno lavorando Diego Fabbri, Giancarlo Vigorelli, Suso Cecchi d'Amico, Turi Vasile, Federico Fellini, Tullio Pinelli e Gian Luigi Rondi.

"Assisi"...

...il primo documentario in Technicolor della Phoenix Films è già stato portato a termine da Vittorio Gallo il quale ora inizierà il secondo: Rapsodia siciliana. Il direttore della fotografia è Cyril Knowles, l'operatore di Cristoforo Colombo.

Fra i film...

...di prossimo inizio: Le indesiderabili, regista Géza Radványi, interpreti Françoise Rosay, Simone Simon, Fosco Giachetti, Irasema Dilián; Ragazza di paese, sceneggiatura di Gaetano Carancini, Vinicio Marinucci, Giulio Morelli, regista Giulio Morelli, interpreti Dina Salsoli, Marco Ellis, Anna Maestri, Vera Silenti; Squadra mobile, soggetto di Pietro Germi, regista Flavio Calzavara; Linea bianca, regista Luigi Zampa, interprete Gina Lollobrigida; Altura, regista Mario Sequi, interpreti Massimo Girotti, Roldano Lupi, Eleonora Rossi; Luci di Venezia, regista G. M. Scotese.

Il Governo regionale siciliano...

...ha preso in esame un progetto per la costituzione di un Istituto cinematografico siciliano il quale dovrebbe provvedere all'impianto di apparecchi cinematografici 16 mm. in circa 500 scuole dell'isola e ad organizzare spettacoli settimanali obbligatori a scopo ricreativo e culturale.

Nel primo semestre...

...della stagione, e cioè dal 1° settembre 1948 al 28 febbraio 1949, sono usciti in Italia 302 film, di cui 244 americani, 33 italiani, 15 inglesi, 9 francesi, uno russo. L'incasso medio di un film, calcolato per le prime visioni di dieci città, è di un milione 400 mila lire. Le medie di « tenuta » per le medesime dieci città, sempre in prima visione, è di giornate 8,1 per i film americani, 7,3 per i film italiani, 6,8 per i film inglesi.

È rientrata in Italia...

...Doris Duranti la quale probabilmente parteciperà a un film in partecipazione italo-argentina.

"Sequenze"...

...è il titolo di un nuovo periodico che inizierà le pubblicazioni a Parma nel prossimo settembre. Ogni numero di Sequenze sarà dedicato ad un argomento particolare: il pri-



Sopra e sotto: Brigitte Horney in « Frau am weg », prodotto da Willy Forst per la regia di Eduard V. Bordy. Questo film, austriaco, ha come protagonisti una donna, un doganiere e un perseguitato politico.



mo al colore nel film, il secondo al cinema italiano, il terzo al documentario, il quarto alla letteratura cinematografica. La rivista è diretta da Gigi Malerba, e ogni numero sarà curato da specialisti della critica cinematografica.

Allo scopo...

...di tutelare gli interessi di categoria e di diffondere la cultura cinematografica, si è recentemente costituito a Milano il Gruppo Lombardo Giornalisti Cinematografici, in seno all'Associazione Lombarda dei Giornalisti (Viale Monte Santo, 7). Sono stati eletti a far parte del Consiglio direttivo Pietro Gadda Conti, di Il Popolo di Milano (Presidente), Ugo Casiraghi di L'Unità di Milano (Segretario), Adriano Baracco, Arturo Lanocita di Il nuovo Corriere della Sera e Dino Falconi di Milano Sera.

Come prima manifestazione "ufficiale" del gruppo, è stata indetta una visione speciale del film Sirena con referendum.

AUSTRIA

Tutti i cinematografici...

...sono rimasti chiusi qualche giorno per protestare contro la nuova legge che impone una sopratassa sugli spettacoli cinematografici a favore degli spettacoli teatrali che abbisognano di aiuto. La protesta non è stata rivolta allo scopo della legge ma al fatto che si sia imposto quell'aumento dei prezzi già in altre occasioni negato dal Governo.

FRANCIA

Anche David O. Selznick...

...ha progetti cinematografici per l'Europa. Secondo quanto riferisce l'ARI, egli partecipando a Parigi a

un « cocktail » offerto a Jennifer Jones (assente però la « diva »), avrebbe dichiarato: « Sono venuto in Europa perché sono stanco di Hollywood e perché Hollywood ha staccato gli americani ». Egli ha poi soggiunto che intende realizzare film in Francia, Italia, Germania e Svezia con i numerosi attori che ha sotto contratto, temporaneamente ceduti alla Warner Bros.

A proposito...

...delle dichiarazioni di Duvivier in merito alla partecipazione del suo film Au royaume des cieux al Festival di Cannes — dichiarazioni da noi riportate nel numero scorso, — il regista ha scritto a L'Écran Français per precisare il suo punto di vista. « Nella nostra decisione — egli dice — dovete vedere non un gesto di disprezzo ma al contrario



Edward G. Robinson, giunto in questi giorni in Italia per interpretare, con Peggy Cummings, « My Daughter Joyce ». La regia sarà di Ratoff.

un atto di modestia che ci viene imposto dalle circostanze. Il fatto è che ci è parso impossibile che una giuria ufficiale dia ufficialmente (qualora la trovi degna) un premio ad un'opera di cui non conosciamo in anticipo le critiche "ufficiali" che essa raccoglierà. Intanto Duvivier si prepara a girare nelle isole Baleari il film Jack de noir che sarà interpretato da Louis Hayward, Patricia Roc, Paul Lukas, Dalio e Maetita Hunt.

GERMANIA

Wolfgang Staudte...

...uno dei più noti registi del nuovo cinema tedesco, ha iniziato un altro film: Schicksal aus zweiter Hand che narra una storia imperniata sui problemi della predestinazione e della chiaroveggenza. Interprete principale, Marianne Hoppe.

Con il materiale...

...girato da F. W. Murnau a Tahiti all'epoca di Tabu, il fratello del defunto regista sta montando un film che si chiamerà L'isola della felicità. Si tratta di 27 mila metri di pellicola, residuo dei 45 mila metri esistenti prima della guerra. Gli altri 18 mila metri sono andati dispersi o distrutti durante i bombardamenti di Berlino.

CITTA' DEL VATICANO

Il Pontefice...

...ha ricevuto il regista Abel Gance il quale, com'è noto, sta preparando il film La divina tragedia, ispirato agli aspetti apocalittici della nostra epoca. Abel Gance era accompagnato dal produttore di Monsieur Vincent, Visconte Georges de la Grandière.

STATI UNITI

Adolph Zukor...

...ha dichiarato di guardare al futuro dell'industria cinematografica con la stessa fiducia di 30 anni fa. « La concorrenza della televisione non mi spaventa affatto » — egli ha detto, parlando ad una riunione di esercenti in occasione della presentazione de Il sentiero del pino solitario che la Paramount ha rieditato dopo 13 anni. Però, egli ha avvertito, « sta arrivando il momento in cui dobbiamo stringerci insieme e

veder di fare del nostro meglio per i nostri comuni interessi ».

Clarence Brown...

...ha terminato il film Intruder in the Dust, basato su di un romanzo di William Faulkner. Intruder in the Dust è definito come un film « super realistico ». Ora Faulkner sta scrivendo un soggetto originale dello stesso carattere, ambientato ad Oxford (Mississippi), la città dove egli vive. Anche il carattere di questo soggetto viene definito « super realistico ».

Durante la sua recente...

...visita in America, il produttore e regista inglese Herbert Wilcox si è dichiarato convinto che l'esportazione di film inglesi verso il mercato americano ha seguito un metodo completamente sbagliato. Egli ha sostenuto che è molto più utile una esportazione qualitativa che un'esportazione quantitativa e ha suggerito di limitare a 25 il numero dei film inglesi da mandare in America.

Si annunciano...

...111 nuove riedizioni che portano a circa 200 quelle della corrente

stagione. Fra i film rieditati notiamo: Accadde una notte, Il sentiero del pino solitario, I crociati, Tre ragazze in gamba, Il mago di Oz, Orizzonte perduto, I G-Men, La pattuglia sperduta, eccetera.

Secondo un'inchiesta...

...condotta dalla Rivista Life, i mali di cui soffrirebbe Hollywood sono i seguenti: 1) Hollywood si esaurisce nello sforzo di non dispiacere a nessuno; 2) Così facendo, Hollywood trascura il suo pubblico più appassionato per curare una massa amorfa che sarà la prima ad abbandonare il cinema per la televisione; 3) la ricerca del film adatto per tutti conduce al disastro; 4) i sistemi di lancio e di pubblicità sono cattivi; 5) Hollywood confonde di proposito la fantasia con la realtà, dando luogo a creazioni ibride che non sono né fantasia né hanno sapore di reali esperienze di vita vissuta.

L'esportazione...

...di materiale cinematografico americano risulta diminuita, raffrontando il primo trimestre di quest'anno col primo trimestre dell'anno scorso, da dollari 3.736.993 a doll. 2.185.288.

Ecco una nuova lista...

...di soggetti secondo la Commissione per le attività anti americane dello Stato di California: Charlie Chaplin, John Huston, Orson Welles, Katharine Hepburn, Fredric March, Edward G. Robinson, John Garfield, Gene Kelly, Danny Kaye, Paul Robeson.

George Marshall...

...è stato eletto presidente dell'Associazione dei registi cinematografici. Vice presidente Joseph Mankiewicz.

Organizzato...

...da Parade e diretto da Eric A. Johnston, si è svolto un Convegno in cui Barney Balaban, Spyros P. Skouras, Ned Depmet, Francis S. Harman e Joseph I. Breen hanno risposto a una serie di domande riguardanti l'industria cinematografica in sé ed anche in rapporto alla televisione. Dal lungo testo delle domande e delle risposte stralciamo alcune affermazioni che ci sembrano di particolare importanza data la personalità e la posizione degli uomini che le hanno pronunciate. Balaban: « Perché l'industria cinematografica possa mantenere la sua posizione di

più diffuso mezzo di divertimento popolare, bisogna fare film migliori, migliorare continuamente la qualità ». Depmet: « Non credo che la nostra industria possa abbandonare il sistema del divismo. Il pubblico non ce lo permetterebbe ». Balaban: « Il nome dell'attore non è una garanzia di successo del film ». Harmon: « Il cinematografo è uno dei pochi luoghi ancora esistenti in America in cui una famiglia possa recarsi nella sua interezza, madre, padre e figli ». Breen: « Alcuni hanno l'idea che a Hollywood ci sia un misterioso qualcuno o qualcosa che tenta di negare al cinema il diritto di discutere i problemi che sono validi. Lasciatemi dire che io non conosco niente del genere... Se leggete il Production Code troverete che esso permette la più ampia libertà di espressione possibile ». Skouras: « Se non fosse per il cinema americano, la maggior parte dei cinematografisti del mondo sarebbero chiusi ».

Al primo gennaio...

...di quest'anno le sale cinematografiche in funzione negli Stati Uniti erano 19.323, suddivise in 10.087 località, con un totale di 11.722.616 posti. Alla stessa data, secondo il Film Daily Year Book, si contavano nel mondo 91.281 cinematografisti.

Il film americano...

...Rapture realizzato in Italia da Goffredo Alessandrini, è stato bloccato dalla dogana di New York perchè in scena si vede un'attrice nuda.

CECOSLOVACCHIA

Al festival...

...di Mariánské-Lazné che si inizia in questi giorni, partecipano 18 nazioni con 60 film. L'Italia sarà presente con La terra trema di Visconti, Ladri di biciclette di De Sica e Senza pietà di Lattuada.

OLANDA

Durante le recenti...

...elezioni amministrative della piccola città di Valhenswaard, la lista cosiddetta « degli interessi comunali » ha presentato al primo posto del suo programma la riduzione delle tasse sullo spettacolo. Con la vittoria della lista si sono riaperti i cinematografi della città, chiusi da diversi mesi per protesta contro l'imposta pretesa dalla precedente amministrazione.



Anche in Italia si tenta la produzione di film con pupazzi animati. Ecco un'inquadratura di « Soreghina », favola diretta da Giuseppe Sebasta.

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

NUOVA SERIE

15 LUGLIO

1949

CINEMA

18

PARABOLA DEI FESTIVAL

SI SCANDALIZZI chi vuole: ma il primo Festival veneziano (1932) nacque da esigenze turistiche. La « stagione » del Lido sempre più languiva, la crisi del '29 si era fatta sentire anche in quei grandi alberghi; e pur di muovere un po' le acque di quella fin troppo sonnolenta bonaccia, dopo aver ripensato alla Biennale, al tennis e ai fuori-bordo, si pensò anche al cinema. Come attirare una ricca clientela, preferibilmente straniera? Si imbastì in fretta un Festival internazionale dello schermo, con film da proiettarsi nelle loro edizioni originali; e se ne sarebbe incaricato l'Istituto del Cinema Educativo, diretto da Luciano De Feo, un Istituto che allora il governo italiano gentilmente « offriva » alla Società delle Nazioni.

Il De Feo, aiutato dallo stato maggiore della Biennale, se la cavò egregiamente. E' a tutti noto il successo che accolse quel primo tentativo, e che si ribadì al secondo, con toni quasi entusiastici, nel '34, al punto da far poi diventare annuale la Mostra. Le esigenze turistiche (subito largamente soddisfatte) avevano provocato l'attuazione di un'idea che un po' era nell'aria, e che nessuno aveva fino allora nettamente intravisto. I vari Stati avevano infatti sempre più posto barriere e barriere alla diffusione di determinati film: per ragioni di preteso prestigio, o di nascosta convenienza economica, o di censura più o meno politica. Così, per poter vedere quei film, altro mezzo non c'era che munirsi d'un passaporto e rassegnarsi a non brevi viaggi. La Mostra di Venezia, invece, anzitutto costituiva un « porto franco » del film, con visioni originali e integrali; offriva, della più recente produzione, un panorama scelto ed esauriente; permetteva così accostamenti e raffronti; con un ritmo intenso, faticoso persino, ma per la sua stessa intensità prezioso e insostituibile.

Sia per l'incomparabile prestigio della città delle arti che non aveva esitato a dare ogni patente di nobiltà anche all'arte nuovissima, sia per il successo... galoppante delle sue manifestazioni, la Mostra non ebbe, fino al 1937, da temere rivali. Venezia aveva avuto il merito e la fortuna di « lanciare » la bellissima idea; Venezia sapeva organizzare le sue Mostre; per gli altri, niente da fare. Ma se dall'esterno quell'edificio pareva assai saldo, chi poté seguire da vicino la preparazione di quelle Mostre ben sa quali e quanti ostacoli puntualmente si frapponevano. Troppi interessi pratici cozzavano con gli interessi, artistici, della Mostra. Questa avrebbe voluto che gli Stati partecipanti sottoponessero a esami assai severi le proprie « rappresentative »; avrebbe addirittura desiderato che i film da proiettarsi alla Mostra fossero scelti d'accordo con la Mostra stessa; mentre invece troppi produttori ritenevano che un loro qualunque film, se presentato comunque a Venezia, ne avrebbe avuto, per parecchi Paesi, un buon trampolino di « lancio ».

Eppure, adagio adagio, con una tenacia sorridente e sicura, soprattutto dovuta al direttore della Mostra Ottavio Croze, la Mostra di Venezia era quasi riuscita a raggiungere tutti i suoi intenti. Delineata con cauta timidezza nei due anni precedenti, con il 1937 cominciò a effettivamente funzionare una commissione internazionale d'accettazione, costituita da una dozzina di galantuomini che per una ventina di giorni si sobbarcarono a sette-nove ore di proiezione al giorno. Tale commissione non aveva soltanto il compito di scegliere i film degni di apparire alla Mostra, ma di stabilirne anche la collocazione nei programmi, indicando cioè quali film dovessero essere proiettati negli spettacoli serali e quali in quelli pomeridiani. Doveva perciò fare anche una scelta nella scelta. E i vari Stati partecipanti, in seguito a reiterate pressioni morbide e intelligenti, a quella disciplina si erano abbastanza volentieri acconciati: tanto grande, e crescente, era l'autorità della Mostra.

Ma quell'edificio, che tante cure pazienti era costato, doveva ben presto incrinarsi. La serena ed equa premiazione del

1937 (che giustamente vide il trionfo del cinema francese d'allora) fu stupidamente discussa e sminuita nei nostri ambienti governativi, cupidi di « controllare » anche quel « settore »; un'eco diretta ne giunse agli stessi premiati; e ritirati poi dalla giuria, perché costretti, gli ultimi giudici davvero indipendenti, l'anno successivo, il 1938, vide una premiazione talmente balorda da rasantare lo scandalo, e da suscitare, nel mondo cinematografico francese e anglosassone, l'idea di un altro Festival, da svolgersi, nel settembre del 1939, a Cannes. La politica si era impadronita della Mostra, grossolane ingerenze stavano riducendola a un preminente duetto italo-tedesco; l'incanto del prestigio, dell'unicità della Mostra era spezzato: e ciò proprio quando l'edificio, faticosamente e tenacemente costruito, stava per essere compiuto.

Diventata un'ennesima piattaforma dell'« asse », dopo il 1942 è il silenzio. Nel 1946 e nel 1947 si tornano ad avere Mostre interessanti, ma che, armistizio imperante, non ne hanno un carattere « ufficiale »; e soltanto nel 1948 si ha la prima vera e propria Mostra (la nona) dopo la fine della guerra, una Mostra che per l'afflusso e la qualità dei film si pone senz'altro al livello della buona media di un tempo: sia reso di ciò ogni merito a Guglielmo Zorzi. Ma quante difficoltà, quante incertezze, starei per dire quanti ripieghi. La vita della Mostra veneziana, non servirebbe a nulla il tacerlo, si è fatta difficile. Vogliamo tentare di scorgerne i motivi?

Se dopo il 1937, raggiunto il suo apogeo, concretamente confermato anche dalla costruzione del Palazzo del Cinema, la Mostra avesse lavorato a unicamente accrescere la sua autorità,



Marlene Dietrich in « The Devil Is a Woman » (Capriccio spagnolo, '35) di Josef von Sternberg: film premiato alla III Mostra di Venezia.



Sopra: la Stanwyck e Menjou in « Forbidden » (Proibito) di Capra, presentato alla prima Mostra di Venezia. Sotto: da « Patto col diavolo » di L. Chiarini, film che probabilmente verrà inviato quest'anno a Venezia.

servendo per il meglio le sole ragioni dell'arte; se la commissione internazionale d'accettazione dei film, effettivamente insediata nel 1937, fosse poi stata ancora rafforzata; e se, sopravvenuta la guerra, la Mostra avesse dignitosamente e fermamente chiuso i suoi battenti, non potendo più essere, per forza di eventi, quella che doveva essere: la sua ripresa dopo la guerra non sarebbe stata difficile, perché il suo prestigio sarebbe nel frattempo rimasto intatto, come, con ogni probabilità, sarebbero rimaste intatte le sue possibilità di organizzazione, con tutta una ristretta ma salda tradizione tecnica. Invece, dal 1938 al 1942, la Mostra lavorò a minare se stessa. Il senno di poi, è facile, lo sappiamo; ma basterebbe ricordare discussioni vivaci d'allora, basterebbe rileggere fra le righe (come allora purtroppo si doveva) articoli e articoli che furono scritti in quegli anni per vedere come il senno dell'oggi non sia tanto quello del poi quanto quello d'allora.

A scuotere l'egemonia, rispettata e invidiata, della Mostra, nessuno avrebbe pensato: solo che la Mostra l'avesse rispettata per prima. Così, invece, progetti e speranze si delinearono molteplici, e si concretarono in altri Festival (Cannes, Locarno, Bruxelles, Knokke-le-Zoute, mentre altri si annunciano). Sarebbe inutile, e odioso, stabilire dei raffronti; ma è evidente che il sorgere di quei Festival non rafforzò quello veneziano. Prima, i vari produttori di ogni Paese guardavano a Venezia come a una difficile gara; ora finivano per essere sollecitati da ben cinque Festival. Prima, i produttori avevano bisogno di quell'unico Festival; ora sono i vari Festival ad aver bisogno di loro, di quasi tutti loro. Le Olimpiadi dello sport sono, per ragioni ovvie, manifestazioni molto importanti; ma che ne direste, di Olimpiadi che si tenessero tre, quattro, cinque volte all'anno?

E' il carattere artistico-culturale di tali Festival che, per la loro stessa frequenza, viene a essere svisato. E così la Mostra veneziana, nata da un'occasionale esigenza turistica, e subito liberatasene per affermare l'importanza e la bellezza di una sua alta e autonoma funzione, rischia, come tutte le sue consorelle, di ricadere nelle strettoie di quelle primitive esigenze. Si dirà: è un rischio dovuto alla scarsa energia di chi vi è preposto; sappia la Mostra degnamente riaffermare la sua importanza e tutto tornerà a essere come prima. A parte il fatto che l'enunciare un simile postulato è molto più facile dell'attuarlo, tale affermazione non è equa, e non corrisponde al vero, perché tutta una nuova situazione si è andata creando, vasta, negativa ed evidente.

Forse, i Festival cinematografici, hanno un po' fatto il loro tempo. Quando Venezia assolveva anche al suo compito di porto





Nel 1937, tra i film premiati a Venezia, figura anche « La grande illusion » di Jean Renoir: un capolavoro che trascende i limiti dello schermo.

franco del film, si sapeva che quel complessivo panorama, e soprattutto quei determinati film, li si sarebbe potuti vedere soltanto a Venezia; c'era quindi di che mettersi in treno. Ora i film, tutti i film, giungono a tutti gli schermi entro un tempo relativamente breve; il ritmo degli scambi si è fatto sempre più intenso; ed è venuto pertanto a cadere quel richiamo, quasi di frutto proibito, che le prime Mostre avevano, e che è sempre stato diversamente valido, sia per l'intenditore che per lo snob.

Inoltre la produzione dei vari Paesi si è andata sempre più livellando: uno strano *standard* si va sempre più imponendo, precostituisce quasi un minimo comun denominatore per le varie produzioni. Il film di « punta », il film da serata memorabile (fischii cocciuti, o applausi entusiastici, o discussioni a non finire), il film « da Mostra », il film d'eccezione, si fa sempre più raro. Ed era questo il vero sale delle Mostre d'un tempo, da *Il cammino verso la vita* a *Ragazze in uniforme*, da *Estasi* a *L'uomo di Aran*, da *Acque morte* a *La sinfonia dei banditi*, da *La kermesse eroica* a *La grande illusione*.

Non si dimentichi, poi, l'opera sempre più meritoria dei vari Cine-Club e delle piccole sale che si sono specializzate nell'offrire film importanti in edizione originale. Molte grandi città hanno così, a rate settimanali, il loro piccolo, economico, e puntuale Festival a domicilio: che non trascura le esigenze delle novità più recenti come quelle visioni retrospettive. La cosiddetta cultura cinematografica, che vent'anni fa era soltanto una pretesa di pochi, e poté poi vedere nella Mostra di Venezia il suo strumento più audace e imponente, ora quella cultura si va sempre più diffondendo, diffida di mondanità a data fissa, ricerca e vuole il sodo: il bel film, il libro utile, la rivista succosa. E così, mentre le fortune dei Festival, anche per il loro stesso moltiplicarsi, sono andate impallidendo, si sono invece notevolmente accresciute le esigenze di quanti a questi Festival dovrebbero più fedelmente rivolgersi.

Persino il banale miraggio di poter vedere da vicino i protagonisti della vita dello schermo, che di parecchi Festival passati

erano l'attrattiva più trascurabile e vistosa, oggi non commuove più nessuno, quel « divismo » solletica tutt'al più qualche centinaio di sfaccendati. E se i « divi » e le « dive » sono quelli che sono, anche il celebre regista è di solito un uomo, un omeito, assai schivo; e il celebre produttore è di solito un tipo di banchiere un po' altezzoso. Anche i « numeri » dello spettacolo mondano, con il loro ripetersi, si sono rapidamente esauriti. In questa situazione dovrebbero i cartelloni dei vari Festival più che mai essere di una scelta così rigorosa, di un'attrattiva così travolgente, da poter superare i termini della situazione stessa; la quale, invece, per le ragioni che si sono rapidamente accennate, è un po' quella del circolo vizioso e un po' quella del vicolo chiuso.

E' in questa situazione che Venezia si appresta a bandire la sua decima Mostra. Vi parteciperanno i film che vi potranno partecipare: quella pattuglia di film, cioè, che la produzione di ogni Paese avrà riserbato a Venezia, avendo riserbato altre pattuglie consimili a Cannes, Locarno, Bruxelles, Knokke. Lamentarsi a priori o a posteriori del « cartellone » di Venezia sarebbe e sarà inutile e ingiusto. Tanto varrebbe chiedere alla Direzione della Mostra di far produrre lei i film più adatti al suo schermo.

