

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 23

NUOVA SERIE - 30 SETTEMBRE 1949

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume II

FASCICOLO 23

Anno II - 30
Settembre 1949

Questo fascicolo contiene:

Cinema Gira.	152
FERNALDO DI GIAMMATTEO <i>Propaganda e violenza morale</i>	155
LO DUCA e GUIDO ARISTARCO <i>Cannes: "set-up". Primo e secondo tempo</i>	156
DOMENICO MECCOLI <i>Posizione di Arnheim. I mezzi formali e il loro significato spirituale</i>	161
RUDOLF ARNHEIM <i>Cinema e psicologia</i>	161
ANTONIO NEDIANI <i>Quadro senza cornice</i>	164
CARL VINCENT <i>Retrospective: "La leggenda di Gösta Berling"</i>	165
LUIGI CHIARINI <i>Cattivi pensieri. Ancora sulla critica</i>	168
FRANK S. NUGENT <i>John, "il ribelle"</i>	169
GLAUCO VIAZZI <i>Aleksandrov e Daquin, Ivens e Strand</i>	173
UMBERTO BARBARO <i>Problemi della filmologia</i>	175
OSVALDO CAMPASSI <i>La tortora ha tubato per Irving Rapper</i>	176
ALVISE ZORZI <i>Galleria: Louis Jouvet</i>	178
GEORGES SADOUL <i>Aspetti culturali nel film del dopoguerra</i>	180
CALLISTO COSULICH <i>Biblioteca</i>	180
IL POSTIGLIONE <i>La diligenza</i>	182
GASTONE TOSCHI <i>Dix e Morgan</i>	Terza di copertina

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERROCCIO FRISONI *

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: Anna Magnani e Geraldine Brooks in "Vulcano" di Dieterle.



Richard Hylton in « Lost Boundaries ». Questo film, prodotto da Louis de Rochemont per la regia di Alfred Werker, ha ottenuto al Festival di Cannes il premio per lo scenario, scritto dalla Shaler e da Ling.

CINEMA GIRA

ITALIA

La parentesi dei Festival...

...ci ha un po' fatto perdere il filo dell'informazione dei film in lavorazione. Poiché la nostra rivista è quindicinale, capita a volte di annunciare che un film è in lavorazione quando magari è già terminato: registi velocissimi ci battono sul tempo. Tanto meglio questa volta che abbiamo trascurato, nel numero scorso, la cronaca dei film. Così, la mano della morta, nel numero 21 annunciato in lavorazione, oggi è già in programmazione. Comunque, ecco l'elenco dei film che ci risultano terminati in questo frattempo: Adamo ed Eva (Lux), regista Mario Mattoli, interpreti Macario, Isa Barzizza, Gianni Agus, Guglielmo Barnabò, Nerio Bernardi, Riccardo Billi, Luigi Cimara, Nicky Denver, Arnoldo Foà; Femmina incatenata (Trombetti - Opera Film), regista G. D. Martin in collaborazione con Leonardo De Mitri, interpreti Lori Randi, Manuel Roero, Jacqueline Plessis, Gianni Agus, Franca Tamantini, Mara Domestici, Lori Silvani e il sarto Schubert con le sue indossatrici; L'imperatore di Capri (Lux), regista Luigi Comencini, interpreti Totò, Yvonne Sanson, Marisa Merlini, Ada Mangini, Laura Gore, Mario Castellani, Nerio Bernardi, Nino Marchetti, Enrico Glori; Biancaneve e i sette ladri (F.C.F.), regista Giacomo Gentilomo, interpreti Peppino De Filippo, Mischa Auer, Silvana Pampanini, Luisa Rossi. Pure terminato è il film Terra di Dio o Stromboli, come ora viene

chiamato, regia di Roberto Rossellini, interpretazione di Ingrid Bergman. Ma, come non bastassero le storie precedenti, una vertenza è insorta fra Rossellini e la R.K.O. in merito a non meglio precisate questioni artistiche e finanziarie.

Numerosi i film in lavorazione, parecchi cominciati negli ultimi giorni: Pasqua di sangue (Lux), regista Giuseppe De Santis, interpreti Lucia Bosè, Folco Lulli, Raf Vallone, Dante Maggio, Maria Grazia Francia; Un amore perduto (Roio Film), regista Giulio Morelli, interpreti Dina Salsoli, Mirko Ellis, Vira Silenti, Anna Maestri; Donne nell'ombra (Navona Film), regista Géza Radványi, interpreti Simone Simon, Valentina Cortese, Françoise Rosay, Vivi Gioi, Irasema Dilian, Gino Cervi, Gina Falkenberg, Carlo Sposito, Mario Ferrari, Umberto Spadaro, Claudio Ermelli, Lamberto Maggiorani; Domani è troppo tardi (Amato), regista Léonide Moguy, interpreti Vittorio De Sica, Lois Maxwell; La bellezza del diavolo (Universal - ENIC - Franco - London Film), regista René Clair, interpreti Michel Simon, Gérard Philipe, Carlo Ninchi, Nicole Besnard, Simone Valère, Raymond Cordy, Gaston Modot, Paolo Stoppa; Paolo e Francesca (Lux), regista Raffaele Matarazzo, interpreti Odile Versois, Armando Francioli, Andrea Checchi, Aldo Silvani; Altura (Produzione Films Internazionali), regista Mario Segui, interpreti Massimo Girotti, Roldano Lupi, Leonora Rossi; La forza del destino (Produzione Gallone), regista Carmine Gallone,

interpreti Nelly Corradi, Gino Siminbergi, Tito Gobbi; Il bacio di una morta (Flora Film), regista Guido Brignone, interpreti Gianna Maria Canale, Virginia Belmont, Peter Trent, Aldo Landi, Vmicio Sofia, Carlo Tamberlani, Paul Muller; Dal nostro inviato speciale (Briguglio Film), regista Camillo Mastromei, interpreti Walter Chiari, Saint Michel, Luigi Almirante; Vaticano (Phoenix Films), lungometraggio documentario in Technicolor, regista Guido Manera in collaborazione con Hans Nieter; Barriera a settentrione (Gallo Film), regista Luis Trenker, interpreti Amedeo Nazzari, Luis Trenker, Marianne Hold; Cavalcata d'eroi (Vulcania - Herald Pictures), regista Mario Costa, interpreti Vittorio Gassmann, Carla del Poggio, Cesare Danova, Carlo Romano, Alfredo Varelli; Una domenica d'agosto (Amidei - Colonna Film), regista Luciano Emmer, interpreti Anna Baldini, Vera Carni, Emilio Cigoli, Andrea Compagnoni, Anna Di Leo, Franco Interlenghi, Marcello Mastroianni, Anna Medici, Ave Ninchi; Ho sognato il paradiso (Italia Film), regista Giorgio Pastina, interpreti Vittorio Gassmann, Geraldine Brooks, Clelia Matania, Aroldo Tieri, Vigliane Borghese; Margherita da Cortona (Secolo XX), regista Mario Bonnard, interprete Isa Pola; I peggiori anni della nostra vita (ARX - Dogliotti - Pastorino), regista Mario Amendola, interpreti Carlo Campanini, Paolo Stoppa, Aroldo Tieri, Silvana Iachino, Nando Bruno, Ave Ninchi; Squadra mobile (Scala Film), regista Flavio

Calzavara, interpreti Fulvia Mancini, Marcello Mastroianni, Tino Buazzelli, Manlio Busoni, Paolo Panelli; Torna a Napoli (Central Film), regista Domenico Gambino, interpreti Paola Barbara, Marina Bonfigli, Vittorio Duse; Venezia, rio dell'Angelo (Arva film), regista G. M. Scotese, interpreti Stephen Becassy, Lea Padovani, Carlo Ninchi, Lauro Gazzolo, Ermanno Randi, Elaine Shepard, Umberto Sacripanti; Se fossi deputato (Bucci - Herald Pictures), regista Giorgio C. Simonelli, interpreti Nino Taranto, Nando Bruno, Gloria Iven, Rossana Martini, Ada Dondini; Palmarola, isola dimenticata (C.S.G. - Venus Film), regista Ignazio Ferronetti, interpreti Roldano Lupi, Isa Barzizza, Roberto Villa; Duello all'ombra (Di Pinto Film), regista Gaetano Amata, interpreti Renato Rascel, Marilyn Buford, Franca Marzi, Barbara Leite; Il conte Ugolino (Forum Film), regista Luigi Freda, interpreti Carlo Ninchi, Gianna Maria Canale, Peter Trent, Luigi Pavese, Carla Calò, Piero Palermi, Ugo Sasso; Il falco rosso (Forum Film), regista Carlo L. Bragaglia, interpreti Jacques Sernas, Paul Muller, Tamara Lees, Carla Calò, Arturo Bragaglia.

Da una statistica...

...pubblicata da Cine Spettacolo (cui lasciamo intera la responsabilità), apprendiamo che dal 1° luglio 1948 al 30 giugno 1949 sono stati prodotti in Italia 72 film. La Casa che ha prodotto di più è la Lux Film, con 12 film, seguita a lunga distanza dall'Universal con 4 film e, con due, da Amato, Major Film, Manenti Film e Romana Film. Tutte le altre Case han prodotto un solo film. Il regista che ha diretto più film è Mario Mattoli (?), seguito con due da Guido Brignone, Mario Capuano, Giuseppe



A sinistra: un'inquadratura tratta dalla sequenza dell'eruzione in «Vulcano», diretto da William Dieterle. A destra: Marina Berti interprete, con Jacques Sernas, di «Il cielo è rosso», tratto dall'omonimo romanzo di Giuseppe Berto per la regia del debuttante Claudio Gora.



Maria Grazia Francia a Fondi (Ciociaria), dove si era recata per interpretare con la Bosè « Pasqua di sangue », diretto da Giuseppe De Santis.

De Santis, Carmine Gallone, Camillo Mastrocinque, Giorgio Pàstina, Roberto Rossellini e Giorgio C. Simonelli. Dodici sono stati i registi stranieri che hanno lavorato in Italia nello stesso periodo. Fra gli attori, Franca Marzi, Ave Ninchi e Gino Cervi sono apparsi in 6 film; Maria Grazia Francia e Massimo Girotti in 5; Marina Berti, Eduardo De Filippo, Vittorio Duse, Folco Lulli, Silvana Pampanini, Luisa Rossi, Aldo Silvani, Luigi Tosi, Totò e Peter Trent in quattro. La maggioranza ha interpretato un solo film. Gli attori stranieri che hanno lavorato di più sono Constance Dowling e Jacques Sernas (tre film).

Il "Premio Venezia"...

...bandito a Venezia dall'Ufficio Comunale per il Turismo con la collaborazione dell'Ente Autonomo della Biennale, per un soggetto cinematografico ispirato all'ambiente veneziano, si è concluso con la segnalazione « ex-aequo » di cinque soggetti: Giostra di cuori, di Linda Bergamo; Ritorno all'isola, di Anna Luisa Meneghini; La città del sogno, di Piero Sandro Orsi; Giuseppe Tartini o la spada e il violino del diavolo, di Ugo Scotti Berni; La Tintoretta, di Domenico Varagnolo.

Dopo la realizzazione...

...di Totò il buono, De Sica ha in programma un film da girare a Londra sulla vicenda di un povero im-

piegato della City che, in un momento di sconforto, decide di suicidarsi e infine rinuncia per non separarsi dall'unico essere con il quale viveva, un cane. Per questo film, egli spera di avere l'attore americano Barry Fitzgerald. De Sica sta inoltre pensando a un « Till Eulenspiegel » da realizzarsi nello spirito del neorealismo.

La città di Taormina...

...ha bandito, per il periodo 9-16 ottobre, la terza Rassegna internazionale del documentario turistico. Talz rassegna ha lo scopo di segnalare le opere che attestino lo sforzo della cinematografia per una sempre maggiore diffusione della conoscenza delle bellezze naturali ed artistiche di ogni paese. Non verranno ammessi quei film che ledano il sentimento nazionale, la tradizione morale e il sentimento religioso di qualsiasi Paese oppure anche che siano ritenuti di scarso livello artistico e tecnico.

Più sopra...

...abbiamo dato una lunza lista di film in lavorazione. Non meno numerosa è la lista dei film in preparazione e in progetto (e sono soltanto quelli di cui siamo a conoscenza). Per cominciare, il Direttore della X Mostra di Venezia, Antonio Petrucci, debutterà come regista con un film cui provvisoriamente è stato dato il titolo di Manon (sceneggiatura di Jean George Auriol, Gaetano

Carancini e Vinicio Marinucci). La Nouvissima Film annuncia una Vendetta corsa, dal romanzo di Merimée. Roberto Montero dirigerà in Sardegna Faddija (La legge della vendetta), con Otello Toso, Luisa Rossi e William Tubbs. Paolo Tamburella debutterà come regista con L'orologio di Fiumicino. Leopoldo Trieste sta scrivendo, per una Società cinematografica cattolica, il soggetto La spada dell'Arcangelo. Mariella Lotti ha ideato, con Sandro Paternostro, il soggetto di Primula bionda che sarà realizzato dalla G. D.B. Guido Brignone si prepara a dirigere Santo disonore, con Antonio Vilar. Valentina Cortese ha firmato il contratto per interpretare una nuova versione di Tarakanova, regia di Edgar Ulmer. La Scalera Film prepara ben tre film su Venezia: il ladro di Venezia (di cui abbiamo dato notizia), Duello a Venezia e I piombi di Venezia. Non è escluso che partecipi anche, con la Campidoglio film, alla produzione di Una notte a Venezia. G. W. Chili, noto per i suoi documentari, dirigerà la realizzazione cinematografica del Giulio Cesare di Shakespeare, ridotto e sceneggiato da Cesare Meano e Domenico Purificato. Pino Mercanti ha quasi pronta la sceneggiatura di Montelepre. Terminato Dal nostro inviato speciale, Mastrocinque inizierà a Palermo La cintura di castità, con Nino Taranto, Tina De Mola, Camillo Pilotto e Alba Arnova. La Major Film ha in preparazione Gorgi nel fiume che avrà inizio entro ottobre sotto la direzione di Luigi Capuano.

Sono state gettate le basi...

...di una Società Internazionale di Storia del Cinema che avrà lo scopo di influenzare lo sviluppo degli studi di storia del cinema sotto il punto di vista scientifico; di contribuire al-

la ricerca e alla divulgazione di elementi di documentazione; di favorire la collaborazione fra gli scrittori che studiano i diversi aspetti della storia del cinema. La Sezione italiana verrà intitolata a Francesco Pasetti.

Secondo l'Annuario...

...Lo spettacolo in Italia della S.I.A.E., la città italiana più appassionata al cinematografo è Nuoro i cui abitanti assistono annualmente a una media di 43,6 spettacoli (i dati si riferiscono al 1948).

È stato rimandato...

...l'inizio della lavorazione del film Il ladro di Venezia, di produzione italo-americana, per la regia di John Brahm e l'interpretazione di Maria Montez.

"L'orchidea" di Sem Benelli...

...e Quella di Cesare Giulio Viola saranno i primi due film di una produzione associata italo-argentina conclusa tra l'International Film di Palermo e gli Studios San Miguel.

Una Cooperativa...

...Lavoratori Cinematografici si è costituita a Roma sotto la presidenza di Giacinto Solito. Fra i soci fondatori della Cooperativa figurano Carlo Lizzani, Luisella Beghè, Fosca Freda, Vittorio Duse e l'operatore Attenni. « Nostro scopo — ha detto Solito — è di contrarre finché possibile il costo del film e interessare alla produzione i vari artefici ».

A Gardone...

...si è svolto, dal 1° all'11 settembre, la 2ª Mostra Internazionale del formato ridotto, con i già annunciati convegni. Sono stati presentati settanta film di nove Paesi (Canada, Francia, Inghilterra, Norvegia, Stati Uniti, Svezia, Svizzera e Italia). I premi sono stati così assegnati: per i film scientifici, « ex-aequo » a La



Guy Rolfe e John Carol in « The Spider and the Fly », diretto da Hamer e basato su un soggetto tratto dagli archivi della polizia parigina.



Mario Angelotti e Irene Genna nel film « E' primavera... », che Renato Castellani ha girato in parte a Milano.

cellula (Svizzera) e Ptosì palpebrale (Italia); per i film didattico-educativi, a Latitude end Longitude (Inghilterra); per i documentari turistici, a Sole d'Assisi (Italia); per i cortometraggi a disegni animati a Cadet Rousselle (Canada).

A Monaco di Baviera...

... è stato firmato un accordo cinematografico italo-tedesco. L'accordo prevede il libero scambio di film tra l'Italia e la Germania Occidentale, l'eventualità di produzioni in compartecipazione e una vasta collaborazione cinematografica generale.

Sotto l'egida...

... della Direzione della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, si è costituito un Comitato per le onoranze a Francesco Pasinetti. Esso si propone l'istituzione di borse di studio intestate al suo nome e che saranno assegnate ai migliori allievi dei corsi di regia del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Pare che il Comitato Tecnico...

... comincerà a fare sul serio. Il film La figlia della madonna (Sud Film), diretto da Roberto Montero, è stato escluso dalla programmazione obbligatoria in conformità dell'ultimo comma dell'art. 7 della legge 16 maggio 1947. Secondo tale comma, vengono esclusi dal beneficio della programmazione obbligatoria i film « sforniti dei requisiti minimi di idoneità tecnica, artistica e commerciale ».

STATI UNITI

Si calcola...

... che la Società Loew guadagnerà, nel prossimo anno fiscale, circa un milione di dollari con la vendita alle stazioni radio americane di riduzioni radiofoniche di film della M.G.M.

E' allo studio...

... la nomina di un « attaché » cinematografico presso le ambasciate degli Stati Uniti allo scopo di consigliare i rappresentanti diplomatici americani nella trattazione degli affari cinematografici. La proposta è partita da Nathan D. Golden, capo

della Sezione cinematografica e fotografica del Dipartimento del Commercio. Si tratta, in sostanza, di ripristinare i « film trade commissioner » che era in funzione in Europa prima della guerra.

Edward Dmytryk...

... tornato a Hollywood « in parte per affari, in parte per ragioni sentimentali », ha escluso che, almeno per il momento, egli diriga in America qualche film. In quanto al film Give Us This Day, tratto dal romanzo di Pietro Di Donato Cristo fra i muratori e interpretato, fra gli altri, da Lea Padovani, egli ha dichiarato che esso susciterà la reazione dell'estrema destra non tanto per il suo contenuto quanto perché è stato diretto da lui.

Burt Lancaster...

... realizzerà il suo primo film come produttore portando sullo schermo il romanzo di guerra The Naked and the Death di Norman Mailer. L'au-

tore ha concesso l'autorizzazione con la clausola che siano preservati la qualità e lo spirito del romanzo.

La punta massima...

... del prezzo medio degli spettacoli cinematografici è stata toccata nel gennaio di quest'anno con 48,5 cents (32,5 cents nel 1940). Nel giugno, il prezzo medio era già sceso a 47 cents.

Si sta sviluppando...

... la campagna iniziata dall'industria cinematografica contro la tassa federale del 20 per cento sui biglietti d'ingresso agli spettacoli. Contro tale tassa si è dichiarato anche il Presidente della Commissione senatoriale delle Finanze, Edwin Johnson.

Dopo un lungo viaggio...

... in Europa e nel Medio Oriente, il signor Spyros Skouras, tornato in America, ha dichiarato che « in tutto il mondo la gente ancora preferisce i film americani che sono, in fondo,

superiori agli altri ». Solo in Francia i film americani non realizzeranno incassi superiori a quelli di produzione locale di corrispondente qualità. Inoltre, egli si è dichiarato contrario alla censura d'esportazione per i film destinati alla Germania: « I nostri film dovrebbero mostrarsi ai tedeschi quali siamo, coi nostri difetti e le nostre virtù ». Ha poi consigliato di mandare in Germania molti film come mezzo « per promuovere la democrazia ».

A proposito dei film americani in Germania, si ha notizia che è stato bloccato a tempo un tentativo di imporre una quota di importazione.

La soggettista...

... Virginia Kellogg si è fatta rinchiudere per due mesi in un reclusorio femminile allo scopo di raccogliere il materiale per un film che sarà prodotto dalla Warner Bros.

Gli spesso annunciati...

... film su Caruso e Valentino sembrano avviati a felice conclusione. Per la parte di Caruso sarebbe stato scelto Mario Lanza e, per quella di Valentino, Tony Baxter il quale avrebbe con Rudy una straordinaria somiglianza.

Secondo una statistica...

... diffusa da Foreign Commerce Weekly, la produzione americana rappresenta il 72 per cento dei film che si proiettano nel mondo (per l'Europa il 56 per cento). In America, la produzione non americana copre solo il 5 per cento dei tempi di proiezione.

Sessue Hayakawa...

... che doveva interpretare la parte di un colonnello giapponese in un film di Jean Negulesco, è stato protestato perché pronunciava il giapponese con accento francese. Hayakawa soggiorna in Francia da quindici anni.

A Mary Pickford...

... è stata chiesta l'autorizzazione a ripresentare al pubblico alcuni dei suoi celebri film, ma l'attrice ha rifiutato perché « essendo la tecnica del film sonoro tanto superiore a quella del cinema muto, per un attore celebre non è conveniente sottoporsi ad una prova così rischiosa ».

GERMANIA

Il complesso industriale dell'UFA...

... dovrà essere posto in liquidazione entro 18 mesi: così hanno stabilito i Governatori militari delle Zone di occupazione americana ed inglese. Il provvedimento che mira non a smantellare il complesso ma a decentrarlo e a svincolarlo dallo Stato, vuol facilitare « la disponibilità di un potente mezzo d'informazione per l'espressione di tutte le vedute, in contrasto con l'esclusivo impiego da parte del Governo ». Gli stabilimenti dell'UFA rappresentano il 70 per cento del potenziale produttivo della Germania Occidentale.

CUBA

Due lotterie...

... forniranno i capitali necessari alla costruzione di nuovi teatri di posa e di laboratori cinematografici, mentre, fin dall'anno scorso, una Commissione è al lavoro per lo studio di un piano di aiuti alla produzione locale. E' in corso di lavorazione il film Siete muertes a plazo fijo.

(Cont. nella 3ª pag. di copertina)



Da « Cavalcata », cortometraggio di V. Gallo; fotografia di Portalupi.

PROPAGANDA E VIOLENZA MORALE

LA GENTE ammazzata, sterminata, mitragliata, bombardata è sempre molto suggestiva sullo schermo. Le morti in massa, saggiamente preparate da un minuzioso piano tendente a dimostrarne la superiore giustizia, fanno effetto sul pubblico, che è ancora propenso ad accoglierle con sollievo, o addirittura con applausi. Lo sterminio finale dei « cattivi » (i cattivi al cento per cento, condannati dagli uomini e magari anche da Dio) rientra in certi schemi logici dei quali non si saprebbe se più apprezzare la raffinatezza o la crudeltà. Talvolta si può pensare ad una forma di suprema ingenuità, ad una espressione autentica di forze primitive. Il reprobato va punito con la morte, secondo l'eterna legge di una giustizia che, non conoscendo codici e tribunali, usa i metodi spicciativi dell'uomo delle caverne. In fondo, è una vecchia consuetudine, che il cinema ha rispolverato e dinamicizzato valendosi del formidabile potere esplosivo delle immagini. Un massacro descritto è nulla al confronto di un massacro presentato « dal vero »: con la visione si torna realmente alle origini, alla fatalità e alla inesorabile durezza della giustizia: al fulmine divino. A qualcuno verrà fatto di sprofondarsi in melanconiche considerazioni sulla civiltà del mondo moderno, che ha creato questo terribile strumento per togliere alla morte il velo pietoso del mistero. Ma non è il caso di rammaricarsi troppo, che altre semmai — e ben più gravi — potrebbero essere le cause del rammarico, e del pessimismo. Il cinema è un riflesso della società e del mondo in cui è nato e in cui vive: non è buono, o cattivo, o morale o immorale in sé, ma — diciamo — per interposta persona. Il terribile strumento delle indagini, che gli serve per esprimersi, non ha vita propria. Può essere una maledizione o una benedizione, a seconda della causa che serve. Anche per i massacri in massa, vale la stessa regola. Non hanno importanza per quel che sono, ma per la giustizia (o l'ingiustizia camuffata per giustizia) che li provoca.

C'è un inconveniente, però, l'abbiamo detto: al pubblico queste gentili cose che conducono alla tomba decine, o centinaia o migliaia di povere comparse piacciono in ogni caso, giuste o ingiuste che siano. Lo sanno bene i fabbricanti di film, che su di esse imbastiscono con profitto abili speculazioni destinate a strappare fremiti di commozione e di « giusto » sdegno dai petti degli spettatori. Per guadagnar quattrini il più delle volte o per divulgare pubblicitariamente (un metodo vale l'altro: chi si vorrà scandalizzare per tanto poco?) idee buone, sagge, nobili, o meno. Spesso lo sterminio finale lo si riserva alle « razze inferiori » (quante migliaia di negri non sono morti sullo schermo, ammazzati a questo modo?), ma non è rara l'eccezione che trascina nel macabro gioco anche gli uomini delle razze elette. Per un verso o per l'altro, si tratta sempre di nemici della civiltà, di ribelli o di « soldati del diavolo », gente che si merita abbondantemente la sconfitta nella battaglia decisiva e la morte senza appello. La macchina da presa, allora, non si risparmia: corre infaticabile da un capo all'altro della mischia, indugia nella descrizione della feroce ma vana lotta dei reprobati, li sorprende mentre cadono o si contorcono al suolo negli spasimi dell'agonia, ghignando e mormorando parole di odio. Chi perdonerebbe tanta nefandezza? Dinanzi a simili forme di sadismo c'è, francamente, da restare perplessi. Punire i reprobati è giusto, far coincidere la punizione con la fine del film è un po' meno giusto (e, meno ancora, utile moralmente: quando la sconfitta del cattivo ed il trionfo del buono diventano uno schema, la sensibilità e la coscienza dello spettatore marciano verso l'atrofizzazione), compiacersi della punizione, descriverla minutamente ed aizzare chi vi assiste è palese ingiustizia. Anche a prescindere dalla domanda se la punizione sia giusta o ingiusta. Nessuno ha mai pensato a questo? Molte volte, il sadismo di tali punizioni cela i desideri e le speranze di chi vuol far trionfare le proprie idee. I desideri e le speranze che motivano la propaganda delle proprie idee (lasciamo da parte il desiderio di far quattrini, che si cataloga da sé: è inutile sfondare le porte aperte). Sotto sotto si nasconde anche la minaccia: questa sarà la fine di coloro che mi vogliono far guerra. Spesso si minaccia quando ci si sente poco sicuri delle proprie forze, e quel dito puntato sarebbe persino ridicolo se non prevalesse la perplessità ispirata dal sadismo evidente della punizione.

