

SPEU IN ABB. POSTALE - Gruppo 20

CENTO O

NEOTE COME - IN PROPRIES 1949

CASA EDITRICE "GLORIOSA" EDIZIONI VITAGLIANO

STABILIMENTO ROTOCALCOGRAFICO VITAGLIANO



MILANO - VIA SERIO N. 1 TEL. 573-850 - 50-063

GIMEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie Volume I

FASCICOLO 8

Anno II - 15 Febbraio 1949

Questo fascicolo contiene:

| Cinemargira | 221 |
|--|-----|
| DOMENICO MECCOLI | |
| Garanzia dell' industria | 229 |
| VITO PANDOLFI | |
| La Germania é popolata di Golem | 230 |
| MARIO VERDONE | |
| Per una storia del vecchio cinema italiano | 232 |
| TULLIO CICCIARELLI | |
| Galleria: Deborah Kerr | 234 |
| GIAN FRANCESCO LUZI | |
| "La chienne", Renoir e Lang | 236 |
| JEAN GEORGE AURIOL | |
| L'autore svaluterà l'attore? | 237 |
| RENZO RENZI | |
| Sullo schermo per una volta | 240 |
| DOM | |
| Lattuada vuole proporre un nuovo tipo di | |
| donna italiana | 242 |
| ANNA GOBBI | |
| Come abbiamo lavorato per "Riso amaro" | 243 |
| BUDD SCHULMBERG | |
| Documentazione di una crisi , | 246 |
| V. T. | |
| Circoli del cinema | 248 |
| ANTONIO CHIATTONE | |
| Retrospettive: "Il cavallo d'acciaio" | 250 |
| GUIDO ARISTARCO | |
| Film di questi giorni | 252 |
| M. T. PICCOLI | 200 |
| | 254 |
| LUIGI CAGLIO | ~02 |
| | 255 |
| PIERLUDOVICO PAVONI | 200 |
| | 255 |
| IL POSTIGLIONE | 200 |
| La diligenza | 956 |

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERRUCCIO FRISONE *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1 Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: viale Piramide Cestia, 21 - Tel. 583158 PARIGI: 5, boulevard de Latour-Maubourg. Paris VIII - NEW YORK: 166 West, 48th Street, New York City 19 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dell'amministr. del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB. BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2000, semestrale lire 1100, estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Bagno a Edwige Fenillere nel film inglese "Woman Hater".



Gli studi per il cinema stereoscopico si fanno sempre più intensi. Questo effetto in rilievo è ottenuto con la combinazione degli obriettivi « pluri-focali » in un gioco di specchi perfettamente riuscito.



C'è anche chi vuole il cinema « odorifero ». Ecco Luisa Ischarnel, la prima attrice « olfattogenica », in un primo piano profumato al mughetto per ottenere il risultato voluto (sistema Reinardt e Weyss).



Storia contemporanea del costume nel cinema: una samba ballata da Diana Dors e John Blythe nel film «Wedding Bells», diretto da K. Annākin

CINEMA BIRA

ITALIA

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: I pirati di Capri (I. C. S.), in interni a Ro-ma, regista G. M. Scotese, interpreti Louis Hayward, Mariella Lotti, Massimo Serato, Alan Curtis, Mikhail Rasumny, Binnie Barnes, Eleonora Rossi, Franca Marzi, Fedele Gentile: Cielo sulla palude (ARX), in interni a Roma, regista Augusto Genina, interpreti Rubi D'Alma, Ines Orsini, Mauro Matteucci, Giuseppe Marletta, Viglione Borghese; Perdonami, amore! (Manenti), in interni a Roma, regista Camillo Mastrocinque, interpreti Massimo Girotti, Roldano Lupi, Annette Bach, Constance Dowling.

L'on. Andreotti ...

...ha inviato all'ANICA una tettera il cui testo è stato ora reso noto dall'Agenzia Telegraph. La lettera è un campanello d'altarme contro certa nostra produzione priva dei « requisiti mi-nimi di idoneità tecnica; artistica e commerciale ». Essa dice: « Da un esame dei film presentati alla revisione cinematografica nel corrente anno [1948], risulta che la percentuale dei film sprovvisti dei requisiti minimi di idoneità tecnica, artistica e commerciale è di molto superiore a quella riscontrata nei precedenti anni, e comunque tale da pregiudicare in modo sensibile il prestigio che in Italia e all'Estero comincia a riscuotere la produzione dei film italiani. Poiché non può ulteriormente consentirsi che film di cosi scadente livello continuino a fruire delle vigenti misure protettive, e poiché, tra l'altro, è esplicitamente prevista la facoltà di questo Ufficio di escludere tale produzione dal beneficio della proiezione obbligatoria (art. 7 della legge 16 maggio 1947, n. 379), si avverte codesta Associazione che è preciso in-tendimento di questa Presidenza di avvalersi d'ora in avanti della facoltà sopra menzionata e di escludere pertanto dalla programmazione obbligatoria, sentito il parere del comitato tecnico, quei film che risultino sprovvisti di requisiti minimi di idoneità. Si prega di portare quanto sopra a conoscenza di tutte le imprese cinematografiche interessate ».