Si può chiedere, questo sí, che la Mostra perfezioni la sua organizzazione in ogni suo elemento. Che la Cineteca della Mostra cominci una buona volta a esistere e a funzionare. Che non siano trascurate, nella carenza di « novità » indiscutibili, mostre retrospettive e personali. E che la Mostra soprattutto pensi, nel migliore dei modi, a durare. Tutto questo, e soltanto questo, si può chiedere, con i migliori auguri, al nuovo direttore Antonio Petrucci. Anche se la situazione generica non vede più allo zenith la fortuna del Festival, l'idea che per prima Venezia affermò è ancora valida, e può tornare ad avere una sua insigne importanza. Si tratta, per quel momento, di essere vigili e preparati, di non aver nulla trascurato per ribadire e riaffermare un prestigio. Si tratta, anche qui, di pazientemente ricostruire.

MARIO GRONO



Cécile Aubry, che Henry-Georges Clouzot ha "inventato" per « Manon », così come prima aveva imposto Suzy Delair e perfino "ridato la vita" a Ginette Leclerc, rovinata dal mestiere.

svaluterà l'attore? in *Cinema*, 15 febbraio 1949, n. 8, di cui questo è la continuazione). Non meno interessante è uno scritto di Capra: « Osservando i "divi", fra i più rinomati, che ho avuto occasione di dover dirigere durante la mia carriera, ho notato che ogni attore considera come la parte più desiderabile quella che gli consente di esprimere con assoluta franchezza il suo carattere naturale. Perciò non vi è alcuna falsa modestia in Gary Cooper quando confessa ch'egli non si crede un attore. Gary infatti è del tutto convinto che esiste un'enorme differenza tra un attore che deve recitare una parte ogni volta diversa e quindi esprimere caratteri spesso contrastanti e l'uomo invece che, come lui, rivela sullo schermo semplicemente quello che è il suo carattere. Vi sono alcuni attori capaci di entrare nei panni e di rappresentare il carattere d'innomerevoli personaggi differenti fra loro, ma sono molto rari. La "camera" possiede un discreto sguardo scrutatore, e quanto meno davanti ad esso l'attore debba "recitare", e quanto più possa mostrarsi invece sincero e naturale, di conseguenza si avrà una personalità fittizia oppure una sentita interpretazione. Il miglior esempio è ancor quello dimostrato da Gary Cooper in *Mr. Deeds Goes to Town*: Gary era Mr. Deeds ».

In tal modo creato questo tipo di semplice personaggio primitivo immesso nella vita moderna con tutto il suo ingenuo stupore, così piacque al pubblico pagante, e se ne compiacquero i principali interessati all'industria della commedia del buon cuore, che gli spettatori ormai affezionati al loro Gary Cooper si adattarono a rintracciarne il tipo e il carattere anche in quei film, come *Ball of Fire* (Colpo di fulmine, 1941) nei quali era assai difficile riconoscere il sincero Mr. Deeds.

Ma c'è differenza da personaggio a personaggio del cinema, con ciò intendendo la massima espressione d'un attore. Dipende spesso dai registi: se i grandi attori

GLI IDOLI NON CROLLERANNO

NEI TEMPI della macchina in cui viviamo, il cinema compie regolarmente il suo lavoro di macchina raccontando storie. Con le quali, e dopo le leggende, le favole, i romanzi, un abile regista ha, quasi, la missione di suscitare l'interesse del più vasto pubblico. Logico quindi, che corrispondendo a tante esigenze di spettatori il film sia mitologico, epico, fantastico, documentario, morale oppure erotico. Se a Scheherazade non meno di cinque o dieci notti occorre per raccontare le avventure di Aladino o delle principesse meravigliose, se ad Alessandro Dumas non bastavano sei volumi per narrare i casi romanzeschi di Giuseppe Balsamo o del visconte di Bragelonne, è naturale che sia necessaria tutta una serie di film per descrivere un certo tipo d'«eroe», e non meno naturale che a tale «eroe» si dia sempre lo stesso aspetto. Almeno, finché un altro attore più bello, o più giovane o più simpatico, attragga l'incostante attenzione del pubblico. Fintanto che il «divo», o la «diva», si sente sorretto dall'incoraggiamento e ancor più dall'adulazione di milioni di spettatori, avviene che l'uno e l'altra rivelino la tendenza d'imporsi con

assoluta autorità dispotica, e questi abusi di potere non solo rendono insopportabili gli attori ma riescono dannosi alla buona qualità dei film, sacrificati alla vanità degli attori. Ma in quella stessa sede eletta d'Olimpo che ottennero col volubile favore popolare, i «divi» non reggono a lungo in sprezzante orgoglio, e non possono sfuggire ai loro doveri verso la folla che li innalza e li abbatte, e di cui sono infine gli schiavi.

Lo «star system» — com'è in uso in America — comprende il lancio degli «idoli» cinematografici, e la permanenza nella «categoria delle stelle», sempre però in relazione agli utili offerti dai fedeli seguaci, e un contratto sancisce l'autorità ancor più potente che non quella degli «idoli» e che rimane appunto ai grandi personaggi interessati all'industria dei divertimenti popolari. Sicché il cinema americano è quello che meno risente degli svantaggi del «divismo». Interessante a tal proposito è il fatto che proprio a Hollywood si sia d'accordo in linea di massima con De Sica e con Rossellini per quanto riguarda «l'attore ancora allo stato primitivo e puro» (vedi mio articolo *L'autore*

secondo la definizione di Cocteau sono «monstres sacrés» cioè talmente incensati da perdere i sentimenti umani, bisogna considerare anche l'operato di taluni registi, i quali talvolta si limitano a trarre dal materiale umano a loro disposizione soltanto alcune vibrazioni, simili in ciò a quei solisti emeriti che dallo strumento ricavano accordi invece che una completa armonia. Il che è accaduto anche a Rossellini, con Anna Magnani, in *L'amore*. Ma specialmente si è verificato con Viviane Romance, alla quale e in gara d'emulazione nello sminuirne i risultati gli avidi produttori concedevano registi accondiscendenti che la lasciavano imporre soggetto, dialoghi e remissivi compagni, pur di ottenere la libertà di compiere un documentario sulle sopracciglia di lei, sopra i suoi denti, i suoi contorcimenti sensuali e la sua immensa vanità plastica. Se invece Viviane Romance fosse stata scritturata a Hollywood, o avesse incontrato a tempo opportuno Clouzot o qualche altro di quella tempra che, anche a suon di schiaffi se necessario, l'avesse rieducata ai doveri e alla dignità d'una vera artista, oggi ella non avrebbe solo una gloria stupida ma

la stima e l'ammirazione del mondo intero. E' vero, tuttavia, che il mondo intero si interessò alle esibizioni di questa usurpatrice del titolo di « diva », ma perché per il gran pubblico non esistono gli autori e appena qualche regista, affascinato com'è dal magico potere dell'attore. Anche se poi l'attore di valore è più raro che una mosca bianca. Le attrattive di seduzione, il fascino e la gioia di vivere di tutta una serie di fanciulle e di bei ragazzi che si vorrebbero incontrare (o, forse, addirittura essere) faranno sempre più propaganda all'America che cento documentari sui lavori della Tennessee Valley. E si sa che, in Francia e in Inghilterra, ogni anno è necessario rinunciare a un certo numero di film per la mancanza di interpreti adeguati.

Alcuni rimproverano al cinema di non essere così potente né così libero da poter presentare i suoi personaggi creati direttamente per lo schermo, anziché presi a prestito dalla vita degli uomini illustri o dai romanzi dei celebri scrittori. E almeno, nel caso di David Copperfield, di Papà Goriot, di Giulio Cesare, per quanto maltrattati nelle riduzioni cinematografiche, un qualcosa esisteva anche prima, uomini o personaggi che fossero, e a questa traccia di vita o di romanzo gli sceneggiatori e i registi, i produttori e gli attori potevano sempre riferirsi, mentre invece riesce arduo se non vano, per un autore, mostrare a tutti gli interessati in qual maniera « viva » il personaggio ch'è una creatura nuova della sua fantasia. In seguito, sarà altrettanto difficile fare accettare al pubblico un altro Julien Sorel, ad esempio, oppure un Vautrin che non sia più sorretto da Gérald Philipe o da Michel Simon. « Voglio fare una Manon del 1949! », disse in quest'anno Clouzot al quale eran già stati rifiutati tre soggetti cinematografici. « Manon! Non vi sembra che ne valga la pena? ». I produttori non erano di quel parere, non erano tentati dal ringiovanimento della creatura dell'abate Prevost, però dava un certo affidamento il fatto che in teatro resistesse validamente



Suzy Delair in « Quai des Orfèvres » (Legittima difesa, 1947) rivelò buone doti di attrice in virtù della intelligente e vigile regia di Henry-Georges Clouzot, allora al suo terzo film.



Vivien Leigh in « Anna Karenina » (1947) di Julien Duvivier. Questa attrice per quanto interessante, non ha saputo esprimere con sincerità gli stati d'animo del difficile personaggio.

dopo decenni di rappresentazioni. Si venne a una decisione favorevole, purché si fosse trovata l'attrice. « Se non esiste, l'inventerò », rispose con entusiasmo l'autore di *Il corvo*, e difatti « inventò » Cécil Aubry, come prima aveva imposto Suzy Delair e persino « rifatto una verginità » a Ginette Leclerc rovinata dal mestiere in un'infima categoria.

Tutto è possibile. Un critico parigino ha scritto che il cinema resta talmente aderente alla realtà per cui è impossibile far dire con naturalezza « How do you do? » agli interpreti inglesi di *Anna Karenina*. Eppure Clarence Brown, a Hollywood, vi era riuscito: e non una volta sola, bensì due, nell'edizione muta e quindi nell'edizione parlata di quel film nel quale Greta Garbo aveva saputo comporre attorno a sé l'atmosfera adatta all'eroina di Leone Tolstoj. Mentre Vivien Leigh, per quanto bella, non ha saputo esprimere quella passione che sembra quieta e sopita ed è al contrario un fermento di ribellione, né la assorta rassegnazione al fato che la Garbo animò in maniera insuperabile. L'attore è come un « medium » e la sua arte consiste nell'esprimere, trasmettere, rendere vivo un « quid », qualcosa che altrimenti resta a uno stato di percezione latente, ed



A sinistra: Gary Cooper, che ha creato un tipo di semplice personaggio quasi primitivo, immesso nella vita moderna con tutto il suo ingenuo stupore. A destra: Joan Crawford rimane un "simbolo": in questa attrice si riassumono i sogni e le disperazioni di milioni di donne.

egli deve in definitiva rendere visibile un fantasma, impersonare un sogno o una fantasia, incarnare un essere immaginario al quale dona la sua anima. Impresa bella, e ammirevole, ma difficile, molto più difficile nel cinema che nel teatro poiché sullo schermo il magnetismo personale deve sottostare alla riproduzione elettromeccanica della voce e dell'apparenza. Perciò l'attore cinematografico ha bisogno quanti altri mai di eccezionali doti fisiche per imporsi, oltre il talento e la vocazione, se vuole che il pubblico creda immediatamente a quanto egli dice, a quello che fa, a ciò insomma ch'egli trasmette.

E' stato dimostrato che il pubblico per interessarsi a una storia, e tranne rari casi di ricerca piuttosto d'un piacere intellettuale, vuole riconoscere se stesso nel personaggio presentato nel film. Di conseguenza, l'attore che abbiamo definito un « medium » si assume due gravosi compiti: quello di incarnare un personaggio di fantasia e poi di tentar con esso di attrarre il pubblico nella finzione sino a farlo ridere, piangere, soffrire, vivere con lui. Se l'attore non riesce a dare sintomi di vita vera, il pubblico che in tal caso non comprende più il dramma del personaggio, va dicendo che la storia è inverosimile. Sono storie inverosimili quelle di Napoleone, di Gandhi, di Landru e soltanto Ingrid Bergman è in parte riuscita, in una raffigurazione eroica ed ispirata, a interessare la gran massa d'ignoranti del mon-

do secondo il punto di vista di Giovanna d'Arco. Bisogna anche riconoscere che la folla non è rimasta insensibile alle vicende grottesche di Fabrizi in *Vivere in pace* e che, conoscendo i precedenti amorosi di Joan Crawford, ha ammesso che questa dovesse impazzire d'amore in *Possessed* (Anime in delirio, 1927). Ma per la Crawford esiste una speciale idolatria, in quanto in lei si riassumono i sogni, le disperazioni, le beffe della vita di milioni di donne; e se anche ha fatto film che sono mediocri tuttavia ella rimane sempre un simbolo, o forse è l'ideale romantico e assieme la realtà, per molti, di questa nostra vita moderna. Idolo finché si vuole, musa anche ispiratrice per tante vite, quando non sia una specie di oracolo o di fata, ma non dimentichiamo che in vent'anni di gloriosa attività questa donna incomparabile ha dimostrato un tale attaccamento alla vita operosa, una tale devozione amorevole alla sua attività da renderla un esempio ammirevole nell'arte, se non nel suo mestiere specializzato.

Il cinema è un fenomeno complesso, paragonabile all'espressione musicale non solo per il ritmo di cui abbisogna ma anche per quelle certe doti di qualità che richiede nei suoi interpreti. Non si tratta rigorosamente di tenori o di primedonne ma sempre di elementi sensibili e variati che danno modo ai sogni di farsi quasi veri. Toscanini, però, e Menuhin non hanno mai affermato che Beethoven e Schu-

bert non potrebbero esistere senza di loro. Le « dive » e i « divi », hanno invece questa suprema indifferenza per gli altri e dimostrano un orgoglio sprezzante che rasenta il cinismo, specialmente in Europa dove non vigono gli speciali e impegnativi contratti di Hollywood e perciò si ritengono pressoché unici e fanno pesare d'oro ogni loro consenso. Dobbiamo perciò abbattere gli « idoli »? dimenticare che ne esistono anche di quelli che sono buoni, pacati, ragionevoli e umani? mettere nel mucchio dei reprobri persino il ricordo di Carole Lombard, di Raimu, di Leslie Howard? o piuttosto si dovrebbe perdonare all'umana debolezza delle « divinità » mortali considerando che, senza di esse, il cinema sarebbe poco più che una forma romanzata del giornalismo. Potremmo ammirare quei personaggi, non presi a prestito né dai romanzi e neppure dal teatro, che furono raffigurati da von Stroheim nell'ufficialeto crudele e passionale di *Foolish Wives* (Femmine folli, 1922), o dall'ometto vagabondo e immagine di Chaplin, se questi due artisti non avessero, e in maniera così personale, dato vita alle loro creazioni?

Io credo che il cinema non possa condannare, sin a quando nuove invenzioni non consentiranno di registrare i fenomeni di movimento e di suono della fantasia, ciò che costituisce la sua sostanza stessa di vita, ed è la sua carne.

JEAN GEORGE AURIOL

IMMAGINE E PAROLA

L'INVENZIONE tecnica del film sonoro e parlato ha riproposto il problema del film come arte. Il vincolo « realistico » del parlato, della dialogazione, della aderenza, quindi, al contenuto, è stato visto spesso come un limite invalicabile alla capacità espressiva del film: l'aggiunta della parola è stata considerata una riprova senza appello della natura esclusivamente riproduttiva dell'immagine cinematografica, o del film come doppione del teatro.

Così l'Arnheim ed il Rotha si sono fatti eco di un « rigorismo » cinematografico, affermando senz'altro che il film parlato e sonoro, o fonofilm, è una contaminazione eclettica che non si può confondere con l'autentica creazione cinematografica, la quale si concreta essenzialmente, ed esaurientemente per immagini. Il Balázs, il Pudovkin ed altri hanno invece insistito sul fatto che il suono e la parola non sono, nel film, elementi di passività naturalistica, di riproduzione inanime, ma elementi di una natura diversa dall'immagine visiva, che occorre adoperare in modo strettamente funzionale al ritmo cinematografico. Altri infine hanno osservato che l'aspetto di « contenuto » attribuito ai suoni ed alle parole parlate era presente in sostanza anche nel vecchio film muto, nelle cosiddette « didascalie »: e la riprova è che i film muti, la cui creatività d'immagine era intrinsecamente raggiunta, erano privi o quasi di « didascalie », mentre i film non aventi tale carattere, ed in generale artisticamente insufficienti, od obbedienti ad altri moventi, abbondavano di « didascalie », e ad esse era in notevole parte affidato l'effetto psicologico e suggestivo sullo spettatore. In altre parole, vi era della « letteratura » o della « prosa » ibrida o impura anche nel film muto, così come c'è nel sonoro e parlato: in ambedue i casi si può tradire l'autenticità dell'espressione per immagini (visiva o figurativa che si dica), per sconfinare in un contenutismo di varia indole.

Mi pare che un esempio calzante tolto dall'esperienza critica delle arti figurative possano contribuire a chiarire definitivamente, o dirimere, la questione. Generalmente, le opere d'arte figurativa si presentano con una apparenza « figurale »: vale a dire come racconti, figure, oggetti, scene, paesaggi, drammi, storie, allegorie, e via dicendo. Esistono persino discipline speciali, come l'iconografia e l'iconologia, che si occupano di decifrare, precisare, interpretare il soggetto delle opere d'arte. E sia detto fra parentesi che queste « scienze » sono di solito scienze assai approssimative, perché molto spesso, quasi in generale, i « soggetti », almeno come supporti o trame letterarie o storiche o allegoriche, erano forniti da professionisti dei rami, e l'artista li visualizzava in ordine alla propria esigenza fantastica; e intimamente contraddittorie « scienze dell'eccezione » perché, pur essendo impostate e condotte per perseguire ed esemplificare una « regola » iconografica (che non si trova nemmeno in fenomeni storici come il bizantinismo o il « gotico internazionale ») debbono ridursi ad elenchi di casistiche particolari. Tanto è vero che anche il « soggetto », la « materia », il « contenuto », o comunque si voglia chiamare, non è mai,

o quasi mai, neppur esso un'accettazione inerte o passiva da parte dell'artista, ma è un elemento, è un indice di « scelta », di « appropriazione », nel senso che la fantasia dell'artista soggettiva o personalizza materia e tecnica e non soltanto, come si crede, il linguaggio espressivo, formale, considerato a questo modo quasi astratto.

Immagine e parola del film stanno nello stesso rapporto che immagine, o stile, e materia figurale nell'arte figurativa: s'intende, quando si tratti di arte. Come un pittore od uno scultore assumono un tema, o la variazione di un tema (si pensi alle testimonianze del *Journal* di Delacroix), quali le più adatte, consonanti al proprio linguaggio formale, così il regista (per esempio: Pabst in *Kameradschaft*, Clair in *A nous la liberté*, Machaty in *Extase*, Vidor in *Hallelujah!*, e via dicendo) ha assunto parola e suono nello stesso modo con cui ha assunto (scelto) soggetto e temi, vale a dire come intrinseche, o meglio esclusive, condizioni di aderenza e pienezza espressiva della sua particolare visione, o ritmo cinematografico. E' per questa ragione che, nelle opere d'arte cinematografiche, suoni o dialoghi funzionali, o meglio sostanzialmente incarnati nel ritmo delle immagini, non disturbano, dissuadono o distruggono dall'espressione, così come in un dipinto (mettiamo: la *Nascita di Venere* di Botticelli, o la *Madonna in trono* di Giotto) l'elemento strettamente « figurale » viene sommerso, per la contemplazione critica o comprensiva, dei valori formali la cui urgenza o necessità ha originato la sua scelta, o la sua speciale configurazione.

Certo, ci si può arrestare (e lo si fa da molti, nella critica d'arte e nell'apprezzamento del cinema), insieme per insufficienza e con arbitrio estetico, all'apparenza di un'opera d'arte come alla astratta trama dialogica o fonica di un film: ma allora, che cosa s'intende veramente della qualità di quelle opere? Finiscono per sfuggircene proprio i caratteri peculiari; e in realtà nulla conosciamo di quelle umane espressioni.

CARLO L. BAGGIANTI



Da un'inquadratura di « *A nous la liberté* », Clair ha impiegato in questo film parola e suono nello stesso modo con cui ha scelto soggetto e tema.

FILM SUL PALMO DELLA MANO

CERTO C'È qualcosa di piacevolmente paradossale, nel proporsi di volgarizzare una curiosità, forse per quel volere, a ogni costo, attentare al suo luogo solitario, forzandola a passare nel dominio pubblico che rifugge; ma io credo non sia il caso di dubitarne, quando, accadendo il contrario, si presume di formare l'oggetto tra la generale attenzione, per lasciarsi maliziosamente sfuggire lungo la china, in fondo alla quale lo vorremmo relegato tra le pieghe delle nostre abitudini laterali. Questa curiosità a priori sono le «fotoline», una parola destinata a rimanere nel cerchio ristretto degli studiosi di cose cinematografiche, ove essi apprezzino la eccezione di tenere sul palmo della mano il film, con il giustificabile esclusivismo del paziente bibliofilo che vanta una preziosa rarità. Una collezione di fotoline riduce ai minimi termini un film e permette di conservarlo nella propria biblioteca, senza avere modo di distinguere dal libro. È un fatto che io faccia scorrere l'indice sulla costa del volume, sul quale spicchi il nome dorato di Georg W. Pabst, senza rendermi conto se le pagine rilegate abbiano impresso il testo di un saggio critico o "portino" le autentiche immagini di un dramma, come *Kameradschaft* o *Westfront 1918*.

Noi conosciamo, a proposito, un tentativo editoriale notevole per i risultati raggiunti, ma in nessun caso si è consentito all'amatore di raccogliere catalogare e montare le immagini del film, con lo spirito del collezionista che disponga di frammenti autentici. Per arrivare a tanto non possiamo fare a meno di pensare alla pellicola, la sede naturale del film, come ad un materiale, intaccato o intaccabile dall'uso, che trova nelle cure del nuovo amatore una via di più per lasciare qualche segno della sua breve esistenza. Le fotoline, infatti, si sono ottenute, e chiunque possa lo può fare in tempo agevole, ritagliando le immagini direttamente, da pezzi di film, nel particolare modo che consenta di isolare la sola scena, staccata dalla perforazione e dalla colonna sonora, con il minimo margine possibile, perché l'interno non risulti al vivo, nei suoi limiti caratteristici. Esse, in senso archeologico, rappresentano i pezzi rinvenuti di un complesso perduto, o ritenuto tale, riconosciuto per immaginazione o razionalmente, dal criterio e dalla fortuna della raccolta, la quale, come si vede, unisce alla autenticità la testimonianza apprezzabile di una selezione condotta secondo un preciso intento.

C'è una differenza tra il fotogramma (elemento unitario visivo e sonoro nel meccanismo fisiologico della riproduzione, rigidamente collegato ai dispositivi della macchina mediante la perforazione e la colonna sonora) e le fotoline, isolate nella raccolta, sul piano immobile della osservazione, per l'analisi e la documentazione degli elementi occorrenti alla sintesi. Dalla distinzione discende il criterio di scelta, fondato sul concetto della immagine pura, ben distinto da quello di immagine aderente al sistema meccanico, e tale si concretizza attraverso un identificabile momento risolutivo, limitabile negli stessi rapporti sui quali si è regolata la ripresa, che sono poi i medesimi che servono la definizione di in-

quadratura principale e danno al possessore di fotoline la sensazione inconsueta di disporre della porzione di spazio relativo, materializzato sulla superficie di un ritaglio maneggevole.

Voi potete raccogliere, con le pinzette, questa immagine prediletta e deporla nell'alloggio trasparente della pagina: punto per punto, negli istanti che hanno colpito il vostro senso estetico, o il vostro sentimento o il vostro interesse di tecnico, il film si ricomponne, scorrendo da una riga all'altra, nella successione con cui si leggono le parole di un discorso e ora documentano il particolare linguaggio che vi ha guidato nella scelta e nella disposizione.

Le fotoline non soffrono dei danni di una ulteriore usura, né delle alterazioni subite dalla stessa immagine nella riproduzione fotografica e tipografica e vi mettono in grado

Una collezione di "fotoline" riduce ai minimi termini una pellicola, e permette di conservarla in biblioteca. Le immagini scelte e deposte negli appositi alloggi trasparenti delle pagine di un libro, documentano in un certo senso il linguaggio e gli altri valori di un'opera cinematografica.

di fermarvi su di un istante dell'azione o di sostituirlo con quello subito vicino, senza la ingerenza di chi presiede all'ordinamento di una pubblicazione, necessariamente costretta nei limiti della edizione e di una convenienza economica.

Le "fotoline" come montaggio

Se la collezione consistesse semplicemente nell'allineare tutta la successione delle immagini, si avrebbe un duplicato del film e, in verità, chi ne resterebbe mortificato sarebbe il nostro amatore, non solo perché si applica alla ricerca di una condizione diversa, dimostrando di saper distinguere gli elementi che servono a restituire l'emozione raccolta di fronte al soggetto; soprattutto perché ci piace immaginarlo intento nelle diverse analisi, in cui si può sottoporre il complesso materiale, per fissare il programma personale. Sotto questo doppio aspetto, ci si rende conto che i duemila o tremila metri si riducono entro un numero di immagini dimostrative.

