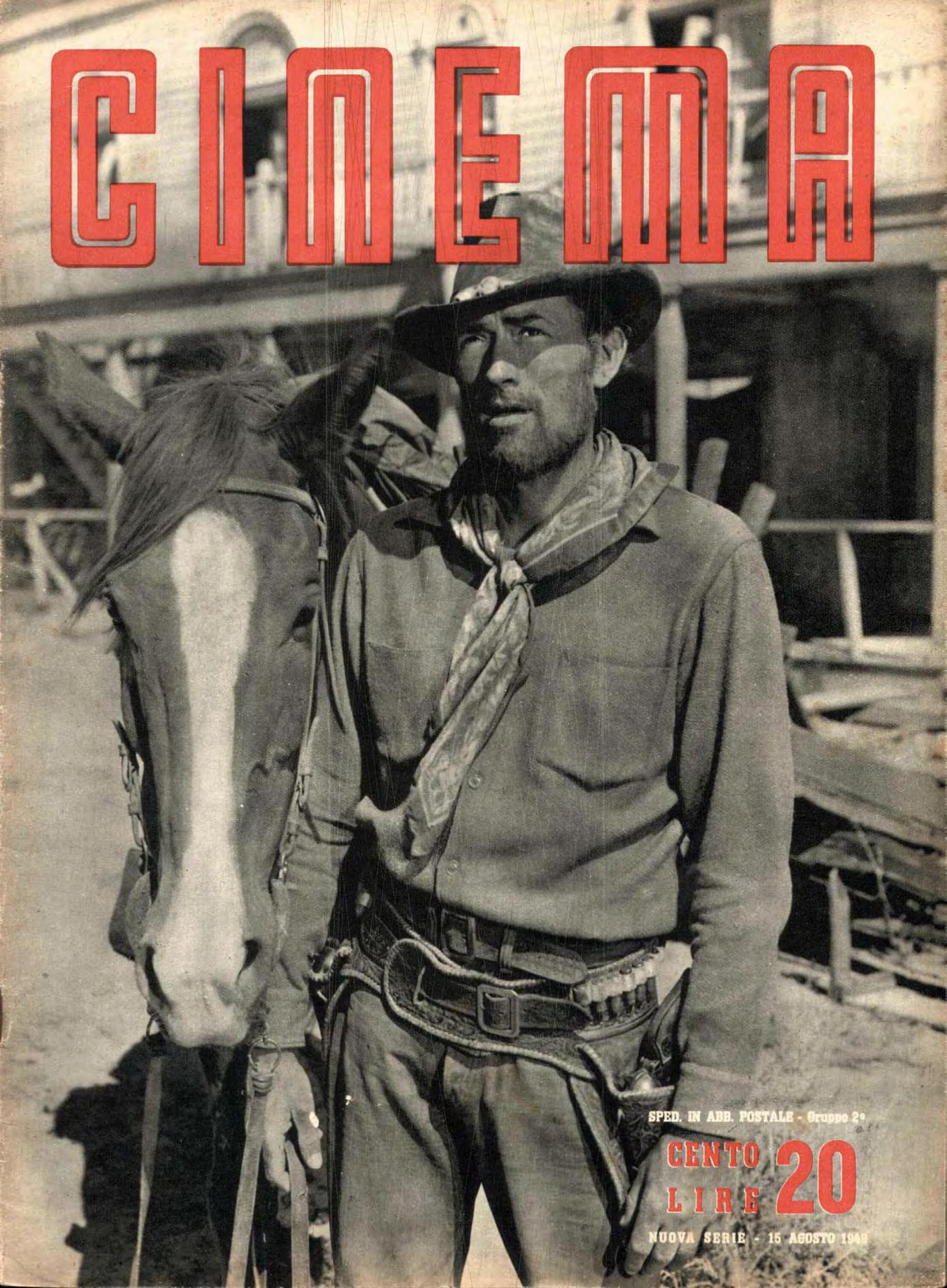


CENTURA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO
LIRE 20**

NUOVA SERIE - 15 AGOSTO 1949



GUARANY

BIOGRAFIA ROMANZATA DEL MUSICISTA CARLO GOMEZ

Con ANTONIO VILLAR, MARIELLA LOTTI, GIANNA MARIA CANALE

REGIA DI RICCARDO FREDA

FILM UNIVERSALIA

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume II

FASCICOLO 20

Anno II - 15
Agosto 1949

Questo fascicolo contiene:

Cinema-giro	58
HERMAN G. WEINBERG <i>Barriere del linguaggio e traduzione dei dialoghi</i>	61
RENÉ CLAIR <i>Collaborazione internazionale</i>	63
CLAUDIO VARESE <i>La montagna incantata</i>	64
MICHELANGELO ANTONIONI <i>Breviario del cinema</i>	65

VENEZIA 1949

O. D. F. <i>Tre sogni</i>	68
GEORGES SADOUL <i>Festival: visioni e idee</i>	69
GUIDO ARISTARCO <i>Regolamento e film</i>	71
E. FERDINANDO PALMIERI <i>Sette mostre (con scandali sotto la luna)</i>	75
ENZO BIAGI <i>"Eva" a Venezia</i>	76

TOM GRANICH <i>Biblioteca</i>	78
F. D. G. <i>Continuare l'opera di Francesco Pasinetti</i>	78
FERNALDO DI GIAMMATTEO <i>I registi: Powell e Pressburger nella "preistoria" del film a colori</i>	79
PIETRO BIANCHI <i>Retrospective: Sei film significativi di registi minori</i>	82
SVATOPLUK JEZEK <i>Musei, cineteche e storia del cinema</i>	84
<i>Circoli del cinema</i>	84
IL POSTIGLIONE <i>La diligenza</i>	86

Questo numero contiene inoltre l'indice dei registi citati nel primo volume di CINEMA nuova serie (fascicoli 1-17; 25 ottobre 1948-30 giugno 49)

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERROCCIO PRISONE *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via Ruggero Fauro, 84 - Tel. 873159
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: 166 West, 48th
Street, New York City 19 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'amministratore
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: Gregory Peck in "Yellow Sky", diretto da William A. Wellman.



Gina Lollobrigida, una delle nostre più giovani attrici. Ha ultimamente interpretato, con Yvonne Sanson, «Campane a martello», di Zampa.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: Anselmo ha fretta (Lux), regista Gianfrancesco Franciolini, interpreti Gino Cervi, Gina Lollobrigida, Odile Versois, Nando Bruno, Ave Ninchi; La figlia della Madonna (Sud Film), regista Roberto Montero, interpreti Edmea Lari, Aldo Landi, Liliana Telini, Vittorio Duse; Il cielo è rosso (Acta - G.D.B.), regista Claudio Gora, interpreti Marina Bertis, Jacques Sernas, Anthony Auer, Eduardo De Filippo, Gino Cervi, Andrea Checchi, Maria Michi, Anna Maria Guerra; Al diavolo la celebrità! (Malemotti - Produttori Associati), registi Steno e Monicelli, interpreti Ferruccio Tagliavini, Marcel Cerdan, Michela Auer, Marilyn Buford, Carlo Campanini, Edith Piaf, Leonardo Cortese, Folco Lulli, Alba Arnova; Quel bandito sono io (Lux), regista Mario Soldati, interpreti Robert Beatty, Jean Kent, Gordon Harker, Margaret Rutherford, Rona Anderson.

"Il colore nel film"...

...è l'argomento del primo numero di Sequenze, nuovo mensile edito a Parma. Il fascicolo, che uscirà in settembre, contiene tra l'altro note, articoli e saggi di Salvatore Quasimodo, Glauco Viazzi, Egidio Bonfante, Michelangelo Antonioni, Massimo Alberini, Fausto Montesanti, Lamberto Secchi, G. C. Castello, Sergio Romano e inoltre scritti di Arnheim, Rotha, Eisenstein, Arnoux, von Stroheim, Barbaro. Com-

pletano il fascicolo, curato da Guido Aristarco, un articolo inedito di Francesco Pasinetti e una bibliografia. I prossimi numeri di Sequenze saranno dedicati al cinema italiano e alla letteratura cinematografica.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Terra di Dio (Berit Film), in interni a Roma, regista Roberto Rossellini, interprete Ingrid Bergman; Benvenuto, Reverendo! (Alfa), in esterni nei dintorni di Roma, regista Aldo Fabrizi, interpreti Aldo Fabrizi, Lianella Carell, Massimo Girotti; La mano della morta (Flora), in interni a Milano, regista Carlo Campogalliani, interpreti Mery Martin, Adriano Rimoldi, Carlo Ninchi, Sara Uzi, Germana Paolieri, Renato De Carmine, Raf Pindi; L'occasione fa l'uomo onesto (A.L.C.E. - Firenze), in esterni nei dintorni di Roma, regista Giuseppe De Santis, interprete Liana Mancini, Oscar Blando, Francesco Golisano, Nando Bruno, Lamberto Maggiorani; Non c'è pace fra gli ulivi (Lux), in interni a Roma, regista Giuseppe De Santis, interpreti Lucia Bosè, Folco Lulli, Raf Vallone, Dante Maggio, Maria Grazia Francia; La figlia del peccato (Forum Film), in interni a Roma, regista A. Ingeniero, interpreti Milly Vitale, Franca Marzì, Aldo Fiorelli, Giovanni Grasso, Arturo Bragaglia, Tecla Scarano; Un amore perduto (Roio Film), regista Giulio Morelli, interpreti Dina Sassoli, Marco Ellis, Vira Silenti, Anna Maestri; Donne nell'ombra (Navona Film), in interni a Roma, regista Géza Radványi,

interpreti Simone Simon, Valentina Cortese, Françoise Rosay, Vivi Gioi, Irasema Dilian, Gino Cervi, Gina Falckenberg, Carlo Sposito, Mario Ferrari, Claudio Ermelli, Lamberto Maggiorani; Adamo ed Eva (Lux), in interni a Roma, regista Mario Mattoli, interpreti Macario, Isa Barzizza, Gianni Agus, Guglielmo Barnabò, Nerio Bernardi, Riccardo Billi, Luigi Cimara, Ricky Denver, Arnoldo Foà; Domani è troppo tardi (Amato), in esterni, regista Léonide Moguy, interpreti Vittorio De Sica, Lois Maxwell; Femmina incatenata (Trombetti - Opera Film), in interni a Roma, regista G. D. Martin in collaborazione con Leonardo De Mitri, interpreti Lori Randi, Manuel Roero, Jacqueline Plessis, Gianni Agus, Franca Tanantini, Mara Domestici, Lora Silvani e il sarto Emilio Schubert con le sue modelle; La bellezza del diavolo (Universal - ENIC - Franco - Londoni Film), in interni a Roma, regista René Clair, interpreti Michel Simon, Gérard Philipe, Carlo Ninchi, Nicole Besnard, Simone Valère, Raymond Cordy, Gaston Modot, Paolo Stoppa.

La famosa...

...e tanto discussa « leggina » è stata varata con la procedura d'urgenza dopo un ultimo disperato appello del Comitato di Difesa del Cinema che vedeva avvicinarsi la chiusura dei lavori parlamentari senza che della « leggina » si parlasse. Naturalmente essa ha causato parecchi malumori nell'ambiente dei noleggiatori. Le Case americane sono particolarmente seccate per l'articolo 9

che attribuisce al Governo la facoltà di regolamentare il noleggio; i noleggiatori italiani si sentono invece colpiti dal gravame del deposito obbligatorio. Al contrario, l'esercizio — che ad un certo momento era addirittura sembrato il nemico numero uno — è soddisfatto. Il comm. Gemini, presidente dell'AGIS, ha infatti dichiarato che il procrastinare ancora la « leggina » si sarebbe risolto in un grave danno della produzione. « Bene quindi ha operato il Governo a vararla con la procedura d'urgenza ». Riguardo al contro-articolo nove, il comm. Gemini ha dichiarato: « Quest'articolo non stabilisce una prassi normale dei rapporti tra noleggio ed esercizio, bensì una norma di carattere eccezionale, destinata a entrare in funzione soltanto se e quando particolari contingenze la rendessero indispensabile... E' interesse delle due categorie noleggiatori ed esercenti evitare che entri in funzione ed appianare consensualmente ogni controversia ». Secondo il comm. Penotti, presidente dell'Unione Noleggiatori, l'inserimento dell'art. 9 « in una legge creata per tutt'altro scopo, rappresenta soprattutto un errore... Allo stato delle cose non c'è che da formulare l'augurio che in sede di discussione della legge definitiva sulla cinematografia si raggiunga una unificazione di tutta la materia e che la « leggina » oggi così affrettatamente e quasi clandestinamente varata, trovi una più conveniente, opportuna e ponderata sistemazione dei suoi articoli nell'insieme della regolamentazione che deve disciplinare tutte le attività cinematografiche. Ed un augurio è lecito formulare: cioè che lo Stato si decida finalmente per una politica o di intervento diretto in tutti i settori della nostra industria, assumendone tutte le responsabilità — come sarebbe ovviamente preferibile — o che lasci alle categorie interessate la libertà di regolare i loro rapporti in quella maniera che riterranno più utile alla tutela dei rispettivi interessi ». Nel corso delle sue dichiarazioni il comm. Penotti ha anche auspicato la disciplina del settore dell'esercizio « dove le caotiche assurdità nell'ordine delle visioni, nella loro contemporaneità, nelle brucianti brevi teniture di tutti gli spettacoli, costituiscono oggi il più grave ed immediato ostacolo ad una regolamentazione di rapporti con il noleggio ».

A Torino sono arrivati...

...dall'America gli impianti della stazione trasmittente per la televisione. Altri impianti sono attesi dalla Francia.

Su di una superficie...

...di 42.500 metri quadrati, nei pressi di Cinecittà, stanno sorgendo gli stabilimenti S.P.E.S. per lo sviluppo e la stampa dei film a colori.

Nella regione del lago

...di Como e del Lago Maggiore si inizia in questi giorni la lavorazione del film di produzione italo-americana The Dark Road (La strada buia), diretto da Sidney Salkov. La protagonista è Janis Paige, affiancata da Massimo Serato, Antonio Centa, Edward Cianelli e Binnie Barnes.

Al politecnico di Milano

...è stato istituito un Centro di Cinematografia che si propone di svi-



Massimo Girotti, Giulietta Masina e Vittorio De Sica durante l'assegnazione dei "Nastri d'Argento" 1948-49. Come è noto, Girotti ha avuto il "nastro" per il miglior attore protagonista; la Masina quello per la migliore attrice non protagonista; Vittorio De Sica ha ottenuto il premio per il miglior film e la migliore regia.

luppate l'impiego della cinematografia nell'insegnamento scolastico, nella divulgazione culturale, nella ricerca scientifica e tecnica, con particolare applicazione ai problemi dell'ingegneria civile e industriale e dell'architettura. Tale Centro si avvarrà di una Cineteca specializzata che verrà formata col contributo di simili istituti stranieri.

I Consiglio direttivo dell'ANICA...

...ha eletto presidente dell'organizzazione l'avv. Eitel Monaco, in sostituzione dell'on. Alfredo Proja, dimissionario.

Nell'accordo commerciale...

...italo-danese attualmente in discussione, la voce « film » verrà inserita solo come pro-memoria per la questione dei pagamenti.

Per la rinascita...

...e il potenziamento dell'Istituto Nazionale « LUCE », il Consiglio dei Ministri ha stanziato la somma di 250 milioni. Dopo questa assegnazione, il comm. Fattorosi, Commissario dell'Istituto, ha dichiarato: « Il compito che si prefiggerà l'Istituto LUCE è molto diverso da quello che esplica ora l'attività privata: sarà soprattutto compito di diffusione dell'arte e della civiltà... sarà un potente mezzo educativo al servizio dello Stato ».

Segnalati...

...all'ANICA, per il diritto di precedenza, i seguenti titoli: La suora bianca. (Perla Film), Montelepre (Roma Film), Il bandito Giuliano (Margutta Film), I due sergenti e Maria Maddalena (Grandi Film Storici), La favorita (Gallone), Jus primae noctis, Totò le Mokò, I due derelitti e La cieca di Sorrento (Forum Film), Il Ponte dei Sospiri (ICET), Il padrone delle Ferriere (Di Paolo Film), All'ombra del Cupolone (Ora Film), Amore perduto (Cineassociati), Il Moro di Venezia (Avis Film), L'Orlando Furioso (De Laurentiis).

Per il fallimento...

...della Società produttrice, è stato interrotto il documentario La tragedia di Salò.

A proposito del giudizio...

...della giuria di Locarno che ha ignorato, nella attribuzione dei premi, Il mulino del Po, il regista Alberto Lattuada ha fatto all'ARI la seguente dichiarazione: « Il verdetto di Locarno conferma le mie idee circa i criteri che informano le giurie dei vari Festival cinematografici nell'assegnare i premi: il loro modo di agire mi sembra inesplicabile e misterioso. Nel caso specifico di Locarno preferisco fermarmi ai lusinghieri giudizi ottenuti presso il pubblico e la critica, giudizi che sono stati al di sopra di ogni mia aspettativa. Non oso pensare che dei pregiudizi abbiano viziato il verdetto e che la giuria abbia ignorato il mio film solo perché agita dei problemi sociali molto chiari, tanto più che mai, come per Il mulino del Po, la critica sia di destra che di sinistra è stata così concorde nel giudizio favorevole ». Circa la sua prossima attività, Lattuada annuncia di aver rinunciato al progetto di girare Miss Italia. Questo film verrà ora probabilmente affidato a Duilio Coletti.



Due inquadrature tratte dal film messicano « Pueblerina », che si proietta attualmente a Città del Messico. Il regista è Emilio Fernandez, l'operatore il fedele Gabriel Figueroa. La vicenda poggia su Aurelio che, uscito dal carcere dopo aver scontato una condanna per aver ferito il seduttore della fidanzata, si ricostruisce la vita lavorando la terra e sposando Paloma. Fernandez si è valso, per la realizzazione di questa opera, di due attori non professionisti: Roberto Cañedo e Colomba Dominguez; la quale, in verità, aveva già sostenuto una piccolissima parte in « Rio escondido », Gabriel Figueroa si è dimostrato, in « Pueblerina », più operatore che fotografo. La musica di questo recentissimo film è stata scritta da Diaz Conde.





Il produttore Gigi Martello mentre fa vedere all'ambasciatore d'Italia a Berna, Egidio Reale, alcuni fotogrammi del documentario su Segantini, ultimato in questi giorni. A sinistra Dino Risi, regista del cortometraggio.

Vittorio Calvino...

...sta scrivendo una Guida del Cinema per la Casa Editrice Academia.

Alla fine di agosto...

...avrà luogo ad Ancona la Fiera della Pesca. In tale occasione vi si terrà un piccolo Festival dedicato ai film sulla pesca o comunque di ispirazione marinara.

Premiato col Nastro d'Argento...

...per il miglior film straniero apparso in Italia nella stagione 1948-49 (Il diavolo in corpo), il regista Claude Autant-Lara ha inviato al Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani un telegramma di ringraziamento in cui tra l'altro dice che il premio ricevuto gli « dà coraggio per l'avvenire ».



Bianca Doria, rivelata da Ballerini in « Piccolo Hotel » (1939), attualmente dimenticata dai produttori.

FRANCIA

Il programma di Cannes...

...non è stato ancora definito. Australia, Austria, Belgio, Egitto, Grecia, Polonia, Argentina, Spagna e Messico non hanno, al momento in cui scriviamo, notificato i loro film. Così pure l'Italia. Fra i film notificati degli altri Paesi notiamo: Der appel ist ab (La mela è caduta), di Helmut Käutner, Eine grosse liebe (Un grande amore), per la Germania; The Set-Up di Robert Wise e Act of Violence, per gli Stati Uniti; The Passionate Friends di David Lean, Obsession di Edward Dmytryk, The Third Man di Carol Reed, The Queen of Spades di Thorold Dickinson e, fuori concorso, Passport to Pimlico di Henry Cornelius, per l'Inghilterra; Le tane dei lupi di P. Bielik, per la Cecoslovacchia. La Francia non ha ancora operato la sua selezione.

Jean Benoît-Lévy...

...ha lasciato il posto di direttore della sezione cinema e informazione visiva dell'ONU e ha dichiarato che intende riprendere la sua carriera di regista. Tuttavia in Francia si parla di affidargli un importante incarico.

Il Signor Louis Garnier...

...da quindici anni direttore di due cinema di Marsiglia, ha ricevuto la Medaglia d'Oro della Devozione Nazionale per aver programmato, durante l'occupazione tedesca, soltanto film francesi.

Un'originale...

...forma di protesta contro le Autorità che si erano rifiutate di accogliere certe richieste, è stata attuata dalla « Fédération National des Cinémas Français ». Dai cinegiornali di attualità sono state tagliate tutte le scene che potessero riferirsi direttamente o indirettamente ai Poteri Pubblici, agli uomini politici e via dicendo.

Pierre Fresnay...

...interpreterà la parte di Offenbach nel film La valse de Paris, imper-

niato sulla vita del musicista. Al suo fianco sarà Yvonne Printemps. Il film è scritto e diretto da Marcel Achard.

STATI UNITI

“Il peggio è passato”...

...dicono gli americani. A Hollywood gli affari sono più numerosi e più rapidi; nei teatri di posa si girano una quarantina di film. Come segno della ripresa si cita il fatto che si concede maggior tempo al lavoro di sceneggiatura per quanto questo si faccia anche allo scopo di diminuire i costi di presa. Intanto si nota che il pubblico americano sta diventando più sensibile alla qualità. Da un'inchiesta risulta infatti che, quando vengono programmati film di qualità, gli incassi risultano superiori di oltre il 20 per cento a quelli del 1948 per la stessa categoria di film, mentre per i film scadenti risultano inferiori anche del 25 per cento. Portavoce di questa esigenza, Zukor ha invocato buoni soggetti. Fra l'altro egli ha detto che Hollywood avrebbe bisogno annualmente di almeno 250 grandi romanzi, mentre non se ne scrivono più di venti. Comunque è necessario ridare importanza ai soggetti.

Il basso Ezio Pinza...

...è stato scritturato dalla MGM per cinque anni, durante i quali dovrà realizzare cinque film per centomila dollari ciascuno.

Due milioni di dollari...

...sono stati spesi per la costruzione del cinema « Calderone » a Hampstead. Esso è capace di 2436 posti a sedere. Altri 150.000 dollari sono stati spesi per l'arredamento.

Joan Blondell ha bisticciato...

...col produttore Harold Kennedy e gli ha rotto in testa uno specchio. Citata in tribunale è stata assolta.

IRLANDA

Il film francese...

...Monsieur Vincent, classificato nella categoria dei film educativi, è stato esentato dalla tassa d'impor-

tazione di circa duecento lire al metro che colpisce in Irlanda tutti i film stranieri. Inoltre, i cinematografi che proietteranno il film saranno esentati dalle comuni tasse sugli spettacoli, a condizione che i complementi di programma siano costituiti da cortometraggi egualmente classificati educativi.

INGHILTERRA

Rod Geiger...

...che, come si ricorderà, fu l'importatore in America di Roma, città aperta, ha avuto a Londra una serie di colloqui col produttore di Berliner Ballade, in seguito ai quali ha costituito la « Elizabethian Films » che produrrà in collaborazione con la Casa tedesca « Comœdia Films ». Il primo film di questa combinazione avrà per argomento la vita dell'asso dell'aviazione tedesca Ernst Udet.

Sta per avere inizio...

...la lavorazione del film Gone to Earth, con Jennifer Jones e David Farrar. E' questo il primo di una serie di tre film di Michael Powell ed Emeric Pressburger. Gli altri due sono: The Promotion of the Admiral, di Morley Roberts, e All Passion Spent, da un romanzo di V. Sackville-West.

Noel Coward...

...riapparirà in veste di attore accanto a Celia Johnson nel film The Astonished Heart di cui sarà anche produttore e regista. L'ultima sua interpretazione risale al 1945 (Breve incontro).

GERMANIA

Il municipio di Amburgo...

...ha stanziato sette milioni di marchi per la costruzione di uno stabilimento cinematografico. Non è improbabile che in questo stabilimento la Casa inglese Eagle-Lion impianti uno « studio » per il doppiaggio.

Le autorità americane...

...hanno proibito la proiezione del film Dodici cuori per Charley perché Willy Fritsch — che vi interpreta la parte del direttore di una orchestra di jazz dell'U.N.R.R.A. — mastica gomma e con ciò « attenta al prestigio delle truppe americane di occupazione ».

La Compagnia...

...dell'Opera di Stato del Wurtemberg è stata impegnata dalla Music Film Corporation di New York per la realizzazione cinematografica integrale dell'opera « Il Trovatore » di Verdi in tre lingue: italiana, tedesca e inglese.

OLANDA

Durante il Festival Internazionale...

...delle Belle Arti è stato proiettato il primo film olandese a lungo metraggio: Parlevinkers, di Y. Bruse. Basato su di una storia della resistenza, esso è stato realizzato nello stile del neo-realismo. Nel corso dello stesso Festival è stato anche presentato Ladri di biciclette.