È stato rinviato ...

...alla fine di marzd l'inizio del film di Clair annunciato col titolo provvisorio La bellezza del diavolo, inadeguata traduzione del più significativo titolo della versione francese dello stesso film La beauté du diable. Il ritardo sembra dovuto agli impegni di Gérard Philipe che ne sara il protagonista. Degli altri interpreti è finora certo sottanto Michel Simon. La protagoni-

sta femminile sara italiana, probabilmente un'attrice poco nota o addirittura nuova.

Seguendo la spedizione...

...del prof. Tucci nel Tibet, Pietro Francesco Mele ha girato, in formato ridotto, diverse migliaia di metri di pellicola, in bianco e nero e a colori. Da questo materiale, che è stato anche ingrandito nel formato 35, sono stati montati tre documentari: Nel cuore del Tibet, Tibet Himalaiano e Khavacen (a colori).

Anche l'Università di Roma...

...inizia, presso la Facoltà di Magistero, un corso di filmologia, svolto in due sezioni: stotri, Renato May (teoria), Diego Fabbri (pratica) e Nino Ghelli (Storia e critica del film).

Terminato il montaggio...

...di La madonnina d'oro, Ladislao Vajda è ripartito per Londra dove dirigerà Happy Now I Go, con Phyllis Calvert.

Moguy è a Roma...

...per completare la preparazione di Gioventù innocente di cui Paola Ojetti 'e Oreste Biancoli stanno scrivendo la sceneggiatura. Egli ha dichiarato che è stato Sciuscià a spingerlo a venire a girare il film in Italia.

**Dopo Sciuscià ho capito che per fare un film interpretato da

Se questo miracolo si verifica, e io ho ragione di sperarvi, avremo il technicolor anche a Cinecittà ».

I registi italiani...

...si sono riuniti per esaminare la situazione provocata dai continui intralci posti all'emanazione della nuova legge sul cinema. Per rompere gli indugi, hanno nominato una commissione composta da Camerini, Blasetti, Lattuada, Brugaglia, Germi, De Sica, De Santis e Zampa, la quale Commissione ha chiesto di essere ricevula dall'on. Andreotti.

A 298 ...

...ammonta il numero dei documentari realizzati in Italia nel 1948. Nello stesso anno, il Comitato Tecnico ne ha esaminati 200, riconoscendone solo 148 meritevoli del premio del 3%.



Da « The North Star » (Fuoco a Oriente, 1944), diretto da Lewis Milestone su scenario di Lillian Hellman. Questo film è apparso recentemente, su richiesta di Kravcenko, al noto processo.

ria ed estetica; psicologia e sociologia. Il Corso, semestrale, è organizzato dal Comitato Italiano di Filmologia. Le conferenze saranno tenute da Ugo Spirito, Mario Ponzo, P. Agostino Gemelli, Valerio Mariani, Luigi Volpicelli, C. L. Ragghianti, Luigi Ronga e Luigi Chiarini.

Presso l'Università...

...Internazionale « Pro Deo », facoltà di giornalismo, esiste una specializzazione cinematografica la quale si propone di creare nuovi elementi per l'arte del cinema nel campo del soggetto, della sceneggiatura e della regia. I corsi sono annuali. Gli insegnanti sono, tra gli al-

ragazzi, l'unica saluzione era di venire qui dove, evidentemente, i bambini nascono attori». Il film sarà girato in tre versioni: italiana, francese e inglese. Moguy è alla ricerca dei suoi giovani interpreti.

11 "Quo vadis?"...

...non si farà più in Italia? Il produttore Arthur Hornblow jr. sembra molto scettico sulle possibilità di girare a colori a Cinecittà. Il Presidente di Cinecittà, Comm. Tito Marconi, interrogato in proposito, ha detto: «Il problema da risolvere è di avere a disposizione 25 mila ampère di corrente continua.

STATI UNITI

I giornali d'attualità...

...sono in piena crisi. Molte delle sale dedicate esclusivamente alle attualità sono passate al film a soggetto. In generale si nota che il mercato delle attualità è il più basso che si sia mai registrato.

"Bisogna dire addio...

...all'illusione che il pubblico abbia l'intelligenza del ragazzo di 14 anni », ha dichiarato il produttore e regista Stuart Heisler parlando dell'influenza della televisione sull'orientamento del cinema, in vista dell'aumento delle trasmissioni televisive dei film. « Bisogna orientarsi verso una più complessa maturità. - egli ha detto, - e bisoana abbandonare i film di classe B ».

A somiglianza dell'Oscar...

... P . Academy of Television Arts and Sciences , recentemente costituita, ha stabilito di assegnare annualmente un premio al miglior film americano prodotto per la televisione. Il premio consisterà in una statuetta chiamata « Emmy ».

La campagna anticomunista...