C'è una famosa pittura del futurista Balla che rende bene il metodo: essa raffigura il movimento di un cagnolino che "rotola" dietro l'accompagnatrice, attraverso le posizioni tipiche delle zampette, ognuna disegnata con l'impressione residua dell'altra. Il Marey, che avesse ripresa la stessa scena in cronofotografia, avrebbe riprodotti altrettanti punti di passaggio, con la differenza sostanziale che il suo apparecchio, e meglio quello cinematografico, avrebbe più finemente suddiviso le fa-

"Fotoline" desunte dal film «Le jour se lève».

si del movimento, regolando convenientemente la velocità di ripresa; mentre non è affatto richiesto per riuscire a rendere la suggestione scandita dal pittore. I frammenti della realtà, che si staccano ad ogni ventiquattresimo della ripresa cinematografica, passano quindi a disposizione di una successiva elaborazione, il cui scopo è di arrivare alla sintesi evocativa del Balla.

In questo tentativo, il film si distende in una veduta panoramica, sulla quale l'occhio è libero di scorrere in avanti e indietro, nella condizione più opportuna per fare importanti constatazioni, per prima quella sul momento tipico delle immagini fissate a scadenza indipendente, ma sufficiente a sorprendere l'azione culminante, maturatasi rispetto al punto di vista dell'autore che ha diretto l'obbiettivo di presa e gli oggetti nel suo campo. La geografia del film, via via precisata su di una configurazione da diagramma, escluse le variazioni che non portando un contributo di novità annullerebbero le nozioni nel frammentario, ed esige, di conseguenza, un assiduo apprezzamento, nel giudizio che si dà ogniqualvolta si inserisce un pezzo tra gli altri, non tanto lontani da non apparire più in relazione. Rispetto al disegno generale, cominciano così ad acquistare valore le differenze tra le immagini base e le immagini dei passaggi intermedi, le quali, appunto per concorrere e preparare un avvenimento che si concentra in un intervallo molto largo, tenderanno a contenere pleonasmii, più o meno sottili, secondo il discernimento dimostrato.

Riferendosi al film proiettato e comparandovi le parti di cui ora si è in possesso, si sarà spinti a individuare la struttura narrativa ed espressiva, quadro per quadro, rispetto a una sensibilità e arrivando alla scoperta che nel contenuto di quelle forme concluse, negli elementi fondamentali, presi a sé, vengono meno effettivamente dei fattori emotivi e figurativi che risultavano nella sintesi della proiezione e viceversa; da qui la tendenza a precisare sempre meglio la natura segreta del film sulle relazioni tra forma e contenuto, derivate dalla pratica di un vero e proprio esercizio di montaggio.

L'attimo della visione, "congelato" in ogni pezzo, non è più il cadavere rispetto al vivo, come diceva il Margadonna in *Cinema ieri e oggi* (1932), appunto come non si deve confondere la velocità fisica della pellicola con lo svolgimento temporale delle impressioni che porta: nella successione della raccolta circola un tempo intuibile, se gli atteggiamenti sottintesi ricompaiono per induzione dagli atteggiamenti presenti. Non facciamo forse risalire l'idea di movimento registrato alla emozione che ci suggeriscono i tanto citati bisonti graffiati dai primitivi? O non abbiamo prove sufficienti nella suggestione dinamica dei personaggi del Caravaggio, per ricordare il più comune, e in genere nei maggiori della pittura all'italiana, che ha ispirato addirittura un genere di documentarismo cinematografico?

Molto probabilmente, chi si avventura in questa singolare esperienza proverà in parte ciò che si afferma, ma non sfuggirà all'impulso di associare comunque due pezzi distanti, che è il primo passo alla composizione, né



potrà esimersi dalla scelta tra due pezzi simili, che equivale alla riduzione della immagine secondaria. La ricerca a consegnare una serie indispensabile ritrova, così, i requisiti per inestarsi nel rigore e nella compiacenza del nostro spirito e se il ricordo emotivo di un pezzo si scarica nell'altro vuol dire che quell'effetto si ricollega da una parte alla nostra buona disposizione, dall'altra ad un collegamento reso sufficientemente palese, il che è diverso da quanto si ottiene da una raccolta di fotografie, appunto perché non si è mai sospettato che la serie fotografica arrivasse alla completezza di una felice serie in fotolinee.

Esperienze precedenti

Quando Paul Rotha presentava la sua raccolta fotografica in *Mowie Parade* (1936), era costretto a rammaricarsi della scarsità del risultato: « Non riflette per nulla le eccitanti virtù intrinseche del film che risultano solo alla proiezione. Non può descrivere gli accorgimenti per la ripresa ed al tavolo di montaggio che sono stati usati con tanto effetto da numerosi produttori. Né può documentare l'immaginario risultato dello spozializio dell'immagine con il suono. Nessuna idea concreta può essere data dell'arte dell'attore, del ritmo che è la linfa del buon cinema o della sapiente combinazione dell'elemento sonoro al visivo che innalzano il lavoro di un regista dal livello comune a quello della classe rara. Le "fotografie da film" come sono chiamate le fotografie illustranti pellicole, non soddisfano, anche se esse sono ingrandimenti degli stessi fotogrammi ».

Un passo in avanti si segnala con l'apparizione della « Cineteca Domus in volumi » (1945), l'iniziativa editoriale citata prima, proprio con la riproduzione dei fotogrammi, ingranditi e ordinati sul racconto risolto in didascalie: « Fra tutte le pubblicazioni del genere, questa si avvicina di più ad una comprensione concreta del cinema, sempreché, si badi bene, si consideri la sequela dei fotogrammi come puramente indicativa. E' chiaro che ad essa mancano, per esempio, il tempo e il movimento, ossia il ritmo del film. L'utilità della collezione deve piuttosto ricercarsi nel fatto che essa ripropone gli elementi costitutivi dell'opera cinematografica in senso figurativo: con posizione, campo e angolo di inquadratura, scenografia, costumi, eccetera ». (La Fiera Letteraria, numero 9 del 1946). Eppure, già nel primo volume dedicato ad un film di Feyder, il compiacimento di essere arrivati ad un accostamento embrionale di movimento immaginario mi pare implicito in quel garbato avvertimento che si suggerisce al lettore-spettatore in procinto di scorrere l'opera: « Non bisogna aprire il libro a caso, come non è bene vedere uno spettacolo cinematografico a metà ».

Del resto, se posando l'occhio sull'ingrandimento fotografico di un vecchio film ne sentiamo la distanza, non per gli elementi superati della ambientazione, quanto per l'arte dell'attore, per il suo modo di agire, per l'espressione marcata, la pesantezza dei gesti e, perfino, la disarmonia con i movimenti, che entrano in combinazione, dei personaggi vicini, perché non si dovrebbe ravvivare un impulso al moto rinchiuso in una immagine, pog-

giandolo con l'impulso della immagine vicina e accortamente scelta per mantenere la suggestione? E perché non dovremmo seguire lo spostamento delle persone e delle cose dell'ambiente, attraverso i rapporti che realmente le hanno distinte, qualora il materiale disponibile lo permettesse?

Le fotolinee, la parola significherebbe « immagini elementari allineabili », rispondono a questo principio, con il miglior esito desiderabile, perché l'amatore, dovendo organizzare la raccolta e non semplicemente accettarla, risale alle necessità che l'hanno suggerita, con il privilegio di arrivare alla selezione completa, se non perfetta. Egli, poi, si avvicina finalmente alla condizione dello spettatore, quando, all'osservazione dei pezzi ad occhio nudo o con l'ausilio della lente, sostituisce la proiezione su schermo, mediante uno di quei dispositivi ottici per la visione collettiva delle microfotografie.

Ritorniamo alla lanterna magica, indugiamo nell'analisi e spingiamo lo sguardo nella intimità del movimento, a estrarvi non soltanto dei termini figurativi, anche i fattori determinanti di un certo risultato dinamico; scomposizione di un'opera che si rifiuta di fermarsi e si lascia indagare solo nella esteriore fissità dei suoi istanti separati; al contrario, ricomposizione dalle parti in cui si è inteso rappresentare il tempo reale per ricavarne quello immaginario. Nei due sensi, della osservazione isolata e in quello fondato sui rapporti di relazione, le fotolinee intendono valere quale vivo ed efficace strumento di documentazione, nel significato atteso dall'intenditore.

(Continua).

O. G. CARAMAZZA

LA "REDENZIONE" DI ROBERT MITCHUM

USCITO di prigione, Robert Mitchum ha scritto un articolo in cui dichiara di pentirsi della faccenda della sigaretta alla marijuana e chiede scusa al suo pubblico. E' stato, questo, l'atto finale di una delicata campagna di riabilitazione condotta con molta perizia dagli uffici pubblicità di Hollywood che hanno dato un'ulteriore prova della loro potenza. La questione c'interessa proprio e soltanto da questo punto di vista. Per il resto non è che un fatto di cronaca nera che ha avuto grande eco solo perché vi era implicato un noto attore.

Come si ricorderà, Robert Mitchum fu condannato dalla Corte di Los Angeles a 60 giorni di prigione e a due anni di condizionale perché venne trovato in casa dell'attrice Lila Leeds mentre fumava una sigaretta che conteneva uno stupefacente, la marijuana. A Hollywood era scoppiato lo scandalo e in tutti gli Stati Uniti, soprattutto nelle piccole città di provincia, i « vizi » e le « orgie » dei « divi » diventarono il tema di conversazione del giorno. I custodi della moralità quacchera scesero in campo, si agitarono le varie associazioni del buon costume, piccoli e grandi circoli levarono scandalizzati grida d'orrore. Fu quello un momento grave per la carriera di Mitchum. Non sarebbe stata la prima volta che un attore fosse costretto a ritirarsi sotto la spinta dell'opinione pubblica disapprovante un suo particolare modo di vita, un suo atteggiamento o magari anche — come se ne è dato il caso — una data interpretazione disgustevole per il carattere del personaggio. Mitchum sarebbe stato perduto se la sua Casa non fosse partita alla riscossa per salvare i milioni di dollari impegnati prima nel suo lancio, poi nella realizzazione di film da lui interpretati.

L'Ufficio pubblicità si mise in moto. Il compito era arduo. Per riuscire a « smontare » l'opinione pubblica non c'era che un mezzo: contrapporre a un sentimento un altro sentimento; ed esso fece leva sul più potente dei sentimenti: quello della pietà. Non si negò né si attenuò la colpa di Mitchum, ma si insinuò che egli era rimasto vittima di circostanze disgraziate e che, comunque, non era un vizioso. D'altra parte la legge, che è eguale per tutti, anche per i « divi » più celebri, non lo aveva risparmiato; ed egli che aveva sbagliato ora pagava sopportando con rassegnazione la dura vita della prigione. E così i giornali illustrati si riempirono di fotografie della sua vita di carcerato nella Wayside Honor Farm. Esse mostravano Mitchum che lavava i pavimenti, lavorava nei campi, faceva i mestieri più umili e più faticosi. E Mitchum fu commiserato. L'opinione pubblica si addolcì. La

partita era quasi vinta. La vittoria finale è venuta con un articolo firmato Robert Mitchum pubblicato da una grande rivista cinematografica americana e diffuso anche negli altri paesi. E' un articolo scritto con abilità. Mitchum, contrito, domanda al suo pubblico: « Potrò continuare a lavorare, o sarò dimenticato? ». E ringrazia quanti gli sono stati vicini in queste ore difficili della sua vita, loda il giudice Clemente Nye per il suo senso di giustizia, ringrazia la moglie Dorothy la quale gli ha dato il coraggio di superare momenti di tremenda disperazione. Ringrazia infine il suo amico e medico Frederick Hacker per avergli fatto capire quale sia stato il suo più grande errore: la cieca fiducia in certi « amici » di Hollywood.

Ecco il punto: la colpa è dei cosiddetti amici. Egli non sapeva che la sigaretta offertagli in casa di Lila Leeds conteneva la marijuana. E l'aveva appena accesa quando era entrata la polizia. « Non fidatevi degli amici », dice Robert Mitchum, « fin dal 1947 ero circondato da tipi equivoci e non lo sapevo. Ero celebre, avevo denaro... Che cosa avrebbe potuto succedermi? Era inevitabile che prima o poi qualcuno mi avrebbe dato una sigaretta alla marijuana e che l'avrei fumata. Ero di una ingenuità incredibile ». Ma la pura aria della Wayside Farm gli ha schiarito le idee. Laggiù ha avuto molto tempo per riflettere sulla sua vita. Ora vivrà con un nuovo senso di responsabilità. Si dedicherà interamente al compito di disperdere qualsiasi dubbio che i suoi due figli potessero avere verso di lui. (Un povero padre di famiglia, dunque, che vuole riabilitarsi. Perché negargli questa possibilità condannandolo alla fame?). « Sono un uomo cambiato », dice Mitchum, « oggi sento in me una pace che prima non conoscevo. Dovrò ricominciare da capo, anche finanziariamente e dovrò lottare molto per rifarmi una carriera ». Ed ecco l'invocazione al pubblico, sollecitato come unico giudice del suo futuro: « Tutto questo sarà possibile solo se voi spettatori che rappresentate il mio pubblico avrete fiducia in me e vorrete che io continui il mio lavoro. Quale sarà la vostra sentenza? Dallo Stato di California sono già stato punito per quello che ho fatto. Adesso sta a voi. Voi siete il mio giuri. Mi metto nelle vostre mani. Quale sarà la sentenza? ».

Robert Mitchum si può senz'altro considerare un uomo perdonato. Il pubblico americano non aspetta che di vedere il suo « idolo » in un nuovo film. Ma Lila Leeds? Lila Leeds è una piccola attrice che non ha alle sue spalle un ufficio pubblicità. Di lei nessuno parla più. E' sepolta e dimenticata.



Robert Mitchum nel film « Blood on the Moon » (Sangue sulla luna) di Robert Wise.

A. M.



1



3



5



2



4



6

LA MELA È CADUTA

ABBIAMO già parlato di *Der appel ist ab* (La mela è caduta); diamo ora la trama e alcune fotografie dell'ultima opera di Helmut Käutner. Il film racconta le vicende dell'« uomo » Adamo Schmidt, fabbricante di sidro, piombato in un tormentoso stato d'animo ad opera di due donne che esercitano su di lui una diversa, ma ugualmente intensa attrazione. Purtroppo, l'infelice Adamo non si rende conto di essere egli stesso l'unica causa del dilemma e si ritira in una clinica dove, attraverso il sonno, trova la soluzione del problema che lo affligge. Sogna di essere Adamo, il primo uomo. Rivive, fin dalla creazione del mondo, tutta la sua storia proiettata in un ambiente irreale e fantastico. In cielo, in paradiso, all'inferno, sulla terra, s'imbatte nei personaggi della sua tormentata vita di fabbricante di sidro. Presente, passato e futuro si confondono in una imbrogliatissima trama, ma poi, pian piano, le idee del signor Schmidt si schiariscono. Dopo "celesti" avventure ed "infernali" episodi, Adamo si sveglia, deciso a correggere la propria vita secondo i suggerimenti del sonno.

Il signor Adamo Schmidt (Robby Todd), depresso e scoraggiato, innamorato nello stesso tempo di due donne, decide di ritirarsi in solitudine nel sanatorio per "malattie dell'epoca", diretto dal dr. Petri (Helmut Käutner). Qui, dormendo, egli sogna il direttore della clinica nelle vesti di San Pietro il quale, coadiuvato da gran numero di collaboratori, sta costruendo "Il mondo". Adamo (signor Schmidt) ed Eva (Bettina Moissi) stanno a guardare. Ben presto si stancano ed iniziano una passeggiata in cielo, mettendo a soqquadro l'universo e cogliendo stelle dal firmamento come fossero fiori (foto 1). San Pietro, guardando dalla finestra, non vede più Adamo ed Eva. S'accorge invece che Lucifero (Arno Assmann), uno dei suoi migliori angeli, si è abbandonato alla più umana delle tentazioni: l'amore. La rigida disciplina celeste, per tale reato non ha che una punizione: San Pietro raduna l'esercito degli angeli e Lucifero, alla pre-

senza di tutti, viene degradato (foto 2). Adamo ed Eva vengono condotti nel paradiso, la cui costruzione è appena terminata. I due lo trovano bellissimo, ma, infine, molto noioso. Così Eva si addormenta (foto 3). San Pietro, impietoso, manda in dono ai due un delizioso pianoforte (foto 4). Adamo ed Eva si divertono molto (foto 5), ma i ritmi trascinati di Adamo esercitano una forte attrazione su Lucifero, l'angelo degradato, che si avvicina ai due. Con amabili conversari, finisce con l'indurli ad una giterella, senza impegno, nel suo regno. Sopra l'ingresso un'insegna al neon: «INFERNO - Tutte le sere veglionissimo» (foto 6). In un fastoso salone, l'ex-Lucifero offre agli ospiti una diabolica cena (foto 7) e varie distrazioni fra cui la visita in una sala da ballo dove i dannati si dimenano freneticamente nel "boogie-woogie" (foto 8). Adamo ed Eva, ancora ignari della vita mondana, fuggono impauriti senza pagare il conto. Lucifero li fa seguire dalla "serpe" Lilith (Joana Maria Gorvin) e ciò provoca disastrose conseguenze: Adamo per la prima volta si sente uomo e deve pagare con la mela. Viene colto in flagrante ed i suoi rimorsi non servono. Ormai il suo peccato ha sconvolto l'Ordine del Paradiso e già il leone sbrana l'agnello con cui prima viveva in armonia (foto 9). Il Paradiso viene chiuso "per caso di peccato", mentre i peccatori Adamo e Lilith vengono espulsi. Scendono verso la Terra (foto 10) dove regna la più completa desolazione (foto 11). Più tardi anche Eva segue l'infedele Adamo, il quale non si rese conto che, per essere felice, ha bisogno di tutte e due le donne. Ma a questo punto intervengono le autorità celesti e al cospetto di San Pietro viene deciso che una delle due deve scomparire. Adamo si ribella: o tutte e due o nessuna (foto 12). Tumulto e costernazione. Il tribunale celeste trova una soluzione radicale: le due donne vengono poste sotto una campana di vetro nella quale tra fiamme e scintille, avviene la loro fusione in un solo nuovo essere (Irene von Meyendorff) e Adamo, finalmente, trova l'agognata serenità (foto 13).

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

ANNO I - VOLUME I
25 ottobre 1948 - 30 giugno 49
FASCICOLI 1 - 17

CASA EDITRICE GLORIOSA - VITAGLIANO

INDICE PER MATERIE

DEL I VOLUME (25 OTTOBRE 1948 - 30 GIUGNO 1949)

Il numero romano indica il fascicolo; quello arabo, la pagina.

Nel fascicolo 19 pubblicheremo l'elenco completo di tutti i film comunque citati nel primo volume di Cinema nuova serie, e nel fascicolo 20 anche l'elenco di tutti i registi e attori citati.

BIBLIOTECA

Aleksandrov G. V. (v. P. L. - G. V. Aleksandrov: <i>Kinematografija na slugibe reakzji</i>)	VII, 222
Bächlin P. (v. CAGLIO L. - Peter Bächlin: <i>Der Film als Ware</i>)	VII, 222
Barbaro U. (v. PICCOLI M. T. - U. Barbaro: <i>Soggetto e sceneggiatura</i>)	VIII, 254
Béracha S. (v. TERZI C. - S. Béracha: <i>Le mirage du cinéma</i>)	XIV, 447
Bessy M. et Lo Duca (v. VIAZZI G. - M. Bessy et Lo Duca: <i>Louis Lumière, inventeur</i>)	III, 82
Bianco e Nero (III, 82 - V, 140 - VII, 222 - IX, 286 - XV, 479)	XVI, 510
Bild und Ton	VII, 222
Bost P. et Aurenche J. (v. TERZI C. - P. Bost et J. Aurenche: <i>La Symphonie Pastorale</i>)	V, 140
Brunel A. (v. GRANICH T. - Brunel A.: <i>Film Script - The Technique of Writing for the Screen</i>)	XVII, 543
Chiattono A. (v. DEL BUONO O. - A. Chiattono: <i>Il film western</i>)	XIII, 409
Critica cinematografica, La	V, 140
Dickinson T. and De La Roche C. (v. V. G. - T. Dickinson and C. De La Roche: <i>Soviet Cinema</i>)	XII, 382
Factual Film, The (v. P. P. R. - Autori anonimi: <i>The Factual Film</i>)	VI, 178
Film Review	VII, 222
Hogar, El	VII, 222
Iskusstvo Kino	V, 140
Lebediev N. A. (v. VIAZZI G. - N. A. Lebediev: <i>Ocerk Istorii Kino SSSR</i>)	III, 82
Literatura cinematografica in Germania (v. VERDONE M.)	IV, 126
Low R. and Manvell R. (v. DI GIAMMATTEO F. - R. Low and R. Manvell: <i>The History of the British Film</i>)	IX, 286
Mayer J. P. (v. G. N. - J. P. Mayer: <i>Sociology of Film</i>)	XI, 351
Mayer J. P. (v. GOBETTI P. - J. P. Mayer: <i>British Cinemas and their Audiences</i>)	XV, 479
Osten G. (v. TERZI C. - G. Osten: <i>Det Förlorade Paradiset</i>)	XIV, 447
Partisan Review	III, 82
Penguin Film Review, The (v. TOSCHI G. - <i>The Penguin Film Review</i>)	X, 318
Pro Cine	VII, 222
Revue Internationale de Filmologie	III, 82
Revue du Cinéma, La	VI, 178
Sadoul Georges (v. CASIRAGHI U. - Georges Sadoul: <i>Le Cinéma</i>)	II, 62
Sipario	VI, 178
Technique of Motion Picture Production, The (v. P. P. R. - Autori vari: <i>The Technique of Motion Picture Production</i>)	VI, 178
Wollenberg H. H. (v. TERZI C. - H. H. Wollenberg: <i>Anatomy of Film</i>)	V, 140
Wollenberg H. H. (v. VIAZZI G. - H. H. Wollenberg: <i>50 Years of German Film</i>)	XVI, 510

CINEMA GIRA

I, 3; II, 35; III, 67; IV, 99; V, 131; VI, 162; VII,

195; VIII, 227; IX, 258; X, 290; XI, 323; XII, 354; XIII, 386; XIV, 418; XV, 450; XVI, 482; XVII, 514.

CINEMA, TEATRO, LETTERATURA, MUSICA, ECC.