SPAGNA

Julien Duvivier...

...ha abbandonato l'idea di realizzare L'uomo della Giamaica e con Charles Spaak ha cominciato a preparare un altro film.

Dalla commedia...

...di Lope de Vega La estrella de Sevilla sarà realizzato un film il cui costo preventivato è di tre milioni di pesetas. Lo dirigerà Rafael Gil.

NUOVA SERIE

15 AGOSTO

1949

CINEMA

20

BARRIERE DEL LINGUAGGIO E TRADUZIONE DEI DIALOGHI

IN UN SUO ARTICOLO, *The Global Film*, Pudovkin ha espresso il suo parere a favore di un film davvero internazionale che cioè abolisse tutte le barriere del linguaggio, etniche e sociali esistenti fra i popoli, e ciò « in armonia a quel desiderio universale per una società unita, insito in tutti i popoli del mondo ». Poiché la politica di una nazione è solo una sovrastruttura derivata da un particolare ambiente etnico e sociale, è chiaro che una volta abolite tali barriere che si infrappongono a un mutuo accordo, anche le altre barriere dovrebbero immediatamente scomparire. Il « global film » di Pudovkin, il film assolutamente internazionale, è uno dei mezzi per giungere al compimento di questo sogno universale di una società mondiale. Uno dei mezzi, e non il mezzo, di cui si dovrà tener conto per il conseguimento di una simile conquista nei rapporti umani. L'affermazione di Lenin che « il cinema può e dev'essere il più grande mezzo di diffusione culturale nella Russia dei Soviet » è soltanto una parte di quella immensa verità per cui il cinema può e dev'essere il più grande mezzo di diffusione culturale nel mondo intero. Pudovkin comincia il suo articolo appunto con questa premessa e lo termina ricordando « le numerose possibilità offerte dal film muto » che non dovrebbero andare perdute, ma riprese in considerazione nell'iniziativa di questo nuovo film per tutto il mondo. I famosi film russi, nel periodo del muto, offrivano abbondante materia ad un più vasto concetto d'umanità. « E non tanto come contenuto, quanto piuttosto in quel modo di rappresentare l'affinità dei sentimenti, in base al concetto che soltanto attraverso la vista, e più propriamente attraverso il cinema, si potesse fare intendere tale affinità ».

Con l'avvento del sonoro, il cinema perde il suo carattere internazionale, dice Pudovkin. E insiste sul fatto che lo spettatore deve quindi leggere, « quasi senza una pausa » la traduzione del dialogo sovrappreso come didascalia, e in margine alle immagini. Da ciò una distrazione, non rimediata neppure dal doppiaggio che non costituisca una soluzione soddisfacente, né un miglioramento. Tuttavia le didascalie nei film stranieri devono essere considerate come un primo passo verso il raggiungimento di quel film internazionale o universale auspicato da Pudovkin. Il problema più immediato era quello di conservare e trasmettere, per quanto possibile (tenuto conto di certe limitazioni tecniche ed anche ideologiche), gli elementi « universali » nel film mediante l'uso delle didascalie. Pur ammettendo che tale metodo dev'essere considerato il minore dei mali, e quasi un male necessario, bisogna però riconoscere che non sempre è stato usato come avrebbe dovuto esserlo. Molti film stranieri sono stati presentati in America attraverso una deficiente traduzione delle didascalie, in

tal modo il pubblico è rimasto non di rado ingannato sul vero significato del film.

Le sfumature sono tralasciate, i detti familiari ignorati oppure resi incomprensibili, e molti silenzi provengono dal fatto che le frasi in tal momento sono state giudicate « superflue ». Molto spesso l'umorismo viene sacrificato perché il traduttore non ha trovato la forma d'espressione equivalente nella sua lingua, e così via dicendo. Se, poi, anche la più perfetta traduzione di un dialogo non può considerarsi che un mezzo di ripiego per la perfetta comprensione del film, ognuno può ben immaginare quel che avvenga quando le traduzioni sono tutt'altro che perfette. Né si creda che i critici, in genere, facciano molta attenzione alla traduzione del dialogo: infatti da parte loro non si è levata alcuna protesta contro la difettosa presentazione in America di *La grande illusion* (La grande illusione), *La femme du boulanger* (La moglie del fornaio) e *Quai des brumes* (Il porto delle nebbie), e non ho citato che i primi film che mi sono venuti in mente. Indubbiamente, Pudovkin ha ragione: bisogna trovare un altro mezzo. E difatti alla fine del suo articolo esprime un parere in tal senso. Ma nel frattempo, che cosa dobbiamo fare? René Clair in *Sous les toits de Paris* tentò di ridurre al minimo le incomprensioni alternando sequenze mute e sonore. Altrettanto dicasi di Fritz Lang in *M*, e ancora di Clair in *Le million* e specialmente nell'ultimo film *Le silence est d'or*, dove riportandosi appunto al periodo del cinema muto pone in evidenza anche una parte soltanto visiva. (Ed Eisenstein, se fosse ancora vivo, Pudovkin e Dovgenko confermerebbero ancora le premesse contenute nel famoso manifesto del 1930 sulla funzione del film sonoro?).

Frattanto, e finché gli americani non vengano nell'ordine di idee di preferire doppiati i film stranieri, il nostro compito deve essere quello di curare sino alla perfezione la traduzione, in questo senso cioè: non di dare la traduzione letterale ma di trovare i termini equivalenti, nella versione, in armonia con l'atmosfera, lo spirito e le intenzioni del film originale. Le parole scelte dal traduttore, e suggerite dal ritmo del film in osservazione, dovrebbero coincidere esattamente, nella stessa misura, quasi fossero scandite a tempo di musica. Sincronismo, dunque, ideale del linguaggio, e in modo che si abbia poi un'esatta apparizione del dialogo, al momento giusto, né una battuta di tempo prima né dopo. Anche se i traduttori, ad esempio, fossero una dozzina e ciascuno proponesse una espressione diversa, tuttavia, teoricamente, deve esistere una sola espressione appropriata, come infatti una sola è quella originale. Lo stesso dicasi per l'umorismo, per i detti familiari, che devono corrispondere con egual scelta di tempo, con infinita pazienza, anche se poi

alla fine un censore più severo degli altri li sopprima, inflessibilmente, con un tratto di penna. Ad ogni modo, le maggiori difficoltà per un traduttore si riscontrano nell'adeguamento al ritmo cinematografico del dialogo. Egli deve infatti tentare di conservare il significato originale del dialogo pur restringendolo allo stesso numero di frasi dette dall'attore. E poiché si parla molto più speditamente di quanto non si legga in fretta, i dialoghi devono essere adeguatamente condensati. Se poi si pensa alla fluidità del parlato francese e italiano, ben si comprendono allora i grattacapi di un traduttore coscienzioso, al quale senza dubbio non sarebbe neppure di conforto la magnifica definizione della perfetta traduzione, data da Edna St. Vincent Millay: « Il traduttore dev'essere capace di riempire le vene del poema, pressoché svuotate attraverso la ferita inferta dalla traduzione, col proprio sangue, e sino a far di nuovo respirare il poema ». Quel che Edna Millay ha la bontà di dire per la traduzione poetica, vale per ogni traduzione, ma non sempre allo stesso modo. Talvolta infatti la « trasfusione del sangue » si risolve in un successo entusiasmante, come per la traduzione di Proust compiuta da Scott Moncrieff, per quella di Dostojewsky eseguita da Constance Garnett, e per quella di Thomas Mann curata dalla signora H. T. Lowe-Porter. E quando F. P. Sturm si accinge a tradurre Baudelaire:

*Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et
[rose...*

trasmuta, o meglio distilla in tal modo: *You are a sky of autumn, pale and rose...* (dove il lettore si avvede che Sturm ha ritenuto *automne* e *rose*. Altrettanto potesse fare il traduttore dei dialoghi cinematografici. L'effetto di una parola udita e letta simultaneamente è assai gradevole allo spettatore).

Ma non si potrà mai convincere un tedesco, un americano o un inglese che i più bei versi di Heine, di Whitman o di Shakespeare si possano racchiudere, nella traduzione, nello stesso limite esatto di tempo, e in una approssimazione sonora. Perché i libretti di *Don Giovanni* e delle *Nozze di Figaro* di Mozart sono scritti in italiano, mentre quello dello *Zauberflaut* è in tedesco? Una risposta conferma i limiti della traduzione: non tutte le parole si possono tradurre. Artista creatore qual'è, Pudovkin vede l'uso delle parole nel film sonoro come « la espressione più completa e definitiva dei reconditi pensieri dell'uomo... La parola dev'essere la conclusione del pensiero che culmina con essa non altrimenti che la spuma del mare sovrasta il flusso delle onde... Vi sono parole talmente connesse all'azione, che il loro significato si vede, e quasi si legge sul volto di chi

parla prima ancora che le abbia proferite ». In tale osservazione è racchiusa come una luce di verità per giungere alla perfezione del sogno circa il film universale. Si ricordi infatti quel momento, nel film di Pudovkin: *La fine di San Pietroburgo*, in cui il contadino si è gettato contro il fattore quando ha compreso d'essere stato da lui turlupinato. Sovrastandolo nell'impeto di collera, e mentre lo malmena a terra, noi scorgiamo sul suo volto le parole che ancora deve dire, in un senso di rancore e di disprezzo assieme: « Ed è il più forte! ». Come pure s'intuisce l'unica parola che dirà Albert Préjean a Pola Illery nella via deserta di Montparnasse notturna, quel « Bene! » ch'è il sunto di tutta una approvazione ironica. « La espressione — osserva Pudovkin — rende quasi il suono della parola ». E quindi, egli continua, « una parola può venir compresa anche indipendentemente dal linguaggio in cui è parlata ».

Un'ultima osservazione che Pudovkin muove al metodo di sovrapporre le didascalie riguarda la distrazione che esse arrecano allo spettatore, il quale per dover leggerle quasi di continuo viene distaccato da una partecipazione sentimentale alla vicenda o alla atmosfera del film. Il che trova corrispondenza, seppure in modo del tutto ironico, in quel lamento d'uno spettatore burlone il quale beandosi alla vista di certe discinte vesti, in *Carmen*, protestava che troppo spesso le scritte gli limitassero quella felice vista. Ed io che tuttavia ebbi l'incarico di tradurre quei dialoghi, dò pienamente ragione a questo malcontento spettatore; però i dialoghi originali erano troppo belli per lasciarli ignorati (anche se la Lega della decenza non sia stata del mio parere, e per ben trentasette volte mi abbia costretto a modificarli).

A rischio di avanzare proposte che sembrano esulare dalla mia competenza specifica, voglio dire il mio parere per un film internazionale che non sia più soggetto a limitazioni interpretative da parte di un malcapitato traduttore o di un revisore in materia. Poiché il problema che riguarda il film cosiddetto universale non è soltanto d'indole ideologica (cioè sociale ed etnica) ma anche tecnico, proporrei di costituire una commissione di consulenti scelti in quelle nazioni nelle quali si intenda esportare il film: ad essi, quasi ad una censura preventiva, verrebbe sottoposto il soggetto, prima ancora che il film, per le eventuali osservazioni. Quando poi il soggetto fosse stato approvato, o modificato in maniera da renderlo accettabile e comprensibile per tutte le nazioni rappresentate dai consulenti, allora verrebbe girato il

I doppiatori, in genere, non fanno molta attenzione al significato esatto dei dialoghi. Questo accade anche in America: si veda infatti l'edizione anglo-americana di «La femme du boulanger».



Da « *La fine di San Pietroburgo* » di Pudovkin: le parole (didascalie) erano, in questo film, talmente connesse all'azione, che il loro significato veniva sempre suggerito dalle immagini.

film, nel paese destinato d'origine, e in tante versioni quante sono le nazioni rappresentate nella commissione. Ogni nazione si assumerebbe il costo di produzione della sua corrispondente versione, che verrebbe poi detratto dalla somma dovuta al produttore del film originale e al distributore di esso. Il produttore e il noleggiatore dovrebbero pertanto restare soddisfatti da una simile soluzione che permetterebbe una maggior cura e quindi perfezione nelle versioni fatte nel linguaggio d'ogni nazione.

Forse, questa è materia da sottoporre al competente ufficio dell'UNESCO. In ogni modo, però, una cosa è certa, e cioè che il più adatto a far parte di questa commissione è l'indimenticabile creatore di *La madre*,

La fine di San Pietroburgo, *Tempeste sull'Asia*, *La vita è bella*: Vsevolod I. Pudovkin.

HERMAN G. WEINBERG

HERMAN G. WEINBERG, l'autore di questo articolo, è noto a Hollywood per avere adattato il dialogo di numerosi film stranieri nella presentazione al pubblico americano. Si cita infatti, a suo favore, l'opera di intelligente traduttore del dialogo nei film: *Mayerling* (idem), *The End of a Day* (I prigionieri del sogno), *Open City* (Roma, città aperta), *Sous les toits de Paris* (Sotto i tetti di Parigi), *Carmen* (idem). Persino Marcel Pagnol era disposto ad affidargli la traduzione e l'adattamento della famosa trilogia per nove ore di spettacolo: *Marius*, *Cesar*, *Fanny*.

A noi, mancando il conforto di tali prove, la fiducia in Herman G. Weinberg è determinata piuttosto dal presente articolo dove condivide le speranze di Pudovkin in un film universale. (The Global Film), citato dal Weinberg, è un articolo comparso su « *Hollywood Quarterly* », Volume II, July 1947, Number 4, nel quale Pudovkin non ha nostalgia del film muto, ma rilevando in esso una maggiore umanità, nel senso di una maggiore comprensione da parte di tutti, si propone il tema « come possa una parola esser compresa, indipendentemente dal linguaggio in cui è parlata » e addita infine anche la sua soluzione, basata sull'esperienza delle didascalie nel cinema muto).

Il fatto che Herman G. Weinberg abbia non soltanto citato Pudovkin ma, come il suo articolo lo dimostra, approfondito quel pensiero sviluppandolo da un suo punto di vista pratico, è una prova di serietà, di coscienza di mestiere. Anzi si suppone che il suo mestiere, Weinberg l'evolva sino a nobili intendimenti artistici. E la sua proposta infine, di una nomina di consulenti, quasi i proviviri del cinema per ogni nazione, con i conseguenti provvedimenti di dignità morale e artistica per le versioni dal film originale, qualora l'una e gli altri fossero approvati è probabile che ci risparmiassero in avvenire il rammarico e il dispetto provati, per una recente edizione di Atlantide, quando abbiamo udito attribuire a un milanese l'unico caso di sete dell'oro verificatosi alla corte di Antinea e che lo stesso Benoit aveva invece, benignamente, ommesso.



COLLABORAZIONE INTERNAZIONALE

Nel 1929, René Clair scriveva questo articolo. Dopo vent'anni, non c'è da mutare una virgola.

IL CINEMA comincia a vivere nel quadro di una collaborazione europea. Congratulazioni.

L'ordine, e l'equilibrio, sono dunque ristabiliti. Da una parte, il blocco americano; dall'altra, il blocco europeo; dovunque accordi sopra accordi. Dopo di che si dice che è terminata l'anarchia della produzione europea; e si dice anche che gli Stati Uniti devono stare a guardare con qualche preoccupazione: la nostra cultura, infatti, la nostra secolare civiltà, e il nostro infallibile buon gusto, e così via dicendo. Tutto ciò; insomma, riguarda i film, ben inteso: i film che, naturalmente saranno fatti "in collaborazione".

Sembra che una maligna sorte influisca sul cinema europeo. Non appena una decisione sembra buona, utile, vantaggiosa, subito le difficoltà appaiono e sono nere, pericolose, disastrose. A tal punto che la collaborazione, come viene intesa dalla maggior parte dei dirigenti, può benissimo dare il colpo di grazia al cinema europeo che non crepa di salute.

Esiste un malinteso. I produttori, ad esempio, credono che il film sia una specie di merce, press'a poco come le conserve alimentari o le lamette per barba. E fintanto che il valore spirituale del film sarà in tal modo avvilito, si renderanno inutili tutti i toccasana suggeriti.

I produttori parlano di quantità ed escludono il problema della qualità. Senza pensare che si produce già un'esagerata quantità di film, nessuno dei quali possiede la minima qualità per interessare il pubblico.

La produzione che si vanta della cosiddetta "collaborazione internazionale" non è capace di offrire un film di qualità. Gli esperimenti in tal senso hanno dato risultati fallimentari, ch'è meglio lasciare in un pietoso silenzio.

Ciò nonostante, si torna a parlare di collaborazione europea, di collaborazione internazionale, intendendo dire che si vuol fare un film, e non importa che sia un buon film, e tanto meno interessa che a un buon film tedesco fatto in Francia corrisponda, nello scambio, un buon film francese fatto in Germania.

Indipendentemente da un senso di nazionalismo, ma in riferimento a un valore dello spirito. Infatti nella storia del cinema i successi dei film americani, poi dei film tedeschi, quindi dei film russi, stanno chiaramente a dimostrare che lo spirito geniale, e particolare, d'ogni popolo dev'essere conservato e rispettato. Anche se ciò dispiaccia a chi parla soltanto di un film commerciale, e al quale si potrebbe domandare quali furono i successi commerciali ottenuti da quegli intrugli scipiti, senza spirito originale, apolidi, che portavano l'etichetta "film fatto in collaborazione internazionale", sinonimo di sicuro smacco.

Sarebbe forse il caso di ricordare che una buona automobile può essere anche composta da diversi pezzi prodotti in differenti nazioni, ma per un buon poema non vale la stessa composizione. Il film è, insieme, automobile e poema. Non si può separare, senza grave danno, le due parti che lo compongono: la materia e lo spirito, il corpo e l'anima.

RENÉ CLAIR

« Le silence est d'or », diretto per la Pathé e la R.K.O. costituisce, in un certo senso, un illustre esempio di collaborazione internazionale.



LA MONTAGNA INCANTATA

NEL NUMERO tredici di *Cinema*, Renzo Renzi chiudeva la « galleria » su Massimo Girotti a questo modo: « Se chiedete a Girotti quale personaggio vorrebbe interpretare, egli vi dirà l'Hans Castorp della *Montagna incantata* di Thomas Mann: aggiungendo che si rende perfettamente conto delle difficoltà di una simile realizzazione ». Questa notizia è stata per noi entusiasmante: se il rispettoso e affettuoso desiderio di un attore che sempre più raffina la sua arte interpretativa, può muovere qualche produttore, sollecitare qualche regista, *Der Zauberberg* (La Montagna incantata), pubblicata nel millenovecentoventiquattro dall'editore Fisher di Berlino, è una delle opere più significative del più grande scrittore tedesco contemporaneo, sempre attento ai moti dell'anima europea e forse più di ogni altro, capace di cantare il destino e di indagare il sentimento della crisi e della inquietudine delle anime pensose degli uomini di questo continente. *Der Zauberberg* si svolge in un sanatorio di alta montagna a Davos Platz in Svizzera nel Canton dei Grigioni: la vita tra quei malati di tubercolosi, in quel luogo di cura, dove cessa il lavoro e la responsabilità, dove la morte è una presenza diffusa e sottintesa, assume un carattere diverso, anzi opposto alla vita della pianura: l'ozio, la sensualità, la fantasticherie, la problematica della malattia e della vitalità, occupano i giorni dei protagonisti. Due giovani cugini vivono assieme: docile l'uno, l'altro ribelle al male, ansioso di tornare in pianura a iniziare la sua carriera di ufficiale. Ma il vero protagonista è Hans Castorp, il giovane che accetta la malattia, o quasi l'accarezza: il romanzo si sviluppa e s'impenna nella storia dell'educazione sentimentale e intellettuale della fantasia e dei sensi di Hans.

Il libro potrebbe offrire suggestioni e occasioni a un regista. Il senso del tempo, la ricerca di una misura di questo prezioso, inafferrabile, capriccioso irregolare fluire, il mutamento delle stagioni e il mutamento del sentimento, hanno già una radice comune con l'interesse cinematografico, con l'essenza stessa del cinematografo, movimento di immagini nel tempo. Il regista che volesse, non dico tradurre *Der Zauberberg*, ma prenderne ispirazione, dovrebbe prima di tutto riflettere su questo valore del



Il nascino della Claudia di Thomas Mann, gli zigomi alti, gli occhi inquietanti, quello spazio umano dove la sensualità diventa equivoca trascendenza, forse potrebbero risiedere nel volto della migliore Morgan.

tempo, sul passaggio ora intenso ora riacorciato ora disteso dei momenti di questa vita: velocità e misura, rallentamento e monotonia, precipitare degli anni e lento indugio, faticoso e insieme dolce inciampare dei minuti, devono essere il primo motivo del regista. La seconda preoccupazione dovrà essere invece il rapporto tra il mondo di questa fantasia, di questo incanto, e il mondo della realtà, il mondo della pianura, dove la vita è fatta di ordine, di salute, di lavoro. Ci si domanda se convenga alternare il bianco e nero al technicolor, secondo l'esempio oramai famoso di *A Matter of Live and Death* (Scala al Paradiso, 1945), sistematicamente, cioè dando alle sequenze della montagna il bianco e nero, e a quelle della natura il technicolor, o viceversa, o se invece, secondo la singola sequenza, secondo l'interesse espressivo del singolo momento. Si potrebbe, per esempio, rappresentare in bianco e nero il Berghof, la casa di cura, alla quale ritorna e nella quale s'immerge Giovanni, dopo le due passeggiate nella neve, nella neve affascinante, con l'indolenza imprecisa e tentatrice della morte, e sottolineare il carattere civile ed esatto della costruzione del sanatorio in confronto ai colori della natura e del mondo esterno. Gli sviluppi della sceneggiatura e le prime prove della macchina da presa potrebbero dare naturalmente indicazioni e mostrare dei nuovi rapporti: ma l'ambiente del sanatorio è più facile immaginarlo in un bianco e nero spazioso, prolungato sempre, in un campo lungo panfocale, con una suggestione di lucidità, di irreale chiarezza. Ma il tempo che passa con il susseguirsi dei segni dello zodiaco, (cap. *Ancora qualche altro*) potrebbe brillare di cartoni multicolori, come ricca di colori dovrebbe essere la botanica della montagna, il richiamo reale e fantastico alle piante. Il mondo del sogno e, in qualche punto i sogni veri e propri, richiederebbero forse un'altra forma di linguaggio che, senza essere la scenografia di facile surrealismo che Salvador Dali ha creato per *Spellbound* (Io ti salverò, 1945) potrebbe invece valersi anche di una sfumatura diversa di colore, purché il regista e insieme il tecnico del colore sapessero valersi di questi accorgimenti con la massima discrezione e sobrietà, e soprattutto con spirito artisticamente unitario.

Per evitare la tentazione di ridurre tutta l'opera all'amore tra Giovanni Castorp e Claudia Chauchat, bisogna circondare questi personaggi del tessuto di rievocazione e di meditazione sul quale si disegnano. Si pone a questo punto un impegnativo problema di linguaggio cinematografico: per tradurre certi effetti che già nel libro hanno un immediato aspetto cinematografico, occorre usare il corrispondente tecnico immediato, o invece suggerire col racconto e indirettamente quell'effetto? Per esempio, nel romanzo occorrono spesso effetti di dissolvenza e di sovrimpressioni; il ricordo fanciullesco del bambino Pribislav Hippe combacia molte volte col presente amore per Claudia, e, addirittura, gli occhi, la voce, il gesto, la situazione della memoria, si distendono e stimolano la situazione del presente. Il ritorno e lo sparire erano una volta, nel primo cinematografo sempre espressi con le dissolvenze e con le sovrimpressioni: in questo caso può invece il regista alternare a delle forme di montaggio, di successione diretta, di successione inversa, alternare qualche volta l'uso di qualche dissolvenza o passaggio di mascherino. L'inquadratura in un film come questo dovrebbe essere particolarmente curata: se il cinematografo è movimento di immagini nel tempo, è anche vero che ogni singola immagine deve avere in sé un valore formale: l'importanza della singola inquadratura, la intelligenza o la ingegnosa dell'angolazione e del punto di vista, se può e dev'essere meno ricercata in un film di carattere narrativo a una sola direzione, dovrà essere invece curata al massimo in *Der Zauberberg*: la natura e gli avvenimenti sono visti con lo sguardo dei personaggi, e questo sguardo è pieno di un nobile senso della forma, che isola e ferma in una linea di contemplazione e di riflessiva eleganza i momenti della natura e della vita. Il sonoro dovrebbe essere usato molto attentamente: la musica della preghiera di Valentino di Gounod, accompagna la rievocazione, prima nella fantasia, e poi, nella seduta spiritica, di Gioacchino morto. La musica interpreta e suggerisce motivi di sentimento; ma, a sua volta, ne è intessuta: quale regista saprà rendere con le immagini lo spirito audace e cavalleresco, bellicoso e spensierato, soffuso di mesta e religiosa ingenuità, del canto francese e insieme del personaggio tedesco?

