

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **28**

NUOVA SERIE - 15 DICEMBRE 1949



"PAISÀ", ROSSELLINI E LA CRITICA INGLESE

C'ERA UNA volta un giornale che si chiamava *World Film News*. Una delle sue caratteristiche era quella di mettere insieme una serie di osservazioni opposte, scritte da diversi critici intorno agli stessi film. Si tratta sempre di una cosa istruttiva, specie nel caso di un film che può a buon diritto aspirare ad una qualifica di « grande », in una visione prospettica della produzione cinematografica della nostra epoca. Diamo un'occhiata a quello che hanno detto alcuni critici riguardo a questa qualifica preliminare di grandezza attribuita da molti di essi a *Paisà*.

"Paisà" è un grande film

BASIL WRIGHT: « *Paisà* è un film a lungo metraggio. Esso risulta di sei brevi episodi non collegati l'uno con l'altro in alcun modo né per quanto riguarda i personaggi né per quanto riguarda l'intreccio. Ogni episodio ha un intreccio accuratamente e meditatamente studiato. Si può benissimo domandare perché questo film sia considerato come un documentario. La risposta è che *Paisà* può ben dimostrare non soltanto di essere il culmine di tutta l'evoluzione del documentario, ma anche di esercitare su qualsiasi genere di produzione cinematografica un'influenza tanto profonda ed estesa quanto quella del *Potemkin* ». (*Documentary '47*).

STEPHEN WATTS: « Uno dei grandi film del nostro tempo ». (*Sunday Express*).

RICHARD WINNINGTON: « Non può essere messo in dubbio che *Paisà* di Roberto

Rossellini rimarrà come uno dei pochi grandi « commentari » sulla seconda guerra mondiale che siano stati creati dal cinema contemporaneo... *Paisà*, umoroso e tragico, ha pieno diritto all'abusata qualifica di « grande »... Un film splendidamente riuscito sulla nostra tragica epoca ». (*News Chronicle*).

MATTHEW NORGATE: « In *Paisà* ci sono le note della grandezza ». (*Tribune*).

"Paisà" non è un grande film

JYMPSON HARMAN: « Questi episodi non hanno nesso apparente e tra di essi vi è scarsa coesione ». (*Evening News*).

UN CORRISPONDENTE particolare dell'*Observer*: « Può darsi che egli (Rossellini) un giorno si vergogni di aver trattato ben frettolosamente un tema che meritava di essere trattato con maggior agio ».

L'umanità di Rossellini

IL CRITICO cinematografico del *Times* dice quanto segue sulla nuova scuola realistica del cinema italiano in generale: « Il suo movente è una sorta di realismo fantastico il quale sa come valorizzare le fragilità, i paradossi, le folli incongruenze dell'agire umano; esso abbraccia generosamente i punti di vista opposti piuttosto che rimanere circoscritto decisamente entro uno di essi ». Di Rossellini aggiunge: « Rossellini e il complesso che egli dirige creano, pur dando l'impressione di non fare nulla più che fornire una cronaca composta a caso e sconnessa ».

MILTON SHULMAN, nell'*Evening Standard*, parla di « perfetto realismo e calda umanità » del film, e altri critici scrivono in questi termini:

LEONARD MOSELEY: « Commovente in modo quasi intollerabile ». (*Daily Express*).

STEPHEN WATTS: « Pochi film hanno detto tanto sulla guerra — e sull'umanità — e mai con più acuta sobrietà ».

RICHARD WINNINGTON: « La sua fede negli uomini e nelle donne è evidente quasi in ogni metro del film, al di là di ogni disincanto e ironia ».

MATTHEW NORGATE: « Qui, almeno, c'è un artista con la capacità di esprimersi. Non che Rossellini abbia niente di più preciso da dire se non che la guerra è un avvenimento distruttore delle anime, ma il suo mezzo è l'umanità piuttosto che le parole o le immagini, ed egli ha il raro dono di riuscire a presentare l'umanità senza farci sopra del sentimentalismo ».

DILYS POWELL: « *Paisà* reca al film di guerra una pietà ad un tempo selvaggia e tenera che è del tutto estranea ai films fatti in studio ». (*Sunday Times*).

WILLIAM WHITEBAIT: « Non è esagerato dire che *Paisà*, con i suoi caldi episodi che si succedono, dà un senso maggiore e più straziante della totalità della guerra che qualsiasi altro film, compreso *Roma città aperta* dello stesso regista. Rossellini dimostra lo stesso genio spontaneo per la fusione di documento e di racconto, di attori e di attualità ». (*New Stateman*).

Le caratteristiche tecniche di "Paisà"

BASIL WRIGHT: « La regia di Rossellini può essere particolarmente notata per la sua abilità nel raccontare l'azione in campi lunghissimi (si veda specialmente il passaggio del negro e del ragazzo attraverso la piazza affollata); per il suo infallibile senso del ritmo e del tempo, e per il suo metodo di direzione eminentemente personale, che potrebbe essere (inadeguatamente) definito come una specie di stenografia ».

M.T. MC GREGOR: « Le reazioni a *Paisà* sono state nel mio caso ritardate dal dubbio, dal disappunto e dall'impressione di tante passioni espresse in immagini di crudo stile cronistico. Ci potrebbe esser modo di esprimere dubbi sulla concezione di Rossellini, non di mettere in discussione il suo modo di tradurla in immagini e di comunicarla; il disappunto è il risultato, forse voluto, del sistema ad episodi. Almeno un episodio è assolutamente inefficace, e il film nel suo insieme è opera d'arte meno matura che *Roma, città aperta* e *Germania anno zero*. Però non sono riuscito a cancellarlo dal mio spirito ». (*Time and Tide*).

MATTHEW NORGATE: « Non si sfugge alla constatazione che è tecnicamente sciatto. I sei episodi di cui si compone sono fatti sfilare sullo schermo senza nessun rispetto per la fusione, il montaggio è inequivocabilmente frettoloso, e la recitazione diseguale... Ammessa pure la lavorazione in condizioni scabrose, come si possono giustificare le conclusioni fittizie e artificiose degli episodi, pur concedendo che alcune di esse sono risolte felicemente? ».

MILTON SHULMAN: « La mancanza di unità lo rende meno soddisfacente di quegli altri due capolavori italiani che sono *Roma, città aperta* e *Sciuscià* ».

JACK DAVIES: « Ogni storia ch'egli ha da raccontare è semplice e lineare; ma tutto hanno alla fine un'impronta amara ». (*Sunday Graphic*).

RICHARD WINNINGTON: « Fatta eccezione per il quinto (il monastero) ogni episodio è permeato da un senso di tragica ironia ed ha alla conclusione un tocco maupassantiano ».

CORRISPONDENTE dell'*Observer*: « La sua regia è spesso acerba e la sua recitazione dilettesca... Rossellini aveva biso-

(Continua alla terza di copertina)

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume II

FASCICOLO 28

Anno II - 15
Dicembre 1949

Questo fascicolo contiene:

ROGER MANVELL

"Paisà", Rossellini e la critica inglese

Seconda di copertina.

Cinema-gira 312

GEORG WILHELM PABST

Il cinema, domani 315

RUDOLF ARNHEIM

Originalità di europeo 316

RENZO RENZI

Eroi complessi 318

MARIO FRANCHINI

"Fabiola", occasione perduta 319

ROBERTO PAOLELLA

Disegno e mitologia 321

CLAUDIO VARESE

Flora e il cinema 322

OSVALDO CAMPASSI

L'anima non torna a Zilahy 323

GUIDO BEZZOLA

Morte naturale e morte violenta 325

FERNALDO DI GIAMMATTEO

I registi: David Lean 328

FRANCIS KOVAL

Dmytryk fra i muratori 331

CARL VINCENT

Retrospettive: "La via senza gioia"

di G. W. Pabst 334

GUIDO ARISTARCO

Film di questi giorni 336

LUIGI PESTALOZZA

*La musica nell'evoluzione
del linguaggio cinematografico* 338

VIRGILIO TOSI

Circoli del cinema 339

CORRADO TERZI

Biblioteca 341

IL POSTIGLIONE

La diligenza 342

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. F. PRISONI *

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 - A-B
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2000, semestrale lire 1100, estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Janet Leigh e Robert Ryan in "Act of Violence" di Zinnemann.



Valentina Cortese e Richard Conte in «Thieves' Highway» di J. Dassin.

CINEMA GIRA



Sopra: attrici del cinema messicano: Maria Antonietta Pons. Sotto: Emilio Cecchi (a destra), già nel 1932-33 capo della produzione Cines, è tornato in questi giorni presso la stessa Casa quale consulente artistico.

ITALIA

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: *Marzherita da Cortona* (Scalera-Secolo Film), regista Mario Bonnard, interpreti Maria Frau, Isa Pola, Tito Schipa, Vera Carmi, Carlo Tamberlani; *Venezia, rio dell'Angelo* (Arga Film), regista G. M. Scotese, interpreti Stephen Bekassy, Lea Padovani, Carlo Ninchi, Lauro Gazzolo, Ermanno Randi, Elaine Shepard, Umberto Sacripanti; *Guerra o pace?* (Lux), regista Luigi Zampa, interpreti Gina Lollobrigida, Raf Vallone, Erno Grisa, Enzo Staiola, Cesco Baseggio, Ernesto Almirante; *Capitan Demonio* (I.C.E.T.), regista Carlo Borghesio, interpreti Adriano Rimoldi, Mery Martin, Carlo Ninchi, Luisella Beghi, Luigi Tosi, Renato de Carmine.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: *Gorgi nel fiume* (Major Film), regista Luigi Capuano, interpreti Constance Dowling, Andrea Checchi, Bianca Doria, Mirko Ellis, Aldo Silvani, Tino Buazzelli; *Vaticano* (Phoenix Films), lungometraggio documentario in technicolor, regista Guido Manera in collaborazione con Hans Nieter; *Buffalo Bill a Roma* (Sila Film), regista Giuseppe Accatino, interpreti Elli Star, Ugo Sasso, Aldo Vasco, Silvio Bagolini, Olga Vittoria Gentilli, Victor White, Frank Bills; *Vogliamoci bene!* (S.C.P.), regista P. W. Tamburella, interpreti Nando Bruno, Lauro Gazzolo, Patrizia Mangano, Alfred De Leo, Paolo Stoppa, Giuseppe Spadaro, Leda Gloria, Arturo Bragaglia; *La forza del destino* (Produzione Gallone), regista Carmine Gallone, interpreti Nelly Corradi, Gino Sinimberghi, Tito Gobbi; *Lo sparpiero* (G. e D. Musso), regista Giacomo Gentilomo, interpreti Enzo

Fiermonte, Silvana Pampanini, Folco Lulli, Saro Urz, Ione Morino e Vittorio Gassmann; *Neronè e Messalina* (Tiber Film), regista Primo Zeglio, interpreti Gino Cervi, Paola Barbara, Carlo Giustini, Yvonne Sanson, Renzo Ricci; *Il villaggio dei vagabondi* (Filmolimpia), regista Mario Landi, interpreti Carlo Ninchi, Vera Bergman, Luciano Taioli, Antonella Lualdi; *Gioventù sul mare* (Cines-Albatros Film), regista Giorgio Bianchi, interpreti Milly Vitale, Marcello Mastroianni, Jacquesernas, Doris Dowling, Gualtiero Tumiati, Charles Vanel, Aldo Fiorelli, Nicola Morabito; *Santo disonore* (Romana Film), regista Guido Brignone, interpreti Antonio Vilar, Elli Parvo, Otello Toso, Bella Starace Samati, Giovanna Scotto, Checco Durante; *Due mogli sono troppe* (Cines-Vic Films), regista Mario Camerini, interpreti Lea Padovani, Ada Dondini, Sally Ann Howes, Griffith Jones, Kieron Moore; *Il ladro di Venezia* (Scalera), regista John Brahm, interpreti Maria Montez, Antonio Centa; *Totò le Mokò* (Forum Film), regista Carlo L. Bragaglia, interpreti Totò, Gianna Maria Canale, Carlo Calò, Carlo Ninchi, Franca Marzi; *La rivale dell'imperatrice* (Scalera), regista Sidney Salkow, interpreti Valentina Cortese, Richard Greene; *Ombre a Villa Rossa* (già annunciato col titolo *La figlia del mendicante*; Excelsior Film), regista Carlo Campogalliani, interpreti Paola Barbara, Stephen Barklay, Jole Fierro, Ave Ninchi, Nico Pepe, Francesca Serini; *Napoli milionaria* (De Laurentiis), regista Eduardo De Filippo, interpreti Eduardo De Filippo, Titina De Filippo, Carlo Ninchi, Delia Scala, Leda Gloria, Dante Maggio, Piero Carloni, Gianni Glori, Laura Gore, Mario Soldati e Totò; *Ecco i nostri*, regista Mario Ferretti, interpreti Yvonne Sanson, Carlo Campanini, Ernesto Almirante, Lauro Gazzolo, Dante Maggio.

Alcuni progetti...

...di prossimi film: *Gli angeli alla finestra*, storia di un gruppo di bambini, diretto da Carlo Borghesio; *Il figlio di D'Artagnan*, diretto da Riccardo Freda; *Mr. Wiskie mio rivale*, dal romanzo di Lucio d'Ambra; *Avanti e indré*, diretto da Carlo Borghesio, con la partecipazione di Gorni Kramer, la sua orchestra e i ballerini negri Nicholas Brothers; *Bonifacio VIII*, diretto da Pabst e interpretato da Emil Jannings, Charles Vanel, Valentina Cortese e Adriano Rimoldi; *Toselli*, diretto da Duilio Coletti; *Il diavolo in convento*, con Gilberto Govi; *Il professore e la ballerina*, diretto da Mario Soldati, con Louis Armstrong, Suzy Delair, Katherine Dunham, Fernandel, Jacques Tati; *Il faro dell'amore*, di produzione franco-italiana, diretto da Libero Solaroli e interpretato da Vittorio Gassmann; *Un sangue tocca l'altro*, diretto da Michelangelo Antonioni.

Il Consiglio dei Ministri...

...ha approvato un disegno di legge che proroga, con alcune innovazioni, le provvidenze assicurate all'industria cinematografica nazionale dalla legge 16 maggio 1947. Fra le innovazioni notiamo: l'elevazione dell'8% del contributo supplementare a favore dei film di particolare importanza artistica (con estensione anche al passo ridotto); un rimborso era-



riale agli esercenti che proiettano film nazionali. Invariato rimane l'obbligo degli ottanta giorni annui di programmazione. Il disegno di legge dovrà ora essere discusso dalle Camere.

Si è tenuto a Roma...

...un Convegno Nazionale sul Credito cinematografico e turistico. Per il credito cinematografico si è auspicata la costituzione di un Consorzio volontario fra le aziende bancarie per l'esercizio di tale credito al fine di integrare l'azione della Banca del Lavoro.

Luchino Visconti...

...sta preparando Cronache di poveri amanti, dal romanzo di Vasco Pratolini, produttore Sergio Amidei per la Colonna Film. Alla sceneggiatura lavorano (oltre a Visconti, Pratolini e Amidei) Antonio Pietrangeli e Franco Zeffirelli. Questa volta Visconti intende impiegare attori professionisti, tanto che per le parti principali si fanno già i nomi di Massimo Girotti e Lucia Bosè. Dopo Cronache di poveri amanti, Visconti dovrebbe realizzare La romana, dal romanzo di Alberto Moravia.

Si conferma che Zavattini...

...debutterà come regista nel corso del 1950. Intanto un altro suo soggetto, « Umberto D. » verrà portato sullo schermo da De Sica dopo Totò il buono.

È entrata in vigore...

...dopo la costituzione del Governo di Bonn, la convenzione cinematografica tra l'Italia e la Germania Occidentale, che prevede la libera importazione di film nei due paesi. Speciali clausole tendono a favorire i movimenti di materiali, i trasferimenti di persone per il settore cinematografico, lo scambio di informazioni e di statistiche, ecc.

Il Regolamento dei Nastri d'Argento

...è stato modificato. Sono stati eliminati alcuni premi e pertanto, per la stagione 1949-50, i Nastri saranno così assegnati: al regista del miglior film; al miglior attore; alla migliore attrice; al miglior scenario (soggetto e sceneggiatura); alla migliore fotografia; alla migliore scenografia; al miglior commento musicale originale; al miglior documentario. La destinazione di altri due Nastri sarà stabilita dalla Giuria.

L'Italia è il paese...

...che applica le maggiori tasse erariali sugli spettacoli cinematografici, così informa l'Agenzia Telegraph. L'Italia verrebbe dunque in testa col 34 %, seguita dalla Francia col 24 %, Inghilterra, Stati Uniti, Belgio e Australia col 20 %, Canada col 10-20 %, Brasile col 10 %.

Maurice Cloche...

...è in Italia per la realizzazione de La portatrice di pane, dal romanzo di Saverio de Montepin. Il film — prodotto in compartecipazione italo-francese — sarà interpretato da Vivi Gioi, Jean Tissier, Philip Lemaire, Jack Flint e Nicole Francis.

I produttori americani...

...non vedono che Venezia: si annuncia infatti che nella prossima estate Samuel Goldwyn realizzerà nella città lagunare Come To Me



Un "si gira" di « Vaticano », lungometraggio in technicolor prodotto e diretto dal documentarista Manera.

(« Viem da me »), storia di due giovani americani in Italia nell'immediato dopoguerra. Interpreti, due nuove rivelazioni: Farley Granger e Joan Evans.

Senza chiasso la Cines...

...ha iniziato la sua attività coi due film Gioventù sul mare e Due mogli sono troppe di cui diamo notizia più sopra. Intanto ha in avanzata preparazione E' più facile che un cammello... soggetto di Zavattini, sceneggiatura di Suso Cecchi d'Amico, Vitaliano Brancati, Diego Fabbri, regia di Luigi Zampa; e L'edera, dal romanzo di Grazia Deledda, regia di Genina. Durante una conferenza stampa, il comandante Ciavallero, direttore generale della So-

cietà, ha precisato gli scopi della nuova Cines: produzione di qualità; produzione continuativa; produzione apolitica. Inoltre essa, favorendo la produzione associata, permetterà a nuovi capitali di prendere contatto col cinema, incoraggiandoli, al di fuori di ogni speculazione, con la chiarezza dell'amministrazione. Niente produzione a preventivo bloccato, dannosa al risultato artistico del film. Consulente artistico della nuova Cines è Emilio Cecchi.

La rete nazionale...

...di trasmissione televisiva sarà completata entro il 1953. Il programma relativo è stato fissato dopo i recenti esperimenti di televisione compiuti a Milano e a Torino.

18 sono le richieste...

...di autorizzazione per l'importazione di macchinari sul fondo E.R.P. In dettaglio: Centro Sperimentale di Cinematografia, dollari 121.740; Cinecittà, doll. 325.316; Fonorama, dollari 502.750; Lux, dollari 80.590; S.A.F.A., doll. 158.762; F.E.R.T., doll. 138.253; Scalera, doll. 271.046; I.N.C.O.M., doll. 115.626; Titanus, doll. 106.260; G.D.B., doll. 75.000; De Paolo, doll. 204.612; Teatri Farnesina, doll. 219.729; Excelsa Film, dollari 166.939; Società Doppiaggio Film, doll. 75.000; Vulcania, dollari 34.327; Incine, doll. 19.461; Romana Film, dollari 15.581; O.F.S., dollari 49.000. Su queste richieste dovrà dare il suo parere l'E.C.A. di Roma.



Un'inquadratura tratta da « Altura », film di M. Sequi che vuole scoprire cinematograficamente la Sardegna.



Zuma Spinelli, interprete principale della produzione indipendente milanese « La strada della vita ». Il film è diretto dal debuttante V. Frondi.

La Biennale di Venezia...

...ha indetto un Concorso internazionale per il Manifesto della XI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Primo premio, L. 250.000; secondo premio, L. 150.000. I bozzetti dovranno pervenire alla Direzione della Mostra entro il 20 maggio 1950.

Mentre sembrano fallite...

...le possibilità di un accordo fra i diversi festival cinematografici, la Germania apre la serie delle adesioni alla Mostra di Venezia notificando Weltstadt. La Mostra avrà luogo dal 10 agosto al 15 settembre, suddivisa in due branche: Mostra internazionale d'arte e Fiera del film.

STATI UNITI

Von Sternberg...

...tornerà alla regia col film in technicolor Jet Pilot, interpretato da John Wayne e Janet Leigh.

Da oltre dieci anni...

...dalla prima intenzione, la M.G.M. ha dato inizio a Kim, dal romanzo di Kipling. Il regista è Victor Saville; gli interpreti, Dean Stockwell nella parte di Kim ed Errol Flynn in quella di Mahbub Ali.

Ormai le dichiarazioni...

...di Johnston non si contano più; ma trattandosi del presidente della M.P.A.A. è sempre bene registrarle e tenerne conto. L'ultima riguarda

il commercio con l'estero: « Se noi vogliamo fare affari all'estero — egli ha detto — dobbiamo curare che il traffico si svolga in ambedue le direzioni. Occorre pertanto aiutare i produttori esteri ad affermarsi sul nostro mercato. Noi non possiamo continuare ad accumulare crediti all'infinito, senza spendere all'estero in misura corrispondente al volume delle nostre esportazioni. Il guaio è che negli Stati Uniti ogni industria si dichiara favorevole all'aumento delle importazioni, ma in settori diversi dal proprio ».

Ida Lupino ha fondato...

...una Casa di produzione, la Filmakers, allo scopo di produrre film su argomenti di grande importanza, quelli generalmente evitati dai produttori.

Walter Wanger ha rinunciato...

...a ben 54 titoli già registrati presso la M.P.A.A. Fra essi non ci dispiace di notare la Divina Commedia.

INGHILTERRA

La crisi...

...della cinematografia inglese è sempre all'ordine del giorno. L'annuncio delle perdite subite da Rank ha provocato una vivace polemica giornalistica. Il Times critica la politica cinematografica del Governo ma critica anche Rank e le eccessive spese delle Case di produzione. Il Financial Times è contro l'eccessiva politica fiscale nei confronti del cinema, ma secondo il Kinematograph Weekly il Tesoro è deciso a resistere ad ogni pressione. Il Daily Herald attacca Rank e la sua tesi che la crisi sia dovuta all'eccessivo fiscalismo. Intanto esercenti e produttori stanno studiando un piano comune da sottomettere al Cancelliere dello Scacchiere allo scopo di ottenere la revisione della tassa sugli spettacoli e la concessione di sussidi alla produzione nazionale. Di contro le Trade Unions avrebbero visto volentieri la nazionalizzazione dell'industria cinematografica ma il Ministro del Commercio ha pubblicato la re-

lazione di un'apposita Commissione la quale fra l'altro dichiara che la industria cinematografica è una di quelle che meno si prestano alla nazionalizzazione.

Walt Disney...

...è ripartito per gli Stati Uniti rinunciando, a causa delle difficoltà derivanti dalla legislazione inglese sul lavoro, al progetto di un grande film marinesco per il quale aveva preventivato 500 mila sterline.

Lillian Gish...

...parteciperà a una nuova versione di Delitto e castigo diretta da Dimitri Kirsanoff.

A proposito...

...della crisi del cinema inglese, sir Alexander Korda ha detto che « l'industria cinematografica britannica non può scomparire finché disporrà di attori e registi come David Lean, Carol Reed, Laurence Olivier, Ann Todd, Vivien Leigh, ecc... La scomparsa del cinema inglese sarebbe un disastro non soltanto per l'Inghilterra ma per tutta l'industria mondiale. Soprattutto per questo non posso crederlo. Può anzi darsi che questa crisi segni il rinnovamento del cinema inglese. Anche se Rank non farà più film, i suoi circuiti avranno sempre bisogno di materia prima. E tutto ciò può costituire il successo dei produttori indipendenti ».

Jean Renoir è partito...

...per l'India dove dirigerà The River (« Il fiume »), film in technicolor tratto da un romanzo di Rumer Godden, l'autore di Narciso nero. Sono previsti quattro mesi di lavorazione, con due versioni, inglese e indù. Partecipano al finanziamento della produzione cinque maraggi.

Una nuova Casa...

...di produzione è stata fondata da Anna Neagle, suo marito il regista Albert Wilcox, e l'attore Michael Wilding.

GERMANIA OCCIDENTALE

Con 15 mila manifesti...

...la M.G.M. marcerà alla riconquista del mercato tedesco. Sui manifesti è scritto: « Il leone della Metro torna a ruggire ». Com'è noto, cessata l'attività della Motion Picture Export Association (M.P.E.A.), col 1° Gennaio le Case americane ricominceranno la distribuzione diretta dei loro film.

Carl Froelich...

...torna al lavoro dirigendo il film Das Mass ist Voll i cui interni saranno girati nello stabilimento di Göttinga.

SPAGNA

Alla fine di Gennaio...

...saranno comunicati i vincitori dei premi per le migliori produzioni spagnole ed ispano-americane: soggetti, film a lungometraggio e cortometraggi. Il 20 % dell'importo di ciascun premio sarà diviso fra il personale tecnico, artistico ed operaio che ha preso parte alla realizzazione del film premiato.



Tipica inquadratura francese tratta da « L'école buissonnière », film diretto da Jean-Paul Le Chanois.

IL CINEMA, DOMANI

QUANDO si parla del cinema dell'avvenire, ci si riferisce generalmente all'influenza che il progresso del mezzo tecnico eserciterà sulla struttura del film. Si parla cioè del film stereoscopico e del film a colori come riproduzione il più possibile esatta della natura. Personalmente, invece, mi riferisco non all'aspetto tecnico ma all'aspetto contenutistico del problema cinematografico. Finora non abbiamo fatto che dei timidi sondaggi nel campo delle possibilità offerte dal mezzo filmico. Il film ci dà la facoltà di essere simili a Dio, ci permette cioè di essere onniscienti e onnipresenti. I cortimetraggi di attualità e la televisione ci permettono di essere testimoni di tutto ciò che avviene sulla faccia della terra; ogni spettatore conosce l'Artico ed i tropici, i grattacieli di New York e il panorama di Parigi dominato dalla Torre Eiffel. Abbinando il cinema alla televisione, risulta tecnicamente possibile (per quanto manchino le premesse organizzative e politiche) riprendere un fatto accaduto a Vienna il 1° gennaio e proiettarlo a New York il 31 dicembre dell'anno precedente, risulta cioè possibile anticipare in un certo senso il tempo. Possiamo dunque sapere tutto ed essere in ogni luogo, ma quale uso abbiamo fatto di questa meravigliosa possibilità? L'ottanta-ottantacinque per cento di tutto il lavoro cinematografico in pratica si traduce, anzi si disperde, in film di semplice ricreazione.