Poiché tale sadismo indubbiamente « fa spettacolo », e per nessuna cosa al mondo il pubblico vi rinuncerebbe, tocca a noi chiederci se debbano esistere limiti (e quali) alle espressioni della propaganda cinematografica. Nel quadro di una educazione attiva, che

stimoli la cosciente partecipazione dei cittadini alla vita della comunità — il concetto è di John Grierson che ha detto in materia parole basilari — la propaganda trova un suo posto ben definito, e risponde ad una necessità sentita da tutti. La propaganda, che permette allo stato di assumersi concretamente le proprie responsabilità direttive e di incanalare le volontà e l'iniziativa dei singoli in una direzione dalla quale l'intera società possa trarre giovamento, ha ormai acquisito il diritto all'esistenza anche in regime di democrazia. « Naturalmente — soggiunge Grierson — l'impegno della propaganda da parte del governo non è esente da pericoli. V'è il pericolo che un capo politico faccia della propria persona un mito. V'è il pericolo che un dato ministero se ne serva per nascondere la propria incompetenza o che un partito politico ne approfitti per perpetuare la sua esistenza, e ciò in contrasto con le regole democratiche. Ma i pericoli si possono evitare con una normale opera di sorveglianza democratica, svolta attraverso la stampa e il Parlamento. Questi pericoli insomma non debbono essere sbandierati allo scopo di nascondere al popolo la vera natura della propaganda, che è un necessario complemento dell'azione direttiva esercitata dal governo ». Intesa a questo modo, una propaganda governativa non potrebbe sollevare ragionevoli obiezioni da parte di nessuno: nelle sue regolari funzioni di « servizio pubblico » diventerebbe un elemento quasi ovvio della vita nazionale e internazionale. Ma questa è una condizione ideale, dalla quale si è lontani mille miglia ancora. Oggi la propaganda, oltre a non essere affatto nelle mani dello stato e oltre a sfuggire a qualsiasi azione di controllo, mostra un volto che non è precisamente quello della persuasione e dell'educazione. I suoi fini, come s'è visto, ristagnano ad un livello assai più basso, sul quale troviamo interessi da difendere e dottrine da divulgare, e gli uni e gli altri praticamente si identificano in linea assoluta. Si tratterà di distinguere — secondo il giudizio personale di ognuno — tra fini e fini e di cercare in quali risieda la maggior giustizia o la minore ingiustizia possibile.

Il problema è un altro. E' necessario fare un'altra distinzione, molto più difficile e pericolosa, in quanto coinvolge non un giudizio politico ma un giudizio morale. Le questioni di « superiore giustizia », che i propagandisti sempre agitano per difendere le proprie tesi, lasciamole dove stanno: chi vorrà affrontarle sposterà la sua indagine sul piano particolare ed esaminerà i vari casi (e cioè i vari film) ad uno ad uno, traendone le conclusioni che gli parranno opportune. Userà probabilmente, nel suo discorso, parole grosse, solenni e veementi, e ne avrà pieno diritto. Ma, ripeto, non potrà uscire dal caso particolare, se non con illazioni pressoché infondate e supposizioni indimostrabili. Con lui ci troveremo, di volta in volta, d'accordo o in disaccordo, oppure sempre d'accordo e mai in disaccordo o viceversa, ma non per risolvere il problema della propaganda cinematografica. Non la giustizia, dunque, ma i « modi », le espressioni, gli schemi della propaganda ci interessano. Le debolezze e gli eccessi, le aberrazioni e le ipocrisie di cui si serve, più che gli scopi ai quali serve. Quando in un film predomini un fine propagandistico (e, si badi, può anche predominare pur essendo abilmente dissimulato e non facilmente rintracciabile) si impone immediatamente — accanto all'esame critico in sede estetica — una valutazione dei metodi che ne hanno determinata l'impostazione in tal senso. E ciò che più « fa spettacolo » abbisognerà di una attenzione speciale: lo sterminio dei reprobati e la vittoria dei « nostri » potranno effettivamente, ove occorre, essere posti sul medesimo piano di certe forme di crudeltà e di sadismo che risultano indegne non solo del cinema (e, per conseguenza, dell'arte e della civiltà) ma della stessa propaganda dalla quale sono sfruttati. Anche un nobile fine può essere irrimediabilmente insozzato da metodi di questo genere, decadere e perdere qualsiasi valore. Divenire pura e semplice violenza morale. E, aggiungiamo per concludere, non è tanto questione di esaminare il film sequenza per sequenza onde scoprirvi l'uso di metodi incriminabili, quanto piuttosto di giudicare dell'impostazione stessa del film in base a tali metodi. Il prediletto sterminio finale dei reprobati, insomma, è sì condannabile in base alla più o meno insistita crudeltà con cui è rappresentato, ma lo è anche e soprattutto in base alla economia generale del film, in base a ciò che significa nel complesso propagandistico del quale fa parte. Giudicarlo soltanto nella prima forma, isolato nella sua espressione particolare, sarebbe un evidente e risibile assurdo.

FERNALDO DI GIANNATTEO



CANNES: SET-UP

dato a *Manon*, che è alla fine della sua carriera commerciale; gli Stati Uniti e la Gran Bretagna presentarono film del 1948, del 1947 e del 1946 (lo stesso *Portrait of Jennie* è del 1947). Strappo per strappo, ne avremmo preferito uno per Vittorio de Sica. Ma questa « boutade » non deve nascondere la realtà: a parte i troppi festival nati dopo Venezia, bisognerebbe che i regolamenti fossero applicati con maggiore severità: altrimenti saremo un giorno costretti a parlare di fiere.

Cannes chiude dunque il 1949. Una decina di film in prima visione mondiale le hanno dato un peso che avrebbe difficilmente avuto altrimenti. L'Italia non ha esitato a mandare *Riso amaro* e *Le mura di Malapaga*, senza parlare di cinque documentari (uno fuori concorso, che d'altronde non è giunto). La Francia — a parte la « prima » di *Au royaume des cieux* accordata a Venezia (ad onore del vero perché Duvivier aveva rifiutato di presentarlo a Cannes), si è riservata quattro film appena ultimati: *Au grand balcon*, *Retour à la Vie*, *Occupe-toi d'Amélie* e *Rendez-vous de juillet*. La Germania contava molto su *Der apfel ist ab*, l'Austria su *Eroica*, la Jugoslavia su *Na svoji zemlji* (Terra natale), la Gran Bretagna su *Passport to Pimlico* e su *The Third Man* e il Messico su *Pueblerina*. Gli Stati Uniti non entrano più in lizza con film inediti e pare che in avvenire dovremo contentarci di film già noti al di là dell'Atlantico o rinunciare alla presenza degli Americani.

Aristarco, giunto a Cannes a metà festival, vi parlerà delle ultime proiezioni; io vi darò le mie impressioni sulle prime. Un'indiscrezione permetterà al lettore di giudicare l'importanza del film di Giuseppe de Santis: nelle discussioni per il gran premio del Festival di Cannes, *Riso amaro*

aveva 12 punti, contro i 14 di *The Third Man*, il film premiato. La critica, la giuria e il pubblico hanno apprezzato l'opera di de Santis, sebbene gli rimproverasse un gusto eccessivo della tecnica di ripresa e un certo compiacimento nei bei movimenti di macchina. Nessuno fu insensibile al mondo che de Santis ha voluto descrivere — mondo che avrebbe dovuto essere più chiuso ed evocare quindi gli uomini, piuttosto che mostrarli continuamente —, alla giovane bellezza di Silvana Mangano, al montaggio del film e alla sua violenza sostenuta e avvincente. I rimproveri non mancarono: melodramma, sadismo di alcune scene, sentimentalismo di altre. *Riso amaro* fu quindi il film più discusso del festival e non credo che la disinvoltura della giuria abbia chiuso le discussioni. De Santis ha mostrato le sue capacità, le forme particolari della sua sensibilità e una rara maestria del linguaggio cinematografico. *Riso amaro*, dopo *Caccia tragica*, annuncia un'opera matura, equilibrata, nella quale Giuseppe de Santis racconterà una storia senza pensar più al suo obiettivo, come lo scrittore che non fa più caso al colore dell'inchiostro o della carta usati. *Riso amaro* contiene parti magnifiche che la fotografia di Martelli mette in rilievo. Silvana Mangano trasforma il film in ossessione voluttuosa e la regia sa porne in valore ogni elemento. Efficacissima attrice è pure Doris Dowling, tanto naturale e discreta che l'abilità proverbiale di Vittorio Gussmann ne soffre visibilmente.

La Francia contava invece molto su un film a cinque episodi, suggerito da nobili intenti e da più nobili aspirazioni al perdono: *Retour à la vie* racconta il « ritorno » di cinque reduci nella Francia appena uscita dalla guerra e dall'occupazione militare. Il primo episodio mostra la Zia Emma, deportata che non riesce a riprendere contatto con la vita: a suo fianco si agita

PRIMO TEMPO

aveva 12 punti, contro i 14 di *The Third Man* se non vi fossero regolamenti che impediscono di presentare varie volte lo stesso film, *Ladri di biciclette* avrebbe avuto tutti i premi dei vari festival europei. Non affermiamo questo alla leggera, o sulla sola perfezione del film che potrebbe essere evidente solo ai nostri occhi, ma su una breve inchiesta tra i membri delle diverse giurie nazionali e internazionali. Devo aggiungere, però, che uno strappo a tutti quei regolamenti sarebbe stato legittimo, dopo gli innumerevoli precedenti che ne incrinano l'austero rigore. Ad esempio, a Knokke-Le-Zoute si presentarono film già visti altrove, come pure a Locarno. A Venezia, la Francia presentò opere già esaurite sui mercati europei — e il gran premio è an-



A sinistra: da « *Riso amaro* » di Giuseppe de Santis. Nelle discussioni per il gran premio questo film, interpretato dalla Mangano, aveva dodici punti contro i quattordici di « *The Third Man* » di Carol Reed. A destra: dal film finlandese « *Tukkijoella tapahtuu* » diretto da Forsman.

una famiglia senza cattiveria, ma preoccupata d'interessi e di benessere sordido. E' forse la parte migliore del film, realizzata da Cayatte, giusta nel tono e nei profili suggeriti senza eccesso e senza eloquenza da strapazzo. Lo scenario è di Charles Spaak. L'interpretazione è quasi interamente nelle mani di Bernard Blier. Il secondo episodio, il « ritorno » di Antoine, girato da Georges Lampin con François Périer, è di una facilità avvilita: diverte, certo, ma con mezzi falsi e di cattiva lega. Ed è sempre Spaak il responsabile dello scenario! Il « ritorno » di Jean era attesissimo: H. G. Clouzot ne aveva curato la regia e Louis Jouvet l'interpretazione. Clouzot non delude, sebbene un racconto così breve — più novellina che romanzo — non convenga ai suoi mezzi che hanno bisogno di respiro, di molta aria, di ambiente lungamente analizzato. Lo scenario è buono: il reduce, dinanzi a un boia agonizzante, si chiede come un uomo fatto come lui, con un viso che è « l'immagine di Dio », con bimbi da amare, abbia potuto vivere del sangue e del dolore degli altri. Ma Jouvet ha frettolosamente « pensato » il suo personaggio, e non riesce a commuoverci. Il « ritorno » di René, realizzato da Dréville, con Noël-Noël, è di tenue fattura e senza pretese. La storia del marito abbandonato non è sopportabile che sul viso umile di Noël-Noël. (Notiamo per la seconda volta che l'amore dei cani ha nel film un posto importante). Il « ritorno » di Louis, sempre girato dal Dréville, con Serge Reggiani, è di buona vena, nonostante innumerevoli ricordi di tutte le « scuole » cinematografiche: è la storia del reduce che ritorna con una moglie straniera, due volte straniera perchè ex nemica e d'un altro paese. Il tema permetteva di riassumere in una sola situazione il fondo dei problemi morali tra avversari nell'immediato dopoguerra. Ma gli eccessi delle intenzioni rendono torbida l'ultima parte del film, il quale merita d'essere conosciuto per le sue ambizioni umane: nega recisamente il nazionalismo e l'eroismo da piazza — l'eroismo compiuto per mettersi in



Robert Ryan e Audrey Totter in « The Set-Up »: l'opera di Robert Wise ha ottenuto il "palmares" della critica, mentre la giuria le ha assegnato soltanto il premio per la fotografia (Krasner).



Da « The Third Man », gran premio di Cannes. Il film però, diretto da Carol Reed, poggia su una tecnica che conduce ad effetti meccanici e talvolta addirittura macchinosi come nel finale.

vista o per interesse — e porta un messaggio di pace: peccato che i mezzi cinematografici non siano all'altezza di tanta ispirazione.

Il primo film di H. O. Cornelius ha avuto uno strepitoso successo. Un'idea di scenario ne è la causa principale: a Pimlico — che è per Londra quel che Trastevere è a Roma o Loreto per Milano — si scopre un antico tesoro e relativa pergamena: il quartiere sarebbe feudo della Borgogna. L'indipendenza di Pimlico dinanzi alla Corona è rapidamente proclamata e il governo di Sua Maestà non può che riconoscere le basi giuridiche del nuovo staterello. Milioni d'uomini son morti per pretesti meno seri delle pergamene di Pimlico. L'umorismo inglese trapela qui in ogni sequenza, in ogni battuta. Il cinema si contenta di mettere a disposizione del tema tutti i suoi mezzi, fotografici e sonori. C'è poco da dire di un film svedese, *Främmande hamn* (Porto straniero) di Hampe Faustman, girato sul dramma di Joseph Kjellgren: *L'ignoto milite svedese*. Onesta costruzione, fotografia accurata, qualche buon momento. *An Act of Murder* (Il delitto del giudice) di Michael Gordon (America), con



A sinistra: Nicole Courcel in « Rendez-vous de juillet » di Jacques Becker, interessante come documento di costume e indicativo per comprendere e valutare la generazione di una Parigi 1949. A destra: Van Heflin e Robert Ryan in « Act of Violence » diretto da Fred Zinnemann.

Frederic March e Geraldine Brooks, è la solita storia del marito che uccide la moglie per evitarle sofferenze atroci (questo film è già apparso sugli schermi italiani). Non meno solita è l'opera di Henri Decoin, *Au grand Balcon*, sul ben noto eroismo dei fondatori di linee aeree, « devoir-devoir », « petit-drapeau-petit-drapeau ». Pierre Fresnay non riesce neppure lui a rendere umano il fantoccio realista e patriottico inventato da Kessel. Che dire dunque degli altri? Dalla solita schematica esce *The Passionate Friends* di David Lean, ammirevolmente realizzato, ma su un impossibile scenario degno di Bourget o magari di Bernstein. Ann Todd, Claude Rains e Trevor Howard riescono a non odiarsi, nonostante le situazioni strambe in cui H. G. Wells li ha messi. Joseph L. Mankiewicz in *House of Strangers* ha cercato di trasportare il famoso realismo italiano negli ambienti italiani di Brooklyn. Edward G. Robinson, Susan Hayward, Richard Conte cercano invano di dar corpo ai loro personaggi: salvo qualche piatto di pastasciutta e la mania dei dischi d'opera, tutto è falso nel film, sentimenti, colpi di scena e « italianità ». Evidentemente, il panorama non è — fin'ora — brillante.

LO DUCA

SECONDO TEMPO

I FILM PRESENTATI nella seconda metà del Festival non hanno doti particolarmente notevoli sul piano artistico anche se tutti i premi, eccezione fatta per quello assegnato alla migliore interpretazione maschile, sono andati proprio a questi film. Comunque, basandoci sulle note di Lo Duca che precedono e sulla nostra conoscenza diretta delle opere più significative apparse nei primi giorni (in virtù di proiezioni private concesse ai ritardatari) possiamo affermare che nella settimana finale il tono del Festival si è, sia pure di poco, rialzato. E questo soprattutto per merito di *The Set-Up*, al quale è toccato la sorte di *The Quiet One*. Il film di Robert Wise, come quello di Sidney Meyers, non ha ottenuto il massimo riconoscimento della giuria ufficiale, ma il premio della critica. La Fipresci si è trovata d'altra parte di fronte ad un'opera che non ha i valori poetici di quella presentata a Venezia: *The Set-Up* raggiunge soltanto un piano di alto artigianato. C'è anzitutto, nell'opera di Wise, un personaggio ben costruito: quello di un boxeur anziano e ormai al tramonto al quale nessuno più crede: né il pubblico, che fischia al suo apparire sul

ring; né i managers, che vendono i suoi incontri alla sua insaputa; né la stessa moglie, che decide di non andare più ad assistere ai match del marito. Ma proprio nella sera di questa decisione, il vecchio pugile vince: e sarà la fine della sua carriera: una delle sue mani viene stritolata, dopo la vittoria, da coloro i quali avevano mercanteggiato l'incontro con i managers. Il film, il cui tempo ideale si identifica quasi con quello reale, non si basa dunque sull'intreccio, che non esiste, ma sugli stati d'animo dei protagonisti resi con notazioni e particolari efficaci anche se non sempre originali, con una adeguata descrizione degli ambienti (la piccola camera dell'albergo, con quel risveglio serale prima dell'incontro; lo spogliatoio; il quartiere periferico) e con un abile montaggio parallelo delle due azioni principali: quella della donna che erra per le vie presa da rimorsi e da umana pietà e quella del boxeur. L'attesa di quest'ultimo, mentre si prepara per l'incontro nello spogliatoio comune, è una ottima pagina di interpretazione psicologica e la sequenza finale (con l'urlo della ragazza che soccorre il marito) e quella che precede (i quattro uomini che assalgono il campione) hanno rispettivamente una umanità e un vigore considere-



A sinistra: Ilona Wieselmann in « Främmande hamn » (Porto straniero) di Hampe Faustman. A destra: una inquadratura tratta dal quinto episodio di « Retour à la vie », l'ultimo, diretto da Jean Dréville; ha come soggetto un reduce che torna in patria con una moglie tedesca.



A sinistra: da « *Lost Boundaries* », il film sul problema razziale diretto da Alfred L. Werker. A destra: Isa Miranda, che ha ottenuto con « *Le mura di Malapaga* » il premio per la migliore interpretazione femminile; con lo stesso film René Clément ha ottenuto quello per la miglior regia.

voli. Siamo dunque su un piano ben diverso dal *Champion* di Mark Robson, presentato a Venezia: film per il quale non si può parlare di artigianato ma soltanto di abile mestiere e di etichetta neorealista; inoltre Robert Ryan, a differenza di Kirk Douglas, non ha come uniche risorse un fisico aderente al personaggio e una maschera: la sua interpretazione, controllatissima, meritava certo il premio: che è andato invece al Robinson di *House of Strangers* di Joseph L. Mankiewicz.

A *Te Set-Up*, cui è toccato un riconoscimento secondario per la migliore fotografia (Milton Krasner), la giuria ha preferito *The Third Man*. Questo film, di produzione anglo-americana, porta la firma di Carol Reed, il quale sembra aver dimenticato l'esperienza di *Odd Man Out* (Fuggiasco, 1946) per una tecnica senza dubbio scaltra ma che conduce ad effetti meccanici e talvolta anche macchinosi: si vedano ad esempio le scene finali, che per altro ricordano molto da vicino *He Walked By Night* di Alfred Werker, di cui abbiamo parlato da Locarno. Il "terzo uomo", cioè il terzo testimone di un omicidio avvenuto nella Vienna di questo dopoguerra, trova la morte nelle fognature della città, dove si rifugia inseguito dalla

polizia e da un modesto scrittore canadese, improvvisatosi "detective". Il film, realizzato in Austria su soggetto originale di Graham Greene, si inserisce dunque nel genere poliziesco, e ai suoi effetti macchinosi molto contribuisce la recitazione istrionica di Orson Welles, il quale ricorre al cattivo gusto di certi particolari da grand-guignol (quelli delle mani, ad esempio). Misurato e composto come al solito appare, invece, Joseph Cotten, mentre Alida Valli è ferma, preoccupata com'è di ascoltarsi in inglese. Non meno discutibile del premio per il miglior film, è quello assegnato a René Clément per la regia vinto con *Le mura di Malapaga*: film presentato dall'Italia ma nostro soltanto in parte in quanto si avvale di molti altri elementi francesi: dagli sceneggiatori Aurenche e Bost all'operatore Louis Page, dal musicista Roman Vlad all'attore principale Jean Gabin; e tutto questo ha certo influito sul giudizio di una giuria nazionale, senza contare che Clément è una specie di istituzione per il Festival di Cannes: nel 1946 ha infatti vinto, con *La bataille du rail*, i premi per il miglior film e la migliore regia; nel 1947, con il mediocrissimo *Les maudits*, quello per il miglior film d'avventure e poliziesco. *Le mura di Malapaga*, che vuole

essere un dramma psicologico, è comunque un film onesto anche se si rifà a noti modelli nel tentativo di fondere il vecchio neorealismo francese con quello della recente "scuola" italiana. C'è, ad esempio, il Duvivier di *Pépé le Moko*; i personaggi, non sempre approfonditi e chiari nelle loro relazioni interne (si vedano i rapporti della bambina con la madre e il francese) sono esseri alla deriva, ad essi viene esclusa la speranza; ma nei due protagonisti, l'uomo e la donna, esiste una reciproca pietà umana, la quale spinge l'uno verso l'altra. La onestà accennata si riscontra tra l'altro nell'accurata ambientazione (i "caruggi" di Genova) e nella recitazione di Jean Gabin e della Miranda: premio per la migliore attrice.

I rimanenti "prix" sono andati a *Lost Boundaries*, *Occupe-toi d'Amélie* e *Pueblerina* rispettivamente per lo scenario, la scenografia e la musica. Il primo di questi film, prodotto da Louis de Rochemont e diretto da Alfred Werker, imposta un problema coraggioso, da "America amara", come altre opere realizzate negli U.S.A. del dopoguerra: da *Crossfire* (Odio implacabile, 1946) a *Gentleman's Agreement* (Barriera invisibile, 1947). Le barriere cui alludono de Rochemont e Werker sono



A sinistra: da « *Obsession* », primo film diretto in Gran Bretagna da Edward Dmytryk dopo la sua espulsione da Hollywood; si tratta di una opera che si inserisce nel genere del "delitto perfetto". A destra: da « *Passaport to Pimlico* » di Henry Cornelius, ricco di umorismo inglese.



A sinistra: dal film polacco « Na svoji zemlji » (Terra natale) di France Stiglic. A destra: Danielle Darrieux in « Occupe-toi d'Amélie ». Questo film, tratto dal "vaudeville" di Georges Feydeau per la regia di Autant-Lara, ha ottenuto il premio per la migliore scenografia (Max Douy).

quelle che dividono in America i negri dai bianchi, anche se i primi hanno una pelle chiara, come appunto i protagonisti di questo film: due coniugi che erano riusciti, dissimulando la loro origine, a trovare lavoro in una piccola città. I pregiudizi razziali e le loro conseguenze inumane sono poste con chiara evidenza nella prima parte dell'opera, la quale rivela in Werker qualcosa di più che non, ad esempio, un regista abile nell'impiego del mezzo tecnico come in *He Walked By Night*: i mezzi tecnici e la cosiddetta "formula de Rochemont" sono questa volta in funzione di un significato spirituale e umano, come nella sequenza in cui il giovane apprende di essere d'origine negra. Purtroppo la seconda parte del film non si mantiene sullo stesso piano della prima, e inoltre non riesce a nascondere una mala fede: troppo illogica, e quindi ipocritamente ottimista nella sua retorica, è la risoluzione data alla vicenda in rapporto all'impostazione del problema. Molto più onesto appare il finale di *King-blood Royal*: un disperato romanzo di Sinclair Lewis trattato un analogo soggetto e che si ferma alla documentazione rinunciando a suggerire le indicazioni per un superamento dei pregiudizi razziali. Più giustificato ci sembra quindi il premio vinto da *Occupe-toi d'Amélie*, dove invero esiste una adeguata scenografia (Max Douy): se Claude Autant-Lara riesce, soprattutto per merito di questa, a ricostruire una atmosfera ambientale fine secolo, egli rientra però nei limiti di un *Sylvie et le fantôme*: le sue passate esperienze d'avanguardia non lo portano ai mezzi espressivi di *Le diable au corps* (le sfocature dei suoni in funzione espressiva e drammatica) ma, percorrendo una via inversa il regista si chiude in un "vaudeville" senza speranza se non quella di "portare sullo schermo", più o meno fedelmente, la "pièce" di Georges Feydeau. Pertanto tutto si basa su una orchestrazione meccanica delle situazioni, ed è esclusa una vena umoristica o una fantasia inventiva da primo Clair. La decisione più "originale" presa dalla giuria rimane quella di aver assegnato a *Pueblerina* il premio per la migliore musica: non tanto perché Diaz Conde meritasse questo riconoscimento (su un piano superiore era semmai la partitura di *The Third Man*) quanto per il fatto che Cannes non ha scoperto per l'ennesima volta Figueroa: operatore anche di

questo film diretto, naturalmente, da Emilio Fernandez, il quale si ripeté nel narrare la storia di un contadino che uccide il seduttore della sua fidanzata.