ANTONIONI M. - La pazienza del cinema	VII, 198
FEDERICI F. - Traduzioni e interpretazioni	V, 143
GHELLI N. - Kafka, il teatro e il cinema	V, 135
LUGLI G. E. - La colonna sonora fraternizza col jazz	XV, 461
PAOLELLA R. - Max Jacob e il signore del treno espresso	XV, 457
VARESE C. - Presaggio del cinema in Guys e Baudelaire	XII, 365
VAUGHAN D. - La danza nel cinema	XVI, 499
VERDONE M. - Ancora sui poeti	XIV, 425

CIRCOLI DEL CINEMA

I, 32; II, 62; III, 94; IV, 127; V, 158; VI, 191; VII, 223; VIII, 248; IX, 287; X, 319; XI, 349; XII, 383; XIII, 415; XIV, 445; XV, 478; XVI, 511; XVII, 542.	
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

LA DILIGENZA

II, 64; III, 96; IV, 128; V, 160; VI, 192; VII, 224; VIII, 256; IX, 228; X, 320; XI, 352; XII, 383; XIII, 416; XIV, 448; XV, 480; XVI, 512; XVII, 544.	
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

ESERCIZIO, NOLEGGIO, IMPORTAZIONE, ESPORTAZIONE, CENSURA

ANONIMO - Colpo duro per il cinema italiano	II, 64
AVETTA I. - Lettera al Direttore	XV, cop. 2
B. - Roma, città (troppo) aperta	II, 37
B. - Diamo un cervello alle forbici	III, 69
B. - La parola è d'argento	XVII, 517
CAGLIO L. - Un'esperienza istruttiva. Sei mesi = dodici minuti	XVII, 530
PROSPERI G. - « Straziami ma di baci saziati » è il nostro inno nazionale	III, 72

ESTETICA

AURIOL J. G. - L'autore svaluterà l'attore?	VIII, 237
BANDINI B. - Una rivalutazione dell'uomo: <i>Dies Irae</i>	VI, 179
BIANCHI P. - « Narratage » e « recherche » in Preston Sturges	XV, 467
CAMPASSI O. - Recenti aspetti del formalismo	VI, 166
CARANCINI G. - « Can-can » e bastonate in <i>Un'altra parte della foresta</i>	III, 80
- Caminetto e Diavolo in corpo	V, 144
- Ricci, Bruno e la bicicletta	XVI, 495
CASTELLO G. C. - Documentari e cortometraggi	IV, 108
DI GIAMMATTEO F. - Un difficile equilibrio	XII, 373
DOGLIO C. - Due linguaggi diversi, Muto e sonoro	III, 70
- Avanguardia pallida	XII, 362
EISENSTEIN S. M. - Montaggio delle attrazioni	X, 294
FEDERICI F. - Traduzioni e interpretazioni	V, 143
GHELLI N. - Kafka, il teatro e il cinema	V, 135

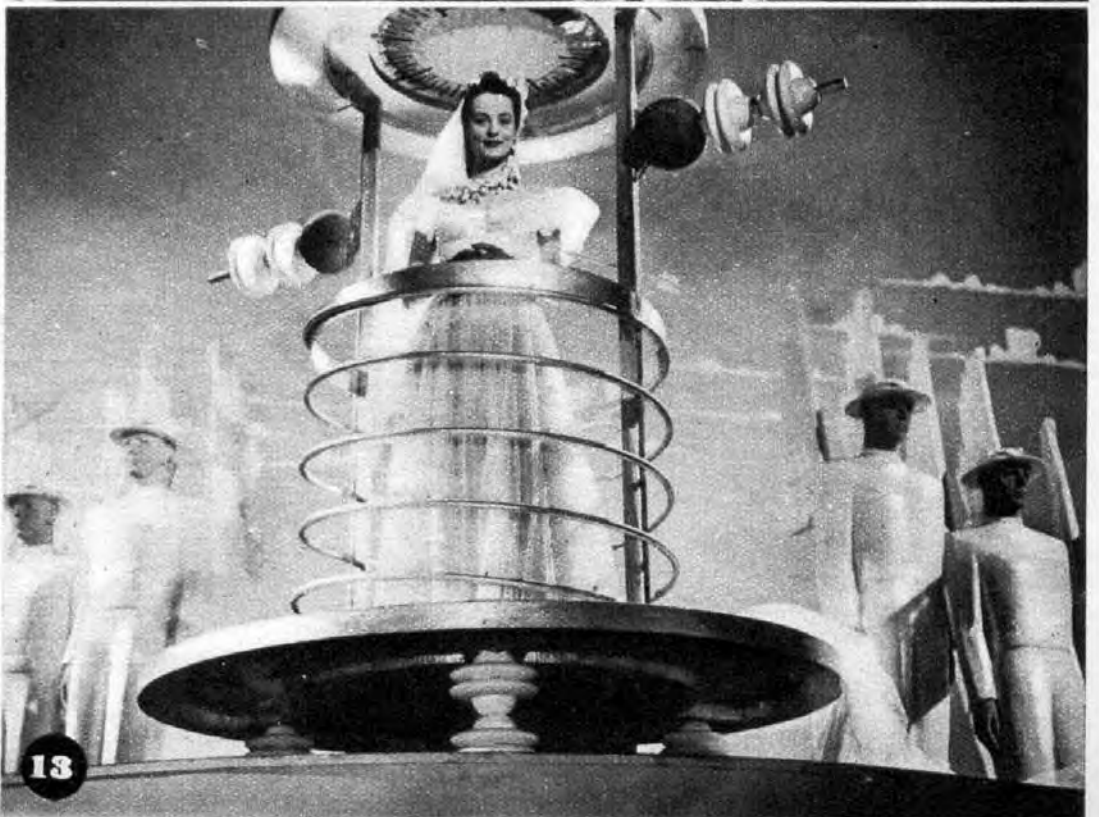
- L'inquadratura e il mondo poetico del regista	XII, 370
- L'anima del film	XV, 454
L'HERBIER M. - Rivoluzione della verità	XVI, 494
LIZZANI C. - Pericoli del conformismo	XII, 358
LO DUCA - Manon e Clouzot	VII, 208
- Trilogia mistica di Dreyer	XIV, 421
- I film facili uccidono	XVII, 518
LUGLI G. E. - La colonna sonora fraternizza col jazz	XV, 461
- <i>La chienne</i> , Renoir e Lang	VIII, 236
MALRAUX A. - Il film gioca col mito	VII, 201
MAY R. - Il cinema « non è » l'arte del movimento	IV, 102
PASINETTI F. - Parlatorio	XII, 367
PICCOLI M. T. - Ricordo di Balázs	XIII, 402
PROSPERI G. - Neorealismo americano	XVI, 490
RISI D. - Morte della sequenza	XIII, 403
ROWLAND R. - I fratelli Marx	III, 79
VARESE C. - L'analisi, forza del film	XI, 329
VAUGHAN D. - La danza nel cinema	IV, 110
VIAZZI G. - Walter Mitty in technicolor	XVI, 499
- Polemichetta primaverile su <i>La terra trema</i>	IX, 270
VITTORINI G. - Il cinema « narra » l'architettura	XV, 469
	XI, 341

F I L M

Fiera delle novità	
B. F. - <i>Bill and Co.</i>	I, 16
LO DUCA - <i>Alice al paese delle meraviglie</i>	VI, 176
VISENTINI G. - <i>Ladri di biciclette</i>	II, 48
Note critiche	
ARISTARCO G. - <i>Al tuo ritorno (I'll Be Seeing You)</i>	XI, 348
- <i>Amleto (Hamlet)</i>	VIII, 252
- <i>Anime in delirio (Possessed)</i>	III, 93
- <i>Anni difficili</i>	VI, 188
- <i>Anna Karenina (Anna Karenina)</i>	VI, 188
- <i>Amarti è la mia dannazione (So Evil My Love)</i>	XVII, 540
- <i>Arco di trionfo (Arc of Triumph)</i>	VI, 189
- <i>Arriva John Doe! (Meet John Doe)</i>	II, 60
- <i>Barriera invisibile (Gentleman's Agreement)</i>	V, 157
- <i>Casa dei nostri sogni, La (Mr. Blandings Builds His Dream House)</i>	IX, 284
- <i>Chiamate Nord 777 (Call Northside 777)</i>	I, 30
- <i>Città nuda, La (The Naked City)</i>	IV, 125
- <i>Cittadella, La (The Citadel)</i>	XII, 380
- <i>Corrispondente X (Comrade X)</i>	XI, 348
- <i>Croce di fuoco, La (The fugitive)</i>	V, 156
- <i>Donnine d'America (Junior Miss)</i>	XVI, 508
- <i>Doppia vita (A Double Life)</i>	III, 92
- <i>Duello al sole (Duel in the Sun)</i>	III, 92
- <i>Emigrantes</i>	XVI, 508
- <i>Fabiola</i>	X, 316
- <i>Fantasma del mare</i>	V, 156

- Femmina folle (Leaven Her to Heaven)	XII, 380	GENERALITA'	DOM. - Giorgio Bianchi e il «divismo»	XV, 479
- Figlia del vento (Jezebel)	III, 92	ANTONIONI M. - Breviario del cinema	Marx, I fratelli (v. ROWLAND R. - I fratelli Marx)	XI, 329
- Fiume rosso, Il (Red River)	VIII, 253		Menichelli P. (v. PAOLELLA R. - Pina Menichelli, padrona delle ferriere)	VII, 205
- Fuga, La (The Dark Passage)	II, 60	B. - E adesso faccia il film	MIDA M. - Personaggi del tempo perduto	V, 148
- Fuga in Francia	VIII, 252	BIANCHI P. - Roberto e Giovanni CHIARINI L. - Cattivi pensieri sul realismo	NEDIANI A. - Attori e tipi	III, 85
- Fuoco a Oriente (The North Star)	XV, 477	- Cattivi pensieri sul film, la morale e i moralisti	PASCOLI M. (v. R. R. - Mariù Pascoli)	XI, 351
- Germania anno zero	IV, 124	- Cattivi pensieri sul film e il sogno	RENZI R. - Sullo schermo per una volta	VIII, 240
- In nome della legge	XIII, 412	- Cattivi pensieri sulla critica	SOLLIMA S. - Volti nuovi per il cinema fra le attrici del varietà	XI, 368
- Ladri di biciclette	VII, 220	CHIESA I. - Appunti al buio «CINEMA» - Presentazione	Galleria	
- Lettera da una sconosciuta (Letter from an Unknown Woman)	II, 61	DI GIAMMATTEO F. - L'angelo delle mogli	Bogart Humphrey (v. M. M.:)	X, 310
- Massacro di Fort Apache, Il (Fort Apache)	I, 30	RENZI R. - Fuori stagione	Brasseur Pierre (v. PAVESI E.:)	XVII, 534
- Miracolo delle campane, Il (The Miracle of the Bells)	I, 31	VIAZZI G. - Il museo degli orrori	Fonda Henry (v. GUERRASIO G.:)	II, 56
- Molto onorevole mister Pulham, Il (H. M. Pulham, Esq.)	VII, 221	MOSTRE, PREMI, CONGRESSI	Girotti Massimo (v. RENZI R.:)	XIII, 406
- Passaggio a Nord Ovest (Northwest Passage)	XIII, 412	ARISTARCO G. - Il Festival dell'Arlecchino	Hepburn Katharine (v. JACCHIA P.:)	XII, 374
- Perla, La (La perla)	XIII, 412	BER. F. - Nota sugli «Oscar»	Kerr Deborah (v. CICCARELLI T.:)	VIII, 234
- Prezzo dell'inganno, Il (Deception)	XI, 348	I. D. - Critici sul palcoscenico e attori in platea	Johnson Celia (v. DI GIAMMATTEO F.:)	XV, 472
- Prigioniera dell'isola, La (La danse de la mort)	XVI, 508	LO DUCA - Il premio Delluc, «Goncourt» del cinema	Jones Jennifer (v. PANICUCCI A.:)	IV, 122
- Ragazze che sognano (Rings on Her Fingers)	XII, 381	MIDA M. - Cinema russo a Roma	McGuire Dorothy (v. MECCOLI D.:)	I, 24
- Ritrovarsi (The Palm Beach Story)	II, 61	Mostra retrospettiva a Roma	Robinson Edward G. (v. TOSCHI G.:)	VI, 186
- Scarpetta rosse (The Red Shoes)	XV, 477	Regolamenti della X Mostra di Venezia		
- Signora di Shanghai, La (The Lady from Shanghai)	I, 31	Venezia minore di Pasinetti inaugura il Festival di Milano		
- Silenzio è d'oro, Il (Le silence est d'or)	XV, 476	OMAGGIO A FRANCESCO		
- Sipario di ferro, Il (The Iron Curtain)	IX, 284	ARISTARCO G. - Il critico e il teorico		
- Sirena (Sirena)	XVII, 540	Premio «Cinema» - Pasinetti		
- Sotto il sole di Roma	IV, 124	Testimonianze di allievi		
- Stirpe dannata (Blanche Fury)	X, 316	Testimonianze di amici		
- Strada senza nome (The Street with no Name)	IX, 285	VERDONE M. - Il direttore del Centro		
- Urlo della città, L' (The Cry of the City)	XVII, 540	VIAZZI G. - Lo sceneggiatore e il regista		
- Via col vento (Gone with the Wind)	X, 317	OPERATORI, SCENARISTI, ECC.		
Retrospective		Bérard C. (v. LO DUCA - Ricordo di Bérard)	X, 299	
Acciaio (v. CAMPASSI O.:)	III, 89	Toland G. (v. JUBANICO C. - Gregg Toland)	II, 40	
Cavallo d'acciaio, Il (The Iron Horse - v. CHIATTONE A.:)	VIII, 250	TOLAND G. - Collaborazione tra regista e operatore	II, 41	
Dreigroschenoper, Die (v. VIAZZI G.:)	XII, 376	PAGINONE		
En rade (v. TERZI C.:)	XV, 474	Correva l'anno...	IV, 112	
Fu Mattia Pascal, Il (Fou Mattia Pascal - v. CHIATTONE A.:)	XIII, 410	Vita movimentata della macchina da presa	XVII, 527	
Jenny, regina della notte (Jenny - v. CAMPASSI O.:)	XVII, 538	PRODUZIONE		
Lampi sul Messico (Thunder over Mexico - v. RENZI R.:)	IV, 117	B. - La repubblica di Carlo Mazza	V, 133	
Lettera rossa, La (The Scarlet Letter - v. TOSCHI G.:)	VII, 218	B. - L'ordine regna a Varsavia	VI, 165	
Mascherata (Maskerade - v. CASTELLO G. C.:)	VI, 186	B. - Variazioni sul tema	X, 293	
Sotto i tetti di Parigi (Sous les toits de Paris - v. GRANICH T.:)	IX, 282	B. - Fabbrianti di diligenze	XIII, 389	
Sperduti nel buio (v. PALMIERI E. F.:)	V, 154	B. - Ottanta ma non li dimostra	XV, 453	
Tabu (Tabu) (v. CAMPASSI O.:)	I, 26	C. G. C. - Codice Hays	VI, 169 - VII, 210	
Teresa Raquin (v. CHIATTONE A.:)	X, 303	CALLARI F. - Il film di Rossellini con Ingrid Bergman	IX, 260	
Tesoro d'Arne, Il (Herr Arnes Pengar - v. VINCENT C.:)	XIV, 439	«CINEMA» - L'innocente e il produttore	VII, 197	
Testamento del dottor Mabuse, Il (Das Testament des Dr. Mabuse - v. ROMANO S.:)	II, 58	DE AGOSTINI F. e MIDA M. - L'ordine non regna più a Varsavia	X, 296 - XI, 326	
Ventesimo secolo (Twentieth Century - v. CASTELLO G. C.:)	XI, 346	DE SANTIS G. - Piazza del Popolo, prima e dopo	IX, 261	
FILM SCIENTIFICI, DOCUMENTARI, FORMATO RIDOTTO, DISEGNI ANIMATI		FERNAN - L'estero non vuol conoscere il cinema spagnolo	XVII, 531	
CASTELLO G. C. - Documentari e cortometraggi	IV, 108	GOBBI A. - Come abbiamo lavorato per Riso amaro	VIII, 243	
DELLA NESTA E. - Per una risoluzione in Italia del problema cinema didattico	XVII, 536	LO DUCA - Mayerling e il fenomeno Claude Dolbert	XVI, 498	
GIANNITRAPANI e PERSICHINI - Problemi del formato ridotto	V, 159	MECCOLI D. - Garanzia dell'industria	VIII, 229	
GUERRASIO G. - Organizzare il documentario	XVI, 485	SCHULBERG B. - Documentazione di una crisi	VIII, 246	
LO DUCA - Due settimane a Parigi	III, 77	TOSCHI G. - Il piano quinquennale per la cinematografia in U.R.S.S.	XIV, 434	
PERSICHINI P. R. - Il cinema cecoslovacco e i pupazzi animati	XV, 471	RECITAZIONE E ATTORI		
TERZI C. - Il signor Pike, regista ornitologo	IX, 275	ARLETTY - Strettamente confidenziale	V, 150	
VIAZZI G. - Lo sceneggiatore e il regista (Omaggio a Francesco)	XIII, 395	AURIOL J. G. - L'autore svaluterà l'attore?	XVIII, 237	
		B. - Roma, città (troppo) aperta	II, 37	
		B. - «Dive» prefabbricate e d'importazione	IV, 101	
		B. - Ottanta ma non li dimostra Bergman I. (v. MECC. D. - Ingrid come Karin)	XV, 453	
			XI, 335	

EISENSTEIN S. M. - Dalla sceneggiatura di <i>Sciopero</i>	X, 295	inglese?	X, 300	CASTELLO G. C. - II, 50; IV, 108; VI, 169; VI, 184; IX, 265; XI, 346; XIV, 437; XVI, 509.
Q. L. - Nasce <i>Totò il buono</i>	XIII, 414	- Grande problema d'economia per il cinema inglese	XIV, 429	CHIARINI L. I, 11; IV, 104; VI, 168; VII, 204.
RENZI R. - Appunto per un film sull'Italia del 1920	IX, 267	SCHULBERG B. - Documentazione di una crisi	VIII, 246	CHIATTONE A. II, 43; VIII, 250; X, 303; XIII, 410.
VIAZZI G. - Lo sceneggiatore e il regista (Omaggio a Francesco)	XIII, 395	SECHI L. - Il cinema ha capito i reduci?	VI, 174	CHIESA I. - III, 76.
SCENOGRAFIA, COSTUMI, TRUCCO, MODA				
LO DUCA - La moda e il cinema - Ricordo di Bérard e la mela	IX, 272	SETON M. - Perché <i>Que Viva Mexico!</i> rimase incompiuto	VI, 118	CICCIARELLI T. - VIII, 234.
RATTO G. - Condizioni dello scenografo	V, 142	TOSCHI G. - Il piano quinquennale per la cinematografia in U.R.S.S.	XIV, 434	DE AGOSTINI F. - X, 296; XI, 326.
SCUOLE DEL CINEMA				
AURIOL J. G. - Complicazioni per il film d'arte	XVI, 486	TURCONI D. - Negri d'America nel cinema. Da Griffith a <i>The Green Pastures</i>	VI, 181	DE SANTIS G. - IX, 261.
B. F. - La compagnia della giovinezza	V, 136	- Negri d'America nel cinema. Da <i>The Green Pastures</i> alla polemica antirazzista	X, 306	DE ROBERTIS F. - VII, 212.
LO DUCA - L'avvenire del cinema e nel pubblico	II, 63	- « Fotogenia » del treno	XV, 463	DEL BUONO O. - XIII, 409.
MECCOLI D. - Su basi scientifiche il nuovo Centro Sperimentale	III, 83	V. M. - L'ultima intervista con Omegna	IV, 111	DELLA NESTA E. - XVII, 536.
Testimonianze di allievi (Omaggio a Francesco)	XIII, 394	VARESE C. - Film come documenti della società contemporanea	XIV, 428	DI GIAMMATTEO F. - II, 54; V, 141; VII, 213; IX, 286; XII, 373; XIV, 447; XV, 472.
VERDONE M. - Il direttore del Centro (Omaggio a Francesco)	XIII, 393	VAUGHAN D. - La danza nel cinema	XVI, 499	DOGLIO C. - III, 70; IX, 262; X, 312; XII, 362; XV, 460.
VIAZZI G. - Marcel, morto che parla	VII, 214	VERDONE M. - Il culto degli eroi nel cinema inglese	I, 21	DONCOEUR P. - XVI, cop. 3.
STORIA E ASPETTI SOCIALI				
ALBERINI M. - Le calze nere	X, 336	- Per una storia del vecchio cinema italiano	VIII, 232	DRAGOSEI I. - III, 88; XIV, cop. 2, XV, cop. 2, XVII, 527.
- Annotazioni su una diffidenza anonima - Käutner e la mela	XVII, 521	VIAZZI G. - Nuovi e vecchi temi nel cinema sovietico	I, 18	EISENSTEIN S. M. - X, 294.
ARISTARCO G. - Il Festival dell'Arlecchino	XIV, 442	- Donne dietro la macchina da presa	IV, 116 - V, 138	FEDERICI F. - V, 143; XIV, 431.
BALAZS B. - <i>Un pezzo di terra</i>	XVI, 491	- Storia di una falsa « storia »	X, 301	FERNAN - XVIII, 531.
BANDINI B. - Una rivalutazione dell'uomo: <i>Dies Irae</i>	VI, 179	- Polemichetta primaverile su <i>La terra trema</i>	XV, 469	G. M. - XI, 351.
C. G. C. - Codice Hays	VI, 169 - VII, 210	VINCENT C. - Dio e Satana nei film nordici	II, 38	GHELLI N. - V, 134; IX, 278; XII, 370; XV, 454.
CAGLIO L. - Mezza rondine per il cinema svizzero	XVI, 493	T E C N I C A		
- L'industriale e il Paradiso	VIII, 255	D. L. - Tecnica di domani	VII, 214	GIANOGLIO S. - XIII, cop. 3
CARANCINI G. - Vampiri e « vampirismo »	XII, 363	GIANOGGIO S. - La questione panfocale	XIII, cop. 3	XIV, cop. 3
CASTELLO G. C. - Infanzia breve del cinema americano	II, 50	- L'operatore e i suoi mezzi	VI, 190	MALRAUX A. - VII, 201.
CHIATTONE A. - Western, oggi	II, 43	GIUSSANI C. E. - Applicazioni del microcinematografo	IX, 281	MAY R. - IV, 102.
DI GIAMMATTEO F. - Da Käutner a Pabst, il cinema tedesco dopo la sconfitta	II, 54	- I trucchi ottici	X, 309	MECCOLI D. - I, 24; III, 83; VIII, 229; VIII, 242; IX, 266; XI, 333; XII, 335; XIII, 414; XIV, 427; XV, 479; XVII, 523; XVII, 543.
- Film e realtà. Il pregiudizio antisemita	V, 141	LESCA C. - Roux-color e Dugromacolor	X, 309	MIDA M. - II, 46; V, 148; X, 296; X, 310; XI, 326.
- Paradiso perduto	XIV, 447	NIZZA A. - Pagnol, il colore e lo schermo Stellini	VII, 194	MOGUY L. - XIII, 408.
DOGLIO C. - Tirannia e caos	IX, 262	PAVONI L. - L'obbiettivo « cooke varo zoom »	VIII, 255	NEDIANI A. III, 385.
- Occasioni sul cinema e la libertà	X, 312	- Possibilità di impiego in Italia di alcuni sistemi a colori	XIII, 379	NIZZA A. - VII, 194.
FEDERICI F. - <i>Berliner Ballade</i> , allegria che sa di tragedia	XIV, 430	- Novità nel campo degli obiettivi	XIV cop. 3	O. D. F. - IX, 277; XI, 343; XIII, 405; XIV, cop. 2; XV, 462; XVII, cop. 3.
FERNAN - L'estero non vuol conoscere il cinema spagnolo	XVII, 531	PERSICHINI - L'infrarosso nella pellicola spettacolare	III, 95	P. L. - VII, 222.
GRANICH T. - I due momenti del film gangster	XI, 338	RIMOLDI G. M. - Le macchine da presa per « reportage » cinematografico	XV, cop. 3	PALMIERI E. F. - V, 154.
GROMO M. - <i>Da Roma, città aperta</i> a <i>La terra trema</i> . Con « ismi » e senza	I, 6	UCCELLO P. - Tecnica	I, 32	PANDOLFI V. - VIII, 230.
LO DUCA - Dov'è il cinema francese?	I, 28	V A R I E		
- Due settimane a Parigi	III, 77	DE ROBERTIS - « Libertas, Unitas, Caritas » (Lettera al Direttore)	VII, 212	PANICUCCI A. - IV, 122.
- Il premio Delluc, « Goncourt » del cinema	IV, 105	DRAGOSEI I. - La mia vita per il cinema. Una macchina infernale - Un piccolo dittatore	III, 88	PAOLELLA R. - VII, 205; XV, 457.
- Cinema di fine d'anno a Parigi	V, 152	- Lettere da uno sconosciuto	XV, cop. 2	PASINETTI F. - I, XII, XII, 367; XIII, 402.
- Tre serate, tre lezioni	XI, 360	GIANI R. - « Prediva » con cuori a fumetti	XIV, cop. 2	PAVESI E. - XVII, 534.
- Trilogia mistica di Dreyer	XIV, 421	PROSPERI G. - Risposta ad Elsa Maxwell e ad Orson Welles	I, 5	PAVONI P. - VIII, 255; XII, 379; XIV, cop. 3.
MECCOLI D. - Gance e la stereofonia	XVII, 522	INDICE PER AUTORI		
MIDA M. - Cinema russo a Roma - Personaggi del tempo perduto	II, 47	ALBERINI M. - XI, 336; XVII, 521		PERSICHINI P. R. - III, 95; IV, 151; V, 159; VI, 178; XIII, 409; XV, 471.
PANDOLFI V. - La Germania è popolata di Golem	VIII, 230	ANTONIONI M. - VII, 198; XI, 333; XVI, 492.		PICCOLI M. T. - III, 373; VIII, 254; XVI, 489.
PAOLELLA R. - Pina Menichelli, padrona delle ferriere	VII, 205	ARISTARCO G. - II, 60; III, 92; IV, 124; V, 156; VI, 188; VII, 220; VIII, 252; IX, 284; X, 316; XI, 348; XII, 380; XII, 390; XIII, 412; XIV, 442; XV, 476; XVI, 508; XVII, 540.		PROSPERI G. - I, 5; III, 72; XIII, 405.
PASINETTI F. - Alcune note sul cinema nord americano degli ultimi anni	I, 12	ARLETTY - V, 150.		Q. L. - XIII, 414.
PERSICHINI P. R. - Primordi del film giallo	XIII, 409	AURIOL J. G. - VIII, 237; XVI, 486.		RATTO G. - V, 142.
- Il cinema cecoslovacco e i pupazzi animati	XV, 471	B. - II, 37; III, 69; IV, 101; V, 133; VI, 165; X, 293; XII, 357; XIII, 389; XIV, 421; XV, 453; XVII, 517.		RENOIR J. - X, 341.
PICCOLI M. T. - Cinema di Stato a Praga e Varsavia	III, 73	B. F. - I, 16; V, 136; XII, 366.		RENZI R. - II, 252; IV, 117; VIII, 240; IX, 267; XI, 351; XII, 382; XIII, 406.
PROSPERI G. - Neorealismo americano	XIII, 403	BALAZS B. - XVI, 490.		RISI D. - III, 379.
RENOIR J. - La mia esperienza americana	X, 314	BANDINI B. - XVI, 490.		ROMANO S. - II, 258; VII, 207; X, 300; XI, 344; XIV, 429.
ROMANO S. - « Ten minutes takes » in <i>Rope</i> di Hitchcock	VII, 207	BARACCO A. - I, 10.		ROWLAND R. - XI, 329.
- Decadenza del documentario		BIANCHI P. - III, 76; XV, 467.		SCHULBERG B. - VIII, 246.