...e in pieno sviluppo. Robert Ryan e Jane Greer interpreteranno 1 Married A Communist (" Ho sposato un comunista "). Per la parte della Greer era stato in un primo tempo fatto il nome di Merle Oberon.

I 18 anni di storia...

...delle « Goldwyn Girls» saranno portati sullo schermo in un grande film rivista prodotto da Samuel Goldwyn. Dalle « Goldwyn Girls » sono uscite attrici belle e famose come Virginia Bruce, Betty Grable, Lucille Ball, Paulette Goddard, Laraine Day, Jinx Falkenburg e Virginia Mayo.

Joseph I. Breen ...

...Amministratore del Codice della Produzione ha portato a conoscenza dei produttori di Hollywood una lettera ricevuta da Sidney Harris, presidente dell'Ufficio della Censura cinematografica inglese. In questa lettera, Harris segnala che il suo ufficio sarà spietato verso quei film che mostrano inutile violenza e che sono basati sul comportamento violento o sadistico dei personaggi.

Rodolfo Valentino ...

...continua a turbare i sonni di Hollywood. La sua vita sarà portata sullo schermo dal produttore Edward Small che ha incaricato Virginia Van Upp di scrivere la sceneggiatura. Virginia Van Upp accetta solo incarichi che le permettano di lavorare sei mesi e di riposare altri sei.

La produzione americana all'estero... ...sara, nel 1949, di 65 film cosi distribuiti: 3 nell'Africa del Sud; 1 in Argentina; 7 in Australia; 3 in Canadà; 11 in Francia, tra cui una vita dell'attrice Rachel; 12 in Inghilterra; 20 in Italia, tra cui La vita di George Sand, Quo Vadis?, Il Gladiatore; 8 in Messico; 3 in Isvezia; 2 in Isvizzera.

Rank ha chiuso ...

...gli uffici di Hollywood. La loro attività sarà assorbita dagli uffici di New York.

Avremo un formato...

...20 mm.? Il Consiglio delle Ricerche dell' « Academy of Motion Picture Arts and Sciences » ha allo studio una pellicola del formato di 20 mm. che accoppierebbe i vantaggi del formato 16 e le qualità del formato 35.

GERMANIA

Nella zona sovietica..

...la Dieta sassone ha espropriato gli ultimi 400 cinema appar-



Sernas sta doppiando in Francia « Gioventú perduta » di Germi. Ecco l'attore, che recita in un teatro parigino, a colloquio con la Rosay.

tenenti a privati. « Per ragioni culturali . - dice il decreto di esproprio.

INGHILTERRA

Edward Dmytryk ...

...che, com'è noto, è stata mes-so all'indice negli Stati Uniti, in sette settimane ha realizzato a Pinewood Obsession. Si annuncia intanto che sta preparando Cristo fra i muratori, il famoso romanzo di Pietro Di Donato, film di cui a suo tempo s'era annunciata la realizzazione in Italia.

Nel 1948...

...sono stati proiettati 303 film americani (contro 327 del 1947), 157 inglesi (114), 16 francesi (25), 2 canadesi, 2 australiani (3), 4 italiani (5), 7 di provenienze diverse (1).

Laurence Olivier ...

...portera sullo schermo la commedia di Tennessee Williams



Un'inquadratura di « Kariéra »: recentissimo film di Karel Stekly, il regista che ha ottenuto con «Siréna» il Gran Premio di Venezia nel 1947.

"Un tram che si chiama desiderio ». Protagonista, nella parte di Blanche, la moglie di Oli-vier, Vivien Leigh.

RUSSIA

In Ucraina ...

...sono state aperte, durante il 1948, 1193 nuovi cinematografi e si è registrato un aumento di 20 milioni di presenze degli spet-

FRANCIA Il celebre "clown"...

.. Grock sara il protagonista di un film sulla sua vita. Lo stesso Grock ha fornito tutte le notizie che lo riguardano.

Philippe Hériat ...

...nuovo membro dell'Accademia Goncourt, è una vecchia cono-scenza del cinematografo. Fu attore in alcuni film di Marcel l'Herbier (El Dorado, Don Juan, Faust, L'Inumaine), in Marchand de plaisir di Jaque Catelain; collaboro con Cavalcanti per Rien que les heures, La jalousie de Barbouille e En rade. Fu, fra l'attro, Tristano l'Eremita in Le miracle des loups di Raymond Bernard, Gilles de Rais in La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc. In Germania prese parte a Napoleone a Sant'Elena di Lupu-Pick. Sul mondo del cinema ha scritto un romanzo: La main tendue. Il suo vero nome è Raymond Payelle.

Charles Boyer ...

...ha ricevuto la Croce di cavaliere della Legion d'Onore. Consegnandogliela, l'Ambasciatore francese a Washington ha detto che l'onorificenza premia « l'artista che propaga in California la coltura francese e che, nelle ore difficili, s'è schierato con la Francia combattente »

CECOSLOVACCHIA L'Ist. Cinematog. Cecoslovacco...