Tra le altre opere apparse nella seconda metà del Festival, e non premiate, un posto a parte meritano *Rendez-vous de juillet* e *Obsession*. Il regista della prima è Jacques Becker, che si era imposto nel 1942 con *Goupi Mains Rouges*; anche se egli dichiara che questo suo ultimo film non vuole essere esistenzialista né sociale, è certo indicativo sul piano del costume per comprendere e valutare l'ultima generazione di una Parigi 1949. Si tratta invero di un "rendez-vous" con la vita di giovani presi da passioni diverse e di varia natura, soprattutto dal "mirage" del teatro e del cinema. I tipici aspetti di uno stato di fatto sono toccati, compresi quelli sessuali: azione, figure, ambienti e gli stessi dialoghi, spesso arditissimi nella loro crudezza, sono sempre eloquenti nel senso accennato. Inoltre il film, che in alcuni punti ricorda *Sotto il sole di Roma* di Castellani, non è privo di intelligenza e di buone sequenze le quali, prese a sé stanti, hanno un ritmo talvolta notevolissimo: come quelle dei locali notturni; tale ritmo si perde, per la mancanza di un adeguato montaggio delle sequenze stesse. Così *Rendez-vous de juillet* rimane soprattutto un documento di costume. Un

regista a tendenza sociale come Edward Dmytryk ha invece in *Obsession*, che è il suo primo film diretto a Londra dopo la sua espulsione da Hollywood, del tutto dimenticato le esperienze fatte con *Till the End of Time* (Anime ferite, 1946) e *Cross-fire* (Odio implacabile, 1948). Dmytryk ha costruito un'opera di spirito tipicamente inglese, la quale ha come soggetto un "dramma della gelosia" inserito nel genere del "crimine perfetto": un dottore tenta di uccidere l'amante della moglie e dissolverne poi scientificamente il corpo. L'aver saputo portare il film allo spirito accennato, meglio di certi registi inglesi, testimonia certo una intelligenza viva; ma *Obsession* rimane nei binari del "genere" e poggia tutt'al più su una abile tecnica o su una buona recitazione di Robert Newton, insolitamente simpatico. Un altro film inglese, *The Queen of Spades* tratto da Puskin per la regia di Thorold Dickinson, pur essendo pregevole per la scenografia si affida ad effetti da grand-guignol; assolutamente mercantile è l'americano *Twilight* di Irving Pichel, storia di una mancata vendetta. Interessante, soltanto per il fatto che è uno dei primissimi film tedeschi realizzati in zona francese, appare *Die grosse liebe* di Hans Bertram, che tenta di rifarsi ai "grandi amori" prodotti dal cinema nazista. Di una ingenuità estrema e tecnicamente arretrato è l'egiziano *Le avventure di Antar e Abba*, diretto da Salah Abou Seif. Belgio e Brasile hanno infine presentato due documentari a lungo metraggio, sprovvisti di valori artistici: *Images d'Ethiopie* e *Sertao*; mediocri sono apparsi anche numerosi "shorts": su tutti si stacca *De naede faergen* (Sì, hanno raggiunto la chiatta), che riconferma la visione del mondo e la coerenza stilistica di Carl Theodor Dreyer: naturalmente il breve film non è stato premiato; né poteva essere altrimenti, con una giuria presieduta da un consigliere di stato e composta, tra gli altri, dalla signora Bidault.

Anche il III Festival International du Film de Cannes si è dunque chiuso in passivo. « La Biennale de Venise est mort », scrivevano alcuni giornali francesi: d'accordo; ma certo non si può gridare, con questi giornali, « Vive le Festival de Cannes! ».

I PREMI

Premio della critica per il miglior film: a *The Set-Up* di Robert Wise (U.S.A.).

La giuria ha invece assegnato i seguenti premi:

Grand Prix per il miglior film: a *The Third Man* di Carol Reed (Gran Bretagna).

Premio per la migliore regia: a René Clément per *Le mura di Malapaga* (Italia).

Premio per la migliore interpretazione femminile: a Isa Miranda per *Le mura di Malapaga* di René Clément (Italia).

Premio per la migliore interpretazione maschile: a Edward G. Robinson per *House of Strangers* di Joseph Mankiewicz (U.S.A.).

Premio per il miglior scenario: a V. Shaler e ad E. Ling per *Lost Boundaries* di Alfred L. Werker (U.S.A.).

Premio per la migliore musica: a Diaz Conde per *Pueblerina* di Emilio Fernandez (Messico).

Premio per la migliore fotografia: a Milton Krasner per *The Set-Up* di Robert Wise (U.S.A.).

Premio per la migliore scenografia: a Max Douy per *Occupe-toi d'Amélie* di Claude Autant-Lara (Francia).

POSIZIONE DI ARNHEIM

I MEZZI FORMALI E IL LORO SIGNIFICATO SPIRITUALE

QUANDO QUESTA nota comparirà, Rudolf Arnheim sarà già ripartito. E' tornato in Italia per poche settimane, in vacanza, dall'America, dove insegna psicologia al Sarah Lawrence College di Bronxville, nello Stato di New York. Per chi, come noi, aveva a lungo lavorato accanto a lui, prima per quell'Enciclopedia del Cinema che gli eventi impedirono di pubblicare, poi anche nella redazione di questa stessa rivista, il rivederlo è stato causa di grande commozione. Ed è stato inoltre causa di una non meno grande sorpresa. L'autore di *Film als Kunst* non si occupa più di cinema. Si limita a vedere qualche film ogni tanto, come uno spettatore qualsiasi, ma uno spettatore — diciamo — fuori del comune.

« Non sono un critico », così egli spiega questo inatteso e sorprendente fenomeno. « Io mi interessavo e m'interessavo di principi generali. Non m'interessa quindi se un certo film è buono o cattivo, ma di vedere quali sono i nuovi mezzi che si possono trarre dalla forma di espressione cinematografica. Fino al 1930-32 succedevano cose nuove, sorgevano nuovi principi cinematografici. A partire da quell'epoca, si è verificato nel cinema quel che si è verificato in fotografia. Si è raggiunto cioè il culmine; e le buone fotografie di oggi sono come le buone fotografie di vent'anni fa. Trovo, insomma, che tutto quel che i teorici come me potevano fare è stato già fatto, tranne in un campo molto importante: quello dell'analisi ideologica del film (ma so che v'è gente che vi sta lavorando). Se adesso, dunque, mi dovessi occupare di cinema, m'interesserebbe l'analisi del contenuto e anche la interpretazione dei mezzi formali dal punto di vista ideologico. Precedentemente, la teoria cinematografica si era occupata essenzialmente di due campi considerati l'uno distinto dall'altro: l'analisi dei fattori formali da una parte e l'interpretazione del contenuto dall'altra. Una cosa interessante da fare ora sarebbe di interpretare i mezzi formali in relazione al loro significato spirituale; vedere cioè fino a che punto sono caratteristici per certe tendenze del pensiero. L'unica eccezione di cui mi ricordo è data dai russi i quali, per esempio, si sono sempre preoccupati del significato ideologico del montaggio. In questi giorni ho avuto occasione di vedere *Ladri di biciclette* che mi ha fatto una grande impressione. Ebbene, se ora dovessi fare l'analisi di questo film, direi che in esso tutto il problema è quello della posizione dell'individuo nella società in un momento in cui egli ha bisogno di aiuto. La bicicletta è un simbolo, ma un simbolo visivamente molto importante poiché: 1°) è uno strumento meccanico; 2°) è uno strumento per ottenere la velocità, e la capacità di vivere dipende dalla capacità di essere veloci; 3°) nel mercato delle biciclette, dove è difficile distinguere un individuo dall'altro, viene simboleggiata la riduzione dell'individuo a una macchina anonima. Tutto ciò è un esempio di tecnica psicologica, analoga a quella sviluppata dai psicanalisti nell'analisi dei sogni. Ed è quello che press'a poco direbbero i psicoanalisti se uno avesse sognato che gli han rubato la bicicletta. Un esempio dell'applicazione di questa tecnica è il libro di Kracauer *From Caligari to Hitler*. E anch'io ho fatto un'analisi del genere appena arrivato in America, prendendo i radiogrammi a puntate ed esaminandoli dal punto di vista sociale, politico, etico ed economico ».

Naturalmente, Arnheim in America non ha mancato di vedere almeno i più importanti film italiani del dopoguerra che vi sono stati proiettati: *Roma, città aperta*, *Paisà*, *Vivere in pace*, *Sciuscià*.

« Ho sentito dire che, secondo l'opinione di alcuni, questi o altri film della nuova produzione italiana, screditerebbero l'Italia all'estero facendo vedere cose che, a loro parere, sarebbe meglio nascondere. Devo invece riconoscere che essi danno veramente la sensazione che qualcosa è mutato in Italia. L'eroismo retorico e muscolare è diventato un eroismo umanizzato di gente tranquilla che non

può fare a meno di compiere atti eroici per un'etica spontanea. Quello che, per esempio, piaceva in *Roma, città aperta* erano le scene più tranquille, quelle in cui si vedeva la vita quotidiana e modesta diventare eroica per pura difesa dei valori umani più elementari. E questo è un concetto dell'eroismo molto vicino a quello americano ».

Ricordandoci di un antico suo saggio sulla televisione, abbiamo voluto chiedere ad Arnheim se è ancora dell'opinione di un tempo: che la televisione contribuisca alla disgregazione della socialità ed all'anchilosità dell'attività pensante dell'individuo. (Quando egli esprimeva quest'opinione, la televisione era ancora in fase sperimentale). Arnheim ci ha confermato, sulla base delle sue osservazioni americane, che effettivamente sta succedendo quanto egli prevedeva e temeva: « Adesso, in America, ognuno ha più o meno la possibilità di seguire le trasmissioni televisive. Quasi tutti i locali pubblici e almeno un paio di famiglie in ogni palazzo possiedono apparecchi di ricezione. Altre famiglie si raccolgono in casa di quelle famiglie e l'effetto principale che ne consegue è la disgregazione dei rapporti sociali. Tramutandosi in singoli spettatori, i membri della famiglia diventano tante "monadi", non han più alcun rapporto fra di loro. Questo fatto è grave soprattutto perché si collega a una lunga fase critica dei rapporti sociali. Difatti, succedeva e succede che quando un gruppo di persone si trova insieme, fa tutto meno che parlare. Cantano; oppure beve. L'alcolismo americano è una conseguenza della crisi dei rapporti sociali, poiché il bere è un modo di rompere le inibizioni. Ma il rilievo più interessante dal nostro punto di vista è che gli americani sono stati una nazione di consumatori fin dallo sviluppo dei grandi mezzi di comunicazione.



Arnheim fotografato a Roma; attualmente egli insegna psicologia al Sarah Lawrence College di Bronxville, nello stato di New York.

E l'uomo è a tal punto passivo che è diventato un consumatore di opinioni, di gusti, di sensazioni. Per fare qualcosa gli occorre uno stimolo esterno. E' da questo stimolo, e dalla lotta per vincere la concorrenza che nasce l'impulso al successo, non da un lievito interno di carattere personale. Il problema del come passare la serata è un problema tragico per i milioni di americani. Fino ai 22 anni — tra i 18 e i 22 anni — l'americano medio ha una creatività spontanea molto superiore a quella che ho notato in altri paesi in giovani della stessa età: creatività artistica, curiosità di pensiero, voglia di fare. Le differenze individuali sono marcate. Poi comincia il processo di assimilazione e molte di queste preziose capacità vanno perdute: l'impulso esteriore supera e sommerge l'impulso interiore. E la televisione è un altro dei tanti mezzi che rinforzano la motivazione esteriore della attività individuale ».

DOMENICO HECCOLI

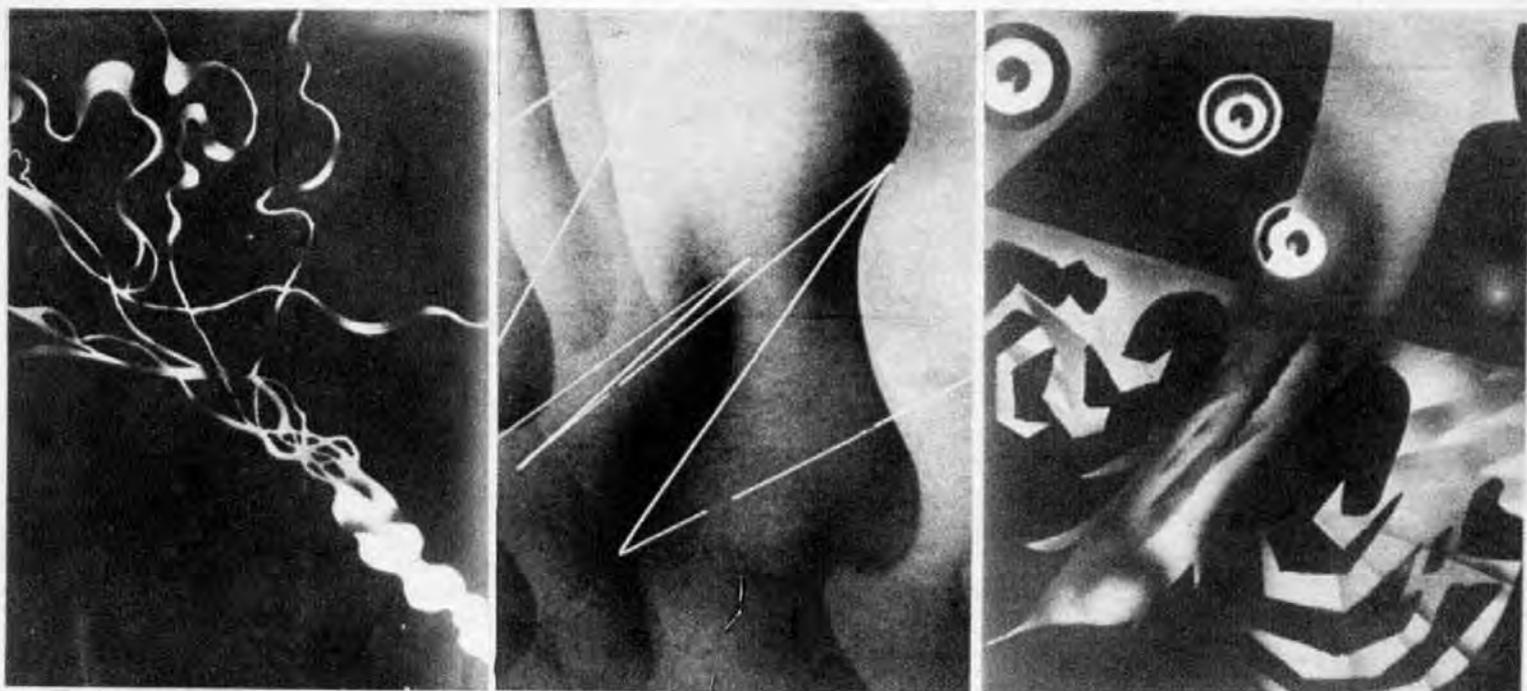
CINEMA E PSICOLOGIA

IL FENOMENO cinema nel suo complesso può essere utile al psicologo in almeno tre sensi diversi: 1) Lo psicologo stesso può registrare con la macchina da presa avvenimenti per poter studiarli in seguito con calma dettagliatamente e ripetutamente. - 2) Lo psicologo può studiare la produzione cinematografica, sia il film documentario, sia quello spettacolare. - 3) Lo psicologo può studiare la funzione del cinema in fronte al pubblico e le sue influenze su di esso.

1) Molti fenomeni, lo studio dei quali spetta allo psicologo, non permettono la comoda tecnica dell'esperimento di laboratorio, come lo permettono gran parte dei fenomeni fisici, chimici e molti, anche, di quelli psicologici. In questi casi non è possibile trarre dal caso « reale » gli elementi principali per ricostruire la loro azione nel laboratorio in modo da poter studiarli, ripeterli a piacere. Non tanto nella psicologia elementare delle funzioni sensorie ma piuttosto in quella superiore che studia la motivazione, l'emozione, l'atteggiamento etico, l'intelligenza ecc. si è dimostrato necessario di studiare i fenomeni nel loro ambiente naturale; poiché tolta questa complessità di condizioni del caso individuale, il fenomeno stesso cambia carattere, diventa appunto « prodotto di laboratorio » inutilizzabile per una scienza che studia la vita. In questi casi il cinematografo può essere molto utile. Si riprende la scena e se la studia poi con comodo nello studio. E' altrettanto

caratteristico che certi fenomeni psicologici cambino carattere per la semplice presenza di un osservatore o, peggio, di un auditorio di osservatori, ciò che vale p. es. per le reazioni dei bambini. In questi casi, una macchina da presa nascosta, combinata se necessario con un microfono, registrerà la azione nel suo svolgersi naturale, e la pellicola poi non si preoccupa di un numero qualunque di osservatori. Una terza categoria, infine, è rappresentata dai fenomeni rari, p. es. i primi passi di un bambino o il comportamento di un cieco nel momento in cui acquista la visione. Anche qui il cinema può fornire una documentazione preziosa.

Descrivere fenomeni complessi di questo genere con la parola rimane sempre un espediente poco soddisfacente, ed inoltre bisogna fidarsi dell'esattezza e della serietà di quello che descrive per accettare descrizioni verbali come documenti di prova scientifica. Del documento cinematografico invece si può discutere molto meno. La macchina registra con esattezza e senza preconcetto e permette un miglior controllo del fenomeno da parte di altri. Wolfgang Kohler, psicologo tedesco, ha cinematografato certi suoi esperimenti famosi sull'intelligenza degli scimpanzè, dando così una più solida base di fatti alle sue pubblicazioni teoriche su questo argomento. Kurt Lewin si è servito del cinema per studiare l'evoluzione del bambino, il suo metodo di



Certi film surrealisti, di cui riproduciamo tre immagini, si presentano come catene di associazioni libere, le quali, determinate soltanto dalle tendenze dell'anima che le crea, rassomigliano tanto ai sogni quanto alle associazioni prodotte dal cliente nell'esame psicoanalitico.

imparare, di orientarsi ecc. e inoltre per le sue ricerche sulla psicologia « dell'azione » ossia sulla funzione della volontà nelle azioni dell'uomo e sul meccanismo della memoria. I « soggetti » esposti ad una opportuna situazione sperimentale furono cinematografati, senza loro saputa, nelle loro reazioni. La possibilità offerta dal cinema di confrontare avvenimenti svoltisi in luoghi differenti o a grandi intervalli di tempo, permetteva di dimostrare in successione immediata l'atteggiamento di un determinato bambino in varie fasi della sua evoluzione o quello di un demente nei vari stadi della sua malattia. I disturbi causati da certe affezioni cerebrali furono studiati cinematografando la maniera nella quale gli ammalati svolgevano certi lavori manuali. Per gli scopi della grafologia scientifica sono stati studiati i movimenti della mano che scrive e per la psicologia applicata allo studio del lavoro industriale i movimenti degli operai nell'uso di certi strumenti e di macchine.

Volendo utilizzare prese cinematografiche di questo genere, si può o proiettarli normalmente in modo da riprodurre l'avvenimento nel suo aspetto normale o esaminare fotogramma per fotogramma, ciò che permette anche di effettuare delle misurazioni. E' stata utilizzata scientificamente anche la capacità del cinematografo di accelerare o rallentare il movimento. Aggiungiamo infine che il cinema permette non solo di fissare un avvenimento nel suo ambiente naturale per un esame successivo, ma anche il metodo inverso ossia quello di creare l'ambiente « vero » nel laboratorio proiettando un film. Per l'esame psicotecnico degli automobilisti p. es. si è servito di film presi da un'automobile in corsa. Era compito dell'esaminando di reagire in un modo prescritto (premere certi bottoni, azionare delle leve ecc.) in risposta agli avvenimenti i quali durante la corsa finta si verificavano sullo schermo. Si poteva in questo modo registrare con apparecchi speciali le reazioni del soggetto, ciò che in un vero automobile sarebbe stato impossibile, mentre si evitava appunto mediante la proiezione del film di rendere la situazione troppo artificiale e di creare quindi delle reazioni non tipiche per la pratica della strada. Recen-

temente, questi metodi sono stati utilizzati su larga scala per l'esame dei piloti di guerra.

2) La produzione cinematografica, senza aver l'intenzione, senza volerlo, fornisce talvolta un buon materiale di studio alla psicologia. Ciò si riferisce in prima linea ai film presi dal vero. Costumi folcloristici, le danze delle fanciulle in stato di « trance » nell'Isola dei demoni, le danze e le cerimonie religiose in *Song of Ceylon*, le cerimonie della festa equinoziale di *Der verlorene Sohn* (Il figliuol prodigo, 1935) per citare soltanto alcuni esempi ormai classici, possono essere di grande interesse per il psicologo. L'esperimento che si descrive in *Sequoia* (1935), ossia la coeducazione di un puma e di un cervo, potrebbe essere un documento psicologico interessante se fosse un documento. Con lo stesso fenomeno elementare della cinematografia, basato sulla cosiddetta stroboscopia, siamo in « medias

res » della psicologia sperimentale. L'illusione del movimento prodotta dalla fusione di tanti stimoli rappresentanti le fasi statiche del movimento nella loro successione, è un fatto strettamente collegato alle teorie della « gestalt », di importanza predominante nella psicologia moderna. Anche molti effetti del montaggio ci danno esempi efficaci per la verità di quel dogma degli psicologi moderni che insegna che « l'entità non è uguale alla somma degli elementi ». Sappiamo infatti che il significato e la espressione di una qualunque scena cinematografica cambia secondo il carattere delle scene che la precedono e seguono.

Ma anche la psicologia detta « superiore » ha delle buone ragioni per occuparsi del cinematografo. Così, p. es., la caratterologia, legata alla biotipologia occupantesi della costituzione fisico-psichica dell'uomo, ha in quest'ultimi tempi cominciato ad interessarsi degli attori cinematografici. E' il pregio



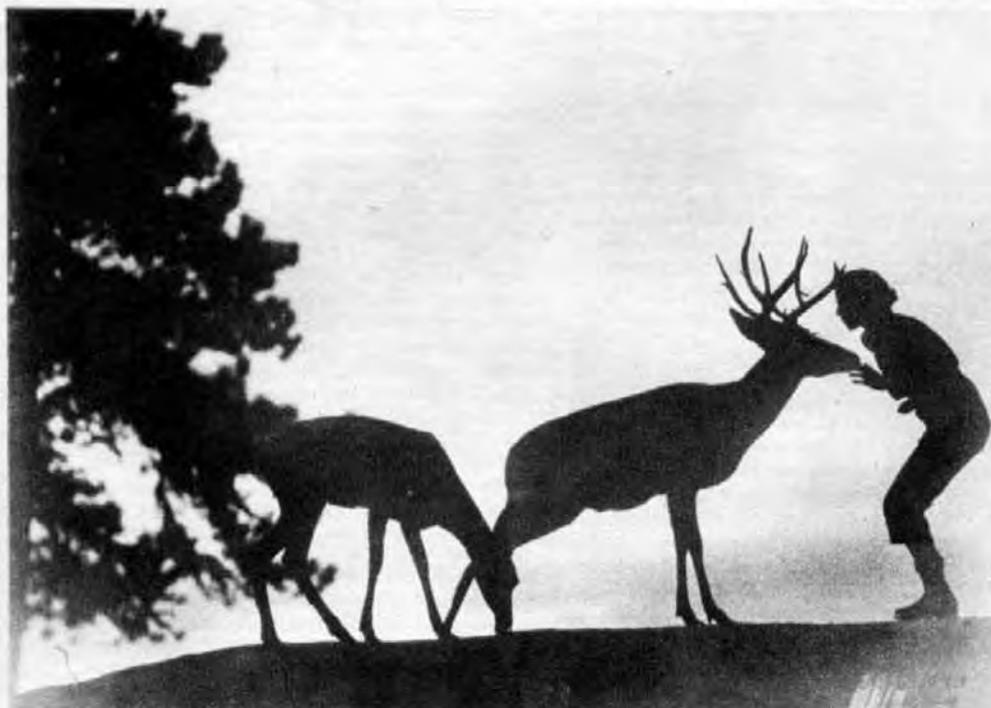
La funzione dello psichiatra è stata descritta, più o meno accuratamente, in una serie di film americani, di cui il più noto è il recente « The Snake Pit » (La fossa dei serpenti) di Litvak.

di molti attori che rappresentano in forma pura un certo tipo caratterologico che nella vita quotidiana si trova in generale in forma impura, misto con altri elementi accidentali: un tale attore cercherà, coll'aiuto del regista, del truccatore, dell'operatore, di rendere sempre più preciso e chiaro quel tipo per il quale egli è costituzionalmente più o meno predisposto; adatterà i suoi movimenti, la sua voce al tipo che si rispecchia nel suo aspetto fisico. Lo scienziato trova sullo schermo incarnati dall'istinto creativo degli artisti, quei tipi che lui stesso ha precisati teoricamente. Egli si trova confermato dall'arte, vede con i suoi occhi ciò che lui teoricamente aveva costruito e troverà forse nuove suggestioni in questa visione. E' questo lo stesso metodo che gli psicologi adoperano quando analizzano personaggi di drammi e di romanzi o le biografie di uomini celebri.

Un altro argomento attraente per la psicologia è ciò che chiamiamo la formazione del linguaggio ottico del cinema. Valeva specialmente per il cinema muto che il pubblico si era abituato a ricostruirsi da scarsi accenni, da poche inquadrature il quadro completo di un ambiente o di un avvenimento. Questo fenomeno si illustra bene da un esempio che racconta Béla Balázs nel suo libro *Der Geist des Films*: « Nella campagna dell'Ucraina russa, centinaia di chilometri distante dall'ultima stazione ferroviaria, viveva un uomo, amministratore di una tenuta agricola di cui prima della rivoluzione era stato il proprietario. Da quindici anni non era stato in una città. Aveva seguito, sì, gli avvenimenti della storia mondiale, ma non aveva mai visto un film. Era un intellettuale coltissimo che si faceva venire tutte le nuove riviste, giornali, libri, che possedeva un apparecchio radio, che era in continuo contatto col mondo e al corrente di tutti gli argomenti spirituali. Soltanto al cinematografo non era mai stato. Orbene, quest'uomo un giorno venne a Kiev e vide per la prima volta un film, il cui protagonista era il famoso Douglas Fairbanks. In mezzo ai bambini che si rallegravano dello spettacolo, stava seduto l'uomo, fissando lo schermo con la massima concentrazione, corrugando la fronte, tremolante e affannato dalla fatica. Era del tutto esaurito quando uscì. « Bè, ti è piaciuto? », interrogava un amico. « Molto! terribilmente interessante! Ma... quale era la



Freud ad uso e consumo degli americani: come appare l'attrice Ingrid Bergman nella sequenza del sogno ideata da Salvador Dalí per « *Spellbound* » (Io ti salverò, 1945) diretto da Hitchcock.



Da « *Sequoia* » di Chester M. Franklin. L'esperimento che si descrive in questo film, ossia la coeducazione di un puma e di un cervo, poteva essere un documento psicologico interessante.

trama di questo film? ». Non l'aveva capita. La trama che i bambini capivano senza nessuna difficoltà, gli era rimasta incomprendibile. I mezzi di questo linguaggio ottico e la loro comprensione da parte del pubblico si presterebbe a esperimenti interessanti per la psicologia dell'intelligenza, del comprendere ecc. La visione di un film può servire anche come « test » per studiare la facoltà d'osservazione di una persona, per constatare quali elementi del film vengono assorbiti e quali no — ciò che starà in rapporti con il carattere, la cultura, gli interessi dell'osservatore stesso — e per vedere inoltre fino a che punto lo spettatore si suggerisce di aver viste materialmente certe cose che nel film erano soltanto accennate parzialmente: bisogno d'integrazione questo o anche di falsificazione al servizio dei propri desideri, opinioni, preconcetti. Sono queste delle ricerche importanti per la psicologia dei testimoni di tribunale.