Gli interessi commerciali predominanti hanno invaso questo campo dell'arte in una misura che non è pensabile né in teatro né nella musica, né nella letteratura né nelle arti figurative. In tutte queste forme d'arte c'è posto per il serio accanto al meno serio, all'elevato accanto al meno elevato. Vi sono teatri che rappresentano Goethe, altri che rappresentano farse e operette. Sia gli uni che gli altri hanno il proprio pubblico, che non è indiscriminato come il pubblico cinematografico. In campo teatrale si può scegliere, quanto meno nelle città più importanti, fra l'opera, l'operetta, i classici e le commedie popolari, ecc. Chi abbia assistito alla rappresentazione dell'*Egmont*, potrà criticare la messa in scena, ma non protesterà perché la commedia non l'ha fatto ridere. Anche il cinema dovrà specializzarsi. Il grande successo del « terzo programma » della B.B.C. ha dimostrato che la radio può trasmettere musica seria (pesante, anzi), drammi e conferenze che hanno un loro pubblico. Chi non ha interesse per queste cose, può ascoltare un'altra stazione. Anche la massa di cui solitamente si parla non costituisce un tutto unitario. Il gusto muta con l'età: la nostra stessa giovinezza ci insegna che i giovani portano il massimo interesse alle forme d'arte più elevate. In Germania, prima di Hitler, dai tre ai quattro milioni di persone seguivano tutti i film che agitassero qualche problema (in un certo senso erano degli abbonati), e appunto perché agitavano un problema. Si attendevano cioè di ricevere da essi una determinata impressione, anche se si trattava di film sbagliati. E' sufficiente perciò che il dieci per cento della popolazione adulta segua i buoni film per eliminare il più importante rischio finanziario. Con tre milioni di « abbonati » un film non può essere un insuccesso commerciale. Nella peggiore delle ipotesi, non darà alcun profitto, ma può darsi che uno su tre o quattro riscuota un successo tale da consentire ai cineasti di accostarsi più spesso a materie inconsuete. Si potrebbe dunque contare sul dieci per cento della popolazione (non di un solo paese ma di tutte le nazioni civili) per varare un programma produttivo allo stesso modo cui un direttore di teatro o un impresario vara un programma di rappresentazioni per le proprie scene. Certo, è necessaria in un primo tempo la collaborazione dei pubblici poteri, che si attua attraverso prestiti, sovvenzioni ed esenzioni fiscali sia per la produzione che per l'esercizio. Non basta dunque che in una grande città vi sia un solo cinema che, alla stregua degli « Arts Theaters » americani, proietti film d'arte, non basta che vi sia un ritrovo d'intellettuali — che pure può prosperare per conto proprio — per facilitare la penetrazione di un buon film.

I poteri pubblici non richiedono, neppure quando si tratti di costruire un ponte o una strada, l'ammortamento del capitale impiegato per una data fissa. Tengono invece conto del vantaggio indiretto che può derivare da ogni lavoro pubblico, mentre un imprenditore privato costruisce un ponte o una strada soltanto se ne ricava un utile entro breve tempo. Nella costruzione di un edificio scolastico non si può calcolare la quota di ammortamento, per il semplice fatto che non esiste. Una scuola dà i suoi frutti attraverso una maggiore istruzione degli allievi, e quindi attraverso una maggiore capacità produttiva del popolo. Giungo così al centro del problema. Ho detto all'inizio che l'ottanta-ottantacinque per cento della produzione cinematografica si traduce in film di semplice ricreazione. I film di importanza culturale costituiscono nel miglior dei casi il fuori programma. Dovendo basarsi su costi molto bassi per poter essere noleggiati con profitto, essi non sono prodotti con quella coscienza e quello scrupolo che sarebbero necessari per farne un mezzo realmente educativo. Da secoli i libri di testo delle scuole sono fondamentalmente immutati. Contengono un testo e le illustrazioni. Il testo può essere « vivo » o meno. Le illustrazioni annoiarono i nostri nonni, molto di più annoiano i nostri figli avvezzi ai giornali illustrati moderni. Sarebbe ora di impiegare come strumenti educativi il cinema, la radio e la televisione. I ragazzi giocando imparerebbero, poiché l'impressione ottica e quella acustica sarebbero percepite contemporaneamente. Negli Stati Uniti è stato adottato con ottimi risultati il sistema di addestrare le reclute con i film prodotti a tale fine.

Lo scopo degli organizzatori dei festival salisburghesi non era inizialmente quello del lucro, bensì quello di esaltare nel migliore dei modi l'arte e gli artisti austriaci. Per questo i festival furono per l'Austria il trionfo di una propaganda che, non mirando al guadagno, ebbe maggiore successo di qualsiasi altra impresa nata con intenti speculativi. Salisburgo, pur adottando certi rigidi schemi, non concede nulla a ciò che si intende per gusto del pubblico. Gli americani vengono a Salisburgo perché vi trovano musica e arte serie: i « burlesques » e gli « striptease shows » li possono trovare con minore spesa a New York o a Chicago. L'Austria può concedersi il lusso dei festival salisburghesi, poiché essi sono la prova di una maturità spirituale di cui si va giustamente fieri. L'*Amleto* di Olivier soccorre ancor meglio alla mia tesi. Non è un film « cinematografico », ma eccellente teatro, fotografato in modo superbo. Ma Olivier ha fatto bene a comporlo poiché esso rende Shakespeare meravigliosamente accessibile a milioni di persone che neppure conoscevano la sua esistenza, e che naturalmente non avevano alcun sentore delle bellezze racchiuse nella sua poesia.

All'inizio ho parlato della capacità, propria del cinema, di rendere l'uomo onnisciente e onnipresente. In tal modo esso può contribuire a migliorare la reciproca comprensione fra i popoli. Ciò che è estraneo è nemico: questo detto vale ancor oggi. Il cinema realistico potrebbe farci comprendere i popoli ed i paesi stranieri al punto da indurci a riconoscere che tutti gli uomini sono eguali, che mirano agli stessi scopi, e cioè — come si legge nella dichiarazione dell'indipendenza americana — alla vita, alla libertà e alla ricerca della felicità. Se il film riuscisse ad adempiere a questo compito, né i giornali, né la propaganda, né la pubblicità potrebbero rinfocolare il nostro odio verso gli altri uomini e gli altri popoli: noi saremmo inattaccabili. Non un cinema, dunque, che ci offra soltanto un banale passatempo, ma un cinema che, sottraendo i suoi mezzi tecnici alla schiavitù dell'interesse speculativo, si prefigga di servire, mediante lo sviluppo di temi adatti, alla comprensione e alla pacificazione fra i popoli: questo è, secondo me, il cinema dell'avvenire.

GEORG WILHELM FABST

ORIGINALITÀ DI EUROPEO

FRITZ LANG può essere considerato una delle più tipiche personalità rivelate dal cinema. Se per « stile » artistico si intendesse unicamente il fatto che in ogni opera è immediatamente riconoscibile la mano del creatore, e che tutte le opere possiedono spiccatissime caratteristiche comuni tanto da sembrare come i membri di una stessa famiglia, i film di Fritz Lang costituirebbero uno dei migliori esempi di stile cinematografico. Ma converrà andar cauti nell'uso dei concetti fondamentali dell'estetica cinematografica, e limitarci ad attribuire uno stile ad un Chaplin o ad uno Stroheim. Tuttavia l'originalità di Fritz Lang non può essere smentita, e probabilmente commetteremmo una ingiustizia rimproverandogli la mancanza di questa o di quell'altra prerogativa del regista cinematografico, poiché a parer nostro egli non sarebbe più Fritz Lang se facesse proprie qualità non sue. Due esempi possono dimostrare l'esattezza di questa osservazione. Nel suo *Panorama du Cinéma*, G. Charensol istituisce non senza ragione un parallelo tra Fritz Lang e Abel Gance. « In entrambi », egli dice, « sono riconoscibili lo stesso elementare simbolismo, la stessa confusione in fatto d'arte, la stessa debolezza per i grandi soggetti epici, la stessa retorica, la stessa superficialità nel voler essere moderno; ma sono del pari riconoscibili lo stesso lirismo, la stessa fiducia nelle possibilità del cinema, la stessa potenza vivificatrice dell'ingegno. Se, anziché con Thea von Harbou, avesse lavorato con uno sceneggiatore provvisto di senso della precisione, della semplicità e della misura, con un uomo che non si fosse lasciato trascinare nelle più deteriori avventure sul terreno metafisico e sociale, egli avrebbe affrontato temi ampi a sufficienza per poter con essi mettere alla prova la sua forte personalità e al tempo stesso abbastanza limitati per non svelare la sua mancanza di senso critico e di gusto. In *Der müde Tod* in *Die Nibelungen* è riuscito ad evitare il ridicolo, in *Metropolis* vi è

precipitato pari pari perché il tema scelto da Thea von Harbou era troppo ambizioso ».

Così afferma Charensol, il quale lodevolmente si adopera per indicare la giusta via al regista. In realtà, però, non esiste alcuna differenza qualitativa e formale fra le varie opere di Fritz Lang. Sono tutte egualmente superficiali, sia nell'impostazione dei problemi interni che nei principi di realizzazione ottica adottati, tutti egualmente affascinanti per quella loro tipica facoltà di introdurci con i mezzi tecnici più raffinati in mondi meravigliosi. O che forse si vorrebbe un Lang acuto, semplice, controllato? Leggiamo in Paul Rotha che Fritz Lang non conosce a sufficienza il montaggio, non sa quale dev'essere la giusta lunghezza delle singole inquadrature, non è in grado di distinguere fra le diverse posizioni di macchina. Impiega una sola inquadratura per una scena che avrebbe potuto vantaggiosamente essere suddivisa in una decina di inquadrature più brevi. Egli ci potrà dare film di « inimmaginabile grandezza » il giorno in cui avrà imparato a meglio utilizzare i principi fondamentali dell'arte cinematografica. Ora, Fritz Lang, regista estremamente abile nell'afferrare tutti gli effetti nuovi che gli si presentano, ha in « *M* » (1931) impiegato il montaggio e l'angolazione significativa con inconsueta insistenza, ma ha ottenuto questo semplice risultato: che l'angolazione rimane teatrale e retorica e che egli, appunto perché corre il pericolo di non migliorare, resta sempre Fritz Lang! L'uomo che dà filo da torcere ai teorici, che scandalizza tutte le persone di buon gusto, ed è uno dei più affascinanti artisti dopo Rebertson e Georges Méliès. Per molto tempo egli è rimasto fedele al tono inaugurato nel 1921 con *Der müde Tod*. Non è il caso di suddividere in due parti la sua produzione europea, e cioè in film favoloso-fantastici e in avventure di vita moderna. Di fatto la storia del razzo interplanetario intessuta di concrete descrizioni della tecnica moderna o,

dall'altra parte, la storia della misteriosa centrale di spionaggio appartengono a quella stessa fantasia ingenuamente favolosa che ha immaginato la spettrale figura della morte errante per il mondo e le leggendarie figure della saga germanica in *Die Nibelungen* (1924). E le avventure di Mabuse nella Berlino dell'inflazione sono altrettanto poco reali e umanamente fittizie quanto le favolose figure del passato e dell'avvenire che non hanno affatto la pretesa di essere considerate « a priori » cittadini di questa terra.

Der müde Tod (1921) appartiene a quella schiera di film magico-fantastici che per la prima volta sfruttarono le risorse « favolistiche » del cinema e che segnarono la vittoria del teatro di posa sulla natura, la vittoria dell'artista creatore sulla realtà che si manifesta con una esattezza tra il fotografico e il pedantesco. Fritz Lang è l'unico regista che abbia saputo mantenere in vita sino ad oggi la tradizione di questa fantasia tedesca da teatro di posa. Con l'occluso di quel pazzo che visse il sogno di Caligari, egli vide i criminali e i milionari, gli inventori e le spie, i telefoni e i treni espressi. Ha applicato le esperienze decorative del film espressionista ai grattacieli della città dell'avvenire, ai monti della luna e alle bische della Metropoli, trasferendo senza alcuna esitazione il gestire retorico dei suoi cavalieri germanici, che fu tipico nei primordi del cinema, ai moderni assassini che violentano le fanciulle, ai banchieri e le studentesse di astronomia. Quando prevalse il film sonoro, egli impiegò lo stesso dialogo roboante e confusionario che avrebbero usato i patetici eroi dei film storici d'anteguerra se un Dio pietoso non avesse tappato loro la bocca. Perfino in « *M* », film assai più « naturale » e terrestre, non privo di un certo « humour » e non molto lontano dal realismo dei successivi film americani, egli ha schizzato un monumentale tribunale della malavita con cui intendeva stilizzare le organizzazioni criminali della Metropoli, che non sono affatto monumentali e decorative, realizzando una scena simmetrico-patetica di massa. *Der müde Tod* è interamente fantastico o, per meglio dire, leggendario anche nel soggetto: tre candele simbolizzano tre destini, raccontati attraverso tre storie. Il film è stato realizzato su sceneggiatura di Thea von Harbou per conto della Dekla-Bioskop. Bernhard Goetzke interpretava la Morte, lo « straniero », Lil Dagover la « fanciulla », Walter Janssen il « giovane ». La fotografia era di Erich Nitschmann.

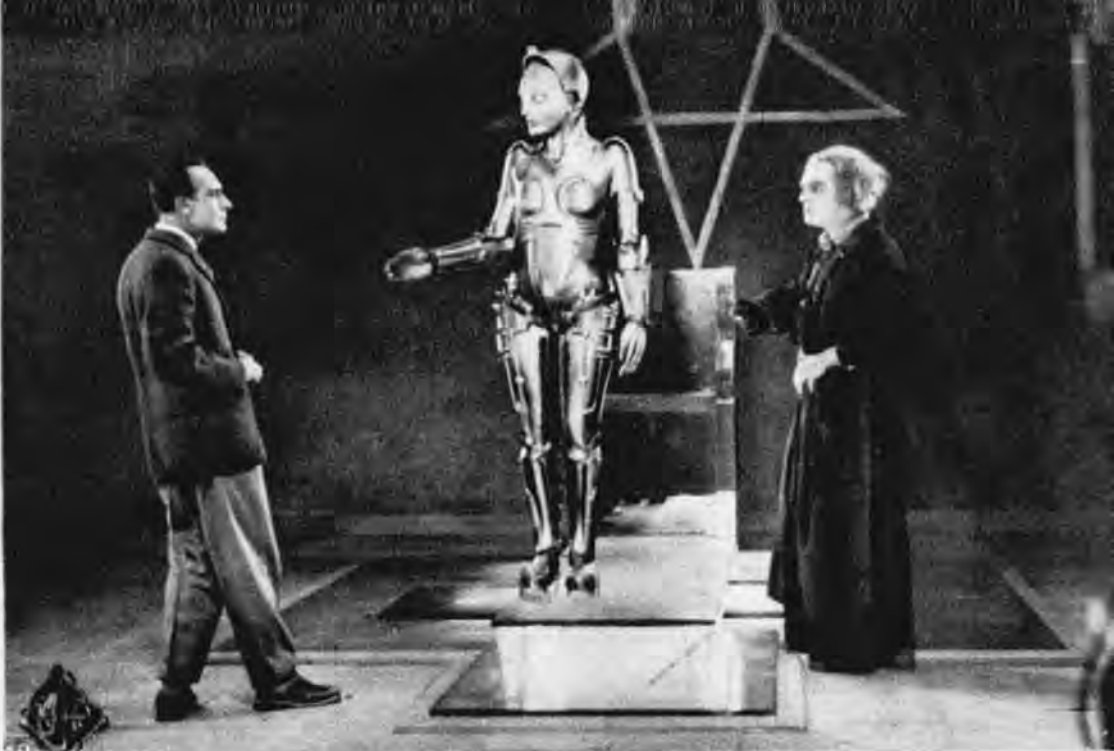
Doktor Mabuse, der Spieler (1922) nell'edizione originale — secondo quanto riferisce Rotha — era lungo 5000 metri e fu diviso in due parti. Insieme a *Dubarry* di Lubitsch fu il primo film tedesco del dopoguerra ad essere ammesso in Gran Bretagna. Fu girato per conto della stessa Dekla-Bioskop, che si sarebbe più tardi trasformata nell'U.F.A.: Lang lavorò per essa fino a *Die Frau im Mond* (1929). Il soggetto era di Thea von Harbou, la scenografia di Otto Hunte, Stahl e Urach, la fotografia di Karl Hoffmann. Il dottor

« *Das Testament des Dr. Mabuse* » (1932) di Fritz Lang: una delle opere più interessanti e significative del primo cinema sonoro tedesco.



Mabuse era impersonato da Rudolf Klein-Rogge, attore che, pur non possedendo caratteristiche spiccate, seppe sotto la guida di Lang dar vita ad una serie di personaggi eccezionalmente suggestivi. Paul Richter, che più tardi sarebbe stato Sigfrido in *Die Nibelungen*, interpretava la parte di Hull figlio del milionario, Alfred Abel era il decadente conte Todd, altra vittima del criminale Mabuse. Bernhard Goetzke, che era stato la « Morte » di *Der müde Tod*, impersonava l'ispettore di polizia Schlettow autista del dott. Mabuse, mentre Aud Egede Nissen vestiva i panni di una ragazza, Cara Carozza. Mai prima era stato fatto un film poliziesco così interessante e emozionante, e raramente sarebbe stato fatto dopo. Oltre ai consueti ingredienti dell'inseguimento e della lotta contro i criminali, Lang introdusse nel film — elementi ancor più raffinati — la pazzia, l'ipnosi, il gioco d'azzardo, la scienza medica, il laboratorio dei falsari. Il misterioso criminale appariva con una maschera sempre nuova. La sequenza della pazzia del conte Todd che, ossessionato dalle visioni nella camera buia, si suicida, era nello stile dei film fantastici e raccapriccianti di quel tempo (*Caligari*, *Nosferatu*, *Wachsfigurenkabinett*). Per rendersi conto dell'attenzione che Lang dimostrava per l'« attualità », basterà ricordare come egli non si accontentasse di sbazzare, attraverso un'azione poliziesca, un panorama tipico (anche se superficialmente stilizzato) dello sfrenato e caotico dopoguerra (accanto a *Die freudlose Gasse* di Pabst, questo fu l'unico documento significativo del cinema dell'epoca), né di stipare la casa del conte decadente di statuette negre, ma come e con quanta chiarezza nella grande sequenza finale, ci presentasse, assai prima dello scoppio dell'inflazione, un pazzo che si dibatteva in un gigantesco mucchio di banconote senza valore, simbolo inconscio ed efficace quant'altri mai dell'esperienza che la Germania avrebbe vissuto alcuni anni dopo.

L'anno seguente apparve la prima parte di *Die Nibelungen*, e chi si meraviglia di questa frattura e non scorge un nesso fra i due film, non pensi ai temi, indubbiamente assai diversi, cui si ispiravano, ma consideri i motivi ornamentali presi a prestito dall'artigianato moderno (gli abiti, i tendaggi, i soffitti delle stanze, le pareti delle navi) di cui v'è profusione in *Die Nibelungen* e che sono strettamente affini all'audace architettura del Dottor Mabuse. Proprio questi motivi ornamentali così bizzarri e alquanto stucchevoli costituiscono il pregio maggiore del film, il primo che tentasse di allontanarsi dal tipo di rievocazione storica allora imperante (basato su una marchiana confusione di costumi polverosi e di pazzesche costruzioni monumentali), per crearsi una propria forma visiva. Anche se i motivi ornamentali restavano puramente esteriori, anche se le figure erano disposte con schematica simmetria, si avvertiva nel film un nuovo e poderoso sforzo per ottenere una composizione delle immagini anche in senso storico. La stessa illuminazione ottenne effetti precursori (si pensi al regno delle nebbie di Alberico ed ai tronchi della foresta vergine illuminati obliquamente). Se non si considerano tutti questi elementi, il film può apparire come un inutile gioco di marionette prive di qualsiasi valore umano. Ma occorre comunque osservare con quanto profetico acume



Da « Metropolis » (1925-26), film dai vasti assunti; Fritz Lang parla non soltanto della città dell'avvenire e del culto della macchina, ma anche dell'uomo artificiale e delle lotte di classe.

qui siano state gettate le basi di quel film storico eroico-patriottico che più tardi avrebbe trovato tanti zelatori. Inoltre qui furono impiegati, per la prima volta in film di lungo metraggio, i giochi di luce astratti: Walter Ruttmann diede forma astratta al sogno degli uccelli rapaci e della colomba. Si trattava di motivi ornamentali rigorosamente stilizzati, che non avevano alcun rapporto con lo stile del film: o, se si vuole, di una snobistica concessione fatta dagli artisti « moderni » al cinema. Meglio però sarebbe dire: un invito a collaborare ad un film di carattere « industriale » rivolto ad un artista di « controcorrente » (La sequenza del sogno era stata in un primo tempo realizzata da Lotte Reiniger, un'artista specializzata nelle « ombre cinesi »). Rotha accenna al costo sbalorditivo di *Die Nibelungen*. Anche in seguito Fritz Lang è stato sempre uno dei registi più « costosi », non soltanto perché ogni volta esigeva costruzioni complicate e difficili, ma anche perché egli è solito lavorare lentamente, sprecando grandi quantità di negativo. Sapeva però interessare il pubblico, e i quattrini spesso tornavano a casa: ecco perché gli si consentiva di lavorare con mezzi così ingenti come a pochi era dato.

Metropolis (1925-1926) non illustrava soltanto il motivo della città dell'avvenire e del culto della macchina, ma anche quello dell'« uomo artificiale » e della lotta di classe fra padroni e operai. La città dell'avvenire non era meno artificiosa del castello di *Die Nibelungen*, la « macchina del cuore » era non soltanto una macchina ma un idolo. Rotha ricorda a questo proposito il tempio del Moloch in *Cabiria*: l'uomo artificiale nacque sotto bizzarri giochi di luce, ed il contrasto fra i ricchi vestiti di seta bianca e i poveri vestiti di nero nel regno degli inferi aveva un tono nettamente sentimentale, ma chi ha visto il film non riuscirà più a dimenticarlo. Si trattava in fondo di un miracolo di trucco e di scenografia che, come nessun altro, soddisfaceva le esigenze di un pubblico sempre più viziato, il quale esigeva spettacoli visivi fuori del comune. Senza con-

Da un'inquadratura di « Die Nibelungen » (1924). I motivi ornamentali, bizzarri e stucchevoli, costituiscono il pregio maggiore di questo film.

tere la rivelazione di Brigitte Helm in una delle più affascinanti parti cinematografiche che fossero mai state interpretate. Quel suo corpo nudo, flessuoso e serpentino, rappresentava come meglio non si sarebbe potuto l'incarnazione del Male. Mai più l'attrice sarebbe stata tanto efficace, e mai avrebbe trovato una parte così adatta al suo temperamento. (In *Metropolis* apparve per la prima volta anche Gustav Fröhlich). Alfred Abel interpretava il grande industriale, Klein-Rogge il costruttore dell'uomo artificiale, Fritz Rasp il primo personaggio « cattivo » che Lang gli affidò ed Heinrich George il capo degli operai. La sceneggiatura era, come al solito, di Thea von Harbou, la musica di Gottfried Huppertz, la fotografia di Karl Freund e Günther Rittau, la scenografia di Otto Hunte, Erich Kettelhut e Karl Vollbrecht. Furono necessari per questo film, girato per conto dell'U.F.A., seicentotrentamila metri di negativo, centotrentamila di positivo, un milione e seicentomila marchi per i compensi ai collaboratori, otto attori di primo



piano, settecentocinquanta caratteristi e generici, venticinquemila comparse maschili e undicimila comparse femminili, millecento calvi, settecentocinquanta bambini, cento negri, venticinque cinesi, costumi per un valore di duecentomila marchi, tremilacinquecento paia di scarpe, cinquanta automobili espressamente costruite, quattrocentomila marchi per le luci, i colori, il legname e la calce, trecentodieci giorni e sessanta notti di lavorazione.

Nel 1928 uscì un grosso film d'intreccio sensazionalistico: *Spione*. Klein-Rogge, con la sua maschera alla Lenin, interpretò la figura del banchiere Haghi, direttore di una misteriosa centrale di spionaggio. Lupu-Pick ebbe il ruolo del giapponese ed eseguì magistralmente la famosa scena del karachiri. Willy Fritsch ebbe modo di farsi notare come buon caratterista. Si scopriva infine una nuova attrice, Lien Diers. La sceneggiatura era firmata da Thea von Harbou, la fotografia da Fritz Arno Wagner, la scenografia da Otto Hunte e Karl Vollbrecht. *Die Frau im Mond* (U.F.A., 1929) raccontava la storia di un razzo interplanetario. Il motivo degli intrighi po-

litici ed economici era ancora una volta esposto in tono ingenuamente marionettistico; una volta ancora si dovette ammirare lo sforzo tecnico della produzione e, soprattutto, la descrizione del volo interplanetario nell'interno del razzo e sulla superficie della luna. Sceneggiatura: Thea von Harbou; fotografia: Curt Courant, Oskar Fischinger (!), Otto Kanturek; scenografia: Emil Hasler, Otto Hunte, Karl Vollbrecht; interpreti principali: Willy Fritsch, Gerda Maurus, Gustl Starck-Gstettenbauer e Fritz Rasp. Nel primo film sonoro di Fritz Lang, *M* (1931), è evidente la preoccupazione di rappresentare in modo più realistico uomini e ambienti. Lo stupratore assassino di Peter Lorre è uno dei personaggi più sconvolgenti e meno teatrali che Fritz Lang abbia creato. Nella descrizione dell'ambiente della malavita e della polizia egli sintetizzò un aspetto caratteristico di Berlino. Il film si basava su una sceneggiatura di Thea von Harbou, sulla scenografia di Emil Hasler, la fotografia di Fritz Arno Wagner, presentava Gustaf Gründgens nella parte del re dei malviventi e la piccola Inge Landgut in quella della vit-

tima del mostro. Lo spunto era stato fornito dalla vicenda reale del cosiddetto « mostro di Düsseldorf », che poco tempo prima aveva riempito di orrore tutta la Germania. In *M* il sonoro è impiegato con grande abilità: si ricordi la canzoncina infantile all'inizio e l'aria di Grieg che l'assassino fischietta e che costituisce il « leitmotiv » del personaggio. Gli elementi realistici e quasi documentaristici di questo film crearono la base per le opere di Fritz Lang americano. Mentre la fantasia visivamente interessante ma poco reale del primo periodo tedesco male si adattava allo spirito empirico della cultura anglosassone e al robusto appetito delle masse, l'elemento di critica sociale, che emerse in *M*, si accordava benissimo alla produzione americana. Si può affermare che mentre Fritz Lang ha prestato alle avventure poliziesche di Hollywood la sua notevole immaginazione strettamente cinematografica, lo stile americano ha imposto a Fritz Lang la sobrietà del fatto concreto, che ha dato maggiore sostanza e verità all'opera di questo « enfant terrible » del cinema tedesco.