...ha impiantato un laboratorio di ricerche per la fisica, la chimica, la fotografia e l'elettroacustica. Questo Istituto, organizzato dopo la nazionalizzazione del cinema, si occupa in generale dello sviluppo della cultura cinematografica e del progresso del cinema tanto dal punto di vista tecnico quanto da quello artistico. In particotare st occupa dell'educazione e della formazione dei giovani lavoratori del cinema i quali seguono i corsi dell'Accademia Cinematografica di Stato che è sotto la direzione diretta del Ministero dell' Educazione, delle Arti e delle Scienze. Gli studi durano 4 anni. L'Istituto coopera con questa Accademia dando agli allievi la possibilità di fare delle prove pratiche e sperimentali sotto la guida di specialisti. I corsi più numerosi sono attualmente quelli desti-nati agli operatori di cabina, e ciò per il crescente aumento delle sale cinematografiche. Per l'educazione del pubblico, l'Istituto organizza conferenze e proiezioni e mette a disposizione di tutti i suoi archivi e la sala di lettura dotata di una biblioteca specializzata. La Cineteca è fornita di 7 mila film.

GARANZIA DELL'INDUSTRIA

QUANDO si lamentava la mancanza in Italia di una vera industria cinematografica, si diceva a giustificazione che, venuta meno una sicura e continua esportazione, tale industria non poteva esistere con l'unico sostegno del solo anch'esso precario - mercato interno. Quale giustificazione si può portare oggi che il mercato d'esportazione si presenta perfino piú favorevole del mercato interno? Nessuna, evidentemente. Tuttavia la produzione continua, nei suoi caratteri generali, ad essere fatta alla garibaldina. E non solo non si nota, nella favorevole congiuntura, una spinta al potenziamento industriale, ma si deve addirittura constatare la diminuzione dell'attività produttiva. Infatti, alla fine del 1948, non abbiamo prodotto piú di 50 film, cifra senza dubbio mediocre se raffrontata, con le dovute considerazioni di ordine politico ed economico, con quelle degli anni immediatamente precedenti che segnano: 48 film nel 1945, 54 film nel 1946, 64 film nel 1947.

Da che deriva questo fatto? Una risposta precisa è difficile, tuttavia crediamo di non essere lontani dal vero, indicando due ragioni, l'una d'ordine psicologico, l'altra d'ordine economico, e non indipendenti ma strettamente collegate. Per rendersene conto bisognerà ancora considerare alcune cifre: quelle dell'importazione di film stranieri. Nel 1945 furono importati 119 film; nel 1946, 503 film; nel 1947, 594 film; nell'anno in corso si è superata la quota 700. Si consideri inoltre che la percentuale degli incassi dei film italiani, risultante dal rapporto fra gli incassi dei film italiani e gli incassi generali, è stata, nel 1947 del 12% (contro il 45% del 1942).

E' evidente che, di fronte all'incalzante marea dei film d'importazione, i benefici accordati dalla legge 1947 non sono sufficienti a creare un'atmosfera di fiducia e non sono considerati una garanzia, oltre a non costituire base d'impulso all'attività produttiva (cosa da tener presente nella nuova legge in corso di elaborazione). Dal punto di vista strettamente economico, chi ha disponibilità di capitali trova sempre più conveniente — meno impegnativo e più sicuro rendimento — l'acquisto di un film straniero che la produzione diretta in proprio o in società. (Per cui, a un certo punto, chi insiste nel produrre film italiani, finisce con l'apparire un autentico paladino dell'ideale).

Né, crediamo, la situazione potrà cambiare — salvo un intervento massiccio di Papà Natale, cioè dello Stato — se non organizzando i capitali esistenti in organismi di lunga durata è capaci di impiantare una produzione di ampio respiro e di continua attività. In America la produzione fa perno su otto grandi Case; in Inghilterra, su due. Da noi esistono quattro relativamente grandi Case: Lux, Univer-

salia, Scalera, Artisti Associati. Accanto ad esse - tralasciando qui ogni critica al carattere e ai metodi della loro produzione - esistono un'infinità di piccoli produttori che, pur benemeriti per il loro spirito d'iniziativa, portano in definitiva ad una soverchia dispersione di capitali e, il più delle volte, in sede artistica, a danneggiare nella psicologia del pubblico, con improvvisate e guittesche produzioni, altre produzioni meritevoli di miglior sorte. Senza contare che una situazione così dispersiva porta al pullulare degli speculatori e degli avventurieri nelle cui mani sovente si dissolvono capitali che altrimenti potrebbero dar vita a serie imprese. (Sarebbe molto istruttivo se si facesse una statistica dei capitali perduti o rimasti improduttivi in imprese abbozzate o sospese poco dopo l'inizio. Giriamo la proposta all'ANICA).