Ma il massimo cimento richiesto, il coraggio più difficile, sarà forse quello che permetterà di far rivivere i momenti della

malattia, la poesia dolorosa e insieme in qualche modo impassibile di essa. Sfruttando quanto nel campo del documentario scientifico, medico e biologico è stato fatto, specialmente nell'U.R.S.S. e in Inghilterra, si potrebbe inserire la visione del cuore e dei polmoni, il movimento delle cellule, degli atomi, delle costellazioni che si muovono dentro l'atomo: il mondo della natura, della vita, il mondo della nascita e, sottinteso e ineffabile quello della morte, così terribilmente soggettivo e insieme oggettivo. La moda femminile, la grazia figurativa dei personaggi, potranno, curate con sollecitudine, contribuire a rendere il significato profondamente storico dell'opera.

Quali attori o quale tipo di recitazione potrà essere scelta? Massimo Girotti nella sua « malinconia con moderata fiducia », coraggioso e insieme meditabondo, come appare in *In nome della legge* e in *Gioventù perduta*, potrà dare forma al destino di Giovanni Castorp. Il fascino di Claudia Chauchat, gli zigomi alti, gli occhi obliqui e inquietanti, quello spazio umano dove sensualità diventa equivoca trascendenza forse potrebbero richiedere soprattutto il volto triangolare e l'espressione sospesa di Michèle Morgan, non quella, naturalmente, di *Fabiola*, ma quella di *Orage* (Delirio, 1937) di Allegret. Tra le attrici italiane, forse Maria Michi, se potesse correggere il suo aspetto di adolescente, e conservare l'aria insidiosa, perdendo quella di vittima e di crudele sgomento, sarebbe capace di passare l'ultima notte di Carnevale con Giovanni Castorp. Tutti gli altri attori potranno essere scelti con cauta attenzione, forse anche tra i giovani del Centro Sperimentale. Il Tolomei, in *Le cinéma dans la série des arts* (Firenze, Parenti, 1942), negava espressamente (p. 164) la possibilità di un Bildungsroman, di tradurre in forme cinematografiche un Bildungsroman, cioè un romanzo di formazione e di autoeducazione, come ne ha sempre creato la letteratura tedesca, dal *Wilhelm Meister* in poi: l'osservazione del Tolomei, a parte la sua rigidità aprioristica, può valere come avviso al regista perché vari elementi si muovano nel film e il protagonista venga a essere come riflesso e moltiplicato negli altri attori e soprattutto nelle varie forme di vita, di riflessione, di fantasia e di documentario che debbono essere intorno a lui suscitati. Pare che una casa cinematografica italiana abbia rifiutato un traitement di *Lotte in Weimar* di Thomas Mann: auguriamoci che il sogno di Massimo Girotti, e l'entusiasmo dell'autore di questo articolo, possano diventare realtà.

CLAUDIO VARESE



Girotti nella sua "malinconia con moderata fiducia", coraggioso e insieme meditabondo, come appare in « Gioventù perduta » e « In nome della legge » di Pietro Germi, potrà dare forma al destino di Giovanni Castorp, protagonista di « La montagna incantata ».

IL CINEMATOGRAFO, che è certamente un'arte, può essere di grande utilità al teatro. Può ripulire l'arte drammatica. Gli autori di teatro dovrebbero scrivere per il cinema. Eugenio D'Ors

IL COMPITO principale e fondamentale della cinematografia artistica... consiste nel creare dei film che cantino l'eroismo del lavoro, il pathos della grande edificazione... I. Bolschiakov

... il cinema serve praticamente più del libro, del giornale, della predica del sacerdote, della lezione del maestro, e del discorso di propaganda. Nicola De Pirro

SULL'IMPORTANZA del cinema dal punto di vista industriale e valutario, non è nemmeno il caso di insistere... Emilio Sereni

COME TUTTE le arti il cinema vive di contrasti. E esso ha altrettanto bisogno di uomini cattivi quali esempi di principi cattivi, che di uomini buoni per illustrare i principi eroici. Gli si dà un colpo mortale allorché gli si chiede di presentarci soltanto gli uomini perfetti, campioni ed eroi, cherubini e serafini... Josef Goebbels

IL CINEMATOGRAFO non è inferiore a nessun'altra disciplina artistica e può rivaleggiare con tutte le altre. Mario Missiroli

IL PIU' importante sviluppo del cinema è come "medium" d'arte e di educazione... Tomas A. Edison

... gli attori e le attrici ci tengono a

BREVIARIO del cinema

A CURA DI MICHELANGELO ANTONIONI

lasciar credere che lo schermo non trasforma il loro temperamento. Eleanor Roosevelt

IL POPOLO ha bisogno del cinema come dell'aria che respira. Eric A. Johnston

... nell'industria cinematografica vien rovinata più gente dal successo che dall'insuccesso. Samuel Goldwyn

IL CINEMATOGRAFO mi piace, non mi piacciono i cineasti. Ernest Hemingway

... lo scopo supremo del cinematografo è di creare grandi opere originali di fantasia, e cioè la creazione di grandi film di punta... Guido Piovene

RADIO, TELEFONO, cinema, giornale, rivista gialloscena, stilografica, orologio da polso, aspirapolvere... Sono queste le bubble che rendono la vita degna di essere vissuta? Henry Miller

CINEMATOGRAFO. Costituisce insieme con la radio la gioia del novecento, e

si dice anche la gloria. Da muto è diventato parlante, da fotografico e grigio diventerà colorito al naturale. Scena da cinematografo si dice di un fatto in cui prevalgono il movimento e la sorpresa, cose proprie del cinema.

Alfredo Panzini

IL CINEMA non può svincolarsi dalla sua collaborazione con le altre arti. Léon Pierre-Quint

UNO SCRITTORE, qualunque sia il suo talento, una volta impiegato nel cinema diventa un semplice salariato pari a un qualsiasi macchinista... Vicki Baum

UN FILM sembra non essere altro che una successione di immagini. Nondimeno ha un corpo con tutti i suoi organi vitali. Bruno Barilli

IL CINEMA non deve prendere in prestito i suoi temi dalla letteratura. Esso ha i suoi mezzi particolari d'espressione; scopra dunque da solo le sue sorgenti d'ispirazione. Christian Mégret

IL CINEMATOGRAFO è una bella carriera per una donna. F. Scott Fitzgerald

FRA LE PARTICOLARI cause che hanno modificato profondamente la mentalità degli spettatori di teatro, la più estesa, la più importante, è l'influenza del cinema. Fortunat Strowski

TRA IL MIO lavoro per il teatro e quello per il cinema, la differenza che avverto di più è questa: in teatro io mi infischio del successo... mentre il cinema, anche se volessi avere lo stesso ani-

L'ASPIRANTE - "DIVA"

mo, trovo tutta una mole enorme di volontà e d'interessi che mi costringono invece a tener conto non solo, ma addirittura a non preoccuparmi d'altro che di certi gusti del pubblico, sacri e mai contrariabili... *Stefano Landi*

... a Hollywood il successo è come quella brava donna che di rado dorme due notti nello stesso letto; a un successo colossale bisogna subito farne seguire un altro se non si vuole che gli adulatori diventino di colpo cortesi ma inesorabili detrattori. *William O' Flaherty*

LA PENETRAZIONE del cinema e del teatro è necessaria. *Alfred Savoir*

IL CINEMA è la religione nuova. *David Platt*

IL MATERIALE plastico è l'impegno fondamentale, più arduo, più rischioso dell'espressione cinematografica.

Bino Sanminiatielli

LA VITA delle arti — il cinema compreso — consiste in una serie di sacrifici e di rinunce. *Luigi Bartolini*

IL CINEMA ordina, compone, elabora a suo piacimento gli elementi del reale, per trarne il valore espressivo e il significato simbolico che si indirizzano alla intuizione, il cui campo è infinitamente più vasto del razionale.

Jean de Pierrefeu

... il cinematografo non ci deve dare solamente una serie di quadri; ci deve raccontare una storia, impostare, sviluppare, risolvere un dramma.

Alberto Spaini

... i veri alleati del regista sono i cattivi romanzi... *Ennio Flaiano*

LA CAPPELLA funeraria (di *Rodolfo Valentino*) venne denudata, uomini e donne lottarono per un fiore, un brano di tappezzeria, un frammento del vetro rotto della finestra. Si sfondarono vetrine. Macchine ferme vennero rovesciate e frantumate. Quando finalmente la polizia a cavallo dopo ripetute cariche respinse la folla da Broadway, dove il traffico rimase fermo per due ore, si trovarono ventotto scarpe scomparse, una furgonata di paracqua, giornali, cappelli, maniche strapate. Tutte le ambulanze di quel settore della città ebbero da fare a scarrozzare donne svenute, ragazze calpestate. Degli epilettici ebbero accessi. I poliziotti raccolsero gruppi di bambini perduti.

John Dos Passos

IL CINEMA può fare del gran bene come del gran male. *Fabio Tombari*

IMPOSSIBILE che il cinema possa guarire dalla piaga dei "belli".

Giuseppe Marotta

... al cinematografo bisogna fare i conti con un signore misterioso e terribile, pieno di esigenze più o meno enigmatiche, con un signore che sa tutto, che vede tutto, che vuol ragionare di tutto; che vuole essere lusingato ma non preso in giro, ma non attratto in un tranello; che la sa lunga su tutto, ma non troppo. Questo signore è il pubblico.

Achille Campanile

AMO MOLTO il cinema. Non vedo che costituisca o possa costituire un giorno una minaccia per il teatro.

Georges Courteline



IN UN MONDO di evidente chiarezza morale com'è il mondo dei semplici, in cui la casistica del bene e del male è ridotta al minimo; in un mondo di favolosa fantasia in cui la realtà e il sogno si mescolano intimamente, il cinema può dire con libertà e con insospettata efficacia la sua parola. In questo senso si può veramente dire che il cinema è spettacolo popolare. *Diego Fabbri*

UN ROMANZO ben fatto è un film già fatto. *Francis de Miomandre*

TEATRO, melodramma e cinematografo sono arti che si fondano sui fatti e sull'azione, e sono arti nettamente popolari, fatte per essere intese da ognuno.

Tito A. Spagnol

IL CINEMA è l'arte di scrivere con le immagini, di bloccare dei panorami umani, come un pugilatore blocca il suo avversario nel quadrato di luce, è l'arte in virtù della quale migliaia di esseri che avevano le spalle troppo strette per vivere una vita avventurosa, si inebriano in massa d'avventura e di spazio.

Roland Dorgelès

IL CINEMA può diventare un'arte aboristica. *B. Tokine*

COME IN TUTTI i fatti dell'arte, anche nel film l'ibridismo, la sovrapposizione e della letteratura e della pittura e della musica, elementi congeniali dell'espressione cinematografica, portano a conclusioni di basso decorativismo e a

confusioni che dell'arte offrono soltanto il lato negativo. *Libero de Libero*

SEMPRE L'ATTORE, sulla scena o sullo schermo, deve manifestare sentimenti naturali, in modo il più possibile vicino alla realtà. Certamente le leggi del palcoscenico sono diverse da quelle del teatro di posa, ma la natura dell'arte di recitare è pressoché identica.

Mario Pannunzio

... FINCHE' i cineasti non scoprono per esperienza personale e, per così dire, sul vivo di una battaglia, di un paesaggio, di un uragano, che il documentario è non soltanto la messa a punto ma anche e soprattutto la messa in moto del documento... fino allora non è possibile parlare né di documentari, né di documentaristi. *Sandro De Feo*

IL MAGGIOR nemico del cinematografo è il teatro. *Piero Bargellini*

NON SI VA al cinema per ascoltare della musica. Si domanda alla musica di approfondire in noi un'impressione viva. *Maurice Jaubert*

IL CINEMA sonoro è per sua natura sintetico. La letteratura, la musica, la pittura, il teatro partecipano, ciascuno per la sua parte, alla formazione dello spettacolo cinematografico.

Nicolas Kriukov

... LA MUSICA cinematografica non ha mai raggiunto l'autonomia pressoché totale dei disegni animati, non ha mai trovato la sua forma compiuta, libera, esauriente. *Luigi Colacicchi*

L'ERRORE di alcuni registi, anche dotati, è stato quello di non comprendere la differenza fondamentale che esiste tra cinematografo e le arti plastiche.

Filippo De Pisis

PRIMA CHE alla storia del teatro, e naturalmente che a quella del cinema, il truccaggio appartiene alla millenaria storia dei riti umani, profani e sacri. Fu religione, e fu vanità. *Max Factor*

IL CINEMA è un vorace masticatore di architettura, dell'architettura che dura un giorno, il giorno della ripresa.

P. M. Bardi

... il cinema non deve riprodurre il vero, ma deve invece ricrearlo secondo leggi, rapporti e proporzioni sue proprie.

Carlo Enrico Rava

POSSIAMO dimenticare la volgarizzazione realizzata a mezzo del cinema di grandiosi lavori storici? Possiamo dimenticare la grande opera di diffusione geografica a mezzo del cinema? La conoscenza della natura e dei suoi segreti, della sua incantevole poesia?

Aloysio De Vincente

... ogni film non ha la pretesa di fare la storia di un periodo o di essere un documentario; il film, anche quando parte da alcuni fatti realmente avvenuti o li inserisce, come non può non farlo, in un determinato ambiente e momento storico, ha però tutti gli elementi della fantasia, della genialità di invenzione, del contorno di colore...

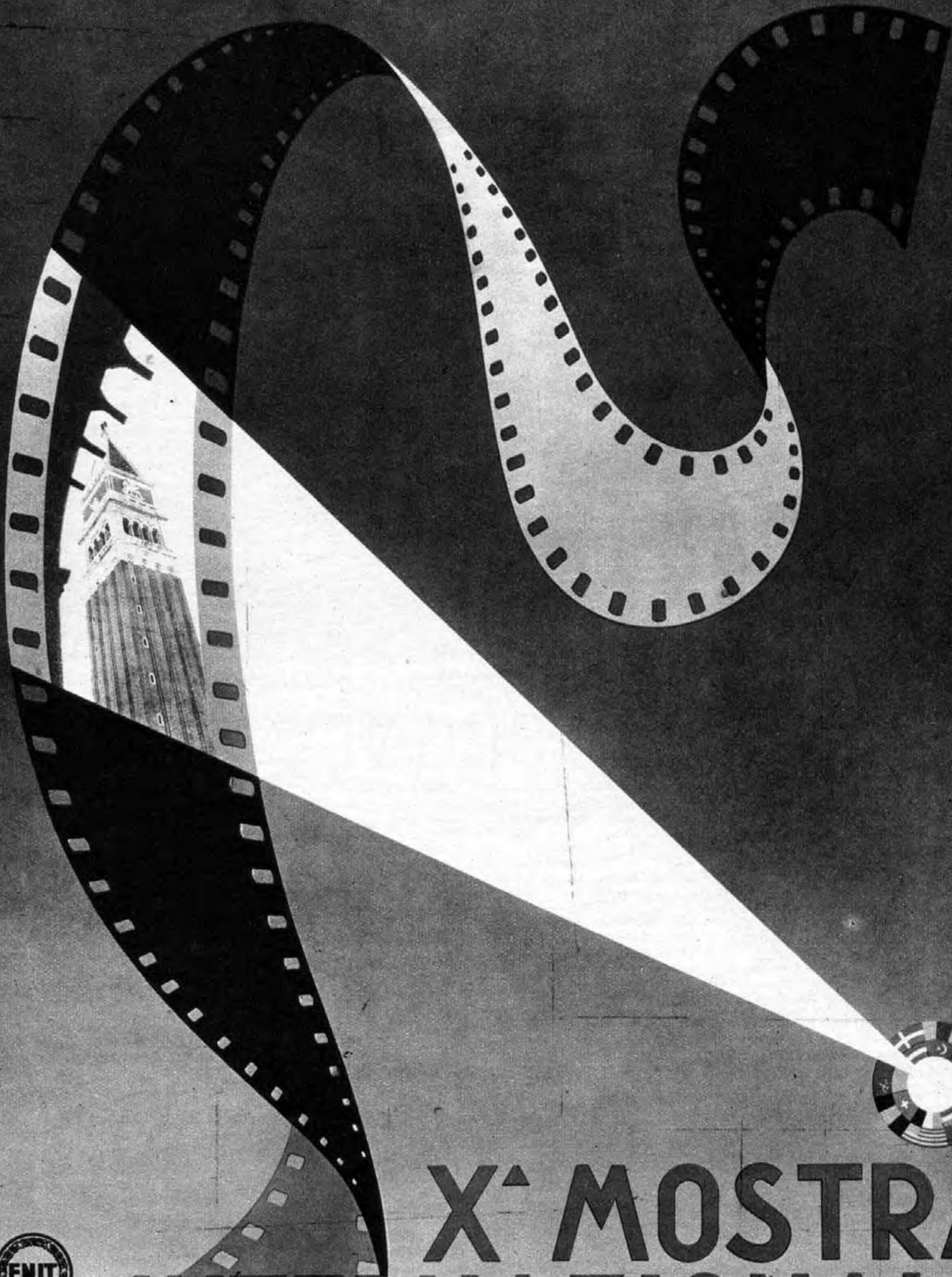
Giulio Andreotti

IL CINEMA reca in sé il dono, enorme come la luce, del movimento.

Vasco Pratolini

(Le altre puntate del BREVIARIO sono uscite nei nn. 11 e 16).

BIENNALE DI VENEZIA



MAT



X^a MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA

11 AGOSTO - 1 SETTEMBRE 1949



La partecipazione francese alla X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica punta su « Manon » di Henry-Georges Clouzot: libera e moderna trasposizione del libro dell'abate Prévost. Clouzot ottenne a Venezia, con « Quai des Orfèvres », il premio per la migliore regia.

IMMAGINATEVI una Mostra internazionale di pittura il cui regolamento sia basato su criteri quantitativi. Un bel giorno, il signor Pablo Picasso riceve una lettera dalla Direzione della Mostra, così concepita: « Egregio signore, La invitiamo alla nostra Mostra internazionale di arte figurativa. Siccome ci consta che quest'anno Ella ha dipinto meno di cinquanta quadri, Ella ha diritto, a norma di regolamento, di partecipare con un solo quadro ». Il pittore De Chirico invece, per esempio, riceve l'invito a esporre quattro quadri, dato che alla Direzione della Mostra risulta che, nel giro degli ultimi dodici mesi, ha dipinto più di cinquanta quadri. Invece il Commendator Gerolamo Bianchi, che durante le vacanze ha dipinto seicento cinquanta paesaggi del Cervino, è invitato ad esporre dodici tele. Dopo di che, immaginatevi le reazioni di Picasso, di De Chirico e del Commendator Gerolamo Bianchi. Fingete di leggere i commenti dei grandi critici d'arte figurativa. Date una scorsa alla stampa estera. Ma convincetevi che la Mostra d'Arte cinematografica di Venezia non è affatto organizzata con i susposti criteri.

POI PENSATE a un Premio Viareggio or-

TRE SOGNI

ganizzato nello stesso modo. Moravia, che ha pubblicato meno di cinquanta romanzi nell'anno in corso, acconsente a inviarne uno. Quattro ne manda Ambrogio Capuri: nelle vetrine fan bella mostra di sé i settantacinque romanzi ch'egli ha recentemente dato alle stampe. Dodici ne manda la Casa Editrice Ultrafolgor, che in media pubblica ottocentotrentadue romanzi a fumetti all'anno. La giuria si riunisce, esamina, delibera. Dieci libri della Casa Editrice Ultrafolgor vengono premiati, uno per la migliore numerazione delle pagine, un altro per la miglior punteggiatura, un terzo per gli indici migliori, e così via. Due premi vanno a Capuri, rispettivamente per la miglior copertina e il miglior uso del punto e virgola. Dopo furibonde lotte intestine, la giuria assegna un premio anche al romanzo di Moravia, con la motivazione: « Per la migliore rilegatura ». Immaginato questo, leggete le eventuali cronache di Falqui, Flora e Solmi; compilate attentamente un saggio di Carlo Bo dal titolo Per un'immagine della scadenza; scorrete ve-

locemente un'intervista a Benedetto Croce, il quale dichiara di essere all'oscuro di tutto. Ma sempre ricordate che la Mostra d'Arte cinematografica di Venezia non è organizzata come questo bizzarro Premio Viareggio.

E INFINE sognate, sognate dolcemente che le cose nel mondo vadano secondo logica e secondo sincerità. Sognate che la Mostra di Venezia si chiami « Mostra dell'Industria e del Commercio Cinematografici »; che la giuria assegni i premi « Al film più redditizio », alla « Commedia più divertente », al « Dramma più travolgente », all'« Attrice più eccitante », all'« Attore più maschio », al « Musicista più orecchiabile ». Sognate che il regolamento della sala ove le proiezioni si svolgono richieda l'abito da sera, o il bikini, o modelli di Salvador Dalí (i trasgressori verranno puniti con mesi due di carcere duro); sognate che sui critici nessuno eserciti la minima pressione morale; sognate che la giuria non eserciti mai su se stessa la benché minima, la benché infinitesima autopressione morale; e sognate. Ma sempre ricordate che la Mostra di Arte cinematografica di Venezia non è affatto organizzata secondo criteri talmente strani e — perché no? — suggestivi. O. D. F.

A sinistra: da « Scott of the Antarctic » di Charles Frend, film della selezione inglese. A destra: un'inquadratura di « The Elusive Pimpernel » (L'inafferrabile Primula rossa) diretto, ancora una volta in technicolor, dalla coppia ormai inseparabile Michael Powell e E. Pressburger.



FESTIVAL VISIONI E IDEE

IN QUESTO dopoguerra, i Festivals internazionali si moltiplicano in Europa, con caratteristiche proprie e particolari attrattive. Cannes profitta dell'eterna festa della Riviera. La prodiga noncuranza della vita vera che si acquista nella Costa Azzurra, il sole e il cielo così terso fanno perdonare il gusto francese per l'improvvisazione. Il palazzo del cinema è per sempre in costruzione, però non v'è altro Festival che abbia una vita mondana altrettanto intensa: ricevimenti, balli, cocktails, « divi » e « dive », nobiltà autentica, atleti quasi nudi e bellissime donne in abiti da sera. Parrebbe quasi di essere in una di quelle Corti fantastiche dove, una volta, René Clair volle far regnare *Le dernier milliardaire*.

Nel Belgio, un tempo a Bruxelles e oggi a Knokke-le-Zoute, impeccabile è l'organizzazione, resistente e massiccio il lusso, e quasi pregustato, bene studiato, reso piacevole il programma delle manifestazioni. Quasi evitati dignitosamente i ricevimenti, si fa sentire la vicinanza dei meravigliosi musei, delle incantevoli città d'arte. E poi, talvolta, d'improvviso il tumultuoso ritmo delle grandi feste popolari, rinnovellanti le « kermesses » dei Breughel, l'« Omegang », la danza frenetica dei Gilles de Binche. In Cecoslovacchia, il Festival internazionale sembra che abbia in sorte il dono dell'ubiquità. Al centro di questa nebulosa fantastica sta Mariánské Lázně, l'antica Marienbad di Francesco Giuseppe, ancor oggi una piccola città chiusa all'intorno da cupe e dense boschiglie, che presenta nel bel mezzo di essa una incredibile galleria tutta bianca, come un ricamo di ferro, di vetro, d'intravature, che ha l'età medesima della torre Eiffel. Son là, sospese a pallide facciate color zafferano, magniloquenti cariatidi gessose e attonite nel veder passare non già i nobili signori d'un tempo, vivi soltanto nel color vario delle vesti, i personaggi cinici col monocolo di Erich von Stroheim, ma operai, lavoratori inquadrati nei loro sindacati. A volte, gli aeroplani vengono a prendere gli ospiti del Festival e li trasportano nelle grandi città industriali: Brno, Bratislava, Pilsen, Ostrava, Zlín. A Zlín, immenso emporio di scarpe, l'anno scorso era stato costruito un cinema all'aperto, una specie d'arena dove ottantamila operai giudicavano senz'altra giuria. Dietro lo schermo si potevano scorgere, nella penombra, i grattacieli, le gigantesche fabbriche. La moglie del Presidente della Repubblica sedeva in mezzo al popolo, come tutti gli altri sulle panche.

In Italia, Venezia è a tal punto sinonimo di Festival che

Da « *Last Days of Dolwyn* » di Emyln Williams: uno dei film dell'Inghilterra alla X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.