RUDOLF ARNHEIM

EROI COMPLESSI

UN FILM di Lattuada, *Il mulino del Po*, e *Riso amaro* di De Santis hanno una caratteristica comune che li conduce all'incompletezza, ma che denuncia una ricerca importante. Notammo già su queste pagine come *Il mulino del Po* tentasse una rappresentazione complessa della sua realtà, quando non prendeva partito, inizialmente, tra gli antagonisti in conflitto. Notammo anche come questa particolarità, che cercava la via di una prosa distesa, non giungesse alla soluzione epica a causa di una indecisione di scelta da parte dell'autore, nel momento in cui egli avrebbe dovuto, con un colpo d'ala, superare la posizione di uno degli antagonisti (ingrandito dalla specificazione serena delle sue ragioni) per mettersi completamente dall'altra parte. Ma c'è da aggiungere qualcosa: sulla sua strada prosastica Alberto Lattuada ha insieme cercato di difendere certe idee, malgrado l'imperfezione di coloro che erano chiamati a rappresentarle; ha altresì tentato di darci un'immagine complessa dei contadini della valle padana.

« Un uomo », diceva Lattuada, « è sempre una entità molto complicata. Anche nel peggior delinquente voi potete infatti trovare tratti d'umanità, di cortesia, e persino di simpatia e di bontà. Anche nell'eroe più puro è possibile trovare il segno di inestirpabili difetti ». Questa, che potrebbe essere un'osservazione ovvia, acquista invece un preciso significato polemico se la si mette a confronto con la condizione mentale contro cui vuole appunto scagliarsi. Noi tutti, per essere partecipi di un mondo che induce a rapide scelte e che è insieme dominato dallo squadrato modo di ragionare delle folle, siamo assai spesso vittime di una sorta di manicheismo, intendendo questo termine come « esasperazione fanatica della scelta ». Nell'ambiente culturale del cinema gli italiani hanno poi, alle spalle, due precise concezioni inibitorie: quella « ventennale », che ha predicato (senza risultati artistici, ma profondamente radicandosi nelle coscienze) la figura-fantoccio di un eroe del tempo nuovo, ita-

liano e conquistatore, portatore di civiltà; e quella americana che, puritanamente, ci propone da anni un mondo in cui i personaggi sono divisi in buoni e cattivi dalle barriere rigide del bene e del male: il bene che porta alla vittoria, il male che porta alla sconfitta. Alberto Lattuada, in sede puramente razionalistica di ricerca, era sensibile anche ad una nuova struttura che conducesse — contro gli schemi correnti — alla sconfitta conclusiva dell'eroe (non è così forse per *Ladri di biciclette* ed *Anni difficili*, per il nostro cinema di denuncia?). Ma evidentemente lo interessava molto di superare proprio quelle due concezioni (la « ventennale » e l'americana) che gravano, ancor oggi, così da vicino, col loro concluso, esaurito schematicismo. In una sorta di iniziale analisi egli aveva cercato, negli antagonisti complessi di *Il mulino del Po*, una feconda liberazione. Non c'è riuscito completamente.

Lo stesso tentativo ha fatto De Santis in *Riso amaro*, proponendoci le sue mondine. Aspra è stata la polemica, specialmente da parte di certi sindacalisti, contro l'immagine che De Santis ci ha dato delle mondine. « Esse non sono così », ha dichiarato perentoriamente qualcuno, « esse non ballano il "boogie-woogie", non vivono in un clima erotico, non pensano alle evasioni dei fumetti ». Concedendo senza fatica che quelle mondine non avevano un grande sapore di credibilità (soprattutto per il « gusto » col quale erano viste), il sottoscritto ebbe l'ardire, nei giorni scorsi, di mettere in guardia quei sindacalisti dal proporre delle statue che, per essere troppo perfette, avrebbero potuto facilmente mettere sulla strada di personaggi altrettanto disumani e rettorici. Ma gli fu risposto immediatamente che, lungi dalla retorica, essi proponevano soltanto la rappresentazione autentica di un mondo ricchissimo, il mondo del lavoro, che portava avanti la figura (riporto le parole testuali) di un « eroe-vindice, eroe creatore di un mondo nuovo, eroe che afferma i valori positivi per la comunità, eroe-guida ormai. Modello

infinitamente più ricco di possibilità di rappresentazione e di motivi di ispirazione che non i poveri grotteschi fantocci di *Riso amaro* ». Con la quale affermazione il problema proposto dal sottoscritto rimaneva completamente aperto: poiché è evidente che « i poveri grotteschi fantocci » del De Santis nascono proprio dal tentativo — difficilissimo — di rappresentare quel mondo che, soltanto agli occhi di un inesperto di problemi espressivi, può apparire come molto facile da rappresentare (finché non ci si prova). De Santis infatti aveva cercato di rappresentare un conflitto interno, un conflitto nella classe, che riuscisse a documentare la tragica condizione presente e i fermenti nuovi (la solidarietà nella lotta), senza cadere in una immagine statica, statuarica e incredibile di esseri senza difetti, persino senza quei difetti che si possono benissimo giustificare come frutti dell'ambiente miserabile in cui quegli esseri sono costretti a vivere. Se De Santis ha fallito lo scopo (oltre a varie ragioni d'altro genere) è perché ha teorizzato inconsapevolmente la concezione complessa dei suoi personaggi nei termini dei buoni e dei cattivi che ci suggerisce l'ormai esaurita tradizione americana.

Non sappiamo se questi problemi (i problemi di Lattuada e di De Santis) siano l'annuncio di una concezione nuova dell'uomo o l'esaurimento di una vecchia. Forse essi sono l'uno e l'altro per la nostra cultura. Resta da constatare il fatto che, oggi, tra gli uomini vivi del nostro cinema, non c'è nessuno che sia disposto a creare delle statue « tutte d'un pezzo », come si dice. La nostra recente esperienza storica ci induce, evidentemente, ad una certa cautela: abbiamo tutti visto come sia facile sbagliare, tutti abbiamo sbagliato. In due film come *Il mulino del Po* e *Riso amaro* si riflette questo stato d'animo, questa fatica di non cadere in una nuova, eventuale, retorica. L'epica piena e senza scrupoli sarà possibile, forse, quando avremo compiuto profondamente la nostra liberazione.

RENZO RENZI

"FABIOLA", OCCASIONE PERDUTA

ANCHE un grande tecnico come Carl Opitz, che lavora a Baden-Baden, mi ha detto che nei confronti della cinematografia germanica è questo il momento di fare soltanto un passo alla volta. E noi italiani abbiamo fatto, con i germanici, un primo importante passo; il passo del quale segnalai necessità e utilità nelle precedenti lettere a *Cinema*. Nel quadro del nuovo trattato di commercio fra l'Italia e la Germania occidentale, è stato negoziato e concluso un accordo complementare regolante lo scambio di film tra i due paesi. La nuova fase dei rapporti cinematografici italo-germanici comincia con codesto trattato che, per essere appena nato, non è ancora in grado di far grandi cose, ma tuttavia stabilisce l'inizio di un periodo promettente, grazie ai motivi che ho già avuto occasione di illustrare proprio su queste pagine. Infatti il trattato: a) precisa la reciprocità del « clearing » per i due paesi; b) regola il lavoro di doppiaggio; c) prevede negoziati ove il limite degli scambi superi i 250 mila dollari. Tecnicamente il trattato è solido. Economicamente, invece, deboluccio. E' solido perché vasto; deboluccio in quanto limitato: ma questo, ripetiamo, è il momento di fare soltanto un passo alla volta: il trattato è come uno di quegli edifici dalle fondamenta e dai muri saldi, tirato su sino al primo piano ma sul quale, volendo, si può costruire ulteriormente rispettando le leggi della statica. Non per nulla la vecchia Itala-Film del dottor Alberto Giacalone ha riaperto i battenti a Berlino-Wilmersdorf, nella Koblenzer Strasse, al n. 9. Il produttore siciliano ha ottenuto dalla « Kommandantur » berlinese l'annullamento della disposizione che a suo tempo fece radiare dal registro di commercio l'editrice italiana. La « Itala-Film » produrrà in compartecipazione, importerà, ed esporterà.

Riallacciando i rapporti diplomatici —

utilissimi anche in materia di cinema, come insegnano gli alleati — il nostro Console generale a Francoforte, Vitale G. Gallina, ha ricevuto i gerenti della « Comedia-Film », Alf Teichs e Heinz Rühmann, per consegnare il premio assegnato dalla giuria di Venezia a *Berliner Ballade*, prodotto appunto dalla « Comedia ». La presenza di esponenti della cinematografia ha favorito l'avviamento di rapporti certamente efficaci ai fini dell'intensificazione delle relazioni artistiche e commerciali fra i due paesi. Dico subito che tali rapporti potranno fare qualcosa di più di un passo per volta quando, anche in Germania — e allora si potrà rivedere il trattato — l'Italia avrà una vera e propria rappresentanza diplomatica e un numero maggiore di uffici consolari. Attualmente, questi sono pochi e lavorano moltissimo, gravati, come sono, da un lavoro immane. Ora io dico, e non soltanto a Blasetti, che fa dispetto veder *Fabiola* (unico e solo film italiano legalmente importato prima del trattato) circolare in Germania con un marchio francese e come un film francese per via della compartecipazione francese. In poche parole: *Fabiola* è stata un'occasione perduta, nel senso che proprio questo film sarebbe potuto essere il più indicato per la presentazione ufficiale della nuova cinematografia italiana al pubblico germanico, sempre sensibilissimo alla grandiosità. (Ma forse *Ladri di biciclette* di De Sica e Zavattini potrà, per altri solidissimi motivi, colmare la lacuna). E badate: *Fabiola* è stato presentato con un lancio pubblicitario da far sbalordire. Il « Metropol » di Stoccarda aveva da un giorno all'altro eretto sei colonne romane dinanzi all'ingresso. Il titolo del film attraversava dall'alto in basso, in lettere latine, le vistose colonne. Da Monaco, Colonia, Düsseldorf, Krefeld e via dicendo, i gerenti delle sale di proiezione hanno an-



Volker von Collande e Ruth Leeuwrik in « 13 unter einem Hur », diretto da Johannes Meyer.



A sinistra: Grett Schörg e Gustav Fröhlich in « Dieser Mann Gehört mir » (trad. lett. « Quest'uomo mi appartiene ») di Paul Verhoeven. - A destra: Paul Dahlke, Richard Häussler e Hemuth Rudolph in « Der Bagnosträfling » (trad. lett. « L'ergastolano »), film storico di Fröhlich.



Nuovo cinema tedesco: una inquadratura tratta dal film «Hafenmelodie» diretto da H. Müller.

nunciato alla distributrice «Prisma» «straordinari successi di cassetta». Dalla zona francese il film è passato in quelle americana e britannica, riscuotendo ugual successo. Ma dovunque è stato presentato, ripetiamo, col marchio francese.

Ora tutti capiscono che in un paese, in cui persino il Presidente della Repubblica si occupa di cinema (il «Bundespräsident» Heuss — come lo chiamano qui — ha voluto vedere *Nachtwache* al «Metropol» di Bonn, e poi si è rallegrato con l'editore Schorcht) importantissimi risultano certi particolari. Del resto negli scorsi giorni il Re di Svezia ha posato di fronte alla «camera» per dar lustro a un documentario; e quanto prima il Negus prenderà parte a un film americano, che verrà girato ad Ad-

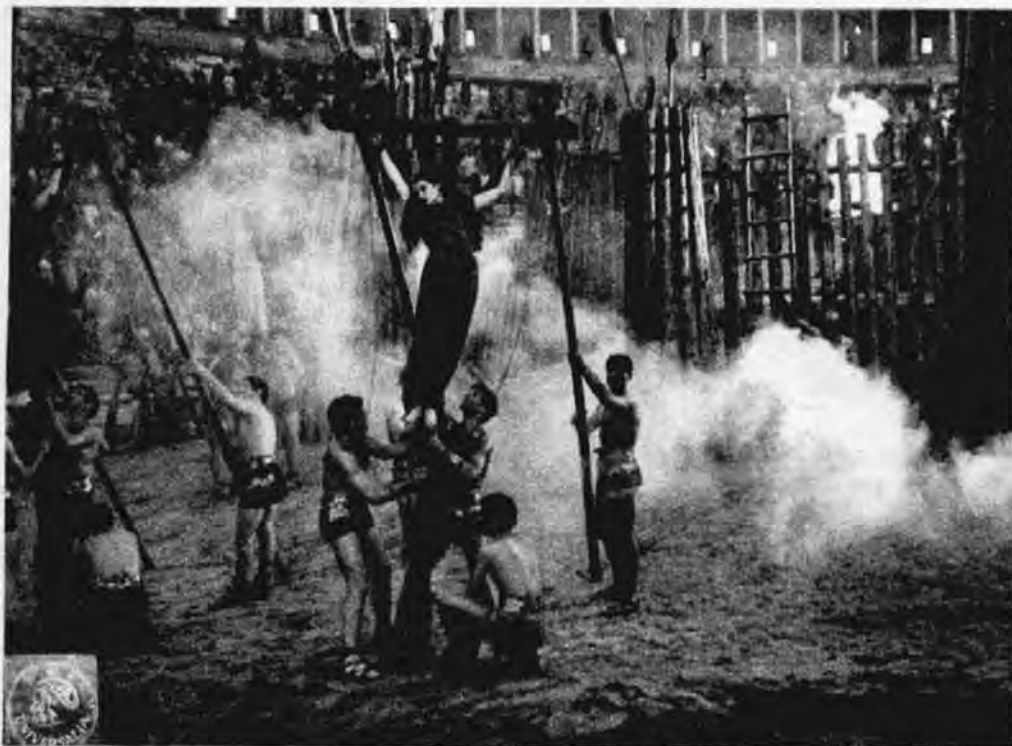
dis Abeba. Nulla di strano, dunque, che il Presidente Heuss, ex-giornalista e insigne umanista, si occupi anche di cinema. Il capo degli alti commissari alleati in Germania, l'ambasciatore André François-Poncet, ha due figli a posti direttivi della cinematografia francese. Egli stesso, tornando in Germania, dove era stato abilissimo capo-missione nel periodo 1934-36, non ha più trovato il bel palazzo della Pariser Platz, subito dopo la Porta del Brandeburgo, divenuta, anzi, «confine» fra Occidente e Oriente, ma ha ritrovato Babelsberg, alla periferia dell'ex-capitale; e ha visitato i ricostruiti e riattati teatri della defunta «Ufa». Un Diplomatico come François-Poncet a Babelsberg, c'è andato per far comprendere il gradimento di Parigi in vi-

sta di una intensa collaborazione franco-germanica. Era stato lui, a suo tempo, l'ambasciatore che aveva facilitato l'apertura di due sale bellissime (l'«Astor» e la «Kurbel») per la presentazione della produzione francese. E gli inglesi non stanno a guardare. Hanno deciso di produrre direttamente in Germania, in compartecipazione diretta. La «London» era giunta a mandar film interpretati da Elisabeth Bergner, l'attrice che il nazismo aveva costretto, con il marito e regista Paul Czinner, a scappare dal III Reich per ragioni razziali. Quale attrice avrebbe potuto doppiare la voce della Bergner? La «London» ne trovò una in Ruth Hellberg, che ha doppiato anche Vivien Leigh. E non parliamo di quanto, sin dal principio, hanno fatto i sovietici per la cui produzione originale, come per quella in compartecipazione, ci fu una «stagione» di intensissima curiosità che man mano svanì, soprattutto per il contenuto propagandistico dei film.

Da quanto ho detto, risulta chiaro che la collaborazione è una realtà economica e artistica già in atto. Adesso — e la severità della censura italiana nei riguardi di *Manon* viene in Germania ritenuta eccessiva — adesso, dicevo, nella ex trizonia è stata abolita la censura. In sua vece è subentrato il «Selbstkontrolle»: l'autocontrollo. I film entrano nei circuiti contraddistinti da due lettere dell'alfabeto: A e B. Gli A sono per adulti; i B anche per giovani inferiori ai 16 anni. Ai tempi della censura funzionante, il limite di età era stabilito in 18 anni. Dal 12 maggio 1920 al 1° maggio 1945 la censura tedesca aveva esaminato 65 mila film, tra artistici, culturali, documentari e didattici. Di quelli artistici, più di un terzo era di produzione estera. Dunque: grande produttrice, ma anche grande consumatrice, la Germania. Ed è una consumatrice che — come prova l'interesse degli Alleati — bisogna tener d'occhio: tanto più che ha già quasi completata la ricostruzione delle sue sale di proiezione e più di 10-12 film per volta non può mettere in cantiere, mentre per alimentare il consumo ne abbisogna da 6 a 700 all'anno. Solo che, da osservatore obiettivo, mi permetto di raccomandare agli importatori di dotare i loro film di tutto il materiale propagandistico perché in Germania non sono ancora nati pittori capaci di tirar fuori manifesti e cartelloni come, p. es., quelli italiani; e la fame di «bessere Filmplakate», di manifesti migliori, è tale e tanta da suscitare continue campagne di stampa. I trucchettini ai quali i noleggiatori tedeschi ricorrono (una grossa mela sormontata da un malinconico Adamo e da una triste Eva per *Der Apfel ist ab*, quattro vetturine popolari per lo sportivo *Rendez-vous in Salzkammergut*, due colonie indiane per *Das indische Grabmal*, e delle sei per *Fabiola* ho detto) non risolvono il problema dei manifesti cosiddetti murali, cosiddetti in quanto, vigendo il divieto di affissione, vanno a finire sulle palizzate, o nei vestiboli delle sale.

E mi pare che con una prima mezza dozzina di film italiani di sicuro successo (tengano conto i nostri produttori dei gusti del pubblico germanico) occorran per la Germania anche alcuni cartellonisti, specializzati, italiani: capaci di mettere squarci di luce in un Paese dove, per dirla con Morocchesi, il sole è in capricorno in ogni stagione; o quasi.

MARIO FRANCHINI



Da «Fabiola» di Blasetti: primo film italiano del dopoguerra legalmente distribuito in Germania.

DISEGNO E MITOLOGIA

L'INVENZIONE automatica del disegno animato — scrive Lo Duca alla fine del suo delizioso saggio esegetico, pubblicato dalle edizioni "Prisma", — sta per raggiungere i suoi limiti. Non altrettanto può dirsi però di quella artistica, ove il disegno ha ancora da percorrere il mondo infinito della mitologia, di tutta la mitologia possibile come dice Alain. Nessun limite a questo tesoro. Dalle avventure cinesi dei tempi antichi e moderni alle leggende ispirate di Israele, dalle "feeries" russe ai racconti delle Mille e una notte, l'intera umanità è chiamata a portare il suo contributo ai prodigiosi scenari possibili in questo campo, quasi del tutto inesplorato. Per noi italiani il suggestivo invito riguarda certamente la creazione di un disegno animato mediterraneo, espressione inconfondibile della nostra civiltà greco-latina che sia possibile contrapporre a quello americano, frutto di una mentalità e una tradizione tipicamente anglosassoni.

Considerando le cose da questo punto di vista etnologico, ci sarà facile osservare che se Walt Disney è stato definito "l'ultimo poeta" dello schermo (G. V. Sampieri) egli è pur sempre ed esclusivamente, l'animatore di questo mondo puritano, quacquero, zoofilo e vittoriano. Cosa è infatti il suo albero della vita se non un albero di Natale sempre verde, da cui pendono tutti gli esseri bizzarri che stupirono Alice al paese delle meraviglie, nel romanzo di Lewis Carroll? E cosa sono le sue culture vegetali se non variopinti tappeti che egli distende sotto i passi dei folletti ameni e maliziosi che sembrano usciti dalle commedie di Shakespeare? E se la sua mitologia è sempre quella delle sagre nordiche, « Biancaneve » è ancora la tipica zitella vittoriana — tenace e casalingo « grillo del focolare » di una bontà dickensiana un po' ottusa — in cui continua la dinastia delle fidanzate di tutti inaugurata da Mary Pickford: « sweet heart », per antonomasia, cuore di tutti i cuori di America, Gran Bretagna e « dominions », appartenenti a corpi muliebri non ancora uniti in matrimonio. Se si cammina per la foresta, non si percorre il medesimo sentiero né si calpestando le stesse foglie. Perciò noi europei dobbiamo creare il disegno animato mediterraneo che si ispiri a quel grandioso corpo di narrazioni e di immagini di cui consta la mitologia classica. I maestri primitivi dell'epoca 1897-1906 hanno molto coltivato il genere creando una sezione speciale dei loro film fantastici.

Per quanto si tratti non di disegni ma di soggetti svolti da attori, i cataloghi Gaumont del tardo 1910 abbondano di titoli come: *Atlas et Persée, Légende du roi Midas, Héro et Léandre*. Ancora all'epoca dell'avanguardia francese, il film *Lydia* ispirato alla *Aphrodite* di Pierre Louys ci fa assistere alla trasformazione della divinità in creatura terrena, al momento in cui il suo volto appare già animato di intrepido fluido umano, mentre il corpo è ancora irretito nelle dure forme della pie-



Sopra: Alice nel paese delle meraviglie rimane sempre il tipico racconto fantastico di gusto anglo-sassone che Disney anima con i nuovi personaggi della sua fauna pittoresca. Sotto: nei futuri studi dei disegni animati le "dive" più celebri lavoreranno forse come modelle.



tra. Più tardi sarà D'Annunzio a sperimentare in uno stabilimento milanese la favola di Dafne. « Non chiesi se non il braccio », egli racconta, « il braccio che dalle punte delle dita comincia a "fogliare" finché si muta in ramo folto di alloro. L'effetto fu mirabile. Il prodigio immoto nel marmo delle sculture si compiva misteriosamente avanti gli occhi stupefatti vincendo in efficacia il numero Ovidiano ». Oggi che il disegno sta per raggiungere i limiti della perfezione automatica, ci è dato pensare appunto alle *Metamorfosi* che vanno risuscitate sullo schermo dai testi classici appena coperti di uno strato di polvere. Pensiamo per esempio a quell'episodio del terzo libro, che descrive la prigionia di Bacco su una nave corsara, le angosce del nume incognito e la terribile punizione; a quando la nave si arresta improvvisamente sul mare glauco di Rodi, e invano i marinai spiegano le doppie vele, e il vascello si cambia in isola e gli alberi si ricingono di pampini, con grappoli pieni, mentre i pirati caduti nell'acqua e trasformati in pesci squamosi tornano a galla in mezzo alle onde verdi e azzurre. Oppure alla trasformazione di Aracne in ragno: quando cominciano a cadere le chiome della fanciulla che osò sfidare Minerva nell'arte della tessitura, e poi il naso e la bocca si staccano e il capo si impiccolisce, e delle magre dita si attaccano ai suoi fianchi al posto delle gambe e dal ventre comincia a sortire un filo con cui ella riprende a tessere l'antica tela. Rileggendo questa metamorfosi nel verso di Ovidio, vien quasi il gusto di ripassarla in moviola per scoprire il segreto della sequenza prodigiosa. O alla leggenda di *Narciso ed Eco*, quando la Ninfa, da tutti gli antri e dal folto dei boschi, replica melodiosamente alle invocazioni dell'amante e poi, desolata per l'abbandono si trasforma in pietra, mentre il succo del suo corpo si volatilizza nell'aria: « omnis succus corporis abit in aere ».

Cosa aspetta il cinema per farci vedere questi prodigi? Per scandire tutte queste meraviglie custodite, nei versi luminosi, per carpirne il segreto racchiuso come una formula magica, nell'arabesco delle lunghe e delle brevi che si alternano negli esametri armoniosi? Questo il mondo della nostra ispirazione, se siamo capaci di raccogliere il suggestivo invito di Lo Duca. Quando qualche anno fa mi incontrai a Parigi con Jean Tédesco, all'uscita del Vieux Colom-bier, di cui egli era allora direttore, io gli dissi che il disegno animato era anche un mezzo per liberarci dall'invadenza delle attrici e degli attori in carne ed ossa. « Sarebbe la fine del mondo », commentò Tédesco abbastanza divertito dal tono perentorio della mia asserzione. « Niente affatto », risposi, « questa sarebbe la riduzione del mondo alle sue giuste proporzioni. Negli "studios" dei futuri disegni animati le stelle più famose potranno, se mai, essere inviate come modelle a tanto l'ora, a disposizione dell'artista cinematografico, unico e assoluto creatore del film. Ciò servirebbe non solo ad abbassare le loro pretese, ma anche le loro paghe, il che farebbe certamente molto comodo anche ai produttori ».

ROBERTO PAOLELLA

FLORA E IL CINEMA

«Ritengo che il film sia un mezzo pratico ed espressivo, vicino alla realtà, capace di aderirvi e insieme di secondare l'invenzione. Il problema del realismo, in fondo, rimane il problema di arte e non arte».

PARLANDO in senso stretto può sembrare strano o per lo meno superfluo chiedere a un letterato a un musicista un parere sull'arte della pittura o dell'architettura che chiedere un parere sul cinematografo: ma il cinematografo è una forma sociale e artistica ancora nuova e in un certo senso fragile: problemi non solo di gusto ma di atteggiamento morale sociale vi confluiscono: la vita contemporanea nelle sue forme più rapide e caduche insieme col desiderio di fermarle e universalizzarle vi si fiancheggiano, vi si contrastano o si armonizzano. L'amore della vita contemporanea è spesso, ma non sempre, alle origini dell'amore per il cinematografo: l'opinione e l'amore degli intellettuali che non siano specificatamente registi o cineasti sorregge quest'arte da molti ancora negata e bisognosa ancora di una affettuosa difesa. Per questa ragione *Cinema* ha pensato di raccogliere l'opinione di alcuni scrittori e critici di altre arti intorno al cinematografo; per questa ragione abbiamo cercato, nel suo studio milanese di Via Bronzetti, Francesco Flora e gli abbiamo chiesto un'intervista cinematografica.

Autore di una storia della letteratura italiana, studioso del Leopardi, del Pascoli, del D'Annunzio, ecc., professore universitario e pubblicista, redattore per qualche tempo della *Critica* di Benedetto Croce, fondatore e direttore di *Aretusa*, direttore della prima serie della *Rassegna d'Italia*, Francesco Flora è stato sempre vicino alla cultura alla letteratura e all'arte nel loro formarsi, anche se quest'amore è stato spesso polemico, come nella celebre stroncatura della poesia ermetica. Credevamo che la prima origine dell'interesse cinematografico di cui restano testimonianze nei due volumi *Taverna del Parnaso* e *Civiltà del goo* fosse soprattutto il gusto della contemporaneità. Ecco le risposte che abbiamo ottenuto e che ripetiamo dalla viva voce del Flora.

— « Quando e come sorse il suo interesse per il cinema? ».