POMERIGGIO CON DREYER



Con questo scritto Enzo Biagi inizia per la nostra rivista "un viaggio al cinema nordico". La prima corrispondenza che ci invia è naturalmente su Dreyer.

Copenaghen, luglio.

CARL TH. DREYER abita al numero 81 di Dalgasboulevard. L'appartamento è al secondo piano; sulla porta c'è una targhetta di ottone. La finestra del salotto si apre su un giardino; sotto i faggi i bambini dormono nelle carrozzelle. Dreyer indossa un abito sportivo, porta un giubbotto di lana blu. Apre la porta, mi accompagna in una stanza molto grande, divisa da una vetrata. Di là c'è il suo studio: un tavolo, una libreria, sulla libreria una coppa — un « calice », dice Dreyer in italiano — omaggio della Biennale di Venezia. Gli occhi di Dreyer sono azzurrissimi, l'azzurro delle maioliche dei Della Robbia; credo si avvicini ai sessanta e i capelli, ordinati, hanno un colore biondo-grigio. Si muove, gestisce con energia; parla lento, preciso. Alle pareti ci sono tanti disegni di un gusto, diciamo così, « moderno », e una fotografia della moglie e di Erik quando era piccolo, di Erik ragazzo. E' l'unico figlio di Dreyer, fa il giornalista a New

York e ha scritto un libro di racconti: *Charming Boy*.

Non ho intenzione di intervistare Dreyer, desidero piuttosto conversare con lui. Chiacchieriamo un poco di tutto, quasi per due ore, senza seguire un filo; e di più, si capisce, di cinematografo. Dice che da due anni sta preparando uno scenario su Mary Stuart, Maria Stuarda, dico io, Maria Stuarda, ripete, e ride; e aspetta una risposta di Rank. Voleva andare in America, a fare un « film d'arte », ma ci sono troppe difficoltà.

— Lei pensa che a Hollywood un regista sia più libero che in Europa? — chiedo. Credo di aver letto da qualche parte, a questo proposito, una sua dichiarazione.

Risponde:

— E' sempre, e dovunque, l'uomo che

siede alla cassa che dice l'ultima parola.

Quando girò *Dies Irae* fece a suo modo; gli lasciarono scegliere gli attori che desiderava, ciò che è, per lui, « la cosa più importante ».

Domando:

— Chi sarà Mary Stuart?

— Non posso dirlo, debbo prima essere d'accordo col produttore, non sarebbe delicato e opportuno far nomi.

Ha realizzato, in questi ultimi tempi, due documentari: uno sullo scultore Thorvaldsen, che visse e lavorò anche a Roma, l'altro sui ponti della Danimarca, e in particolare su quello di Stostormsbroen.

La signora Dreyer serve il caffè e Dreyer si scusa: « Non è buono come quello che si beve da voi ». Una volta ebbe una offerta da Salvo D'Angelo, lo chiamava in Italia; gli dispiacque, ma non poté accettare l'invito perché aveva degli impegni. Considera *Paisà* un avvenimento rilevante, lo preferisce a *Sciuscià*, che pure è più ciuto moltissimo. « Vi deve essere in chiave di del documentario nel dramma la presentamezzo, non un fine — spiega che balla sul conta è il conflitto d'animo, l'ilarità del pubblico, che l'eccessiva preoccupazione di restare sospeso spegne ». Con Maria Stuarda vuol raccontare « la lotta di quella dell'Ottone, intelligente donna contro l'arriva con rilla » che la circondava. Era un attore da aveva troppo temperamento, troppo cuore per fare della politica. Era sola fra quella gente arida. Voglio fare un lavoro psicologico, non un grande spettacolo, intendo rendere la vita interiore di Maria ». Si rammarica che *Dies Irae* non sia stato presentato al pubblico italiano, ma resti chiuso nel limitato ambiente dei circoli del cinema. Mi domanda il perché, ma non so dargli una spiegazione sicura: forse ragioni commerciali, dico, forse non è gradito a certi ambienti cattolici.

— Ma io mi riferisco ai pastori luterani — dice Dreyer, quasi meravigliandosi che lo spirito di intolleranza possa allignare anche fra i seguaci di altre religioni.

Si accalora: « Desidero girare un film su Cristo. Gli attori debbono essere tutti ebrei. Vedo la Palestina occupata dai romani, come la Danimarca era occupata dai tedeschi. I Saducei sono i collaborazionisti, gli Zeloti sono la resistenza, i partigiani, i sabotatori: le loro bande agiscono sulle montagne. Ciò fa da sfondo alla vicenda; è l'avvio alla mia interpretazione. I romani dovevano uccidere Cristo perché si proclamava re dei giudei. Pilato non voleva gli ebrei perché non li conosceva: c'era un abisso fra le due concezioni, fra quei due mondi ». Le riprese dovrebbero essere effettuate in Terra Santa. Dreyer è stato in Africa, anche nella Somalia già italiana. « Quanto vi sono costate le colonie! », dice scridendo. Conosce anche Torino, Genova e Venezia, e ha un felice

Dreyer sta preparando uno scenario su Maria Stuarda e desidera realizzare un film su Cristo con attori tutti ebrei. "Vedo la Palestina occupata dai romani, come la Danimarca era occupata dai tedeschi. I saducei sono i collaborazionisti, gli zeloti la resistenza, i partigiani". Le riprese di questo secondo film dovrebbero avvenire in Terra Santa; per "Maria Stuarda" il regista attende una risposta di Rank.



impostagn... Theodor Dreyer, a Copenaghen: Biagi a colloquio con il grande regista danese.

sti (era nato al Texas è leg...

tivi, se a più r... per film avventu... a del cinema americano? di una certa se... o della Sierra Madre di le: The T... parso «freddo ma buono»; xas, 1936 a Kazan, quello di Un albero sole, 1946... oklyn.

bandonata... noma danese? in Danimarca ora la produzione è scar- a, durante la guerra invece si lavorava con un ritmo notevole perché i tedeschi avevano proibiti i film francesi, inglesi e americani.

Non so come il discorso va a cadere su *Vampyr*, parliamo dell'atmosfera allucina-

ta che vibrava in quei fotogrammi. Dreyer si alza, chiude la porta della vetrata, torna a sedersi e sottovoce dice:

— Di là c'è un cadavere.

Io lo guardo senza capire.

— Vede, qualcosa è cambiato fra noi: sono bastate poche parole, non c'è più quell'aria cordiale, distesa, che c'era prima. Questo è il *Vampyr*.

Mi avevano raccontato che una volta Dreyer scriveva su un quotidiano delle cronache ispirate ai casi tristi dei poveri.

— Io facevo il giornalista e ho scritto di tutto: il giornalismo insegna a vedere la realtà, a scoprirla. Ho scritto anche sui

poveri come su altri argomenti. Ma qui dei poveri ormai non ce ne sono più: la civiltà sociale della Danimarca è ammirevole, faccia attenzione. Si fa molto per i vecchi, i malati e i bambini.

Pronuncia queste ultime frasi con compiacimento: «Sì, bisogna fare della politica, bisogna avere una idea, una posizione, anche nella politica». Poi mi mostra il volume di Guerrasio su *La passione di Giovanna d'Arco*. («Povera Madame Falconetti», dice), il pensiero corre alla Bergman; sa del clamore che si è fatto attorno all'attrice e a Rossellini, ha letto dei pettegolezzi anche sui giornali di Copenaghen.

«Ora si fa dei film o si fa all'amore»; la signora Dreyer che va e viene, ascolta e col capo dice di sì. Andiamo sul balcone che circonda lo stabile e guarda sul viale tranquillo. Dreyer accende il sigaro, fuma con piacere. Gli chiedo se ha fotografie delle sue ultime opere, ma ha l'abitudine di non conservar nulla.

«Durante l'occupazione tedesca — racconta — un ufficiale della Propaganda Staf-fel mi telefonò per domandarmi delle foto del *Dies Irae*; voleva pubblicarle su una loro pubblicazione perché il film gli era piaciuto. Gli dissi, ed era la verità, che non ne avevo; la mia trascuratezza mi ha salvato così dal collaborare.

Gli parlo del successo ottenuto da *Ditte figlia dell'umanità* degli Henning-Jensen al Festival di Milano e se ne rallegra. Dreyer è un uomo che sa godere di tutte le cose belle, quelle degli altri comprese.

E' il momento di prendere congedo: le ore sono passate rapide. Ho conosciuto una persona semplice, amabile e straordinaria. Nel corridoio d'ingresso del palazzo, sulle caselle della posta, fra tanti nomi ignoti, un cartellino avverte: Carl Th. Dreyer. Quasi nessuno se ne accorge.

ENZO BIAGI

TRITTICO SULLE MISERIE DELLA VITA CONIUGALE

PER ASSAPORARE il sottinteso di *Madame Bovary* (1934) di Renoir, che forse a primo sguardo non riesce a svelarsi abbastanza, bisogna inquadrare il film nello svolgimento della carriera del regista francese, situandolo accanto a *Boudu sauvé des eaux* (1932), e dietro alle più felici esperienze di Clair (1931-33). Nel 1931 Renoir dirige *La chienne*, opera di importanza fondamentale per l'inizio di un ciclo intero della cinematografia francese: ma dramma cui i produttori predicono l'assoluto fallimento commerciale. E' questo scacco presso il pubblico indiscriminato, è la prossimità del successo di Clair che spingono ancora Renoir — dopo l'esperimento di *Nana* — verso la *chienne*? E' difficile dirlo, ma in *Boudu sauvé des eaux* l'ironia è espressa per intero, e fruttuosamente; in *Madame Bovary* a metà, e ben per questo resta spesso inafferrabile.

Ci sembra d'essere non lontani dal vero affermando che in *Madame Bovary* Renoir non abbia voluto fare semplicemente una versione del romanzo del Flaubert: per ciò sarebbero stati più adatti registi di minori ambizioni d'arte. Al Renoir realizzatore e soggetto di *Madame Bovary* è parso, invece, di interpretare il famoso

e romantico personaggio del Flaubert in chiave di melodramma: l'ironia dell'assunto, forse, non è stata espressa comprensibilmente; l'eredità romantica del personaggio, può darsi, era troppo forte per essere trasformata. Chi riuscirebbe a vedere Nicki come Marmittone, o Nannarella come Maria Antonietta? L'intenzione di Renoir, secondo la nostra interpretazione, sarebbe rimasta incompiuta, il giudizio critico del film, una volta non intuito questo aspetto della *Madame Bovary* renoiriana, sarebbe stato falsato per sempre. Ecco perché *Madame Bovary* sarebbe un qualcosa del minore Renoir, come questo film viene giustamente presentato dalla critica, ed ecco anche perché la recitazione di Valentine Tessier o dei suoi innamorati risulterebbe risibile, per quello stesso fenomeno per cui oggi fanno ridere la Terribili Gonzales o la Bertini allorché le rivediamo aggrapparsi disperatamente ai tendaggi delle alcove. (Soltanto Elvira Duse in *Ceneri*, non fa ridere). Ma nella confusione di Valentine allorché riceve la lettera di congedo del geloso marito, nello struggimento che dà lo spettacolo lirico, nelle varie seduzioni, e nei baci, taluni dei quali giocati

eccessivamente come *Il bacio* di Hayez, non v'è nulla di curiosamente retrospettivo: quel ridicolo è tutto contemporaneo, e — a nostro vedere — ve l'ha impresso Renoir. Del resto ascoltate la risata della musica di Darius Milhaud all'inizio del film: confrontate, poi, la svestizione della «moglie» e «amante» in *Boudu sauvé des eaux* e *Madame Bovary*; la completa sordità del marito ad ogni gelosia, sia nell'uno che nell'altro film. Il dott. Bovary, infatti, è stordito e maldestro, versa il vino nei vestiti delle donne e affida la moglie al primo venuto; una sola volta resta di guardia, e proprio quando non c'è nessun pericolo: cioè al primo valzer della propria sposa, con un barbuto che non può piacere a nessuna donna.

Il legame fra *Madame Bovary*, *Boudu sauvé des eaux* e *La chienne*, tutti e tre descrizioni di «piccole miserie della vita coniugale», è evidente: in *La chienne* il dramma, in *Boudu sauvé des eaux* la farsa, in *Madame Bovary* il melodramma ottocentesco, che termina con la morte della provinciale amorosa. Nel trittico un mendicante contrassegna, con la propria presenza quasi l'unità di concezione e di stile delle opere: si tratti di Michel Simon



Da « Les enfants du paradis » (1944). Questo film di Marcel Carné ha alcuni punti di contatto con « Madame Bovary » (1934): melodramma ottocentesco che, con « Boudu sauvé des eaux » (1932) e « La chienne » (1931), costituisce un trittico renoiriano sulle piccole miserie coniugali.

nelle prime due, che dell'anonimo cantante nella terza. C'è anche una cultura, un gusto, un umanesimo, che, nello stile del regista, in tutti e tre i film, si riunisce ed esprime: in *La chienne* un teatrino di pupi violenti, che è la chiave del film; in *Boudu sauvé des eaux* il balletto del satiro, altra chiave, e in *Madame Bovary* lo spettacolo lirico che dà a tutta la vicenda la « chiave di melodramma » già messa in risalto.

Ma lo stile di *Madame Bovary* si unisce non solo alle altre opere ora ricordate, ma a tutte le opere di cui Renoir può autenticamente apporre la propria firma: la lunga strada sterrata che rivediamo in *La Marseillaise*, fra *Poils de carotte* e *Belle équipe*; le case di campagna di *La grande illusion*. Il mondo di Renoir padre, la « banlieu » di Maupassant, non sono estranei a questi paesaggi. Il costume non potremmo richiamarlo a quello del *The Diary of a Chambermaid*, così falsato sotto gli occhi impotenti di Renoir, come tutto ciò che firmò in America. Ma c'è una resa come in *La Marseillaise*, come in *La kermesse héroïque*, e come in *Les enfants du paradis*. Si sente che *Madame Bovary* non è avvenuta invano, anche per la interpretazione della Tessier, e una scena del film, quella in cui Arletty si concede al giovane innamorato, è di un ricordo evidente, sia nel realizzatore che nella interprete di *Les enfants du Paradis*. (Jacques Prévert, prima di passare a questo dramma intrecciato con la commedia dell'arte e con la pantomima di cui scrisse il soggetto e che è singolarmente vicino, anche per le « chiavi » manifeste, al mondo renoiriano, voleva ultimare un film incompiuto di Renoir: *Une partie de campagne*, donde ricaverà subito un personaggio si-

gnificativo di *Les Enfants*, quello della matura Jeanne Marker, che nella *Partie* era la madre). In *Boudu sauvé des eaux*, farsa, avevamo rinvenuto qualche punto d'incontro con *Le million* o più precisamente con Clair: ne parlammo diffusamente nel n. II di *La Critica Cinematografica*. Aggiungerei a quelle osservazioni il « gag » (vedi *Le million*) della statua con tromba sull'orologio che suona la carica in un amplesso fra mondana e pittore. Come già osservammo c'è un trombettiere che suona la carica, assai più rumorosamente, anche in *Boudu sauvé des eaux* che va all'assalto della padrona di casa. In *Madame Bovary* i contatti con Clair (che già erano accennati dai rispettivi film d'avanguardia: *Entr'acte* e *Charleston*; poi i due registi dovevano seguire vie sempre più divergenti) sono assai più esili: però è significativa la breve satira dello spettacolo lirico, come, assai più sviluppata si rileva in *Le million*. L'arredamento della libreria antiquaria di *Boudu sauvé des eaux*, così gustoso coi libri e le stampe, si richiama a quello della sartoria (diretta da Le Vigan) che è in *Madame Bovary*, dove le pagine del *Journal des Dames*, pressoché obbligatorie, sono attaccate ai vetri e alle pareti.

Gli elementi del melodramma si rinvergono in tutto il film *Madame Bovary*: lettere sotto panierini di frutta e messaggi strappati, arsenico e bacio sulla fronte del commesso di farmacia (unico innamorato « puro », unico degno di aprirle la porta della stanzetta dei veleni, ove è segnata la « morte » sull'uscio). Enfasi di innamorati, cavalcate romantiche, carrozze con tendine che si chiudono, e la morte di M.me Bovary, unico quadro in nero nella vicenda. (Anche Boudu, nel finale, nota

da « morto »). V'è in questa ironia melodrammatica tutto l'umanesimo progressivo di Renoir; uomo la cui cultura, la cui concezione permettono di mostrarci in mezzo a tanto « humour » una morte di donna; ma un « humour », si potrebbe dire, di « secondo grado », quello che risulterebbe in un melodramma che si chiamasse *Bovary*, e che è denunciato dalla caricata enfasi, ravvisabile in tutto il film. « Humour », ancora, che è spesso quello di Maupassant: cioè un po' macabro. La Tessier ha fatto proprio anche troppo l'assunto di Renoir, svenendo, tradendosi, urlando come nella scena del rifiuto dei due-mila franchi, morendo come Violetta. Ma troppo equilibrio sarebbe stato necessario in ogni singola fase di compimento del film perché l'assunto di Renoir (quello che presupponiamo sia stato il suo assunto) fosse ben chiaro. E non esser giunto a questa « misura », a questo punto di virtù, ha lasciato Renoir e il suo pubblico fra il melodramma involontario e quello inventato. Ne sono rimasti insoddisfatti, forse, tanto autore che spettatore.

Anche ai tempi del muto Renoir aveva dato una versione caricaturale di un romanzo naturalista. Fu in occasione di *Nana* (1926), e questa volta in chiave di « pochade ». Si comincia con la presentazione della « soubrette », che balla sul palcoscenico fino a destare l'ilarità del pubblico per un gancio che la fa restare sospesa per aria. I personaggi che la circondano sono caricature degli innamorati dell'Ottocento: un vecchio conte che arriva con un mantello a scacchi, come un attore da teatro secondario; un giovane amante evanescente; uno zio che soccombe, nonostante il fiero carattere, davanti alla donnina. Il volto di Cathérine Hessling (la protagonista) così doloroso in *En rade* di Cavalcanti, è qui sbarazzino e ammiccante, pronto alle smorfie da varietà. L'amico incaricato di giuocare alle corse è una maschera burlesca d'uomo che piglia gli schiaffi. Il ballo, coi due soldati in uniforme, ricerca evidentemente l'effetto grottesco. I saloni, i lacché, gli scaloni, fanno pensare ad un mondo d'operetta, quale fu sviluppato da Lubitsch. La danza di *Nana*, col piedino che nel finale dà calci ai cappelli degli ammiratori che la ossequiano, rientra nel gusto un po' volgare proprio di una ballerina di varietà *fin - du - siècle* che, come abbiamo visto, ha il tacco rotto, o un pettine sporco e senza denti. Anche l'episodio dei gabinetti fa pensare alle licenze della « pochade ». In *Nana* Renoir svolge uno dei suoi temi con « chiave ». E se è esatto parlare di trittico nel caso di *La chienne*, *Boudu sauvé des eaux*, *Madame Bovary*, questo « muto » mi pare la premessa, e la prova anche, dell'interpretazione di cui i tre film ripetuti abbisognano.

E a questo punto bisognerebbe parlare di *Les nouveaux messieurs* e di altri film di Jacques Feyder: dire come tutta questa satira, queste interpretazioni caricaturali, siano nate dall'opera dell'uomo che aveva fatto del cinema « son métier », che si considerava del cinema « un artisan ». Ma preferiamo fermare a questi accenni il nostro breve studio. Nel cinema, come in ogni altra opera dell'uomo, non è mai uno solo che inventa: i « precedenti » sono infiniti, e s'intrecciano, e si ripetono e rinnovano, come i passi e gli sgambetti di un balletto.

MARIO VERDONE

11-KING VIDOR

Griffith, Chaplin, Stroheim, Vidor, Fritz Lang, Capra, Sternberg, Mamoulian: dei grandi registi del cinema americano, o importati dal cinema americano, i soli Griffith e Vidor sono « americani al cento per cento », per nascita, per sensibilità e per cultura; gli altri, anche quelli che non lavorano in Europa ai tempi del muto o nei primi anni del sonoro, sono rimasti europei nello spirito, permeati di civiltà europea. Il solo Vidor, superando in questo l'eterogeneo e cosmopolita Griffith, ha saputo portare, in alcune sue opere, un'America vera e attuale, sentita profondamente, quanto non lo sono quelle dei maggiori film realisti del periodo fra le due guerre mondiali: non fosse altro che per questo elemento di giudizio, spesso tralasciato dai critici e dagli storici a favore delle pur notevoli qualità stilistiche e tecniche del regista, a King Vidor spetta un posto specialissimo nel cinema d'oltreoceano.

Appena uscito dall'Accademia Militare, impostagli dei genitori rigidi e tradizionalisti (era nato nel Texas l'8 febbraio 1894; e al Texas è legato da sensibili legami affettivi, se a più riprese vi troverà materiale per film avventurosi, spettacolari, non privi di una certa schiettezza paesana, regionale: *The Texas Rangers* (I cavalieri del Texas, 1936), e *Duel in the Sun* (Duello al sole, 1946), Vidor entra nel cinema. Abbandonata una carriera che la sua personalità e il suo spirito indipendente e dinamico ripudiano per la sua tradizione di disciplina e di conformismo, egli trova una sfilza d'impieghi negli « studios » di Hollywood. Fa il « prop-boy », l'attrezzista, e s'intrufola un po' dappertutto, impara cosa succede davanti alla macchina da presa, quello che accade di dietro. I dirigenti delle case presso cui lavora in questi primi anni lo osservano, apprezzano il suo interesse e il suo entusiasmo, gli affidano incarichi di maggiore responsabilità: è di volta in volta aiuto-architetto, aiuto-operatore, scenarista; (prima grossa promozione), aiuto-regista; e nel 1918 dirige il suo primo film: *The Turn in the Road* (La svolta nella strada). Da allora realizza, in oltre trent'anni di attività, più di trenta film, uno all'anno di media. Raggiunge una notorietà altissima, gode la fiducia di molti « producers », conosce periodi di notevole prosperità economica (nel 1920 fonda, con altri otto cineasti, tra i quali sono Thomas Ince, Mack Sennett e Maurice Tourner, la « Associated Producers », casa indipendente di produzione), sovente produce film in proprio. Oggi, se la sua fama si è accresciuta in virtù di film clamorosi, spettacolarmente riusciti, se il nome « King Vidor » è scritto a caratteri abbastanza grossi sui manifesti pubblicitari d'America e d'Europa, il suo estro creatore e il suo spirito personalissimo appaiono occlusi da un'involuzione che è forse definitiva.

I film giovanili di Vidor (1918-1924), a differenza di analoghe esperienze giovanili di altri registi americani di valore, non interessano unicamente in virtù di ricerche stilistiche e di linguaggio e non comportano soltanto la preoccupazione di apprendere il mestiere: accanto a un progressivo assimilamento dei mezzi tecnici e di un « modo » di narrare incisivo (che non va



King Vidor (a destra) con William Haynes, Marion Davies e Polly Moran mentre girava « Show People » (Maschere di celluloidi, 1928), un film satirico sul mondo della celluloidi hollywoodiana.

esente dall'influsso di un Griffith, di un Stroheim, di un Ince) film come *Better Times*, *Poor Relations*, *The Other Half*, *The Family Honor*, già contengono i germi di quell'indagine sociologica che poi sarà il tessuto connettivo delle opere maggiori di Vidor. Appare in esse, seppure modellate su trame romanzesche e spesso dozzinali, l'America complessa e turbolenta del « Jazz-age » e del « Sex-age », l'America del dopoguerra, della corsa al vizio e alle emozioni violente. Ma bisogna aspettare *The Big Parade* (La grande parata), realizzato nel 1925, per avere la prima opera impegnativa di Vidor. E' un film sulla guerra mondiale: protagonisti sono un soldato americano del corpo di spedizione in Francia, e una ragazza francese, i due si amano, si lasciano, poi si ritrovano, spezzano gli ostacoli che si oppongono alla loro unione e si sposano. Si alternano, nel film, scene stucchevoli e false con episodi di battaglia e di vita nelle retrovie ricostruiti con senso della misura e abilità ambientale. Ma *The Big Parade* è, soprattutto una magnifica occasione perduta per King Vidor: su un soggetto essenzialmente positivo — l'amore di due giovani risulta più forte di pregiudizi sociali e nazionali, particolarmente radicati nella mentalità americana — Vidor poteva costruire un attacco coerente e approfondito contro la guerra e le ingiustizie, portare una polemica decisa contro i macelli fra i popoli e le distruzioni; e invece si limita a mettere in evidenza gli aspetti romantici e sentimentali della vicenda, impedendole in tal modo di assumere una vera consistenza: e di tanto in tanto inserisce qualche scena di guerra e di orrori, tralasciando di indagare questi dati di fatto e non preoccupandosi di stabilire le cause reali della guerra e le possibilità di eliminarle, alla luce proprio degli elementi positivi ed ottimisti portati in primo piano dall'amore dei due protagonisti.