3) Siamo con queste osservazioni già passati all'ultimo punto e cioè alla psicologia del pubblico cinematografico. E' un argomento questo largamente discusso e non sempre da competenti né su base di un materiale esatto. Ricerche di questo genere, di conseguenze pratiche importanti, senza dubbio, per la produzione cinematografica e l'atteggiamento di pedagoghi, Governi ecc. verso quest'ultima, dovrebbero essere ese-



Da « Der verlorene Sohn » (Il figliol prodigo, 1935) di Luis Trenker. Questo film fornisce un ottimo materiale di studio per lo psicologo.

guite in numero maggiore da psicologi professionali. Esistono studi fatti in America su base sperimentale per quanto riguarda la reazione emotiva dei bambini al cinematografo. Esistono anche delle inchieste sull'impressione, che certi film, p. es. quelli di guerra, hanno fatto sugli spettatori, ma tutto ciò non forma ancora una base di solidità sufficiente per permettere delle conclusioni definitive. Il cinematografo si presenta al psicologo come la soddisfazione di bisogni, creati in parte dal cinema stesso, delle grandi masse. E' il bisogno di compensare le insufficienze della vita propria, vita priva di bellezza, di calma, di sicurezza, di passioni, di sensazioni. La soddisfazione fittizia di questi bisogni, lo psicologo la vede come un espediente di fuga dalla vita, mezzo di pigrizia e di debolezza, usato appunto essenzialmente da persone deboli o snervati che non sanno adoperare i loro

desideri come stimoli di attività pratica. In questo senso lo psicologo trova una analogia fra i sogni — ad occhi chiusi o aperti — studiati attentamente da Freud, Adler e i loro allievi: anche questi sogni compensano in modo fittizio lo squilibrio psichico prodotto da bisogni, desideri, miserie. C'è infine un rapporto fra la psicologia della religione e quella del cinema. La psicologia, insomma, vede nel cinema attuale un sintomo della grande neurosi di cui soffre l'umanità attuale. Può preoccuparsi anche delle funzioni più positive e simpatiche che il cinema potrebbe assumere per risanare questa malattia — il meccanismo della quale è stato studiato così dettagliatamente dai psicologi-medici moderni — e per dar espressione, elevazione ed evoluzione ad una umanità più sana. Una quantità di psicologia pratica si potrebbe trarre dalle ricette empiriche colte dai produttori cinemato-

grafici per fabbricare i film di grande successo e per imporre una certa merce al pubblico. La psicologia della suggestione e della pubblicità trova qui un buon materiale.

Come spettacolo di massa il cinema è infine oggetto della psicologia delle masse, iniziata nell'ottocento da scienziati francesi. Non vorremmo concludere senza accennare alla rappresentazione di speciali stati psicologici e perfino di teorie psicologiche nel cinema artistico. Con i suoi trucchi, il cinema ha potuto dar immagini del sogno molto più concrete di quelle date finora dalla letteratura, dalla pittura ecc: ha potuto rendere bene lo strano fondersi di fenomeni staccati, la deformazione di fatti reali, l'aspetto reale e irreali che hanno allo stesso tempo le fantasie dei sogni. Numerose sono anche le rappresentazioni di allucinazioni, delle fantasie dei dementi ecc. I film dell'avanguardia francese (Clair, Buñuel), si presentano come catene di associazioni libere, determinate soltanto dalle tendenze dell'anima che le crea, e che rassomigliano tanto ai sogni quanto alle associazioni prodotte dal cliente nell'esame psicoanalitico. Esistono infine dei film che cercano di trattare e di divulgare le tesi della psicoanalisi. Uno dei primi fu *Die geheimnisse einer Seele* (I segreti di un'anima, 1926) di G. W. Pabst: questo film che tratta la neurosi di un uomo sorta dai suoi problemi erotici presenta nelle scene di sogno non delle libere creazioni artistiche — le quali seppur possono essere oggetti della psicologia non sono ispirate da essa — ma la simbologia freudiana, tratta con precisione dagli scritti del maestro viennese. Esiste anche un corto metraggio olandese, film avanguardistico del giovane Hans Sluizer nel quale col gioco dei più noti simboli freudiani vien descritta la « Pubertà » della donna. In *Die ewige Maske* (Maschera eterna, 1935) di Hochbaum è stato ricostruito minutamente il processo della perdita dell'Ego avvenuto in conseguenza di una forte scossa traumatica. Più recentemente la funzione dello psichiatra è stata descritta, più o meno accuratamente, in una serie di film americani, di cui il più noto è *The Snake Pit*.

QUADRO SENZA CORNICE

UN POVERO Rodolfo preme sul pennello le dita intirizzite, mentre la sua Mimi, accoccolata vicino, pensa che quella strana figura che lui dipinge regalerà a lei ed al suo pittore un po' di tepore e delle belle cene in trattoria. Infatti Rodolfo l'indomani farà vedere il suo lavoro e se sarà bello, gli aprirà la strada agognata. Di fronte alla finestra illuminata di Rodolfo c'è quella di Davide, un attore cinematografico. Che cosa porterà domani Davide a far vedere? Nulla, ossia: la sua faccia. Si calcherà sul naso, la statura, l'età; mentre invece lui col gesto, la mimica e la voce sa dipingere un quadro che nessuno vorrà vedere; e il bel Gigi, che quadri non sa dipingere, sarà più apprezzato, e lo stupidello potrà regalare il tepore alla sua Mimi.

Davide, se fosse un pittore, sarebbe bravo. Ma esser bravo è una qualità strana per essere valutato. Lui non può dipingere un quadro, anche se lo sa fare perché è bravo; deve dipingere ciò che gli fanno dipingere. Gigi invece, s'è detto, non sa dipingere nessun quadro, eppure è più apprezzato di Davide. Gli si fa tenere il pennello in mano e questo basta. E il quadro? Il quadro, oddio!, si sa che c'è Claudio Regista che sa dipingere bene, ma non ha le mani, e allora, siccome, per piacere, ha bisogno che si creda che lui è bello, così si

nasconde dietro una tenda e preme coi suoi moncherini sui gomiti del bel Gigi e Gigi dipinge. Che fluido prodigioso ha Claudio Regista! E' tanto artista da credere di poter dipingere anche suggestionando il pennello di un altro. Così Gigi dipinge, tremando, ciò che Claudio Regista gli preme sui gomiti: ne risulta un disegno confuso.

Ma perché, dato che non si dipinge senza mani, Claudio Regista non cerca un Tizio col talento da pittore, gli infonde magari l'esperienza della sua arte perduta per le mani mozzate, e lascia che lui dipinga? Potrà sempre dire, per lo meno, di essere stato il suo maestro. No. Claudio vuole apparire lui il pittore, e lui bello e allora, dietro la tenda, preme sui gomiti del bel Gigi.

E il Tizio di talento, che poteva essere cercato, è appunto il nostro Davide, quello che abita dietro la finestrella di fronte a quella di Rodolfo, il pittore di Mimi. Ma il quadro di Davide ha una proprietà strana: non si vede senza cornice. E la cornice gliela può dare solo Claudio Regista e Claudio Regista non la dà a lui, ma al bel Gigi che gli dipinge il suo quadro per via dei gomiti.

Anche Davide ha una Mimi, ma che non sa che lui è bravo. Sa solo che il suo pittore non conclude niente, e allora « frasceggia » con tutti.

ANTONIO NEDIANI

RUDOLF ARNHEIM

LA LEGGENDA DI GÖSTA BERLING

« Gösta Berlings saga » è l'ultimo film girato da Stiller a Rasunda prima della sua partenza per Hollywood (1925), donde non tornerà in Svezia che nel novembre 1928, per morirvi. E' la quarantunesima opera diretta dal regista finlandese, e in essa si ritrovano tutti gli aspetti della sua personalità. Se si considera che i suoi film americani (si vedano *Hotel Imperial* e *The Woman on Trial*) sono mediocri, *Gösta Berlings saga* può considerarsi un canto del cigno.

Il soggetto di questo film è tratto da un voluminoso romanzo di Selma Lagerlöf. Mentre in *Herr arnes penningar* (Il tesoro d'Arne, 1919) e in *Gunnar hedes saga* (Il vecchio castello, 1923), Stiller aveva dalla scrittrice nordica solo i temi lineari, centrati su uno o due personaggi, questa volta il soggetto era vasto, folto, fatto di intrecci paralleli o frammischiati, legati fra loro da un solo personaggio: un pastore. Il lavoro di adattamento rischiava di ripetere la disastrosa esperienza fatta da Sjöström con un'altra opera altrettanto complessa della stessa autrice: *Jerusalem*, la cui materia non aveva potuto essere che malamente e inadeguatamente contenuta in due lunghi film intitolati *Ingmarssönerna*. Perciò, con Hylten-Cavallius (già collaboratore di Ivan Hedqvist e al quale era per gran parte dovuta la notevole continuità drammatica, priva di ogni didascalia esplicativa, di *Vallfarten till Kavlaar*) Stiller dedicò alla stesura dello scenario un'attenzione e una volontà d'autocritica particolari. Non poté tuttavia portare a termine il piano di trasposizione senza aver diviso l'azione in due parti e senza pensare alla realizzazione di due film. Nel suo insieme l'opera finita, durava quattro ore. Sono note le reazioni dei produttori di allora: e Stiller dovette ampiamente tagliare.

Gli attacchi narrativi furono così sovvertiti, e ciò nocque alla precisa logica drammatica dell'opera e ancor più alla sua completa comprensione; risultò inoltre distrutto il ritmo generale. Dai due film così rielaborati, Stiller fu costretto in seguito a trarre una terza versione che non durava molto più d'un'ora. Fu quest'ultima che apparve furtivamente sugli schermi stranieri.

Si comprende quindi, facilmente, come si sia potuto accusare questo regista di ellissi oscure e arbitrarie, di effetti melodrammatici, di mancanza d'una linea psicologica convincente. Così mutilato si seguiva infatti con difficoltà, nel film, il destino del pastore Berling o della Comandante, mentre nella versione originale, che si trova al Filmmuseet di Stoccolma, tale destino si sviluppa con un netto rigore drammatico, un'assoluta verità psicologica e un ritmo naturale: le variazioni di tono e di misura erano significativamente giustificate e orchestrate. Ma anche la versione ridotta di *Gösta Berlings saga* restava, malgrado tutto, un'opera vibrante di pietà umana e nello stesso tempo violenta, trascinante, crudele se non penetrante. Essa conteneva evidentemente quasi tutte le scene spettacolari dell'opera d'origine: fra le altre, quelle delle libagioni presso la Comandante, dell'incendio del castello di Ekebu, dei lupi che inseguono la slitta che porta una delle eroine attraverso l'immensa campagna coperta di neve. C'erano anche sequenze aspre e crudeli: una ragazza moriva sulla neve davanti la soglia d'una porta chiusa in faccia da suo padre; una donna orgogliosa accoglieva l'amante reduce da un viaggio col viso butterato dal vaiolo. Nel saccheggio obbligato della sua opera originale, Stiller aveva potuto salvare qualcuna delle notazioni drammatiche più tipiche del suo notevole senso filmico. La più impressionante, per umanità e purezza espressiva, era quella della Comandante che tornava presso la madre, la cui maledizione era gravata pesantemente sulla sua vita: arriva alla casa paterna stanca dopo una lunga marcia nella neve. Le due donne sono faccia a faccia, lo spirito oppresso da crudeli ricordi. Non fanno un gesto, non dicono una parola,

poi entrambe attaccate alla leva d'un torchio cominciano a girare silenziose e come annientate. In tre soli quadri tutto il significato drammatico e psicologico del momento era chiaramente esposto e profondamente espresso.

In *Gösta Berlings saga* si ebbe la prima rivelazione del temperamento drammatico di Greta Garbo, che era apparsa soltanto in brevi film pubblicitari e in *Luffar Peter* (Il vagabondo Pietro, 1922), un'assai misera commedia la quale faceva pensare a Mack Sennett. La Garbo aveva appena interpretato a teatro la parte di Jessica nel *Mercante di Venezia*, quando Gustaf Molander la presentò a Stiller, che da qualche settimana era incerto nella distribuzione dei ruoli principali del suo film. Greta Garbo diede alla figura di Elisabeth Dohna un'immediata potenza di



espressione ben graduata. Arrivò a eclissare le sue colleghe, come Jenny Hasselqvist e Karin Swanström, attrici di sicuro talento e mature di esperienza, che erano state le prime ad approfittare della grande lezione d'interpretazione impartita da Victor Sjöström.

Gösta Berlings saga fu anche il canto del cigno della grande epoca del cinema svedese. Anche per questa ragione il film costituisce una data, un punto che, nel campo dell'evoluzione dei soggetti verso una più profonda verità umana e in quello del linguaggio cinematografico verso l'originalità e l'efficacia dei mezzi espressivi, riveste un'importanza particolare.

CARL VINCENT

Titolo originale: Gösta Berlings saga - *Regia:* Mauritz Stiller - *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Selma Lagerlöf - *Sceneggiatura:* Mauritz Stiller e Rognar Hylten Cavallius - *Fotografia:* J. Julius - *Scenografia:* Wilhelm Bryde - *Interpreti:* Lars Hanson, Gerda Lundequvist, Hilda Forsbund, Otto Elg - Lundberg, Sixten Malmerfelt, Karin Swanström, Jenny Hasselqvist, Ellen Cederström, Mona Materson, Torsten Hammaren, Greta Garbo, Sven Scholander, Hugo Rönblad, Knut Lambert, Oscar Bergström, Gaston Portefoix, Albert Ståhl, Anton de Verdier, Axel Jacobsen - *Produzione:* Svensk, 1924. *Prima parte:* m. 2345; *seconda parte:* m. 2189. *Versione ridotta proiettata all'estero:* m. 1850.





ANCORA SULLA CRITICA

RISFOGLIAVO giorni addietro, nella pace della Versilia, le prose di Giosuè Carducci per rintracciarvi certo suo conciso e penetrante giudizio sulla letteratura nostra del '500; e come mi soffermavo quasi ogni pagina attratto da quel suo stile sciolto, nervoso e terso ad un tempo, mi capitò sott'occhio il brano iniziale dello scritto "Critica e arte" in cui così argutamente si definiscono i tipi più correnti, allora, dei critici militanti. A me, che ronzavano ancora attorno al capo, moleste come zanzare, le sapute critiche cinematografiche della Mostra veneziana, stupii non poco di trovare nel poeta maremmano ritratti tanto vivi e somiglianti ai giovani e non giovani che esercitano, oggi, la critica cinematografica su per le gazzette e i periodici. Stupore, lo confesso, ingiustificato, perché, a ripensarci bene, nulla di più naturale che questo antico vizio italiano di frequentare i postriboli della pseudo-critica e poi prendersi per via confidenza con ogni donna per bene che passa, si sia trasferito nel campo del cinema dove, per mancanza di una tradizione, è assai più difficile distinguere e selezionare uomini e opere.

Ed ecco i due medaglioni.

Il chierichino

«PRIMO VIEN quello a cui fu aggiustato così bene il nome di "chierichino": il redattore, cioè, di terzo o quarto ordine dei giornali che sono o tengonsi grandi e accreditati, un che di mezzo tra il rapportatore e il cronista, che fa appendici, secondo il bisogno, teatrali o artistiche o letterarie, che oggi discorre di un quadro o di una statua o d'un romanzo o d'un atlante geografico o d'un libro di metafisica, come domani parlerà di una mostra agricola o d'una fiera di beneficenza o dei fratelli siamesi o dell'usignuolo a due teste o dello "scjà" di Persia o delle vostre poesie. Il chierichino può essere giovine e parere già vecchio, può battere alla porta della cinquantina ed essere sempre giovine».

Sue impossibilità

«Il chierichino non "può" mai salire nel giornale al "sancta sanctorum" degli articoli di fondo: per i suoi colleghi, uomini seri, egli è sempre un po' artista, secondo il nobile concetto che i consumatori di politica hanno e si fanno dell'arte. Povero chierichino!».

Sue possibilità

«Può diportare a suo bell'agio per i filari del giornale la sua testicciola e la personcina con la procacia saltellante del montoncino di madamigella Silvia e con gli impetimenti del cagnolo di madama Amaranta; può con la indifferenza irresponsabile del montone brucare le erbetto che spuntano a piè dell'albero della scienza e della ignoranza, del bene e del male, e con la petulanza innocua del pomero de' barocci può abbaire a chi va per la sua strada di su 'l carico di fieno o strame o frumento, o delle brocche, delle pignatte e dei vasi da notte dell'opinione pubblica, che il suo giornale trasporta».

Suo ufficio

«L'ufficio principale, la incumbenza solenne del chierichino è di

CATTIVI PENSIERI

portare il turibolo, l'aspersorio e la catinella dell'acqua santa innanzi o dietro agli arcipreti della libera stampa, cioè ai giornalisti di questo o di quel partito. E quando l'arciprete brontola dall'alto del primo articolo "Dominus vobiscum", il chierichino dagli ultimi gradini risponde "Et cum spiritu tuo"; e incensa a mano a mano gli altri preti che cantano la messa insieme con l'arciprete suo; e grida "raka" a chi non crede che essi posseggono soli la verità e la bellezza, come quelli che ogni giorno l'attingono alla fonte viva, e ogni mattina dopo il caffè e ogni sera dopo il rosolio risciacquandosene la bocca la spruzzano su 'l popolo».

Sua apoteosi

«Egli è contento come una Pasqua quando l'arciprete gli ordina di fare il panegirico di qualche santo della collegiata o di rammemorare o commemorare qualche fedele; quando cioè ha da parlare di quei libri che portano certi nomi, certi titoli, certe dedicatorie, certe raccomandazioni. Oh, come raggia allora seraficamente il chierichino nel bel rochetto dello stile del di delle feste, con le falde e le crepe tutte stridenti e sgargianti nella azzurrastra e rigida inamidatura della accademia nazionale, costituzionale, progressista, democratica!».

Il critico giovinetto

«IL CRITICO "giovinetto" differisce dal "chierichino" in molte cose, e massime in questo: che egli non si restringe ai giornali politici, sui quali, del resto, senza badare a' colori, lascia, come le mosche, i segni del suo passaggio; ma aspira alle riviste... Bel sennò d'oro! ha venti anni, e vi vien voglia di pigliarlo pe' 'l ganascino, e adagiargli la faccia supina, a vedere se ha più denti in bocca e se sotto il labbro imberbe gli sbiechi aguzza e vezzosetta la bazza calcolatrice».

Sua primavera di bellezza

«In ogni congiuntura declina la qualità sua di giovine; e nelle sue giornate letterarie procede alla scoperta oggi di un romanziere giovine, domani d'un drammaturgo giovine, dopo dimani d'un poeta giovine. E poi tutti d'accordo si sbaciucchiano l'un con l'altro per le appendici, con le dedicatorie nelle rassegne; e denudano in cospetto del pubblico le loro pubertà, cantando in coro: Noi siamo i giovini, i giovini, i giovini».

Rettifica

UNO DI COSTORO ha scritto che io avrei detto non esservi stato a Venezia nessuno capace di giudicarmi. Bugia; dissi altra cosa. Infastidito dalla petulanza dei "chierichini" e "giovinetti", che avendo visto il mio film ventiquattr'ore prima del pubblico ne approfittavano per diffondere le loro malignità sentenziose, a un tizio che ebbe a provocarmi poco prima della proiezione dicendomi: «Tra poco l'esame», risposi: «Sì, e poi domani compro i giornali e correggo i compiti». E fu battuta di spirito, ché a correggere gli errori davvero non pensavo mancandomi e il tempo e la voglia. Perché, come ha scritto Goldsmith, "the company of fools may at first make us smile, but at last never fails of rendering us melancholy"».

Un consiglio

ALBERTO MONDADORI mi ha attaccato con una lunga articolessa, che va dalla mia data di nascita ad oggi, circa mezzo secolo di storia, per vendicarsi di una lezione che mi aveva costretto a impartirgli. ("Bianco e Nero", anno IX, n. 8, ottobre 1948, pp. 58-59). Gli do un consiglio: quando si vogliono esercitare certe ritorsioni, prima di tutto si prega un amico che sappia tenere la penna in mano di scrivere il pezzo e poi si prende l'avversario sotto gamba: come io faccio con lui.

L'elefante e le porcellane

QUEL CERTO Zoccolin, Zafferin o Zatterin, non ricordo bene il nome, che crede di fare dello spirito distribuendo a tutti gratuite sgarberie in una prosa che ha l'eleganza e l'agilità di un elefante in un negozio di porcellana, sappia che io non ce l'ho con lui, ma, come diceva Petrolini al disturbatore del loggione, con quelli che gli stanno accanto e non lo buttano sotto.

Chierichini progressivi

IL CRITICO dell'"Unità", Casiraghi, e quello dell'"Avanti!", "sempre pronti" a fare denunce politiche sbagliate perché il sipario di ferro ce l'hanno nella testa ("Fabiola" insegni), son pregati di credere che così dicendo nei loro riguardi io non sollevo questioni politiche, il socialismo e il comunismo sono cose serie, ma più modestamente di intelligenza e buon gusto.

Il cav. Bianchi e altri

MI SCUSO se non posso citare tutti: il cav. Bianchi non va dimenticato per l'impegno con cui esercita la critica, come ha dimostrato nel caso del film "Johnny Belinda", recensendo il quale ha deplorato che la Wyman fosse stata doppiata e male, mentre l'attrice americana, interpretando la parte di una muta, non apriva bocca per tutto il film. Degli altri per parlarne ci vorrebbe un romanzo; ma ogni bel giuoco deve durare poco.

Una buona notizia

E ORA UNA buona notizia per tutti. A novembre esce il mio film in programmazione ordinaria, dando a ognuno la possibilità di rincarare la dose. Io non me ne dolgo e il produttore è felice della pubblicità perché sa bene che il pubblico tiene in minor conto di noi tanto "chierichini" che "giovinetti". E allora sotto.

Ringraziamento

A QUANTI hanno giudicato, anche negativamente, il mio film con onestà e intelligenza rivolgo un ringraziamento di cuore. Soprattutto perché m'hanno preservato dal peccato di superbia in cui gli altri, con la loro ignoranza e il loro mal'animo, stavano per farmi cadere.

LUIGI CHIARINI

JOHN FORD è un uomo massiccio, dall'andatura strascicata, dal volto rugoso, con dei capelli rossi che si sono scoloriti con gli anni. Ha un temperamento e una vocazione per fare i film che stanno a ricordare a molti uomini di Hollywood come il cinema non sia soltanto un'industria, ma un'arte. Egli è considerato uno fra i più grandi registi che siano esistiti. Ha vinto tre Oscar (soltanto Frank Capra ne ha avuti altrettanti) e, cosa mai vista, si è aggiudicato per ben quattro volte il premio annuale per la regia attribuito dai critici cinematografici di New York. Ford è orgoglioso dei suoi trofei, anche se non si è mai presentato ai banchetti dell'Academy o alla trasmissione radiofonica dei critici, per riceverli. Egli odia la pubblicità. Ford incominciò a mieterne premi nel 1935 quando diresse *The Informer* (Il traditore), ma quella dei premi divenne un'abitudine soltanto a incominciare dal 1939. In quell'anno il suo *Stagecoach* (Ombre rosse) vinse l'Award dei critici per il film meglio diretto dell'annata. Nel 1940 *The Grapes of Wrath* (Furora) si prese il premio dei critici e l'Oscar dell'Accademia. Nel 1941 ottenne il suo terzo Oscar per *How Green Was My Valley* (Come era verde la mia valle).

In divisa da ufficiale di marina, come comandante del Field Photographic Branch del OSS, rimase per qualche tempo fuori dalle competizioni. Tuttavia riuscì ugualmente a vincere due Oscar per la Marina. Il suo film della battaglia di Midway (*The Battle of Midway*, 1942) fu premiato con un Oscar speciale come il miglior documentario dell'anno. Ford lo girò personalmente, ritto su di una torretta esposta al fuoco e, a detta di testimoni degni di fede, urlando agli attaccanti di spostarsi a destra o a sinistra, e bestemmiano quando essi disubbidivano ai suoi ordini. Il film salta in un punto: nel momento in cui una bomba esplose vicino, mandando dei frammenti di acciaio a conficcarsi nel braccio di Ford. Egli continuò a girare, naturalmente. Guadagnò un secondo Oscar per la Marina con un film intitolato *7 Dicembre*, che illustrava i danni subiti a Pearl Harbor. Lo zio Sam gli è debitore di un altro aiuto, anche se meno diretto, in relazione con i processi per i grandi criminali di guerra. Uno dei compiti dell'OSS era stato quello di raccogliere film che documentassero la colpa dei nazisti. Due giovani ufficiali di marina vennero a sapere che tutti i negativi dei noti-



John Ford, in una fotografia di alcuni anni fa. Ford è chiamato in America "John, il ribelle": si rifiuta infatti di credere nel tema della "bella ragazza che incontra il solito giovanotto".

JOHN, "IL RIBELLE"

ziari tedeschi erano immagazzinati negli archivi del film germanico di Babelsberg, in zona sovietica. L'ufficiale russo in carica, un certo maggior Arinarius, squadrò sospettosamente i due ufficiali domandando: « Per qual motivo ufficiali di marina vanno cercando dei film in Germania? ».

« Ecco, è un po' difficile da spiegare », disse uno degli ufficiali, « ma appartengo a un'unità navale comandata dal Capitano John Ford che è stato incaricato di raccogliere documenti fotografici per il processo di Norimberga ».

« John Ford, il regista? », domandò il maggiore.

« Ne avete sentito parlare? », motteggiò l'ufficiale.

« Nel mio libro sulla storia del cinema », disse Arinarius, « ho dedicato a Ford due capitoli. Il cavallo d'acclato è tuttora uno dei miei film preferiti ». E l'ex professore di storia del cinema dell'Istituto Cinematografico di Mosca incominciò ad analizzare

The Informer, *Arrowsmith* (Un popolo muore, 1931), *The Lost Patrol* (La pattuglia sperduta, 1934) e una decina di altri film di Ford. Quando ebbe terminato, diede un colpo sulla schiena all'ufficiale americano dicendogli di ritornare il giorno seguente con una jeep. Quando i due ufficiali di marina lasciarono Babelsberg due giorni dopo, ebbero bisogno non di una jeep ma di un grosso camion per portarsi via il carico di pellicole.