— « Il mio primo atteggiamento fu soprattutto di diffidenza: diffidenza giustificata da quella che pareva ancora l'ingenuità del cinematografo, dalle impossibilità di scervere criticamente le pellicole. Ma a Napoli frequentavo dei pittori e artisti figurativi che avevano interesse per il cinematografo dal lato visivo al di là del soggetto: ricordo un film nel quale appunto si scopersero dei valori visivi sebbene l'opera fosse in tutto il resto senza coerenza e sciocca: ricordo ancora l'argomento, un marito che per vendetta inietta alla moglie il virus della rabbia. Così, in seguito a questa esperienza e ai suggerimenti e all'entusiasmo dei miei amici, mi convertii ».

— « Quando per la prima volta e in che occasione ha scritto di cinema? ».

— « Volli reagire a Duhamel, che nel suo *Sens de la vie future* definiva il cinema piacere di iloti: mi pare che appunto nella

Illustrazione Italiana nel 1927 sia uscito un mio scritto ».

— « Che cosa pensa del mezzo cinematografico: ritiene che possa diventare o sia diventato un linguaggio artistico? ».

— « Ritengo che il cinema sia un mezzo pratico ed espressivo, vicino alla realtà, capace di aderirvi e insieme di secondare l'invenzione. Il problema se il cinema possa o no essere arte non esiste. Il mezzo espressivo, se fa corpo con la fantasia dell'artista, può diventare linguaggio artistico. Il cinema può essere in un certo senso l'arte suprema wagneriana, creare un suo rapporto d'armonia ».

— « Ha qualche preferenza o qualche particolare diffidenza? Che cosa pensa del realismo? ».

— « Il problema del realismo in fondo rimane il problema di arte e non arte: non sento delle preferenze particolari per una scuola piuttosto che per un'altra. Ricordo che mi piacque molto *Ombre bianche* come mi piacque molto il primo Charlot e meno *Monsieur Verdoux*. I registi italiani da De Sica a Visconti, da Rossellini a Germi mi hanno molto interessato e mi interessano: non ho preferenze per questo o per quel regista, ma guardo al risultato ».

— « Pensa di poter distinguere fra cinematografo o non cinematografo? ».

— « Accetto che il cinema registri anche il teatro e quindi la preoccupazione della purezza non mi assilla. L'*Amleto* di Olivier ha avuto per me valore e interesse ».

— « Che cosa pensa del cinematografo a colori? ».

— « Ne sono per ora in complesso deluso, ma non posso escludere la nascita di un poeta dei colori: quando verrà quel poeta, sorgerà anche il cinema a colori, e sarà superata quella fase che oggi in generale arriva, nei casi migliori, soltanto al piacevole ».

— « Che cosa pensa del carattere popolare del cinema, e della sua diffusione? ».

— « Credo che ci sarà sempre il cinematografo grosso, corrispondente al romanzo d'appendice, e il cinema per eletti: solo attraverso forme di questa scelta porteremo più in alto i valori cinematografici e potremo veramente parlare di arte cinematografica e discutere di arte raggiunta o non raggiunta. Una produzione cinematografica dovrà avere sempre questa possibilità di distinzione, che può essere garanzia di valore perché il livello della sensibilità artistica non può essere eguale per tutti ».

Ringraziando lo scrittore e critico Francesco Flora di quanto ha voluto dire del cinema, non possiamo non sottolineare alcuni punti di grande interesse che sono apparsi anche nella rapidità e nella brevità della conversazione: la visività legata al primo interesse per il cinema, la possibilità di un linguaggio creativo e artistico attraverso questo nuovo mezzo, la necessità di distinguere e di salvaguardare i valori del cinema nell'immenso fiume della produzione corrente di consumo.

CLAUDIO VARESE



L'ANIMA NON TORNA A ZILAHY

L'ANIMA CHE TORNA, presentato in prima visione nell'estate del 1943 (e rapidamente sfruttato fino alle sale dei centri minori, dove ha fatto qualche saltuaria riapparizione in questi giorni), è un film senza dubbio di scarse pretese: se non fosse opera diretta da Lajos Zilahy e tratta da un suo dramma, non sarebbe per niente degna di menzione. Il romanziere ungherese Zilahy è abbastanza conosciuto in Italia, dove *Due prigionieri*, *Primavera mortale* e il dramma *L'uccello di fuoco* hanno ottenuto, a suo tempo, un considerevole successo di critica e di pubblico. Zilahy, pur non allontanandosi dalla strada battuta dai romanzieri e drammaturghi ungheresi dell'anteguerra, presenta qualche sua particolarità, specialmente nella felice inventiva e nella robusta e dosata sensibilità degli episodi. Quindi, in considerazione di ciò, dobbiamo ammettere, a rigore di logica, che Zilahy abbia avuto ragioni intime e convinzioni particolari per accingersi a ridurre in immagini una propria opera

drammatica, già avente una forma definita. Zilahy ha certamente visto, nella propria opera possibilità cinematografiche che è opportuno discutere al fine di stabilire se tali possibilità siano autentiche e profonde oppure fallaci e superficiali. La discussione è senza dubbio proficua, in quanto viene ad avere maggior valore in considerazione del fatto che le premesse sono esaminate sulla scorta dei risultati ottenuti: è il film stesso che ci serve da prova nell'esame delle intenzioni iniziali per la riduzione in immagini dell'opera teatrale.

Prima di accingerci a questo esame, è bene esporre per sommi capi il soggetto del dramma, e quindi del film. L'architetto Agostino Torok conosce incidentalmente una giovane donna, Maria, e se ne innamora. La donna, in un primo tempo, racconta di essere impiegata in un ufficio commerciale; ma quando si avvede che Agostino è fermamente deciso a sposarla, svela all'innamorato la verità: non è una impiegata, bensì una canzonettista da caffè

concerto. L'architetto rimane alquanto perplesso alla confessione della donna, ma poi la sposa egualmente, sicuro che l'amore reciproco farà dimenticare il passato. Infatti, trascorrono anni veramente felici. Senonché a poco a poco la natura volubile della donna ricomincia a riaffiorare. Essa si innamora prima di Stefano Arany, l'assistente del marito, e poi cede alle lusinghe di un corteggiatore di alto rango, il presidente della banca che, proprio in quei giorni, sta affidando ad Agostino un lavoro molto importante. Agostino ha la conferma dei gravi sospetti sul conto della moglie, e decide pertanto di divorziare, lasciando la casa e affidando la famiglia al proprio assistente, Stefano, il primo amore fedifrago di Maria. Agostino parte, e resta vittima di un incidente ferroviario, mentre Stefano e Maria si vedono costretti a grandi sacrifici per le strettezze finanziarie, sacrifici che affievoliscono e distruggono in parte i loro reciproci sentimenti. È opportuno a questo punto ritornare sui nostri passi,

Sopra e sotto: quattro inquadrature di «L'anima che torna», film desunto da un dramma teatrale di Lajos Zilahy e dallo stesso scrittore diretto.



onde meglio intendere gli avvenimenti che caratterizzano la seconda parte del film. Agostino, quando ha i primi sospetti sulla fedeltà della moglie, durante un colloquio intimo, le dice di aver sognato di essere morto, lasciando però su questa terra l'anima per proteggerla. La seconda parte del film poggia appunto sulla soprannaturale evenienza dell'anima che torna dal sepolcro a proteggere la famiglia. La catastrofe ferroviaria è annunciata nella casa dall'improvviso aprirsi della porta, come se qualcuno fosse entrato, invisibile. Da questo momento tutta la vicenda si polarizza sulla donna, la quale, ogni qual volta sta per commettere un'azione cattiva, spintavi magari dalle necessità materiali, vede l'immagine del marito ora in un cameriere, ora in un autista, ora in un gendarme, e si trattiene. Il film termina con la riconciliazione di Maria e Stefano, convinti entrambi del loro reciproco amore, sempre tutelato dall'anima di Agostino, la quale può finalmente avviarsi alla pace eterna.

Da questa sommaria narrazione, risulta evidente che il motivo che può avere indotto Lajos Zilahy a ridurre in film l'opera teatrale, è costituito unicamente dalle possibilità cinematografiche di rendere materialmente visivo il rimorso della moglie, la quale sempre avverte attorno a sé l'anima del marito morto. Non vi può essere dubbio. L'azione del film procede esclusivamente attraverso il dialogo, e l'unica risorsa cinematograficamente visiva è costituita dall'improvvisa « sostituzione » del viso di persone estranee con il viso di Agostino. Tutto qui. Ma non è chi non veda la futilità del risultato. La materializzazione dei sentimenti della donna toglie al film tutta l'aura poetica del dramma. Lo spettatore

assiste ad un giochetto tecnico, e tutto il complesso dei sentimenti della donna, malata di nervi e piena di rimorsi, si trasforma in un grottesco cambiamento di fisionomie. Ciò che poteva sembrare il motivo originale, atto a far presa sulla materia cinematografica, risulta invece il punto di scissione tra la poesia del dramma e la mediocrità della visione. Con la creazione materiale di un viso, il personaggio di Maria viene svuotato, e il dramma intimo risulta esteriore, privo di ogni consistenza artistica. Noi non vediamo più con gli occhi della donna, ma con i nostri, e lo spostamento, sul piano materiale, è certamente grave e dannoso. Non si riscontra più nessuna originalità nel personaggio di Maria: abbiamo una brutta copia di tante altre donne, delle quali i film ed i romanzi sono pieni. La poesia della parola non può essere la poesia dell'immagine. Il punto centrale del dramma di Maria, nonostante la apparente possibilità di materializzazione, rimane di natura strettamente interiore ed estrinsecandosi materialmente perde ogni valore.

Zilahy è stato tratto in errore e ha creduto di potere con facilità sostituire la poesia della parola con la poesia dell'immagine, vale a dire ha creduto di poter « visualizzare » con un espediente tecnico il dramma intimo di un personaggio. Progetto piuttosto ambizioso, che soltanto chi ha un temperamento rigorosamente cinematografico può mandare a buon fine. Ma Zilahy non ha tale temperamento: conosce il cinema da uomo intelligente e di cultura, ma non da artista cinematografico. Infatti tutto il film è un'affannosa tendenza verso un clima cinematografico e una scrupolosa ricerca di elementi pla-

stici. Citiamo, a caso, alcune scene di sapore cinematografico, il cui risalto è anche maggiore a causa della mediocrità complessiva nella quale esse sono disseminate con tanta avarizia. La sequenza iniziale del vento, è piena di ritmo e di azione e simboleggia, magari retoricamente, il destino che nel turbinoso vortice delle proprie spire, mette in contatto persone estranee e lontane l'una dall'altra. Infatti Agostino conosce Maria a causa del vento. La sequenza è di poche inquadrature, ma è fortemente espressiva: cime di alberi che si agitano, nuvole, cappelli che rotolano sui marciapiedi, operai che si ripariano e poi Agostino che dirige i lavori al cantiere (la "camera" alterna inquadrature ora angolate dal basso e ora dall'alto, contribuendo a suggerire la sensazione del vento). Un'altra ottima sequenza, sebbene non del tutto originale, è quella che descrive lo stato d'animo di Agostino il quale, nel presidente della banca che gli ha ordinato il lavoro, riconosce improvvisamente il corteggiatore della moglie. Agostino ha avuto da poco la descrizione del corteggiatore, da parte di un agente: e la "camera" ci presenta il presidente attraverso i particolari che hanno appunto caratterizzato la descrizione dell'informante (le ghette bianche, il monoccolo, i baffetti): la nostra emozione procede gradualmente con la scoperta di Agostino. L'insidiatore della felicità domestica è individuato. Citiamo ancora il « leit motiv » della gazza, la quale muore simbolicamente nel finale del film, e lo « stacco » improvviso dell'inquadratura di Maria, che racconta di essere una impiegata d'ufficio, sull'inquadratura di Maria che canta nel caffè concerto; stacco che si vale del fattore sorpresa e gioca sul contrasto tra l'umile dichiarazione della donna e l'improvvisa sfrontatezza della cantante.

Altro di buono nel film non sapremmo trovare. Gli episodi si susseguono con il grave andamento proprio del palcoscenico, al punto che gli esterni diventano stucchevoli (panorama di Budapest con il Danubio) e pleonastici (passeggiata di Maria con Agostino). Il film potrebbe con eguale efficacia svolgersi tutto nello studio di Agostino, dove d'altronde avvengono gli episodi più importanti. Katalin Karady, nella parte di Maria, offre una interpretazione abbastanza centrata, nonostante abbia poco di cinematografico: il suo viso acquista un rilievo positivo, e alla fine ha una maschera dolorosa che lascia qualche cosa nell'animo dello spettatore. Le scenografie, modeste e in sordina, sottolineano talvolta l'azione sempre piuttosto scarsa, e le danno un tono. Nello studio di Agostino grava un'atmosfera grigia e pesante nella quale i personaggi prendono vita nonostante la loro debole consistenza. Del tutto falsa invece è la scenografia notturna del classico ponte sul Danubio, retorica e nello stesso tempo priva di veridicità. Con queste ultime annotazioni abbiamo esaurito il nostro esame. Come abbiamo detto all'inizio, senza il nome di Lajos Zilahy, *L'anima che torna* sarebbe passato inosservato; ma qualche volta è opportuno soffermarsi anche su film mediocri, sopra tutto quando è possibile rilevare qualche idea di carattere generale, come può essere quella delle sostanziali differenze tra ispirazioni letterarie e ispirazioni cinematografiche, tra possibilità drammatiche e possibilità filmiche.

OSVALDO CAMPASSI



Da una inquadratura di « Miquette et sa mère »: l'ultimo film diretto da Henri-Georges Clouzot. L'intelligente e sconcertante regista ha scelto, come interprete, l'attore Louis Jouvet.

MORTE NATURALE E MORTE VIOLENTA

SE PONIAMO mente al grandissimo numero di morti che ogni stagione cinematografica ci presenta, potremmo davvero credere di trovarci davanti a un immenso cimitero. Gli intrecci cinematografici, generalmente, hanno bisogno di spunti fortemente drammatici: meglio di qualche buona morte convenientemente filmata d'avvicino, cosa si potrebbe trovare? Al cinema si muore molto, troppo forse: eredità, questa, di quella particolare mentalità drammatica del peggior Ottocento, e da cui non siamo ancora riusciti a liberarci del tutto. Non credo che l'intensità drammatica sia direttamente proporzionale al numero dei defunti richiesti dal soggetto, e ciò vale particolarmente per il cinematografo. Ma, ormai, bisogna accettare le cose come sono, e pensare al fatto che, come per tante altre situazioni, il cinema ha ben definite regole retoriche per le sue morti, regole da cui è quasi impossibile che un regista sia tanto coraggioso da dipartirsi.

Anzitutto dobbiamo suddividere i trapassi cinematografici in due categorie: morte naturale e morte violenta. Nel primo caso, l'apparato scenico è quasi sempre uguale: camera silenziosa, ammalato giacente su un letto, raviato o scomposto (preferibilmente raviato) nell'attesa della dipartita. I pezzi di cinema con agonie sono — si direbbe — la grande aspirazione dei registi: è ben raro che l'ammalato spiri subito, ed è addirittura impossibile che la sua non sia, come direbbe Ugo Foscolo, un'agonia vaticinante. Per questo, siamo costretti a compiacerci dello spettacolo, in primissimo piano, del volto madido di sudore dello spirante, mentre le labbra tremano, lasciando cadere ad una ad una solenni bellissime parole, se si tratta di vecchi e adulti, o dolci frasi di amore o di speranza se si tratta di giovinette o spose. Non mancano strazianti morti infantili, quando chi muore è un bambino o una bambina. Degne di nota, nei casi più particolarmente pietosi, le facce austere e contratte di uomini rudi o importanti, commossi nelle più intime fibre alla vista di una giovane vita stroncata. Particolarmente indicata l'apparizione di un cane o altro animale domestico (meglio però il cane), al capezzale del padroncino o della padroncina che sta per lasciarlo. Facili elementi di contrappunto sonoro il salmodiare del sacerdote (bella faccia ascetica, scavata, piena di sobrio dolore umano) e l'inevitabile prorompere di disperati singhiozzi non appena il trapasso è avvenuto, magari accompagnato da una musica d'archi. E, ripeto, agonie lunghe, lunghe, lunghe. Sembrerebbe che quasi tutti i registi non si accorgano che il buon gusto ha le sue esigenze e che gli antichi greci, escludendo i morti dalla scena tragica, erano forse un po' drastici, ma non avevano torto. E non crediate che solo i registi minori ci propinquo scene del genere. Almeno una volta, ci sono proprio passati quasi tutti. In *Una storia d'amore* (1942) di Camerini, Assia Noris redenta contrita purificata idealizzata moriva di parto al suono della *Canzone di Solveig*, che in quell'occasione sembrava di parecchio più lunga del *Parsifal*. Cito questo esempio perché mi viene in mente per primo, forse per avermi a suo tempo particolarmente impressionato: ma quanti e quanti ce ne sono! E che involon-

tario respiro di sollievo quando il personaggio ha finalmente tirato le cuola e l'azione del film può riprendere! Io credo che soltanto le donne, col loro innato gusto necrofilico, apprezzino scene del genere; pure, esse scene fanno ormai parte del luogo comune cinematografico, e non c'è nessun regista che si sogni di rinunciarvi o, almeno, di apportarvi qualche variante: gli agonizzanti in scena ci sono stati, ci sono e ci resteranno.

Per le morti violente, il discorso è analogo: lasciando da parte i film storici e in costume, in cui le morti «in stile antico» generalmente inducono all'ilarità anziché al terrore, anche qui occorrerebbe gridare, come von Stroheim in un brutto film francese in cui egli sosteneva la parte di regista: «On ne meurt pas comme ça!». E' ben raro infatti, in tutta la svariata collezione di decessi non naturali presentatoci dal cinematografo, trovare qualcosa che assomigli davvero ad una morte: la scena finale di *Ossessione* di Luchino Visconti, ad esempio, la caduta di Anna Magnani in *Roma, città aperta*, la fucilazione in *Paisà*, certi poveri cadaveri abbandonati di *In nome della legge*. Ma sono esempi scarsi; gli americani stessi, che nei loro film non hanno certamente peccato di avarizia a questo proposito, ben raramente hanno colto l'aspetto tragico e desolato e ridicolo insieme del morto di morte improvvisa, la comicità involontaria di una camicia mezzo uscita dai pantaloni, l'inverosimile di certe pose, l'abbandono completo e l'aderenza alla terra propria di chi è prossimo a ritornarvi; e, nella caduta, il crollo subitaneo, senza scatti, senza pose melodrammatiche, l'afflosciarsi improvviso, simile allo spegnersi di una lampadina. Parecchi anni or sono, su queste stesse colonne, Emilio Cecchi accennava, magistralmente, a questo fatto, paragonando le foto documentarie di alcuni «gangsters» uccisi con fotogrammi di film, e mettendo in risalto la palese falsità di questi ultimi. Certamente, nonostante qualche apparenza di realtà, anche per le morti violente il cinema, che pure sembrerebbe talvolta fin troppo crudo, segue con una certa rigidità le regole di una sua convenzione. Innanzi tutto, esso evita il sangue: novanta volte su cento, si tratti di fucilate o revolverate o pugnolate, il ferito o l'ucciso non mostra il proprio sangue, quelle tragiche camicie o vesti inzup-

pate che la guerra ci ha fatto così indelebilmente imparare: al massimo, la mano del protagonista o dell'amico pietoso che fruga sotto i panni, ci si mostra in primissimo piano dischiusa e tutta rossa; un effetto ormai comunissimo, visto centinaia di volte, ma pur sempre efficace, tanto che il raffinato Clouzot, nella sua *Manon*, non è riuscito a farne a meno, per quanto egli sia maestro di ogni più sottile e nuova e perversa decadenza. Questa è una prima convenzione; ma ce ne sono altre, come, ad esempio, la mancanza di sangue in faccia; le orride striature rosse lungo il naso, le guance, le tempie, così comuni negli uccisi (altro insegnamento della guerra), al cinema mancano totalmente. Al massimo, una decorativa striscia sanguigna giù dalla fronte al collo, ma solo per feriti leggeri, adatta ad incorniciare qualche volto maschio di ufficiale o di vero uomo. Manca completamente poi il doloroso apparato di sporcizia e di disordine che, nella realtà, si ricongiunge a situazioni del genere. Inoltre, le ferite vere e proprie sono sempre nel tronco, preferibilmente all'altezza dello stomaco (quelle mortali): il colpito si piega su se stesso, comprime la ferita con una mano, e con l'altra spara a sua volta. Anche in questi casi però, in cui la morte dovrebbe essere immediata, è difficile che i registi rinuncino all'agonia vaticinante: ci è cascato perfino John Ford, in un film come *The Informer* («Il traditore», 1935) quando Victor Mac Laglen, implorato più di un contatore del gas, si trascina fino alla chiesa per chiedere perdono alla madre dell'uomo da lui denunciato. Bella scena in sé, ma forse troppo prolungata per ottenere tutto l'effetto voluto.

Questa mancanza di sangue e di realtà, di vera rappresentazione della morte nella sua orridezza, porta soprattutto, nel film «gangster» o «western», ad una comicità e ad una leggerezza involontarie nella valutazione di cose assai serie. Si muore unicamente per uscire di scena, per risolvere il personaggio, come in un balletto. A uccide B, poi dice: «Portate fuori quella carcogna!» (O chiusa e doppia G, come usano i nostri doppiatori); basta, è finita, B non c'è più, la sua pratica è archiviata e il film va innanzi. Manca, nel complesso, al cinema, il concetto della morte come cessazione di vita. Si direbbe che soggettisti, sceneggiatori e registi si sforzino in ogni modo di far capire al pubblico che, dopo tutto, alla fine, come in teatro, i morti si rialzano, si spolverino, e vengano a ringraziare il pubblico della cortese attenzione. Il cinema troppo spesso punta sulla morte come risorsa d'intreccio; ma noi che assistiamo smalzati alla rappresentazione, vediamo bene che quella è la morte del personaggio, non la morte dell'uomo: sappiamo bene che noi un giorno, interpreteremo la stessa scena in modo assai più convincente.

GUIDO BEZZOLA



L'agonia nel vecchio cinema italiano: Rina De Liguoro in «Messalina» (1923) di E. Guazzoni.



1, 2, 3) Da « La figlia del capitano » di Camerini, « Hamlet » di Olivier e « Mourning Becomes Electra » (« Il lutto si addice a Elettra ») di Nichols: tre esempi di "morti in costume".
 4) Una delle più belle e drammatiche immagini di « In nome della legge » di Germi: il bandito riverso sulla roccia "calcinata di sole" costituisce, tra l'altro, un tragico documento umano. 5) Esempio di "agonia vaticinante": il vecchio sul misero giaciglio stenterà parecchio a morire, per poter dire, adagio adagio, tutte le sue battute (da un film inglese di David Macdonald). 6) Da « La terra trema » di Visconti: la malattia e la morte del vecchio si inseriscono nella documentazione di uno stato umano socialmente arretrato. 7) Ultima sigaretta per il fuorilegge: da « The Killers » (« I gangsters ») di Siodmak.



DAVID LEAN

NESSUN REGISTA inglese può forse vantare il rigore stilistico di David Lean. Né lo possono vantare molti registi di altre nazioni. Dalla teoria e dalla pratica del montaggio egli ha desunto, più e meglio di qualsiasi altro regista dell'ultima generazione, i presupposti essenziali della sua opera di creatore cinematografico. Per lui resta totalmente valida l'affermazione che Pudovkin fece parecchi anni or sono (« Per giudicare la personalità di un regista creatore non si deve far altro che osservare i suoi metodi di montaggio. Quello che per uno scrittore è lo stile, per il regista è il modo particolare e personale di montaggio. L'unione in successione creativa dei singoli pezzi di pellicola è decisiva rispetto al prodotto finito che è il film: ed è compito del regista, appunto, quello di creare con dati elementari interesse scene »). In più si aggiunga una fedeltà tenace ai cardini visivi del film, che si traduce quasi sempre in una limitazione dell'ampiezza dei dialoghi e in dosatissimo impiego dei rumori in genere: il montaggio visivo-sonoro acquista perciò un significato particolare, che non ammette dispersioni e tende per contro ad una assoluta compostezza, ad una concatenazione precisa degli effetti, alla maggiore possibile unità nel quadro dei mezzi impiegati. Che questa fosse la premessa fondamentale per la creazione di un proprio linguaggio (a parte qualsiasi oziosa

disputa sulle formule del « cinema puro » e del « cinema cinematografico »), Lean lo comprese nel momento stesso in cui Noel Coward gli affidò l'intera responsabilità della regia di *This Happy Breed* (« La famiglia Gibson », 1943). Non era certo questione di stabilire se il suo atteggiamento corrispondesse più o meno bene a certi canoni svuotati di senso da una uggiosa retorica formalistica, quanto piuttosto di gettare le basi di un'opera coerente e di un successivo sviluppo logico delle premesse. Con questo si può anche spiegare la formazione graduale, faticosa e difficile della sua personalità, diversissima da quanti in cinema seppero imporsi con la folgorazione improvvisa, o sedicente tale, di un'opera di alto livello: Lean aveva alle spalle un'esperienza troppo lunga di teatro di posa (in cui era entrato come « number boy », che è qualcosa di meno di cacchista, ed aveva via via assunto i ruoli di aiuto-operatore, montatore e assistente alla regia per poter osare un'avventura per il gusto dell'avventura. Dopo aver lungamente seguito i film « in the making » senza sostenere dirette responsabilità creative, egli trovò il buon senso di non abbandonarsi ai facili entusiasmi della posizione raggiunta, e continuò il lavoro quasi in sordina, accettando addirittura una tutela spirituale (quella di Coward) che si addiceva malamente alle qualità più profonde della sua



Sopra: Valerie Hobson in « *Great Expectations* » (« *Grandi speranze* », 1946). Sotto: David Lean.



ispirazione. E, se da un lato questa curiosa suggestione gli impaccherà i movimenti e lo lascerà in uno stato di incertezza cronica (basti pensare al distacco che esiste fra *This Happy Breed* e il successivo *Blythe Spirit* (« Spirito allegro », 1944), scanzonata e innocua storia di fantasmi), dall'altro gli darà modo di consolidare il proprio mestiere e di prepararsi acconciamente il terreno per il momento della creazione personale.