The Crowd (la folla), realizzato nel 1928 dopo un banale film in costume (*La Bo-*

hème, 1926), rappresenta il punto massimo del cinema muto di Vidor; per taluni aspetti la chiave di volta di tutta la sua carriera. Qui, a differenza di quanto era accaduto in *The Big Parade* per eccesso di ottimismo, non v'è soluzione di continuità tra il soggetto (la storia realistica ed umana di due piccolo-borghesi, marito e moglie, che non riescono a spezzare la persistente miseria in cui si dibattono) e le conclusioni polemiche che il regista ne trae; per cui, al finale all'acqua di rosa di *The Big Parade* e al matrimonio che semplicemente conclude la vicenda dei due innamorati, si contrappone il finale pessimistico ma pienamente giustificato e accettabile di *The*



L'attrice Anna Sten, che King Vidor diresse in « The Wedding Night » (Notte di nozze, 1935).



Con « H. M. Pulham, Esq. » (Il molto onorevole mister Pulham, 1941), Vidor ritorna in parte alla dimessa poesia dei suoi film migliori. Quest'opera è ricca inoltre di valori cinematografici.

Crowd. Perché, in fondo, Vidor ci dice questo: nelle condizioni di disagio in cui si svolge la storia del film, che in definitiva sono le condizioni di centinaia di migliaia di piccolo-borghesi e operai americani alle prese con una società, con una « folla » insensibile e sprezzante, una vita felice, tranquilla, nobilitata attraverso l'amore e la famiglia non è materialmente possibile. Questo non è pessimismo; o per lo meno non è pessimismo fine a se stesso, cerebrale. E' una conclusione invece che incide nelle carni della società americana del dopoguerra. Nonostante la sua completezza artistica ed emotiva, *The Crowd* fu un insuccesso finanziario; e Vidor si adattò subito

dopo a dirigere due film « di compromesso », tipicamente commerciali nell'impostazione: *The Patsy* (1928) e *Show People* (Maschere di celluloido, 1928). Mentre stava effettuando il montaggio di questi due film, il cinema divenne da muto, sonoro. Vidor immediatamente si accinse a usare il nuovo mezzo e realizzò, nel giro di pochi mesi e questa essendo la sua prima esperienza di fonofilm, *Hallelujah!* (1929). Esiste su questo film tutta una letteratura, critica teorica ed estetica; taluni, sulle ali di un legittimo entusiasmo, ne hanno sopravvalutato il valore effettivo. Certo è che *Hallelujah!*, opera fondamentale del cinema sonoro, propone e in gran parte attua tutta una gam-

ma di soluzioni tecnico-stilistiche (soluzioni di ritmo, e soprattutto soluzioni di contrappunto visivo-sonoro), ed è narrato con un vigore e con una chiarezza straordinari. Ma è vero altresì che le possibilità che il soggetto e l'ambiente offrivano; vale a dire l'impostazione in senso realistico del problema negro e dei rapporti fra negri e bianchi del Sud degli Stati Uniti rimangono in buona parte allo stato potenziale di generica quanto superficiale simpatia per i negri, o piuttosto per il temperamento poetico e sentimentale della popolazione negra.

Dopo *Hallelujah!*, Vidor torna a film di compromesso. *Billy the Kid* (1930), *Dulcy* (1930), *The Champ* (Il campione 1931), notevole film di ambiente pugilistico, *Bird of Paradise* e *The Stranger's Return* (1935), sono dei buoni film commerciali, quasi tutti ottimi al « box-office », cioè dal punto di vista degli incassi. Anche *Street Scene*, del 1931, pur partendo da un soggetto interessante e d'impegno sociologico, non esce dai canoni commerciali della produzione corrente. Un parziale ritorno a una maggiore serietà artistica ed espressiva segna invece *Our Daily Bread* (Nostro pane quotidiano), girato da Vidor per una propria casa di produzione nel 1934. Un tema attuale (la disoccupazione causata dalla crisi del '29 e il conseguente invito alla terra come soluzione dei problemi dell'esistenza) trova nel regista un appassionato assertore del progresso sociale e della necessità di riforme concrete; ma una certa debolezza nuoce all'omogeneità dell'opera: nel senso che se da un lato un improvviso e generale ritorno ai campi non risulta pienamente giustificato nel corso della narrazione, dall'altro l'ultima parte del film, che si svolge prevalentemente in esterni, non segue con coerenza di ritmo e d'immagini gli episodi iniziali, ambientali in un grande centro industriale. *Our Daily Bread* rappresenta comunque il canto del cigno del regista; d'ora in avanti egli realizzerà opere corrette, spettacolarmente accettabili, spesso abbastanza curate nella caratterizzazione psicologica dei personaggi e degli ambienti, ma parimenti prive di un messaggio qualsivoglia. Vidor stesso tenterà di spiegare una tale involuzione, ma i suoi argomenti sono facilmente confutabili: « L'arte non consiste nel fare film che solo un gruppo limitato di persone possa comprendere. Piuttosto, noi dobbiamo cercare un massimo comune denominatore, un mezzo per raccontare le vicende che sia comprensibile a tutti gli strati sociali, ai poveri come ai ricchi, ai giovani, ai vecchi, agli europei e agli americani. Bisogna ricorrere alle emozioni umane per raggiungere questo scopo, perché le emozioni sono universali e possono venire comprese da ogni essere umano... ». Ma non è certo l'uso di effetti emotivi e di sensazioni romanticizzate che si rimprovera al Vidor di questo periodo (1935-1948): piuttosto il ricorrere a tali effetti senza una funzione precisa, per adottare « alla superficie » di un'apparente umanità film che in sostanza ne sono assolutamente privi. *The Crowd* non mancava certamente di « emozioni umane », e neppure *Our Daily Bread*. Ma dietro alle emozioni di questi film stava una umanità reale, integra, pienamente giustificata dalle emozioni dei personaggi e dall'ambiente; mentre le emozioni di *The Wedding Night* (Notte di Nozze, 1935), film al quale in particolare si riferiva nel pronunciare le parole citate, sono

FILMOGRAFIA

1918: *The Turn in the Road*. - 1919: *The Other Half*; *The Family Honor*. - 1920: *Jack The Knife Man*; *Better Times*; *Poor Relations*, con Will Rogers. - 1921: *The Sky Pilot*. - 1923: *Peg o' My Heart*, con Laurette Taylor; *Three Wise Fools*, con William Haynes. - 1924: *Wild Oranges*, con Virginia Valli. - 1925: *The Big Parade* (La grande parata), con John Gilbert e Karl Dane. - 1926: *La Bohème*, con Lillian Gish e John Gilbert; *Barde-lys the Magnificent*, con Eleanor Boardman, Karl Dane e John Gilbert. - 1928: *The Crowd* (La folla), con Eleanor Boardman e James Murray; *The Patsy*, con Marion Davies e Marie Dressler; *Show People* (Maschere di celluloido), con Marion Davies, William Haynes e Polly Moran. - 1929: *Hallelujah!* (*Alleluia!*), con Daniel Haynes e Nina Mae McKinney. - 1930: *Dulcy*; *Billy the Kid*; *Not so Dumb*, con Marion Davies e Raymond Hackett. - 1931: *Street Scene*, con Estelle Taylor e John Qualen; *The Champ* (Il campione), con Jackie Cooper. - 1932: *Cynara* (L'infedele), con Kay Francis e Phyllis Barry; *Bird of Paradise*, con Dolores Del Rio. - 1935: *The Stranger's Return*, con Miriam Hopkins, Franchot Tone

e Lionel Barrymore; *Our Daily Bread* (Nostro pane quotidiano), con Tom Keene, Karen Morley e John Qualen (degli ultimi due film Vidor è anche produttore per una Ditta propria); *The Wedding Night* (Notte di nozze), con Anna Sten e Gary Cooper; *So Red the Rose*, con Robert Cummings. - 1936: *The Texas Rangers* (I cavalieri del Texas), con Fred Mac Murray e Jean Parker (anche produttore). - 1937: *Stella Dallas* (Amore sublime), con Barbara Stanwyck, Anne Shirley e John Boles. - 1938: *The Citadel* (La cittadella), con Rosalind Russell e Robert Donat. - 1940: *Northwest Passage* (Passaggio a Nord Ovest), con Spencer Tracy e Robert Young; *Comrade X* (Corrispondente X), con Hedy Lamarr e Clark Gable. - 1941: *H. M. Pulham, Esq.* (Il molto onorevole mister Pulham), con Hedy Lamarr e Robert Young; *An American Romance*, con Barbara Pepper (anche produttore). - 1946: *Duel in the Sun* (Duello al sole), con Jennifer Jones, Gregory Peck e Joseph Cotten (film diretto in collaborazione). - 1947: *A Miracle Can Happen* (La strada della felicità), con Henry Fonda, Dorothy Lamour, James Stewart, Paulette Goddard.



Da « Hallelujah! », opera diretta nel 1929, fondamentale nella filmografia di King Vidor e nella storia del cinema sonoro. Vidor propone e in gran parte attua tutta una gamma di soluzioni tecnico stilistiche (soluzioni di ritmo e soprattutto di contrappunto visivo-sonoro).

fatte aderire a viva forza a personaggi fragili e retorici.

I film piú noti di questo periodo involutivo sono giunti in blocco in Europa dopo la seconda guerra mondiale, e sono stati presentati al pubblico a poche settimane di distanza l'uno dall'altro. *The Citadel*, (La cittadella, 1938) dal romanzo di Cronin, accurato ma privo di mordente; *North-west Passage* (Passaggio a Nord Ovest, 1940), ricco di colori, di imboscate e di incendi ma privo di significato, alla pari dell'analogo e maggiormente accettabile *Duel in the Sun*; *Comrade X* (Corrispondente X, 1940) e *A Miracle Can Happen* (La strada della felicità, 1947) in cui Vidor sviluppa, con risultati estremamente discutibili il suo filone comico-satirico; e *H. M. Pulham, Esq.* (Il molto onorevole mister Pulham, 1941), di gran lunga migliore del lotto, in cui sono esposte con discrezione e con ricchezza di notazioni satiriche le due opposte concezioni della vita di un giovane americano dell'alta società e di una ragazza che lavora per guadagnarsi il pane (il film conclude che un accordo non è possibile e che i due giovani non si devono sposare; ai tempi di *The Crowd*, probabilmente, Vidor avrebbe proposto una soluzione piú democratica, avrebbe superato un conformismo tipico di chi fa propri i pregiudizi sociali piú arretrati e ingiustificati).

Si diceva, prima, che l'attuale crisi di Vidor è probabilmente definitiva; ma si peccava forse di eccessivo pessimismo; in fondo, piú d'una volta in passato il grande regista è riuscito a superare le proprie crisi e a recuperare la propria libertà espressiva e stilistica.

TOM GRANICH



Sopra: da « *Duel in the Sun* » (Duello al sole, 1946). Sotto: da « *A Miracle Can Happen* » (1947).



FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIOCRE

* SBAGLIATO

*** IL PROCESSO (Der prozess)

Regia: Georg Wilhelm Pabst - Soggetto, sceneggiatura e dialoghi: Rudolf Brünngaber, Kurt Heuser, Emeric Roboz - Fotografia: Oskar Schnirch - Scenografia: Werner Schlichting - Costumi: Hilde Rheis-Gromes - Musica: Alois Melichar - Interpreti: Ernst Deutsch, (Scharf, l'addetto al tempio), Ewald Balsler (Avvocato Eötvös), Albert Truby (Maurizio, figlio di Scharf), Heinz Moog (Il barone Onody), Maria Eis (Signora Solymosi), Aglaja Schmid (Esther), Ivan Petrovich (Egressy), Gustav Diessl (Both), Josef Meinrad (Bary), Franz Böheim (Il sarto), Ladislav Morgenstern (Schwarz), Ernst Waldbrunn (Wolner), Franz Pfaudler (Il commissario), Marianne Schönauer (La fidanzata di Eötvös) - Produttore: J. A. Hübler-Kahla - Produzione: Oesterreichische Wochenschau und Filmproduktions - K.G.J.A. Hübler-Kahla und Co., 1947

Der prozess (Il processo, 1947) è senza dubbio un'opera significativa: essa indica soprattutto quanto Georg Wilhelm Pabst può ancora dare, e non ha completamente dato con questo film, dopo un lungo periodo di "oscurantismo" nel quale elementi di varia natura si possono rinvenire: dalle concessioni commerciali al compromesso tematico; "oscurantismo" ed elementi che hanno influito, in *Der prozess*, a volte a favore, come reazione a schemi precedentemente imposti; a volte a sfavore: tanto che alcuni hanno parlato di parabola non conclusa per Pabst, di opera nata « da un'intima esigenza espressiva »; ed altri di posizione anacronistica, di una "retroguardia" di assunto superato dalla storia. Forse entrambe le posizioni peccano di estremismo critico, e non sempre « per questioni del tutto personali che intorbidano un poco il giudizio di molti ». Renzo Renzi, al quale non si possono certo imputare direttive di tendenza, afferma che « se guardiamo *Il processo* e non la biografia privata del suo autore, noi ci accorgiamo che esso è, a tutt'oggi, tra un pullulare di film che trattano il problema ebraico, l'opera relativamente più riuscita e convincente, quindi la più attuale » (*Il processo*): destino di dolore senza fine, in *Sipario*, Milano, anno IV, numero 35, marzo 1949). E che *Der prozess* sia l'opera « più attuale » in questo senso particolare e relativo, è fuori dubbio; ma se è vero che non dobbiamo riferirci alla biografia, è dovere guardare la filmografia di Pabst, perché ogni opera si inquadra nell'attività generale di un autore, ed alcune hanno tra loro relazioni dirette o indirette tali che possono essere la chiave di questo o quel film. Di fronte a *Der prozess* è necessario non tanto rifarsi all'attività francese post 1932 di Pabst oppure alla sua esperienza americana (e la prima diede tra l'altro buoni frutti: *Don Quichotte*, ad esempio) quanto ai due film che immediatamente lo precedono: e cioè *Komödianten* (1941) e *Paracelsus* (1943). Opere, anche queste,

definite « del silenzio forzato », di « scusa »; ma di un « parlar d'altro », comunque, ben diverso da quello, ad esempio, di *Le drame de Shanghai* (Shanghai, 1938) o di *Jeunes filles en détresse* (Ragazze in pericolo, 1939), e in genere di tutta la parabola discendente di Pabst. *Komödianten* e *Paracelsus* non sono contemplati dal *From Caligari to Hitler* (London, Princeton University Press, 1947) soltanto perché l'indagine del Kracauer si ferma praticamente al 1933; ma una « psychological history of the german film » cronologicamente più estesa porterebbe certo ad affermazioni ben diverse da quelle formulate da G. C. Castello in *Georg Wilhelm Pabst: storia e fine di un esilio* (Bianco e Nero, Roma, anno X, numero 4, aprile 1949). Se con *Komödianten* e *Paracelsus* Pabst « preferì annullarsi nello spettacolo — uno spettacolo carico e greve — piuttosto che assumere impegni a lui non consoni », non del tutto si salva né poteva salvarsi, essendo i due film prodotti in una Germania nazista, « nella storia e nel costume dal rischio di doversi compromettere ideologicamente ». Il compromesso è già in quella "storia" scelta o imposta, nel significato particolare che assumono le vicende narrate in quei due film, nei protagonisti stessi: la storia, e l'esaltazione di Karoline Neuber con la sua "compagnia modello" e dello scienziato Paracelsus appartengono a programmi ben precisi, ad una esaltazione razziale troppo intrisa di certo recente germanesimo, che la tentata « evasione » di Pabst non riesce a cancellare del tutto. Tanto è vero che i due film risultano di una "pesantezza" ben nota, e i pregi calligrafici sono impotenti di fronte alla verbosità fastosa e dominante.

Ora è proprio quella verbosità che intacca *Der prozess*; e se la sua minore quantità permette a Pabst di risalire di alcuni gradini la parabola discendente, d'altra parte denuncia nell'autore "moti" non del tutto sentiti, ancora legati a compromessi recenti e quindi non creativamente espressi come ai tempi della sua trilogia « sessuale » e di quella "sociale", anche se a quest'ultima *Der prozess* si avvicina idealmente. Analoghi sono gli assunti: requisitoria contro la guerra in *Westfront 1918* (1930) e fraterno messaggio che chiede l'abolizione delle frontiere in *Kameradschaft* (1931); abolizione, in *Der Prozess*, di frontiere razziali e religiose in nome della solidarietà umana; e la requisitoria non si limita al solo antisemitismo, ma in un senso più generale e universale vuole essere contro la menzogna di qualsiasi origine essa sia, quella politica compresa. E' soprattutto per condannare una menzogna così intesa che il protagonista Eötvös — alla memoria del quale il film è dedicato — accetta di difendere gli ebrei accusati di delitto rituale, in un processo che risale al 1882 e che coinvolge aspetti sociali e politici della monarchia austro-ungarica. La giustizia va oltre ogni interesse nazionalistico, vuole infine sostenere Pabst; anche

quando questi interessi sono nobili come quelli per l'indipendenza di una nazione. Posto così il problema, è ovvio che Pabst si discosti dal « pullulare » di film che trattano la questione ebraica. In un certo senso, *Der prozess* può dirsi, ad esempio, lo sviluppo tematico di *Gentleman's Agreement* (Barriera invisibile), realizzato nello stesso anno, nel 1947. Pabst, come Kazan, sia pure con efficacia diversa, dà una sintesi delle condizioni e della vita di una ben determinata comunità; ma mentre il secondo indica soltanto teoricamente le vie per combattere il pregiudizio antirazziale, il primo amplia come abbiamo visto l'assunto ed entra nel vivo di una "strada maestra" molto più sicura. Rimane da vedere se questa strada riesce a contenere la vastità degli assunti, se in altre parole essi tutti si attuano nei vari elementi compositivi, cioè creativi. La qual cosa è negata dal difetto accennato: la verbosità, non intesa come abbondanza di dialogo (e in tal caso potrebbe essere un presunto difetto, o comunque discutibile) ma come retorica, la quale è prodotto di insincerità. E la retorica, in *Der prozess*, è evidente in più punti, soprattutto nelle parti in cui il problema da particolare vuole appunto diventare universale. E si vedano il barone Onody, il commissario di polizia e il giudice Bary: personaggi che risentono dello schema fisso; e di retorica non è esente neppure lo stesso Eötvös, specialmente se si considera la copia originale di *Der prozess*, con quelle immagini simboliche che chiudono il film: chiusura di prammatica di certe opere propagandistiche, con il protagonista che quasi assurge in cielo, "beatificato". La poesia di Pabst aveva ben altri mezzi per esprimere i sentimenti: basti ricordare il significato simbolico, ma non retorico, delle ultime inquadrature di *Kameradschaft*.

Lo stile di Pabst appare inoltre stanco in certe ripetizioni di esperienze da lui stesso ormai sorpassate, nell'impiego non sempre rigoroso dei movimenti di macchina, nell'abuso di un montaggio parallelo-contrappuntistico con alcuni stacchi che ricordano *Atlantide* (così come il suicidio del procuratore generale Both, che si aggrappa alle tende, ricorda *Le drame de Shanghai*): si vedano le scene degli interrogatori-torture dalle quali il regista passa a quelle del ballo e viceversa, oppure il barone Onody e l'avvocato liberale Eötvös che, dopo il processo e l'assoluzione degli ebrei, parlano alla folla in luoghi diversi e con scopi opposti: le inquadrature qui, sfumate nei contorni, vogliono avere particolari significati. Il vero e autentico Pabst, senza stanchezze, si riscontra piuttosto all'inizio, dove il sonoro (musica compresa) il materiale plastico e la fotografia suggeriscono già il destino della ragazza sulla riva del fiume, nel quale più tardi si getterà. Elementi visivi-sonori, quelli accennati, che sorreggono le altre parti più sentite e più sincere dell'opera: quelle con gli ebrei, visti soggettivamente dagli altri abitanti del villaggio, « proprio come li vede la coscienza di chi trova motivi per combatterli: o, almeno, come essa tende a mostrarli agli ingenui che si debbono prestare ad una battaglia in tal senso ». Pabst intende « mostrarli così, per avviare un discorso concreto, il più concreto possibile; disposto persino ad accettare le "ripugnanze" verso coloro che vuol difendere ». Una concretezza che, pur nei limiti accennati, ha

momenti di una solenne e corale drammaticità, e trova in Ernst Deutsch un attore sensibilissimo: basti ricordare l'annuncio dell'accusa durante la festa pasquale, l'arresto in massa degli ebrei, il loro incedere in colonna mentre intonano nel dolore i loro salmi, Scharf che perdona il figlio; pezzo, quest'ultimo, dove i grigi e i bianchi, gli sfumati e l'illuminazione assumono valori espressivi inconsueti. Dalla incoerenza di ispirazione deriva dunque una frammentarietà di racconto e stilistico; e questa incoerenza denuncia nell'autore una crisi spirituale ancora latente: ed è proprio quella che fa capo a *Komödianten* e *Paracelsus*, esperienze che, ripetiamo, ancora legano Pabst nei suoi movimenti creativi e di "messaggio": pesa sul grande regista, insomma, una fede non più vergine come ai tempi di *Kameradschaft* e di *Westfront 1918*.

* R U Y B L A S (Ruy Blas)

Regia: Pierre Billon - Soggetto: dall'omonimo lavoro di Victor Hugo ispirato a *Le Reine d'Espagne* di H. de Latouche - Sceneggiatura e dialoghi: Jean Cocteau - Fotografia: Michel Kelber - Scenografia: Georges Wakhevitch - Costumi: Marcel Escoffier - Musica: Georges Auric - Interpreti: Jean Marais (Ruy Blas e Zafari), Danielle Darrieux (La regina di Spagna), Gilles Quéant (Il duca d'Alba), Alexandre Rignault (Goulatromba), Giovanni Grasso (Don Guritan), Marcel Herrand (Don Salluste), Paul Amiot (Santa Cruz), Gabrielle Dorziat (La duchessa d'Albuquerque), Jone Salinas (Casilda), Rolla Norman, Pierre Magnier, Eddy Debray, Allain Dhurtal, Guy Favières, Charles Lemontier, Jacques Berlioz (I ministri) - Produttori: André Paulvé e Georges Legrand - Produzione: Discina, 1947.