Da un'inquadratura di « *I fratelli Dinamite* », lungometraggio a disegni animati in technicolor, prodotto e diretto da Nino Pagot. Viene presentato dall'Italia al Primo Festival Internazionale del Film per Ragazzi.

a voler dire « Festival di Venezia » è un di più, un pleonaso. La città dona dall'acqua il suo colore alla folla internazionale. Nessun'altra, come Venezia, poteva offrire al cinema quella sua magica atmosfera, incantata, nel cortile del Palazzo Ducale divenuto, subito dopo la guerra, gran sala di spettacolo. Nell'ombra, le tenui vesti bianche partecipavano del candore lunare delle statue. Ogni ora, i solenni rintocchi del Campanile sovrastavano in un'immensità sonora e medievale il frivolo susurro delle musiche contemporanee, e ridestavano i colombi per un ratto volo notturno. Adesso il Festival è ritornato al Lido, nel grande palazzo bianco che sorge in un deserto di sabbia. La vicinanza di Venezia conferisce una sua dignità a questo luogo di bagni, che altrimenti

Olivia De Havilland e Betsy Blair in « *The Snake Pit* » (La fossa dei serpenti) di Anatole Litvak: un film ostacolato da più di una censura.





Jane Wyman, « Oscar » 1949 per la migliore interpretazione in « Johnny Belinda » di Jean Negulesco: questo film viene presentato fuori concorso.

sarebbe solo una spiaggia alla moda. Alla fine del giorno, il vaporetto trasporta al Lido gli ospiti del Festival tra un lento mareggiare di acque verdi e rosse. Un vasto schermo è stato collocato anche sul pontone dei Giardini che accolgono sull'acqua, e nello stesso tempo del Festival del cinema, altre manifestazioni artistiche: la pittura, la musica, l'arte drammatica non sono state spartite fra tante città, come nel Belgio.

Nel 1947, in questa città che appare quasi un museo, il maggiore interesse del Festival fu dato dalle retrospettive. L'iniziativa venne ripresa quest'anno dal Belgio, che infatti ha voluto presentare una rassegna, per taluni aspetti abbastanza interessante ma nel complesso piuttosto deludente, del cinema d'avanguardia dopo il 1920. Mentre, nel 1947, a Venezia la « Mostra personale » di Renoir, e quella di Eisenstein, erano state veramente di una importanza eccezionale, la qual cosa compensava anche del mancato spettacolo di alcuni film che troppa animosa concorrenza di altri Festival avevano sottratto a Venezia. Venezia acquisterebbe, quindi, un significato sempre più definito e straordinario, se riprendesse la sua iniziativa del 1947. Si pensi, ad esempio, quel che potrebbe essere una mostra retrospettiva del cinema italiano. La scuola cosiddetta del « neo realismo » è stata in Europa dopo la guerra, una tale rivelazione, così importante, da non sfigurare neppure al confronto con le manifestazioni dell'espressionismo tedesco o del realismo sovietico, dopo l'altra guerra. Pur tuttavia, ancor troppo si ignora, all'estero, che tale rivelazione non è stata così improvvisa, come generalmente si crede, ma deriva da una tradizione cinematografica italiana. Anche se con ciò non si vuole affermare, come taluni, che

Luigi Chiarini quest'anno non fa parte della giuria: è infatti un concorrente, presenta a Venezia il suo recente film « Patto col diavolo ».



la rinascita del cinema italiano risalga al 1930 e sia dovuta agli « sforzi » della famiglia Mussolini: infatti, nella situazione in cui si trovava il popolo italiano a quel tempo, la rinascita cinematografica qual'è intesa oggi non avrebbe potuto manifestarsi e sarebbe stata subito repressa, fin dai primi tentativi, dal regime e dai suoi gerarchi, e fino alla liberazione del 1945. Ma per la maggior parte della gente, la scuola « neorealista » equivale a una meravigliosa dimostrazione di libertà ricevuta, e le sue prove sono comprese fra *Roma, città aperta* e *Ladri di biciclette*.

Non si pensa invece che i sentimenti oggi rivelati non avrebbero avuto quell'inconfondibile potere di ferma convinzione, se l'Italia non avesse avuto gloriose tradizioni cinematografiche. Anche se i critici ingiustamente ignorano tutta la produzione italiana dal 1910 al 1930, se scrittori come Bardèche e Brasillach hanno potuto condannare una infinità di film italiani, senza mai averli veduti, soltanto sulla vaga testimonianza di qualche incompetente spettatore. Ma i preconcetti e i giudizi arbitrari di Bardèche e Brasillach sono stati oggi riveduti, e gli storici del cinema possono sapere che, senza l'Italia, Griffith non avrebbe saputo perfezionare i suoi lavori: *Nascita d'una nazione* oppure *Intolerance*. Sarebbe perciò opera giusta, utile, fin anche indispensabile, se nei prossimi anni fosse organizzata a Venezia (con la partecipazione della Cineteca Italiana che raccoglie in custodia questi film, e dei Circoli del Cinema che li fanno conoscere al gran pubblico) una mostra retrospettiva dei maggiori film italiani del passato: *Cabiria* e *Quo vadis?* non solamente, ma anche quelli precursori del realismo: *Spartacus*, *Il granatiere Rolando*, *Teresa Raquin*, e possibilmente quel capolavoro di *Sperduti nel buio*, se fosse scampato dal macero. Accanto a queste opere ormai da tutti dimenticate, bisognerebbe pure mostrarne altre più recenti, ma non perciò conosciute all'estero. In Francia, ad esempio, si è creduto che tutta la produzione italiana, dal 1930 al 1940, si limitasse a *Scipione l'Africano*. Sarebbe, di conseguenza, quanto mai doveroso far conoscere i film diretti appunto in quel periodo, o poco dopo, da Camerini o da Blasetti, specialmente *Quattro passi fra le nuvole* di Blasetti, *I bambini ci guardano* di De Sica, soprattutto *Ossessione* di Luchino Visconti, altrettante valide testimonianze che il « realismo » apparve quando si dissolveva il fascismo.

Aspettiamo dunque da Venezia, presto, molto presto, una « Esposizione retrospettiva » del cinema italiano. Il Festival del 1948 non ne aveva alcuna in programma, poiché appunto in quell'anno era in effetti l'unica manifestazione internazionale e non aveva quindi bisogno di ricorrere ad opere del passato. Però, o la scelta degli organizzatori, o forse piuttosto la bizzarria del caso, fece sì che abbondasse una tal quale monotonia di temi ripetuti sul teatro filmato (*Amleto*, *Macbeth*, *Les parents terribles*) o sull'odiosità di certe persecuzioni (*Gentleman's Agreement* (Barriera invisibile), *The Fugitive* (La croce di fuoco)). E' difficile ottenere un'armonia di temi in un Festival nel quale ogni nazione partecipante ha libertà di scelta sui propri film, e sotto questo particolare aspetto, la mostra di Mariánské Lázně si trova avvantaggiata nei confronti di quella veneziana.

Talvolta, infine, le circostanze più ancora che gli stessi organizzatori mettono in evidenza un tema piuttosto che un altro. Il Festival belga ha avuto, per maligna sorte, un periodo di tempo non felice, durante il suo svolgimento: crisi economica, crisi politica, e crisi artistica. Avvenimenti, tutti, che hanno conferito un maggior significato al contenuto di miseria e di disperazione di *Ladri di biciclette*, e quindi al premio meritatamente ottenuto. Speriamo che il ricordo dell'angosciato protagonista del film di De Sica non gravi troppo preoccupante, quest'anno, sulla bella città antica, raffinata, bonaria, meravigliosa dove ricercheremo invano, ad accoglierci, il lieve sorriso malinconico, il pensoso ardore, la quieta operosità del nostro caro Francesco Pasinetti.

GEORGES SADOUL



Dal ballo nella casa per alienate: una delle sequenze più interessanti del film «The Snake Pit» (La fossa dei serpenti); regia di Litvak.

DECIMA MOSTRA INTERNAZIONALE d'Arte Cinematografica; e in verità sarebbe la quattordicesima: non si vogliono riconoscere a Venezia le edizioni tenute durante la guerra, e quella del 1946 — chiamata manifestazione e non mostra — le quali hanno comunque rivelato opere significative come *Stål* (Acciaio) di Per Lindberg, *Bastard* (Il bastardo) di Lunde e Stevens, *Nocny Motyl* (La falena) di Frantisek Cáp, *Emberek a avason* (Gli uomini della montagna) di Istvan Szöts, *Afsporet* (La sperduta) di Bodil Ipsen e Lau Lauritzen jr., senza contare alcuni film presentati nel 1946: da *Paisà* di Rossellini a *Il sole sorge ancora* di Aldo Vergano, da *Hangmen Also Die* (Anche i boia muoiono) di Fritz Lang a *The Southerner* (L'uomo del Sud) di Jean Renoir, da *Ciapaev* di G.N. e S.D. Vasilev a *C'era una volta una bimba* di Vladimir Eysimont. Al 1946, prima edizione del dopoguerra, risale inoltre una delle più importanti innovazioni portate al regolamento della Mostra. Le nazioni partecipanti potevano liberamente scegliere le opere da presentare; d'altra parte la Direzione si era riservata la facoltà di invitare determinati film i quali, per il nome dei registi o per altri motivi, potevano avere « a priori » un particolare interesse artistico storico culturale o tecnico (art. 5). Per la prima volta una Mostra di cinema si avvicinava, in fatto di impostazione, ad una mostra di arte figurativa. Le mostre di pittura si organizzano ad inviti: si chiede a questo o a quell'artista di partecipare ad una rassegna; e Venezia invitò, quell'anno, Vidor e Lang, Flaherty e Ford, Clair e Renoir. E se a questi inviti, per ragioni di varia natura, non tutti risposero, i buoni risultati non mancarono. Si trat-

REGOLAMENTO E FILM

tava, comunque, di insistere, di consolidare e far rispettare l'art. 5. Invece, tale articolo, è rimasto, quell'anno, lettera morta, anzi, addirittura modificato: « La scelta dei film sarà fatta in comune accordo tra gli organi competenti della nazione invitata (la nazione, non il singolo autore) e la Direzione della Mostra, la quale segnalerà i film particolarmente designati per l'invito ».

Sono scomparse inoltre le personali e le retrospettive, che diedero alla Mostra del 1947 un particolare carattere e una importanza determinante. E' aumentato, invece, il numero dei film che le nazioni partecipanti possono inviare. Tale numero è in proporzione diretta alla quantità delle opere che i paesi producono annualmente: non più quattro pellicole, due o una; ma otto, quattro o una se i paesi ne realizzano oltre trecento all'anno, o da cinquanta fino a trecento, o meno di cinquanta (art. 3). In considerazione dei criteri adottati dagli organizzatori, il ministro Bolshakov ha dichiarato che l'U.R.S.S. non parteciperà né a Venezia né a Cannes in quanto, stando appunto ai regolamenti delle due rassegne, potrebbe mandare un solo film, contro gli otto, ad esempio, della cinematografia americana; minori sarebbero quindi le possibilità di aggiudicarsi più premi. Qualunque siano le ragioni della mancata partecipazione dell'U.R.S.S., l'art. 3, che d'altra parte esisteva anche nei regolamenti degli anni passati (sia pure in forma più

limitata), ci sembra assurdo, soprattutto se si considera che quella di Venezia si chiama Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, e pertanto dovrebbe tener conto della qualità e non della quantità; dovrebbe accettare le opere non in rapporto al numero dei film che annualmente le nazioni producono, ma in base al valore o meno di questi film. Altrimenti un trattamento sfavorevole tocca alle cosiddette cinematografie minori (alle quali peraltro si volevano addirittura riservare gli spettacoli diurni), che sono proprio quelle che hanno sempre dato un rilevante contributo artistico alla Mostra: si vedano la maggior parte dei film citati all'inizio ed altre opere come *Zem Spieva* (La terra canta) di Karel Plicka, *Ekstase* di Gustaf Machaty, *Reka* (Amore giovane) di Josef Rovensky, *Dood Water* (Acque morte) di Gerard Rutten, *Die ewige maske* (Maschera eterna) di Werner Hochbaum, *Janosik* di Mac Fric, e così via, fino agli svedesi *Gläd dig i din ungdom* (Godi la tua giovinezza) di Per Lindberg e *En handfull ris* (Un pugno di riso) di Fejos e Skoglund.

La Svezia ha pertanto notificato un solo film: *Eva*, con il quale Gustaf Molander ritorna al suo tema preferito: l'indagine della psicologia femminile, condotta con quella arditezza peculiare al cinema nordico. Della Svezia avremmo potuto vedere, invece, altre opere, che portano firme illustri, non nuove per Venezia: ad esempio *Flickan från fjällbyn* (La ragazza del vil-



Film della X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. 1) Da «Look for the Silver Lining» (Dopo la pioggia il sereno), technicolor diretto da David Bulter (U.S.A.). 2) Una inquadratura di «The Forgotten Village» di Herbert Kline (U.S.A.). 3) «The Quiet One» (Il tranquillo) di Sidney Meyer, (U.S.A.). 4) Jean Simmons in «The Blue Lagoon» («La laguna azzurra») di Frank Launder (Gran Bretagna). 5) «Mädchen hinter gittern» (Ragazze dietro le sbarre) di Alfred Braum (Germania). 6) «Cielo sulla palude» di Augusto Genina (Italia), fotografia di Aldo, l'operatore di «La terra trema» di Luchino Visconti. 7) Da «Champion», una delle opere più significative, pare, della selezione americana. Il regista, Mark Robson, si è già imposto a Knokke-Le-Zoute con «Home of the Brave».





Sopra: un'inquadratura finale di « La fiamma che non si spegne », regia di Cottafavi. Sotto: da « Berliner ballade », film tedesco diretto da R. A. Stemmle, in programma alla Mostra di Venezia.



laggio, 1948) di Anders Henrikson, oppure *Och efter skymning kommer morken* (Dopo il crepuscolo viene la notte) scritto diretto e interpretato da Rune Hagberg: un giovane di cui più di una rivista specializzata ha riferito in questi ultimi tempi. Anche l'Austria è presente con un solo film, che porta la firma di G.W. Pabst: *Gehimnisvolle tiefe* (Profondità misteriosa); e si poteva invitare qualche recente produzione di Willy Forst. Per la prima volta dopo la guerra, la Jugoslavia partecipa alla Mostra di Venezia: presenta *Sofka*, (Sangue impuro), un'opera storico-sociale di Radas Novakovic sulla nuova e vecchia borghesia serba. La Cecoslovacchia invece, che fu una delle nazioni più premiate al Lido, ha seguito l'esempio dell'U.R.S.S., sia pure dopo aver notificato una pellicola di Otakar Vavra. Gesto non simpatico, certo, di discutibile serietà; e noi purtroppo ci siamo messi sullo stesso piano ritirando,

in seguito all'incidente, i film italiani in programma al festival di Mariánské Lázně: dalla ragione siamo così passati al torto. Altre piccole cinematografie come la Polonia e la Danimarca, dalle quali si potevano attendere opere significative (si ricordino *Il giorno della grande avventura* di Jozef Lejtes e *Ditte, figlia dell'umanità* dei coniugi Henning-Jensen), partecipano invece con soli documentari.

Piuttosto limitata si annuncia la partecipazione italiana. *Riso amaro* di Giuseppe de Santis va a Cannes; *Il mulino del Po* di Alberto Lattuada, presentato a Locarno, viene proiettato fuori concorso; rimane il *Patto col diavolo* di Chiarini e *Il cielo sulla palude* di Genina; poco ci si può attendere infatti da *La fiamma che non si spegne* del mediocre Cottafavi. Rimangono dunque in competizione, per il loro complesso produttivo, Stati Uniti d'America, Gran Bretagna e Francia. Gli U.S.A. presentano

la lista più numerosa, anche se comprende opere non del tutto inedite. *The Snake Pit* (La fossa dei serpenti) di Anatole Litvak, è già passato in molti schermi d'Europa, dando da fare alle varie censure, quella inglese compresa; ha il torto, dicono, di presentare con un certo realismo ambienti e personaggi di una casa per alienate; *Johnny Belinda* di Jean Negulesco è già apparso al festival di Knokke-Le-Zoute, e così pure *The Quiet One* (Il tranquillo) di Sidney Meyer; con un sensibile ritardo arrivano *Three Caballeros* (I tre caballeros), disegno animato di Walt Disney. Gli Stati Uniti d'America presentarono tra l'altro *Look for the Silver Lining* (Dopo la pioggia il sereno) di David Butler e *Champion* di Mark Robson: opera che si annuncia come la migliore della selezione hollywoodiana, insieme col citato *The Quiet One*, sulla vita di un ragazzo negro abbandonato dai genitori. L'Inghilterra, dopo i numerosi premi ottenuti l'anno scorso a Venezia, tenta di ottenere un nuovo successo presentando, tra l'altro, *Kind Hearts and Coronets* (Cuori gentili e diademi) di Robert Hamer, *The Blue Lagoon* (La laguna azzurra) di Frank Launder con Jean Simmons, *Elusive Pimpernel* (L'inafferrabile Primula Rossa) della coppia ormai inseparabile Powell-Pressburger e *The Last Days of Dolwyn* (Gli ultimi giorni di Dolwyn) di Emylyn Williams. La Francia punta soprattutto su *Manon*, libera trasposizione del romanzo dell'abate Prévost con la diciannovenne Cécile Aubry, diretta da Henry-Georges Clouzot, che ottenne a Venezia il premio per la migliore regia con *Quai des Orfèvres* (Legittima difesa). All'ultimo momento Julien Duvivier ha deciso di presentare *Au royaume des cieux*. « Il mio film », egli aveva dichiarato, « non è di quelli che possono piacere in alto luogo; considerando il vento che tira, sono pronto sin da ora a fare il nome dei futuri premiati; gli intenti delle giurie non sono puramente cinematografici »: dichiarazioni che suscitavano non poche polemiche, soprattutto da parte della stampa francese, e che comunque possono interessare ai componenti della giuria veneziana la quale, annunciata internazionale, risulta all'ultimo momento nazionale; ed anche questo diminuisce l'importanza della Mostra.

La Francia presenta inoltre *Aux yeux du souvenirs* di Delannoy e *Jour de fête* di Tati. Tra le altre nazioni il Canada ha notificato un film a soggetto, tre il Messico e due la Germania: *Mädchen hinter gittern* (Ragazze dietro le sbarre) di Alfred Braum e *Berliner Ballade* (Ballata berlinese) di E. A. Stemmle, film di cui *Cinema* ha già parlato. In margine alla Mostra si svolgono la rassegna del film per ragazzi, le proiezioni delle « sezioni speciali » e il I Festival Internazionale dell'Alta Moda e del Costume nel Film. Sono annunciati inoltre congressi di filmologia, dei Circoli del Cinema e della Federazione Internazionale dei Cineclubs. E' inutile nascondere, comunque, che la Decima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica ha un tono minore rispetto alle precedenti edizioni. E' mancato tra l'altro agli organizzatori il rilevante e silenzioso contributo di idee che portò, nel passato, Francesco Pasinetti.

GUIDO ARISTARCO

SETTE MOSTRE

(CON SCANDALI SOTTO LA LUNA)

LE MOSTRE filmiche di Venezia da me recensite fra il '37 e il '42 per il Resto del Carlino non appartengono, no, ai miei ricordi gradevoli. Ah, tutti i guai da me sopportati: le valacce, documentari, umiliazioni; e i bar del Lido sprovveduti di acqua minerale; i polpacchi di F., critico in mutande; la scortesia di C., direttore dell'importantissima manifestazione; il rinvio, per non disturbare i sonni di certi colleghi autorevoli, il rinvio di certe proiezioni; lo sguardo inquirente di T., funzionario del Ministero. Né basta. Ritrovo nella mia memoria i giudizi lanciati, nelle nostre adunate mattutine al Palazzo del Cinema o al San Marco, lanciati da S., recensore romano famoso per la superbia insufficiente; gli inchini offerti dallo starnazzante C., direttore del Gazzettino, al conte V.; gli applausi di certi fresconi al ministro A. Lasciata da parte la politica ma non la morale, come non dire di certi fierissimi giornalisti pronti, per due biglietti da cento, a svolinare da Radio Venezia i film più stolti? come non dire di certi registi nostrani pronti a invocare, per uno scritto non del tutto favorevole, un licenziamento, o un ritiro della tessera? E il bere e il mangiare di certi violentissimi nemici della Germania ai ricevimenti prodigati dalla delegazione germanica?

Ho anche in mente i recensori protetti dal direttore della manifestazione. Si intende: recensori al servizio di quotidiani assai diffusi, di organi, diciamo così, nazionali. Insomma, recensori utili. Ah, la fervida camorra. Da un lato — il lato degli organi — molte lodi al gentile e sagace factotum; dall'altro, distribuzione di ossequi, di primizie prelibate, di limpide fotografie. Recensori che sdegnavano la « provincia »; santoni che non salutavano, o salutavano con negligenza. Si chiamavano per nome, si vezzeggiavano. Fabrizio, Dinone, Sandrino... « Dinone, hai visto Fil? ». Fil era il capo. Un carattere difficile ma generoso. Mi disse buongiorno, la prima volta, nel '37; la seconda, nel '39. Nel '40, all'improvviso, si fa cordiale ed elogia, in un lungo « pezzo », un mio volume. Né gli altri, a onor del vero, furono con quelle mie pagine sgarbati. Anzi.

Sgarbato continuò a essere il direttore. Dell'importanza del Carlino non sapeva. Ma una mattina, per via di una mia polemica, se ne accorse. Apriti cielo. Anche il vecchio foglio bolognese era un organo.

Sette Mostre; ma, nella mia memoria, non uno spettacolo serale. Vogliate credermi. Ligio, questo sì, alle proiezioni per la stampa (quelle torbide levatacce, nella pigra Venezia, all'ora dei caffettieri e delle fruttivendole), io trascuravo la sera, e le prime e il pubblico addetto alle prime. (M., critico d'arte e consumatore dei miei biglietti, può testimoniare). Ignoro dunque lo stile dei raduni. Dominati, naturalmente, dal conte V., doge severo e fastoso. V. era l'angoscia della cortigianeria e la delizia degli amici, dei gerarchi, delle delegazioni, di ogni personaggio di riguardo. Anfratrone fulgido, cavava la fame a tutti: principi del sangue, papaveri nazionali e forestieri, filosofi corporativi, assi del pennello e della penna. (Certe magnazze infinite; e chiamate, secondo i costumi dell'epoca, ranci. Porca miseria). Sorrideva spesso, dichiarava ai giornalisti l'ammirazione più lieta. Antica ipocrisia lagunare. Diceva a R., scialbo scrittore piemontese: « vi ho letto: formidabile ». Diceva a S., romano: « invidia la vostra fantasia, siete incantevole ». Proprietario di un pannello, faceva navigare tutti gli ospiti, costringeva i sergenti della politica e le caporale della celluloida ad assistere al sorgere del sole. Una cosa, inutile aggiungere, divina: a parte la stanchezza, e gli impeti poetici dell'arzillo ministro A.

Ignoro dunque lo stile dei raduni. Ma non l'entusiasmo provocato da certi film galloniani e mattòlici. Vogliate credermi ancora: quelle dame e quei commendatori esultavano sul serio, si sbracciavano convinti. Lo stesso V. applaudiva con sincerità. Tumulti giocondi. Né mancava al frastuono il contributo della critica più stimata. Uno spellamento di mani tagliardo.



Con un po' di ritardo, arrivano a Venezia, fuori concorso, « I tre caballeros » di Walt Disney, lungometraggio che ha collezionato molti premi per i migliori disegni animati.

Ignoro anche le bisbocce notturne negli alberghi del Lido. Sbronze politico-estetiche. Scene e scenate, che riferite, la mattina dopo, dall'informatissimo D., critico del Gazzettino, irritavano al Palazzo del Cinema o al San Marco, tutti i galantuomini.

La mattina dopo... Quelle nostre recensioni, o colleghi della « provincia », sotto il naso dei funzionari ministeriali. Recensioni fornite di spine; e funzionari, per fortuna, già inebriati dalla prosa di qualche santone.

Una volta, ebbi paura. Paura di un critico musicale che, l'estate, recensiva le Mostre. Un critico celeberrimo per la scrittura fantastica e inferocita; un uomo strano, silenzioso, eccitato, impolverato, solitario. Mi venne, la paura, dopo un filmaccio su un genio della musica. Riapparso la luce, il bizzarro collega si mise a guardarmi tetramente minaccioso. A guardar me, proprio. A stritolarmi con gli occhi. A devastarmi. Grondava follia. Sembrava una strega del Macbeth. Roba da camicia di forza. Compresi. Mi credeva G., il regista.

Caro G., sappia, se mi legge, che per Lei ho rischiato la pelle.

Trascurai anche la prima delle Vie del cuore, film che appagava un capriccio della sorella di Claretta. Un'opera meschina; e un altro svarione politico. Malinconia, alla proiezione per la stampa, dei critici onesti; zelo, nell'applaudire, di qualche recensore, a chiacchiere, frondista. (Fronda: ma non davanti ai panini imbottiti dei ricevimenti ministeriali). Ho memoria delle ansie di C., direttore della Mostra. Poveraccio. « Stasera, per andar tutti in malora, basta un fischio ».

E la finta umiltà del collega prescelto da M., direttore della Cinematografia, per il « pezzo » alla radio? Diceva: « vogliono me, non si fidano che di me. Capirete: lui domani ascolta... Ma io sono seccatissimo. E' un bell'impegno, una bella responsabilità. E poi, non danno che duecento lire ».