Da quanto si è detto più sopra si potrebbe dedurre che Ford, a cinquantatré anni, sia il beniamino dei produttori di Hollywood, l'unico regista che ogni « glamour girl » desideri avere sul « set ». Per fortuna non è così. Egli non ha familiarità con le belle del cinema, né sul « set » né fuori, perché si rifiuta di credere nel tema della *ragazza che incontra il giovanotto*. I produttori si forcono sulle loro poltrone quando vien menzionato il nome di Ford. « E' un uomo difficile da manovrare », disse uno di

questi. Il suo assistente aspettò che egli fosse uscito poi disse ridendo: « Ford non si può "manovrare". Non c'è che da allentare le briglie e cercare di restare aggrappati ».

Ford fece gran parte dei suoi film migliori col semplice espediente di farli tranquilli a viva forza ai riluttanti produttori di Hollywood. Gli ci vollero cinque anni per convincere uno studio a lasciarli fare *The Informer*. Siccome né la 20th Century Fox né David O. Selznick vollero finanziare *Stagecoach*, e *The Long Voyage Home* (Lungo viaggio di ritorno, 1940) egli diede battaglia a Walter Wanger ed alla fine ebbe partita vinta. La RKO aveva così poca fiducia nel suo film senza donne, *The Lost Patrol*, che preventivò un bilancio praticamente da film di seconda categoria. C. E. Ford girò il film nel tempo record di tre settimane. I produttori si riservano sempre il diritto di fare dei tagli nel lavoro del regista. Ford legò loro le mani girando i suoi in modo che possono essere tagliati in un solo modo: nel suo. « La funzione di un produttore mi è sempre sembrata semplicemente una funzione accidentale », dice. « I film dovrebbero essere il risultato del lavoro combinato del regista e dello scrittore, mentre il produttore se ne sta semplicemente a guardare in modo benevolo e paterno per sgridarli se spendono troppo ». Ma i benevoli rimbrotti non sempre funzionano. Una volta Ford si



Was My Valley il direttore di produzioni gli si avvicinò sul « set » per ricordargli che era indietro di dieci giorni sul tempo fissato. Ford prese il copione e con tutta calma ne strappò venti fogli a casaccio. « Ora siamo nel tempo stabilito », disse. « Vi sentite meglio? ». Il disgraziato disse che no. « Decidetevi », disse allora Ford. « Volete un lavoro svelto o buono? ». I grossi papaveri degli uffici decisero che lo volevano buono. Il film costò un milione e 250 mila dollari; a tutt'oggi ha fruttato circa sei milioni. Due anni fa John Ford, per liberarsi da ogni ingerenza estranea, fondò la sua Compagnia di produzione, la « Argosy Pictures », in società con Merian Cooper, l'uomo che ha fatto *King Kong*. La prudenza avrebbe consigliato come primo esperimento un film di sicuro successo commerciale; invece Ford se ne andò al Messico e girò *The Fugitive*, (La croce di fuoco, 1947), una specie di parabola religiosa, filmata senza la minima concessione al « box-office ». Dopo avere fatto così gli sberleffi alle convenzioni, Ford girò *Fort Apache*, *Three Godfathers* e *She Wore a Yellow Ribbon*, tre « western » di sicuro successo commerciale.

Lo spirito di ribellione di Ford fu ereditato, dicono i familiari, da uno zio, Mike Connolly, che fece la traversata dall'Irlanda nella primavera del '62. Appena sceso dalla passerella, egli fu abbordato da due sorridenti sconosciuti. « Ti piacerebbe fare il guidatore di un tram a cavalli? », gli domandò uno dei due. Mike disse che per lui andava benissimo. Così gli diedero un'uniforme e, senza quasi avvedersene, egli si trovò alla battaglia di Siloh. La slealtà di un simile modo di procedere lo disgustò a tal punto da indurlo a disertare immediatamente e a passare dalla parte dei ribelli, dove servì con grande eroismo contro l'Unione. Ford è sempre stato orgoglioso di suo zio Mike, e rimase un simpatizzante dei Confederati benché sia nato a Cape Elizabeth, nel Maine, da padre irlandese. Sua madre è nativa delle isole Aran. Ford assicura che la sua data di nascita è l'uno febbraio del 1895, e asserisce di essere il più giovane dei tredici fratelli. La data di nascita può anche essere esatta, ma i Feeneys ebbero soltanto undici figli, secondo la dichiarazione dei due fratelli e della sorella

di John, che vivono a Hollywood. Feeney è il nome ufficiale della famiglia, che in origine era O'Fienne. Il nome Ford fu adottato dal fratello Francis, quando scappò di casa per fare l'attore; e John lo accettò, per evitare confusioni, quando raggiunse Francis a Hollywood. Ma confusione ci fu ad ogni modo quando più tardi anche il fratello Eddie andò ad Hollywood e si fece chiamare O'Fearn, un nome che secondo Frank e John non è né carne né pesce né gaelico.

John trascorse l'infanzia e la prima giovinezza a Portland e dintorni, navigò nelle sue baie, e resistette alle preghiere della madre che voleva farne un ecclesiastico. La signora Feeney aveva pregato tanto per tutti i suoi figli che, uno dopo l'altro, erano tutti scappati di casa. Siccome John era il più giovane e la sua ultima speranza, più fervide e incessanti furono le preghiere della signora Feeney perché Iddio lo illuminasse con la sua grazia. Ma dovette avvenire un errore nella celestiale burocrazia; un cugino di John, Daniel Feeney, divenne Vescovo del Maine; John, tre settimane dopo essersi iscritto all'Università di Maine, piantò tutto e scappò a Hollywood. Francis Ford lo aveva preceduto qui da parecchi anni, e quando John arrivò nel 1914, egli era un quotato attore di film a puntate, e regista. Frank non aveva mai informato la famiglia del suo nuovo nome e della sua occupazione. In realtà la signora Feeney, avendo letto la descrizione di un bandito che operava a Yellowstone Park, aveva deciso che il temibile fuorilegge non poteva essere altri che il figlio di cui non aveva mai più saputo nulla. Così incominciò a seguire le gesta del bandito con un certo orgoglio materno. Fu John a far scoppiare la iridescente bolla di sapone quando, durante il suo occasionale servizio come maschera in un cinema di Portland, riconobbe il fratello sullo schermo. Quella sera i Feeney si recarono in massa a quel cinema. A spettacolo terminato la signora Feeney fece un solo commento: « Non avrebbe mai dovuto smettere di fare il bandito ». Nella sua qualità di regista, Frank diede al fratello le funzioni di accessorista, a dodici dollari la settimana. Ma non andò molto che John divenne *stunt-man*, o controfigura per le scene pericolose; non per vocazione, ma perché

ammutinò addirittura contro il suo produttore. Accadde quando stava girando *The Iron Horse* (Il cavallo d'acciaio, 1924). Si era trasferito nelle Sierras del Nevada con una « troupe » di trecento persone: tempo di lavorazione quattro settimane. La « troupe » si era appena accampata fra il Lago Pyramid e Reno, quando si scatenò una tempesta di neve. Ford decise che era più facile cambiare il soggetto che il tempo, e incominciò a girare. La prima tempesta di neve fu seguita da una seconda e da una terza. Una temperatura di venti gradi sotto zero era cosa comune. Al termine delle quattro settimane il produttore ordinò che ritornasse. Ford lacerò il telegramma e mandò i suoi costruttori di strade ferrate a posare nella neve un altro miglio di binari. Ne posarono tre miglia, costruirono tre città fittizie e lanciarono il loro « cavallo d'acciaio » sulla spina dorsale delle Sierras prima che Ford avesse finito, cinque settimane dopo aver ricevuto il primo ordine di rientro. L'ordine era stato ripetuto, con sempre maggior violenza, ad intervalli di una settimana, prima, e poi di un giorno. Quando Ford rientrò a Hollywood, trovò il produttore schiumante di rabbia. Si calmò soltanto quando visionò la pellicola girata. Osservò tuttavia che alcune scene risultavano troppo illuminate. « Deve essere il giorno in cui è venuto fuori il sole », si scusò Ford. *The Iron Horse* costò duecento e ottantamila dollari e fruttò tre milioni.

Durante la lavorazione di *How Green*



Quattro inquadrature tratte da « Young Mr. Lincoln » (1939): un film di John Ford non ancora giunto in Italia e che porta sullo schermo l'ex-Presidente degli Stati Uniti (attore Fonda).

Frank usava dileggiare i suoi pavidi e riluttanti attori dicendo: « Non vi vergognate a dire che è pericoloso? Guardate qua, vi farò vedere che il mio fratellino lo fa benissimo! ».

Una volta fece vedere il giovane John a una scrivania alla quale aveva applicato una miccia di dinamite; sparò una palla da cannone attraverso la tenda e fece volare la scrivania e il fratello, a cinque metri nell'aria. Frank aveva una fiducia illimitata nella resistenza di John. Girando una scena di inseguimento attraverso il passo di Cahuenga, continuava a gridare, da dietro la macchina da presa montata su automobile, a John che naturalmente era l'inseguito: « Ecco, ora sei stato colpito. Tu perdi il controllo dell'automobile! Falla sbandare a destra! Ancora più a destra! Tienti pronto per l'esplosione! ». John riprese i sensi all'ospedale. « L'esplosione » era stata assicurata minando la strada con cariche di dinamite collegate con una serie di fili tirati attraverso la strada. Quando gli fu tolta l'ingessatura al braccio, John si ripresentò al lavoro, e in men che non si dica si trovò vestito con l'uniforme dei Confederati su un pezzetto di campo di battaglia dove aveva il suo da fare a sfuggire a pallottole e granate. Frank, che si incaricava personalmente di fare il lancio delle bombe a polvere, riservò l'ultima per un bello scoppio in primo piano. La granata andò a colpire John sulla testa ed esplose proprio sotto il suo mento. « L'abbiamo scampata bella », gli disse Frank più tardi, quando l'infermiera incominciò a permettere l'ingresso dei visitatori. « Ancora un secondo e il pubblico avrebbe capito che stavo usando una controfigura ». John non è uomo da serbare rancore: ma l'affare della granata non gli andò mai giù del tutto. Diciannove anni più tardi, quando dirigeva *Judge Priest* diede a Frank la parte di un fannullone di villaggio che passava il tempo masticando tabacco, seduto su di una carriola, sulla piazza. Mentre Frank non guardava, Ford ordinò a un assistente di legare con una corda la carriola all'asse di una carrozza. La prima metà della scena fu girata come indicava il copione, ma quando la protagonista se ne andò con la sua carrozza, Frank fece la più bella corsa della sua vita. Ma il peggio fu che il primo, inaspettato sobbalzo, gli fece ingoiare il boccone di tabacco. Quando Frank se ne ritornò zoppicando, Ford disse agitando un dito sotto il naso: « E adesso siamo pari con quella granata! », proprio come se il fatto fosse avvenuto poche ore prima.

Il primo anno passato a Hollywood terminò per Ford in una fiammata di gloria. La compagnia stava girando una sequenza di circo che aveva il suo acme nell'inevitabile incendio della tenda principale. Siccome la tenda era stata presa in affitto per l'occasione, il produttore Carl Laemmle raccomandò a tutti di trattarla con ogni riguardo. L'effetto dell'incendio doveva essere dato da un pezzo di tela che sarebbe stato acceso a debita distanza dalla preziosa tenda, mentre un esercito di inservienti aveva l'ordine di stare a disposizione con secchi d'acqua pronti per spegnere le fiamme non appena filmata la scena. Nella sua qualità di accessorista, John aveva il compito di provvedere i secchi pieni d'acqua. Ma più pensava a quell'incendio da due soldi e più si sentiva depresso. Il giorno in cui si doveva girare la scena madre, John si alzò all'alba. Quando giunse la troupe egli montava la guardia accanto a un esercito di secchi rossi da pompiere. Fu appiccato il fuoco al pezzo di tela imbevuto di petrolio che diede un'allegria fiammata.

« Benissimo », gridò il regista. « Adesso potete spegnerlo ».

La brigata di improvvisati pompiere lanciò nelle fiamme il contenuto dei secchi. Un'esplosione e un ruggiare di fiamme



John Ford mentre dirigeva Victor McLaglen in « The Informer » (Il traditore, 1935): uno dei migliori film prodotti in America, premiato dall'Academy e alla Mostra Internazionale di Venezia.

mentre la benzina di cui John aveva riempito i secchi veniva in contatto con la tela infiammata! Ben presto anche la tenda del circo fu trasformata in un rogo. I cavalli fuggivano nitrendo da tutte le parti e i componenti della «troupe», presi dal panico, partirono come saette per salvare la cara vita. Ford, che si era piazzato vicino alla macchina da presa, subito dopo la conflagrazione gridò: « Continua a girare... non fermarti! ». L'operatore, sbalordito, eseguì bovivamente l'ordine di quell'invasato. Poi Ford andò a nascondersi. Non ebbe bisogno che qualcuno lo avvertisse che era stato licenziato. Due giorni dopo Laemmle lo riassunse in qualità di assistente regista. « Uno spettacolo simile vale bene una tenda da circo », gli disse. « Ma bada di non ricominciare ».

Ford promise di comportarsi bene, ma quando fu promosso regista la gloria gli diede alla testa. Non poteva essere il salario, dato che Laemmle glielo aveva ridotto da cinquanta dollari la settimana a trenta, pensando che l'onore di essere regista a ventun anni compensasse lautamente la differenza. Il salario di Ford è aumentato vertiginosamente da allora; tuttavia egli resta inequivocabilmente il prodotto di una scuola cinematografica dura e semplice. Non ha alcuna delle pose dei « grandi » di

Hollywood. Non assiste alle anteprime, nemmeno a quelle dei suoi film. Nei 34 anni della sua carriera sarà stato intervistato sì e no quattro o cinque volte; non ha mai acconsentito a metter piede in locali del tipo di Ciro's o del Mocambo e abita tuttora nella casa comoda ma senza pretese sulla collina che comprò per la sua sposa una trentina di anni fa. A differenza di molti altri famosi registi, quando lavora trova inutile portare stivali da cavallo, il monoccolo, oppure una di quelle incredibili giacche a grossi quadri che sembrano essere l'uniforme dei « grandi » di Hollywood. E' ben vero che ha l'abitudine di roicchiare la cannucchia delle sue pipe fino a ridurla un mozzicone, e di lavorare spesso con un fazzoletto che gli pende da un angolo della bocca, ciò che lo fa rassomigliare a un bull-dog che riporta la roba al padrone. Ma è una questione di nervi, non di esibizionismo. Sul « set » è come il più esigente comandante di una nave, e richiede l'impossibile dalla sua maestranza. E' parco di elogi; eppure tutti lo adorano.

E altrettanto severo è con gli attori. Una volta, infastidito per i continui ritardi e le obiezioni della protagonista, disse alla « diva », in modo che tutti udissero: « Bellezza, io sono pagato per dirigere. E te, per che

cosa ti pagano?». Durante la lavorazione di *My Darling Clementine* (Sfida infernale, 1946) tenne la compagnia in piedi in una bufera di vento e di pioggia per tre ore, aspettando che una breve schiarita gli desse la luce necessaria per riprendere un dato effetto che voleva ad ogni costo. In *Three Godfathers* portò la «troupe» nel bel mezzo di una tempesta di sabbia nella Valle della Morte, e girò delle scene che il suo stesso operatore era convinto fosse impossibile fotografare. John Wayne e gli altri attori vittime di quell'irradiddio risero amaro quando più tardi lessero che un critico riferendosi a quelle scene parlava della «più grossa tempesta di sabbia che le macchine del vento avessero mai fabbricata a Hollywood».

Ford ha diretto più di ottanta film durante la sua carriera, un vero record per

tete scommettere che durante le prove Danny Borzage stava suonando in sordina sulla sua armonica *Red River Valley*. L'armonica di Borzage provvide quasi tutta la musica che si ode in *The Grapes of Wrath*. Ford la fece registrare col dialogo mentre girava il film, poi combatté per settimane con i signori del reparto musica che volevano inserire il solito commento sinfonico. «Quello che voglio è quella trita vecchia canzone: *Red River Valley*», insistette Ford. E il trito, vecchio motivo suonato sulla vecchia asmatica armonica di Borzage ha commosso milioni di spettatori.

Ford non si è mai veramente arreso al parlato. I suoi sceneggiatori hanno l'ordine di mantenere il dialogo a un «minimo irriducibile». Ford riesce molto spesso a stringere ancora di più l'irriducibile. Egli usa lavorare alla sceneggiatura insieme con i

è un vero attore», dice di lui Ford. E' questo un complimento che egli riserba a non più di quattro o cinque fra gli attori che ha diretto. La «Stock Company» di Ford è una famosa istituzione di Hollywood. E' formata da una trentina fra attori di spalla, interpreti di partecine e comparse, che fanno in modo di partecipare a quasi tutti i suoi film, dove danno interpretazioni meravigliose; ma rendono ben poco quando sono diretti da qualsiasi altro regista.

L'esempio classico del genio di Ford nell'ottenere ciò che vuole da un attore fu l'indimenticabile impersonazione di Gypo Nolan fatta da Victor McLaglen nel film *The Informer*. Ford gli tese una serie di tranelli grazie ai quali McLaglen diede un'interpretazione tale che gli procurò l'Oscar dell'Accademia. Ecco alcuni esempi. Alla fine di una lunga giornata di lavoro, Ford suggerì di provare alla svelta una scena che avrebbe dovuto essere girata il giorno successivo.

«Ma non ho imparato bene le battute», protestò McLaglen.

«E' soltanto una prova», lo rassicurò Ford, e intanto fece cenno all'operatore e al tecnico del suono di tenersi pronti.

McLaglen annaspò attraverso tutta la scena, ingegnandosi a seguire il dialogo basandosi sulle battute degli altri attori. Recitò come Ford sapeva che avrebbe recitato; in modo che nessuno degli spettatori vedendo il film potesse ignorare il fatto che Gypo stava bluffando, costruendo la sua storia di mano in mano che parlava. Quando girò la gozzoviglia di Gypo da un'osteria all'altra di Dublino, Ford preparò McLaglen per la sequenza curando che nei bicchieri ci fosse dell'autentico whisky scozzese. Jack Pennick, l'ex marinaio che da anni era il braccio destro di Ford, fu colui che più clamorosamente simpatizzò con McLaglen durante i giorni duri del film. Lo portava a pranzo, sembrava avere una riserva inesauribile di liquori, gli faceva passare le notti in bianco. «Gliela faremo vedere, al vecchio», diceva. «Gli faremo vedere che non può tiranneggiarci». Sul «set», dopo qualche giorno di questo regime, Gypo portava evidenti sul viso i segni delle formidabili orgie cui si era abbandonato il candido McLaglen. Soltanto molto tempo dopo l'attore scoprì che l'automobile in cui avevano scorrazzato e i liquori che avevano bevuto appartenevano a Ford, e che Pennick non aveva fatto che eseguire gli ordini del «Vecchio».

La specialità di Ford sono i «western» e i film di mare, i due generi più virili di soggetti cinematografici. La sua preferenza per i «western» si può forse attribuire alla loro quasi completa indifferenza per la storia romantica, e la loro opportunità per azione e splendore pittoresco. Il suo amore per le storie di mare ha un'origine più profonda; esso scaturisce dal suo amore stesso per il mare. Ford trascorre la maggior parte del tempo libero a bordo della sua tartana, l'«Araner», che egli si rifiuta di chiamare yacht. Gli ultimi film «western» di Ford hanno immesso nuovo sangue nella «Argosy Company», e i due soci, Ford e Cooper, stanno accarezzando il progetto di lanciarsi in qualche avventura rischiosa, come quella di girare *The Quiet Man* in Irlanda, o di girare una epopea dei Mari del Sud alle isole Marchesi. Ma qualunque sia il primo di questi film ad apparire sullo schermo, non sperate di vedere Ford alla «première». Egli sarà probabilmente in mare sulla «Araner», o chiuso a chiave in camera sua con una pila di romanzi gialli accanto alla poltrona, voltando la schiena agli Oscar che stanno sullo scaffale.

FRANK S. NUGENT



John Ford (al centro) gioca a carte con i suoi attori preferiti: John Wayne, Henry Fonda e Ward Bond. Fonda, diretto dal regista di «Stagecoach», è diventato un autentico attore.

un regista tuttora in piena attività. Non tutti sono buoni, molti furono disastri per ciò che riguarda gli incassi; ma in ognuno di essi si può trovare un tocco distintivo, che lo segna indelebilmente come un film di Ford. John Ford è stato chiamato il più grande stilista cinematografico, tuttavia la essenza del suo stile è la semplicità. Raramente muove la macchina da presa; odia le scene fotografate da angoli eccentrici, innaturali. Disprezza, è la sua parola, «il tocco del regista». «La mia preoccupazione è di far dimenticare allo spettatore che si trova in una sala cinematografica», dice. «Non voglio che sia conscio di una macchina da presa o dello schermo. Voglio che senta che ciò che vede è reale». Per questa ragione, se un attore inciampa in una parola, durante una scena particolarmente emotiva, generalmente la lascia com'è; è più naturale in quel modo. Fa provare ai suoi attori quante volte è necessario, ma raramente fa ripetere le scene più di tre volte, e di solito si accontenta della prima ripresa. Afferma che girare una scena venti o trenta volte, come fanno certi registi, la spoglia di tutta la sua spontaneità. Egli ha tuttora l'abitudine di usare sul «set» una musica appropriata per mettere gli attori nello stato d'animo adatto. Ogni volta che in un film di Ford c'è una scena triste, po-

suoi scrittori, ma non permette mai che dimentichino chi è che tiene in mano la frusta. Una volta Ford stava descrivendo come immaginava il primo «shot» di Cochise, il capo degli indiani Apaches. «Lo vedo ritto contro il cielo, con una mano che stringe la pipa, appoggiata contro il petto...». «Un momento», protestò il disgraziato sceneggiatore che, per ordine di Ford, aveva impiegato circa due mesi a fare le ricerche dell'epoca, «gli Apaches non usavano le pipe. Fumavano sigarette arrotolate con foglie di granturco prima, e più tardi con carta di grano, fatta nel Messico». Ford ascoltò pazientemente poi riprese con l'identico tono di prima: «Vedo Cochise ritto contro la linea del cielo, una mano appoggiata contro il petto... e in quella mano può avere un flauto, un'ascia, non me ne importa un fico di quel che ha... ma per il diavolo, egli non sta fumando nessuna sigaretta!». Forse il miglior attributo di Ford come regista è la sua abilità di ottenere interpretazioni superlative da attori anche mediocri. «Ford potrebbe far vincere un Oscar a un indiano di legno», disse una volta un suo operatore. Questa reputazione fa torto ad attori come Fonda, l'interprete preferito di Ford che non ha bisogno di essere suggestionato per dare una buona interpretazione. «Hank

ALEKSANDROV E DAQUIN IVENS E STRAND

COMBINARE un appuntamento con Grigori Vasilievic Aleksandrov è molto difficile. All'una di notte siamo sprofondati nelle ampie poltrone della Sala Olandese del « Pacific » a Mariánské Lázně. Aleksandrov parla preferibilmente l'inglese, ed è in inglese che ci si mette a conversare. Gli chiediamo soprattutto notizie pratiche, sui sistemi di produzione sovietici. Ci spiega minuziosamente come viene stabilito il piano (« Sapete, da noi tutto è pianificato. Quindi sappiamo con precisione quanto guadagna la gente. Allora calcoliamo, per esempio, che ogni cittadino sovietico possa andare al cinema in media una volta alla settimana. E facciamo un numero di film sufficienti a quest'esigenza. L'anno dopo i salari sono aumentati, quindi facciamo più film, e così via »), come vengono elaborati i soggetti, in stretta collaborazione tra scrittore, regista e sceneggiatore, come poi il regista sceglie il film che vuol fare tra i soggetti elaborati e presentati al Comitato direttivo dello stabilimento; come venga organizzato il « collettivo » di lavoro, in pubblica discussione cui partecipano tutte le maestranze; come infine vengono scelti gli attori. « È interessante come ho scelto Davidov per *Incontro sull'Elba* », dice Grigori Vasilievic, « avevo fatto provini a quattro attori, di cui tre molto famosi. Avevo girato complessivamente diecimila metri di pellicola. Poi ho presentato i provini al « collettivo ». La discussione è stata lunga e accalorata, ma alla fine ci siamo trovati tutti d'accordo nell'attribuire la parte del maggiore Kuzmin a Davidov, che come sapete ha ventiquattro anni, e col mio film debutta sullo schermo ».

Chiediamo come venga assicurato il finanziamento. Veniamo a sapere che il finanziamento è opera del Ministero della Cinematografia, il quale in collaborazione con la direzione di ogni singolo stabilimento (Mosfilm, Lenfilm, Soiuzdetfilm, ecc.) stabilisce la somma relativa alla lavorazione. S'intende che nel corso di quest'ultima la somma può anche essere aumentata, se necessario. Ma è assai più conveniente spendere meno del preventivo. Della somma risparmiata, il venticinque per cento rimane al « collettivo » del film, come premio. « Per *Incontro sull'Elba* erano stati preventivati cinque milioni di rubli, ma abbiamo fatto in modo di spenderne solo tre e mezzo ». Ci mettiamo a fare mentalmente moltiplicazioni e divisioni, per capire quale premio sia toccato al « collettivo », considerando un cambio di cento lire per un rublo. Ma ci rinunciavamo, perché Aleksandrov si è messo a parlarci del pubblico e delle reazioni del pubblico al suo ultimo film. « Da noi la gente va molto al cinema, ma non tanto da non aver più tempo di andare a teatro, ai concerti, o di leggere. A Mosca *Incontro sull'Elba* è uscito contemporaneamente in prima visione in dodici grandi cinema. In un mese, il numero di spettatori ha superato quello degli abitanti di Mosca, per cui devo ritenere che diversa gente sia andata a vederlo più di una volta. Il sistema dell'uscita simultanea di un film in molti cinema è l'abitudine, da noi. Sempre un film esce in più cinema. Poi, a mano a mano che il numero di spettatori diminuisce, il film viene sostituito in una sala, poi in un'altra,

e così via. Accade che un film venga proiettato per più anni nello stesso cinema dove uscì in prima visione. D'altra parte, ci sono i cinema specializzati in film antichi, che ancora interessano il pubblico ».

« E la critica? », chiediamo. « Da noi lo spettatore è il critico principale. Quando un film esce, cominciano ad arrivare migliaia di lettere. Arrivano al regista, al soggetto, agli attori, al Ministero della Cinematografia, al Governo. Tutto questo materiale critico viene esaminato, poi raccolto in archivi presso il Ministero. Possiamo poi contare sulle critiche dei giornali di fabbrica, le quali sono molto utili. La critica

Essa assicura che ognuno è pienamente responsabile del proprio lavoro. Se qualche volta i soggettisti non sono d'accordo con la posizione del « collettivo », e il film viene girato egualmente, decide il pubblico ».