Ruy Blas (Ruy Blas, 1947). « mis en scène par Pierre Billon », è in verità un film di Jean Cocteau, anche se la firma di quest'ultimo appare ufficialmente accanto alle sole voci "scenariò" e "dialoghi". È un'opera infatti che denuncia, nell'impostazione e nella realizzazione, la sua presenza continua e testimonia ancora una volta il suo diletantismo cinematografico. « Con *Le sang d'un Poète* », riferiva Cocteau in una conferenza tenuta nel gennaio 1932 al teatro Viex-Colombier, « ho provato a girare la poesia, come i fratelli Williamson hanno girato il fondo del mare. Si trattava di sprofondare in me stesso, nella mia notte, la campagna subacquea che essi calavano giù nel mare a grande profondità. Bisognava sorprendere lo stato poetico, quello stato poetico di cui molti negano l'esistenza considerandolo come una specie di autoeccitazione volontaria, ma che viceversa ben conoscono anche quelli che più si credono da lui lontano ». E « per girare la poesia », per renderla « visibile e audibile », Cocteau ricorre ai "trucchi" della tecnica cinematografica, senza peraltro riuscire a sublimarla in pure creazioni di fantasia. Le "stupende frodi" di cui parlava D'Annunzio nelle lettere a Gabriellino, il "maraviglioso", diventano con Cocteau "retroguardia": non soltanto perché egli le impiega in ritardo rispetto a Buñuel o alla Dulac, a Ruttman a Léger e a Man Ray, ma soprattutto in quanto esse nascono da una esigenza esteriore, proprio come da un gusto epidermico e malato di discutibile "intellettualismo" ha origine in Cocteau il "gag tragico", con il quale non domanda



Ernst Deutsch, in « Der prozess » di Pabst.

al pubblico di ridere ma esige « un silenzio nero, quasi altrettanto violento che il riso ». Ecco così i "gags tragici" di diversa natura di *L'éternel retour* (film messo in scena da Delannoy, ma ancora essenzialmente di Cocteau), di *La belle et la bête* (1946), di *L'aigle à deux têtes* e di questo *Ruy Blas*. Ruy Blas si avvelena come si avvelena Stanislas dell'"aquila" per un destino d'amore che, nella impostazione e nella risoluzione proposta da Cocteau, altro non può essere appunto che "gag tragico"; il quale si identifica con un gioco e un divertimento evidenti, alimentati dalla ricchezza delle scenografie, dalla fastosità dei costumi, da una calligrafica ricerca di effetti decorativi; anche se nel caso di *Ruy Blas* scenografie e costumi si ispirano ora al Greco e ora a Goya per creare una particolare atmosfera, quella di una Spagna immaginaria e romantica. « I cortigiani di Madrid sono neri, funebri, ma di quella eleganza di *L'enterrement du Comte d'Orgaz*. Quando il film fa vedere la Regina e Casilda, è di scena Goya. La Regina ha dei "bassets" nella sua camera. Durante la sua fuga le strade sono muri, falde di ombre e di luna » (*Ruy Blas film*, Paris, Paul Morihien Editeur, 1948). Siamo ancora una volta al gioco dei bianchi e dei neri fin a se stessi, nonostante le intenzioni di partenza. Certo, come riferiva Gianni Boni in *Cocteau e la poetica del film* (Roma, Bocca, 1944). Cocteau si diverte ad un « nuovo meraviglioso giocattolo », ma non « con una fantasia pronta ad evocare immagini da tutto ciò che sente e vede »; né si può affermare che egli sia « uno dei pochissimi artisti che hanno capito in tutta la sua estensione quale formidabile mezzo di espressione offra il cinema col suo peculiare binomio obiettivo-pellicola in movimento ». Per Cocteau non si può parlare di « freschezza di fanciullo »; e il cinema è da lui inte-

so piuttosto nel senso discutibile già accennato. « Il teatro », egli scrive, « impedì a Victor Hugo di ricorrere alla somiglianza fisica di Ruy Blas e di don César. Questa somiglianza diventa invece la base stessa del film. Il medesimo attore interpreta le due parti. E' il pretesto di un "quiproquo" comico e tragico, del tutto conforme allo stile dell'opera ». In trucchi del genere, per Cocteau, consiste la potenza del cinema; e su un gioco di rassomiglianza si basano altri suoi film: *L'aigle à deux têtes*, ad esempio. E i protagonisti diventano ombre di personaggi che si articolano meccanicamente, privi come sono di psicologie e di contorni; il "gag tragico" fallisce pertanto il suo scopo: conduce alla risata, specie in battute come queste, (ancora più infelici nella traduzione italiana) che seguono la scena in cui la guardia tenta di violentare la Regina travestita e Casilda: — Casilda: « il est enragé!... Je suis morte de peur!... Ils sont jeunes! ». — La reine: « Et ils s'ennuient... ».

* PER SEMPRE E UN GIORNO ANCORA (Forever and a Day)

Regia: René Clair, Frank Lloyd, Herbert Wilcox, Edmund Goulding, Victor Saville, Sir Cedric Hardwicke, Robert Stevenson - Soggetto e sceneggiatura: Bennett, Forrester, Hazard, Hogan e molti altri - Interpreti: Victor Mc Lagen (Spavin), Herbert Marshall (Il pastore), C. Aubrey Smith (Ammiraglio Trimble), Ray Milland (Bill), Anna Neagle (Susanna), Claude Rains (Pomfret), Buster Keaton (Il manovale), Charles Laughton (Bellamy), Anna Lee (La sposa), E. E. Horion (Anthony), June Duprez (Giulia), Ida Lupino (Jenny), Brian Aherne (Jim), Merle Oberon (Marjorie), Roland Young (Barringer), Robert Cummings (Ned) - Produzione: R.K.O., Radio 1943.

Forever and a Day (Per sempre e un giorno ancora, 1943) è un tipico film propagandistico realizzato durante la guerra con mezzi inconsueti: sette sono infatti i registi che lo firmano, ventuno i soggettisti e il "cast" raggruppa una ottantina di attori più o meno noti. Tutti hanno prestato gratuitamente la loro opera, senza peraltro raggiungere lo scopo prefisso. Il film vuole essere una « cavalcata » storica dal 1804 al 1942: dalla battaglia di Trafalgar all'ultima guerra. Protagonista una casa costruita appunto nel 1804 e distrutta durante un'incursione tedesca su Londra. Ma questa casa è un simbolo, che nessun conflitto di uomini può sommergere; e sulle macerie si ricostruirà, le nuove generazioni ritroveranno legami ideali con quelle passate: le prime, a loro volta, sono simbolizzate da una londinese e da un americano discendente da inglesi. Altri assunti sono connessi con quelli accennati, e si sviluppano e nello stesso tempo si confondono nel racconto, che è retrospettivo: la donna narra all'uomo la storia della casa. Si susseguono vari episodi nel tempo, i quali non riescono a legarsi tra loro, non trovando un tessuto connettivo sufficiente. Né è possibile stabilire la paternità degli episodi stessi, in quanto sono stilisticamente anonimi, se di stile si può parlare per registi come Frank Lloyd e Victor Saville, Robert Stevenson ed Edmund Goulding e per lo stesso Clair hollywoodiano. E gli assunti naufragano, infine, nella retorica dei luoghi comuni.

GUIDO ARISTARCO

NANOOK L'ESQUIMESE

L'IRLANDESE Robert Flaherty si trovava nel 1920 a Nuova York, senza alcuna occupazione definitiva. Come ingegnere minerario aveva esplorato a lungo il Canada, verso la Baia di Hudson, spingendosi fino alla Terra di Baffin. Era ormai un esploratore esperto e sicuro. Per tali sue qualità venne in contatto con uno dei fratelli Révillon, proprietari di una famosa casa parigina di pellicce, ed ebbe l'incarico di girare nel Canada un film pubblicitario che esaltasse la provenienza e la qualità dei prodotti venduti dalla casa stessa.

Flaherty organizzò, con mezzi strettamente indispensabili, la spedizione e nel maggio del 1920 partiva verso il Nord, accompagnato da Thierry Mallet, ripercorrendo le piste a lui ben note. Rimase fuori più di un anno e rientrò a Nuova York nell'autunno del 1921, con 18.000 metri di pellicola impressionata. Il lavoro non era stato lieve, perché aveva sofferto la fame e la rigidità dell'inverno. Il suo desiderio di scoprire cose nuove lo portava sovente lontano dalla base e per giorni e giorni la bufera bloccava la piccola spedizione, lontano dai rifornimenti. Anche gli indigeni non furono sempre favorevoli ad eseguire ciò che Flaherty desiderava; ma la pazienza e gli accorgimenti riuscirono ad ottenere il massimo. Nel film agirono alcuni esquimesi cacciatori, tra i quali Nanook con la moglie Nyla, la sorella ed i bambini. L'esperienza di Flaherty esploratore era venuta in aiuto al Flaherty documentarista cinematografico.

Nel 1922 il film venne presentato al pubblico, ma anziché essere un semplice documentario ad intonazione pubblicitaria sulla vita degli esquimesi, si manifestò un'opera di autentica poesia. Flaherty si era rivelato un poeta, che usava l'immagine filmica come mezzo di espressione dei sentimenti. Il film incomincia con un'andatura prettamente didascalica. Le prime inquadrature sono dedicate ad alcune cartine geografiche, che definiscono la località dove è stato ripreso il documentario. Poi ha inizio la presentazione dei personaggi con Nanook, il cui volto, in primo piano, è effettivamente la prima inquadratura del film. Seguono tosto gli episodi della vita degli esquimesi, che costituiscono l'ossatura del film e possono essere schematicamente raggruppati secondo l'argomento trattato: il varo della barca, la vendita delle pelli, la pesca al salmone, la caccia alle volpi, la caccia ai trichechi, la costruzione dell'igloo (capanna di ghiaccio), la caccia alla foca, il pasto ai cani, finale con la notte polare.

Evidentemente il film ha una sua impalcatura razionale, che segue il concetto ortodosso del documentario, per non dire addirittura del pezzo giornalistico; senonché il linguaggio usato si libera gradatamente dalle pastoie didascaliche per diventare canto e dispiegarsi in una felice esaltazione della vita dell'uomo del Nord. La precisione cronistica dei fatti filtra attraverso il montaggio delle immagini e si rapprende in una realtà nuova che ha la consistenza di una creazione originale e genuina. Già troviamo in *Nanook of the North*, magari in embrione, quella forza di analisi e di successiva sintesi che faranno di *Man of Aran* (L'uomo di Aran, 1933-'34) l'opera completa e unitaria. *Nanook of the North*, invece, non è ancora un'opera unitaria, ma ne ha tutte le prospettive. Flaherty qualche volta divaga, si lascia trascinare dal particolare, forse spontaneo; ma poi, ad un tratto, taglia netto e

si mette nella scia centrale di quanto gli sta a cuore di esprimere, vale a dire la profonda umanità, nel senso lato della parola, dei suoi personaggi.

Analizzando ulteriormente la struttura del film, notiamo che tutti gli avvenimenti gravitano attorno a quattro episodi di caccia o pesca; attorno cioè a « momenti » nei quali l'uomo assolve la sua essenziale e primordiale necessità di vita. Infatti, a parte l'episodio di pesca al salmone, che si conclude con l'uccisione dei grossi pesci, appena pescati, con un crudele morso alla testa e l'episodio di caccia alla volpe, tenuto su un tono quasi malizioso, gli altri due episodi di caccia, al tricheco e alla foca, terminano con un sanguinolento festino « in loco ». I cacciatori squartano la preda e ne mangiano la carne ancora calda e fumante. Questi episodi, se apparentemente sembrano dettati da una necessità di curiosa documentazione, in effetti, nel loro ciclico ripetersi e nella loro spontanea manifestazione, si colorano di un vivido significato universale assoluto. L'esquimese che divora la carne ancora calda dell'animale ucciso e si loda di sangue le mani ed il volto, non è un cacciatore isolato ed affamato,

Titolo originale: Nanook of the North - *Regia:* Robert Flaherty - *Collaborazione di* Thierry Mallet - *Interpreti:* indigeni dell'Alaska - *Prodotto per conto di una casa di pellicce, 1922.*

bensì è l'umanità intera che lotta per la vita. Flaherty ottiene il concretizzarsi di questi significati trascogliendo le immagini più funzionali e poi collegandole in un montaggio, che brucia il senso della realtà e ricrea tutto nel significato voluto. Ed è in tale modo che Flaherty trasforma la lingua cinematografica in linguaggio filmico.

Abbiamo detto poco fa che *Nanook of the North* non è ancora un'opera unitaria; infatti, per diverse volte, il particolare pleonastico si inserisce nella linearità dell'esposizione e crea dei ristagni anche piacevoli, ma avulsi dal senso concreto del film. Citiamo la comica lotta del cacciatore con la foca, che è stata arpionata, ma dalla sua tana sotto la crosta di ghiaccio, gioca ad un mortale « tira e molla » con il cacciatore. A intervalli questi, che tiene ben salda in mano la fune dell'arpione, ruzzola comicamente a terra, per gli strattoni alla corda che la foca dà, attraverso il buco della tana, di sotto la crosta di ghiaccio. E la sequenza è tale, nella sua spontaneità, da strappare veramente le risa. Di natura diversa è la sequenza dei cani affamati che urlano, mentre i cacciatori si sfamano delle carni ancora calde della foca appena uccisa. Le inquadrature del volto insanguinato dei cacciatori sono montate con un primo piano ferocemente reale, dalla testa di un cane che urla e azzanna nel vuoto, in preda alla tortura della fame. Il ritmo del montaggio è ora lento ed ora veloce, in una continuità ideale, che sposta i termini della





narrazione verso una figura simbolica, un po' staccata, ma veritiera. Fra i due sanguinosi episodi di caccia, al centro ideale e materiale del film, sta la sequenza, quasi idillica, della costruzione dell'igloo, la capanna di ghiaccio che serve di rifugio agli esquimesi, quando sono sorpresi dalla notte durante le battute. La costruzione è seguita, passo a passo, con un'indagine quasi scientifica: i blocchi di ghiaccio e neve sono tagliati e squadrati come materiale comune da costruzione, poi composti nella loro architettura semplice, ma funzionale. Il senso tecnico della sequenza si allenta man mano che la costruzione giunge al termine, per dar posto a un qualche cosa di intimo e casalingo, grazie al quale la neve diventa una sostanza calda e confortevole. Anche tra le basse pareti dell'igloo, Flaherty fa sentire il tepore morale che la casa esercita sull'umanità.

Per comodità di analisi abbiamo isolato i vari episodi del film, esaminandoli unicamente nelle particolari entità singole; ma il film, nella sua struttura materiale, non passa da un episodio all'altro bruscamente, bensì si avvale di numerosi passaggi che sono sovente autentici squarci lirici. Le immense distese di ghiaccio, le candide montagne di neve, l'alternarsi delle stagioni e della notte con il giorno, i lunghi tragitti in canotto o sulla pista gelata con le slitte, i bambini che giocano, i cani testardi, sono tutti elementi che formano il plasma nel tessuto basilare del film. E il montaggio sceglie e congiunge le parti, modula e ritma il tutto nel timbro superiore di un'opera che ha un suo respiro, che ha una sua potenza. E i gesti e le azioni si staccano continuamente dalla materialità degli atti per assumere



particolari significati, che di volta in volta si alternano o si sovrappongono. Soltanto al poeta Robert Flaherty è consentito di trasfigurare a tale punto una materia così elementare quale può essere quella costituita da quattro cacciatori sulla crosta gelata del Nord infinito. Ma Flaherty, ben lo sappiamo, ci ha dato anche di più con *Man of Aran*; tuttavia già in *Nanook of the North* abbiamo di che sentire la sua potente personalità e troviamo, per esempio, che la sequenza dei cacciatori che hanno fiocinato un tricheco su una lista di terra e cercano di strapparlo dal mare dove l'animale ferito si è buttato, prelude con una aderenza formale ed etica superlativa, alla limpidezza della tragica lotta dell'uomo di Aran con il mare, che vuole strappargli la sua barca.

Nanook of the North ha 81 didascalie, fittissime all'inizio, che si vanno diradando dal centro del film verso la fine, a mano a mano che il linguaggio visivo assume maggiore consistenza, fino a diventare completamente autonomo e addirittura assoluto nella lunga ed unitaria sequenza finale. La struttura formale e stilistica si sviluppa con il senso della narrazione e si adegua alle esigenze descrittive su un piano di ispirazione sincera. La sequenza finale è un brano di rara bellezza. Nanook, di ritorno dalla caccia con la propria famiglia, è sorpreso dalla notte e dalla bufera sulla pista gelata. Trova riparo in un igloo abbandonato, dove si sistema alla meglio con tutti gli accorgimenti che la sua esperienza gli consiglia. Tosto la capanna è trasformata in un ricovero sicuro, nel quale vengono inoltre sistemati anche i cuccioli. I cani invece restano fuori, sotto la bufera di neve e lentamente si imbiancano e quasi si trasformano in statue di ghiaccio. All'interno della capanna si va, frattanto, creando un'atmosfera quasi calda, che sembra particolare dell'igloo; e l'intimità della famiglia si avverte soprattutto nella cura con cui le donne ricoprono i bambini. All'uso esquimese esse si spogliano e si mettono nude tra le pellicce, lasciando intravedere attimi della loro casta nudità. Si avverte quasi un gradito tepore femminile; ma tosto, visivamente, si smorza nell'inquadratura successiva, che ci riporta fuori, accanto ai cani, rigidi come statue di ghiaccio e soli nella grande notte polare.

Flaherty accentua questo contrasto, riprendendo il motivo del raccolto tepore nell'igloo e mettendolo a confronto con la sterminata pianura, gelida e battuta dalla bufera, figurazione materiale del Grande Nord e trasposizione etica del significato della Morte, che tutto avvolge come una gran notte. I cani sono sempre immobili e più non sembrano creature animate. La visione si scandisce e si ritma sul metro di un adagio morente, mentre nell'ultima inquadratura, come nella prima, appare, in primo piano, il volto di Nanook, addormentato accanto alla sua famiglia. Ed è questo un finale, nel senso che la musica dà a questa parola.

OSVALDO CAMPASSI



QUESTO RECENTE volume può considerarsi l'« opera omnia » di Luigi Chiarini: « vuole ripresentare in forma organica » i principi precedentemente trattati in *Cinematografo* (Roma, Cremonese Editore, 1935), *Cinque capitoli sul film* (Roma, Edizioni Italiane, 1941), *La regia* (Roma, Palatina, 1946) e nelle antologie sui problemi del film e sull'attore da lui compilate in collaborazione con Umberto Barbaro.

Chiarini, per quanto riguarda l'arte in generale, si rifà a Leopardi, De Sanctis e soprattutto a Gentile; per quanto riguarda il cinema in particolare, più ad Eisenstein che a Pudovkin. Seguendo l'esempio di « una nota dottrina estetica », enuncia i pregiudizi e gli equivoci che ancora permangono intorno al film come fatto artistico. Appoggiandosi all'autorità del Leopardi (*Zibaldone*) parla di un primo e fondamentale equivoco: lo spettacolo, e quindi il film, intesi come divertimento fine a se stesso. « Il cinema », egli scriveva in *Cinque capitoli sul film*, « è troppo ingombro di problemi pratici, commerciali, industriali, organizzativi, tecnici, per cui il vero problema, quello artistico, finisce per essere soffocato, trascurato. Eppure in esso è anche la soluzione degli altri, e il cosiddetto utopismo dei puri è l'unica forma concreta possibile sotto cui deve essere esaminato il cinematografo: « separare nettamente l'arte dall'industria significa difendere le ragioni dell'una e i diritti dell'altra »; separazione alla quale Chiarini giungeva contrapponendo al binomio arte-industria, « spaventoso bisticcio non di parole ma di idee », la seguente enunciazione: « Il film è un'arte, il cinema è un'industria ». E' proprio qui il cuore del problema, il male del cinema: la confusione « porta la ragione industriale ad identificarsi nella creazione artistica, la quale viene così distrutta o depressa: la libertà è tolta all'artista dall'industriale, il quale interviene nel processo creativo e pensa che un film, anche nel suo contenuto, possa confezionarsi come una automobile — e dire automobile è forse troppo — come un paio di stivaloni ». In risposta alla obiezione che questa libertà non è permessa perché per il cinema occorrono grossi capitali, e l'artista non tiene conto della ragione economica, Chiarini precisa la funzione di colui il quale sta a capo dell'organizzazione, cioè il produttore: non inteso come capitalista, ma come l'uomo « che stabilisce di quali mezzi, di quali entità di capitali l'artista ha bisogno per creare la sua opera ». Il vero produttore, insomma, è « colui che nel settore finanziario coadiuva l'artista nella sua realizzazione ». E siccome dicendo « artista » Chiarini non intende « una individualità fisica, ma quel complesso che va dall'autore del soggetto al regista, all'operatore, agli attori, è come dire che anche il direttore di produzione ha da essere un artista che all'opera d'arte porta il contributo della sua tecnica finanziaria; ma un artista capace di intendere lo spirito e il valore dell'opera d'arte che si vuole realizzare ». Il produttore così inteso è, in un certo senso, l'editore di un libro.

Come si vede, Chiarini sostiene il cosiddetto collettivismo; pur chiarendo che, nei casi migliori, il regista è il depositario dell'unità del film (« regia come unità creativa »); i collaboratori valgono in quanto si fondono con lui in un'unica personalità artistica; egli « di tutti si serve e li fa partecipi della creazione in quanto li ammette nella visione di quell'unico film che si va creando ». In altre parole, i vari contributi a sé stanti si annullano per opera del regista, « in quanto crea con una sua tecnica complessa e molteplice un film che non è né recitazione, né fotografia, né musica, né scenografia, ma soltanto film ». Insomma, la opera cinematografica « esclude, come ogni opera d'arte, ogni dualismo o molteplicità e vive nell'unità della sua forma assoluta: « film come assoluta forma », aveva già dichiarato Chiarini, concordando con la prefazione del Gentile al suo *Cinematografo*. Inteso così il cinema, cadono ad uno ad uno gli equivoci che poggiano sulla separazione tra contenuto e forma: il problema dei soggetti (inesistente, così come non esiste per il teatro e la lette-

ratura una questione di « contenuti belli »), la presunta necessità di un intreccio complicato, (in quanto « la bellezza, anche di un'opera cinematografica, sta nell'umanità delle situazioni, nella vivezza del carattere, nel modo, insomma, di raccontare). Inoltre, poiché il film non nasce da « intuizioni staccate e successive e da fasi indipendenti di elaborazione », non si può attribuire alla sceneggiatura importanza eccessiva, quasi fosse una forma artistica a sé stante: essa è così intesa da Chiarini come un « abbozzo », e come tale non si può giudicare un film da essa; così come dall'abbozzo non si può giudicare il quadro di un pittore. La sceneggiatura non è un copione da mettere in scena. Nel cinema è dunque da escludere, come invece avviene per il teatro, un autore del soggetto e della sceneggiatura diverso dal regista.

Basandosi su una differenza sostanziale tra cinema e teatro, Chiarini formula la teoria dell'attore cinematografico inteso non come interprete, ma come artista: in quanto l'attore teatrale si trova di fronte un'opera d'arte completamente perfetta e conclusa (il copione), mentre la sceneggiatura (quando c'è) non è il film, cioè l'opera cinematografica. « In fondo è la stessa differenza che esiste fra il regista teatrale e il regista cinematografico: anche qui tra un interprete e un creatore ». Ne deriva la diversità delle due tecniche: la libertà che gode l'attore cinematografico su quello teatrale: il primo vive « nel quadro, nell'immagine più che sulla parola » e trova pertanto nelle mimiche, intesa come creazione ed espressione di stati d'animo e di sentimenti, il suo linguaggio. Così il primo piano viene ad essere, per Chiarini, l'« essenza lirica del film ».

E fin qui, Chiarini è d'accordo con Umberto Barbaro. Il primo diverge dal secondo, soprattutto per quanto riguarda il rapporto arte-sentimento. « La visione crudamente intellettuale » del Barbaro, afferma Chiarini, pecca di « astrazioni »: infatti egli « teme la sensibilità e il sentimento, la stessa psicologia e vuole affidarsi ad una espressione ideologica del tutto cerebrale ». Posizione dunque « razionalistica e che, se pur ha una parte di verità — in quanto l'arte è distacco, dominio della materia — portato a questo assolutismo determina una freddezza lucida, intelligente, ma priva di quel calore comunicativo che è proprio una delle basi dello spettacolo ». E Chiarini, dicendo « verità psicologica », vuol dire « veridicità artistica ».

Il problema dell'attore cinematografico è connesso con quello del cinema parlato, in quanto il dialogo « deve servire a far meglio vedere la recitazione », e quindi la voce viene ad essere un altro fondamentale mezzo di espressione. Anche per questo il sonoro impone una coscienza estetica per il suo impiego. Chiarini sostiene in merito l'asincronismo, pur ammettendo, giustamente, che « il sincronismo a tempo e luogo ha anche esso il suo valore e la sua efficacia », quando cioè sia inteso come scelta ed analisi, in modo da far sentire soltanto quei suoni « che possono avere una particolare efficacia ». Naturalmente il concetto di asincronismo vale tanto per i rumori, quanto per la musica e i dialoghi. Il parlato, sottolinea Chiarini, « esprimerà quello che la "camera" da sola non può raggiungere », nel senso che questa deve ottenere « quel profondo sentimento di cui la immagine rappresenta un aspetto ». Soltanto allora, « per questa poetica essenzialità, il film ritroverà quel ritmo che costituisce la sua intima essenza. I tre elementi sonori vengono dunque intesi come integrazione (integrazione e non perfezionamento) del fattore visivo, attraverso un avvicinamento e una fusione delle loro « dimensioni artistiche ». « Alla dinamica interna dell'inquadratura e alla dinamica delle inquadrature si aggiunge la dinamica dell'elemento sonoro (parole, suoni, musica). Tale elemento, così come le singole inquadrature, non ha un valore a sé stante, ma contribuisce a creare l'immagine cinematografica fondendosi con la dinamica visiva. Ogni

rumore, ogni frase musicale, ogni battuta acquista un valore in rapporto all'immagine con cui si fonde; e quando ciò non avviene potremo avere del teatro in prosa o in musica fotografato, ma un'immagine cinematografica... Appare evidente che l'immagine cinematografica è la risultante o meglio la fusione di questi singoli componenti; tale fusione è, appunto, il montaggio, che giustamente è stato teorizzato come l'essenza artistica del film. Infatti il montaggio implica questa unità di elementi visivi e sonori nella loro dinamica » ed esprime quella che Chiarini dice « essere l'immagine motorio-visiva-auditiva del film. L'idealità del film si raggiunge attraverso il montaggio, il quale è il vero mezzo espressivo e attraverso il quale si trasfigura la realtà. Una visione, un'intuizione cinematografica, non la si può avere altro che sotto specie di montaggio, trascendendo, cioè, tutti gli altri elementi (inquadratura, suono ecc.) in quella che è l'unità dell'immagine cinematografica ». In tal modo il montaggio, dunque, non essendo né meccanico né causale, dimostra la possibilità della fusione, nel cinema, di tecniche diverse.