Il mondo di David Lean è racchiuso nei limiti di un realismo psicologico che affonda le radici in una importante tradizione culturale. La letteratura e il teatro inglesi dell'otto-novecento vi hanno attinto con abbondanza e vi hanno lavorato a lungo, mossi da uno spirito indagatore a volte acutissimo e da una cordiale simpatia per i rapporti umani che testimoniano della probità intellettuale da cui traggono origine. Per il temperamento di Lean non fu difficile inserirsi in questa corrente. Fin dal primo film si vide con quanta accuratezza di analisi e con quanta sensibile partecipazione egli incideva il profilo dei suoi personaggi. Da allora fu chiaro che, pur attraverso tutte le incertezze e anche nello stato di soggezione in cui venne a trovarsi nei confronti della mentalità alquanto « sophisticated » di Noel Coward, il suo spirito aderiva intimamente alle sofferenze, i piaceri, i problemi e la vita in fondo scialba e monotona dell'umanità media che rifugge in egual misura dall'eroismo e dalle tortuose complicazioni psicologiche. La famiglia di *This Happy Breed* era una tipica famiglia britannica vista con la minuziosa precisione dello scienziato che non esamina freddamente i fenomeni ma che cerca di riviverli in sé e di approfondirli per quel tanto di genuina commozione che è possibile ricavarne. Quella del



Cyril Raymond e Celia Johnson in « *Brief Encounter* » (« Breve incontro », 1945). Nello stupendo finale di questo film il marito legge sul viso di Laura tutto ciò che è passato nel suo animo e comprende ogni cosa pur senza sapere. « *Brief Encounter* » è ricco di un realismo psicologico.

suo primo film era la storia di una intera generazione, passata da una guerra all'altra in un periodo pieno di affanni e di difficoltà, ma non era affatto complessa e tanto meno tumultuosa: gli avvenimenti del mondo esterno (le guerre, le agitazioni sociali, la crisi degli alloggi e tutto ciò che contribuiva alla instabilità della vita quotidiana) si riflettevano come attutiti nell'animo dei personaggi ed acquistavano una interiore drammaticità che progrediva, nel corso dell'azione, più per via di sfumature che per violente esplosioni di sentimenti. « Lo scopo più importante di un film », ha detto lo stesso Lean, « è quello di delineare un carattere e di creare un'atmosfera. L'azione è cosa secondaria ». L'azione è per lui una conseguenza dei caratteri e dell'atmosfera, e sussiste in quanto permette ai caratteri stessi di svilupparsi secondo una linea determinata, e all'atmosfera di fornire gli elementi descrittivi necessari a quello sviluppo. Nei suoi film « non accade nulla » e nello stesso tempo tutto può accadere. La tensione non nasce dall'associazione di fatti esterni, ma dalle reazioni, dai moti interni dei personaggi. E non vi è nulla di più imprevedibile delle reazioni di un animo umano dinanzi ad un avvenimento passivamente subito o da lui stesso provocato. Una volta assunta questa posizione, e rifiutati tutti gli allettamenti dell'« intrigo », il compito del regista diventa più arduo che mai, e non poco pericoloso.

Nel delineare i caratteri e nel creare l'atmosfera, Lean ha la mano estremamente delicata. Sfiora ed accarezza il personaggio quasi senza parere, lo illumina da molte parti con una morbida e pur penetrante luce, scruta nel suo essere con una assiduità ed uno scrupolo che non divengono mai — come sarebbe fin troppo possibile — insistente petulanza. E questa è una delle ra-

gioni per cui gli riescono così vive e convincenti (quando la sincerità sorregga) le introspezioni dei caratteri femminili: l'amorevole ed a suo modo eroica madre di *This Happy Breed* e la moglie di *Brief Encounter* (« Breve incontro », 1945). Del resto, che le donne siano i suoi personaggi più azzeccati è facile constatazione, ma non sufficiente per spiegare i motivi dell'ispirazione del nostro regista. Perché sarà un personaggio femminile, forse il più studiato e analizzato — quello di Mary in *The Passionate Friends* (« Sogno d'amanti », 1949)

— a sgusciargli tra le dita come un oggetto inafferrabile, mentre proprio in quel film i due uomini, il marito e Steven, conservano una loro sia pur pallida fisionomia e giustificano per riflesso alcune delle moltissime assurdità concentrate nella donna. Basterà allora dire — com'è giusto — che la differenza esistente fra la Mary di *The Passionate Friends* e la Laura di *Brief Encounter*, fra l'artificioso o almeno incompleto ritratto psicologico della prima e la ricca e mirabile umanità della seconda, è la stessa che separa la costruzione a freddo



Un'inquadratura tratta dal film « *Oliver Twist* » (« Le avventure di Oliver Twist », 1947), opera minore di David Lean, dove il realismo psicologico lascia spesso il posto al melodramma.



Da « *The Passionate Friends* » (« *Sogno d'amanti* », 1949). David Lean ritenta il tema, con variazione, di « *Brief Encounter* », il film non manca di pregi, ma naufraga spesso nel convenzionale.

del film più recente dalla pressoché perfetta conquista stilistica di quello che fino ad oggi è il capolavoro di Lean? Non basta, perché così facendo si confonderebbe la causa con l'effetto, e non si spiegherebbe ancora nulla. Il divario fra i due personaggi e, di conseguenza, il divario fra la resa stilistica dei due film consiste piuttosto, e più esattamente, nella struttura psicologica di Laura e di Mary. E quanto la prima è semplice e lineare, con un viso che rispecchia nitidamente le passioni che la agitano,

tanto la seconda è poco chiara e immediata nelle sue reazioni, con l'animo ingombro da elementi a volte inutili a volte in stridente contrasto fra di loro. Al persuasivo conflitto che nasce nell'animo della prima fra l'amore e il dovere o, meglio ancora, fra l'impulso esaltante di un'avventura che potrebbe decidere di tutta la vita e la forza di un passato che si prolunga intatto nel presente attraverso la stabilità della famiglia (si ricordi l'effetto che provoca sulla donna la notizia del figlio malato), corri-

sponde un conflitto confuso e poco credibile nell'animo della seconda, con quell'intersecarsi di attrazioni disparate, dal vecchio amore che rinasce all'indifferenza per il marito, dal timore di perdere la vita dorata della ricchezza al vago rimpianto per una felicità che non poté essere afferrata quando era tempo. Entrambi i film si avvalgono del « racconto a rovescio »: il primo, *Brief Encounter*, con una efficacia ed una puntualità esemplari, per preparare emotivamente quello stupendo finale in cui il marito « legge » sul viso di Laura tutto ciò che è passato nel suo animo e « comprende » tutto pur senza sapere (uno dei momenti di più alta commozione estetica che il cinema ci abbia offerto con così semplici mezzi di indagine); il secondo attraverso una palese ricerca dell'effetto che denuncia tutta la meccanicità dell'evoluzione psicologica del personaggio di Mary. Si diceva più innanzi che Lean è il descrittore scrupoloso della vita di una umanità media, che rifugge dai plateali eroismi e dalle elocubrazioni intellettuali. Con *Brief Encounter*, di questa umanità egli si è fatto poeta, mediante il sagace ed ispirato impiego di un realismo psicologico di ottima fattura. Con *The Passionate Friends*, invece, ha minacciato di tradirla (e certa-

FILMOGRAFIA

1942: *In Which We Serve* (in collaborazione con Noel Coward) con Celia Johnson - 1943: *This Happy Breed* (« *La famiglia Gibson* ») con Celia Johnson e Robert Newton - 1944: *Blythe Spirit* (« *Spirito allegro* ») con Rex Harrison - 1945: *Brief Encounter* (« *Breve incontro* ») con Celia Johnson e Trevor Howard - 1946: *Great Expectations* (« *Grandi speranze* ») con John Mills e Valerie Hobson - 1947: *Oliver Twist* (« *Le avventure di Oliver Twist* ») con Robert Newton e John Howard Davies - 1949: *The Passionate Friends* (« *Sogno d'amanti* ») con Ann Todd, Claude Rains, Trevor Howard; Madeleine, con Ann Todd; Ivan Desny, Norman Wooland e Leslie Banks.



Con « *Madeleine* » David Lean tenta una nuova figura di donna e torna al film in costume. Nella foto: Ann Todd, moglie del regista e interprete principale del film. Accanto a lei Susan Stranks.

mente la tradirà se proseguirà su tale via) per aver forzato nell'introspezione i limiti di quel realismo, naufragando nel falso e rinnegando inconsciamente la realtà.

Minori sono da considerarsi — anche se su un piano diverso da quello di *Blythe Spirit*, nel quale predominava incontrastata l'influenza di Noel Coward — i due film dickensiani: *Great Expectations* (« *Grandi speranze* », 1946) e *Oliver Twist* (« *Le avventure di Oliver Twist* », 1947). Lean dichiarò di aver concepito *Great Expectations* come un racconto fiabesco (e come tale, infatti, il film riuscì suggestivo, quanto meno nella prima parte), e *Oliver Twist* come una narrazione crudemente realistica. Le ambizioni del secondo film erano dunque maggiori, ma non poterono essere realizzate come Lean avrebbe desiderato. Si tratta comunque di un'opera pregevole, di indubbio gusto e di solida costruzione: il realismo risulta, d'altra parte, troppo annacquato dal melodramma per poter raggiungere una effettiva consistenza lungo tutta l'azione. Quanto a *Blythe Spirit*, lo si ricorderà (a differenza dell'altro technicolor, *This Happy Breed*) per l'intelligente impiego del colore, e soprattutto per la materializzazione in tonalità verdastra del fantasma della prima moglie. Contributo non disprezzabile alla incerta evoluzione del film a colori.

FERNANDO DI GIAMMATTEO

DMYTRYK FRA I MURATORI

PER LA PRIMA volta, dopo tanto tempo, mi è capitato di scoprire sopra uno dei palcoscenici di Denham qualcosa che non si vede molto spesso negli stabilimenti cinematografici inglesi: cioè un vero entusiasmo. Di solito, in Inghilterra, quando si assiste alle riprese di un film considerato di media importanza, si rimane favorevolmente impressionati dalla organizzazione perfetta sin nei minimi particolari, dalla disciplina di tutti quanti indistintamente, insomma dalla regolarità perfetta e cronometrica del lavoro. Però ci si accorge che, all'infuori del regista e di due o tre altre persone più o meno interessate al buon successo finale, nessun altro si preoccupa dell'andamento del film stesso come se lo sforzo collettivo e, diciamo pure, la collaborazione creatrice non fossero indispensabili per un ottimo risultato. Non v'è quindi da stupirsi se, così stando le cose, si abbia talvolta l'impressione di trovarsi, non in uno stabilimento cinematografico ed emporio di sogni, bensì in mezzo a una fabbrica di salicce oppure di biciclette.

Un'atmosfera quindi del tutto diversa si nota, come ho detto, su un palcoscenico di Denham, proprio dove il regista americano Edward Dmytryk sta lavorando, con un complesso internazionale di attori e tecnici, per il giovane produttore Rod Geiger, anche lui americano. Si rimane colpiti dall'impegno di ciascuno, da un fervore come affettuoso che anima tutti quanti e non dissimile da quella eccitazione del giovane autore che si accinge a scrivere il suo primo libro. Rod Geiger è già conosciuto anche in Italia: infatti fu proprio in Italia, dove si trovava con l'armata americana, ch'egli si accorse di *Roma, città aperta*, e tanto fu il suo entusiasmo che, accumulati i suoi risparmi in verità non rilevanti, acquistò i diritti di rappresentazione del film e portò poi egli stesso la pellicola in America, dove ebbe inizio la trionfale rivelazione di Rossellini e, più modesta, la fortuna di Geiger. Con il denaro in tal modo guadagnato, il soldato semplice Geiger ritornò a Roma e, per quanto poté, partecipò alla produzione di *Paisà*, dopo di che decise di rimanere in Europa, visto e considerato che in Europa le cose andavano meglio per un produttore indipendente, quale egli ormai era diventato. A Londra, gli si presentò l'occasione di realizzare un film: la storia si svolgeva nel quartiere italiano di New York, ma Geiger, troncando ogni indugio, pensò: « Anche Hollywood, d'altra parte, è lontana da New York. Lontananza per lontananza, preferisco Londra e l'Europa. Senza contare poi, che mi sarà più facile trovare in Europa quei poveri diavoli che parlino "broken english" con accento straniero ».

Geiger non fu il solo a pensare in tal modo. Anche Edward Dmytryk, il regista americano che si trovava a Londra, era del suo stesso parere, e accettò con entusiasmo l'offerta di girare un film dal romanzo italiano *Cristo fra i muratori*, che in inglese ha il titolo *Christ in Concrete* e che nel film si chiamerà invece *Give Us This Day*.

Per questa ragione, sul più grande palcoscenico di Denham, io vidi per prima

cosa lo sfondo d'un immenso grattacielo e, in primo piano, una costruzione in cemento armato e già a discreta altezza, sulla quale stavano lavorando muratori, carpentieri nonché un buon numero di tecnici cinematografici. Dmytryk si trovava al lavoro, al secondo piano. Per raggiungerlo dovetti arrampicarmi su una scala a pioli e attraversare qualche ponte sull'abisso. In quel momento, Dmytryk dirigeva una scena assai difficile, poiché gli attori erano molti e lo spazio era invece ristretto. Perciò, ogni volta che la macchina doveva spostarsi in carrellata, gli attori erano costretti a compiere pericolose acrobazie: la segretaria d'edizione stava in equilibrio

sopra un « praticabile », Dmytryk si era accantucciato accanto alla macchina da presa. Davanti all'obiettivo, un gruppo di muratori al lavoro parlavano il dialetto di Brooklyn, storpiandolo con gli accenti più meridionali. Sotto il bianco del gesso, e il cerone della truccatura, si riconoscevano alcuni volti: Bonar Colleano, indimenticabile soldato in tanti film e specialmente in *The Way to the stars* e *Sleeping Car to Trieste* (« Vagone letto per Trieste »), Charles Goldner che per una volta non è un ladro in guanti gialli ma Luigi, un vecchio muratore. Inoltre, Philo Hauser che in tanti anni d'esilio, fin dai primi anni del nazismo, non ha saputo perdere la sua pronuncia straniera, e il suo amico ceco Karel Stepanek. Geremia, il personaggio principale, è interpretato da Sam Wanamaker, che era compagno di scena, a New York, di Ingrid Bergman.

Geremia è un semplice muratore, ma an-



Edward Dmytryk a Londra, mentre dirigeva il film « Give Us This Day ». « Da un punto di vista tecnico e organizzativo », dichiara il regista di « Crossfire », « si lavora meglio ad Hollywood; però come condizione d'ambiente io mi trovo meglio in Gran Bretagna, dove c'è più libertà d'azione ».

che un filosofo a modo suo, e tanto filosofo da pensare che nella vita non ci si nutre di solo pane. Il film ci descrive in modo poetico la sua vita piena di tante vaghe aspirazioni e di altrettante profonde delusioni, i suoi amori disperati, la morte tragica. Non essendo riuscito a trovare negli Stati Uniti la donna ideale, Geremia chiede in sposa una ragazza italiana che ha visto solo in fotografia e vuol che venga da lui a New York. Per renderla felice tenta ogni mezzo, ma soltanto la sua morte darà finalmente un "tetto" alla sua vedova, Annunziata. Numerose ricerche furono necessarie per trovare l'attrice adatta a questa parte, però dopo ch'ebbe assistito alla proiezione a New York d'un film italiano sulla resistenza dei partigiani, *Il sole sorge ancora*, Dmytryk non ebbe più alcun dubbio: l'attrice adatta sarebbe stata Lea Padovani. Con questa idea, Dmytryk venne dall'America a Roma, per sentirsi dire che

Lea Padovani era sconosciuta, Padovani essendo un nome d'arte dato che la famiglia di lei si opponeva a una carriera artistica. Il che tuttavia non impedì alla Padovani, che ormai era maggiorenne, d'interpretare a Venezia la parte di Desdemona la quale come tutti sanno dev'essere strozzata da Otello, che in tal caso nel film era Orson Welles. Siccome conosceva l'inglese, quanto bastava per la parte di Annunziata, l'attrice italiana accettò il contratto che Dmytryk le offriva. Lea Padovani con estrema facilità muta l'espressione del volto, in special modo quando vuole esprimere una sua intima e persuasiva convinzione. Con sincero calore di simpatia umana, dice: « Mi piace imparare meglio l'inglese. Mi sembra che, se bene parlata, questa lingua abbia un suono armonioso come l'italiano ». E non curandosi affatto se a tale affermazione gli inglesi restano a bocca aperta, ella continua: « Mi piacerebbe in-

terpretare altri film in Inghilterra, poiché non voglio lavorare a Hollywood dove si perde la propria personalità. Io non andrò a Hollywood ».

Fu soltanto tra l'una e l'altra tazza di tè, che potei avvicinarmi a Dmytryk. Appare molto giovane, sembra molto modesto e parla tranquillo, senza alzare il tono di voce. Gli dico:

« La scena più forte di tutto il film, a quanto mi risulta, è quella del crollo dell'edificio e la conseguente morte di Geremia. Credete che questo effetto, in realtà piuttosto spaventoso e opprimente, potrà piacere al pubblico? ».

« Quello che chiamate effetto, anche se è la conclusione del film, non è però altro che la rievocazione precisa, esatta, commovente e perciò, direi, poetica della vita di quegli operai che vivono nel quartiere povero di Brooklyn, chiamato "la piccola Italia". E la tragedia finale, quell'ondata di calce viva che si rovescia dal secondo piano e sommerge Geremia nel sotterraneo, che voi chiamate effetto, come un espediente scenico, spaventoso ma teatrale, cioè inverosimile, non è altro che la riproduzione fedele di una disgrazia simile, capitata proprio al padre dell'autore del romanzo, e che rimase ucciso ».

Proseguendo nella conversazione, volli informarmi del metodo di lavoro, negli stabilimenti cinematografici di Hollywood.

« Da un punto di vista tecnico e organizzativo », mi rispose Dmytryk, « si lavora meglio a Hollywood. Però, come condizioni d'ambiente, io mi trovo meglio in Inghilterra. Qui c'è più libertà d'azione. Mi comprenderete forse, quando vi avrò anche detto che, negli Stati Uniti, un numero enorme di persone ritengono, più o meno in buona fede, e quindi mi accusano d'essere comunista solo perché ho diretto *Crossfire* (« Odio implacabile »), che è rivolto contro l'antisemitismo... ».

« Ma in Europa pure », l'interrompi, « si crede che voi siate un comunista! ».

Dmytryk scosse il capo e sorrise, non so se ironico o soltanto un poco triste, per l'incomprensione degli altri.

« Lasciamoli credere! Ma, in realtà, io sono quello che si potrebbe chiamare, idealmente, un "progressista". Non sono mai stato iscritto al partito comunista. E se non ho voluto informare la rispettabile Commissione senatoriale di Washington sulle mie opinioni politiche, la ragione del mio rifiuto sta nel fatto che la Costituzione americana garantisce per tutti la libertà di pensiero, di parola, e di religione. Mi sono limitato a chiedere, tuttavia, che il mio caso sia sottoposto all'esame del tribunale superiore di stato, che dovrà giudicare la legittimità del mio operato. Sarò quindi di ritorno a Washington, per difendere personalmente quella che io considero la vera libertà d'un cittadino in una nazione democratica. Lo Stato non deve immischiarsi negli affari privati dei cittadini ».

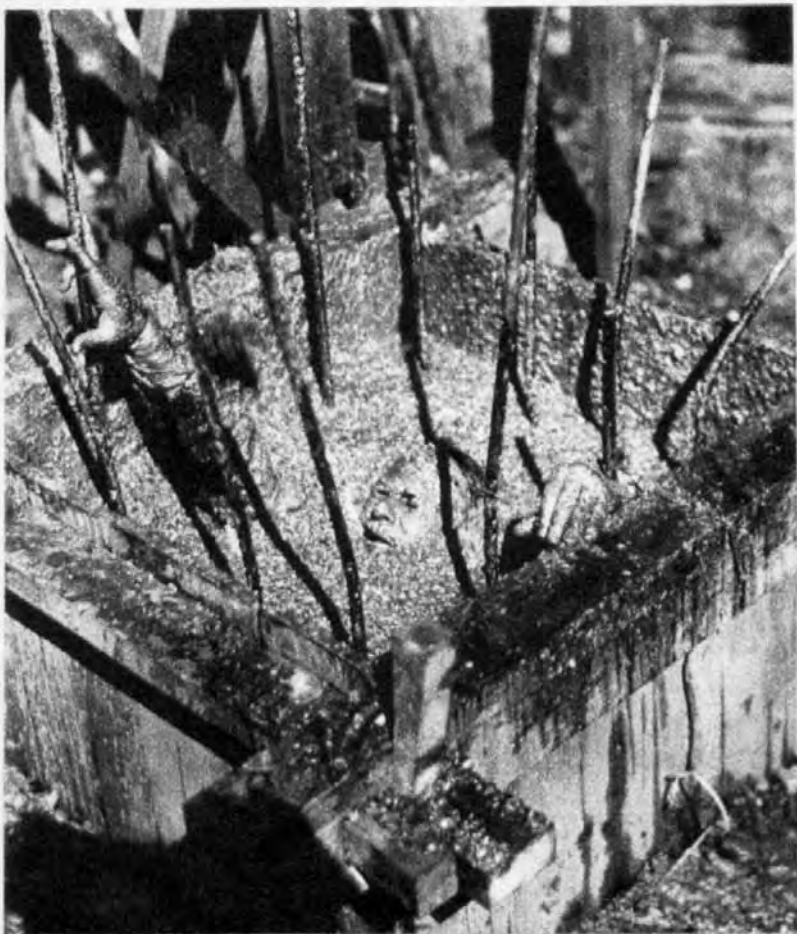
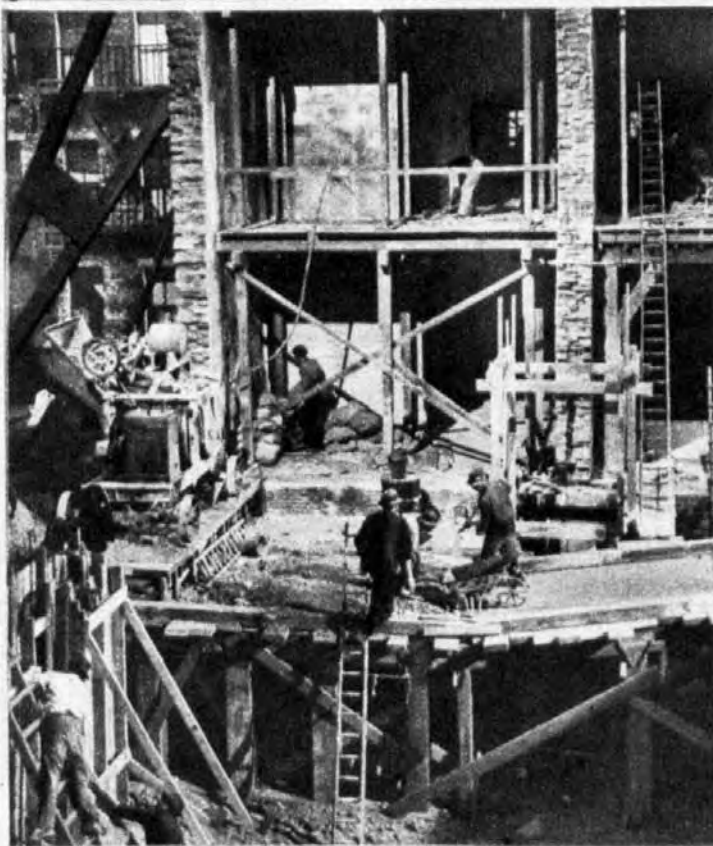
Temevo che l'esemplare garbatezza di Dmytryk si mutasse d'un tratto, e proprio per la mia indiscrezione, in un senso di fastidio o di stanchezza nei miei riguardi. Respirai quindi di sollievo allorché mi accorsi invece ch'egli era indignato soltanto contro lo Stato oppressore, e fui liberato da ogni preoccupazione, quando mi sentii salutare con un cordiale e risonante « arrivederci e buona fortuna ».

FRANCIS KOVAL





In questa pagina, e in quella precedente: immagini tratte da inquadrature del film « Give Us This Day ». Basata sul romanzo « Cristo fra i muratori » di Pietro Di Donato, questa pellicola di Dmytryk porta sullo schermo la condizione degli operai che vivono nel quartiere popolare di Brooklyn chiamato "La piccola Italia". Attori principali: Sam Wanamaker, Kathleen Ryan, Lea Padovani, Bonar Colleano e Charles Goldner.



LA VIA SENZA GIOIA

LA PRIMA opera notevole di G. W. Pabst fu *Die freudlose Gasse* (« La via senza gioia », 1925). Essa venne ad affermare una nuova corrente realistica del cinema tedesco all'epoca delle ultime fiammate dell'espressionismo; sviato a tal punto da non essere più che uno stile scenografico, questo cinema aveva debolmente e sporadicamente lasciato intravedere il ciclo non soltanto dei film pabstiani, ma anche di tutti gli altri provvisti di attrazioni sociali, o almeno impostati su un dramma individuale in uno sfondo sociale fortemente delineato. Anche per la sua significazione storica, molti considerano *Die freudlose Gasse* il capolavoro di Pabst: valutazione critica esagerata e comunque infondata. Opere posteriori dello stesso regista, quali *Die Liebe der Jeanne Ney* (trad. lett.: « L'amore di Jeanne Ney », 1927), *Die Büchse der Pandora* (« Lulu », 1928) e soprattutto *Westfront 1918* (1930), *Die Dreigroschenoper* (« L'opéra de quatrous ») e *Kameradschaft* (« La tragedia della miniera », 1931), superano *Die freudlose Gasse* per verità umana, poesia del tema, penetrazione psicologica: per stile infine, il quale esprime validamente la coerenza della costruzione drammatica, dell'originalità e della funzionalità del linguaggio. Tuttavia *Die freudlose Gasse* rappresenta un'opera di grande significato nell'evoluzione del cinema muto tedesco, per le ragioni accennate e altre ancora. Fino al 1925 il realismo tedesco era rimasto come aggrappato, salvo fugaci eccezioni, alle convenzioni e alle inibizioni drammatiche imposte dalla prudenza dei produttori. Pochi mesi prima, sempre nel 1925, per *Der letzte Mann* (« L'ultima risata ») Murnau aveva così dovuto realizzare un epilogo conformista. Di fatto, questo realismo era più di atmosfera che di sostanza, e comunque lontano da preoccupazioni di introspezione psicologica: il mondo di miseria, di vizio, d'ingiustizia ch'esso esplorerà in seguito con così fredda violenza sociale, gli era quasi del tutto estraneo. *Die freudlose Gasse* apre dunque una nuova via: non con una specie di scoppio rivoluzionario, ma attraverso un esempio pieno di misura e di qualità convincenti. E questo esempio, a men d'un anno più tardi condurrà a *Variété* di E. A. Dupont.