Naturalmente, non fischiarono. E il pezzo piacque. Oh, se piacque. Per duecento lire, un'ottima cosa. Vibrante.

E. FREDINANDO PALMIERI

Il Belgio presenta alla Mostra di Venezia un documentario a lungometraggio: « L'Equateur aux cent visages ». Questo film, diretto da André Cauvin, è già apparso al IV Festival di Locarno.



Gli dico che ho visto, due anni fa, a Venezia *Kvinnan utan ansikte* (Donna senza volto). Era un interessante studio psicologico, la storia di una giovane che, ancora adolescente, subiva le immonde carezze («sul seno sinistro»), precisava una battuta del dialogo, fra gli stupidi mugolii della platea di un maturo signore, amante della madre e, sconvolta da quelle sensazioni, si abbandonava poi a un libero uso del suo corpo, che concedeva tanto a uno spazacchino di passaggio, come a uno studente coniugato. *Kvinnan utan ansikte* ha ottenuto ovunque un grande successo, mi informa la figlia di Molander, una ragazza bionda che studia la nostra lingua ed è in grado di spiegarsi, e non si rende conto dei perché a tanti italiani quel tema, pure sentito con sincerità, e trattato con pulizia, ma in modo aperto ed esplicito, potrebbe apparire sgradevole e non conveniente. C'è un sapore erotico che non sarebbe tollerato dalla censura né ammesso dai benpensanti. Si meraviglia Molander e con lui la sua figliola che, per giustificare la sorpresa, commenta: «Italiani molto ballare, molto baciare, molte bugie». Le dico che, per gli svedesi, una donna nuda può essere un problema o una cosa; per noi è prima di tutto e soprattutto una donna nuda.

Molander ammira il nostro cinema, trova che «il film italiano del dopoguerra ha la vitalità di quello francese di prima»; le sue preferenze vanno a *Roma, città aperta* e a *Vivere in pace*. Gli americani gli sembrano monotoni e stanchi. È soddisfatto della sua più recente fatica, *Eva*, e dei film realizzati negli ultimi anni. Gli piace di illustrarmene qualcuno, quelli che ritiene i più importanti. *Ordet*, interpreti principali Sjöström, Wanda Rothgardt e Rune Lindström, tratto da una tragedia dello scrittore danese Kaj Munk, assassinato dai nazisti, narra di un caso miracoloso, reso possibile dalla Fede; un soggetto arditamente reso, a detta dei critici, con squisita sensibilità. *Con Rid i natt* (A cavallo, questa notte, 1943), Molander ha affrontato un argomento che ha uno

Da trent'anni Molander lavora negli studi di Rasunda; ha tra l'altro scoperto e fatto la fortuna di Ingrid Bergman, che qui vedete in una inquadratura di «Intermezzo», del 1936.

Stoccolma, agosto

«QUANDO ERO giovane e magro», dice Molander, «recitavo Shakespeare. Ora non mi occupo quasi più di teatro; non mi piace».

Gustaf Molander è grasso, calvo, lucido e sorridente. Gustaf Molander è un signore: ben vestito, ha una casa «moderna», dove si conciliano le civetterie dell'artista con le esigenze del borghese (si sale una scaletta ripida per andare nel salotto, come per arrivare all'altana di un romantico pittore). Molander ha l'aspetto e la serenità dell'ottimista, anche se nelle storie che racconta c'è sempre il Bene in lotta col Male, e spesso è proprio il Male che vince. A differenza di Dreyer, è ordinato: ecco qui, a portata di mano, archiviate, molte immagini dei suoi film; io scelgo, e lui prende nota delle fotografie che se ne vanno.

Sono trent'anni che Molander lavora negli studi di Rasunda; ha conosciuto molta gente, ha visto nascere alcune «celebrità». Si ricorda di una Garbo florida e presso che ignota; ha diretto Conrad Veidt e la povera Elissa Landi, ha scoperto, ha fatto la fortuna di Ingrid Bergman: è sua la prima edizione di

Il vecchio Sjöström ogni tanto accetta di interpretare qualche parte, torna a fare l'attore. Eccolo in «*Det brinner en eld*» (La fiamma eterna), diretto da G. Molander sei anni or sono.

“EVA” A VENEZIA

Il regista svedese Gustaf Molander presenta alla Mostra del Cinema il suo ultimo film, con il quale ritorna all'indagine sulla psicologia femminile.

Intermezzo (1936). «Ingrid Bergman ha del temperamento», assicura, «ma le occorre un regista che sappia capirla». (Non sono pochi gli svedesi che sostengono la superiorità della meno famosa Signe Hasso.) Gli chiedo di Sjöström: «È vecchio e ricco, sta bene, e ogni tanto accetta di interpretare qualche parte, torna a fare l'attore. Ho girato alcuni film con lui; tra gli altri, *Ordet* (La parola, 1943) e *Det brinner en eld* (La fiamma eterna, 1943).

sfondo politico-sociale preciso: le rivolte dei contadini di Svezia contro i nobili che, nel XVII secolo, li opprimevano. Era ombreggiata nella trama la battaglia della libera Europa per l'avvenire della democrazia, la simpatia degli svedesi per la causa alleata; *Rid i natt* sollevò molti entusiasmi. *Det brinner en eld*, dello stesso anno, racconta una avventura che ha per ambiente una capitale occupata da un esercito straniero; non si fa il nome della città, ma si capisce che è Oslo. Il protagonista della vicenda, che ha un tono drammatico, e che si sviluppa attorno a casi e a contrasti personali, è un direttore di teatro, reso con vigoria da Sjöström; accanto al grande regista figura la brava Inga Tidblad. Nel 1944 Molander ha girato una nuova versione di un suo film *Kejsarn av Portugalien* (L'imperatore del Portogallo); ha voluto ancora Sjöström come attore principale: la prima volta, a Hollywood, aveva diretto Lon Chaney e Norma Shearer.

Domando a Molander se a Rasunda, che ha visto partire per l'America non solo Maurizio Stiller e Victor Sjöström, ma Greta Garbo, Signe Hasso, Ingrid Bergman e Viveca Lindfors, e per Londra Mai Zetterling, c'è qualche nuovo volto destinato a raggiungere una notorietà mondiale. Molander dice che Gunn Wålgren, la non bella ma efficace interprete di *Kvinnan utan ansikte*, è attualmente la migliore attrice del cinema svedese, e la giudica dotata di qualità eccezionali. Adesso Molander è occupato alla sceneggiatura di due film che realizzerà di seguito; due soggetti dal carattere e dalle ambizioni diversissime. Il professore racconta le poco pulite faccende di due individui, padre e figlio; ambedue i personaggi hanno un crimine sulla coscienza. Nella poco esemplare famiglia il genitore ha sempre nascosto alla moglie l'esistenza di un altro ragazzo nato da una peccaminosa relazione; il figlio legittimo, che segue le orme paterne,



rende madre una ragazza e per non sposarla la spinge ad abortire. Dal parallelismo che regola le due esistenze nasce il contrasto drammatico. Farà pure un film permeato dallo spirito umanitario dei nordici, un film sull'opera di assistenza della Croce Rossa in Germania ed in Austria. La trama narra di un giovanotto che, trovata una bambina di quattordici anni, senza protezione, la porta con sé in Svezia; rinuncia alla felicità, sacrifica la sua vita, per crescere la tedeschina, per non abbandonarla.

« Abbiamo bisogno di soggetti », dice Molander, « potessi trovare un altro *Intermezzo* ». Il cinema svedese, industrialmente sano, soffre, come del resto le altre cinematografie, di una crisi di idee.

Chiedo a Molander se è possibile vedere *Eva*, il film che rappresenterà la Svezia alla Mostra di Venezia. Così una mattina, nella saletta di proiezione della Svensk Filmindustri, sul cui schermo sono passati fotogrammi considerati storici, ho potuto conoscere un'opera intelligente, ritrovare del buon cinema; anche questa volta Molander tratta con acutezza una questione psicologica dell'andameno freudiano, c'è pure in *Eva* il complesso della colpa che segue un ragazzino il quale, con un gioco innocente, ha provocato la morte di una piccola compagna cieca. Io non conosco lo svedese e il film mi è stato proiettato nella versione originale, senza didascalie, per cui ho perduto certamente molti effetti e molti significati, ma *Eva* mi è parso un film non comune, riuscito, sostenuto da un linguaggio forte e incisivo: indimenticabile la sequenza della morte della bambina, suggestivi certi effetti sonori, certe atmosfere cupe e ossessionanti, ottima la fotografia di Dahlqvist, e da segnalare lo stile della recitazione: mi è piaciuta particolarmente Eva Dahlbeck. Penso che *Eva* sarà bene accolta, Molander lo merita, per tutta la sua attività, perché è sempre stato degno dell'altissima tradizione cinematografica del suo Paese.

ENZO BIAGI



Tre immagini tratte dal film « *Eva* », che rappresenta la Svezia alla Mostra di Venezia. E' un'opera intelligente, ricca di valori cinematografici. Anche questa volta Molander tratta con coraggio e acutezza un delicato problema di psicologia femminile. Interprete: Eva Dahlbeck.



BLODWEN LLOYD

BLODWEN LLOYD: « Science in Films - A World Review and Reference Book ». - London, Sampson Low, Marston & Co., Ltd., 1943.

« VI SONO varie strade per giungere alla verità; una di esse è la strada della scienza ». Con queste parole ha inizio la prefazione dell'interessante volume *Science in Films*, edito dalla Sampson Low, Marston & Co. di Londra a cura del fisico e studioso Blodwen Lloyd, e contenente nove saggi su argomenti specifici scritti da personalità competenti della scienza e del cinema documentario. Si deve innanzitutto premettere che il presente volume, pur essendo redatto con stile narrativo piano e di facile comprensione, avrà un interesse particolare per chi, oltre a dedicarsi a problemi produttivi, commerciali e artistici del cinematografo, abbia una certa competenza in uno almeno dei numerosi rami di istruzione scientifica: un medico, ad esempio (o almeno uno studente di medicina), uno scienziato oppure un fisico certamente trarranno maggior giovamento dalla lettura di *Science in Films* che un cineamatore completamente sprovvisto di cognizioni scientifiche: il che non toglie che qualsiasi cineasta possa leggerlo con risultati positivi, formandosi una visione sufficientemente chiara degli argomenti affrontati.

Il libro si apre con un saggio dello stesso editore, Blodwen Lloyd, in cui si effettua una indagine approfondita della situazione attuale del film scientifico, e dopo averne tracciata una breve storia in rapporto colla storia e coi progressi del cinema in generale, si mettono in evidenza le possibilità concrete di istruzione e di informazione didattica che il documentario scientifico può portare nelle Università, negli istituti superiori, nelle scuole di specializzazione. A questo articolo introduttivo altri due ne seguono, analogamente impostati in termini d'introduzione, di panorama sintetico e riassuntivo: uno ad opera del Capo della sezione cinematografica dell'UNESCO, Roger Shattuck, in cui l'Autore passa rapidamente in rassegna le realizzazioni, i programmi e l'attrezzatura tecnica specifica delle varie nazioni aderenti all'ONU; e un secondo firmato da George Bell, professore all'Università di Dundee, intitolato *Fisiologia visuale e il cine-film*, che verte su argomenti tecnici connessi colla proiezione del film e colla loro visione da parte degli spettatori:

distanza focale, distanza dell'osservatore dallo schermo e analoghi.

La seconda parte del volume è dedicata allo studio particolareggiato dei vari campi in cui il documentario scientifico ha modo di estendersi e svilupparsi: il cinema e la medicina, il cinema e i simboli scientifici (vale a dire la possibilità di agevolare la comprensione di formule ed equazioni, snellire l'uso, tramite grafici e fotogrammi dinamicamente evolvendosi), il cinema e la matematica (in cui un cenno abbastanza particolareggiato è riservato alla dimostrazione di teoremi e quesiti di geometria nel film scientifico). La terza parte di *Science in Films*, infine, verte sui rapporti fra il documentario scientifico e le sue applicazioni nel campo della pratica, la sua tecnologia (*Cineradiografia e Tecnica e attrezzatura*). Ma gli aspetti più interessanti del libro — almeno per i non scienziati — sono contenuti negli ultimi due capitoli: *Scienza e sceneggiatura*, in cui Denys Parsons, documentarista della « Realist Film Unit » espone le tesi che il soggetto-sceneggiatore di film scientifici — come del resto è facile prevedere — deve necessariamente essere, se non uno scienziato, per lo meno non a digiuno di dottrine scientifiche; e il capitolo intitolato *Referenze*, che contiene tutti i dati relativi alla produzione e distribuzione di film scientifici, alla partecipazione dei vari governi alla realizzazione di questi film, all'attività dei singoli registi e scienziati in tale campo. Risalta a prima vista la predominanza qualitativa e quantitativa dell'Unione Sovietica, della Gran Bretagna e degli Stati Uniti. Dell'Italia sono citati il Ministero della Pubblica Istruzione, l'Istituto Luce, la società Vialpa, l'Incom, e i professori Carano e Delitala, oltre a un elenco di una ventina di film.

TOM GRANICH

BIANCO E NERO - Il numero 6 di Bianco e Nero (mese di giugno), contiene una editoriale di Luigi Chiarini, sul problema delle cinescree; un saggio di Jean R. Debrix su « Cinema e linguaggio »; un articolo di contenuto filosofico di Carlo L. Ragghianti, « Spazio tempo cinema arte »; la terza puntata dello studio di Alberto Menarini sul « Contributo del cinema alla lingua italiana », e un'interessante commemorazione dell'opera di Bela Balázs dovuta alla penna di Guido Aristarco. Il fascicolo è completato da uno studio di P. A. Morlion su « Crisi e prospettive del realismo cinematografico, da una prosa di Luigi Bartolini (« Il nostro cinema e il loro »), da un articolo di Pier F. Paolini su John Ford e da uno tecnico di Michele Nesci sulla fotografia. Seguono le consuete note, recensioni di libri e di film.

La Jugoslavia, dopo anni di assenza, ritorna alla Mostra di Venezia: ha notificato infatti il film a soggetto « Sofka », diretto da Rados Novakovic. Il film ha un'impostazione storico-sociale.



CONTINUARE L'OPERA DI FRANCESCO PASINETTI

L'UNICO MODO, io credo, di onorare la memoria di Francesco Pasinetti è quello di raccogliergli, amorevolmente e scrupolosamente, l'eredità. Le parole non servono se non per esprimere, nell'impeto immediato della commozione, il nostro dolore di amici, di amici che furono anche, idealmente, i suoi allievi. Ma non è questo dolore ciò che più conta. Francesco ci ha lasciato il ricco patrimonio del suo ingegno e del suo lavoro di molti anni. E noi non soltanto dovremo proseguire — ognuno nei limiti delle proprie forze — nella via che egli ci ha indicato (giacché anche questa è cosa che interessa noi, soprattutto), ma dovremo anche far sì che il suo patrimonio, frutto prezioso di tutta una vita, non si disperda e non si allontani nel tempo, che l'importanza da cui era e rimane segnato non si esaurisca. Non tanto importa che si continui il nostro lavoro seguendo le linee ideali ch'egli ci ha indicato, quanto che si continui il suo lavoro interrotto. Per questo, dicevo, è necessario — più di ogni altra cosa — raccogliere con amore e con scrupolo (aggiungerei ora: con impegno) la sua eredità.

Francesco ci ha lasciato due opere fondamentali: La storia del cinema dalle origini a oggi e il Filmlexikon. Due opere, fra le altre, che per la loro stessa natura non sono concluse, e che non saranno mai concluse fino a quando esisterà il cinema. Ebbene, quale miglior omaggio alla sua memoria, di un assiduo e rigoroso aggiornamento di quelle opere? La Storia del cinema si arresta al 1939 ed è ormai una rarità bibliografica: dieci anni sono trascorsi dalla sua "provvisoria" conclusione, dieci anni che ancora attendono di essere, se non altro, inquadri sistemati in un panorama preciso. Diversa la sorte del Filmlexikon, più recente (è stato pubblicato l'anno scorso, com'è noto) e quindi meno bisognoso di cure immediate. Ma domani si presenterà, anche per esso, il problema dell'aggiornamento. Vorremo lasciarlo cadere? Lo so, Francesco insegna altri fantasmi, voleva "farlo" il cinema più che studiarlo, e a quanti gli chiedevano se mai avrebbe aggiornato la sua Storia, rispondeva che avrebbe piuttosto voluto "riscriverla". E di fatto già ci aveva mostrato, con il Mezzo secolo di cinema (1946) quale fosse la sua nuova posizione nei confronti della storia del film. Ma questo compito egli non lo potrà più assolvere, né potremo assolverlo noi, in luogo suo. Il ciclo è ormai concluso.

La Storia, no. La Storia, così come fu inizialmente concepita e com'egli ce l'ha affidata vecchia di dieci anni è ancora un libro aperto al quale possiamo por mano anche noi. E' una opera la cui utilità può essere tramandata, intatta. Per cui mi sembrerebbe non soltanto opportuno ma anche doveroso che si costituissero — se così vogliamo chiamarlo — un comitato con l'incarico di preparare (se possibile, sulla scorta di schede, dati e appunti, lasciati da Francesco) il materiale per una nuova edizione aggiornata. Una nuova edizione è oltre tutto necessaria per le ragioni che dicevo più sopra: sia dunque un'edizione completa fino al momento in cui uscirà, Bianco e Nero, che promosse e pubblicate la Storia nella sua collana di studi cinematografici, oggi rinata a nuova vita, ha indubbiamente la possibilità di eccitarsi a questa impresa, nel modo che ho cercato di suggerire e negli altri che meglio potranno rispondere allo scopo. Andrei anche più in là: penserei addirittura alla costituzione di un comitato permanente che a periodi fissi (di anno in anno, poniamo, di cinque in cinque anni), oppure saltuariamente curasse la stampa di un fascicolo di aggiornamento da inserirsi nel corpo della Storia del cinema. Un po' come fa l'Enciclopedia Treccani. Il metodo potrebbe, naturalmente, essere adottato anche per il Filmlexikon.

Ecco, questo mi sembra l'unico omaggio, degno e concreto, che possiamo rivolgere — con piena coscienza di interpretare rettamente la sua volontà inespressa — a Francesco Pasinetti. Mi direte voi, ora, se sbaglio.

F. D. G.



Due inquadrature di « *A Matter of Life and Death* » (Scala al paradiso, 1945). In questo film di Michael Powell e Pressburger, il contrasto fra i colori e il bianco e nero determina l'importanza del racconto su un piano estremamente semplificato: la vita terrena, a colori « naturali », trova l'immediato contrappeso nella diafana immaterialità monocromatica (giustificabile anche secondo logica) della vita ultraterrena.

VOLENDO stabilire una graduatoria ideale fra i registi che normalmente impiegano il colore nella composizione dei loro film, dovremmo — dopo aver riservato una speciale qualifica di « outsider » al Laurence Olivier di *Henry V* — assegnare il primo posto alla coppia inglese Michael Powell-Emeric Pressburger. Per due attributi particolari che li distinguono nettamente da tutti gli altri: la precisa coscienza del problema accoppiata ad una instancabile volontà di ricerca. Due attributi che non ci era mai occorso di trovare insieme nell'opera dello stesso regista, avendoli piuttosto e spesso volte, trovati disgiunti, in questa o quella esperienza, in questo o quel tentativo. Olivier, per esempio, che pure diede prova di squisita sensibilità cromatica, si è arrestato al primo passo ed ha preferito ripiegare sul bianco e nero. È vero che all'acquaforte dell'*Amleto*, avrebbe voluto far seguire — il desiderio lo scovammo dissimulato fra le righe di una dichiarazione alquanto sibillina — un *Macbeth* a colori su tonalità fondamentali di rossi violenti e di neri di seppia, ma abbiamo buone ragioni per ritenere che il progetto sia tramontato, almeno per ora. Sugli altri tentativi (compreso quel *Duel in the Sun* (Duello al sole, 1946) carico di troppe intenzioni e viziato da infiniti eccessi) si potrà anche sorvolare, giacché nessuno arrecava un contributo efficace al progresso del film cromatico. Restano, dunque, i tre film di Powell e Pressburger: *A Matter of Life and Death* (Scala al paradiso, 1945), *Black Narcissus* (Narciso nero, 1946-47) e *Red Shoes* (Scarpette rosse, 1947). È una materia singolarmente folta, specie per i primi due, stipata di notazioni acute, di pennellate preziose, di insistenze e fremiti affatto nuovi.

In *A Matter of Life and Death*, prima cura dei registi è stata quella di risolvere un problema di « dosaggio », cui essi non potevano accingersi che con un metodo essenzialmente empirico. Regole non esistevano, esempi neppure. *Henry V* non serviva allo scopo perché seguiva una linea diversa e molto più spericolata. Ad un certo punto, invece, era necessario porsi domande elementari (come calcolare gli

POWELL E PRESSBURGER NELLA "PREISTORIA" DEL FILM A COLORI

ingredienti dell'impasto cromatico, non in senso fotografico soltanto, ma anche in senso narrativo?) e risponderci senza infrangere l'equilibrio compositivo che sta alla base del film. La risposta, Powell e Pressburger sono andati a cercarla su un terreno — per dir così — neutro, dove fosse più facile dimostrare di aver compreso l'importanza del problema e sfuggire nello stesso tempo ai rischi maggiori. Credo non abbia altro senso la scelta del contrasto fra i colori e il bianco e nero, che determinò l'impostazione del racconto su di un piano estremamente semplificato: la vita terrena a colori « naturali » trova l'immediato contrappeso nella diafana immaterialità monocromatica (giustificabile anche secondo logica) della vita ultrater-

rena. I difetti e le esagerazioni inevitabili della prima avrebbero potuto essere corretti dalla assoluta uniformità di un bianco e nero privo persino dei chiaroscuri e diluito sin quasi ad annegare in un bianco sporco e anonimo. È tanto sicuro che questo è un espediente escogitato per trovare l'equilibrio compositivo del film, che il contrasto colore-bianco e nero non tarda ad essere spinto al limite, e a superarlo. In linea di massima, il contrasto si giustifica con la considerazione pratica che, trattandosi in fondo di un sogno e svolgendosi i sogni quasi sempre in bianco e nero, l'elemento monocromatico non poteva non essere prescelto. Ma, allora, occorre avere il coraggio di accettare la « convenzione » sino alle conseguenze estreme e di impiegare senza risparmio sfocature, tremolii, variazioni di intensità luminosa, bruschi cambiamenti di quadro, e tutti gli altri fattori del sogno reale. Oppure, e forse meglio, occorre tentare la trasfigurazione metafisica del sogno (come di fatto avviene nella prima parte del film) e, rinunciando agli elementi della vita terrena se non quando fossero indispensabili alla chiarezza, impostare tutta l'opera su quel tono. Soltanto allora il contrasto avrebbe cessato di essere un espediente ed avrebbe soddisfatto una vera esigenza espressiva.

Powell e Pressburger insistono invece nell'artificio servendosi abbondantemente delle bizzarrie figurative dell'avanguardia, dall'eco espressionistica della prima sequenza con gli orologi che scandiscono il tempo celeste, alle colossali statue che fiancheggiano la scala e che un anno dopo avremmo ritrovato, assai più a loro agio, in *La belle et la bête* (1946) di Jean Coc-

FILMOGRAFIA

Michael Powell ed Emeric Pressburger hanno diretto insieme i seguenti film: 1939: *Blackout*, con Conrad Veidt e Valerie Hobson. - 1940: *49th Parallel* (titolo americano: *The Invaders*), con Leslie Howard e Laurence Olivier. - 1941: *One of Our Aircraft Is Missing* (Volo senza ritorno), con Godfrey Tearle ed Eric Portman. - 1942: *Colonel Blimp*, con Anton Walbrook e Deborah Kerr; *The Silver Fleet* (La flotta d'argento), con Ralph Richardson. - 1943: *A Canterbury Tale*, con Eric Portman e Sheila Sim; *The Volunteer*. - 1944: *I Know Where I'm Going*, con Wendy Hiller e Roger Livesey. - 1945: *A Matter of Life and Death* (Scala al paradiso), con David Niven, Roger Livesey e Raymond Massey. - 1947: *Black Narcissus* (Narciso nero), con Deborah Kerr, Sabu, Jean Simmons, David Farrar; *The Red Shoes* (Scarpette rosse), con M. Shearer e A. Walbrook. - 1949: *The Small Back Room*, con David Farrar; *The Elusive Pimpernel*, con David Niven e Margaret Leighton.