Riacciandosi ancora una volta alle esigenze fondamentali di ogni seria estetica moderna, Chiarini risolve il problema della moralità nel cinema identificando questa con la bellezza stessa, « tanto che si potrebbe dire che non vi sia film di tale levatura da poter essere considerata opera d'arte che non sia, per ciò stesso, morale: non rispecchi cioè, un problema umano sinceramente e profondamente sentito ». Questa moralità, è ovvio, nasce non perché proposta come un deliberato fine estrinseco e didascalico, ma in quanto fusa in una visione poetica. E Chiarini, riafferma il concetto di tesi intesa come valore morale e quindi estetico, e pertanto in « virtù di essa il regista è portato a dare a tutte le sue immagini un preciso senso e ad escludere quanto di estraneo e di superfluo indebolirebbe la forza dell'assunto. Non solo, ma proprio per questa profonda morale viene a purificarsi e ad acquistare un preciso significato ». « Le idee e le passioni morali e politiche, per avere legittimità nel campo dell'arte, occorrono che diventino motivi lirici e superino il voluto, il programmatico ».

Nella prima parte di *Il film nei problemi dell'arte* (divisa nei seguenti capitoli: *L'arte e l'immagine, Forma e contenuto, Arte e tecnica, Arte e morale*), ed anche nella seconda, che tratta più specificamente il problema tecnico (*Il trattamento, La sceneggiatura, La recitazione, La realizzazione, Il montaggio*), Luigi Chiarini spesso richiama, dunque, l'attenzione su certi aspetti dell'estetica romantica, « che appaiono più evidenti alla luce dell'esperienza della nuova arte »; egli indica, nel senso che abbiamo visto, alcune « soluzioni che dovrebbero portare ad una revisione di tale estetica, senza chiudersi in negazioni preconcette che non appaiono nessuno ». I due capitoli e quindi i due problemi, quello estetico-morale e quello tecnico, sono intimamente legati tra loro. « La tecnica », afferma tra l'altro Chiarini, « stabilisce il sesso dell'immagine »; e in quanto determinante dell'immagine stessa, fa parte del processo creativo. Chiude il volume un acuto saggio su Charlot, inquadrato nei presupposti estetici accennati.

G. A.

LE RIVISTE

REVUE INTERNATIONALE DU CINEMA — E' uscita da qualche tempo la Revue Internationale du Cinéma, pubblicazione trimestrale, dell'Ufficio Internazionale del Cinema (O.I.C.), edita in tre lingue: inglese, spagnola e francese. La rivista intende valersi di « nomi illustri del pensiero cattolico per pfebisare il posto che il cinema ha attualmente — e può continuare ad avere — nel processo delle arti, delle scienze e delle lettere ». Il primo numero cerca pertanto di fissare il posto che la rivista intende occupare, va alla ricerca di una dottrina cristiana del cinema e tratta inoltre i problemi « film e scuola » e « l'infanzia e il cinema ». Il secondo numero si vale particolarmente di collaboratori francesi. Marcel L'Herbier parla di *Le film libre*, Maurice Cloche di *Indépendance*, Abel Gance di *La divine tragédie*, Pierre Blanchard del film *Dr. Laennec*. I numeri tre e quattro recheranno « témoignages » del cinema inglese e italiano.

CIRCOLI DEL CINEMA

INTERPELLATI dalla segreteria della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema sulla sede della prossima riunione nazionale, la grande maggioranza dei cineclub ha indicato Venezia che — nel mese di agosto — diventa un centro internazionale di vita cinematografica. I Circoli hanno così intuito l'importanza culturale che ormai viene spontaneamente ad assumere un congresso nazionale di cineclub e la necessità che una manifestazione di questo rilievo occupi il posto che le compete nell'ambito delle manifestazioni veneziane d'arte e di cultura cinematografica. Alcuni circoli (tre in tutto) hanno sollevato qualche obiezione sulla scelta di Venezia come sede del Congresso adducendo la distanza e l'impossibilità di affrontare forti spese di viaggio e di soggiorno; oppure, e si tratta di un rilievo che è stato tenuto in considerazione nelle decisioni prese dalla Presidenza della F.I.C.C., segnalando il pericolo che i film della Mostra distruggano parte dei convenuti dai lavori congressuali. Parecchi cineclub hanno invece fatto presente le difficoltà finanziarie nelle quali si trovano alla chiusura della stagione di attività e hanno quindi richiesto alla Federazione di cercare di ottenere sovvenzioni o facilitazioni dalla Direzione della Mostra per rendere meno gravosa la trasferta dei delegati dei cineclub più piccoli e con minori possibilità.

La Presidenza della F.I.C.C., considerando il sempre crescente peso e la responsabilità dei cineclub nel campo della cultura cinematografica e il fatto — per noi altamente significativo — che la Federazione Internazionale dei Cineclub ha pure deciso di svolgere il suo congresso durante la Mostra di Venezia (25-26-27 agosto), ha ritenuto necessario di non limitare la nostra riunione annuale a una semplice assemblea federativa ma di darle il carattere di un autentico congresso culturale al quale interverranno critici e studiosi italiani e stranieri con il contributo di loro relazioni. Ciò varrà, oltre che a rendere più significativa la manifestazione fino a portarla in primo piano nell'ambito della Mostra veneziana, anche a dare a tutti i delegati dei circoli un panorama vasto e approfondito dei problemi più vivi della cultura cinematografica. Tema generale del Congresso sarà: « La cultura cinematografica nel dopoguerra ». Vi saranno relazioni su: Aspetti culturali del cinema del dopoguerra; Cinema e società; Critica cinematografica e Cineclub; Le riviste; I libri. Vi saranno inoltre le commemorazioni ufficiali di Béla Balázs e di Francesco Pasinetti.

Naturalmente, la riunione avrà anche grandi necessità di un lavoro concreto per quel che riguarda propriamente i problemi tecnici e organizzativi della vita dei cineclub e della Federazione: la fase attuale di grande sviluppo del movimento dei circoli del cinema, pone delle questioni pratiche che dovranno essere affrontate da tutti i circoli molto seriamente e col massimo senso di responsabilità. Dopo le necessarie discussioni dovranno essere prese delle decisioni che diverranno impegnative per tutti i circoli aderenti alla Federazione. E' evidente che trovandoci ancora, in Italia, alla fase di organizzazione e di consolidamento di questa struttura federativa, deve essere interesse massimo di ogni cineclub fare ogni sforzo e sacrificio per inviare il proprio delegato responsabile al congresso.

Tenendo conto di queste varie necessità di dare un aspetto ufficiale al congresso stesso e di elevarne il tono culturale, pur salvaguardando le possibilità di discutere intensamente sui problemi interni, i giorni fissati per lo svolgimento dei lavori sono il 10, l'11 e il 12 agosto prossimi; tenendo conto che la X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica sarà inaugurata l'11 sera, il congresso potrà tranquillamente risolvere i suoi problemi tecnici e organizzativi prima di iniziare, contemporaneamente con il festival, le manifestazioni più spiccatamente culturali. Per il giorno 20 luglio, a Milano, è stato convocato il Comitato Direttivo della Federazione, onde discutere dell'attività sino ad allora svolta, convalidare — a seguito dell'esame delle risposte al questionario distribuito ai circoli e dei documenti relativi — l'adesione dei singoli cineclub all'organo federativo, discutere le basi di accordo convenute con la Cineteca Italiana, prendere tutte le decisioni organizzative e di ordine del giorno per l'assemblea veneziana e per il congresso della Fédération Internationale des Ciné Clubs.

VIRGILIO TOSI



Da un'inquadratura di « I bambini ci guardano » (1943) di Vittorio De Sica, film presentato a Novara dal circolo del cinema "F. Pasinetti".

BERGAMO - Il Circolo del Cinema « La Cittadella » ha chiuso a fine giugno il suo terzo anno sociale di attività con la proiezione dell'edizione integrale, in lingua originale, di *Les enfants du Paradis* di Carné. E' stato chiesto ai soci di indicare, tra i film presentati durante l'anno, quali li hanno maggiormente interessati e desidererebbero rivedere. Tempo fa, il Consiglio direttivo del Circolo aveva lanciato tra i soci una sottoscrizione straordinaria per coprire le ingenti spese di acquisto del proiettore e di impianto della propria sala. Alla chiusura, il numero dei soci era superiore ai trecento. L'obiettivo per l'anno prossimo sarà il raddoppiamento del numero degli iscritti.

CARPI - Il Circolo del cinema di Carpi merita una segnalazione particolarissima: all'inizio dell'anno sociale 1949, i dirigenti erano preoccupati perché dei duecento soci dell'anno precedente (che avevano pagato una quota complessiva di L. 600) soltanto un terzo avrebbe provveduto a rinnovare l'adesione se la quota, come sembrava indispensabile, sarebbe stata aumentata. Coraggiosamente, si decise invece di dimezzare la quota stessa per i soci ordinari. Il risultato fu largamente superiore alle previsioni: i soci iscritti superavano i settecento e le difficoltà di bilancio poterono essere

risolte. Il programma presentato nel corso dell'anno è stato impostato molto seriamente su un piano di divulgazione culturale: ogni film veniva molto chiaramente presentato e illustrato. Ad ogni programma era abbinato un documentario inglese (costituendo così, nel complesso, una rassegna panoramica molto interessante). Per il prossimo anno, il Circolo predisporrà un ciclo di documentari italiani. L'esperienza di Carpi ci sembra molto significativa perché documenta le grandi possibilità di lavoro e i risultati positivi ottenuti aprendo le porte del cineclub a larghi strati di spettatori.

NOVARA - Il Circolo del Cinema « Francesco Pasinetti » ha proiettato *La grande illusione*, comiche di Charlot, *I bambini ci guardano*.

PERUGIA - D'accordo col locale Comitato di difesa del cinema italiano, il Cineclub Perugia ha organizzato nel mese scorso una giornata del cinema italiano. E' stata organizzata l'anteprima di *In nome della legge*. Ha aperto il pubblico dibattito il critico cinematografico Edgardo Macorini. E' stato indetto un referendum che ha segnalato come i tre migliori film italiani del dopoguerra: *In nome della legge* (che ha ottenuto l'82%) *Ladri di biciclette* (76%) e *Roma, città aperta* (42%).

RAVENNA - Domenica 5 giugno il Circolo Ravennate del Cinema ha terminato la sua attività per l'anno cinematografico 1948-49. Dopo il Festival dedicato al regista Frank Capra, che comprendeva *La donna di platino*, *L'amaro tè del generale Yen*, *Eterna illusione*, *Tunisian Victory*, ecc., venivano proiettati i seguenti film: *Film and reality*, *Ulica Graniczna*, *Le jour se lève*, *La grande promessa*.

TRIBSTE - Il « Circolo della Cultura e delle Arti » (sez. spettacolo) ha proiettato: *Le silence est d'or* (in orig.) con alcuni documentari francesi, *Okraina* di Barnet e, a chiusura della stagione, *Enamorada* di Fernandez (in orig.). Per ricordare Francesco Pasinetti è stato proiettato il suo documentario *Il giorno della Salute*. Il referendum annuale indetto tra i soci ha dato i seguenti risultati (miglior film): *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer; seguono, a pari voti: *Il monello* e *Tra la gente di Donskoi* (seconda parte della trilogia su Gorki); poi: *Tabu*, *Die Dreigroschenoper*, *L'infanzia di Gorki*, *Le mie università* (terza parte della trilogia di Donskoi), *Le diable au corps*, *In nome della legge*, *Siréna*. Tra i cortimetraggi: *Una lezione di geometria*; poi, a pari merito: *Death Day* ed altri. E' stata richiesta dai soci la presentazione di *Paisà* di cui era stato proiettato soltanto il sesto episodio.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

CINEASTA (Napoli). Per il problema della stampa del film a passo ridotto scrivi a «La microstampa», a Roma, in via Antonelli 52, oppure a Leonardo Rosi, sempre a Roma, in via Camozzi 1.

R.P.B. DE LEMOS (Genova). Grazie per il pezzetto. Sono dolente però che non possa essere pubblicato per intero perché altri collaboratori, amici di vecchia data, stanno attendendo pazienti il loro turno per riapparire su Cinema e molti di essi hanno già trattato con passione e competenza il problema che tu affronti. Riporto qualche tuo periodo: «Il cinema nazionale, per avere sicure possibilità di vita, ha bisogno dell'aiuto di tutti gli enti cinematografici italiani con capitale nazionale; altrimenti si troverà legato — anche se in apparenza solo mediante un sottile filo — con impegni difficilmente derogabili all'industria di oltre oceano. Bisogna che le Case cinematografiche mettano insieme tutti i loro mezzi per formare una grande casa cinematografica che si dedichi unicamente alla realizzazione e distribuzione di film italiani».

VITTORIO PAGLIA (Bologna). La città del jazz (nell'originale, New Orleans) è stato presentato per la prima volta al pubblico nel luglio del 1947. E' una produzione di Hal Roach, e si vale di uno scenario dello scrittore Elliott Paul. Ambientato prima in quella parte di New Orleans detta Storyville, poi a Chicago e infine a New York, il film racconta la storia di un gruppo di suonatori di jazz. Gli interpreti sono Arturo De Cordova, la matura Irene Rich e la giovane Dorothy Patrick. Fra i «giganti dell'hot music» suonano Louis Armstrong, il trombonista Kid Ory, il batterista Zutty Singleton, il clarinetista Barney Bigard, il chitarrista Bud Scott, il pianista Charlie Beal, Red Callender, Mutt Carey, Lucky Thompson, Woodie Herman e la sua orchestra. Canta una delle più quotate «singers» di colore, Billie Holiday.

D. Z. (Imperia). Sul n. 16 di Cinema, tu chiedi i dati di La vergine del lago, e io ti fornisco le indicazioni attinenti al Lago delle vergini. Gli altri amici, che corrispondono con La diligenza, hanno notato il mio arpeggio, e subito si sono affrettati a scrivere per precisare che esiste un film La vergine del lago, prodotto in Ungheria nel 1941, col titolo originale di Tóparti látomás, interpretato da Pal Javor, Katalin Karady, Klari Tolnay e Erzsi Simor, diretto da László Kalmár. I corrispondenti sono ancora una volta venuti in soccorso del postiglione, e ti ringrazio. E volentieri

faccio conoscere a D. Z. di Imperia i nomi di coloro che del film ungherese hanno mandato a memoria i dati, la trama e la fisionomia dei protagonisti: Franco Castelnuovi di Genova, Filiberto Valentini di Monfalcone, C. Antoni di Salerno, Edoardo Biondi di Messina.

C. ANTONI (Salerno). L'aiuto regista di Molti sogni per le strade è Augusto Camerini (fratello — così garantisce Checco Rissone — del regista, e noto come disegnatore).

GLAUCO LATTANZI (Pisa-Roma). Riporto le tue parole, a proposito del mistero di Desiderami: «Senza assumerne nessuna responsabilità, ti riferisco una voce che correva in proposito negli uffici di una casa produttrice romana durante il doppiaggio del film. Mi hanno allora riferito che il film è opera di tre registi, però nessuno di essi lo avrebbe voluto firmare ritenendolo riuscito troppo mediocre». Ho visto anch'io Desiderami, alcune sere fa, in un cinema di terza visione. Disgustoso, facilon e inutile, erano gli aggettivi che mi ronzavano per la mente, durante la proiezione. Poi ho dovuto convenire che da Richard Hart non ci si poteva aspettare di più (dov'è finito questo Pidgeon minore?), la sceneggiatura era abbastanza inconcludente perché un regista se ne potesse giovare e per quel che riguarda Greer Garson, vedendola alle prese con un ruolo così poco originale, m'è venuta alla memoria — chissà perché — la Isa Miranda di La carne e l'anima. Forse l'accostamento è dovuto allo stesso intenso sforzo che le due attrici hanno sostenuto per arrivare sino alla fine di un infortunio, così dichiarato. I forzati della gloria di Wellman è già stato proiettato in molte città italiane. Non credo che la censura abbia a che vedere con la mancata programmazione di questo film in altri centri (Milano, ad esempio); non dimenticarti che i protagonisti, ad eccezione di Jolanda Lucca e della infermiera (in una brevissima apparizione), sono tutti uomini, e il film con il cast esclusivamente maschile non incoraggia l'affluenza al botteghino. Industrialmente parlando, s'intende.

E. H. KLEISSL (Roma). Tu hai visto su Cinema (n. 3, pag. 72) una fotografia presa durante la lavorazione de il bacio di Venere, in cui Robert Walker e Ava Gardner comparivano strettamente uniti, pronti alla danza. Ti lamenti perché nel film non è stata inserita alcuna scena che ricordi l'istantanea. Evidentemente

danza è stata esclusa in sede di montaggio.

GIANNA MAZZOCCHI (Bologna). Tutti possono partecipare alle proiezioni del Festival veneziano del cinema. Requisito indispensabile: un biglietto di ingresso da acquistarsi alla cassa, a meno che tu non usufruisca delle agevolazioni riservate ai critici e agli elementi di P. S.

EDOARDO BIONDI (Messina). From Caligari to Hitler del Kraucauer sarà edito per l'Italia da Mondadori. Per gli altri titoli credo che qualche editore ci stia già pensando. Sul cinema russo è in preparazione un saggio (critica e storia) a cura di Glauco Viazzi. Per ottenere i libri che elenchi rivolgi alle Messaggerie Italiane. Non conosco il prezzo di una cinecamera Cameflex. Il manifesto di Pudovkin, Eisenstein e Aleksandrov è stato pubblicato su Cinema, vecchia serie. Quel film che tu mi citi, non è per caso Jeux de reflets et de la vitesse di Henry Chomette, fratello di René Clair?

MARIO QUARIGNOLO (Udine). Non so come Chiattonne reagirebbe alle tue osservazioni specialmente quando noti che per alcune pagine di il film western, il cineasta ticinese s'è ispirato ai passi di S. A. Luciani. Riporto poche righe della tua lettera: «A pag. 37 si citano alla svelta i fratelli William e Dustin Farnum; nelle loro magre biografie (pagg. 160 e 161), il primo lo si fa nascere il 4 luglio 1876 e il secondo il 27 maggio dello stesso anno 1876!». Sorprese del Far West. E poi aggiungi: «Perché non si citano i film western diretti da W. S. Van Dyke con il col. McCoy? Perché non si è cercato di documentare maggiormente l'apporto dato al genere "western" da un Harry Carey, che ha al suo attivo più di trecento film "western", girati per l'Universal di Carl Laemmle? E che dire dell'elenco del film di Tom Mix, buttati giù alla meglio senza ordine cronologico e talvolta ripetuti?». Considerando la tua competenza in materia, ti consiglio di scrivere direttamente a Chiattonne, presso la casa Poligono via Battisti 1, in Milano. Egli potrà servirti delle tue indicazioni per una seconda edizione del saggio sulle pistole fiammeggianti e sui bianchi corsieri, te ne sarà molto grato e assolutamente non se ne avrà a male per le tue osservazioni intorno ai curiosi fatti ostetrici di casa Farnum. Se invece vuoi rivolgerti al direttore della collana, cerca, allo stesso indirizzo, il dottor Ugo Casiraghi. Da questo critico — citato nella mia rubrica un mese fa — ricevo la seguente lettera che pubblico integralmente, riservandomi di cercare altrove il «sense of humor»: «Caro Postiglione, permettimi una piccola rettifica a quanto da te riferito nell'ultimo numero di Cinema (il 16) in merito a un mio colloquio con l'autore del libro Il film western. Tu dici che questo colloquio si svolse poco dopo l'apparizione del volume nelle librerie; apprezzamento ben poco lusinghiero per il sottoscritto, che dirige la collana di testi sul cinema (Documenti) nella quale il volume stesso è stato pubblicato! No, in realtà quel colloquio si svolse molto prima. Quindi io preferisco essere criticato, eventualmente, per aver pubblicato il libro di Chiattonne piuttosto che un altro (i rilievi, le riserve, le osservazioni serviranno a migliorare il nostro lavoro); che non — come del resto è inesatto — per aver aspettato l'uscita del volume nelle librerie a formulare le mie riserve e a chiedere spiegazioni all'autore. Che poi Chiattonne non si levi mai gli occhiali neppure per inorridire, è un'altra faccenda che riguarda Chiattonne e non me, ed è per que-

sto che non insisto a rievare la seconda ed ultima inesattezza della tua risposta a Franco Colombo di Bergamo. Ti ringrazio invece dell'ospitalità e ti saluto con affetto. Tuo Ugo Casiraghi». Affetto e lana caprina sembrano andare d'accordo. E chiudiamo, almeno per ora, la questione Chiattonne.

LEO PARALLI (Napoli). Credo anch'io che «g. c. c.», nella presentazione su Sipario n. 28 di Quel signore che venne a pranzo (tre atti di Hart e Kaufman) sia incorso in una svista. La commedia — mediocre — non è stata dedicata a Monty Woolley, l'attore che la interpretò in teatro e in seguito prese parte alla riduzione cinematografica di Will Keighley, bensì al critico, narratore e «uomo di mondo» Alexander Woolcott, l'autore di White Rome Burns. Il personaggio principale della commedia era infatti ricalcato su certe manie e sul tono della conversazione di Woolcott, il quale, pochi mesi dopo la «première» a Broadway, s'improvvisò attore, sostituì il protagonista ufficiale Monty Woolley ne Quel signore che venne a pranzo e impersonò se stesso.

UGO OROCENZI (Santa Maria C. V.). La tua cartolina dice: «Nell'articolo di Davide Turconi Fotografia del treno, così preciso e così ricco di citazioni ho notato la mancanza di due film in cui il treno aveva importanza fondamentale: L'ombra del dubbio di Hitchcock (l'arrivo col treno dello zio paranoico e il tentato assassinio della ragazza); Le bianche scogliere di Dover (in treno avviene il colloquio tra madre e figlio che determina il ritorno a Londra ecc.). Con distinti saluti». Io aggiungo: Greta Garbo in Come tu mi vuoi, quando conversa con Von Stroheim in un treno che sta passando — grazie al «trasparente» — il Brennero e arriva in Italia; una delle sequenze iniziali di Il sospetto: Cary Grant, chiedendo a Joan Fontaine alcuni pennies e un francobollo nuovo per pagare la multa al controllore del treno, chiarisce i motivi del suo personaggio e si mantiene coerente a quel modo di agire per tutto il film.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

SALVATORE SCIVA (Via del Santo 18 - Messina). Cede Cinema, nuova serie, i primi cinque numeri del 1948.

GIORGIO MASSIMINO (Viale delle Rimembranze 50 - Modena). Cede Scenari, anno 1943, dal n. 1 al n. 8 incluso. Cede inoltre Dramma, vecchia serie, nn. 404, 405, 406-7, 408-9, 412-13, 418-19, e il n. 52 della nuova serie. Cerca Cinema, vecchia serie, dal n. 170 al n. 180 incluso.

LODOVICO GONELLA (Corso G. Ferraris, 94 - Torino). Cede, purché siano in buono stato: i numeri dall'1 al 13 di Cinema, nuova serie; di Fotogrammi, anni 1946, i nn. 1, 2, 7, 8, 10, e il n. 4 del 1947. Cerca anche i nn. 1, 2, 3, 6, 9 di Sipario, e La Fiera Letteraria, anno 1948, dal n. 1 al n. 7 incluso. Cede: Fotogrammi, anno 1946, '47, '48, '49; Cinema, vecchia serie, dal n. 12 al n. 70; Cineteatro II, III, e IV; la collezione completa di Cinetempo; nove numeri di Film, epoca Festival veneziano 1947, e inoltre numeri sciolti di Hollywood, Cinefestival, Film rivista, Film d'oggi, Cinelandia.

NINO CASDIA (Via Roma 211 - Barcellona, prov. Messina). Cede cinque capitoli sul film di Luigi Chiarini in cambio di 5 fra i seguenti numeri di Cinema, vecchia serie: 10, 13, 14, 15, 70, 71, 73, 74, 86, 98, 99, 110.

CASA EDITRICE "GLORIOSA" EDIZIONI VITAGLIANO

STABILIMENTO ROTOCALCOGRAFICO VITAGLIANO



**UN MILIONE
DI COPIE
LA SETTIMANA**

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