Per tutte queste ragioni, se la nostra cinematografia vuol sopravvivere, una concentrazione industriale s'impone senza indugio. Per questo, quando abbiamo saputo che la Cines avrebbe ripreso la sua attività, abbiamo gioito come chi senta mettere un altro puntello alla propria casa pericolante. Ma dal giorno in cui ci venne data la notizia, le acque sono rimaste ferme. Quali ostacoli si frappongono? Eppure ci sembra che la Cines, appoggiata ad un complesso come quello di Cinecittà-Enic che va dai teatri di posa al noleggio e all'esercizio, sarebbe nella condizione ideale per costituire un solido punto d'appoggio dell'intera produzione nazionale.

Quando fosse risorta la Cines, e ci auguriamo presto, potremmo contare, con le altre quattro Case che abbiamo nominato piú sopra, su una notevole produzione annua sicura; potremmo contare sull'aumento della produzione cosiddetta indipendente incoraggiata dall'eventuale loro appoggio; ma potremmo soprattutto contare sul miglioramento qualitativo medio della nostra produzione, necessario a ristabilire le posizioni sul mercato interno e a rassodare quelle conquistate sul mercato estero. Solo battendo questa strada si potrà infatti risolvere l'angoscioso problema dell'attuale povertà dei quadri tecnici ed artistici. Il produttore indipendente produce con ciò che trova, non ha alcun interesse a impiegare danaro per il perfezionamento e il sempre migliore impiego d'un elemento che forse gli occorre una volta tanto, si che vediamo attori, che sembravano promettenti, sparire senza lasciare traccia, vediamo registi come De Sica (tanto per fare il nome di uno dei nostri migliori) sciupare le sue energie nella ricerca di combinazioni finanziarie che gli permettano di lavorare.

E' questa incredibile e deleteria situazione che dev'essere risolta. E non la possono risolvere che le grandi Case.

DOMENICO MECCOLI



« Der Golem » (1920) di Paul Wegener lascia apparire il volto della Germania 1913-1916.

spilla con cui si trafisse il cuore del golem, per uccidere la persona che il golem raffigura, è continuamente puntata sul loro cuore. Questi personaggi agiscono come fruste sull'animo e lo fanno sanguinare. Sono i complessi di istinti, inibizioni, deviamenti in profondità, che si sono venuti sovrapponendo, mescolando e combattendo nei secoli in cui poterono accumularsi gli atavismi che formano la stirpe tedesca.

I Golem, Dottor Caligari e Cesare, Nosferatu, Dottor Mabuse, Jannings da L'ultima risata a Variété a L'Angelo azzurro, La strada che ritorna eternamente da un capo all'altro dei loro panorami (Strada, Asfalto, Via senza gioia), Lulu, la Berlino di Ruttmann, Mörder, Lola-Lola, Mackie-Messer, Kortner Veidt e George riuniti nel finale: Fortunale sulla scogliera: sono questi i personaggi. Sono tutti presenti. Li senti vivere nell'anonimo che passa indifferente per forza di abitudine tra le minute macerie di Norimberga, della Norimberga antica che sembrava indistruttibile, senza più accorgersi che il vento solleva con la polvere odore di cadavere.

Il golem è fabbricato, d'argilla o di cera, con le proprie mani (da Rabbi Loew nella leggenda, e nel ghetto di Praga, quando Praga era l'estremo confine orientale del germanesimo). Questi personaggi sono tanti golem che ci si è fabbricati per potersi liberare dalla propria ossessione.

Materializzando fuori di sé il complesso che domina il proprio spirito, si pensa di potersene disfare. In realtà si è ogni volta portati a farne ancora più agevolmente un proprio strumento, e lo si manovra nel mondo degli altri, concentrando in lui tutti i poteri soprannaturali che si possono captare con il proprio spirito. Cosí la realtà è sconvolta, distrutta.

Percorrendo queste brevi strade su cui si era adunata tanta storia, senti attorno aleggiare il mistero. Lo vedi imperscrutabile nei visi che ti circondano. Ora che le cattedrali sono mozziconi (eppure ne rimane l'emblema), e che i palazzi non hanno

LA GERMANIA È POPOLATA DI GOLEM

NORIMBERGA, febbraio

LA STORIA, come Moloch, inghiotte i popoli. Quando essi in forza di circostanze superiori urtano contro di lei, ne divengono le vittime, cadono sotto i suoi colpi. Vittime occorrono al suo avanzare, nutrono ogni sua nuova posizione. Inutile tormentarsi, come coscienziosamente tenterebbero i migliori strati della popolazione tedesca, con la « schuldfrage » (questione della colpa). Vi sono certamente gravissime colpe e responsabilità personali. Ma condannare un popolo, sarebbe umiliare ogni uomo. La persona può combattere contro il suo destino. Le responsabilità di un popolo invece bisognerebbe estenderle all'intera umanità, e ricadono infine nella storia dell'evoluzione economica.