L'ora è ormai molto tarda. « Mister Aleksandrov, please, the last question ». Vogliamo sapere qualcosa circa il suo prossimo film. Girerà *Günka*. « Voglio fare un film nuovo. Cercherò di esprimere il tema e le idee con la musica. Non sarà facile ». Ma nel dire questo, Grigori Vasilievic sorride, e si capisce benissimo che l'idea non lo spaventa affatto.

CON DAQUIN, il bravo regista di *Le point du jour*, si sta sempre in allegria. Tutti i cineasti francesi del resto sono come lui, e si sta molto bene in loro compagnia.

Domanda: « Che cosa pensa del problema del realismo? ».

Risposta: « Il problema del realismo è comune a tutte le arti. Per scrivere lo scenario di *Le point du jour*, Pozner ed io siamo vissuti per un mese nei bacini minerari. Lavoravamo come se fossimo giornalisti: intervistavamo operai, ingegneri, sindacalisti. Il soggetto è nato da quest'inchiesta: quando abbiamo incominciato l'inchiesta, non



Il fotografo e documentarista americano Paul Strand, autore di « Native Land » (1942): una delle opere più significative del cinema statunitense. Strand vorrebbe dirigere un film in Italia.

specializzata non si limita all'analisi dei film e alla soluzione di problemi teorici, ma partecipa alle discussioni di lavoro del « collettivo » di realizzazione, con consigli artistici, soprattutto nella fase in cui si discutono i soggetti e le sceneggiature. E molto spesso i soggetti sono pubblicati integralmente nella stampa, affinché il pubblico possa conoscerli, giudicarli e proporre eventualmente modifiche. Diamo molta importanza a queste reazioni del pubblico, col quale siamo sempre in contatto diretto. Tra l'altro, in questo modo evitiamo spese inutili. L'autocritica ha un grande ruolo in ogni gruppo creativo, prima e durante la lavorazione.

sapevamo ancora com'esso sarebbe risultato. Credo che il film sia realista, e non una fotografia dell'ambiente minerario. Il realismo è lavoro creativo: abbiamo il diritto di creare, ma non quello di inventare. Ci sono i fatti, e dobbiamo non copiarli, ma creare un'opera che dia il significato dei fatti ».

Domanda: « Come si inquadra il problema dello stile, in questa sua opinione? ».

Risposta: « Non so che cosa significhi stile, a priori. Lo stile nasce dal soggetto, dal rapporto che esiste tra soggetto e creatore. C'è gente, nel cinema, che ha stile, ma che non ha nulla da dire. Se un regista ha qualche cosa da dire, creerà lo stile adeguato ».



Il regista francese Louis Daquin, autore di « Le point du jour », di ambiente minerario

Domanda: « Il film realista deve avere un problema alla base, e quale posizione deve avere il regista rispetto al problema che il film pone? ».

Risposta: « Si può fare un film poetico che sia nel contempo un film realista. Un film che pone un problema, anche se si sviluppa in modo fantastico, può essere realista. Realismo presuppone anche immaginazione. Vorrei fare un film che rievochi la vita di un disoccupato, iniziando al tentato suicidio del protagonista. Quindi forme di sogno. Il realismo sopprime tutto quel ch'è falso e artefatto. Non è un problema di stile, è un problema di impostazione ».

Domanda: « Quali rapporti crede intercorrono tra forma e contenuto? ».

Risposta: « Forma e contenuto? Credo che un problema del genere non esista neppure, che lo abbiano inventato gli esteti ».

Daquin è scrupolosissimo, vuole precisione innanzitutto. La sera dopo, mi si precipita incontro: « Sa, avevo dimenticato una cosa, ieri sera. Credo che per essere un buon regista, l'importante sia di avere delle idee. Il resto viene da sé ». E velocemente com'è comparso, scompare.

Se ci sono due cineasti completamente dissimili a prima vista, e invece terribilmente affini per natura e carattere, sono proprio Joris Ivens e Paul Strand. Ivens è

sorridente e gioviale; ha una faccia da ragazzo, si capisce subito che deve essere molto buono. Basta parlargli assieme due minuti, che si diventa amici; par di conoscersi da anni. Quando è preoccupato, pare proprio un ragazzo. E invece quest'uomo gentile, dalle idee chiare, che non è un intellettuale e non è un sentimentale ma sa fondere le due cose assieme, è uno dei pochissimi artisti che si siano espressi solo col documentario *Tre nuove democrazie*. « Ho dovuto tornare in Bulgaria per girare nuove sequenze, perchè la situazione è cambiata, ci sono cose nuove, nel giro di un anno non ho più riconosciuto certi luoghi. E' il rischio del documentarista: c'è sempre il pericolo di non poter finire mai. E' difficile smettere: il documentario segue il corso della vita, e in questi paesi la vita va talmente avanti... ».

Gli chiedo della sua attività, e gentilmente comincia dal principio con metodo e precisione. Mi fa la storia della sua vita e dei suoi film. Le due opere, anche le prime, le ricorda alla perfezione. Non assomiglia affatto a certi grandi registi di nostra conoscenza, i quali interrogati sul loro passato, fingono di aver dimenticato perfino le opere onde il loro nome è entrato nella storia del cinema. Non so se barino, o se affettivamente abbiano tanta poca coscienza del loro lavoro. Ma cito a Ivens una fotografia di un vecchio film pubblicata molti anni fa da una rivista italiana: non appena ho cominciato a descriverla, mi interrompe e continua lui la descrizione. Poi mi spiega in quale punto del film fosse, e che cosa significasse. Non è un problema di memoria.

Gli chiedo che cosa farà, terminato il montaggio di *Tre nuove democrazie*. Mi dice che è stato invitato da Mao Tse Dun a fare un documentario sulla Cina. « Andrò a girare il secondo atto del dramma », aggiunge sorridendo. « Ricorda il primo atto, il documentario *400 milioni?* ». Per fortuna, *400 milioni* è stato proiettato nei Circoli del Cinema italiani a cura della nostra Cineteca, così posso non far la figura dell'ignorante. E molte altre cose vorrei chiedere a Ivens (siamo molto ignoranti di cinema, noi gente di cinema): ma egli deve prendere subito l'aereo per Praga, il suo lavoro non può aspettare.

Anche Strand ha realizzato solo documen-

tari. Apparentemente, la sua attività cinematografica è collaterale. E' famoso come fotografo, non come cineasta. Ma ha cominciato a realizzare film nel 1920, col documentario lirico *Manhattan*. Poi è stato operatore (ma praticamente regista e ispiratore) di *Redes*, il film messicano noto in Europa come *Les revoltés de l'Alvarado*; è stato operatore di Pare Lorenz, e co-regista di diversi film prodotti dalla « Frontier Film », la sola casa davvero indipendente che esista in America. « Tre anni è durata la lavorazione di *Native land* », mi dice « la "Frontier Film" è una cooperativa: quando avevamo soldi giravamo, quando non ne avevamo più dovevamo fare altri lavori per procurarci il denaro necessario per proseguire il film ».

Strand è anziano, ha i capelli bianchi e un volto bruno inciso da tante rughe strette e piccine. Quando ride, però, proprio come Ivens, sembra un ragazzo: un vecchio ragazzo buono, che ha subito molte amarezze, ma che non si è mai scoraggiato. Gli chiedo se possiamo fare quattro chiacchiere. Accetta subito. Anche a lui chiedo notizie sulla sua attività, sulla sua vita, sui suoi film. Come Ivens, mi dà risposte precise e dettagliate. Per un'ora ci parla in lungo e in largo di *Redes*. Poi discutiamo di altri problemi: del cinema americano, del realismo, del cinema italiano. Pensa che *Roma, città aperta* è stato un buon film, ma che già con *Paisà* Rossellini non aveva più le idee molto chiare. Gli piacciono i film di De Sica. Giureremmo che i suoi piacerebbero a De Sica.

Poi, all'albergo, ci fa vedere una ventina di fotografie che ha fatto al Messico. Sono davvero straordinarie, e ci rendiamo conto del perché la critica fotografica lo consideri il maggior fotografo americano d'oggi. Ha una straordinaria cura degli oggetti: è con amore che maneggia quelle fotografie rare e preziose, studia a lungo il come metterle nella luce migliore onde noi le si possa vedere a nostro agio e bene. Un fatto ci colpisce subito: queste fotografie, per stile, per tecnica, per concezione strutturale, sono assai diverse da quelle di *Redes*, di *Native Land*, dei film di Lorenz. Ma identico è l'interesse per l'uomo, e l'amore per l'uomo. « Vorrei fare qualcosa di simile in Italia, o in Francia », dice Strand.

GLAUCO VIAZZI



Un primo piano tratto dal film « Le point du jour », diretto da Louis Daquin, che ha cercato di fare un'opera realista e non un'arida fotografia dell'ambiente in cui si svolge l'azione.

PROBLEMI DELLA FILMOLOGIA

DI UNA CERTA sconnessione nei suoi lavori, il Congresso di Filmologia, tenutosi a Venezia dal 25 al 31 agosto, ha certamente sofferto per più cause, tra le quali quella più appariscente ed evidente è stata la varietà, quasi incredibile, dei suoi componenti. Ma sarebbe ingiusto negare che qualche risultato concreto si sia raggiunto, come si vedrà meglio e documentatamente quando, tra breve, sarà edita ufficialmente la relazione conclusiva che ha chiuso le discussioni. A prescindere da questi risultati, quali che possano essere, una particolare discussione della sezione estetica è stata, a mio parere, assai interessante, e mi pare che valga la pena di informarne quanti si interessano seriamente del film e dei suoi problemi: se non proprio per le conclusioni o per un accordo che si sia effettivamente raggiunto, almeno per l'impostazione del problema e come avvio al chiarimento di tutto un ordine di problemi connessi a quello centrale. Chiarimento su cui questa cronachetta parziale e soggettiva vorrebbe portare un modesto contributo.

Quando io sono entrato, congressista un po' ritardatario, nel salone dell'Hotel Excelsior, gli altri, della sezione estetica, erano già attorno al tavolo e prendeva la parola il prof. Galvano della Volpe dell'Università di Messina; e fu per me una piacevole, inattesa sorpresa, non la dottrina e la vivacità del relatore, che mi erano ben note da molto tempo, ma il fatto che le sue parole sembravano dette apposta per risolvere i dubbi e le incertezze che io portavo con me, a quel Congresso, proprio sulla stessa « filmologia ». Come considerare infatti questa nuovissima filmologia? Studio di tutte le scienze che hanno attinenza col film significa studio di tutte le scienze « tout court »; e organizzazione di tutte le scienze significa, secondo un vecchio assioma positivista, filosofia « tout court ». Ma noi abbiamo da lungo tempo ripudiato e superato la filosofia positivista; e, d'altro canto, il film di per sé non può essere né può fornire, un criterio organizzatore di tutte le scienze. Qualche lume, ed una parziale e pratica risposta a questo mio primo dubbio m'era già venuto, per la verità, dal programma del Congresso, che prevedeva lavori in comune e lavori a sezioni separate, e già metteva cioè qualche ordine alla sgomentevole illimitatezza dell'assunto. Le sezioni separate comprendevano: estetica, psicologia, sociologia. E, certo, se si astrae dalla meccanica degli apparecchi, dalla chimica, dalla sensitometria e da che altro si voglia e si arriva finalmente al film compiuto, questo può essere considerato da un punto di vista estetico, da un punto di vista psicologico (psicologia di coloro che lo creano e psicologia di coloro che lo vedono) e dal punto di vista sociale, cioè nei suoi effetti non individuali ma collettivi. E tuttavia, io mi chiedevo ancora, sono poi effettivamente valide queste suddivisioni, e non è forse vero che la considerazione rigorosamente estetica abbraccia di fatto anche le altre due?

Proprio uno sforzo di chiarificazione e di unificazione di questo genere esprimeva la relazione del prof. Galvano della Volpe. Dopo una lucida e stringata critica della estetica classicistica, e del suo identificare

l'arte col vero, e dopo una ancor più stringata e più drastica critica dell'estetica romantica e del suo fatale sboccare nell'estasi fisico-mistica, il Della Volpe poneva l'istanza di una sintesi superiore che risolvesse l'antagonismo delle due venerande correnti e che di esse ereditasse solo quanto ancor oggi può accettarsi come valido: poneva l'istanza cioè di una idea dell'arte come sintesi di sentimento e di ragione. A questo punto intervenne il dott. Chiarini, Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia, che, accettando tutte le premesse del Della Volpe, oppose però che da quelle non si giungeva ad alcun approdo e, se mai, solo ad un punto di partenza. Esse lasciano ancora allo stato di problema una concezione dell'arte modernamente intesa, giacché la definizione « sintesi di sentimento e di ragione » non definisce in quanto non distingue, e non ci permette in sostanza di discriminare una macchina da scrivere, ad esempio, da un quadro. Galvano della Volpe rispose che noi abbiamo già da tempo refutato le « distinzioni » crociane e non crediamo cioè ad uno Spirito la cui vita si svolga per gradi e si divida come un arancio in spicchi. Croce non ha visto che in tutto è tutto, e quando egli pone la metastoricità della fantasia perde l'unico criterio-criticamente valido per giudicar d'arte.

A parte la polemica che ne nacque immediatamente e che minacciò di raggiungere toni di grande asprezza, perché il Chiarini vide in questa posizione qualche analogia con quella di Giovanni Gentile, cosa che urtò profondamente ed offese il Della Volpe, si era effettivamente giunti al punto della questione. Della Volpe volle chiarire ancora che i concetti, per essere accettati ed aver diritto di cittadinanza in una cultura veramente moderna, non possono giustificarsi da se stessi e coordinarsi

in sistemi astratti, ma debbono essere funzionali, conestati dall'esperienza, convalidati e inverati dalla pratica. Ed è questa senza dubbio una verità rivoluzionaria che ormai compie i cento anni, da quando Carlo Marx per primo la formulò, capovolgendo e rimettendo sulle gambe la filosofia che, con Hegel, marciava a testa sotto: ma non per questo è una verità meno attuale e meno rivoluzionaria, con quel suo mettere in stato di crisi la stessa filosofia. (Un risultato che, in verità, non è poi lontanissimo da Gentile, che, non per nulla aveva letto assiduamente Marx).

La distinzione sarà dunque nelle tecniche, si affermò da più parti, dalle differenti tecniche artistiche, e si richiese di rientrare nei limiti della discussione cinematografica: i francesi specialmente, che desideravano arrivare ad una definizione del *ritmo* cinematografico. Fu discusso quindi lungamente il concetto di montaggio, se e quanto esso sia specifico del film, e si arrivò — non so se da tutti rendendosi conto delle conseguenze — alla conclusione che non esiste un astratto montaggio, ma che ogni film ha il suo proprio ed esclusivo. Avrei voluto a questo punto intervenire per aderire all'idea che nell'arte la « forma », non volgarmente intesa come *tecnica*, è specifica ed esclusiva di ogni singola opera; ed avrei voluto portare qualche pezza d'appoggio non crociana a questa nota tesi crociana; ed anche offrirne qualche documentazione: soprattutto la pratica critica degli « attribuzionisti » delle arti figurative, dalla critica un po' ingenua del Morelli, che per identificare l'autore dei quadri studiava il modo particolare di ogni pittore nel disegnare e dipingere mani, piedi, nasi, occhi, unghie (e che perciò fu ironizzata come « bertillonismo » critico) a quella gloriosa delle scoperte del Cavalcaselle, a quella ancora, alta e folgorante, di Roberto Longhi.



Liliana Tullini nel film « Donne senza nome », che si sta girando in Italia per la regia di Géza Radányi, l'autore di « Valahol Európában » (Accadde in Europa). Tra gli altri interpreti di questo film, sceneggiato anche da Alvaro, figurano Françoise Rosay, Maggiorani e Vioi Gioi.

Ma poiché chiese di parlare il prof. Carlo Ragghianti, preferii ascoltare.

In quell'intervento, e nella successiva ampia relazione del giorno seguente, il prof. Ragghianti dichiarò che l'interesse per il cinema in lui, storico e critico d'arte, era nato soprattutto dalla lettura dei saggi di Pudovkin: Pudovkin che, quando parla di arte cinematografica come arte della visione, intende visione nel senso degli esteti della « pura visibilità », Fiedler, von Marès, Hildebrand, fino a Woellflin e a Focillon. D'altro canto la tesi di Pudovkin della « idealità del tempo e dello spazio » nel film ha indotto Ragghianti a nuovamente respingere le distinzioni lessinghiane delle arti dello spazio e delle arti del tempo, ed alla conclusione che un « tempo ideale » esiste anche nelle arti figurative che sono attuate e debbono essere considerate non fulmineamente ma secondo un loro interiore svolgimento. Così per tutte le arti, e così anche per il cinema, anch'esso arte della visione, arte figurativa, del quale, appunto come vuole Pudovkin, il montaggio è « la base estetica ». Cosicché la critica di un film o di qualsiasi altra opera d'arte può farsi coincidere con la scoperta del suo « tempo interiore ». Il mio inter-

vento fu anzitutto per dichiarare che la posizione estetica di Pudovkin non può oggi esser valutata in base alle sue prime formulazioni, che egli ha in buona parte ripudiato, come io ho sentito dalla sua viva voce, in una privata conversazione avvenuta a Varsavia l'anno scorso, e come, del resto si sapeva e si sa dalle critiche che gli son state mosse e dall'autocritica che egli ha fatto. Pudovkin, che non è probabile derivi, neanche indirettamente, dagli esteti della « pura visibilità », ha certo nei primi tempi delle sue ricerche, schematizzato i possibili modi di montaggio, astraendo dalle interne necessità delle singole opere, e in questo aspetto della sua prima teorizzazione è indubbiamente scivolato nel formalismo: formalismo che oggi, riconosciuto tale, egli ripudia energicamente.

Pienamente d'accordo che un « tempo ideale » esiste in ogni opera d'arte e che esso in sostanza ne costituisce quello che suoi chiamarsi la « forma »; ma la forma non è, come la intendevano i purvisibilisti, valida in sé, né segue nella sua evoluzione la sociologia antropomorfa woellfliniana, né sono i valori tattili o gli stimoli dei polpastrelli delle dita che dir si voglia

alla Berenson, i suoi effettivi valori: così come il montaggio, nel film, non vale astrattamente perché creatore di un più o meno gradevole disegno ritmico. La forma di un'opera, nella sua irripudicabile unicità, vale in quanto portatrice del contenuto: non del contenuto esterno (soggetto, azione, effetti etc.) ma del contenuto profondo, cioè dell'« idea » dell'opera.

Questi, non poi lontanissimi, alcuni punti di vista sostenuti, in fatto di estetica generale e di estetica cinematografica, da alcuni dei congressisti italiani, al Convegno di Filmologia. Come si vede temi attuali e come si dice di scottante, quasi, attualità. Un accordo pieno, almeno nel breve periodo del Congresso, non era umanamente possibile ottenerlo. Ed io pensai di uscire deliberatamente dal seminato per trovare un punto su cui l'accordo non potesse decentemente mancare: e informai che, qualche giorno prima, Pudovkin, in un altro congresso, il Congresso per la Pace, a Mosca, aveva sostenuto che il cinema deve essere messo a servizio della Pace.

I congressisti unanimemente applaudirono.

UMBERTO BARBARO

LA TORTORA HA TUBATO PER IRVING RAPPER

IL REGISTA Irving Rapper non è un gran nome nel cinema americano. Egli è di origine inglese, proviene dal teatro ed è passato alla regia cinematografica attraverso la direzione del dialogo. I suoi film giunti in Italia sono una mezza dozzina e, salvo l'ultimo sul quale volgiamo il nostro interesse, tutti quanti di portata limitatissima.

The Gay Sisters (Tre sorelle, 1942) è una leggera storia giudiziaria interpretata da Barbara Stanwyck; *The Adventures of Mark Twain* (Il pilota del Mississippi, 1944) è la biografia più o meno fantasiosa del grande scrittore americano; *Rhapsody in Blue* (1945) è pure un film biografico, a sfondo musicale, sul grande compositore Georges Gershwin. I due film successivi, *The Corn is Green* (Il grano è verde, 1945) e *Deception* (Il prezzo dell'inganno, 1946), denotano da parte del regista un impegno maggiore nella originalità del soggetto e una scelta più adeguata dei mezzi espressivi, qualità che possono far supporre serenamente in una certa inclinazione, nell'autore, verso il cinema. Il primo film narra con correttezza, non disgiunta da larghi brani di persuasività, le vicende di una professoressa (Bette Davis), la quale attraverso rinunce e delusioni, si dedica alla educazione dei giovani in un villaggio di minatori; il secondo film è impostato sui casi drammatici e familiari di un violoncellista celebre: in entrambe le opere è sensibile il controllo esercitato dal regista sulle immagini e sul reciproco rapporto delle medesime, anche allo stato puramente sotterraneo. L'ultimo film giunto in Italia, *The Voice of the Turtle* (La voce della tortora, 1947) è, finalmente, una cosa felice di Irving Rapper. Sembra che la biblica tortora, annunciante la primavera dopo il tedioso inverno, abbia simbolicamente annunciato anche un rifiorimento nell'attività

del nostro regista, uscito fuori, con questo film, dal compromesso dei precedenti.

The Voice of the Turtle è un filmetto leggero, ma completo, basato su un soggetto che si può riassumere in poche parole. Sally, una giovane e sensibile aspirante attrice, esce da una dolorosa esperienza d'amore e fa proponimento a se stessa di non innamorarsi più di nessun uomo, dedicandosi interamente al teatro. Però, qualche tempo dopo, attraverso circostanze fortuite, tramite un'amica piuttosto spregiudicata, Olivia, conosce un giovane sergente dell'esercito, Bill, in licenza di tre giorni a Nuova York. Nonostante tutti gli sforzi volenterosi, illusoriamente sorretti dalla insperata accettazione in una grande compagnia di teatro, Sally, nei tre giorni, si innamora del ragazzo e ciò la getta in una profonda tristezza per la tema di ricominciare una storia la quale debba di nuovo dolorosamente finire. Ma Bill è un bravo ragazzo, che si rende conto del tormento di Sally e animato da sincero amore e da umana comprensione, derivanti forse dalla sua psicologia di reduce dal fronte, riesce con pazienza e tenerezza a smontare tutti i timori e a ottenere dalla ragazza una desiderata promessa di matrimonio. In considerazione della linearità dei fatti che costituiscono il soggetto, il valore del film è tutto accentrato sulla espressione dei sentimenti, sulle sfumature, sui passaggi da un timbro ad un altro. Evidentemente in ciò la sceneggiatura ha la sua importanza (ad essa ha collaborato anche John Van Druten, autore della commedia originale da cui è tratto il soggetto del film) e, a voler essere sinceri, se ne risente a volte persino troppo il peso quasi matematico, derivante forse dall'origine dialogicamente teatrale del soggetto; tuttavia il regista ha fatto opera di creazione ispirandosi costantemente ad un valore intrin-

seco della figura, cercando di risolvere in immagini ogni concetto che ne avesse anche la pur minima attitudine. Questa ricerca, se in un primo tempo può sembrare una forzata o magari felice punteggiatura, col prendere corpo del racconto si manifesta apertamente frutto di una coerente impostazione, dalla quale non si può dire che l'ispirazione sia completamente bandita. Si veda una delle prime sequenze che sembra avere subito un sorprendente tono introduttivo. La scaltra Olivia è in casa di Sally e sta telefonando, ad un amico giunto improvvisamente, un sacco di bugie, facendo fronte, evidentemente, ad alcune domande insidiose, che le vengono rivolte dall'altro capo del filo. La camera ritrae il viso della donna, poi, panoramando lentamente, va ad inquadrare una gamba della medesima, dondolante ritmicamente sul tenore della conversazione. Si stabilisce immediatamente un rapporto tra il movimento della gamba ed il significato delle parole, a seconda che la donna ascolta o risponde; e l'immagine acquista una vivacità così densa di significato, da far ritenere la trovata apertamente sentita e voluta.

Su questa linea di accenti il film prosegue in tutto il suo svolgimento, mirando esclusivamente a chiarire la posizione psicologica dei personaggi attraverso fatti e gesti inequivocabili. Naturalmente la parte più distesa dell'esposizione è riservata alla ragazza, Sally, con il suo complesso sentimentale ingenuo e sensibile. Essa ha delle innocenti manie: quando versa da bere a qualcuno, prima di servire e non vista, deve necessariamente con un sorso portare il liquido, nei due bicchieri, allo stesso livello; quando piega la coperta del letto deve salire su quest'ultimo e ricorrere ad un complicato e strano esercizio ginnastico per mandare a termine l'operazione; girando per casa cammina di solito a piedi

scalzi sul tappeto. Questi fatti particolari si ripetono ad intervalli con comica naturalezza, ad ogni svolta psicologica, quando l'eco della normalità può esercitare un richiamo sensibile sulla coerenza dell'azione. Certamente, in tutto questo, la sceneggiatura ha la sua importanza, specialmente come entità numerica; ma la chiave visiva degli accostamenti sta tutta nella creazione dell'immagine, che ha un suo modo centrale e una corona di dettagli così immediati per cui, solo in sede di regia, ne può essere considerata l'attuazione. Anche il concetto della misura ha evidentemente un peso diverso nella accezione visiva piuttosto che in quella letteraria e su questo terreno Irving Rapper possiede un tatto malizioso, che solo attraverso la costruzione delle immagini si può manifestare. C'è nel film tutta una sequenza che è un capolavoro di misura, quando Sally, che ha come ospite Bill, vuol nascondere alla invadente Olivia, le tracce dell'uomo. L'episodio, con il malizioso va e vieni delle due donne, pur mirando ad un indiscutibile effetto comico, ha un andamento così strettamente misurato nei termini costitutivi che, pur essendo di notevole consistenza temporale, non cade assolutamente nella lungaggine o nella tirata. Anche in altre parti della vicenda, quando Sally manifesta un aspetto del suo carattere attraverso la facilità al pianto, quelle lacrime piuttosto copiose hanno un senso così realistico, da salvare miracolosamente gli episodi da ogni accusa di dolcissimo sentimentalismo.