Al realismo d'atmosfera, e di un'atmosfera triste oscura disperata, *Die freudlose Gasse* aggiunge anzitutto un realismo



audace di personaggi. Valeska Gert vi disegna, con stupefacente agilità di recitazione, la figura d'una tenutaria di case d'appuntamento; Werner Krauss incarna, con notazioni tipiche e violentemente espressive, un macellaio alla von Stroheim che specula sulla fame per saziare i suoi appetiti erotici: carne per carne. Questi personaggi si inseriscono nell'atmosfera accennata: in un retroscena di miseria di vizio di godimento sfrenato; il retroscena di una Vienna in preda all'inflazione monetaria e alla carestia all'indomani della prima guerra mondiale. Si nota tuttavia una frattura nell'unità realistica: l'« happy-end » risolto assai ingenuamente e contrapposto a una soluzione disperata. Accanto a questo primo elemento negativo si affiancano l'inconsistenza di alcune scene nei luoghi di piacere, e la precarietà dei raccordi drammatici fra le due azioni parallele ambientate nella « via senza gioia »: azioni che forniscono al regista l'occasione d'un dittico in fondo assai romantico: la miseria dei poveri e dei borghesi rovinati da una parte, e la vita di piaceri e di vizi dei trafficanti e dei nuovi ricchi dall'altra. Con tale dittico egli richiama l'attenzione contro l'ingiustizia sociale, prima di lanciare, nelle opere successive, il suo appello alla fraternità umana. Il rigore di certe censure ha snaturato alcune versioni del film, le quali si proiettano oggi nei circoli del cinema. D'altra parte la documentazione scritta, contemporanea alle prime rappresentazioni, non espone generalmente che uno degli elementi drammatici dell'opera: il destino della figlia di un magistrato (Greta Garbo) attirata dalla fame e dai maneggi di una mezzana in una casa di prostituzione, dalla quale la salva — prima di ogni caduta fisica, compromesso evidente — un ufficiale americano. Resta così nell'ombra, o è ridotta a valore episodico, un'altra azione parallela ma altrettanto importante: quella della scoperta dell'autrice d'un delitto: la prostituta gelosa che si costituisce. Queste due azioni non sono legate che dalla presenza simultanea dei loro protagonisti, in una triste casa della « via senza gioia ». Tali lacune danno all'opera un ritmo spesso a sbalzi, simile a quello — ci

Titolo originale: Die freudlose Gasse - Regia: G. W. Pabst - Scenari: di Willy Haas da un romanzo di Hugo Bettauer - Fotografia: Guido Seiber - Scenografia: Otto Hunte - Interpreti: Asta Nielsen (Maria), Greta Garbo (Greta), Werner Krauss (Il macellaio Geringer), Valeska Gert (Greifer), Henry Stuart (L'ufficiale americano), Agnes Esterhazy, Ilka Gruning, Robert Garrison, Einar Hansen, Jago Furth, Georges Chmara - Produzione (realizzata a Vienna): Sofar, Berlin, 1925.

si perdoni il paragone letterario — d'una ballata di Schiller.

Ma fatte queste riserve, bisogna riconoscere che la rappresentazione della miseria, della fame, del ladrocinio, della lubricità e dell'infamia ha un accento indimenticabile. Attraverso una specie di nebbia fredda, di chiaroscuro di angoscia, Pabst si sofferma, con la sua implacabile precisione, su file di donne stremate che fanno la coda davanti alla porta dell'ignobile macellaio, su manovre di prostitute che trascinano la loro attesa sotto i riverberi scialbi d'una via dalle case screpolate. Pabst ci introduce in interni senza fuoco e senza pane, in una macelleria sporca e sinistra, in equivoche case. Le reazioni interne dei personaggi sono presentate visualmente con grande originalità di mezzi. Si veda la reazione di Greta davanti al vetraio, che è venuto a fare una riparazione in casa del magistrato e domanda di essere pagato. Tale esempio, citato da Francesco Pasinetti nella sua « Storia », rimane, se non il migliore, il più conosciuto.

Non si può chiudere questa nota retrospettiva, su un'opera che Murnau giudicava più « esemplificativa che valida », senza sottolineare il contributo portato al film dai vari collaboratori. Scenografia, fotografia e recitazione, offrono a Pabst risorse che esulano dal potere e dal talento del regista. Infine *Die freudlose Gasse* è uno degli ultimi film nei quali Asta Nielsen offre le espressioni più penetranti della sua maschera enigmatica, e nello stesso tempo il « testo » che apre a Greta Garbo una significativa carriera negli studi americani.

CARL VINCENT



FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIO

* CATTIVO

SBAGLIATO

DI SOLITO, in questa rubrica, ci occupiamo di tre film; talvolta siamo invece costretti a limitarne il numero, a parlare addirittura di una sola opera: non sempre troviamo materia più o meno degna di una particolare attenzione. *Adamo ed Eva*, ad esempio, e *Yvonne la Nuit* potrebbero tutt'al più dare l'avvio ad un discorso sulla cosiddetta "quota 100", discorso già fatto nelle colonne di *Cinema*. Il primo film, del "mercantile" Mattoli, non riesce a "scoprire" le possibilità cinematografiche di Macario; il secondo film, prodotto e diretto da Amato per Olga Villi, non ha nulla da dire, così come *Du Barry Was a Lady* («Mademoiselle Du Barry», 1943), technicolor con Red Skelton e firmato dal Del Ruth delle Broadway Melodies e dei Broadway Rhythms. All'ordinaria amministrazione appartiene *Julia Misbehaves* («La bella imprudente», 1948) di Jack Conway: film, del resto, che non porta elementi nuovi neppure sul piano del costume: sulla concezione del matrimonio e del divorzio in certa società americana. Più interessante appare *Roxie Hart* («Accusatemi, se vi riesce...», 1942): una presa in giro di particolari personaggi e di particolari ambienti: quelli dei tribunali e delle carceri femminili. L'opera, diretta dal Wellman delle commedie, non raggiunge però valori satirici. Di *That Lady in Ermine* («La signora in ermellino», 1948), firmato da Lubitsch ma in realtà diretto da Otto Preminger, abbiamo riferito da Locarno. Non rimane dunque che *Cielo sulla palude* di Augusto Genina.

*** CIELO SULLA PALUDE

Regia: Augusto Genina - Soggetto: A. Genina, Suso Cecchi-D'Amico, Fausto Tozzi - Sceneggiatura: A. Genina - Fotografia: G. R. Aldo - Scenografia: Virgilio Marchi - Costumi: Anna Maria Fea e Adriano Cambellotti - Musica: Antonio Veretti - Interpreti: Ines Orysi (Maria Goretti), Mauro Matteucci (Alessandro Serenelli), Giovanni Martella (Luigi Goretti), Assunta Radico (Assunta Goretti), Francesco Tomolillo (Giovanni Serenelli), Rubi Dalma (La contessa Teneroni), Michele Malaspina (Il conte Teneroni), D. Viglione Borghese (Il dottore) - Produttori: Renato e Carlo José Bassoli - Produzione: Artisti Associati, 1949.

ANCHE *Cielo sulla palude* è un film di cui abbiamo già parlato, e questa volta da Venezia, dove ottenne tre premi: uno ufficioso dell'Office Catholique International du Cinéma, e due ufficiali: per il miglior film italiano e per la migliore regia. Le nostre riserve, nei confronti di quest'ultimo riconoscimento, diede l'avvio ad una piccola polemica ormai chiusa: ci sembra comunque opportuno, per altri motivi, ritornare su questo film, soprattutto perché esso appare, sui comuni schermi, in una edizione riveduta e sensibilmente tagliata dall'autore. I tagli corrispondono infatti a ben quattrocento metri di pellicola: essi comprendono, in particolar modo, le scene in cui il conte e la contessa Teneroni, e i loro amici, assistevano con compiaciuto cinismo alla marchiatura dei buoi. Tali tagli sono sembrati, a qualche collega, giu-

diziosi abili e non privi di un certo coraggio. Se è vero che le parti accennate stonavano, in quanto cadevano in un facile cliché polemico (ammesso che di polemica si potesse parlare), è d'altra parte indubbio che le figure dei Teneroni risultano ora ancor più schematiche e arbitrarie: si pongono sullo stesso piano di quella di don Giulio, sacerdote che ha un ruolo di semplice e discutibile presenza. La nuova edizione di *Cielo sulla palude* risulta pertanto maggiormente unilaterale nella sua visione: visione definita da qualcuno, il Flaiano ad esempio, democristiana. Forse per ragioni politiche si è sopravvalutato o svalutato l'opera, la quale viene ad occupare comunque un suo posto nel capitolo sul cinema italiano del dopoguerra. Ma quale posto? La critica cinematografica, abituata com'è sulla scia delle altre e per comodità o per pigrizia a schematizzare, a classificare, a incasellare in appositi compartimenti questa o quella opera, ha inserito *Cielo sulla palude* nel cosiddetto neorealismo italiano, cadendo in nuove confusioni e in nuovi equivoci: ha infatti parlato di "neorealismo" perché Genina si è ispirato a fatti autentici (la vita di Maria Goretti, beatificata nell'aprile del 1947), perché ha girato il film nei posti ove si svolse l'azione (le paludi Pontine) e perché infine si è valso in linea di massima di attori non professionisti: di "tipi"; di autentici contadini. Confusioni grossolane e assurde quanto quelle in cui sono incorsi altri recensori, che invece identificano il cosiddetto neorealismo nella cronaca pura e semplice ed escludono che *Cielo sulla palude* possa rientrare in questo neorealismo soltanto perché il titolo del film è simbolico, e altri simbolismi l'opera conterrebbe. Alla stessa stregua non sarebbe "neorealista" neppure *Sciuscià* o *Ladri di biciclette*, in quanto il cavallo bianco e la bicicletta sono due simboli.

Il problema, si sa, è ben diverso, si tratta di verità artistica o di non verità: sono i risultati che contano, e non certi schemi di comodo o di partenza: ogni polemica si annulla nello stile e nella unità spirituale raggiunti. E del resto nel caso di *Cielo sulla palude*, il punto di partenza non è tanto il "tipo" o il luogo autentico dove si svolse l'azione o la vicenda veramente accaduta, quanto la posizione polemica, voluta o meno, che il film assume nei confronti di quello che per noi è, con *Ladri di biciclette*, l'opera più significativa del nuovo cinema italiano, opera precursora che annulla appunto, nella sua unità stilistico-spirituale, la polemica sul "neorealismo". Intendiamo parlare di *La terra trema*. *Cielo sulla palude* è infatti, a nostro avviso, il contraltare del film di Luchino Visconti, e non soltanto da un punto di vista ideologico: democristiano o non, cattolico o non cattolico, agiografico o non agiografico, anche *Cielo sulla palude* ha il suo assunto propagandistico, e non poteva essere altrimenti. La Sicilia della miseria e analfabeta di Visconti lascia il posto alle non meno incivili e misere paludi Pontine di Genina, i pescatori del primo ai contadini del secondo. Ma la famiglia Goretti, a differenza di 'Ntoni, accetta con umile rassegnazione il suo stato umano, non lotta contro il destino ma lo subisce, è gente che confida soltanto in Dio e a Dio domanda consigli, aiuti e il premio ultraterreno: la coscienza sociale è esclusa, escluso ogni anelito verso un pro-



Da «Cielo sulla palude». E' evidente, in questa inquadratura, l'ispirazione pittorica: Genina si rifà spesso all'aquilano Teofilo Patini e al romano Giulio Aristide Sartorio. L'eccezionale operatore del film è G. R. Aldo: al quale si deve anche la fotografia di «La terra trema».

gresso umano. Due mondi, quello di Visconti e quello di Genina, diametralmente opposti dunque, e che esistono: siamo pertanto, da un punto di vista contenutistico, nella realtà, e con questo, sia bene inteso, non vogliamo stabilire valori più o meno artistici. Le cose invece cambiano nello sviluppo dei due temi. Nella sua posizione di contraltare, *Cielo sulla palude* ha, per altri motivi ed entro certi limiti, un precedente sicuro in *La terra trema* (e, se vogliamo, anche in *Ossessione*). Non a caso per la prima volta nella sua lunga e interessante carriera di regista, Genina si ispira a composizioni inequivocabilmente pittoriche; non a caso l'operatore di Genina è quello stesso di *La terra trema*: G. R. Aldo, un operatore rivelato da Visconti e che supera i Figueroa per porsi accanto al Toland dei momenti migliori. Alle composizioni pittorico-epiche di Visconti, Genina oppone quelle elegiache o quelle che gli suggeriscono un Teofilo Patini o Giulio Aristide Sartorio: molte immagini di *Cielo sulla palude* si rifanno direttamente, ad esempio, a *L'erede*: si vedano nel quadro del pittore aquilano la composizione del disegno, la disposizione delle luci, i contrasti che derivano dalla massa scura a sinistra e da quella chiara a destra del bambino nudo, con accanto la donna piangente: e sui bambini Genina insiste con compiaciuto divertimento. Da un punto di vista pittorico egli raggiunge spesso significativi quanto singolari risultati. Ma di che natura essi sono?, o meglio, hanno essi una funzione nell'economia del film?

Non diremo, come qualcuno ha detto riferendosi a *La terra trema*, che la bellezza di certe inquadrature nasce, in *Cielo sulla palude*, dall'abilità del tecnico « e dal contributo di nostro Signore, fornitore del paesaggio »: la sequenza in cui Maria bagna i piedi nel mare che da tempo sognava e che per la prima volta vede, ha origine da quella immaginazione poetica che Baudelaire chiamava « regina del vero », « imparentata con l'infinito »: essa è, nella sequenza in esame, analisi e sintesi: analisi di sentimenti particolari (quello ingenuo e mistico della ragazza, e l'altro quasi apatico del giovane); sintesi (di questi due stati d'animo) dal quale nasce in Alessandro il desiderio della carne e in Maria l'attonito disagio di una casta ingenuità ormai spezzata. E frutto di fantasia inventiva è la sequenza che precede il tentativo ultimo di seduzione: il sole a picco, l'afa, il sudore del vecchio preso dalle febbri malariche suggeriscono l'atmosfera del momento, gli stati d'animo e la passione del giovane, e quindi il dramma imminente. E nell'uno e nell'altro pezzo le composizioni pittoriche di Genina hanno dunque un'intima funzione: la natura è elemento « centrale » fra gli altri elementi « centrali ». Analoga fusione non si verifica invece nelle altre sequenze, non si avverte pertanto una progressione drammatica: il dramma di diversa natura (ma strettamente legato all'omicidio) che era insito nella stessa materia oggettivamente presa: le paludi Pontine e la gente del luogo. Visconti, in *La terra trema*, sviluppa storicamente la propria visione e il mondo dei pescatori: va alla ricerca dei comples-

si fenomeni che danno corpo al fatto umano, che spingono 'Ntoni all'evasione non dalla vita ma da una vita; l'esame di Visconti diventa costante indagine psicologica, spirituale, sociale: dramma. Il mare, le rocce e i tuguri di Acitrezza sono umanizzati, e la composizione pittorico-epica oltrepassa il decorativo e la calligrafia pur nel formalismo riscontrabile negli elementi compositivi delle singole inquadrature.

Un processo inverso si verifica invece in *Cielo sulla palude*, proprio per la unilateralità all'inizio accennata, per l'impostazione gratuita o falsa di diverse figure: all'indagine introspettiva Genina preferisce una descrizione non tanto in funzione del racconto e dei rapporti interiori quanto volta ad esercitazioni formalistiche: egli si lascia sedurre dalla calligrafia. E, se pur ispirandosi al Patini non cade nel "lacrimogeno", si avvicina al patetico deamicisiano, tramuta la grazia di certe situazioni insistenti (quelle dei bambini) in leziosità: in quanto esprime questa grazia per mezzo di atteggiamenti graziosi. Quando vengono

a mancare anche gli elementi calligrafici, il film cade generalmente in una retorica che ricorda certe scene di *L'assedio dell'Alcazar* o di *Bengasi*: si vedano le ultime inquadrature, quelle riguardanti l'ospedale di Nettuno e Maria che perdona, prima di morire, al seduttore. E nel film, la santità della Goretti è data, se vogliamo, più da queste scene che da tutte le altre, le quali non vanno alla ricerca delle ragioni mistiche che condussero Maria alla beatificazione, ma talvolta puntano piuttosto sull'eroticismo di certe situazioni. Se dunque il contraltare si può dire fallito, non per questo *Cielo sulla palude* è opera mediocre. Fra i film più o meno ambiziosi da Genina diretti in Italia, questo è senza dubbio il migliore: la notevole sicurezza grammaticale del regista e la sua vena d'artigiano e ordinatrice, lo conducono tra l'altro ad ottenere dai "tipi" una recitazione abile e sicura: si veda ad esempio Francesco Tomolillo nella parte di Giovanni Serenelli: la figura meglio delineata e più convincente del film.

GUIDO ARISTARCO



Ines Orsini (Maria Goretti) in una immagine tratta dalla "sequenza del mare": una delle sequenze più convincenti di « Cielo sulla palude ».

LA MUSICA NELL'EVOLUZIONE del linguaggio cinematografico

IGOR STRAWINSKY ebbe a dire, a proposito del rapporto fra musica e cinema: « Non esistono problemi musicali nella creazione cinematografica; la musica per il cinema ha una sola funzione: quella di permettere al compositore di guadagnarsi la vita ». Con queste parole Strawinsky ha reso implicitamente omaggio alla capacità espressiva autonoma dell'arte cinematografica; e senz'altro noi ci sentiremmo di concordare con lui, se la sua posizione nei confronti della musica nel film non fosse così radicale e negativa. La musica nel cinema, ha infatti una precisa e importante funzione, che le deriva, se non altro, dalla stessa necessità che noi sentiamo della sua presenza. Solo che, a nostro avviso, sono i termini del rapporto che generalmente sono errati; errati a tal punto da consentire ben di rado di imbattersi in film che si giovino di musica che tale onestamente si possa dire, o che non disturbi — per eccesso o per difetto — la narrazione cinematografica. E ciò vuol dire, che ad una esatta definizione del carattere e della funzione della musica nel film — per quanto si sia potuto scrivere e discutere in proposito — non si è ancora giunti, e quindi che il problema non è tanto se la musica abbia o non abbia a figurare nel cinema, ma piuttosto come essa debba essere impiegata.

In realtà, allo stato attuale delle cose, la funzione che generalmente la musica sembra essere chiamata a svolgere nel film, è quella o di « riempitivo », o di accom-

pagnamento e commento all'azione, o infine quella di sottolineare situazioni drammatiche, stati psicologici; sottolineamento che finisce col rientrare nella stessa potenza espressiva del linguaggio cinematografico. Comunque, quando la musica viene a sottoporsi in tutto e per tutto alle esigenze commerciali del film, si svuota completamente di ogni sua specifica caratteristica, se per tale si intende, come noi intendiamo, genuinità di ispirazione e assoluta completezza formale o — almeno — indiscutibile « unità » musicale. Non ci sembra infatti che si possa chiamare musica, un succedersi singhiozzante di suoni, sottomessi alla sbrigliatezza di una azione che non tenga conto dei mezzi espressivi musicali. E non vale nemmeno, ci sembra, il paragone col melodramma, dove il « libretto », l'azione insomma, è ideato e realizzato in ogni caso secondo uno schema preciso, che ne permette poi la perfetta musicazione. In questo caso, quindi, noi ci troviamo di fronte ad un rapporto costante; mentre invece, nel caso del rapporto musica-cinema, il conto generalmente non torna, anche se nelle intenzioni alla musica si è voluto affidare lo stesso compito che essa svolge nel melodramma. Ma il cinema, si potrà dire, ha un proprio linguaggio, una propria capacità di esprimersi, che nessuno gli nega: ed è quindi logico che alla musica non venga chiesto che un compito puramente subordinato, « derivato ». Ma noi potremmo controbattere, appunto perché si riconosce una capacità espressiva autonoma all'arte cinematografica, che il ricorrere con tanta insistenza ad un altro linguaggio, ridotto per di più sul piano che abbiamo visto, significa una sorta di rinuncia o di riconoscimento di impotenza.

Ciò premesso non giungeremo alla conclusione estrema di negare ogni funzione positiva alla musica nel film e consigliarne, di conseguenza, la soppressione in quanto « non musica » o perché appunto riconosciamo al cinema un'autonomia espressiva, (una scena d'amore ben recitata non ha bisogno di un accompagnamento musicale romantico e sentimentale). A questo non giungeremo, poiché — e lo abbiamo già detto — assegniamo alla musica un compito preciso e assai importante nell'ambito dello spettacolo cinematografico. Partendo dal principio che la musica nel cinema, con la funzione che attualmente le viene assegnata, finisce il più delle volte a disturbare la narrazione cinematografica, o addirittura non riesce a superare il semplice stato di insieme di « suoni », arriviamo necessariamente alla seguente conclusione: quello che occorre chiedere, è una riforma del modo di intendere il rapporto cinema-musica; riforma che ci sembra potrà trovare attuazione solo se il termine musicale di tale

rapporto verrà uniformato al progresso dell'estetica musicale stessa. A nostro avviso infatti, il perché di questo modo di intendere la funzione della musica nel film, deve riferirsi alla più o meno cosciente adesione di musicisti cinematografici ad una estetica musicale ormai superata, e che ha avuto il suo tempo e conosciuto la sua gloria nel secolo scorso, principalmente con l'Opera. Il musicista, evidentemente preoccupato di accondiscendere ad un facile gusto comune, si attiene infatti ai canoni di questa estetica contenutistica, la quale considera la musica come mezzo descrittivo di « sentimenti », le affida una funzione narrativa e pittorica, la chiama — servendosi di una trita retorica musicale — ad accompagnare l'esplosione di passioni, il nascere di amori, lo svolgersi di situazioni drammatiche. Per questo, la musica nel film, costretta spesso a seguire pedissequamente l'azione, finisce col non avere un'unità, un legame, sempre appare frantumata e spezzettata. Ma l'estetica contenutistica, nell'ambito della musica classica, ha ceduto da tempo il passo a posizioni che, pur nella loro varietà di indirizzi, mantengono in comune l'elemento anti-romantico, il ripudio di ogni finalità musicale puramente descrittiva. Oggi, la musica viene concepita da taluni (e lo Hindemith prima di tutti), come la realizzazione di « idee » puramente musicali, in una maniera cioè astratta e quasi vorremmo dire metafisica, che quando anche abbia un riferimento con la realtà, è sempre un riferimento sublimato e messo su un piano di assoluta oggettività espressiva; da altri invece come il mezzo espressivo che solo si attagli, nella sua rivoluzione tecnica, a determinate finalità creative e artistiche. E abbiamo in questo caso l'espressionismo musicale dei dodecafonici.

Questo è il nostro punto di vista: che anche la musica cinematografica si volga verso i nuovi e accennati orientamenti estetici, liberandosi dal contenutismo che la caratterizza, e che la costringe a sottostare all'azione filmica e quindi, in ultima analisi, a rinunciare ad una propria « statura musicale ». Se si giungesse a questo, il rapporto musica-film acquisterebbe un suo equilibrio caratterizzato dalla convivenza reciprocamente autonoma dei due elementi del linguaggio artistico nell'ambito di una stessa opera; e così potremmo finalmente non più avere un accompagnamento costante della musica all'azione cinematografica, ma un disegno musicale, una specie di arabesco sonoro, più o meno continuo — ma sempre musicalmente compiuto nei suoi brani e unitario nell'insieme — destinato sì a contribuire alla formazione del « clima » voluto dal film, ma strappato al compito descrittivo del « fatto » particolare, e posto in una sfera a sé, tale da permettergli di raggiungere una effettiva « unità ». Con ciò, naturalmente, ci si troverebbe costretti a chiedere alla musica di intervenire solo là dove le è concesso di intervenire « musicalmente », cioè dire proprio « come musica »; di rinunciare ad essere rappresentata invece laddove, dalla propria statura di musica verrebbe fatta scendere al livello di puro « suono »; e infine di non voler più soccorrere ad ogni sillaba il linguaggio della pura immagine visiva. Ne deriverebbe un duplice vantaggio: che la narrazione cinematografica affermerebbe la propria autonomia e che la musica tale si potrebbe chiamare.

LUIGI FESTALOTTA



McLaglen in « The Informer » (« Il traditore », 1935). La musica di Max Steiner, in questo film di Ford, ha una singolare funzione drammatica.

CIRCOLI DEL CINEMA

Accordo fra cineteche e cineclub

I RACCOGLITORI di vecchi film sono strane persone che hanno dimostrato e dimostrano la loro passione per il cinema andando a ricercare vecchi film nei "maceri" delle pellicole, nei magazzini delle agenzie di noleggio più sperdute e dovunque si possa sentire odore di film (si sono scovate delle "pizze" importantissime anche sotto il letto di un curato di provincia). Questi "conservatori", hanno raggiunto una fase associativa che ha permesso di migliorare e rendere più efficace la loro opera di certissima ricerca e di conservazione. La fase attuale di questa evoluzione dei raccoglitori di film è quella delle cineteche, organismi di varia struttura, che hanno per fine essenziale quello di raccogliere e trasmettere ai posteri tutto quello che può interessare la storia del cinema. In Francia, furono un gruppo di privati raccoglitori che, riuniti, costituirono la ormai famosa « Cinémathèque Française »; in Italia furono Alberto Lattuada, Luigi Comencini (oggi entrambi registi), Mario Ferrari, Luigi Rognoni e Ferdinando Ballo (entrambi musicologi) e Gianni Comencini, a costituire il primo nucleo della « Cineteca milanese » divenuta poi « Cineteca Italiana ». Come abbiamo fatto a raccogliere tanti film oggi preziosi, può restare un mistero per molti; certo è che, spendendo tutto quello di cui potevano disporre, e fiutando con intuito sicuro il momento in cui stavano per essere trasformati in residui d'argento e in pettini di celluloidi le gloriose immagini del cinema muto, essi riuscirono a costituire in Italia una cineteca che è oggi molto apprezzata in tutto il mondo. In altri paesi, come la Germania e la Gran Bretagna, lo stato intervenne per controllare o per aiutare le iniziative del genere. Il « Reichfilmarchiv » era un'importante raccolta di film; dalla fine della guerra non si hanno che notizie vaghe e contraddittorie sulle sorti di quel materiale. La « National Film Library » del « British Institute » è una delle più attrezzate e meglio dotate cineteche. Negli Stati Uniti d'America, esiste la famosa « Film Library » del « Museum of Modern Art » (fondazione Rockefeller) di cui fu ed è animatrice Iris Barry. Nell'Unione Sovietica, contemporaneamente al sorgere e al fiorire della grande cinematografia muta, si costituì una scuola di studi cinematografici (la prima nel mondo) che curò anche la raccolta e la conservazione dei film gettando le basi delle attuali cineteche sovietiche. Decine di archivi del film sorsero così in molti paesi, dopo la spinta culturale portata nel mondo del cinema dai primi "cineclub" fondati da Ricciotto, Canudo e Lois Delluc, a Parigi. Cineteche e circoli del cinema costituiscono oggi, attraverso il mondo, una rete sempre più fitta e sempre più solida di organismi di studio e di divulgazione dell'arte cinematografica, in lotta contro l'assuefazione dei popoli all'oppio del cinema commerciale. In paesi come la Francia e l'Italia, lo sviluppo dei circoli del cinema testimonia della forza di questo movimento di cultura; dove invece la cinematografia è stata sottratta alle speculazioni commerciali e industriali, questa forza è dimostrata dal fatto stesso che le sale cinematografiche normali e un certo numero di sale speciali aperte a tutti proiettano solo film "classici" e film d'arte.