I due conflitti che da questa evoluzione sono scaturiti, hanno stritolato il popolo tedesco, attraverso le reazioni incontrollate e stridenti della sua classe dirigente industriale ed agraria. Nel sempre maggiore allargamento degli imperi e delle federa-

zioni, gli stati minori vengono assorbiti senza ostacoli di sorta, le potenze medie, come quella tedesca, divengono campo di lotta dopo essere servite a grandi e sanguinose manovre. La posizione geografica, la povertà e la sovrappopolazione del territorio, i precedenti storici della lotta di classe hanno portato la Germania a cadere in ginocchio, dopo essersi insanguinate le mani per sfuggire alla sua sorte, tentando di giustificare con questo destino la sua schusucht, fatta di rapacità. Questo è il movimento dell' organismo sociale, nelle sue progressive forme di produzione e di scambio.

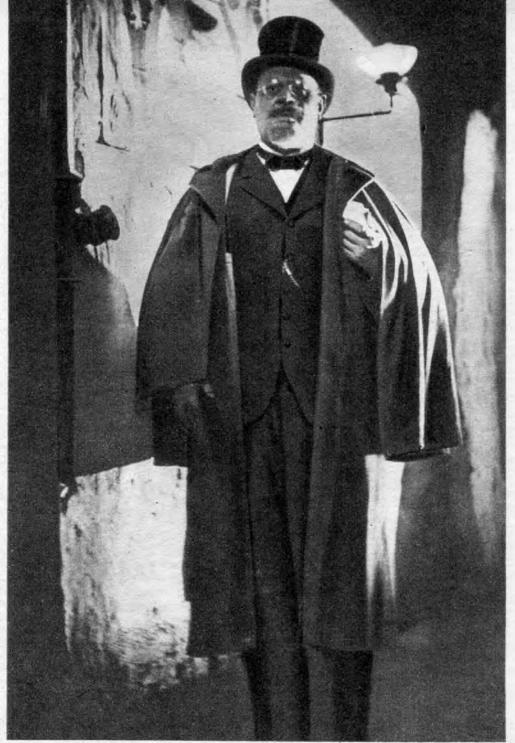
Ora non resta ai tedeschi che venire assorbiti da civiltà che hanno poteri maggiori dei loro. Ma certo, non potranno mai convincersene. Penseranno di aver ragione dinnanzi alla storia: e la pretesa è grottesca. I loro sentimenti hanno un continuo tormento, un lungo rancore, un malessere che scava e non dà requie. Mille personaggi fantomatici assediano la loro mente. La che i gradini per entrare nel vuoto, senti più vivi che mai questi fantomatici golem. L'enigma nei visi è un enigma posto alle loro stesse coscienze: essi avvertono di essere in balía a forze superiori. L'equilibrio è capovolto completamente nelle reazioni sessuali. Ognuno ha una vergogna cocentissima in sé: e la sua vita sta nell'affanno di nasconderla. Per quello che riguarda il mondo esterno al suo dramma quotidiano, e le sue possibilità di risolvere questo dramma, lo scetticismo tedesco assume l'altezza di una tragedia. Non lascia vivere come da noi, ma porta a distruggere sé stessi e ciò che ci circonda, perché non si è degni di vivere. Ecco: il popolo tedesco ha cercato con piú coerenza di tutti una ragione di vivere. Lo « choc » della sconfitta sembrava metterlo a contatto con la libertà, e permettergli di ribellarsi alle tirannie, che lo guidavano e ne legittimavano l'esistenza. Ma la libertà non poteva essere fine a se stessa. Non riuscí mai a trovarle un contenuto proprio, storicamente vitale, capace di utilizzarla per dar forma all'esistenza.

La ricerca fu affannosa, continua. Documentano di lei quelle figure sorte nei film espressionisti e realisti, a suscitare la sua emozione. Non c'era la forza per condurla a fondo. Franò lentamente dopo pochi anni, tentando di farsi abbacinare dalla nuova religione nazista di cui si mascheravano ancora una volta le forze tiranniche. E adesso, certamente, non c'è piú motivo di credere in alcunché: eppure non basta la realtà; occorre credere in essa, o perlomeno sopportare l'istinto della vita.

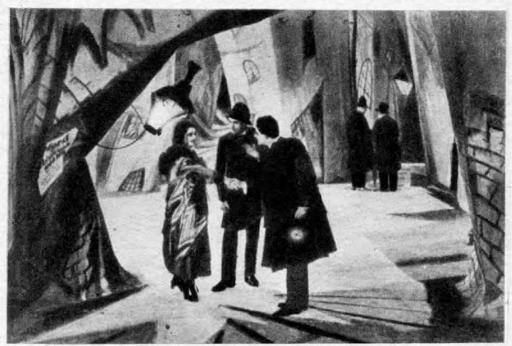
I primi anni della repubblica di Weimar, quando sembrava che la posta fosse sempre in gioco e possibile far saltare il banco, il tedesco sembrava rinascere da una lunga ipnosi. Il proletariato voleva che la sua decisione pesasse in modo definitivo. Il ceto medio, pensava soltanto a correre le sue « chances » di libertà morale nella vita, scrollandosi di dosso ogni inibizione. Il film descrive il risveglio dall'ipnosi e dall'incubo della dittatura guglielmina, la lotta che poteva essere finale contro il mago che dominava ogni movimento. La parabola descritta dai due Golem e dal Ĉaligari, vuol essere condanna e omicidio del mago che prende in mano la coscienza e la riduce a un paio di docili redini: Mario, nel racconto di Thomas Mann, uccide il mago che ipnotizzandolo gli ha rivelato la sua omosessualità latente. Ma il mago di Thomas Mann, anche se involontariamente, non fa che scoprire le acque oscure dove si affonderà: ha il torto di vedere chiaro. Invece Rabbi Loew, Caligari, Nosferatu, Mabuse, una stessa fisionomia che evolve verso un orrore sempre piú freddo, si servono di questa oscurità per guidare a una specie d'annichilimento, nel quale è tutta la loro sete di potenza, con un pauroso crescendo.