E siamo giunti quasi spontaneamente a mettere le mani sulla impronta decisiva del film, che è costituita da un chiaro orientamento verso il realismo. Sebbene la copertina possa sembrare illustrata con un criterio di superficiale ottimismo e di facilità accidentale, la sostanza però tiene sobriamente conto dei reali rapporti umani e delle loro dirette conseguenze, senza nessun atteggiamento pleonastico. Il realismo, come sostanziale interpretazione dei valori umani e non come esteriore atteggiamento di fatti e di cose, percorre tutto il film con chiaro rigore persuasivo, sia nelle parti narrative che descrittive, sia negli episodi comici che drammatici, contribuendo alla creazione di una autentica atmosfera. Il film si colloca, tanto per intenderci, nella scia di *The Best Years of Our Lives* (I migliori anni della nostra vita, 1946) oppure, fatte le opportune proporzioni, di *Gentleman's Agreement* (Barriera invisibile, 1947) o *Dead End* (Strada sbarrata, 1937). Il tono del discorso di Irving Rapper ha, in fondo, gli stessi accenti usati da un Wyler, da un Kazan, da un Dmytryk o da un Hathaway, nella corrente migliore del cinema americano d'oggi. Nel film di Rapper, non vi sono, come abbiamo sottinteso, grandi problemi e tesi ardite; ma l'impostazione della sua modesta idea centrale è concepita con la stessa presa di posizione adombrata nei film sopra citati. L'atmosfera è ottenuta con dei particolari anche minimi, come l'arredamento ed i vestiti, oppure gli arnesi da cucina o la tavola da pranzo, particolari visti però attraverso una luce pacata di normalità che non è provvisoria, ma ha dei riflessi sinceri e vitali. E' in fondo una rigorosa questione di atteggiamento e di modo di « vedere ».

E tutto questo non ci può che far bene sperare per Irving Rapper: la tortora potrebbe anche non aver tubato invano.

OSVALDO CAMPASSI



Sopra e sotto: Eleanor Parker in due immagini tratte da « *The Voice of the Turtle* » (*La voce della tortora*, 1947): un filmetto leggero, ma non privo di pregi, diretto da Irving Rapper.



13 - LOUIS JOUVET

NON E' DIFFICILE tentare di definire uno « stile » di Louis Jouvét, regista, scenotecnico e attore di teatro (a lui si devono le creazioni forse piú notevoli della scena di prosa francese degli anni fra le due guerre — dalle commedie letteratissime di Jean Giraudoux a *Knock* di Jules Romains, alle riprese memorabili come quella, che potemmo godere anche in Italia, di *L'école des femmes* di Molière) e attore notevolissimo dello schermo. Da quando, allievo di Jacques Copeau, realizzava, seguendo l'idea del maestro, la struttura scenica del Théâtre du Vieux Colombier, banco di prova delle teorie che rimangono alla base dell'arte scenica francese d'oggi, l'arte di Louis Jouvét, in ogni ramo della sua polimorfa attività, è stata per l'appunto sempre rivolta alla ricerca di uno « stile »; e, se vi è giunto in teatro — è piú come regista che come attore — realizzando spettacoli di linea purissima e raffinata sino ad una perfezione che rasenta la staticità e la freddezza, non si può dire che non vi si sia accostato nelle sue molte interpretazioni cinematografiche, quale piú quale meno persuasiva, tutte però intelligenti, di una sottile intelligenza attentissima alle minime sfumature.

Piuttosto che seguire passo per passo la vita cinematografica di Louis Jouvét, vorremmo soffermarci su qualcuno dei personaggi da lui creati, disformi fra di loro, eppure stilisticamente coerenti l'uno all'altro, ravvicinati, innanzi a tutto, da un elemento essenziale, l'assoluta semplicità dei mezzi espressivi, ognuno dei quali è di volta in volta messo in valore (voce, gesticolazione, atteggiamento, sguardo, passo) a caratterizzare il personaggio, rifuggendo da ogni forzatura caricaturale o spettacolare. Jouvét, se non erriamo, è il sostenitore principale, se non l'inventore, della distinzione stilistica fra attore e commediante (*comédien*), ove è posta in rilievo la necessità di una interpretazione che conceda al personaggio, pur senza sacrificare e annullare la personalità dell'artista, una vita propria e originale, che non sia un semplice travestimento occasionale, od un puro esercizio di recitazione. E queste teorie egli ha applicate, sinora, non sacrificando mai il personaggio a se stesso, né se stesso al personaggio, bensì fondendo armonicamente la propria personalità e quella del personaggio, in grazia, per l'appunto, di accentuazioni talvolta minime, ma essenziali e determinanti.

In *Les bas-fonds* (Verso la vita, 1935) di Jean Renoir, tratto dal dramma di Massimo Gorkij, Jouvét era un nobile gentiluomo cui un freddo, sereno cinismo permetteva di sopportare il trapasso dalla elevata condizione al piú basso gradino della scala sociale. La deformazione cui Jouvét aveva sottoposto la propria maschera era minima; ma l'effetto di caratterizzazione scaturiva dal passo, un camminare trascurato insieme, e tricotante, a gambe larghe, sempre uguale, nella scena, intensamente drammatica, in cui il personaggio riconosce la propria rovina totale al giuoco, come nel trascurato andare lungo la strada maestra, ormai vagabondo. La linea morale del personaggio, definita da quel muoversi a gran passi discosti, la

schiena buttata all'indietro con una ferezza altezzosa e noncurante, risultava di notevole efficacia; e quell'interpretazione incontrò infatti vasti consensi presso il pubblico d'ogni paese. Il personaggio, altamente drammatico, anzi, dichiaratamente tragico, del vecchio attore, un tempo adorato dal pubblico e ardentemente desiderato dalle donne, che non sa sopravvivere a se stesso, e, pur di sentirsi vivo, non esita a sospingere al suicidio una fanciulla che l'ama, prima di naufragare nella follia, fu forse la piú alta interpretazione di Jouvét, e la migliore in un film, *La fin du jour* (I prigionieri del sogno, 1938) di Julien Duvivier, che allineava, da Michel Simon a Victor Francen, un'ottima schiera di interpreti. Qui il giuoco dell'attore era ancora piú sottile: un aggrottare lieve di sopracciglia, un avanzare le labbra, un levar del capo, e quel muoversi e parlare irrigidendo il dorso e la nuca in un atteggiamento di forzatura innaturale e di per se stessa intensamente drammatica, erano sufficienti ad affermare una personalità complessa ed involuta, di cui la scena della follia, contenuta nei limiti di una castigatezza esemplare, era coronamento grandiosamente tragico.

FILMOGRAFIA

Nato a Crozon (Finistère) il 24 dicembre 1887.
 1932: *La nuit du carrefour* di Renoir, con Pierre Renoir. - 1934: *Topaze* di Gaspard, con Edwige Feuillère; *Knock* di Goupillières, con Madeleine Ozeray. - 1935: *La Kermesse héroïque* (La kermesse eroica) di Feyder, con Jean Murat; *Les bas-fonds* (Verso la vita) di Renoir, con Jane Holt. - 1936: *Mademoiselle Docteur* (idem) di Pabst con Dita Parlo; *Un carnet de bal* (Carnet di ballo) di Duvivier, con Marie Bell; *Mister Flow* (idem) di Siodmak, con Edwige Feuillère. - 1937: *Ramuntcho* di Barberis, con Françoise Rosay; *27 rue de la Paix* (Il caso del dott. Malineux) con J. L. Barrault; *Alibi* (idem) di Chenal con Erich von Stroheim. - 1938: *La maison du Maltais* (La casa del maltese) di Pierre Chenal, con Viviane Romance; *Entrée des artistes* (Ragazze folli) di Allégret, con Odette Joyeux; *La Marseillaise* (La Marsigliese) di Renoir, con Lise Delamare; *Le drame de Shanghai* (Shanghai) di Pabst, con Christiane Mardayne; *Education de prince* (Se fossi re) di Esway, con Elvire Popesco; *Volpone* (L'avventuriero di Venezia) di Tourneur, con Jacqueline Delubac; *Hôtel du Nord* (Albergo Nord) di Carné, con Annabella; *La fin du jour* (I prigionieri del sogno) di Duvivier, con Michel Simon. - 1939: *La charrette fantôme* (Il carro fantasma) di Duvivier, con Marie Bell; *Untel père et fils* di Duvivier, con Raimu. - 1946: *Un revenant* (Lo spettro del passato) di Jaque con Gaby Morlay. - 1947: *Copie conforme* (Il signor Alibi) di Dréville, con Suzy Delair; *Quai des Orfèvres* (Legittima difesa) di Clouzot, con Simone Renant. - 1948: *Les amoureux sont seuls au monde* di Decoin, con Dany Robin; *Entre onze heures et minuit* di Decoin con Madeleine Robinson. - 1949: *Retour à la vie*, episodio diretto da Clouzot (*Retour de « Jean »*).

Da queste due figure, singolari entrambe, ed entrambe riflesse di una psicologia ondeggiante fra il perverso ed il morbido, scolpite con rara potenza, si discostano altri due personaggi, anch'essi diversissimi fra di loro, quello del monaco gaudente, appena tratteggiato con la rapidità di uno schizzo, in *La Kermesse héroïque* (1935) di Feyder, e quello, piú sviluppato e, forse, piú intensamente caratterizzato, dell'ispettore Antoine in *Quai des Orfèvres* (Legittima difesa, 1947) di Henri-Georges Clouzot. L'amabile fraticchione spagnolo, ben pasciuto e soddisfatto di se stesso, quanto buon casista a giustificazione di sé, risultava con rotondità, a dir vero piú fiamminga che spagnolesca (quanta differenza dai frati ossuti, riarsi di fede, dipinti da un Greco e da uno Zurbarán!) da una recitazione pacata ed arguta, orchestrata sul giuoco delle note profonde, in una musicalità di basso continuo. E la bonarietà d'uomo vissuto dell'ispettore Antoine, mascherata dalla grossolanità poliziesca che sa diventare brutale, pur non essendo crudele, era spiegata da un che di trasandato, di massiccio, emanante dall'andatura un po' curva e faticata del vecchio agente, non meno che dal suo parlare fortemente argotico, e dal farfugliare delle parole in un brontolio ora rapido, ora piú lento e marcato. Né è facilmente dimenticabile la figura dell'elegante ed equivoco messere impersonato da Jouvét in uno degli episodi di *Un carnet de bal* (1936) di Duvivier; mentre il suo garbato, raffinato cinismo dava un gusto particolarmente piccante a *Education de Prince* (1938), un film ispirato da un celebre romanetto di Maurice Donnay, tipico esempio di un particolare gusto della narrativa e del teatro francese, forse deterioro, comunque scintillante di spirito tutt'altro che di cattiva lega.

Si dice che un noto diplomatico abbia dichiarato un giorno a François-Poncet, allora ambasciatore di Francia al Quirinale, che il migliore ambasciatore che la Francia avesse mai avuto in Italia era proprio Jouvét. Certo che pochi attori hanno saputo creare attorno a sé un'atmosfera di simpatia così calorosa, come quella che ha circondato Jouvét in tutte le sue incarnazioni. Risultato, naturalmente, di una naturale comunicatività; ma anche, senza dubbio, della sicurezza di uno « stile » nitido che nulla concede al gigionismo ed al guittismo, sacrificando l'effetto alla dignità piú raccolta e, di conseguenza, piú sicuramente e profondamente efficace. Ché, laddove la ricerca di perfezione è sfociata, come è accaduto a Jouvét regista teatrale, in un risultato di raffinatissima civiltà, ma spoglio di umanità (il pubblico, agli spettacoli di Jouvét, prova un godimento di natura squisitamente artistica, ma non vibra di alcuna emozione umana) la ricerca di semplicità ha portato Jouvét attore cinematografico al raggiungimento di valori umani sinceri ed autenticamente validi. Frutto anche questo, è evidente, di una consumata abilità scenica, qui però meno scoperta, sì che alla validità artistica corrisponde quasi sempre un contenuto emotivo anch'esso valido ed originale.

ALVISE ZOREI



ASPETTI CULTURALI NEL FILM DEL DOPOGUERRA

Pubblichiamo il testo in italiano della relazione letta da Georges Sadoul al III Congresso dei Circoli del Cinema tenutosi a Venezia, come è noto, durante l'ultima Mostra. Rimandiamo invece, per mancanza di spazio, l'annuncio resoconto sul II Congresso della Federazione Internazionale dei Cineclub, federazione di cui il Sadoul è stato eletto segretario generale.

PUO' DARSICI che ci siano ancora delle persone antiquate che contestano al cinema il diritto di essere un'arte, ma è ormai da molto tempo che questo è divenuto uno dei rami più importanti della cultura, uno dei suoi mezzi più efficaci. Esso è, in un certo senso, la sintesi dei principali mezzi di espressione, e ha messo al suo servizio, trasformandole, le acquisizioni culturali del teatro, della letteratura, della pittura, dell'architettura, della musica e di tutte le altre arti. Il nuovo linguaggio del cinema ha, dalla sua origine, la caratteristica di agire sulle « masse riunite », mentre il libro e il giornale agiscono sulle masse in quanto somme di individui. Così il libro (o il teatro) deve in generale aspettare degli anni per poter raggiungere alcune migliaia di uomini. Il film, in qualche mese agisce su migliaia di spettatori. Perciò l'invenzione del cinema supera forse come importanza, l'invenzione della stampa, alla quale lo si è così spesso paragonato. Ora il cinema è per il popolo il mezzo di cultura più importante. E si può prevedere che in un prossimo avvenire questa importanza andrà sempre aumentando; quando il tele-cinema permetterà di proiettare in una sola volta, su migliaia di schermi, per decine di milioni di spettatori. Tuttavia è deplorabile che questa potenza incredibile, nata dalla cultura e messa al suo servizio, sia

stata troppo spesso trasformata, nei nostri paesi, in un mezzo di incultura, in un'esaltazione non dell'uomo, ma della bestia, o usato come un narcotico.

Dopo la guerra, il moltiplicarsi dei « generi » sembra essere il fenomeno più notevole dello sviluppo della cultura cinematografica. Sono passati trent'anni da quando alcuni uomini, raggruppati nei primi Cine-club, lottavano per far riconoscere al film la qualità dell'opera d'arte e Louis Delluc lanciava con successo la formula: « Ça c'est du Cinema » (« Questo sì, è Cinema), il che significava che il film tipo, il film ideale, era quello che almeno in apparenza non aveva preso niente dalle altre arti e si serviva quasi esclusivamente dei mezzi specifici del cinema: montaggio, linguaggio per immagini. Nel 1920 la parola d'ordine di Delluc era indispensabile: bisognava cioè insistere su ciò che differenziava il cinema dalle altre arti perché anch'esso fosse riconosciuto come tale, e anche per svincolarlo dalle speculazioni commerciali che volevano asservirlo, trasformandolo in una semplice trascrizione illustrativa dei romanzi in voga o di lavori teatrali di successo. Ma nel 1949 e senza dubbio ancora più importante dire e ripetere: il cinema non è solamente « Ça », ma è anche mille altre cose, il cinema è tutt'. Perché il cinema può, con la sua multiforme potenza espressiva, unirsi a tutte le arti, a tutte le forme di cultura, assorbirle, trasformarle, mentre, d'altra parte, per la sua prodigiosa diffusione esso può aiutare il loro sviluppo e sviluppare la loro efficacia. Verso il 1925, nell'U.R.S.S., Eisenstein proponeva d'interpretare un film che fosse una trascrizione fedele del Capitale di Carlo Marx; in Francia Jacques Feyder asseriva che il cinema avrebbe potuto produrre opere simili all'Espirit

des Lois de Montesquieu per il loro stile e la loro influenza. Queste dichiarazioni apparivano allora come « boutades »; ma in questo dopo-guerra tutto ci dimostra che noi siamo al principio di quel periodo di cui Eisenstein e Feyder furono i profeti.

Prendiamo, per meglio comprendere, gli esempi più diversi e più disparati. Dall'inizio del parlato, fu una moda il disprezzare « il teatro filmato » e di ripetere, ridicolizzando certe maldestre dichiarazioni del francese Marcel Pagnol sulla drammaturgia « mise en conserve ». Ma oggi il cinema-teatro è diventato un genere riconosciuto, rispettabile grazie ad opere come *Ivan il terribile* di Eisenstein, *Enrico V* e *l'Amleto* di Laurence Olivier, *Les parents terribles* di Jean Cocteau, Eisenstein, alla fine della sua carriera, ritornò alla « mise en scene » teatrale: questo allievo di Meyerhold, nel suo ultimo film, portava al parossismo i mezzi tecnici tradizionali della tragedia e dell'opera. Eisenstein e gli altri registi citati hanno compreso, infatti, tutto quello che essi potevano trarre dal cinema, mettendo al servizio della loro concezione scenica la facoltà miracolosa che ha il film di poter strappare lo spettatore dalla sua poltrona per condurlo nel regno delle tre dimensioni della scena e di avvicinarlo o allontanarlo a piacimento dal viso dei suoi eroi. D'altra parte noi vediamo nascere un cinema psicologico, per certi aspetti simile al romanzo, il quale, ben più di quanto non saprebbe fare il teatro, identifica lo spettatore al protagonista, facendolo penetrare negli angoli più intimi della sua coscienza e nei suoi pensieri più reconditi. Si veda ad esempio il film americano *The Lost Weekend*, film psicologico che non bisogna confondere con quelle « fabbrications » dove sceneggiatori troppo ingenui improntano i loro trucchi alla psicoanalisi e sostituiscono alla « croix de ma mère » del melodramma romantico il facile e artificiale meccanismo di un complesso d'Edipo o di un complesso di inferiorità. Ma ben più che da questa descrizione compiacente del decadimento alcolico di un intellettuale americano, le possibilità e l'avvenire del cinema psicologico vengono dimostrate dal « tormento decisivo » di cui il protagonista non è un pietoso alcoolizzato ma un Eroe che partecipa alle decisioni di una battaglia, dal cui esito dipendeva l'avvenire dell'Umanità e della Civiltà.

I film sull'arte hanno inoltre rappresentato

PIERRE THÉVENARD e GUY TASSEL: « Le cinema scientifique français » Paris, La Jeune Parue, 1948.

L'UROLOGO Pierre Thévenard, a cui in gran parte si deve questo volume, vede nel cinema un mezzo didattico e sperimentale di grande efficacia. Si è dedicato pertanto alla realizzazione di film scientifici: operazioni chirurgiche, ricerche sugli ultra-suoni, sulla centrifugazione ultrarapida, studi biologici sulla vipera e sulla mosca. Queste notizie noi le apprendiamo nella prefazione, scritta da Jean Painlevé. « L'autore, aggiunge Painlevé, unisce all'esposizione rigorosamente scientifica l'arte di saper presentare, ottenuta sovente con il virtuosismo delle sue riprese. Ed è appunto perché egli ha riconosciuto da tempo la potenza evocatrice del cinema, che oggi può realizzare un film come *Lueur...*, sulle reazioni psicologiche di un evaso, ove il sonoro è usato intrinsecamente con effetti di suggestione totale ». Virtù d'esposizione queste, rilevabili anche nel volume, che rimarrà un vero modello del genere, da qualunque punto di vista lo si voglia guardare. Prendiamo ad esempio la veste tipografica, consideriamone le parti in corsivo: chi ha un po' di pratica con i libri di testo scientifici, riconosce l'importanza che assumono le illustrazioni, lo spiccare in corsivo di alcune voci, di alcune proposizioni, ai fini di quella memoria visiva, che tanto aiuta gli alunni nella preparazione. Ma il volume di Thévenard non è un solito libro di testo, secondo i canoni almeno di certa tradizione scolastica, contiene bensì una breve storia della lotta e delle affermazioni del cinema scientifico, la sua situazione attuale in Francia, esposta in termini pratici e competenti, le prospettive future. Così, assieme alla descrizione dettagliata degli apparecchi e alla trattazione cinematica del disegno (il disegno animato), — opera questa del collaboratore Guy Tassel — noi troviamo un vasto capitolo sul cinema di vulgarizzazione scientifica, sui principali registi « vulgarizzatori », delle acute analisi estetiche sull'accompagnamento musicale nei film



scientifici.

Può venir classificato il film scientifico? Finora gli unici a prenderlo in considerazione e a tentare una sua catalogazione sono stati Bardeche e Brasillach. La loro *Histoire du Cinéma* inserisce il film scientifico nel capitolo dedicato all'avanguardia. Thévenard non si stupisce di questo accostamento, in quanto trova il punto d'incontro fra scienza e avanguardia nell'uso, fatto da entrambi, degli « effetti speciali ». Il film scientifico poi può essere messo ai primordi del cinema, all'epoca dell'invenzione della « fotografia in movimento », attraverso gli studi sulla cinematica animale di Muybridge e di Marey. Inoltre, esso va diviso in alcune categorie distinte: v'è un cinema di ricerca, utile allo scienziato, specie nella riproduzione di fenomeni rari e difficili a rilevare direttamente, i quali potranno così venire studiati con maggior comodità, insieme a colleghi, capaci di nuovi suggerimenti e consigli; un cinema didattico per le scuole, condizionato dalla « malleabilità » del mezzo proiettore, in modo da permettere arresti, rallentamenti, accelerazioni, ripetizioni, da divenire insomma quasi un pezzo di creta in mano all'insegnante; un cinema infine di diffusione scientifica, di vulgarizzazione, o meglio, di « haute vulgarisation », secondo l'appellativo di compromesso, coniato appositamente da Jean Painlevé, un cinema adatto alle proiezioni pubbliche, per spettatori indiscriminati.

Tutti gli argomenti, a cui stiamo accennando, sono trattati nel volume, il quale risulta diviso in cinque parti. La prima porta come titolo *L'étude analytique des mouvements rapides*; è dedicata appunto ai moti rapidi, il cui studio sperimentale viene validamente aiutato dall'assunzione cinematografica. Dopo un capitolo dedicato ai precursori Muybridge e Marey, gli autori passano in rassegna gli apparecchi da ripresa, dagli antichi rapidi, fino ai più

moderni, ultra-rapidi, con particolare riguardo al metodo stroboscopico di osservazione dei fenomeni periodici. La seconda parte tratta *L'étude synthétique des mouvements lents*; le possibilità del cinema di accelerare quei movimenti naturali, la cui lentezza originale impedisce la nostra percezione diretta. Così nella biologia e nell'astronomia. Ma, mentre nel campo biologico l'opera di assidui studiosi, come il dottor Comandon, o di spirito geniale, come Charles Métais (tanto poco ortodosso nel suo metodo didattico da venir chiamato il Métais della microcinematografia!), ha reso pacifica l'utilità basilare della ripresa cinematografica, le applicazioni filmiche all'astronomia restano ancora in gran parte da sperimentare, pur avendo esse già dato buoni frutti nello studio delle protuberanze solari e della formazione delle nubi. La terza parte riguarda *Le cinéma de diffusion scientifique*, gli aspetti più popolari cioè del cinema scientifico, attraverso l'opera di maestri come Jean Painlevé, Marc Cantagrel, Jean Bréault, Maxime Pridhommeau, Lallier.

La quarta parte, *Quelques activités particulières du cinéma scientifique*, indugia su alcuni aspetti specifici, il cui sviluppo è stato in Francia assai confortante. Così la ripresa sott'acqua, il film chirurgico e la radio-cinematografia. La quinta ed ultima *Perspectives d'avenir et conclusions générales*, prevede la introduzione del cinema in alcuni campi non ancora esplorati dall'obiettivo: dall'infra-rosso all'ultra-violetto, agli ultra-suoni, alle applicazioni radiografiche, spettrografiche di luce e di massa, ad una stretta collaborazione sperimentale con lo scienziato nei problemi della fisica nucleare (camera di Wilson). Discute infine alcuni aspetti organizzativi delle varie branche scientifiche del cinema francese, di un cinema cioè, che, in omaggio al carattere saliente della stirpe latina, è ancor oggi legato all'affermazione individuale, anche in questo campo che maggiormente si prospetta l'utilità della collaborazione.

CALLISTO COSULICH

nel dopoguerra l'arricchirsi pieno di improvvisi del cinema e della cultura. Traducendo per mezzo del cinema la loro visione della pittura (o della scultura) i realizzatori insegnano al pubblico come guardare e comprendere un'opera d'arte: arricchiscono così il pensiero e la cultura. Altri generi molto diversi nascono da ciò che si riassumeva tempo fa sotto la denominazione comoda e vaga di «documentario». Il cinema è divenuto il mezzo di registrare e di insegnare la Storia. Già durante la guerra, le grandi battaglie erano state il soggetto di grandi film, composti di documenti autentici. Oggi nell'U.R.S.S. la ricostruzione delle battaglie da parte del cinema trasformano i film in veri e propri manuali di storia contemporanea, destinati a migliaia di persone. Tale è, in primo luogo, il sorprendente *Stalingrado* di Petrov. Seguendo la lezione del grande Flaherty, di *Nanook* e di *Moana*, il documentario, che potrebbe chiamarsi «umano», si sviluppa e diventa un genere autonomo. L'Uomo, colto nella vita stessa, vive per lo schermo la sua propria esistenza, nel lavoro, nella sofferenza, nell'amore. Questo genere si è in un certo senso sviluppato in Inghilterra e ha esercitato sul cinema di «finzione» un'influenza che a noi spiace di vedere oggi indietreggiare davanti a delle preoccupazioni commerciali ispirate da Hollywood. Ma questo genere di documentari ha, dopo la guerra, prodotto in altri paesi delle opere importanti quali in Francia *Farebique*, di Georges Rouquier o negli Stati Uniti *The Quiet One* di Meyers. Il «reportage» o la «cronaca» tende a divenire un genere autonomo; sarebbe anche necessario parlare delle mille e una forme del cinema educativo che contengono in germe i generi nuovi ancora mal cristallizzati. E se non volessimo limitare questa rapida rassegna sui nuovi generi di cinema a una semplice e generale osservazione, dovremmo intraprendere addirittura la redazione di un vero trattato. Notiamo pertanto che, di fronte al moltiplicarsi dei generi, un altro fenomeno importante del dopoguerra è il passaggio a classe internazionale di scuole nazionali la cui produzione poteva già essere stata abbondante, ma era tuttavia rimasta mediocre. Citiamo ad esempio il Messico.