Quanto sin qui abbiamo scritto vuol essere un preambolo alla cronaca che ora faremo dell'XI° congresso della « Federazione Internazionale degli Archivi del Film » (F.I.A.F.), svoltosi a Roma dal 23 al 26 novembre, seguendo a distanza di tre mesi esatti il II° congresso della « Federazione Internazionale dei Cineclub » (Venezia). Erano presenti al congresso di Roma: il presidente della F.I.A.F. Jiri Topf, della Cineteca del « Film Polski » (Polonia), i vice presidenti E. Lindgren della « National Film Library » (Gran Bretagna) e G. Comencini della « Cineteca Italiana », la segretaria generale Iris Barry della « Film Library » (U.S.A.), il segretario generale aggiunto

H. Langlois della « Cinémathèque Française » (Francia), il tesoriere aggiunto P. E. Sales-Gomes della « Filmoteca de San Paulo » (Brasile), i membri Emery della « Cinémathèque Suisse » (Svizzera), Morelli della « Sodre Cine Arte » (Uruguay), Thirifays della « Cinémathèque de Belgique » (Belgio), De Vaal del « Nederlands Historische Filmarchief » (Olanda), Alberto Lattuada, Luigi Comencini e Luigi Rognoni, delegati della « Cineteca Italiana ». Erano anche presenti i rappresentanti dell'« Institut Persan du Film » (Iran), dell'« Österreichische Kinemathek Filmmuseum » (Austria), del « Comité za Kinematografiju » (Jugoslavia) e del « Centro Sper. di Cinematografia » (Italia) che avevano chiesto di aderire alla F.I.A.F. (Queste domande sono state accettate, ad eccezione di quella jugoslava). Alcune cineteche, già membre effettive della Federazione, non potendo inviare un delegato, hanno fatto pervenire al congresso le loro relazioni: « Československý Filmový Ústav » (Cecoslovacchia), « Danske Film-museum » (Danimarca), « Tekniska Museet » (Svezia). Infine, avevano inviato degli osservatori la cineteca dell'Argentina (sig. Tiempo) e le cineteche dell'U.R.S.S. (sig. Lebediev). Durante il congresso, oltre ai lavori veri e propri, si sono avute numerose proiezioni durante le quali sono stati presentati film di particolare interesse fatti pervenire dalle varie cineteche e film della « Cineteca Italiana » (particolarmente riguardanti il nostro cinema muto) che hanno suscitato un vero entusiasmo tra i vari delegati che hanno immediatamente chiesto di poterne scambiare delle copie con altri film di uguale importanza. Tra le opere proiettate ricordiamo: *Lulu* (1928) di G. W. Pabst, *La leggenda di Gosta Berling* (1923) di M. Stiller con Greta Garbo, *The Bridge* (1928) di Joris Ivens (cortometraggio), *Lambeth Walk* (1938) di C. Ridley (cortometraggio) e *Critic and Film Series*, saggio di critica cinematografica visiva realizzata dalla « National Film Library » di Londra su brani dei film *The Overlanders* e *Odd Man Out*. La « Cineteca Italiana » ha presentato, tra l'altro, le antologie *Cinema primitivo*, *Nascita di Charlot*. Venti anni di cinema muto italiano, alcuni episodi dei *Topi grigi*, *Charlot soldato*, *Assunta Spina*.

I lavori congressuali si sono iniziati con una nutrita serie di discorsi ufficiali di prammatica (tutti brevi e molto simpatici) tenuti da De Piro, direttore generale allo Spettacolo, a nome del governo italiano, dal sig. Lindgreen, dalla signora Barry e dal sig. Langlois a nome della F.I.A.F., e da Alberto Lattuada, presidente della « Cineteca Italiana ». Da parte sua, l'avv. De Piro, sottolineando l'importanza del congresso, ha promesso tutto il suo appoggio assicurando che il governo riconosce la necessità di aiutare concretamente (trattandosi di un'attività culturale) e con facilitazio-

ni (sgravi doganali per gli scambi, ecc.) la « Cineteca Italiana » di cui ha apprezzato l'opera svolta. Dopo la cerimonia d'inaugurazione, si sono avute le relazioni dei delegati osservatori. Il delegato sovietico, ha fornito notizie esaurienti sulla situazione organizzativa delle varie cineteche dell'U.R.S.S., sull'opera di salvataggio di tutto il prezioso materiale degli archivi di Mosca, che durante la guerra fu trasportato in Siberia; ha inoltre informato che tutti i più importanti film della storia del cinema sovietico muto, sono stati, mediante uno speciale procedimento tecnico, trasportati su pellicola del formato attualmente in uso (leggermente più piccolo per lasciar posto alla banda sonora), senza alterare il fotogramma originale e permettendo così di proiettare questi "classici" su normali apparecchi di proiezione che funzionano alla velocità di 24 fotogrammi al secondo e non a 16 come ai tempi del cinema muto. Dalle relazioni delle cineteche già membre della F.I.A.F. è emerso molto chiaramente il ruolo sempre più grande che questi organismi vengono ad assumere in campo cinematografico. Di fronte alla generale decadenza artistica, culturale, morale e sociale della produzione commerciale, le cineteche rappresentano la salvaguardia dell'unico patrimonio cinematografico valido e degno di conservazione. L'importanza della loro opera è documentata dal fatto che — per ovviare al bassissimo livello dei film presentati ai vari festival — gli enti o i governi organizzatori di dette manifestazioni tendono sempre più ad accaparrarsi la collaborazione concreta delle varie cineteche.

La discussione più viva e più concreta, gli scambi di esperienze più interessanti, si sono avuti sui punti all'ordine del giorno riguardanti le varie branche d'attività delle cineteche. Si è parlato delle ricerche storiche che è più che mai urgente svolgere in ogni paese prima che scompaiano i documenti che ancora non sono stati reperiti e soprattutto gli uomini, i protagonisti della storia del primo cinema. Ricerche della massima importanza perché molte cose sono ancora oscure di quel periodo. Fra non molti anni potrebbe essere troppo tardi. Ugualmente urgenti sono il coordinamento e lo sviluppo delle ricerche, sul piano internazionale, di alcuni film che forse sarà possibile recuperare ma che si teme, purtroppo, di dover considerare perduti per sempre. Tra gli altri, si citava l'esempio del film italiano *Sperduti nel buio* di Martoglio (una delle opere più significative del realismo) di cui l'unica copia esistente al Centro Sperimentale di Roma è stata rubata o distrutta o dispersa durante la guerra e l'occupazione nazista, insieme a molti altri film importanti. Con molto rilievo è stato anche discusso il problema delle procedure doganali di scambio per film d'archivio che in molti paesi sono ancora equiparati ai normali film commerciali, con relativi gravami di tasse, licenze, procedure lunghissime. Bisogna eliminare, facendo pressione sui vari governi, tutte queste barriere che oggi impediscono o frenano il libero scam-



Da « *Odd Man Out* » (« *Fuggiasco* », 1946) di Reed, Valendosi di brani di questo film, e di « *The Overlanders* » di Watt, la « National Film Library » ha composto « *Critic and Film Series* »: saggio di critica cinematografica visiva, particolarmente interessante per i cineclub.

bio dei capolavori della storia del cinema. Sul problema del deposito legale o obbligatorio del film alle cineteche, tutti si sono mostrati d'accordo riconoscendo l'importanza e la necessità di una simile legislazione nei vari paesi produttori. Si è constatato che tale problema è automaticamente risolto nei Paesi dove il cinema è nazionalizzato e dove quindi non soltanto per i classici ma anche per le opere più recenti, sia nazionali che d'importazione, le cineteche possono avere a disposizione le copie necessarie per la conservazione e gli studi. Ci si è invece resi conto della difficoltà di ottenere una simile legislazione negli altri Paesi, per la forte opposizione dei produttori e dei commercianti di film che vogliono continuare a considerarli una "merce" e non un fatto di cultura e d'arte. Infine, sono stati discussi i problemi tecnici riguardanti la ricostruzione (per film ritrovati in frammenti), le antologie e le pubblicazioni riguardanti le ricerche storiche e i cataloghi di film. Prima della conclusione dei lavori, si è proceduto all'elezione delle nuove cariche sociali ed è stato deciso che il prossimo congresso della F.I.A.F., accettando l'invito rivolto dal governo cecoslovacco, venga tenuto a Mariánské Lázně, durante il prossimo festival cinematografico internazionale. Iris Barry (U.S.A.) è stata eletta presidente perpetua della F.I.A.F., mentre Jiri Topolitz (Polonia) è stato riconfermato presidente effettivo; segretario generale è stato eletto Luigi Rognoni (Italia) e segretario generale aggiunto Henry Langlois (Francia).

A questo punto la nostra relazione potrebbe chiudersi, se non dovessimo riferire sul più importante atto compiuto durante il congresso della F.I.A.F., atto che conclude un lungo periodo di discussioni non sempre fruttuose e ne apre un altro di collaborazione e di potenziamento di tutte le forze della cultura cinematografica. Vogliamo parlare del "gentlemen's agreement" intervenuto tra la Federazione internazionale delle Cineteche e la Federazione Internazionale del Cineclub che era rappresentata al congresso della F.I.A.F. dal suo presidente, Franco Antonicelli, dal segretario generale Georges Sadoul e dal segretario generale della Federazione Italiana. Al congresso di Venezia del cineclub, era stato discusso il testo elaborato dalla commissione mista internazionale per l'accordo tra cineteche e circoli del cinema, e ne era stato approvato un nuovo con alcune modifiche e semplificazioni. La F.I.A.F., dopo un attento esame, ha pressoché accettato integralmente il testo proposto per cui, dopo una discussione non molto prolungata tra i rappresentanti delle due federazioni, un testo definitivo ha potuto essere stabilito e firmato. L'accordo prevede la collaborazione tra i due organismi che si occupano fondamentalmente e rispettivamente della conservazione e della divulgazione dell'arte e della cultura cinematografica: pone le basi generali di una regolamentazione (che dovrà poi essere precisata secondo le varie situazioni nazionali) per salvaguardare l'attività di repertorio e di conservazione dei film e, nello stesso tempo, la non commercialità del cineclub. Una parte del testo firmato è costituita dai primi articoli dello statuto della Federazione Internazionale del Cineclub, accettati dalla F.I.A.F., e che qui riportiamo:

Gli articoli dello statuto

1) I cineclub sono associazioni senza scopo di lucro, che hanno per fine essenziale lo sviluppo e la diffusione della cultura cinematografica, particolarmente attraverso la proiezione di film in forma privata. I cineclub contribuiscono, con tutte le loro possibilità, al progresso della cultura cinematografica, degli studi storici, della tecnica e dell'arte cinematografica, allo sviluppo degli scambi culturali cinematografici tra i popoli e all'incoraggiamento alla cinematografia sperimentale.

2) I cineclub e le Federazioni nazionali, non avendo alcuno scopo di lucro o commerciale, devono osservare le seguenti norme: a) I fondi raccolti dalle associazioni devono essere esclusivamente utilizzati per i fini definiti all'art. 1. Non possono in nessun caso essere suddivisi tra i membri o gli amministratori. b) Le funzioni di amministratori di un cineclub o di una federazione nazionale sono essenzialmente gratuite e non possono essere oggetto di alcuna retribuzione quale che sia. c) In caso di scioglimento o di liquidazione di un cineclub o di una federazione nazionale, l'attivo deve essere attribuito a una associazione che persegua scopi affini e non può in nessun caso essere

diviso tra le persone fisiche che compongono quel circolo o quella Federazione nazionale.

Seguono le clausole nelle quali la Fed. Intern. del Cineclub si impegna, sulla base degli statuti della F.I.A.F., a favorire l'opera di repertorio dei film attraverso le cineteche e a valersi della F.I.A.F. stessa per gli scambi internazionali di film da considerarsi d'archivio.

In seguito alla firma di questo importante "gentlemen's agreement" internazionale, si riuniva una commissione mista per la conclusione dell'accordo sul piano nazionale tra la Federazione italiana dei Circoli del Cinema e la Cineteca Italiana. Anche questo accordo veniva raggiunto in uno spirito di reciproca comprensione e collaborazione. Rappresentavano la Federazione il presidente e il segr. generale, che, per mandato dell'ufficio esecutivo della Fed. riunitosi nei giorni precedenti a Roma, chiedevano alcune modifiche al testo presentato dalla Cineteca. La Cineteca era rappresentata dal presidente Alberto Lattuada, dal vice pres. Luigi Comencini, dal conservatore Luigi Rognoni. L'accordo, firmato il giorno 28 novembre 1949, è entrato in vigore il primo dicembre. In base a tale accordo la Cineteca italiana mette a disposizione della Federazione dei Circoli del Cinema per la distribuzione ai circoli un minimo di 20 programmi completi di film retrospettivi. I film resteranno a disposizione della Federazione fino al 15 luglio 1950, salvo accordi particolari per quelli forniti temporaneamente da Cineteche estere; i titoli saranno scelti di comune accordo tra Federazione e Cineteca. I film saranno concessi alla Federazione a titolo completamente gratuito. La Cineteca farà il possibile per aumentare il numero dei film che si è impegnata a mettere a disposizione, se otterrà dallo Stato la sovvenzione promessa per il prossimo anno. Inoltre la Cineteca ha preso impegno di non fornire film a circoli non federati e ad armonizzare eventuali manifestazioni, che ritenesse opportuno organizzare in proprio o presso altri istituti o organismi con l'attività locale della federazione (e quindi dei circoli interessati). Come contropartita a questi notevoli vantaggi, culturali e materiali, di cui fruiranno direttamente i circoli, la Federazione ha ritenuto doveroso di assumere i seguenti impegni, osservando le disposizioni votate al Congresso di Venezia e il testo dell'accordo internazionale F.I.A.F. - F. Int. C.C.:

1) I circoli non noleggeranno, né acquisteranno, né accetteranno, né proietteranno film di dubbia origine, intendendosi per tali i film i cui diritti commerciali e legali di sfruttamento siano scaduti, anche se le copie sono regolarmente in possesso di terzi. Questi film, qualora ne esista la possibilità, potranno essere ottenuti dalla Fed. unicamente tramite la Cineteca, con accordi particolari con la medesima. La Cineteca dal canto suo farà tutto il possibile per ottenere le legali autorizzazioni dai proprietari d'origine dei diritti di detti film. I circoli segnalano alla Fed. e questa alla Cineteca le esistenze di copie di tali film che fossero a loro conoscenza.

2) I circoli si impegnano in base agli statuti internazionali, nazionali e interni a svolgere un'attività esclusivamente non commerciale, garantendo il carattere privato, o comunque gratuito delle loro manifestazioni (senza vendita alcuna di biglietti di ingresso). Le quote di associazione dovranno essere annue, e potranno essere pagate anche ratealmente ma sempre totalmente e non mai sotto forma di abbonamento a cicli di proiezione. La rateazione non dovrà in nessun caso essere superiore alle 10 rate annue. La riscossione delle quote non potrà aver luogo né all'ingresso né nel locale medesimo nel quale si effettuano le proiezioni; pertanto nessun movimento di denaro, sotto qualsiasi forma, potrà aver luogo, né prima, né durante, né dopo le proiezioni, nel suddetto locale.

3) Oltre i film della Cineteca, i circoli potranno proiettare qualunque film regolarmente preso dal noleggio purché si tratti di pellicole in normale circuito, e quindi film i cui diritti di sfruttamento commerciale siano legalmente detenuti da un produttore o distributore. Inoltre i film concessi da Ambasciate o legazioni e i film di anteprima. Per impedire che per errore vengano proiettati film da considerarsi di dubbia origine, secondo quanto già precisato, la Fed. compilerà un catalogo-repertorio dei più importanti film che i circoli potranno programmare. Per film non contenuti nel catalogo e

nei suoi supplementi, il circolo è impegnato a chiedere in tempo utile la preventiva autorizzazione fornendo tutti gli elementi affinché sia possibile appurare la liceità della proiezione.

4) I Circoli non potranno collezionare film di qualsiasi genere se non per effettuarne un immediato deposito o una cessione agli archivi della Cineteca, attualmente unico membro effettivo per l'Italia della F.I.A.F.

Tutela degli interessi

Questi impegni sono stati assunti dalla Federazione per i circoli con pieno senso di responsabilità e con la convinzione di tutelare gli interessi generali della cultura cinematografica e di realizzare compiutamente la più alta funzione dei circoli del cinema. La necessità di simili rigorosi impegni è risultata chiara nell'esame della situazione nazionale e internazionale, rivelatasi nella sua gravità in occasione di recenti fatti verificatisi sia in Italia che all'estero. L'accresciuta potenza e diffusione dei circoli del cinema viene considerata con sospetto da produttori ed esercenti i quali fanno pressioni sulle loro organizzazioni nazionali ed internazionali perché queste associazioni culturali vengano considerate alla stregua di organismi commerciali e da loro controllate. I noleggiatori, dal canto loro, vedono nei circoli la possibilità di creare un «secondo circuito» para-commerciale per lo sfruttamento dei loro film, anche di quelli (copie originali, lavander, film scaduti) per i quali non possiedono diritto alcuno di distribuzione. Ciò costituisce un gravissimo pericolo e danno per la conservazione dei film di interesse artistico, culturale e storico, perché copie uniche non solo non vengono più concesse alle Cineteche ma vengono irrimediabilmente danneggiate e distrutte. Inoltre ritarda o addirittura pregiudica la regolamentazione internazionale dei diritti d'autore e della tutela delle opere d'arte cinematografica. Con questi due accordi (quello internazionale e quello italiano) possiamo ritenere di essere giunti a una svolta decisiva nello sviluppo dell'attività, non soltanto della cineteca e dei circoli del cinema, ma di tutta la cultura cinematografica in generale. Ora si tratta di lavorare per la «Cineteca Italiana» si pone l'obiettivo di diventare sempre più e sempre meglio un grande centro di raccolta organica di tutto quanto può servire lo studio e la conoscenza della storia del cinema; per la «Federazione Italiana dei circoli del cinema» e per tutti i Circoli d'Italia quello di contribuire in misura sempre maggiore ed efficace ad una seria opera di divulgazione e di formazione del gusto cinematografico.

VIRGILIO TOSI

Norme per la distribuzione dei film retrospettivi

LA Segreteria Generale della F.I.C.C. (via Filodrammatici 5, Milano) ha comunicato ai Circoli le norme riguardanti la distribuzione dei film retrospettivi e d'archivio concessi gratuitamente ai Circoli federati in base all'accordo recentemente firmato. I primi cinque programmi a disposizione sono: Nascita di Charlot (antologia dell'opera di Charles Chaplin dalle prime comiche al Monello); Cinema primitivo (antologia di film primitivi dal 1895 al 1908. Lumière, Méliès, i primi film italiani, ecc.) e I topi grigi di Emilio Ghione (due episodi: Mezza quaresima e Seimila volti); Assunta Spina di Gustavo Serena con Francesca Bertini, Cretinetti e le donne di André Deed; Charlot soldato di Charles Chaplin. Nel paese degli Armadilli di Buster Keaton, Il duello di André Deed (Cretinetti); Critic and Film series realizzato dalla «British National Library» (analisi critica in forma cinematografica di brani dei film: The Overlanders di Harry Watt e di Odd Man Out di Carol Reed), Vormittagspuk (Gioco di cappelli) di Hans Richter, Spuk N. 10 e N. 12 di Oskar Fischinger (film astratti).

Il secondo gruppo di film sarà costituito da: Golem di Duviol, Variété di A. Dupont, Dura Lex di Lev Kuleshov, Vampyr di Ch. T. Dreyer, Raskolnikoff di R. Wiene.

La Federazione sta distribuendo ai circoli un catalogo-repertorio dei film più interessanti esistenti in Italia presso case di noleggio e rappresentanze diplomatiche, che i circoli possono programmare chiedendoli direttamente agli indirizzi e con le modalità precisate nel catalogo. Questo catalogo sarà aggiornato con supplementi periodici.

G. WAIN: «How to Film as an Amateur»; OSWELL BLAKESTON: «How to Script Amateur Films» (introduzione di Paul Rotha); TONY ROSE: «How to Direct as an Amateur» (introduzione di Roy Boulting); NORMAN JENKINS: «How to Project Sub-standard Films». London, Focal Press, 1949.

NEL CAMPO cinematografico, uno dei fenomeni più curiosi (e più trascurati) è dato dalla completa indipendenza esistente tra i problemi del formato normale e quelli del formato ridotto: 16,9 mm e 8 mm.; i cineridottisti, cioè, ignorano il cinema vero e proprio in tutti o quasi i suoi aspetti. In Italia c'è, è vero, una Federazione dei Cine-Amatori tra gli esponenti della quale troviamo alcuni nomi (non molti, per la verità) di persone che rivolgono i loro interessi ad entrambi i campi, ma la regola è un'altra: il cine-dilettante s'interessa unicamente della sua piccola o piccolissima macchina da presa e dei sedicenti film ch'egli stesso realizza. Non mancheranno, tra i lettori di questa rivista, coloro che ci daranno torto, non ne dubitiamo, ma torniamo a ripetere che la regola è un'altra, della quale essi sono, semmai, le eccezioni. L'abbiamo constatato direttamente infinite volte, ormai. Conosciamo parecchi dilettanti di cinema a formato ridotto, ne conosciamo le idee e sappiamo che concepiscono i possibili risultati espressivi della loro macchina da presa nei limiti della pratica fotografica più superficiale e più propriamente dilettantesca: fanno delle cine-foto laddove altri farebbero delle pure istantanee. Fanno una cine-foto della Torre Pendente o di Paraggi perché si trovano in gita a Pisa o a Portofino, cercano di non fare errori tecnici, conoscono l'uso dell'esposimetro e il valore dei filtri, pensano di saper scegliere l'angolo più efficace (appena possibile: di sotto in sù o di sghembo) e sono anche in grado, dopo un breve tirocinio, di eseguire una panoramica senza eccessivi «strappi», ma è tutto qua, il loro lavoro, è tutta qua, la loro ambizione «estetica». Poi a casa, montano le cine-foto una dopo l'altra, fanno il «montaggio» e proiettano il «film» che ne risulta ai familiari e agli amici, nella cerchia dei quali possono raccogliere complimenti e lodi in misura sufficiente. Quindi la pellicola passa nell'album dei ricordi.

Intendiamo: ognuno fa quello che vuole, ciò che più gli piace. I cine-dilettanti sono padronissimi di ignorare Griffith e Visconti, Canudo e Balázs. Non vogliamo affatto sostenere che il possesso di una macchina formato ridotto imponga al proprietario il dovere di realizzare soltanto *L'étoile de mer* o *The Quiet One*, per carità! Ma è strano: è strano che questa passione per il cinema non spinga questa brava gente a valutare meglio — e proprio per una maggiore soddisfazione personale — le possibilità formali, se non proprio estetiche, del mezzo espressivo che hanno tra le mani e che, ordinariamente, sanno usare abbastanza bene dal lato tecnico. E' strano come tutti i cine-dilettanti da noi conosciuti, nonché ignorare, addirittura palesino un comune sdegno per questi problemi; come trascurino di avvicinarsi alla conoscenza della letteratura storico-critica esistente nel campo cinematografico e che non poche riviste e non pochi libri trattano con in elligenza. E' strano come non s'interessino, loro che, più di ogni altro, si troverebbero in favoritissime posizioni di partenza, di conoscere e di esaminare gli esempi migliori, gli stili e la tecnica dei registi migliori, per trarne un'esperienza, per trarne motivi di sperimento; e, più di ogni altra cosa, è strano che i cine-dilettanti non pensino neppure lontanamente ai vantaggi che loro verrebbero da questa maggiore cultura proprio nel campo dei loro privati problemi di passoridottisti: cultura che sarebbe sufficiente a stimolarli a concepire meglio i loro filmetti, così da avere, alla fine, non delle banali fotografie più o meno in movimento ma dei raccontini veri e propri delle varie gite o crociere fatte nelle vacanze annuali.

Abbiamo preferito parlare un po' su questo punto e sulla mentalità tipica del cine dilettante per render chiaro il nostro punto di vista nel giudicare libri che si rivolgono ad una così speciale categoria di lettori. Scrivere un libro di tecnica del cinema formato ridotto è impresa facile oppure difficilissima. Facile se, conoscendo questa realtà, conoscendo il livello mentale e il ristretto campo d'ambizioni del lettore e non volendo faticare per ampliarlo, altro non si fa che compilare un manuale con tabelle e diagrammi e brevi pagine di stretto valore tecnico-pratico: come regolarsi per riprese in giorni di pioggia, come regolarsi con soggetti in movimento, scelta dei momenti di

DEBATTIMENTO

ripresa a seconda della sensibilità e rapidità della pellicola, ecc. Impresa difficilissima, invece, allorché l'autore si propone di far breccia nell'indifferenza del lettore verso quei problemi cui si è accennato sopra per condurlo verso una più seria e più appassionata ricerca di risultati. I volumi della «Focal», che ora presentiamo, scelgono la strada più difficile. Strada difficile perché all'autore non s'impone soltanto la necessità di affrontare e di spiegare una materia assai più vasta, ma anche il problema di presentare questa materia ad un lettore del tutto sprovveduto, scettico quando non è scontroso, ad un lettore che va in primo luogo convinto dell'utilità di mutare opinione e quindi incitato a fare i suoi prossimi esperimenti sulla linea dei suggerimenti offertigli. Questi quattro libri che la «Focal», una Casa editrice specializzata in edizioni foto-cinematografiche, ha posto in vendita in questi ultimi mesi, ed ai quali altri seguiranno al più presto, costituiscono fin d'ora una completa biblioteca nella quale il passoridottista trova quanto basta per realizzare, se vuole, dei film veri e propri.