Il mago non sarà Hitler, ma sarà dietro ad Hitler - suo Homunculus - portando in sé non un nome, ma la realtà storica di un complesso, che agisce sia nell'economia che nelle classi che nella ferocia delle guerre che nel turbamento di uno spirito: la volontà di rendere schiavo l'altro, l'altro uomo o l'altro organismo. La necessità di vivere sul sangue degli altri: il vampirismo di cui si sente un impulso e un bisogno che non possono arrestarsi. E' la forma stessa dei rapporti del meccanismo produttivo che si vengono a perpetuare, creando conflitti generali, particolari ed intimi sempre più vasti, che giungono a impadronirsi di ogni fibra e complicano la loro violenza con il progressivo rendersene conto, con il processo del sapere e del conoscere. Homunculus, il mostro creato scientificamente, porta a fondo ogni istinto umano, narra il film: e sconvolge il mondo, tiranneggiandolo come meglio può. Con lo Studente di Praga e Golem, questi film di Wegener lasciano apparire il vero volto della Germania, dal 1913 al 1916, quando credeva di tiranneggiare il mondo: la sua forza scatenata e perfetta, era tarata alla base da un enorme complesso d'inferiorità, che Scheler vedeva limitato allo strato medio, e che invece era nelle circostanze stesse della costituzione della nazione tedesca.

Varie correnti d'influenze e d'impulsi si incrociano nel corpo di questa nazione. Percorrono vicende tortuose e spesso contradditorie. Reperendole attraverso i sim-



L'attore tedesco Emil Jannings nel film « Der blaue Engel » diretto nel 1930 da Sternberg. "



Da « Caligari » (1919) diretto da Robert Wiene.



Da « Doktor Mabuse, der Spieler » (1922). Mabuse si incarna più volte nella fantasia di Lang.

boli che ne ha dato lo schermo, le si possono individuare, sono legate assieme alla geschlecht» (stirpe, sangue, sesso) come agisce nelle diverse stratificazioni sociali. La Germania tenta una sua esplicazione (forse impossibile) con un atteggiamento che al tempo stesso sia naturale e chiarificato ideologicamente; ma i due termini sono in contrasto.

Caligari, Nosferatu, Mabuse continuano la parabola, allargandola e tentando di affermare definitivamente la propria sconfitta. Ma queste ombre sono presenti piú di prima alle spalle delle figure che mute percorrono i sentieri tra le rovine. Soprattutto quando si avvicina il crepuscolo e le pieghe attorno agli occhi si fanno pesanti. Attorno all'antica e solenne Norimberga di letro di un castello e di una cattedrale, fa a un istante prima della morte.

ressa la periferia anonima: perché Norim-berga non può vivere che di questi ricordi. E' qui che Cesare continua invano a lottare contro Caligari. Nosferatu è vinto, ma dopo aver distrutto. Mabuse continua ad incarnarsi, da una versione all'altra della fantasia di Lang. Sono essi a sentire il destino della « geschlecht » tedesca.

Queste raffigurazioni mitiche lasciano poca traccia di sé, non partecipano alle vicende generali, e rimangono solo per la loro singolarità, per il loro funesto orrore, dov'è racchiuso il senso della transizione da una epoca all'altra, ed il capovolgersi di alcune situazioni. Naturalmente non vi possono essere sviluppi, ma salti bruschi. Tra la prima e la seconda guerra mondiale, lo stesso processo è andato accelerandosi: precui resta solo qualche piccolo muro, lo sche- cipitando. Queste figure vi si ergono, come

Al termine di questa ricognizione fra i mostri umani, non restava che rassegnarsi e ripiegarsi di fronte a loro, che rimanevano i piú potenti. Non si potevano estir-pare perché la condizione della propria natura di uomini, soffocava una dopo l'altra le ribellioni che sorgevano nello spirito del movimento di *Spartakus*. Vi sono malattie incurabili, in certi organismi.

Sopravvenne un senso di pietà per sé stessi e per le proprie ferite. Si cercò il conforto, si ebbero sentimenti caritatevoli appena velati di cinismo agro-dolce. Si identificarono uno ad uno i caratteri dell'esistenza a cui erano votati. Jannings apparve sullo schermo come vittima del bisogno, dell'impossibilità di ribellarsi alla propria storia e alla propria natura di uomo.