Se il cinema arricchisce la cultura, questo avviene soprattutto quando il primo si attiene all'essenziale del secondo, al suo creatore e al suo oggetto principale: all'uomo, ma non all'uomo in sé, a un uomo astratto, bensì agli uomini veri, che vivono nella società, nei loro mille aspetti naturali o sociali di oggi o di ieri. Il cinema, quando perde di vista quest'uomo vero, non adempie più alla sua missione e cessa di servire la cultura; e in vero troppo spesso cerca sistematicamente di trascinare il pubblico fuori dal mondo, in un universo immaginario fatto di vapori mitologici affissanti, senza alcun rapporto con la sua vera realtà. Se noi giudicassimo le nazioni da certi loro film noi ci formeremo su di esse singolari idee. Noi potremmo credere che la Francia sia popolata di criminali e di prostitute tormentate dall'inquietudine metafisica; la Svezia divisa fra Libri Sacri e la «debolezza», tra l'impotenza e l'eroticismo; la Gran Bretagna composta di criminali aristocratici e raffinati intenti a misfatti complicati e perversi; il Paese del Galles abitato da popolazioni paternaliste in cui la figlia del castellano sposa il figlio del droghiere o il figlio dell'industriale sposa la figlia del minatore; infine gli Stati Uniti come una contrada dove vivono esclusivamente «cowboys», gangsters e le pinn up girls, paese votato al miglioramento della razza equina, della criminalità, della polizia, dell'eroticismo, della danza e della psicanalisi.

Ebbene, noi amiamo i film e le scuole nazionali che ci danno di un paese non questa immagine mitologica e assurda, ma che insegnano agli uomini a conoscersi e ad amarsi al di là della frontiera. Ed ecco perché noi siamo in Francia profondamente riconoscenti al cinema italiano di aver portato una visione immediata e urgente dell'uomo di oggi posto di fronte agli scottanti problemi del dopoguerra, delle lotte nazionali e sociali. Così descrivendo l'Umanità contemporanea del suo paese, l'Italia ha saputo servire la vera cultura più forse di nessun altro paese di questa parte di Europa. Essa ha così portato alla cultura umana e umanista il suo contributo a un vero realismo, il cui esempio più chiaro, più diretto e più commovente, *Ladri di biciclette*, sta diventando per i nostri paesi un simbolo, il cui significato universale raggiungerà forse per la sua efficacia, quello che rivestivano tempo fa, i personaggi creati da Chaplin.

GEORGES SADOUL



Oggi il «cinema-teatro» è divenuto un genere riconosciuto e rispettabile, grazie ad opere come l'«Henry V» di Laurence Olivier, di cui diamo qui una inquadratura con il regista-attore.

UNA LETTERA

Caro Di Giammatteo,

nel numero 20 di Cinema scrivi: «Francesco Pasinetti ci ha lasciato due opere fondamentali, il Filmlexikon e la Storia del cinema dalle origini ad oggi. Ebbene, quale miglior omaggio alla sua memoria di un assiduo, rigoroso aggiornamento di quelle opere?... Mi sembrerebbe non solo opportuno ma anche doveroso che si costituisse un comitato con l'incarico di preparare il materiale per una nuova edizione aggiornata...».

Ti potrà interessare conoscere quanto segue. Per quanto riguarda il Filmlexikon sono già arrivato all'individuazione di circa tremila fra omissioni ed errori; e intendo continuare in questo lavoro. Quanto alla parte più importante, ovvero la Storia, già da qualche anno lo scomparso Francesco, ben sapendo del mio interesse per la medesima e di un mio schedario piuttosto vasto ed aggiornato, mi aveva accennato alla possibilità di rifare insieme, con intendimenti del tutto diversi, quella che egli considerava una sua opera fallita; ed i criteri secondo i quali si sarebbe dovuto intraprendere tale nuovo e ingente lavoro furono da noi studiati e previsti fino al più minuto particolare. Poi, un giorno, venne la sciagura. Ma Francesco sembrava ne avesse avuto quasi il presentimento: nella prima puntata della sua rubrica Parlatorio, apparsa postuma su Cinema, egli lasciava a me — né mancavano altri nomi di eventuali collaboratori — l'incarico in questione, quasi come testamento spirituale. Già mesi prima Pasinetti mi aveva scritto diverse volte, ed in ogni sua lettera accennava a questo nostro lavoro (praticamente

già iniziato per quanto concerneva la parte maggiore, vale a dire la fase preparatoria del materiale), piuttosto pessimisticamente circa il tempo che ci sarebbe occorso ed ancor più circa la sua disponibilità.

Testamento spirituale dunque. Ne parlai subito a quella che stimavo la persona più adatta, Michelangelo Antonioni, il quale — vivendo ed essendo con Francesco in rapporti di quasi parentela — era diventato l'erede materiale di tutto l'immenso materiale che egli possedeva. E così, Antonioni ed io, decidemmo di rivolgerci ad un terzo collaboratore, data la vastità dell'impegno, anche se l'opera da noi ideata vuole riguardare soltanto «20 anni di sonoro». Aristarco, Viazzi, Casiraghi, Verdone, furono interpellati, ma dovettero declinare l'invito, presi come sono dal loro attuale lavoro; non dimenticammo i «minori», ragazzi per altro molto preparati. Lo stesso Aurilio si dichiarò disposto, nel caso, a rimandare del tempo necessario il suo ritorno in Francia. A tutt'oggi la base dunque, come vedi, è già formata: è una base solida, ti assicuro. Se l'inizio definitivo dell'impresa è ritardato, ciò è dovuto soltanto agli attuali impegni con alcune case di produzione per la realizzazione di documentari e di un film che Antonio aveva precedentemente presi.

Quindi, caro Di Giammatteo, la tua proposta mi sembra ormai superata. Più gradita sarebbe una tua eventuale collaborazione con noi, specialmente per quanto riguarda il cinema britannico, che tu così profondamente conosci. Molto cordialmente.

GIANNI E. LUGLI



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

PIERO GRILLI (Bari). Pubblico, come avevo promesso, la seconda parte delle risposte ai tuoi quesiti. L'uomo di bronzo è tratto dal romanzo *Kid Galahad* di Francis Wallace, sceneggiato da Seton I. Miller, musicato da Max Steiner e fotografato da Tony Gaudio. 20.000 anni a Sing Sing ha la sceneggiatura di Brown Holmes, Robert T. Lord e Courtney Terret; l'operatore è Barney McGill. Il musicista di Vivo per il mio amore è Max Steiner. June Bride, realizzato lo scorso anno, con Betty Davis e Robert Montgomery, è diretto da Bretaigne Windust; tratto da una commedia di Eileen Tighe e Graeme Lorimer; sceneggiatura di Ronald MacDougall; commento musicale di Max Steiner, orchestrazione di Murray Cutter; operatore Ted McCord; scenografia di Anton Grot.

FRANCO COLOMBO (Bergamo). La tua lettera-requisitoria contro il conte Zorzi, autore di un articolo su un quotidiano milanese dove si alludeva alla Mostra di Venezia e si parlava di «un piccolo mondo snobistico, aristocratico d'Europa e d'America», mi pare troppo violenta. Certe espressioni, certe coloriture, alcuni particolari d'ambiente, Elio Zorzi li ha impiegati ad un solo scopo: scrivere un articolo «leggero», senza polemica ma provvisto di quel tanto di ironia necessaria per far credere che lui le sfilate di moda non le prende troppo sul serio — almeno io credo sia così. La Venezia che tu condanni è proprio la Venezia che lui descrive, ma ogni Festival che vuole smuovere l'ambiente del turismo ed eccitare l'industria alberghiera non può sottrarsi alle banalità, alle superficialità: è la solita storia del cinema creduto «arte facile» e quindi usato per chiamar gente, mentre in realtà un bel film può essere «difficile» come una bella scultura, se vogliamo impiegare il termine «difficile» con la più fustica delle intenzioni. Tu auspichi una Venezia con un «dimesso», per quanto decoroso, grande ritrovo di cultori, studiosi o semplici appassionati i quali vi si trovano con cordialità e semplicità per gustarsi, nel clima più adatto, dei capolavori e, se nel caso, discuterli intrattenendosi in colloqui e ragionamenti tutti rivolti, esclusivamente all'interesse e al progresso dell'arte nel cinema. Questa mostriciattola (1949) è una grande stagione balneare mondana dove sfilano elegantissime «mannequins» e commercianti di film contrattano la loro merce acciòché il più conspicuo capitale in loro mani s'impignori ancor più. Un vero schifo,

non le pare?». Non hai tutti i torti: ma purtroppo, i primi a bearsi della mondanità veneziana sono stati certi critici dai sopraccigli approttati. Da quando mi hanno parlato di certe scarpe rosse, di «foulards» fiamma viva, di camicie gialle ecc., visti in piazza San Marco, penso che il tuo candore sia mal ripagato.

NINO SAMBUELLI (Torino). Il ritratto di Dorian Gray di Albert Lewin m'era parso una buona opera: lo spirito wildiano era rispettato, la condotta del film riusciva efficace e persino l'interpretazione di quell'inespressivo Hurt Haffield era soddisfacente. Sono curioso di conoscere un altro film di Lewin, dedicato a *Bel Ami*: non so se in Italia sia già stato importato e proiettato. Perché vuoi i dati del brutto Ponte di San Louis Rey? Non ho schedato questa seconda riduzione deprecabile del bellissimo romanzo di Wilder.

CARLO FORTUNATO (Pisa). Non sono riuscito a stabilire quale brano di Schumann sia suonato a commento del film *Anime in delirio*. L'autore della partitura musicale, e quindi il rimaneggiatore dei pezzi classici, è Leonid Raab. R. F. (Rimini). Ancora non ho visto il maggiore Barbara di Pascal, ma il «cast» reca il nome di Deborah Kerr, nella parte della sorella della protagonista Wendy Hiller. Hai ragione quando fai osservare che è appunto la Hiller a sostenere il ruolo di Barbara, e non ti si può dar torto quando deprechi la svista di quel critico. Ma non disperare: è un giovane di valore e per questa volta lo si può assolvere.

ROBERTO CHITI (Genova). Vuoi dire ad Amina Tani che *The Sphinx* (La sfinx) presentato in Italia nel 1938 venne prodotto in America dalla Ultra nel 1933. Regista era Phil Rosen. Gli interpreti: Sheila Terry, Lionel Atwill, Theodore Newton, Lucien Prival, Luis Alberni, Paul Hurst, Paul Fix e Robert Ellis. Il film è stato tratto da un romanzo di Albert Demond. Ti ringrazio Roberto, e spero in una tua visita così potremo parlare dell'idea del Filmindex. Di *L'amante dell'Orsa Maggiore* non si sa più nulla; mi risulta che nel 1943 fosse interessato all'interpretazione (e anche alla regia, si diceva) Osvaldo Valenti e non Massimo Girotti. Non mi vergogno nel dichiararti di non avere idee o proposte in merito perché non ho letto il romanzo di Piasecki. Sì, ho notato anch'io su una rivista francese, che finalmente è stato scoperto il nome dell'operatore di *Il fiume rosso*: è Russell Harlan. *Delirio di Allégret* aveva come operatore Armand Thi-

rard e Louis Née. Del *Naples aux balsers du feu* non sono riuscito a trovare il direttore della fotografia; il suo nome non compare su nessun annuario, su nessuna scheda. Da questa colonna chiedo i dati precisi al regista stesso del film, Augusto Genina.

AMINA TANI (Firenze). Nella risposta a Roberto Chiti di Genova c'è una parte che riguarda anche te.

LUCIANO RAINUSSO (Rapallo). Presto avrò un po' di tempo libero, leggerò attentamente le tue lettere sul cinema danese e ti risponderò. Poni delle domande che richiedono molta concentrazione e un viaggio a Copenaghen.

MARIO QUARNOLO (Udine). Lascio a te la parola: «La proposta del Lugli, ripresa e modificata dal tuo corrispondente Carraresi, relativa ad un film su un'orchestra jazz italiana, non mi trova eccessivamente entusiasta. A parte il fatto che le cose dette dal Lugli si possono ugualmente riferire ad una squadra di calcio, ad un equipaggio di un sottomarino, ad un gruppo di soldati in permesso su parola d'onore ecc. ecc. non credo che De Sica (semprechè volesse o potesse accettare) riuscirebbe completamente a non fare uno dei soliti film musicali. E questo vale anche per altri ottimi registi. E poi, mica tutti i solisti di Kramer sono attori cinematografici in potenza, come non lo sono tutti gli operai della Breda o tutti i bagnini del Lido di Roma, o ancora tutte le radio-croniste della Rai».

PIER LUIGI BRUNORI (Firenze). Scusa per il «Bruneri» di quella volta, ma la colpa non era mia. Passò ai dati: Gilda, produzione Columbia; regia: Charles Vidor; interpreti: Rita Hayworth, Glenn Ford, George Macready. Innamorato pazzo, produzione Metro Goldwyn Mayer; regia: Jack Conway; interpreti: William Powell, Myrna Loy, Gail Patrick, Florence Bates, Jack Carson, Sidney Blackmer. Prigioniera di un segreto, produzione Metro Goldwyn Mayer; regia: George Cukor; interpreti: Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Forrest Trucker, Richard Whorf, Audrey Christie, Howard da Silva, Darryl Hickman, William Newell, Frank Craven, Margaret Wycherly, Horace McNally, Percy Kilbride, Donald Meek. Al di sopra di ogni sospetto, produzione Metro Goldwyn Mayer; regia: Richard Thorpe; interpreti: Joan Crawford, Fred Mac Murray, Basil Rathbone, Conrad Veidt. Questa donna è mia, produzione Metro Goldwyn Mayer; regia: W.S. Van Dyke II; interpreti: Spencer Tracy, Hedy Lamarr, Verree Teasdale, Kent Taylor, Laraine Day, Paul Cavanagh, Frances Drake. Ho già spiegato altre volte che le case produttrici straniere rinunciano sovente a distribuire i loro film in Italia in nome proprio e ne cedono quindi una parte alle agenzie di distribuzione nostre non legate a nessun organismo produttivo. Non è un fenomeno recente però: già prima della guerra, la Titanus, la Mitrerva e altre acquistavano i film stranieri. Ti piacciono i film che danno a finir male? Ne vorresti vedere molti? Indicami qualche titolo di film a finale triste, prodotto recentemente.

LUIGI VANNUCCHI (Modena). I protagonisti di *E' accaduto in Europa* sono Arthur Soulay, Suzy Banksy, Miklos Gabor, Ladislav Horvath, Georges Bardi. Gli interpreti di Quarto potere: Joseph Cotten (Jedediah Leland); Dorothy Comynore (Susan Alexander); Everett Sloane (Mr. Bernstein); Ray Collins (Jim W. Gettys); George Coulouris (Walter P. Tachter); Agnes Moorehead (la signora Kane, madre di John Foster); Paul Stewart (Ray-

mond); Ruth Warrick (Emily Norton); Erskine Sandford (Mr. Carter); William Alland (Thompson); Fortunio Bonanova (Matiste); Gus Schilling (il capo dei camerieri); Philip Van Zandt (Mr. Rawlston); Georgia Backus (Miss Anderson); Harry Shannon (il padre di Kane); Sonny Bupp (Kane III); Buddy Swan (Kane all'età di otto anni); Orson Welles (Kane). La sinfonia dei banditi di cui parla Gromo è *The Robber Symphony* di Friedrich Feher, realizzata in Inghilterra nel 1934 e presentata alla Mostra di Venezia nel 1936. Mi pare che *The Film Sense* di Eisenstein sia stato acquistato da un editore di Milano per la traduzione. Il vero nome di Fatty era Roscoe Arbuckle. Cadde in disgrazia presso i suoi «fans» quando fu trovato addormentato, ubriaco, accanto al cadavere nudo di una ragazza, dopo un'orgia. Lo scandalo pare fosse stato preparato dai nemici di Fatty; la polizia condusse le indagini, scoprì la non colpevolezza del comico, ma Arbuckle non tornò più nella stima del pubblico. Fu costretto a recitare accanto a Chaplin o ad altri grossi nomi del cinema comico di allora perché da solo non riusciva a «tenere il cartellone» come si dice in gergo. Non ho letto i libri di Freddi. Scrivimi pure quando ti fa piacere.

EDOARDO GUGLIELMI (Salerno). Il commento musicale della Città nuda è di Miklos Rozsa e F. Skinner; il musicista di Prigioniera di un segreto è Bronislaw Kaper; di Erol senza patria (il film interpretato nel 1935 da John Wayne) credo sia Bakaletnikoff. Sanguine vienense è interpretato da Maria Holst, Willi Fritsch, Dorit Kreysler e Fred Liewehr.

PICCARDA (Firenze). Altre volte ho parlato di De Sica, di Rossellini e di Zampa: mi spiace, non posso più tornarci su. Quattro passi tra le nuvole è stato riproiettato, un mese fa, a cura del Museo del Cinema di Milano e resiste ancora. I meriti di Zavattini — hai ragione — sono molti, e il tuo contributo è chiaramente avvertibile, soprattutto in quei film che sono riusciti a dire qualcosa nella storia più recente del cinema italiano.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

SIGNORA ANNITA LERZ (Scuola Industriale - Campobasso). Vende Cinema - vecchia serie; annate 1939-40-41-42 rilegate e i fascicoli scolti dell'anno 1943 dal numero 157 al numero 189 compreso. Chiede diecimila lire trattabili.

LUIGI VERCELLONE (Via Bidone 37 - Torino). Cerca Cinema - vecchia serie, numeri: 120 e dal 171 al 180 compreso. Cede (in cambio o separatamente), i numeri di Cinema - vecchia serie: dal n. 1 al n. 7 compreso, 12, 13, 17, 50, 60, 63, 66, 68, 83, 92, 161.

WALTER ZAMBONI (Corso Giovecca 143 - Ferrara). Cede i seguenti numeri di Cinema - vecchia serie: 85, 86, 87, 88, dal 90 al 93 compreso, 97, dal 100 al 104 compreso, 106, 107, 108, 114, 118, 123, 125, dal 127 al 131 compreso, 133, 135, dal 137 al 143 compreso, 145, dal 147 al 155, 170.

UBALDO COLOMBO MAININI (Via Pompei 4/A - Vigevano - prov. Pavia). Cede: Cinema - vecchia serie dal n. 25 al n. 60; diverse annate di Hollywood e di Novelle Film; molti numeri di Il Dramma, vecchia e nuova serie, (anche in cambio di numeri che non possiede), e numeri scolti di altre riviste cinematografiche varie.

UBALDO BOSELLO (Via Tre Garofani, 22 - Padova). Cerca i seguenti fascicoli di Bianco e Nero: n. 1, 4, 6, 8, 9, 10, 12 del 1938; i nn. 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 del 1939; i nn. 4 e 6 del 1940; i nn. 1, 8, 10 del 1941. Inoltre acquisisce libri di letteratura cinematografica. Prega di non inviare se non vi sono stati accordi prima.

DIX E MORGAN

RICHARD DIX morì il 20 settembre, e di poche ore lo aveva preceduto nel distacco da Hollywood e dal matto mondo, Frank Morgan: la sorte mise dunque assieme nel ricordo questi due attori così diversi l'uno dall'altro.

Dix era nato a San Paolo, nel Minnesota, non lontano da quelle Praires Côteau e da Sioux City che subito richiamano alla memoria le scotennature degli indiani pellirosse, con i quali e di preferenza ebbe poche avventure. Fu, e rimase poi sempre Stingaree, da un famoso film interpretato nel 1932 con Irene Dunne, cioè una specie di Primula Rossa retrocessa nel West, o meglio quasi un Robin Hood non agile né troppo selvatico ma placato in una lieve e labile apparenza press'a poco romantica, sebbene non fosse mai quel che si dice un Bel Tenebroso. Era però ingenuo, ed era, naturalmente, cavalleresco: portava difatti a sua difesa e quindi con noncuranza una massiccia pistola a tamburo, alquanto incomoda, e questa pistola a tamburo grosso come la rastrelliera di una prima locomotiva meriterebbe d'esser posta in un museo accanto al tubino di Charlie, alle calze di Lola-Lola, alla giarrettiiera di Claudette, ad una ciocca della zazzaretta di Colleen Moore, come segno di un'epoca — se non, più propriamente di un costume cinematografico. La pistola di Dix corrispondeva, in successione di tempi, alla spada generosa di D'Artagnan se non alla decorosa durlindana d'Orlando: era un esempio di lealtà fors'anche canagliosa e giammai vile, non si nascondeva nell'agguato di una tasca, non premeva alle spalle, non sparava alla nuca. Era una minaccia palese, un lentissimo invito al duello magari all'ultimo sangue, e nella cauta e pretenziosa presentazione all'uso significava un « In guardia, signor avversario! » sempre con il dovuto rispetto della vita umana e a debita distanza di salvaguardia. Dix non conosceva il colpo a bruciapelo né la speditezza oltraggiosa del fucile mitragliatore o il volgare sibilo della bombetta a mano; sicché, mutati i tempi, oggi ci appare già come un vecchio eroe — benché avesse solo cinquantatré anni — del suo West, simpatico e caro, di buon cuore, di corretta spavalderia, forse forse un poco ciranesco nell'ideale piuma

del cappello. Anche se, come rappresentazione di tipo, ebbe valore manifesto soltanto da Wellmann che poi lo abbandonò agli scialbi McGann, W. Castle, Selander e Sherman, tra sconosciute Edith Barrett o rivedive e sparute Karen Morley, ma alla comune vicenda d'emozioni, alla scarsa ricerca d'effetti accurati, Richard Dix rimediò poi sempre con solido decoro d'aspetto, di pugni o di convenevole sparatoria, e senza l'ausilio d'un cavallo bianco, in difesa di quelle soavi fanciulle che, tra Kansas e Colorado e Montana, portavano sempre — con ogni moda — un virtuoso vestito di cotone stampato, e si fidanzavano in un sorriso.

Frank Morgan, invece, era nato a New York e come tutti i newyorchesi trattava male quelli del Minnesota poiché fermamente credeva che l'aria dell'Oceano conferisse anche una particolare lievitazione di spirito. Semmai, questa naturale virtù Morgan la dimostrò sul tardi, con l'aureola dei capelli bianchi, ma da principio, e dopo aver fatto per molti anni solamente la « voce al telefono », egli dovette sempre guardarsi dall'altro Morgan, Ralph, che dava maggior risalto alle sue parti robuste. Né fu incoraggiato in una sua propria maniera da Willard Mack, da Franklin o da Robert Z. Leonard che spesso confusero le sue possibilità con quelle di un Guy Kibbee o di uno stantio Adolph Menjou, ma allorché s'impraticò, a modo suo, nell'irascibilità corrusca e tempestosa di Charles Aubrey Smith, Frank Morgan diede qualche personaggio notevole, specialmente quando la mitigò con una veneranda saggezza di cieca fiducia nella vita, e fu l'impenitente giocatore a lieto fine di *Lady Luck* (La fortuna è femmina, 1946), il mordace e però placabilissimo avversario a scacchi del colonnello in *The White Cliffs of Dover* (Le bianche scogliere di Dover, 1944), soprattutto fu il molto rispettabile e candido professor Meraviglia in *The Wizard of Oz* (Il mago di Oz, 1939), con questa interpretazione lasciandoci un grato ricordo di fiaba nella sconsolata America di Steinbeck, di Dassin, di Siodmak o di *Boomerang* e *Lost Boundaries*.

GASTONE TOSCHI



(Continuazione da pag. 154)

CANADA

Per assicurare...

... un più ampio e sicuro sbocco ai film inglesi, verrà presto presentato al Parlamento un progetto di legge mirante a restringere le importazioni cinematografiche dagli Stati Uniti. Il mercato canadese frutta all'industria cinematografica americana circa 20 milioni di dollari all'anno.

AUSTRALIA

Chiusasi con un deficit...

... di 95 milioni di dollari la bilancia dei pagamenti dell'ultimo esercizio finanziario, il Governo australiano ha

ERRATA CORRIGE

Per un errore di montaggio, le tre fotografie pubblicate a pag. 127 del n. 22 sono state posposte: infatti la prima in alto si riferisce al film polacco *Dom na pustkowi* (Casa solitaria), quella al centro a *Patto col diavolo* e la terza a *Kind Hearts and Coronets*.

in animo di dare, fra l'altro, un ulteriore giro di vite all'importazione dei film.

FRANCIA

Il Sindacato degli attori...

... ha proibito ai suoi iscritti di partecipare alle trasmissioni televisive. Questo, in attesa di concludere un accordo con la « Radiodiffusion Française ».

I rappresentanti...

... delle Case di produzione francesi, italiane ed inglesi si sono riuniti a Cannes per far rivivere la Federazione Internazionale dei Produttori. In questa prima riunione sono stati trattati, secondo l'Agenzia « Mundus », la questione del diritto d'autore, quella delle paghe e dell'eventuale scambio degli attori e quella relativa all'opportunità di accordi preventivi per la realizzazione di film. Erano anche presenti, non ufficialmente, i rappresentanti americani e russi.

NUOVA ZELANDA

Secondo una Relazione...

... del Consolato italiano a Wellington, esistono in Nuova Zelanda 480

sale di proiezione. Vengono importati annualmente circa 350 film, di cui 280 americani, ma « il pubblico è stanco di film americani ed è lieto di vedere i nuovi film europei del dopoguerra ». Però « non sono apprezzate alcune scene o addirittura alcune impostazioni di film francesi o italiani, considerate troppo realistiche ». Esiste una censura. Il suo decreto di approvazione deve essere proiettato, mediante diapositiva, prima della proiezione del film.

INGHILTERRA

Gli incassi...

... dei cinema inglesi sono diminuiti del 15 e 20 per cento rispetto all'anno scorso. La diminuzione interessa sia i film inglesi sia i film americani.

I film dichiarati « culturali »...

... da una speciale Commissione potranno essere proiettati nelle « biblioteche » liberi da ogni tassa verso lo Stato. Recentemente, hanno avuto tale riconoscimento *Amleto*, *Enrico V* e *Grandi speranze*.

AUSTRIA

Sono stati presi provvedimenti...

... per porre termine al contrabbando a favore della Russia della pellicola greggia americana fornita in base al Piano Marshall. La Società G. W. Pabst avrebbe ceduto ai russi in pagamento del canone di affitto dei teatri di posa di Rosenhügel, i due terzi della pellicola ricevuta.

U.R.S.S.

A Leningrado...

... ha avuto luogo un Festival cinematografico dedicato a Pushkin in occasione del 150° anniversario della sua nascita. Sono stati presentati: La giovinezza del poeta, Arzum, Dubrowski, La storia dello zar Salтан ed altri film tratti da opere di Pushkin.

MESSICO

La produzione di quest'anno...

... raggiungerà, con ogni probabilità, una punta di cento film. Intanto si stanno facendo passi per ottenere il concorso finanziario dello Stato per impiantare stabilimenti di produzione di pellicola greggia e di apparecchi cinematografici.



disegno di ENNIO CANINO

Un film Lux

Prodotto da D. FORGES DAVANZATI, - diretto da GIUSEPPE DE SANTIS

PASQUA *di* SANGUE

RAF VALLONE LUCIA BOSE' * FOLCO LULLI * GRAZIA MARIA FRANCIA