Sopra: da « *Black Narcissus* » (*Narciso nero*, 1947): film che propone il problema del colore. Powell e Pressburger indicano inoltre alcune vie da seguire e certe possibilità da sfruttare nella cromocinematografia. Sotto: Jean Simmons, una delle interpreti di « *Black Narcissus* ».

teau. Questi ripieghi di stampo formalistico sottolineano, se ancora ve ne fosse bisogno, il carattere esteriore dell'opera e provano che l'unico assillo dei registi è stato quello di scoprire comunque un equilibrio fra gli elementi cromatici (e, naturalmente, decorativi) a loro disposizione. Inutile aggiungere che tale sforzo non solo non diminuisce i loro meriti, ma segna, nelle attuali condizioni, una conquista assai importante per lo sviluppo del film a colori. I registi non si sono fermati qui. *A Matter of Life and Death* si impadroniva dei segreti più facili del colore, indicando quale fosse il presupposto essenziale di qualsiasi trattamento cromatico dell'immagine cinematografica. Faceva giustizia di parecchi equivoci, primi fra tutti i due che avevano ostacolato, sino a quel momento, una corretta impostazione del problema: il colore « naturale » nato da una copia il più possibile fedele alla realtà e il colore « pittorico » inteso come ricostruzione di puri valori figurativi.

Una volta liberatisi, e non senza fatica, dagli impacci che ne ritardavano il movimento, essi erano ormai in grado di affrontare a viso aperto le difficoltà di una impresa costruttiva. Così fecero, infatti, realizzando nelle condizioni migliori il secondo film della serie cromatica, *Black Narcissus*. Agirono anche questa volta su basi di assoluta indipendenza, con produzione sceneggiatura e regia proprie, ed ebbero l'intelligente collaborazione dell'operatore Jack Cardiff, che era già stato al loro fianco durante le riprese di *A Matter of Life and Death*. Definendo *Black Narcissus* una pietra miliare dell'evoluzione del film cromatico probabilmente si esagererebbe, ma è indubitabile che con esso — come sosteneva Pasinetti — « viene proposta e in un certo senso risolta la questione del colore; nel senso che il film indica quali strade da seguire e quali possibilità da sfruttare nella cromocinematografia, da registi che ne intendano le risorse e che dispongano di mezzi adeguati ». In primo luogo si stabilisce (e non sembrava stonata la constatazione) una necessità



pratica che non vale soltanto per i colossi technicolorati di provenienza americana ma anche per i più degni tentativi sul terreno tecnico ed estetico. La cromocinematografia non consente la sperimentazione individuale « da laboratorio » che fu, presso i più coraggiosi uomini dell'avanguardia francese e tedesca del primo dopoguerra, una fonte ricchissima di scoperte e di innovazioni. È un cinema per grandi complessi produttivi, poiché vincola i realizzatori ad una ferrea disciplina e richiede da ognuno di essi il massimo sforzo di collaborazione. Anche questo fattore psicologico ha la sua importanza. « Non è detto peraltro — continuava Pasinetti — che i mezzi più costosi riescano a portare a risultati soddisfacenti dal punto di vista artistico; talvolta anzi essi conducono ad una inutile profusione di elementi. Ma in questo caso la intelligenza dei due realizzatori ha realmente messo a profitto quanto essi stessi avevano predisposto ». In *Black Narcissus* il colore serve — forse per la prima volta compiutamente — a determinare un'atmosfera. Di più: entra nel film

come un dato insostituibile, aderente alla sostanza stessa della vicenda narrata. La maliosa perversione dell'aria di quelle montagne si insinua a poco a poco nell'animo delle religiose che sono capitate lassù spinte dall'ardore di un nobile apostolato, a poco a poco infrange lo schermo della fede, mette a nudo coscienze deboli e vacillanti, provoca in ognuna l'incertezza prima, poi lo sgomento, infine, quando i nervi cedono spossati dalla lotta interiore, il dramma. Tutta la complessa atmosfera nasce e si precisa attraverso il colore, stemperato in tonalità che paiono quasi impalpabili e che pure incidono nel profondo. I colori creano il dramma sequenza per sequenza. Dai rosa dolcissimi che ravvivano appena il bianco delle tonache e indugiano sui volti e sulle mani delle suore, agli azzurrini trasparenti dei cieli, ai marroni terrosi dell'esterno della casa di Mopu, è tutto un succedersi di notazioni dalle quali i sentimenti emergono con appropriata evidenza.

All'inizio, l'austera disciplina che regna nel convento di Calcutta, trova espressione nel verde cupo del refettorio, ma presto i toni lievi del rosa incrinano la spessa trama del coiore fondamentale, lasciando presagire i turbamenti che seguiranno. Giunte a Mopu, le suore si trovano dinanzi ai colori sfumati degli affreschi profani (rosso smorto, oca, celeste pallido) e restano colpite più da essi che dai soggetti affrescati. Prima ancora, l'ambiente era stato definito dalle lunghe tende svolazzanti nella sala della vasca, d'uno squisito azzurro dilavato. All'atmosfera delicata si sovrappone, quasi senza parere, il tono morboso, cui contribuisce potentemente la visione del bizzarro fasto locale (i colori vivaci del vestito del principe, in parte gli esterni, la sala principale del palazzo dove sfavillano gli ori e i turchini, ecc.).

Con i mezzi offerti dal colore, i registi avrebbero potuto spingere più innanzi l'analisi psicologica, ma al momento decisivo vi hanno rinunciato, forse perché temevano di complicare troppo l'azione e di sbalestrare lo spettatore non ancora avvezzo al nuovo tipo di racconto. Non saprei spiegare in altro modo l'improvviso ricorso ad una convenzionale analogia sonora (l'abbaiare dei cani che suggerisce alla superiora un episodio del passato, quando altri cani abbaiano durante una caccia alla volpe) proprio in quel passaggio dalla realtà al ricordo che più dei precedenti ci si attendeva di veder realizzato con l'accostamento di tonalità cromatiche. Del resto, come non hanno sfruttato l'analogia cromatica in quella situazione (o l'hanno sfruttata assai velatamente), così non sono riusciti, in altre situazioni, ad intuire le possibilità di montaggio che il colore implicitamente proponeva. Dinanzi allo scoglio più alto, si sono fermati. Il colore di *Black Narcissus* svolge soltanto la funzione generica di definire stati d'animo « immobili », cogliendoli via via che il racconto procede e giustificandoli con precisi riferimenti ambientali. L'evoluzione psicologica dei personaggi avviene indipendentemente da esso. Fissati, insomma, i presupposti dell'evoluzione, il colore passa in secondo piano, mantenendo tutt'al più un significato illustrativo e « di accompagnamento », e lascia al consueto montaggio del film in bianco e nero la responsabilità di condurla a termine. L'unico tentativo di inserire il colore in questo flusso dinamico

e di renderlo partecipe dell'evoluzione psicologica, i registi lo compiono verso la fine, durante la fuga e l'inseguimento di suor Ruth. La lenta sovrapposizione dei colori cupi (azzurri inchiostro, grigi e neri) nelle sequenze notturne del palazzo, scandisce assai bene il ritmo dell'attesa di qualche sciagura che sta per accadere e prepara lo scoppio improvviso della rivolta della monaca. Quando il racconto converge su lei, la tensione è giunta al massimo per merito quasi esclusivo di un accorto montaggio dei colori. Al momento della fuga, suor Ruth indossa un vestito rosso che darà il tono a tutta la seconda parte della sequenza, provocando la sostituzione del ritmo lento dell'inizio con l'andatura affannosa della corsa nei boschi. Un successivo montaggio per contrasto — sempre a ritmo sostenutissimo — introdurrà la sequenza dell'inseguimento, condotta su tre accordi cromatici: il balenare del rosso fra gli alberi, le apparizioni dei rosa e dei gialli sulle lanterne e sulle tonache delle suore che cercano la fuggitiva, ed i colori scuri (quasi tutti verdi e neri) dell'ambiente.

Non mancano in *Black Narcissus* le « invenzioni » cromatiche che contribuiscono, sia pure in modo rudimentale, alla soluzione di importanti problemi espressivi. Ricorderò scegliendo un esempio fra i molti, l'impiego del colore « soggettivo » nella sequenza dello svenimento di suor Ruth dopo la fuga. Dal rosso del vestito si scivola su altre gradazioni intense dello stesso colore, sul viso in primissimo piano, quindi sulle palpebre. La donna spalanca gli occhi, li fissa su Mr. Dean e scorge un velo rosso che avvolge la sua figura in un tremolio confuso. Al rosso subentra il nero assoluto nell'istante in cui la donna perde coscienza, e invade tutto lo schermo per alcuni secondi. Powell e Pressburger indulgono qui con un certo compiacimento all'impiego del colore « soggettivo », ma in altre occasioni si erano dimostrati anche più abili. Ho citato l'episodio di *Black Narcissus* perché riproduce schematicamente, con la facilità propria dei fatti ormai entrati nella consuetudine, un'autentica acrobazia tecnica di *A Matter of Life and Death*: la sequenza iniziale dell'operazione, in cui il protagonista « vive » soggettivamente le diverse fasi dell'anestesia, dal proiettore che incombe su di lui all'abbassarsi delle palpebre che per la gran luce dalla quale sono ferite, assumono un colore rossiccio e mettono in rilievo la fitta trama delle vene. Là si trattava di un palese virtuosismo che sovraccaricava la « resa » espressiva della sequenza; in *Black Narcissus* si tratta invece di una soluzione di maniera che resta al disotto di quanto vuol esprimere. In un caso e nell'altro, la dosatura degli effetti risulta sbagliata.

Con *Red Shoes*, Powell e Pressburger fanno un esperimento nuovo e in un certo senso « minore ». Ciò che li interessa in questo film non è la ricerca di un equilibrio compositivo né la creazione di un'atmosfera mediante gli impasti cromatici, ma, più semplicemente, lo studio di alcune applicazioni secondarie del colore. Imbastiscono una vicenda-pretesto intorno al balletto ricavato da una favola di Andersen, adottando suppergiù gli stessi criteri commerciali in uso a Hollywood per le riviste cinematografiche. Né si creda che lo facciano con maggiore intelligenza, perché — al contrario — l'impianto narrativo di *Red Shoes* è tra le cose più squallide

che un regista di second'ordine possa immaginare. Difetto d'impegno, dunque? Forse, ma parlerei più esattamente di completo disinteresse per la sostanza drammatica a vantaggio del libero « divertissement » spettacolare che i registi volevano concedersi. Ha dimostrato di comprenderlo l'operatore, l'ormai insostituibile Jack Cardiff, quando ha ricordato la genesi del film (« Durante la lavorazione di *A Matter of Life and Death* si parlava di *Red Shoes* a mezza voce e in gran segreto. Gli ammiratori del balletto come forma d'arte, discutendo con noi profani il pro e il contro di questo nuovo film, alzavano gli occhi al cielo con aria di commiserazione. Idea predominante era che i fortunati inclusi del « cast » tecnico e artistico avrebbero dovuto immergersi nel vero spirito del balletto così da non profanarlo più come nel passato ») ed ha insistito sulla possibilità che la trasposizione cromocinematografica del balletto desse origine ad un'arte nuova o, quanto meno, ad un nuovo tipo di spettacolo. Ora, se è azzardato considerare realizzata la prima eventualità, poiché in



Sopra: Moira Shearer in « *The Red Shoes* » (Scarpette rosse, 1947). Sotto: una inquadratura dello stesso film, il quale studia alcune applicazioni secondarie del colore. Powell e Pressburger imbastiscono una vicenda-pretesto intorno al balletto ricavato dalla favola di Andersen.



essa confluiscono troppi motivi difficilmente valutabili ad occhio e croce e non è certo lecito staccare la sequenza in esame dal corpo dell'opera, si può tuttavia ritenere che il secondo scopo sia stato raggiunto. Il balletto delle scarpette stregate — crudele e quasi macabro, com'è nelle tradizioni della favolistica « nordica » — si snoda attraverso tre elementi: il colore, il ritmo interno della danza e la musica, ma è il primo che decisamente predomina. Le scarpette esposte nella vetrina del calzolaio all'inizio della sequenza, acquistano immediatamente un valore di « leitmotiv » più che di simbolo (la trama del film è abbastanza chiara in proposito: la vita della protagonista è dominata dall'ambizione di eccellere nella danza) e trascinano con sé ritmo e musica in una successione sempre più fitta. Quell'unico rosso brillante attrarrà nella sua orbita gli altri colori (i gialli, gli azzurri, le tonalità verdastre) così come i movimenti di Vicky e le cadenze musicali che li accompagnano assorbiranno gli altri movimenti e cadenze. E a contrappuntare l'azione varrà la presenza ossessiva del calzolaio-stregone, che insegue ovunque la ballerina, la incita, la esalta, la beffeggia. Infilate le scarpette rosse, la ragazza va alla festa, passa da un ballerino all'altro ma nessuno riesce a seguire il ritmo indiolto della sua danza. Gli uomini si afflosciano come pupazzi di carta, e la ballerina, spinta dal moto sempre più vorticoso delle scarpette, li calpesta ad uno a uno. Questa è senza dubbio la pagina più sconcertante dello spettacolo giacché lascia intravedere quali enormi possibilità scaturiscano dalla fusione tra il colore, il ritmo della danza e la musica. Ed è oltre tutto un piccolo capolavoro di fantasia che resterà fra le cose migliori della « preistoria » del film cromatico.

Il finale, che vede la morte della ragazza sui gradini della chiesa, riassume — esasperandolo — il contenuto drammatico della favola e riporta in primo piano il « leitmotiv » delle scarpette rosse, sul quale lo spettacolo armonicamente si chiude.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

SEI FILM SIGNIFICATIVI

Carole Lombard in « Hands Across the Table » (1 milioni della manicure, 1935), di Mitchell Leisen.



NESSUNA attività dello spirito più della critica cinematografica merita di essere definita come figlia della memoria. Una volta visti, i film più amati vengono inghiottiti dal fiume nero dell'oblio; se proprio sei un innamorato tenace puoi inseguirli per qualche anno nelle «terze visioni», nella saletta paesana del parroco o, al mare, negli spettacoli all'aperto. Poi tutto ha fine, le care immagini sprofondano nel nulla prenatale. Soli si sono salvati i capolavori assoluti (e non tutti): quelli che sono il frutto di una personalità prepotente e coerente (Stroheim, Clair, Dreyer, Chaplin, Murnau) e sui quali critica e pubblico illuminato misero immediatamente un manto protettivo. Ma gli altri? Vogliamo dire i capolavori, o almeno le opere altamente significative di registi minori, di artigiani che sono stati ispirati due volte, una volta sola? Ma i capolavori del caso?

La gente avvertita che frequenta i cinematografi e anche i critici

son spesso vittime di quella forma di pigrizia intellettuale, vera trappola della mente, per cui ha ancora valore quell'errore di logica denunziato da Hume col suo « post hoc ergo propter hoc » (che si traduce per il cinema in questo modo: questo film è di quel regista, quindi dev'essere bello, o brutto, secondo i casi). In verità molto più che per le arti più antiche si verifica per il cinematografo il caso di uomini che son stati creatori una volta sola, e magari, a loro insaputa. Casi recenti son nella mente di tutti (per noi, esemplare, è il caso di William A. Wellman, autore di quello straordinario *Ox-Bow Incident*, in italiano *Alba fatale*); ma in questo articolo, affidandoci alla memoria e lasciando il giusto margine al suo inevitabile « lebensraum » di approssimazione, vorremmo ricordare alcuni film esemplari, autentici « piccoli capolavori », che pochi rammemorano nella così detta « critica parlata », che i meno di trent'anni hanno mal visto o addirittura mai visto e che nelle varie « storie » o nei libri specializzati risultano appena nominati o addirittura ignorati. Va subito detto che questo articolo vuol essere soltanto soprattutto una testimonianza, e come tale valutato. Il ricordo di uno spettatore; roba da poco: ma sempre meglio di nulla.

La lista che abbiamo qui sotto gli occhi comprende una ventina di numeri, tutti americani, perché, per ciò che riguarda le cose d'Europa, si è tanto meglio informati. Per comodità di esposizione ci limiteremo per ora a esaminare soltanto cinque o sei dei « piccoli capolavori » annunciati: tre appartengono legittimamente al genere « gangster » (*The Girl from Chicago*, *O. K. America* di Tay Garnett, *Mary Burns, Fugitive*, di William K. Howard); una è una commedia psicologica (*One Way Passage* di Tay Garnett); un'altra ancora è una commedia leggera (*Hands Across the Table*, di Mitchell Leisen); l'ultimo è un film « sociale » (*They Won't Forget*, di Mervyn Le Roy).

Su *The Girl from Chicago* (La volpe argentata, 1927) e sulle reazioni ad essa di un pubblico d'oggi, anche se illuminato, non ci facciamo troppe illusioni. Ci sono poesie, romanzi che valgono soprattutto per i contemporanei che li caricano di un significato di nostalgia troppo esclusivo e particolare; siamo tuttavia piuttosto sicuri che nonostante l'impaccio della tecnica ancora grossolana molti apprezzeranno la densità e sobrietà del racconto e l'arditezza di alcune soluzioni narrative. Quanto a noi ancora sentiamo il dolce entusiasmo, colmo di attesa, suscitato dalla signora (Myrna Loy) che entra con passo mondano, e con la famosa volpe sulle belle spalle, nel covo dei « gangsters », mentre la battaglia finale tra polizia e banditi, con il capo gangster che cadendo ucciso stringe nella mano una rivista che s'intitola *Life* (Vita) resta tra le nostre più pure emozioni di spettatore. Il protagonista maschile era Conrad Nagel, attore biondo, alto, dai lineamenti delicati e poco espressivi; nel film era il poliziotto che si finge fuorilegge per sorprendere così l'intera « gang ». Era, con John Gilbert, l'attore più popolare degli ultimi anni del cinema muto. Furono travolti insieme.

In *O. K. America* (La scomparsa di Miss Drake, 1932), che è anch'esso un film del genere « gangster », c'è maggior composizione anche se il ritmo è più lento, meno incalzante che in *The Girl from Chicago*. Un giornalista si mette pericolosamente sulle tracce di una grossa banda, che ha rapito la figlia di notissimi miliardari. Ora i rapitori non desiderano denaro, ma qualcosa che gli sventurati genitori non sono in grado di concedere malgrado i loro miliardi: cioè una sanatoria legale per i precedenti misfatti dei manigoldi, una sorta di silenziosa abdicazione dei pubblici poteri. Il giornalista (Lew Ayres), che è aiutato dalla sua graziosa segretaria (Maureen O'Sullivan), tenuta come ostaggio nella fortezza del bandito, riacquista la libertà uccidendo il suo carceriere. C'erano alcune novità importanti in *O. K. America*: due caratteri, un giornalista declassato e ubriaccone, che è colui che fornisce a Lew Ayres la prima traccia dei rapitori, e il capo dei banditi, raffigurato con grande sottigliezza da Edward Arnold, sorta di bonario, corpulento capo-ufficio fornito di « pince-nez », e che si diletta nelle ore libere di leggere Dickens, e una situazione psicologica (il giornalista che ritorna a piedi all'ufficio mentre gli strilloni urlano la notizia del ritrovamento della fan-

The Girl from Chicago (La volpe argentata, 1927), con Myrna Loy e Conrad Nagel. *O. K. America* (La scomparsa di Miss Drake, 1932) di Tay Garnett, con Lew Ayres e Maureen O'Sullivan. *Mary Burns, Fugitive* (Fuggiasca, 1935) di William K. Howard, con Sylvia Sydney e Mervyn Douglas. *Hands Across the Table* (1 milioni della manicure, 1935) di Mitchell Leisen, con Carole Lombard e Fred MacMurray. *One Way Passage* (Amanti senza domani, 1932) di Tay Garnett, con Kay Francis e William Powell. *They Won't Forget* (Vendetta, 1937) di Mervyn Le Roy, con Claude Rains e Gloria Dickens.

DI REGISTI MINORI

ciulla rapita; egli è l'unico a non esser felice perché « ha ucciso » e sa che non sarà mai più come prima, che non ritroverà quello stato di gioia innocente, non offuscata da ricordi importuni).

Il finale di *Mary Burns, Fugitive* (Fuggiasca, 1935), non è classico come quello dei precedenti; si ricorre al meraviglioso, allo strano e improbabile. Peccato perché i primi tre quarti del film sono straordinariamente efficienti. Amica di un « gangster » e arrestata dalla polizia, la protagonista vien fatta fuggire dai suoi pericolosi amici. Ma essa non vuol più tornare con la pericolosa banda, aiutata nelle vie dell'onestà da un avvocato che le piace. Braccata sia dalla polizia che dagli ex-amici, Mary Burns finisce per uccidere il capo dei banditi, che minaccia tutti con una bomba in mano (è qui che il racconto dà un po' nel fantastico). La regia di William K. Howard era di una precisione da orologiaio, di una nettezza di racconto degna dei maestri americani dell'epoca muta. Gli interpreti risultarono eccellenti: Sylvia Sidney era la ragazza inseguita, Melvyn Douglas l'avvocato, Alan Baxter il pericoloso crudele bandito.

Altra aria, altri climi, in *Hands Across the Table* (I milioni della manicure, 1935), la più patetica interpretazione di Carole Lombard, la sempre rimpianta. Nella linea delle commedie del gran Marivaux dei *Giocchi dell'amore e del caso* e del Goldoni più intimo e più « europeo » (quello della *Pamela nubile*, per intenderci) si svolgeva il racconto. Carole Lombard, manicure stanca della sua professione, e che teoricamente desidera un marito ricco, va a finire che si incapriccia dello spiantato Fred Mac Murray. Rifiuta anche i milioni che le si presentano con il profilo bonario e campagnolo di Ralph Bellamy. La bellezza di questo film è fatta di piccoli particolari, di un'interpretazione eccellente, di « gags » riuscitissimi, di un umorismo sentimentale e non impegnato. Senza appoggiarvisi troppo sono accennati motivi angosciosi o meschini della vita moderna: Carole Lombard vede sciupato nella ferrovia sotterranea il cappello e il vestito estivi appena inaugurati, Fred Mac Murray, allegro anche se senza soldi, si diverte a saltare come un bambino sui quadratoni bianchi e neri dell'atrio di un albergo di lusso, evitando accuratamente uno dei due colori.

Il culmine della intensità psicologica e patetica è stato però raggiunto in un'altra commedia, intitolata *One Way Passage* (Amanti senza domani, 1932) in cui senza mai cadere nel grottesco o nel commovente da sartine sono stati sfiorati i temi più alti: dell'amore, della morte, del destino. Su un piroscampo fanno conoscenza, e quindi si amano, due passeggeri d'eccezione, due condannati a morte; una bella ragazza colpita da una malattia che non perdona e un uomo dai modi affascinanti, condannato a morte, e cui la bontà dell'agente che lo accompagna permette di aggirarsi libero durante il giorno per la nave. Tutto il finissimo gioco psicologico del film di Garnett (che subito René Clair giudicò un capolavoro) consiste nella supposta reciproca ignoranza dei due circa il loro stato reale. E invece ognuno sa tutto dell'altro, e questo segreto che, a ogni istante, è sul punto di traboccare dai cuori, raggiunge lo spettatore nella sua intimità più delicata e nascosta. Si aggiunga che Kay Francis, coi grandi occhi scuri adombrati dal largo cappello estivo e un controllatissimo William Powell mai raggiunsero in film precedenti o in quelli venuti dopo una così rara felicità di espressione.

Con *They Won't Forget* (Vendetta, 1937) quel bel tipo di Mervyn Le Roy ha forse fatto la sua pellicola migliore, anche se è la meno nota. Mervyn Le Roy è un israelita spregiudicato, dall'acuto ingegno e della tecnica impeccabile ma che evidentemente non è sprovvisto di cinismo. Cominciò benissimo con *I'm Fugitive from a Chain Gang* (Io sono un evaso, 1932), seppe fare film intelligenti e sciolti come *His Nellie* (L'imprevisto, 1934), ma finì nella melassa e nel giulebbe di *Waterloo Bridge* (Il ponte di Waterloo, 1940). Forse il segreto, sia del successo, sia della successiva involuzione, consiste nel matrimonio del Nostro con la figlia del produttore Warner, di nome Doris. In *They Won't Forget* Mervyn Le Roy racconta un atroce caso di linciaggio, e lo racconta senza mezzi termini, lasciando il giusto posto all'orrore. Certi ambienti del « profondo » sud vi sono descritti con occhio impassibile, e quasi fotografico. Il film racconta e non dà spiegazioni. Non sapremo mai se il linciato era colpevole o no dell'uccisione e dello scempio della sua scolara. Perché in fondo il problema non è questo; il problema consiste nella barbarie e nel sadismo che sono alla base dei pretesti coi quali esseri umani si fanno arbitri della vita dei loro simili. Film come *They Won't Forget* aprirono a loro tempo vie che poi restarono chiuse senza remissione; rivelarono un'America inedita; sfondi e paesaggi psicologici che l'uomo della strada europeo non supposeva neppure. E come poesia, era la formidabile poesia che risuona con accento inoblittabile quando un poeta riesce a ridurre nei termini essenziali una tragedia che sembra più grande degli attori che vi agiscono.