G. Wain, in *How to Film*, affronta l'argomento in tutti i suoi aspetti e si rivolge più precisamente al lettore che ancora non conosce i più elementari misteri della macchina da presa. E' una presa di contatto. Ma Oswald Blakeston, documentarista inglese noto anche tra noi, affronta decisamente i problemi del soggetto e della sceneggiatura. Il volume si apre con una prefazione di Paul Rotha, che è un piccolo capolavoro di psicologia: in essa l'illustre regista si preoccupa, infatti, di esaminare quei principi elementari che, per il solo fatto di essere qui espressi, e in questa forma, dimostrano di essere sconosciuti anche al passoridottista inglese (mal comune...!). E il Blakeston, per parte sua, fa una trattazione esemplare dell'argomento. E', il suo, un complesso d'insegnamenti che possono forse lasciare indifferenti quei cineasti d'eccezione che, in limitata misura, esistono anche tra noi, ma sono insegnamenti che non possono non ottenere lo scopo presso tutti gli altri. Il Blakeston non invita ad affrontare la realizzazione di soggetti complessi. Egli sa quali sono le possibilità del cineamatore, il campo in cui lavora: la famiglia, la gita in campagna, i figliuoli. Ma ognuno di questi temi, egli dice, può trasformarsi in un film gustoso, sol che si sappia usare veramente della macchina da presa e del montaggio. Il Blakeston procede per gradi: insegna a preparare la trama sulla carta, prima a grandi linee, poi con maggiore attenzione ai singoli momenti ed ai problemi pratici che ogni momento lascia prevedere, infine in una vera e propria sceneggiatura, quadro per quadro. Il procedimento viene quindi analizzato da un punto di vista decisamente formale: si tratta di valutare le possibilità espressive della grammatica cinematografica, grammatica che non fa differenza fra l'uso di una macchina a 16 piuttosto che a 35 mm.; campo e contro campo, carrello avanti, indietro e laterale, montaggio per analogia e per contrasto, chiusura e apertura di fondi, la panoramica orizzontale e verticale in sé e nei suoi effetti di montaggio «senza taglio», ecc. Ogni problema di questo genere forma un capitolo, ogni capitolo termina con un gruppo di problemi lasciati da risolvere al lettore, con soluzioni di controllo. Procedendo in questo modo, il Blakeston porta il lettore fino all'ultima parte del libro, nella quale trascrive per intero i 199 numeri della sceneggiatura, completa di sonoro e di dialoghi, di un film in 16 mm. realizzato da Stanley Smith, Reginald Cosford e Hugh Baddeley per la «Planet Film Society»: *The Hour of Darkness*, il cui svolgimento presenta risolti con coerenza formale ed estetica tutte le difficoltà ed i problemi espressivi che il testo ha in precedenza trattato, costituendone la logica riassuntiva conclusione.

A questo punto, interviene il terzo volume, scritto da Tony Rose: *How to Direct*. Roy Boulting, nell'introduzione, adotta gli argomenti convincenti sfoderati dal Rotha, portandoli nel campo della regia. Anche questa volta il problema è di convincere il cine-dilettante che la regia non è un problema industriale, da lasciare ai produttori di Hollywood, Dehnham, Elstree e Pinewood, ma una inevitabile necessità, se si vuol «far bene»; non un lusso o una raffinatezza, ma un logico

e interessante insieme di attenzioni che permettono al soggetto prescelto, sia esso il primo bagnetto del neonato o un memorabile week-end, di risultare, alla fine, chiaramente raccontato e comprensibile. Si tratta, in primo luogo, di sceglierlo bene, questo soggetto e di sapere se si è in grado di realizzarlo: è una questione di gusto ma anche economica. L'errore del cine-dilettante è di voler affrontare con indifferenza qualsiasi tema. Poi vanno scelti e preparati gli interpreti, moglie, nonni, zie o figli che siano, facendoli provare due o tre volte prima di impressionare la pellicola. Contemporaneamente, bisogna preparare il piano di produzione e di lavorazione: non entriamo in un ginepraio, basta sapere in precedenza quante scene vanno girate con gli stessi effetti di luce, in ore corrispondenti, basta fare attenzione ai «racconti», ai preventivi e al consumo, ecc. Fare un preventivo significa, se non altro, economia di tempo e di pellicola (e la pellicola è il punto debole di tutti i cine-dilettanti: la pellicola costa, costa parecchio e dispiace eliminare una scena dal montaggio; si preferisce usare tutto — e il risultato è regolarmente disastroso). Il regista, ammonisce il Rose, è come lo scrittore: scrive con la macchina da presa. Quindi attenzione alle frasi, correggere quelle sbagliate, eliminare quelle non felici, attenzione alle scene notturne o con pioggia, attenzione ai movimenti di macchina, a non abusarne, attenzione alla mimica degli interpreti, e così via. Il regista è anche artista perché «crea»: attenzione allora alle capacità degli attori, al «ritmo» della ripresa, alla composizione scenografica del quadro, agli abiti, alla musica, al dialogo. Attenzione, infine, al montaggio: operazione decisiva, che può rovinare o salvare tutto quanto è stato girato in precedenza. E non aver paura di eliminare roba. Il Rose dà, a sua volta, alcuni esempi di sequenze, tenendo conto di tutti i gusti: una sequenza di «attualità», una di «commedia» e una di episodio «movimentato». In appendice, come il Blakeston, il Rose aggiunge un glossario dei termini principali ricorrenti nel testo.

Dopo di che, al cine-dilettante, non rimane che proiettare il meglio possibile il suo film. Ad istruirlo pensa Norman Jenkins che, in 150 pagine, ci dice tutto quanto è possibile sugli svariati problemi della proiezione: il proiettore (muto e sonoro), formati delle pellicole, meccanismo della proiezione, ottica del proiettore, cellula sonora e suo funzionamento, dispositivi elettrici ed automatici, lo schermo, norme per effettuare una buona proiezione (rapporti tra proiettore e schermo), norme per il buon funzionamento del proiettore, riparazione dei guasti, norme generali e particolari per gli spettacoli in famiglia o in adunanze più vaste. Capitoli ausiliari trattano il problema della conservazione del film e delle cineteche pubbliche per cine-dilettanti, nonché l'insieme delle leggi che regolamentano questa attività cinematografica privata. Anche questo volume è completato da un glossario. Sull'utilità di questi volumetti (del resto assai eleganti, molto illustrati e di poco prezzo) non ci sembra necessario insistere. Il loro valore è, ripetiamo, nel metodo usato dai vari autori nell'esporre la materia, presentata in forma piana ed attraente. La cultura del cine-dilettante se ne avvantaggerà notevolmente.

CORRADO TERZI

Premio «Cinema - Pasinetti» e premio «Bagutta - Museo del Cinema»

La giuria del «Premio CINEMA-Pasinetti», — premio da noi istituito nell'aprile scorso, — è da tempo al lavoro per esaminare i numerosi dattiloscritti giunti in redazione. L'articolo vincitore, verrà pubblicato nel prossimo numero.

Ricordiamo inoltre che nel gennaio 1950 verrà assegnato il «Premio Bagutta-Museo del Cinema», destinato al miglior libro italiano o saggio di critica cinematografica apparso durante il 1949 su riviste e periodici italiani. L'importo del premio è di L. 50.000. I libri e i saggi pubblicati dovranno essere inviati direttamente dagli autori alla Segreteria del Museo del Cinema (Via Morone 6, Milano) entro il 31 dicembre 1949.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

IL TRENO (Senza indirizzo). Il regista di Juárez è William Dieterle, di Passage to Marseille è Michael Curtiz. L'attore che in La luna è tramontata impersona il maggiore Hunter si chiama Ernst Dorian.

SILVANO M. (Padova). Comunicami il tuo indirizzo. Viaggi ti risponderà direttamente.

LODOLETTA (Roma). Viaggi ti scriverà personalmente. Grazie della proposta. Credo che in redazione stiano già pensando a quella conferenza di Pudovkin.

P. C. POMICINO (Napoli). E' stato impossibile accontentarti. Le ragioni sono molte, comunque spero che tu abbia superato gli esami per l'ammissione al Centro. Dammi notizie in proposito. Auguri.

P. G. RICOLFI (Casale Monferrato). Fiesta e sangue di Robert Montgomery reca il titolo originale di Ride the Pink Horse; gli sceneggiatori Ben Hecht e Charles Lederer hanno basato il loro lavoro su una novella di Dorothy B. Hughes e non sul romanzo di Hemingway The Sun Also Rises. Del resto, è sufficiente mettere a confronto i due soggetti per notare un divario enorme. Sei stato indotto all'errore forse dal fatto che il romanzo di Hemingway ha mutato il titolo in Fiesta, mantenuto tale anche nell'edizione italiana pubblicata da Einaudi? The Sun Also Rises non è mai stato ridotto a film; sinora il risultato cinematografico, migliore nei riguardi delle opere di Hemingway s'è avuto con The Killers («i gangsters») di Stoddard, e nota che del brevissimo originale racconto gli sceneggiatori si sono serviti solo per la parte iniziale della pellicola. Quel film tratto nel 1932 da A Farewell to Arms da Borzage non è stato presentato in Italia (sono curioso di vederlo; ma qualcuno si incaricherà di rintracciare la vecchia copia e di diffonderla attraverso i cineclubs?). Ora sono allo studio — si dice — due film hemingwayani: uno basato sul racconto «Cinquant'anni di solitudine» (un po' per sfruttare l'attuale fortuna del film pugilistico) e uno ispirato al racconto Le nevi del Killmangdaro. Il film Fiesta e sangue si svolge in una cittadina della Stato del Nuovo Messico. A me ha procurato più di una sorpresa, e non mi pare che i personaggi siano poco approfonditi, come tu dici. C'è forse una certa acerbità — dovuta alla mano ancora inesperta del regista Montgomery — ma gli attori mi sono parsi completi e vivi. Di quale manoscritto mi parli?

ARMANDO BALDUCCI (Fabria-

no). Non ho sentito la trasmissione alla quale ti riferisci.

ELEONORA G. H. (Venezia). Terremo in considerazione le tue proposte, che ci sembrano molto intelligenti, da persona informata. Eccepisco su un solo punto: Pigmallione di Asquith e Shaw non valeva un gran che. Se un giorno qualcuno (Granich? Campassi? Antonioni?) vorrà scrivere sugli attori diventati registi potrà dedicare un lungo capitolo a Leslie Howard, ma non dovrà lesargli molti rimproveri, non ultimo quello di aver assunto le funzioni di regista pur non sentendo il «tempo» cinematografico. Non occorre saper guidare la recitazione secondo certe ineccepibili regole e con qualche pizzico di genialità (hai fatto caso che gli attori, in Pigmallione, sostengono la loro parte come la sosterrrebbe Howard? In questo c'è un punto, un punto solo, di contatto con De Sica): ci vuol qualcosa di più, ed è la «forma mentis» filmica; qualcosa che il teatro non può dare e neppure si può ereditare in lunghi anni di attività negli «studios». E' un senso aggiunto, e al povero Leslie Howard purtroppo mancava. Pigmallione resta un buon esempio di teatro scardinato, e non di cinematografico.

E poiché un'altra lettera da Venezia rivela gli stessi caratteri della tua macchina per scrivere, gli stessi margini nel foglio, la stessa «messa in pagina» del testo, ho motivo di sospettare che tu ti nasconda anche sotto lo pseudonimo di MARIA C. F. Poco male: alcuni amici di Genova, impiegano, per corrispondere con La Diligenza fino a quattro falsi nomi. E' un record che mi lusinga. Dunque, Maria C. F., i tuoi amici hanno torto nel voler cercare in Dead End una condotta «alla francese» per il solo fatto che l'argomento si imparenta alla lontana con certi spunti della cinematografia di oltrealpe. Wyler è la compostezza per eccellenza. Compostezza non significa imbalsamazione, bada. I suoi «Dead End Kids», i ragazzi del sobborgo di Queens, non rientrano nel «cliché» e neppure nella concessione al gusto dello spettatore abituato al prodotto medio di Hollywood. Sono certo che la convinzione di Wyler sia trasmessa ai personaggi, che certa sua malinconia (mi sembra la parola giusta, perché di pessimismo non è il caso di parlare) sprigiona le invenzioni, i climi, e soprattutto la aderenza. Ricordo che Viaggi riportava spesso la definizione data da un intellettuale, morto nel '45: «Wyler è la durata pura». Non

esiste nelle opere del regista svizzero — nato non in Alsazia ma nel cantone d'Argovia — la censura, il sigillo alla vicenda, la conclusione; si può riaprire ad ogni minuto il processo narrativo, e a questa «condizione» tipica di Wyler si deve il suo «tempo», il suo «ritmo», inconfondibili. Vidi molti anni fa, Le vie del successo (se ben ricordo il titolo); un film senza pretese, basato su una commediola di Molnar e interpretato dall'attrice che era allora la moglie del regista, Margaret Sullivan. Wyler annunciò sin da allora — con quella modesta opera che le storie del cinema si rifiutano di registrare — il procedimento e la scansione che noi avvertiamo in i migliori anni della nostra vita. Mi sembra ingiusto fare del sarcasmo nei confronti di quest'ultimo film; è un'opera riuscita, nei limiti onestissimi di Wyler, con una parola sincera da dire, qualche briciola di facile ottimismo, ma un chiaro senso della vita sotto certe (non impossibili) condizioni. Dead End, o Strada sbarrata se preferisci, è un'eccellente realizzazione, in cui l'equilibrio salva i motivi sentimentaleggianti e gli annosi accenni al conflitto tra ricchi e poveri. Di Eskimo i protagonisti sono Mala e Lotus Lang. Vendetta di Le Roy s'intitola nell'originale They Won't Forget ed è interpretato da Claude Rains, Gloria Dickson, Edward Norris, Otto Kruger, Allyn Joslyn, Lana Turner, Elissa Cook jr., Cy Kendall, Clinton Rosemond. I marciapiedi della metropoli è diretto da Tim Whelan. Di quale «Vendetta» diretta da Stahl mi vai parlando?

ENZO MANETTI (Firenze). Hai ragione su quasi tutti i punti; colpisce nel segno quando alludi alla mia situazione. La prima è stata Eva è diretto da Henry Koster. Il sergente York da Howard Hawks. Star ha cessato le pubblicazioni nella primavera del '49. Film d'oggi nell'agosto del '46 col n. 34. Cinetempo col n. 20 del gennaio '46. Cinestar ha finito di uscire ai primi del '49.

GIORGIO VALLE (Padova). Avverto i produttori italiani in cerca di soggetti che tu lavori per loro, e gratis. Infatti consigli la realizzazione di un film basato su una antica «storiella veneziana» riguardante L'assedio del Castello d'Amore» svoltosi a Treviso nel 1214. Innamorati come sono dei pennacchi e delle glabarde, chissà che i «producers» romani non prendano in grave considerazione la tua proposta. Tu aggiungi che la storia è stata trasmessa il 13 settembre alle 14.30 da Radio Venezia nella rubrica per le provincie venete. Non conosco Gli ultimi saranno i primi di Gino Rocca che tu vorresti vedere portato sullo schermo; conosco invece l'altro libro da te citato, Don Giovanni in Sicilia di Brancati e penso che potrebbe suggerire dei buoni spunti ad un regista, ma è troppo ricco di annotazioni e troppo debole di «trama» per essere trasposto integralmente in sceneggiatura. L'assalto («Fury at Furnace Creek») è diretto da H. Bruce Humberstone. Non l'ho veduto.

GIUSEPPE CAMPITELLI (Jesi). Non ho notizia di volumi attinenti alla tecnica del disegno animato, pur conoscendo saggi e articoli in grande quantità sull'argomento. Invito da queste colonne i lettori che fossero in possesso di volumi del genere di comunicarmi i dati; io li trasmetterò all'amico Campitelli.

GIORGIO TURI (Firenze). Non credere d'aver compiuto un lavoro inutile scrivendo quella gentile e lunga lettera piena di proposte. L'ho passata alla redazione. Ti ringrazio: questa è collaborazione!

GIORGIO AMADORI (Parma). Intelligente, acuta davvero la tua osservazione riguardo a quel passaggio di Ladri di biciclette. Senonché — io penso — al regista in quel momento premeva risolvere l'episodio dell'annegamento con un lieto fine (cioè: l'annegato era uno sconosciuto e non Bruno). Anche se il figlio tiene ancora il broncio al padre, il punto più alto della sequenza «a tensione» è già superato. Occorre adesso dare inizio all'altra sequenza, quella del padre che conduce il figlio in trattoria. Ecco perché è necessario smorzare il tono di «suspense», riportare il clima alla calma. Ad ogni modo, io potrei essermi spiegato insufficientemente; perché non scrivi, tramite nostro, a De Sica stesso?

ENZO SANTINI (Siena). Troppo sonori i tuoi complimenti; grazie. Per l'elenco dei libri che un cinecultore dovrebbe leggere e meditare, ho ripetutamente pregato gli amici di fornirmi qualche dato. Di promesse ne ho raccolte molte; di elenchi, nessuno. Ho visto nelle vetrine dei librai La storia del cinema di Carl Vincent. Non sono ancora riuscito a sfogliarla, e quindi ignoro se l'autore l'abbia aggiornata o meno. Se un certo aneddoto che mi hanno raccontato risulterà vero (chiederò a Pabst delucidazioni in merito), in una prossima puntata avrò qualcosa di interessante da riferire ai miei lettori: il protagonista di tutta la vicenda è appunto il volume del belga Vincent. Non conosco — perché ancora non è uscita — la storia del cinema muto che la casa Poligono ha annunciato. Seguo però da tempo l'opera dell'autrice, M. A. Prolo, e ho fiducia.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

ENZO MANETTI (Via Benedetto, 9 - Firenze). Cerca Cinema, vecchia serie, tutti i numeri usciti dopo il n. 174.

RENATO SAVI (Via Cantelli, 9 - Parma). Cede un Filmlexikon, quasi nuovo, ad un prezzo d'occasione (3.500 lire). Spedisce contrassegno, spese postali a carico del destinatario.

DINO PENNONI (Via Luigi Tosti, 37 - Roma). Cerca Cinema, vecchia serie, nn. 8, 9, 15, 46, 64, 73, 88, 120, 136, 137 purché in buono stato. Offre cento lire a copia.

GIANNI CASTELLANO (Via Leonardo Alberti, 50 - Bologna). Cede Cinema, vecchia serie, nn. 5, 6, 12, 20, 26, 43, 50, 54, 56, 87, 88, 139, 158, 160, 173 e 174 in cambio di altrettanti numeri di Musica Jazz delle annate 1947 e 1948. Accetta anche cambi limitati ai singoli numeri.

G. B. GAZZALE (Genova). Cerca Cinema, vecchia serie dal n. 100 in poi. (Comunicazione a Gazzale; manda l'indirizzo. Le tavole a colori non erano una gran cosa, si limitavano a riprodurre in tricotomia i volti degli attori, e non erano numerose. Credo — non ho elementi sicuri — che Cinema, vecchia serie, si fermi al n. 178).

DOMENICO AMBROSIO (Via Torino, 70 - Canale d'Alba, prov. Cuneo). Vende al miglior offerente Cinema, vecchia serie, annate 1940-41-42 e il semestre del 1943 con qualche altro numero. Gli anni 40-41-42 sono rilegati semestre per semestre.

CIRCOLO DEL CINEMA (presso Libreria Ticci - via Bianchi di Sopra - Siena). Ha a disposizione copie del libro di S. A. Luciani, Il cinema e le arti. Il Circolo cede tali copie anche in cambio di numeri di Bianco e nero del 1948 o di altri libri e riviste cinematografiche.

(Continuazione dalla seconda di copertina)

gno di esprimere questa storia dal suo intimo e di raccontarla subito in modo crudele piuttosto che più tardi in modo delicato. La materia di questi « contes » è spesso artificiosa quanto quella di certi racconti di O. Henry o di Maupassant, ma il modo come sono narrati reca in sé una appassionata convinzione, accanto alla quale tutti gli altri film di questa settimana risultano piatti e inutili. Ma il corrispondente dell'*Observer* paragona l'accostarsi di Rossellini al proprio lavoro con quello di un laureato novellino.

L'atteggiamento nazionale di Rossellini

QUASI tutti questi critici sollevano la questione dell'atteggiamento antibritannico dimostrato nel film. Il corrispondente dell'*Observer* parla della frecciata (1) antibritannica pronunciata da un G.I. nell'ultimo episodio come se fosse stata introdotta « astutamente o forse vigliaccamente da Rossellini in bocca ad un soldato americano ».

RICHARD WINNINGTON scrive: « E' un film tutto italo-americano, chiaramente denigratorio nella presentazione e nel commento sugli inglesi. E io ritengo che Rossellini, per avvantaggiarsi sul mercato americano, sia stato disposto a rimetterci in obiettività ».

ANCHE il critico cinematografico del *Daily Mail* allude alle possibilità di utile in dollari celate dietro questo accenno del dialogo. Matthew Norgate dice: « ...se rifacesse il film adesso, mi domando se non sarebbe più prudente ».

DILYS POWELL, tuttavia, nel mentre nota la mancanza di considerazione per la parte avuta dagli inglesi nella liberazione d'Italia, è disposto a concedere che « non dobbiamo essere troppo suscettibili ».

CAMPBELL DIXON dice di Rossellini nel *Daily Telegraph*: « Ha fantasia, una simpatia appassionata per i derelitti, una grande abilità nello scegliere i fatti, e un'abilità anche maggiore nel dare al suo lavoro un orientamento politico quanto mai eloquente per la sua astuzia... Rossellini si sforza ingenuamente di falsare le carte a danno degli alleati ». Sulla sequenza che mostra due ufficiali alleati che ammirano l'architettura di Firenze mentre i partigiani muiono, egli soggiunge: « Gli italiani che combatterono in Africa contro questi stessi "dilettanti" sono padroni di ridere loro malgrado ».

M.T. Mc GREGOR, tuttavia, scrive: « Io non condivido il risentimento generale per un paio di puntate antibritanniche. Non vedo perché dovremmo aspettarci che gli stranieri ci amino tanto; non vedo proprio perché non dovrebbero farsi giuoco di una nazione che crede che tutti gli stranieri siano ridicoli. Paisà, comunque, ce l'ha più con gli americani che hanno invaso l'Italia. Questi singolari nuovi barbari sono smontati con garbo, come giocattoli meccanici, per vedere come sono fatti. Ed eccoli: indifferenti, ottusi, garbatamente selvaggi ».

Il miglior episodio

Paisà è diviso in sei episodi o brevi racconti. I critici esprimono varie preferenze tra questi episodi. M.T. Mc Gregor trova l'episodio di Napoli « il più perfetto, il più irresistibile del sei ». Jack Davies preferisce gli ultimi; altrettanto fa Matthew Norgate, che scrive: « Questo racconto del monastero è il solo dei sei, che mia, a mio avviso, immune da riserve sul piano estetico, mette squisitamente a contrasto la semplice fede dei monaci con la sofisticazione mondana dei cappellani ». Richard Winnington dichiara: « Le sequenze di Napoli, del monastero e della valle padana pongono in piena luce il talento unico di Rossellini. L'ultimo, nobile, amaro e pieno di disperata bellezza, racchiude tutto lo spirito e il si-

gnificato della guerriglia partigiana, e deve non poco, direi, al dimenticato e misconosciuto capolavoro di Malraux *Espoir* ».

Nel complesso, il secondo, il quinto e il sesto episodio hanno ottenuto i commenti più favorevoli.

Discorrendo con uomini di cinema britannici ho trovato una analoga divergenza di vedute. Uno trovava il film sconnesso e non convincente, l'azione di alcuni episodi non definita affatto chiaramente. Un altro eminente regista di documentari reputa il film un'opera da stare accanto al *Potemkin* nell'evoluzione del cinematografo. Un apprezzato regista di films a soggetto ha detto che non sarebbe capace di lavorare come Rossellini più che di volare, ma ha soggiunto di ritenere che il completo disinteresse di Rossellini per i valori tecnici, per i quali egli invece ha sempre lavorato, non abbia importanza, perché gli effetti cui Rossellini

lo squallore e la gloria dell'esistenza con occhio che li trasferisca quasi tali e quali sullo schermo. Questa può ben essere la ragione del così detto elemento antibritannico del film: esso è venuto sulle labbra della gente comune nelle situazioni particolari in cui si trovava, e non è stato tagliato in omaggio alle censure ed alle reticenze che dominano la discussione dei copioni di film più consapevolmente « metropolitani ». Rossellini dà alle sue storie una impronta o un orientamento, perché crede necessario, nel trasferire l'immediato materiale della vita in un mezzo di espressione, di dare ad esso una conclusione, un indirizzo, allo scopo di porre in miglior luce le sue qualità e di conferirgli una tensione, prima di abbandonarlo per occuparsi di altri aspetti dell'umana esperienza che egli suppone siano degni di ricordo.

Paisà è recitato rozzamente (eccetto per



mirava erano completamente diversi. Rossellini lavora, quando è posseduto dall'ispirazione, con completo abbandono, di solito in ambienti naturali, e non in istudio. Lo scrittore Sergio Amidei ha una influenza importante sui suoi films. Il dialogo è spesso definito con gli interlocutori stessi mentre si gira, gli attori essendo professionisti e dilettanti fusi insieme (come i monaci della sequenza bolognese, che vivono in un monastero situato in realtà vicino ad Amalfi, dove furono girati diversi degli episodi di *Paisà*). Lo si può quindi definire un regista « di ispirazione », che gira in armonia con quello che egli sente giusto e coerente con la sua concezione dell'elemento umano del film. Perché è sempre l'elemento umano che lo preoccupa. I suoi film non hanno tema dichiarato, sebbene sia sempre possibile inventare dei temi per questo genere di opere, col cercar di trovare un massimo comun divisore o un minimo comune multiplo per lo sviluppo dei suoi racconti o l'atteggiamento che sembra essi rappresentino. Io credo che la prima preoccupazione di Rossellini sia quella di scegliere un gruppo di persone i cui caratteri e i cui volti lo attraggano, e di lasciarli fare a modo loro attraverso situazioni che implicino acuta emozione umana, conflitto o semplice umorismo.

Come molti artisti in letteratura, particolarmente Flaubert, Rossellini è obiettivo, tenendo, per quanto possibile, ogni punto di vista, che egli possa avere, al di fuori del suo lavoro, osservando il sentimento,

quelle felici prestazioni tanto di attori professionisti quanto di dilettanti, che riescono con schiettezza e naturalezza davanti alla camera), fotografato rozzamente senza nessuna ricerca di bellezze pittoriche, eccetto quando l'ambiente o i volti le rendono inevitabili senza consapevoli espedienti compositivi, raramente illuminato con quella levigata continuità di fotografia che si studia con tanta cura e tanto a lungo in teatro di posa, e diretto sempre con lo scopo di raggiungere l'elemento umano e non di fare giochi di ritmo. La musica di Renzo Rossellini, poco ricordata dai critici, è eccellente. E' reticente eppure evocativa, come nell'episodio fiorentino o nelle terribili scene del recupero della salma del partigiano dalla rapida corrente del fiume, che la porta verso la camera o la allontana da essa o gliela fa passare davanti. La posizione di *Paisà* nello sviluppo della corrente realistica del cinematografo non può esser stabilita fin che non si veda se esso rimarrà una sorta di rispettato monolito (come *Intolerance* o *Ottobre*), o se darà animo e coraggio ad altri registi e li renderà più disposti ad abbandonare le reticenze e a mostrare sullo schermo il volto dell'umanità senza convenzionale artificio. Perché questa è la autentica conquista di Rossellini in *Paisà*.

ROGER MANVELL

(1) « Questa gente (cioè i partigiani italiani) non sta combattendo per l'Impero Britannico, sta combattendo per la propria esistenza ».



SILVANA MANGANO

dopo il clamoroso successo in "Riso amaro" ritorna ora sullo schermo in un film drammatico

IL LUPO DELLA SILA

diretto da DUILIO COLETTI

★

prodotto da DINO DE LAURENTIIS

Un film LUX