I sei film succintamente esaminati non sono, lo si intenda bene,

che una piccola rappresentanza di una schiera più grande, che meriterebbe non soltanto la gratitudine mnemonica di uno spettatore, ma lo studio e i riferimenti precisi di qualcuno che se ne occupasse sistematicamente. Tanto più che il cinema americano di oggi tende, quasi irresistibilmente, a dimenticarsi il suo glorioso passato. Avrebbe tutto da guadagnare tornando alle commedie come *One Way Passage* e ai drammi come *They Won't Forget*. Vorrebbe dire, oltre tutto, il ritorno all'affetto per il reale, l'abbandono della mania per le « dive » ingessate nella fama, del tecnicolor volgare e costoso, del « glamorous » a tutti i costi, cause non ultime della sua presente stanchezza e della sua giovanile decrepitudine.

PIETRO BIANCHI



Due inquadrature tratte dal film « One Way Passage » (Amanti senza domani, 1932) di Garnett. Interpreti: Kay Francis e William Powell.





Jan Krizenecky, pioniere del cinema in Boemia.

OGNI NAZIONE che si vanta di una produzione cinematografica dovrebbe possedere un museo cinematografico. Gli eroi del nostro tempo non sono più come una volta di granito né di bronzo, ma di celluloido. Le vecchie pellicole finivano di solito al macero. Vi finiscono del resto, in certi paesi, qualche volta anche film di recentissima data, mai proiettati pubblicamente. Le statue dell'antichità, sia di marmo che di bronzo, sono resiste al tempo. Il contrario succede per il cinema, decantato nello stesso tempo da dittatori e da poeti del secolo elettrico. L'età della pellicola è limitata

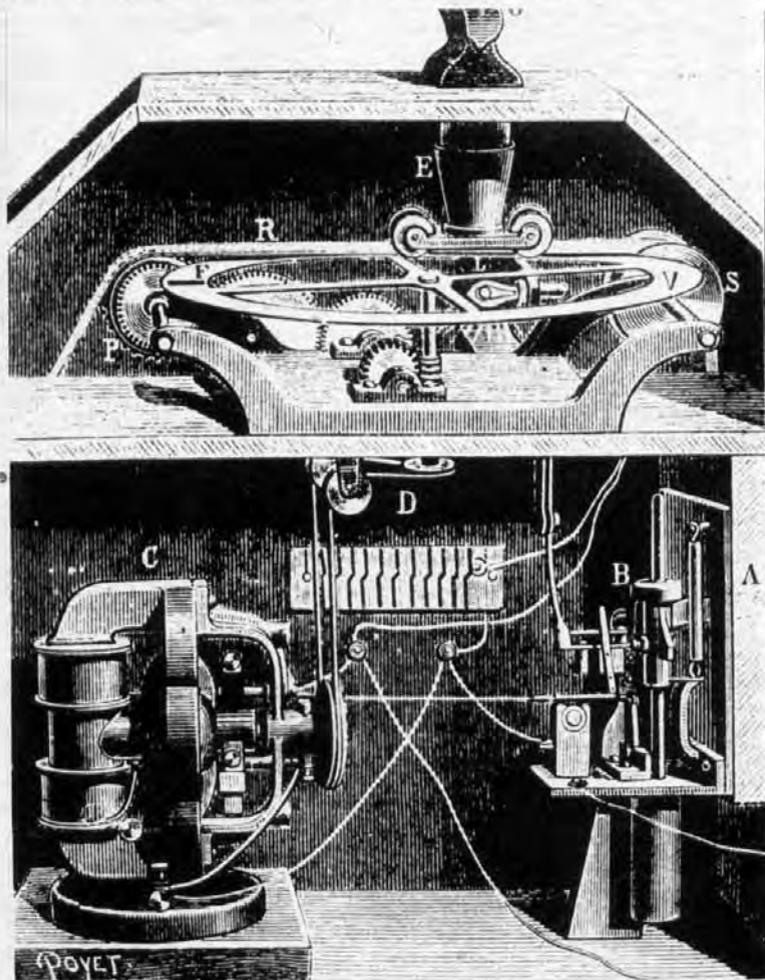
MUSEI, CINETECHE E STORIA DEL CINEMA

ad un quarto di secolo. I tecnici ci dicono senza sentimentalismi cose molto scoraggianti: che la disintegrazione del supporto del nastro cinematografico non si fa aspettare troppo. E' il ribasso della resistenza meccanica, perdita di flessibilità, l'aumento di fragilità, il raggrinzimento e la violazione dell'immagine fotografica. Veramente è una cattiva prospettiva. Non solo la pellicola cinematografica ma anche tutto ciò che è in rapporto con essa sembra essere molto fugace. Per molto tempo nessuna attenzione venne data ai documenti che permettono in qualche maniera di ricostruire la giovane, ma non sempre bene illuminata, Storia del cinema! Léon Moussinac scrive a proposito: « On sait, en ce qui concerne la documentation photographique se rapportant aux oeuvres que cette documentation n'a été établie jusqu'ici que pour satisfaire aux besoins de la publicité commerciale, et que cette documentation est sacrifiée, une fois que le film qu'elle intéressait a disparu de l'écran. Ce sont des renseignements parfois précieux que il deviendra de plus en plus difficile — et souvent qu'il est déjà impossible — de reconstituer. Il sera indispensable, pour réussir, de faire appel à des dons personnels, de la part de quelque collectionneurs ou de la part des cinéastes. Il arrive, en effet, que, de même qu'on ne peut plus avoir une bonne copie d'un film pourtant considéré comme une sorte de chef-d'oeuvre, on ne puisse découvrir une des photographies qui furent employées à son lancement: l'exploitant qui expose ces documents, en même temps que ses affiches, lors de la projection du film dans la salle, les détruit

ensuite; l'éditeur n'en conserve pas de collections, le metteur en scène disperse les siennes dans les journaux qui les reproduisent en partie ou les égarent ». (*L'age ingrat du Cinéma*, p. 146).

Gli uomini che già vent'anni fa consideravano il cinema come arte, venivano derisi dalla classe intellettuale. Passò molto tempo prima che il cinema avesse il riconoscimento delle autorità universitarie; e in parecchi Stati intanto nascevano Musei del Cinema. Il modello più perfetto è forse, la sezione cinematografica, a New York del *Museum of Modern Arts*, che dispone non solo di una cineteca, ma di una biblioteca e di archivio. Anche le Nazioni medie e piccole danno il loro contributo in merito: nell'avvenire si tratterà di coordinare i singoli musei del cinema nazionali e le cinemateche per la creazione di un *Museo Cinematografico Internazionale* con rispettiva cineteca. L'UNESCO, che possiede ormai archivio cinematografico e biblioteche, è il più indicato per studiare questo problema.

Anche Praga ha un « Museo cinematografico », situato nel palazzo del « Museo tecnico ». Il suo materiale aumenta a mano a mano con il contributo di collezionisti privati. Questo materiale è ordinato, — com'è logico — cronologicamente: vi sono anzitutto riproduzioni di disegni famosi di animali, con due e più fasi di movimento delle gambe, scoperti a suo tempo nelle grotte di Altamira in Spagna. Un cimelio straordinario della « preistoria » del cinema, alla quale è dedicato in questo museo molto spazio, è costituito dalla riproduzione fotografica della *Tapiserie de la Reine Ma-*



A sinistra: il cinetoscopio di Thomas Alva Edison. A. destra: le figure per giochi d'ombra.

CIRCOLI DEL CINEMA

NEI giorni 21, 22, 23 agosto, nell'ambito delle manifestazioni della X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, avrà luogo a Venezia il Congresso Nazionale dei Circoli del Cinema, promosso dalla Federazione Italiana dei Circoli del Cinema ed organizzato dal Circolo Veneziano del Cinema «Francesco Pasinetti». Nel corso dei lavori si procederà a riorganizzare la Federazione (sin qui tenuta da un Comitato Direttivo Provvisorio), a nominare le cariche sociali del prossimo anno di attività e a convalidare l'adesione dei singoli Circoli all'organo federativo. Dopo la relazione dei membri del Comitato Direttivo sull'attività svolta, con particolare riferimento ad eventuali risultati raggiunti nei contatti con le varie Cineteche, verranno trattati i problemi più importanti inerenti alla vita dei Circoli del Cinema, tra cui quello relativo al reperimento ed alla distribuzione dei film.

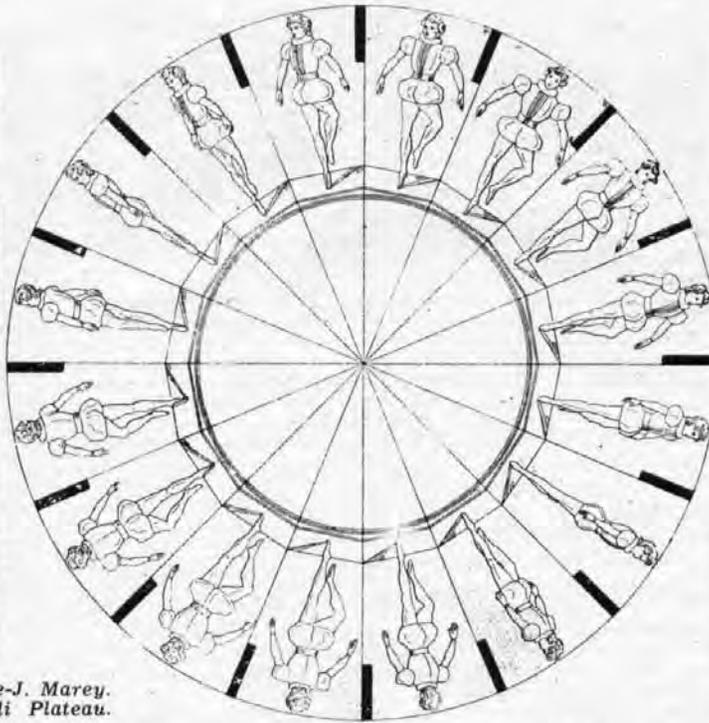
Particolarmente delicato e complesso si presenta il problema della definizione dei rapporti con le varie fonti di approvvigionamento di film: verranno tra l'altro riesaminate quelle clausole che furono oggetto di vivaci divergenze nei precedenti congressi, e si studieranno gli emendamenti e le modifiche più opportune per dirimere definitivamente ulteriori contrasti. Allo scopo poi di assicurare ai Cineclubs una effettiva difesa sindacale in ordine alle imposte dirette ed indirette che gravano sui loro bilanci (S.I.A.E., contratti assicurativi, spese di spedizione e postali), sono previste ulteriori prese di contatto con gli organismi governativi e con quegli Enti che possano garantire ed appoggiare l'attività della Federazione. A rendere più vitale ed interessante, in sede critica ed estetica, il carattere della manifestazione, studiosi, personalità italiane e straniere e delegati vi interverranno svolgendo interessanti relazioni, tra le quali: aspetti culturali del cinema del dopoguerra, cinema e società, critica cinematografica e cine-clubs, le riviste, i libri. Saranno inoltre commemorati Francesco Pasinetti e Béla Balázs. Tale apporto di studi e di esperienze varrà, oltre che a rendere più interessante il Congresso, fino a portarlo in primo piano nell'ambito della Mostra Veneziana, a dare una panoramica visione a tutti i delegati del congresso stesso dei problemi più vivi della cultura cinematografica.

E' importante inoltre sottolineare il fatto che il Congresso precederà di pochi giorni quello che la Federazione Internazionale dei Cine Clubs ha pure deciso di svolgere a Venezia durante il corso della Mostra, nei giorni 25, 26 e 27 agosto, ed al quale hanno già assicurato la loro adesione i delegati di nove nazioni. Tali delegati, la cui autorità nel campo cinematografico e culturale è universalmente riconosciuta, sono i seguenti signori: per il Belgio: M. Bosman; per la Gran Bretagna: Mr. Oliver Bell; per l'Olanda: M. Hoekstra; per l'Irlanda: M. Toner; per la Palestina: M. Mandowsky; per la Polonia: M. Korngold; per la Svizzera: M. Caechlin e M. Claude Emery; per la Francia: Georges Sadoul, Jean Michel e Jean Pierre Barrot. Per quanto riguarda l'Italia, la lista sarà formata direttamente, in sede congressuale, della Federazione dei Cine Clubs

Durante la Mostra di Venezia si terrà, su iniziativa di un gruppo di studiosi del cinema, un convegno di critici e di personalità allo scopo di studiare la costituzione, nelle varie città italiane, di centri per ricerche storiche sui nostri film. Al convegno sono giunte numerose adesioni, tra cui quelle di Bianco e Nero, di Sipario e naturalmente di Cinema; la quale in un corsivo a firma Mario Verdone, fece appunto la proposta di creare un comitato per redigere una storia del vecchio cinema italiano (fasc. 8 del 15 febbraio 1949).



A sin.: un modello di Etienne-J. Marey.
A destra: lo stroboscopio di Plateau.



thilde di Bayeux in Francia: risale all'anno 1100 per opera della stessa regina Matilde. E' una descrizione, per mezzo di immagini, molto accurata e quasi «cinematograficamente» epica, dell'invasione in Inghilterra nel 1066. Vi sono pure testi illustrativi che corrispondono più o meno alle didascalie del cinema muto, come per es: «Hic Harold mare navigavit...». Nel museo troviamo anche riproduzioni di vecchie stampe, che rappresentano vari cortei e ricordano in certo qual modo le attualità cinematografiche di oggi. Ci sono ad esempio Führich (Via Crucis: le antiche Vie Crucis sono campioni classici della «peinture historiée»), e il corteo dell'imperatore Massimiliano di A. Dürer.

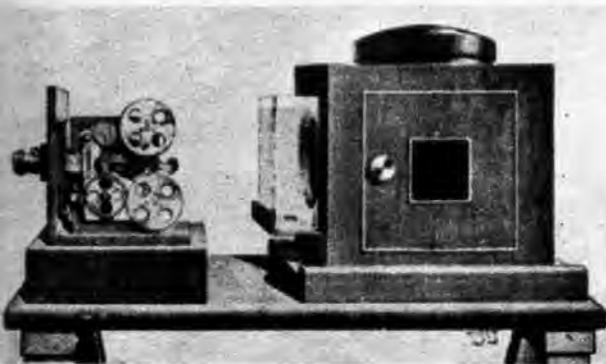
Un altro reparto, quello dei «giuochi di ombre», documenta come l'ombra divenne oggetto di divertimento per l'uomo. Ci sono figurine cinesi d'avorio, grottesche figure artisticamente molto riuscite, tagliate nel cuoio di bufalo: ci sono inoltre i giuochi di ombre di G. Méliès ed i giuochi di ombre dei boemi Stapfer e Malik. Il reparto seguente è dedicato alla lanterna magica attribuita al gesuita Athanasio Kircher, che descrisse la sua invenzione nell'opera *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1671). Vi sono tra l'altro documenti sull'opera del belga Robertson (Gaspard Robert) il quale si fece notare durante la Rivoluzione francese, proiettando su nuvole di fumo e di vapore figure di uomini celebri del suo tempo e di mostri fantastici. Non mancano rari tipi di apparecchi, precursori del cinematografo: lo stroboscopio, il pandoscopio, il pedemascopio (l'apparecchio che alterna due fasi del movimento), il proiettore di Franz von Uchatius, «Latern of Life» dell'inglese Rudge e via dicendo.

E' impossibile elencare tutto il materiale del museo. Esiste inoltre un reparto che illustra

lo sforzo dei vari inventori per realizzare la fotografia in serie per mezzo di un solo apparecchio: Louis Arthur Ducos du Hauron (1837-1920); Jules Janssen (1824-1907), autore del «revolver cinematografico»; Jules Etienne Marey (1830-1904), inventore del fucile cronofotografico; Georges Demeny, (1850-1917) autore del «phonoscopio» ed altri. Il lavoro di questi pionieri è documentato sia con apparecchi originali sia con modellini. C'è ad esempio il modello del dispositivo di Marey con la macchina fotografica situata in una casetta mobile e con l'«atelier» all'aperto. Oltre ad altri apparecchi originali di Marey vi sono le sue foto, il suo costume di velluto nero con nastri e bottoni bianchi, che indossavano i modelli da lui fotografati in movimento. Il Museo conserva inoltre l'apparecchio di Demeny del 1896, col quale venivano proiettati film larghi 60 mm, i dischi per il fonoscopio. Detto apparecchio è stato regalato al Museo dalla vedova di Demeny. I fonoscopi qui esposti sono poi stati ricostruiti secondo i documenti esistenti dall'ingegnere céco Rott.

Negli altri reparti, il Museo conserva documenti sull'attività degli uomini che finalmente crearono i primi film: Edison, Lumière e via dicendo. Gli ultimi tre reparti si chiamano *Il film parlò*, «*Miracoli del Cinema, Dalla macchina ad una nuova arte*». I promotori del Museo si rendono conto che esso è incompleto e promettono di organizzare altri reparti. Un museo del genere dovrebbe abbracciare il cinema in tutte le sue manifestazioni, e non limitarsi alla sola documentazione preistorica e tecnica. Penso sempre a quel futuro Museo Cinematografico Internazionale, dove il cinema come arte dovrebbe avere il più ampio e importante reparto.

SVATOPLUK JEZEK



A sinistra: un proiettore costruito nel 1896. A destra: un teatro di posa inglese del 1900.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

UN LETTORE ROMANO (Roma). Victor Trivas ha girato No Man's Land in Francia nel 1931. La Maternelle di Jean Benoit-Lévy e Marie Epstein porta la data del 1933. La vedova allegra di Lubitsch è del 1934. Ninotchka del 1939. L'amorosa menzogna di Antonioni è dei primi del 1949. Iris fiore del Nord di Sjöberg è del 1946 (poco prima della partenza di Mai Zetterling per Londra). Enamorada è stato girato nel 1945. Spallock penso che sia del 1945; immagino che il titolo italiano possa essere «Kermesse».

ANGELO BAROVIER (Venezia). Sono lieto che il tuo umore non sia più nero, dopo la mia risposta su Cinema n. 17. Ma non vorrei d'altra parte che le mie parole ti spingessero a realizzare film d'avanguardia in ritardo di vent'anni sulle reali esperienze dei registi «classici». Il viraggio è stato sfruttato in tutti i sensi da Jean Epstein in una sequenza dell'Albergo rosso. Era l'anno 1922; vorresti tu, nel 1949, ripetere, magari approssimativamente, gli esperimenti di chi da tempo ha abbandonato quel genere di ricerche formali? Usa invece quella piccola macchina da presa che possiedi stando lontano dalle fumisterie, dalle trovate che non hanno fatto il loro tempo. L'avanguardia non dice nulla se non ha alla sua base un'autentica ragione; e l'autentica ragione esclude le civetterie.

SERGIO NICOLAI (Carrara). Film-lexikon, l'ultima volta che l'ho visto in vetrina, costava qualcosa come 4800 lire. La Filmeuropa ha la sua sede a Milano, in via San Giovanni sul Muro 18. Harlem di Galone è un mediocre film che non manca di alcuni dei momenti "spettacolari"; vedi il montaggio alla Griffith nell'episodio del pugilato, quando Girotti è alla periferia di New York e sul ring del Madison Square Garden lo attendono. Non ho visto ancora quel film di Cavalcanti e mi informano che in Italia ancora non è stato importato. Scrivi quando credi, sono qui per questo.

FRANCO MANINI (San Remo). Ti ha irritato la mia acre critica a Desiderami; ne sono davvero dolente, e immagino che il film ti abbia commosso. Ma io ripeterai sempre le stesse considerazioni in sede critica: è un film mancato. Via col vento è mediocre, come mediocre è il romanzo. Qualcuno tenta di salvare lo sforzo di Margaret Mitchell (la quale, grazie a Dio, non ci ha più inflitto altre opere); per me, l'autrice s'è dimostrata una disperata grafomane con qualche momento felice e alcuni personaggi credibili. Il resto della sua opera mi fa venire in mente la

massaia chiacchierona e «letterata» che abbandona le frittelle per impugnare la penna e «mettere giù» fatti e immagini per anime semplici e palati accondiscendenti.

OTELLO CRESCENZI (Roma). Seusami, ancora non ho veduto L'educazione dei sentimenti. Penso che le tue osservazioni — quelle di carattere generale, sulla cinematografia sovietica — siano intelligenti. Quando avrò visto il film terrò presente quanto mi scrivi, e discuterò se sarà il caso. Grazie dell'interesse.

S. VIVALDI (Roma). La laurea in architettura (o il diploma di qualche istituto artistico) è il requisito «pro forma» che si richiede a chi tenta la scenografia cinematografica. Ma non è una regola. Quando entri in un teatro di posa senti applicare il titolo di dottore a chiunque, dal regista al produttore fino all'operatore (che talvolta invece diventa «ingegnere», come il tecnico dei suoni). E se per caso fai ricerche scopri che nessuno di loro è mai comparso davanti ad una commissione universitaria d'esami. E' il talento che conta, non la laurea. Ecco perché Mattoli è realmente avvocato. Sulla distribuzione in Italia di Dies Irae ho detto quanto sapevo. Spero che la Universal nel caso non abbia intenzione di diffondere il film nelle normali sale cinematografiche, conceda almeno le bobine in prestito ai cineclub.

GIACOMO MICILLO (Napoli). Una risposta alla tua domanda si trova nel volume Il cinema di Georges Sadoul, pubblicato ed in buona traduzione (Paolo Gobetti) da Einaudi. A proposito di attori, non ricordi le parole di Stroheim: «Come potete pretendere che un regista sia lieto di recitare, quando la regia è la cosa più vicina all'onnipotenza divina?», che Cinema un tempo ha pubblicato? Quanto a Veronica Lake non mi pare del tutto indegna. Possiede la «felinità» nel gusto della Swanson (la Gloria del periodo calmo), il «glamour» che Constance Bennett invano cerca di riacquistare, e una certa dutilità; impiegata tenendo conto dei suoi limiti, Veronica riesce persino indimenticabile. Hai visto Ho sposato una strega di Clair? Hai udito, nell'originale, la bizzarra, attraente voce della Lake?

LARICE (Carpi). Eccomi da te con la mia diligenza. Come posso io indovinare i titoli dei libri che tu hai visti sulla bancarella? Prova con Il linguaggio del film di Renato May (ed. Poligono), prova con Il cinellibro di Costa e con i volumetti della collana tecnico-fotografica di Poligono. Forse riesci a trovare qualche copia d'occasione.

Vuoi che metta un annuncio in «Cambi e vendite»? Gratuito, naturalmente.

MARCO LETO (Roma). E' vero, avevo promesso — a nome della redazione — una «bibliografia essenziale del cinema». Artstarco insiste nell'assicurarmi che la pubblicherà quanto prima. Torno a parlarne del favore, perché i lettori che chiedono titoli e dati di volumi fondamentali aumentano di settimana in settimana.

ALDO CUMAR (Cormons). Scrivi cinema con la «C» maiuscola e esiti nel darmi del tu. Ti concedo le due licenze, e intanto ti prego di leggere la risposta a Marco Leto di Roma. Quanto all'articolo Fotogenia del treno di Turconi, anche tu hai un titolo da avanzare: «Senza pietà, nell'episodio del treno, ha delle belle inquadrature», Giustissimo. In un brano tecnico — da te citato — Spartaco Gianoglio, parlando dei «pallori di verdi» in riferimento a Fort Apache avrà voluto alludere alla resa dei verdi con la pellicola in bianco e nero. Infatti l'operatore Archie Stout con un felice uso di schermi, ha ottenuto macchie pallide là dove la Monument Valley dello Utah (il luogo degli «esterni») offriva chiazze color smeraldo. Ho detto la mia ma posso anche essermi sbagliato. E' Gianoglio che di diritto ha l'ultima parola.

ROBERTO CHITI (Genova). Vuoi essere così gentile da metterti in contatto con Vittorio Fiorentino, via Vidacilio 4, Ascoli Piceno? E' uno schedatore, ed ha bisogno del tuo aiuto. Dammi tue notizie, di quando in quando.

ARNALDO BELLINI (Villabartolomeo). Grazie delle proposte; le considero una prova di amicizia e un esempio di collaborazione da parte dei lettori. Molte idee possono essere sfruttate; ma non devi dimenticare che noi siamo attrezzati

molto bene per quanto riguarda il cinema italiano, e meno bene — ovviamente — per il cinema straniero. Dicendo «noi», intendo gli italiani. Gli uffici stampa delle case cinematografiche di Hollywood danno molta importanza al film che è suscettibile di successo commerciale, mentre quelle opere che sono destinate ad un successo prevalentemente di stima hanno un corredo pubblicitario (foto, informazioni, cast, ecc.) minore, e talvolta non si riesce a sapere nulla di definitivo in materia tecnica. Allora Cinema incarica i suoi collaboratori di fare ricerche, e inizia la pericolosa battuta di caccia: si consultano le riviste straniere, i collaboratori scrivono dall'estero, si tengono corrispondenze dirette con i registi.

MARIO PROLI (Lucca). Il Postiglione risponde a tutti, compatibilmente allo spazio; ogni lettore deve attendere il suo turno. Il suo dubbio non mi sembra molto simpatico. Cinema è quindicinale di seria divulgazione cinematografica e non può considerare il film dal punto di vista dello «spago», come tu vorresti. Ogni critica deve inquadrare un'opera nei suoi vari elementi, deve anche cercare e fissare la visione del mondo del regista. A volte un film artisticamente negativo, può essere interessante per altri fattori: ed è compito del critico esaminarli. Leggi Greene, e ti accorgerai che il personaggio di quel libro è diverso dal personaggio del film. Riteniamo, e non stiamo i soli, che il miglior film di Blasetti sia 1860. Non ti accorgi che, sostenendo essere quattro stellette eccessive per il silenzio è d'oro, vieni a contraddire tutte le tue osservazioni? Un'altra e non ultima contraddizione nella quale cadi: L'urlo della città fu considerato mediocre dal nostro critico.

IL POSTIGLIONE

VENTITE E ACQUISTI

TOM GRANICH (Via Ariosto, 20 - Milano). Cerca di Pastmetti: Storia del cinema (ed. Bianco e Nero, 1939). E' disposto ad acquistarla oppure a cedere in cambio Cinema - Vecchia Serie dal n. 1 al n. 100 in ottimo stato.

FILIBERTO VALENTINIS (Via Principe di Piemonte, 29 - Monfalcone). Offre Cinema vecchia serie nn. 1, 13, 15, 17, 20, 25, 26, 32, 41, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 63, 65, 66, 80, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 90, 92, 93, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, dal 112 al 119 incluso, e 170. In cambio o a pagamento cerca Cinema vecchia serie nn. 171, 172, 175, 176, 177, 178, 179, 180 e Il Dramma nuova serie nn. 1, 2, 3, e 5.

SELVAGGIO BOTTACIN LUIGI (Via Dalmazia - Padova). Cerca Cinema vecchia serie nn. 97, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 109, 120, 129, 134, 138, 139, 142, 144, 146, 157, 171, 172, 175. A qualsiasi prezzo.

ANTONIO MARCHI (Via Repubblica 57 - Parma). Acquista a qualsiasi prezzo Cinema vecchia serie, nn. 16, 166, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178.

ERMES CAVASSORI (Via Splimbergo, 16 - Udine). Cede Cinema vecchia serie nn. 142, 143, 147, 158. Cerca Cinema vecchia serie dal n. 116 al 120 incluso, nn. 136, 170 e segg. Cede altresì: E. Costa, Il cinellibro 5 passo ridotto, ristampa 1944, in ottimo stato, o al miglior offerente o in cambio di pubblicazioni di estetica cinematografica.

TERESINA PEDRINA (Marostica - prov. Vicenza). Cede Ci-

nema vecchia serie i semestri, rilegati, cioè i volumi 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9 e i numeri sciolti dal 109 al 162 incluso.

ANCHISE MORICOLI (Via S. Francesco, 8 - Fano, prov. Pesaro). Cede Bianco e Nero: anno 1939, n. 3; anno 1940, n. 3; anno 1941, nn. 4, 6, 11; anno 1942, nn. 1, 8, 9; anno 1948, n. 1. Cede inoltre: Costa, Il cinellibro; Aldo Buzzati: il taccuino dell'aiuto regista.

AMORINO TOMBESI (Via Carlo Alberto, 4 - Macerata). Cede Cinema vecchia serie, i numeri dal 25 al 35 incluso, i nn. 37, 39, 40, 41, dal 44 al 53, il 55, e dal 57 al 60 incluso. Inoltre cede Film, annate 1939, 1940, 1941, e Cinemagazzino annate 1937, 1938, 1939, 1940, 1941.

ANACLETO SCALTRITI (San Rocco 12/a - Reggio Emilia). Cede Cinema vecchia serie, nn. 123, 126, 127, 130, 132, 133, 135, dal 137 al 143 incluso, 146, dal 148 al 168 incluso.

ROMUALDO FARINELLI (Via della Farmacia, 2 - Merano). Cerca Cinema vecchia serie nn. 12, 27, 28, 32, 35, 45, 46, 47, 52, 120, 122 e dal 177 in poi. Cede (o fa il cambio con i soprannati) Cinema vecchia serie nn. 5, 7, 11, 13, 19, 23, 34, 110, 128, 139, 141, 143, 153, 154, 155, 156, dal 158 al 162 incluso, 164, 165, 167, 168. (Grazie, Romualdo, del sommario).

CESARE TAGLIAVINI (Via Padova, 21 - Roma). Comunicazione personale del Postiglione: grazie di avermi comunicato, dettagliatamente, il contenuto dei nn. 175-176 e 177-178 di Cinema vecchia serie.

INDICE DEI REGISTI

(Anno I Volume I - 25 Ottobre 1948
30 Giugno 1949 - Fascicoli 1-17)

I numeri in tondo indicano la pagine nelle quali il regista è brevemente ricordato: i numeri in corsivo quelle dove al regista è dedicato un giudizio più o meno ampio.

A

Achard M. - 36.
Alessandrini G. - 35, 67, 416, 515.
Aleksandrov G. - 19, 75, 128, 384.
Allégret M. - 316, 380.
Allégret Y. - 152, 448.
Allen F. - 86.
Allen L. - 540.
Annakin K. - 226.
Antonioni M. - 108, 354, 444.
Arzner D. - 40, 116.
Asquith A. - 21, 128, 500.
Audry J. - 36, 116.
Autant-Lara C. - 29, 61, 143, 180, 344, 416;
F 193.

B

Babockin B. - 20.
Bacon L. - 14, 98, 187, 501.
Barkhudarian - 20, 82.
Barkov - 82.
Barnet B. V. - 20, 46.
Barskaia M. - 20, 139.
Barros L. de - 50.
Baxer J. - 234.
Becker J. - 29, 36, 62, 272, 291, 494.
Bek N. A. - 20, 82.
Benoit-Lévy J. - 29, 115, 500.
Bernhardt C. - 93.
Bianchi G. - 479; F 479.
Blasetti A. - 3, 9, 133, 240, 316, 520, 521, 544.
Boleslawsky R. - 40, 96.
Bonnard M. - 35, 128, 426.
Borghesio C. - 290, 386.
Borzage F. - 192.
Boyer J. - 151.
Bragaglia C. L. - 277.
Brahm J. - 14, 56, 192.
Brown C. - 93.
Browning T. - 187.
Bunin L. 153, 178.
Buñuel L. - 51.

C

Camerini M. - 9, 195, 216, 416.
Cáp. F. - 73, 74.
Capra F. - 15, 52, 60, 109, 163, 306, 346, 384, 521;
F 2, 53.
Carné M. - 12, 29, 108, 125, 238, 452, 494, 501,
538.
Castellani R. - 8, 11, 35, 101, 124, 133, 366, 419,
428.
Cavalcanti A. - 22, 108, 207, 215, 222, 301, 410,
459, 474, 500.
Cayatte A. - 28, 360.
Cerchio F. - 108.
Chaplin Ch. - 30, 110, 157, 220, 252, 284, 329,
332, 342, 343, 351, 372, 387, 439, 468, 476, 479,
480, 484.
Chenal P. - 509.
Chiarini L. - 35; F 290.
Claureli M. - 20.
Cikan M. - 73, 74.
Clair R. - 15, 22, 28, 36, 100, 107, 128, 167, 189,
227, 282, 372, 454, 476, 494, 505, 509.
Clément R. - 3, 28, 108.
Cline E. F. - 43, 187.
Cloche M. - 29, 366.
Clouzot H. G. - 28, 29, 132, 152, 208, 291, 362,
427, 544; F 208, 258.
Cocteau J. - 29, 100, 250, 494.
Comencini L. - 108, 416, 456; F 349.
Conway J. - 163.
Cravenne M. - 152, 508.

Cukor G. - 14.
Curtiz M. - 92, 187, 366, 416; F 33.

D

Daquin L. - 153, 362.
Dassin J. - 125, 168, 285, 342, 428, 456.
Daves D. - 60, 160, 166, 456.
Delannoy J. - 29, 153, 498; F 3, 162.
Dell J. - F 65.
Delluc L. - 474, 494.
De Mille C. B. - 121, 236.
De Robertis F. - 9, 10, 99, 156, 212, 240, 384.
De Santis G. - 8, 128, 133, 136, 174, 244, 290,
328, 386, 412, 427; F 427.
De Sica V. - 4, 8, 48, 101, 124, 133, 195, 216, 220,
265, 352, 362, 414, 14/2, 494; 495, 509, 522;
F 216, 393.
Diamant-Berger H. - 29.
Dieterle W. - 92, 122, 348, 388, 450, 482.
Disney W. - 109, 153, 276, 324.
Dmytryk E. - 4, 15, 30, 141, 146, 157, 175, 228,
285, 308, 348, 460, 512; F 146.
Donskoi M. - 20, 47.
Dovgenko A. - 18, 138, 264, 382.
Dreyer C. - 38, 60, 70, 166, 179, 364, 366, 422,
476.
Dréville J. - 153, 196.
Dulac G. - 114, 138.
Dupont E. A. - 60, 234, 264, 439, 510.
Duvivier J. - 15, 100, 187, 188, 196, 238, 256,
372, 465, 501.

E

Eisenstein S. M. - 18, 50, 117, 118, 156, 254,
294, 372, 380, 454, 476, 494.
Ekk N. - 442, 466.
Emmer L. - 108, 215.
Epstein J. - 362, 372, 460.
Epstein M. - 115, 500.
Ermler F. - 19.
Eysimont V. - 20, 46.

F

Fabrizi A. - 508.
Fanck A. - 313, 510.
Faurez J. - 29, 106, 430.
Farrow J. - 167.
Fernandez E. - 50, 292, 324, 412.
Feyder J. - 104, 372, 538.
Feuillade L. - 426, 463, 476.
Flaherty R. - 22, 26, 71, 108.
Fleming V. - 164, 317, 380, 386; F 65, 164.
Florey R. - 4, 187.
Ford J. - 10, 15, 30, 51, 56, 92, 128, 156, 186,
247, 250, 329, 344, 366, 374, 380, 413, 467, 16/3.
Forde E. - 86.
Forst W. - 61, 184, 348, 510.
Franciolini G. - 9, 195, 266; F 266, 514.
Frend Ch. - 207.
Freda R. - 544.
Fric M. - 73, 74, 541.

G

Gance A. - 460, 522.
Garnett T. - 384.
Genina A. - 4, 195.
Gentilomo G. - 3; F 33.
Germi P. - 3, 8, 133, 136, 290, 333, 406, 412, 522;
F 333.
Gerlac A. von - 510.
Gerron K. - 510.
Gertler V. - 510.
Gherardi G. - 323.
Gherasimov S. - 19.
Gordon M. - 80.
Grémillon J. - 28, 108, 501, 360; F 362.

Grierson J. - 22, 108, 215.
Griffith D. W. - 146, 181, 182, 187, 286, 316,
317, 329, 344, 422, 426, 507.
Grimault P. 109.
Grune K. - 233, 263.
Guityry S. - 106, 420.

H

Hall A. - 405.
Hamer R. - 207, 215.
Harlan V. - 510.
Hathaway H. - 14, 30, 345, 387, 412, 428, 460.
Hawks H. - 253, 285, 339, 346.
Hecht B. - 157, 500.
Hepworth C. - 286.
Hersler S. - 227.
Hill S. - 500.
Hitchcock A. - 14, 21, 167, 207.
Hochbaum W. - 61.
Howard D. - 43.
Howard L. - 128.
Howard W. K. - 467.
Huston J. - 246, 366.

I

Ince T. H. - 128.
Ipsen B. - 39.
Iutkevic - 19.
Ivanovski - 20.

J

Jakubowska W. - 75, 139.
Jeanson H. - 196.
Jonald - 483.
Jugert R. - 443.
Juravliev - 20.

K

Kalatazov - 20.
Kanin G. - 15, 128, 246.
Kasianov V. P. - 277.
Käutner H. - 54, 124, 141, 255, 388, 443.
Kazan E. - 4, 5, 15, 30, 142, 157, 247, 285, 344.
Keighley W. - 187, 285, 339, 428.
Kheifits J. - 20.
Khodataiev N. - 139.
Khodataiev O. - 139.
Khokholova - 138.
King H. - 99, 122, 501.
Klaren G. C. - 55, 510.
Korda A. - 174, 336, 510.
Koscierova - 20, 139.
Kosintev G. - 19, 48, 212, 292.
Krejčík J. - 75, 196.
Krizenecky J. - 540.
Krska - 75.
Kulesciow L. W. - 382.

L

La Cava G. - 346.
Lamprecht G. - 464.
Lang F. - 14, 56, 58, 70, 234, 236, 262, 312,
318, 345, 372, 446, 510; F 99, 452.
Lattuada A. - 8, 133, 174, 242, 402, 461; F 242,
354.
Launders F. - 430.
Lean D. - 128, 136, 215, 300, 472.
Léger F. - 116.
Leisen M. - 384, 467.
Le Roy M. - 339.
L'Herbier M. - 29, 35, 215, 410, 460, 494, 509.
Lindtberg L. - 256, 324, 388, 493.
Litvak A. - 12, 288, 348.
Lorents P. - 108, 427.
Lubitsch E. - 15, 122, 124, 137, 262, 336, 348,
439, 483, 510.
Lukacevic T. - 138.
Lundina - 139.
Lye L. - 215.

M

Mack M. - 510.
Machaty G. - 73, 221, 540.
Mamoulian R. - 15, 163, 166, 339, 380, 381, 593.
Marin E. L. - F 163.
Narret G. - 504.
Marshall G. - 500; F 163.
Martoglio N. - 154, 303.
Matarazzo R. - 128, 482.
Matheson M. - 500.

Mathot L. - 114.
Mattoli M. - 3, 128, 174, 482.
Mayer K. - 262.
Mc Carrett L. - 502.
Mc Carey L. - 163, 355.
Meatzig M. - 55, 510, 432.
Méliès G. - 476.
Mihura J. - 484.
Milestone L. - 186, 189, 192, 477.
Minnelli V. - 14, 308, 503.
Molander G. - 39.
Moguy L. 131, 227, 408; F 408.
Montero R. - 482.
Montgomery R. - 14, 60, 166.
Muriel G. - 456.
Murnau F. W. - 26, 192, 262, 364, 372, 510.

N

Négulesco J. - 405, 500.
Niblo F. 121; F 121.
Nossech M. - 428.

O

Olivier L. - 136, 228, 252, 366, 372, 413, 447, 477; F 132.
Omegna R. - 111, 215; F 111.
Ophüls M. - 61, 184, 372, 512.
Ozep F. - 448.

P

Pabst G. W. - 55, 70, 103, 124, 134, 141, 189, 234, 253, 264, 336, 376, 443, 454.
Paddy J. - 417.
Pagliero M. - 100.
Pagnol M. - 194, 504; F 194.
Paolucci G. - 108, 480.
Pasinetti F. - 4, 108, 392, 395; F 356, 390 a 394.
Pástina G. - 3, 414; F 414, 418.
Pellissier A. - 429.
Perestiani - 20.
Pichel I. - 31.
Pick L. - 510.
Pike O. - 275.
Poggioli F. M. - 160.
Pollard B. - 306.
Potter H. C. - 207, 284, 502.
Powell M. - 4, 24, 60, 301, 477, 502; F 292.
Preminger O. - 503.
Preobragenskaja O. - 138.
Pressburger E. - 4, 24, 60, 301, 477, 502; F 292.
Prévert fratelli - 378.
Protazanov Y. - 20, 138.
Puaïn G. - 450.
Pudovkin V. - 18, 254, 292, 380, 382, 459.
Pyriev - 20, 46.

R

Radványi G. - 162, 442, 494.
Raisman Y. - 20, 466.
Rappaport - 19.
Rapper I. - 192, 348, 461.
Rasumny - 20.
Ratoff G. - 501; F 33.
Reed C. - 22, 300, 477, 480; F 324.
Reis I. - 189, 483.
Renoir J. - 11, 15, 134, 236, 238, 278, 314, 372, 413, 451, 476, 508.
Richter H. - 220.
Riefensthal L. - 116, 313.
Riesner D. - 16, 276.
Righelli G. - 213, 512.
Rippert O. 510.
Robertson J. S. - 189.
Romm M. - 20, 47.
Rossellini R. - 3, 6, 8, 10, 79, 99, 124, 131, 157, 195, 212, 220, 222, 240, 260, 291, 335, 402, 403, 421, 508, 514; F 10, 260.
Rotha P. - 108, 22.
Rou - 20, 292.
Rouquier G. - 108.
Ruttman W. - 90, 254.
Rye S. - 510.

S

Sagan L. - 116, 302.
Salvini G. - 325.
Sanberg A. W. - 512.
Sandrich M. R. - 366, 502.

Sarkli - 20.
Satarova - 139.
Savcenko I. - 20, 47.
Saville V. - 502.
Schneevoigt G. - 38.
Sciub E. - 138.
Seaton G. - 508, 515.
Seiler W. - 428.
Sequi M. - 543; F 543.
Serghierevna O. - 139.
Simon S. - 444.
Sidney G. - 502.
Siomak R. - 14, 285, 288, 510, 540.
Sjöberg A. - 39.
Sjöström V. - 186, 219, 506.
Smith G. A. - 286.
Soldati M. - 125, 133, 252, 258, 351, 483; F 513.
Solnzeva I. - 139.
Spaak Ch. - 132.
Stahl J. M. - 320, 380, 467.
Staudte W. - 54, 124, 510.
Stekly K. - 73, 228, 541.
Stemmle R. A. - 431.
Stepanova - 139.
Sternberg J. von - 92, 254, 372, 427, 464, 522.
Stevens G. - 247, 502.
Stiller M. - 439, 507.
Stolper - 20.
Stone A. - 501.
Stroeva V. - 138.
Strochim E. - 31, 149, 468, 508, 522.
Sturges P. - 15, 61, 160, 247, 320, 467, 476.

T

Tourneur J. - F 1.
Trauberg Y. - 19, 46, 302.
Trenker L. - 313.
Trnka J. - 471.
Trommen - 493.
Tuttle F. - 14.

U

Ucicky G. - 263, 466.
Ulmer E. - 258.
Ustinov P. - 67, 97.

V

Vajda L. - 99, 227.
Van Dyke W. S. II - 26, 384.
Vassiliev G. - 19.
Vassiliev S. - 19.
Vavra O. - 73, 74, 541.
Vedrès N. - 105, 115, 138, 267.
Vidor Ch. - 502.
Vidor K. - 15, 92, 122, 182, 221, 256, 302, 235, 348, 352, 372, 380, 412, 460, 476.
Vigo J. - 115, 427.
Visconti L. - 8, 11, 133, 220, 240, 384, 406, 442, 469; F 470.

W

Walsh R. - 186, 447.
Watt H. - 108, 301.
Wegener P. - 132, 510.
Weiss J. - 74.
Welles O. - 4, 5, 31, 41, 60, 79, 99, 122, 157, 240, 494, 516.
Wellman W. - 192, 284, 344, 443, 477, 483.
Whale J. - 86.
Wiene R. - 189, 262, 362, 372.
Wiider B. - 13, 14, 30, 59, 146, 285, 288, 437.
Williamson J. - 286.
Wood S. - 388.
Wright B. - 108, 318, 501.
Wyler W. - 4, 14, 41, 86, 93, 166, 175, 178, 246, 317, 330, 351, 380; F 259.

Z

Zampa L. - 8, 124, 188, 266; F 129, 297.
Zema D. - 74.
Zinnemann F. - 456.

Errata-corrige

Pag. 29, I col., anziché « Aux jeux du souvenir », leggere: « Aux yeux du souvenir ».

Pag. 44, III col., anziché « When a Man's a Man (Warner Bros 1926-27) », leggere: « When a Man's a Man (Warner Bros 1924) »; anziché « The Riders of the Purple Sage (Fox 1926-

27) », leggere: « The Riders of the Purple Sage (Fox 1925) ».

Pag. 52, filmografia, anziché « 1927: So This is Love », leggere: « 1928: So This is Love? »; anziché « 1925: Tram, Tramp, Tramp; ...Long Pants », leggere: « 1926: Long Pants; ...1927: Tramp, Tramp, Tramp »; anziché « Heinz Hühman », leggere: « Heinz Rühman ».

Pag. 82, I col., anziché « Aciita », leggere: « Aelita ».

Pag. 72, II col., anziché « It Happened in West », leggere: « It Happened Out West ».

Pag. 92, I col., anziché « Lillian Cish », leggere: « Lillian Gish »; anziché « Esq. (1944) » e anziché « H. M. Pulham », leggere: « H. M. Pulham, Esq. (1944) ».

Pag. 121, I col., anziché « Blood and Sand: Sangue e arena, 1923 », leggere: « Blood and Sand: Sangue e arena, 1922 ».

Pag. 147, filmografia, anziché « 1930: Television Spy », leggere: « 1939: Television Spy ».

Pag. 148, II col., anziché « Gold Diggers of », leggere: « Gold Diggers of 1933 ».

Pag. 107, III col., anziché « And Then They Were None », leggere: « And There They Were None ».

Pag. 160, II col., anziché « Dangerous Moonlight », leggere: « Dangerous Moonlight »; idem col. III, anziché « John Boleslawsky », leggere: « Richard Boleslawsky ».

Pag. 187, filmografia, anziché « 1930: East in West », leggere: « 1930: East is West ».

Pag. 215, II col., anziché « For Them That Trespass », leggere: « For Them That Trespass ».

Pag. 219, I col., anziché « Orphans in the Storm », leggere: « Orphans of the Storm ».

Pag. 266, I col., anziché « Amanti senza nome », leggere: « Amanti senza amore ».

Pag. 280, filmografia, anziché « La nuit de carrefour », leggere: « La nuit du carrefour ».

Pag. 282, I col.: come a pag. 107.

Pag. 306, II col., anziché « I Am a Fugitive from a Chain Gang », leggere: « I Am a Fugitive from a Chain Gang »; anziché « Grash Dive », leggere: « Crash Dive ».

Pag. 308, I col., anziché « Cabin in the Sky è un po' compromesso tra... », leggere: « Cabin in the Sky è un compromesso tra... ».

Pag. 310, filmografia, anziché « Bullets and Ballots », leggere: « Bullets or Ballots »; anziché « China Chipper », leggere: « China Clipper »; anziché « Across in the Pacific », leggere: « Across the Pacific »; anziché « That Devil Was a Lady », leggere: « The Devil Was a Lady ».

Pag. 336, anziché « in Old Chicago », leggere: « nel film In Old Chicago ».

Pag. 340, III col., anziché « 20.000.000 years in Sing Sing », leggere: « 20.000 Years in Sing Sing ».

Pag. 352, II col., anziché « Lost in a Harem », leggere: « Lost in a Harem ».

Pag. 402, I col., anziché « Tre Yearling », leggere: « The Yearling ».

Pag. 412, Film di questi giorni, anziché tre stelletta, una sola a Passaggio a Nord Ovest; anziché quattro, tre a In nome della legge.

Pag. 427, II col., anziché « The Plow that Broke the Plains », leggere: « The Plough That Broke the Plains ».

Pag. 438, filmografia, anziché « Hold Back Dawn », leggere: « Hold Back the Dawn ».

Pag. 384, III col., anziché « mi rammarico che quel titolo svenevole non abbia annoiato », leggere: « mi rammarico che quel titolo svenevole non abbia attirato ».

Pag. 444, I col., anziché « Les yeux sont faits », leggere: « Les jeux sont faits ».

Pag. 483, II col., anziché « Lady in Hermine », leggere: « That Lady in Ermine »; anziché « Pattes blanches di Yves Allégret », leggere: « Pattes blanches di Jean Grémillon ».

Pag. 476, II col.: come a pag. 107.
Pag. 539, anziché « il personaggio del padrino di Nelly (Michel Simon) in Le jour se lève », leggere: « il personaggio del padrino di Nelly (Michel Simon) in Quai des brumes ».

CASA EDITRICE "GLORIOSA" EDIZIONI VITAGLIANO

STABILIMENTO ROTOCALCOGRAFICO VITAGLIANO



**UN MILIONE
DI COPIE
LA SETTIMANA**

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

SUGLI SCHERMI ITALIANI

in Ottobre!

GIOVANNA d'ARCO
con
INGRID
BERGMAN

UN FILM DI VICTOR FLEMING
PRODOTTO DA WALTER WANGER

presentato dalla SIERRA PICTURES

con JOSE FERRER

FRANCIS L. SULLIVAN · J. CARROL NAISH · WARD BOND
SHEPPERD STRUDWICK · HURD HATFIELD · GENE LOCKHART
JOHN EMERY · GEORGE COULOURIS · JOHN IRELAND · CECIL KELLAWAY
E UN COMPLESSO DI MIGLIAIA DI ARTISTI

COLORI IN TECHNICOLOR