Non più glorioso portiere, nell'Ultima risata, ma sguattero degradato e umiliato: si conclude con la frustrazione. Non c'è nulla che può combattere la natura e la storia?

Per Jannings, gigante umile e bonario nel marasma della società - che lotta come il piccolo borghese del racconto di Werfel non c'è modo (anche se interviene il solito finale miracolistico, per « happy end »). Il proletariato sconfina nella piccola borghesia in strati sempre più vasti. La frustrazione è il destino della piccola-borghesia. Il proletariato raggiunge un punto di tensione, dopo del quale, o assume l'iniziativa o si sfalda negli altri ceti.

Questo disfacimento si specchia nel nero e lucido asfalto della strada. Trova attorno a sé un panorama di ombre. Nella strada si incontra il caos e la perdizione a cui porta la libertà. Poi dalla strada si risale lentamente alla soggezione, al cupo tramonto nelle braccia dell'ordine. Si ha molto rara-mente il coraggio di perdersi. Alla disperazione si preferisce ogni volta la rassegnazione. Questi piccoli-borghesi tedeschi che sono scesi nella strada a provarne i brividi come se varcassero davvero le soglie della esistenza, tornano sempre, al finire della notte, nella pace di un tempo. La strada fa paura. Non si può sostenere l'ignoto

- PER UNA STORIA DEL VECCHIO CINEMA ITALIANO -

NON vorrei che questa breve segnalazione avesse soltanto il tono di una recensione, perché, una volta constatato il valore di questo libro, il metodo che in esso è stato seguito per tracciare una storia dei primi anni del cinema inglese, al lettore non resterebbe che il compito di procurarsi, one di Processe il volume elegante e nutrito della Rachael Low e di Roger Manvell; al recensore l'indifferenza che sopravvive a una noterella scritta, licenziata e dimenticata. Vorrei piuttosto far notare che la storia dei primi anni di ogni cinematografia è affidata soprattutto alla memoria dei pionieri, che di tanto in tanto assot-tigliano il loro sempre più esiguo gruppo; alla cronaca dei giornali dell'epoca, che spesso sopravalutarono o anche non consi-derarono l'importanza storica di certi fatti; all'elzeviro dei gior-nalisti più anziari che, non troppo frequentemente, fanno ap-pello al ricordo di certe atmosfere, di certe amene curiosità: un aneddoto sulla Duse o sulla Bertini.

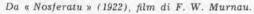
Per scrivere The History of the British Film (Allen & Unwin, London, 1948) gli inglesi si sono riuniti, sotto l'egida del Bri-tish Institute, in Comitato storico di cui fanno parte: Cecil Hep-worth, George Pearson, Ernest Lindgren, Roger Manvell, Rachael Low. Il primo risultato del loro lavoro è il volume I (1896-1906), cui seguiranno quelli dedicati al 1906-1914 e 1914-1928. E noi italiani, che il pensiero di Vico e di Croce ha specialmente avviati e abituati alla ricerca storica, non potremmo unire le nostre forze per fare altrettanto? A Torino una attiva studiosa, la M. A. Prolo, ha raccolto interessanti documentazioni e notizie nella Storia del film muto italiano che apparirà prossimamente nelle edizioni di Poligono. A Napoli è Roberto Paolella che ha compiuto pari lavoro, di cui si hanno saggi nella vecchia serie di Bianco e

Nero. In Cinema (vecchia serie) ricordiamo non pochi studi e notizie storiche sul cinema milanese e romano (Storia della Cines di Cades, ecc.). Milano, poi, ha una agguerrita pattuglia di specialisti in questi studi: e non si dimentichi E. F. Palmieri. Di qualcosa sul vecchio cinema bolognese leggemmo nel Progresso d'Italia. E siamo certi che molte altre città potrebbero dire la loro nella storia del nostro cinema: Firenze e le " attualità" futuriste dei tempi di Marinetti, fino al surrealismo di un film incompiuto di Carlo Levi alla Cines; Venezia e le riprese di Promio, che inventa in gondola il carrello (se non è una leggenda); senza contare i documenti, il materiale fotografico, le vecchie gazzette e cataloghi, i film dimenticati presso le agenzie, presso le ca-bine di proiezione e presso le abitazioni dei pionieri cinemato-grafici, che si trovano in ogni parte d'Italia. Ognuno di noi sa dove si potrebbe trovare un vecchio spezzone, un brevetto, un libro. I ricercatori della cineteca milanese hanno spinto la loro indagine fino alle località più remote. A chi scrive è capitato di scoprire a Siena la corrispondenza di uno scrittore e critico, il Canudo, la quale presenta notizie di qualche interesse anche per chi si occupa di cinema.

Agli amici torinesi, milanesi, bolognesi, veneziani, fiorentini, napoletani, ecc., dico: uniamoci per documentare la storia delle origini del cinema italiano. Dividiamoci il lavoro e il campo di studio. Imitiamo gli amici inglesi. Se non chiediamo subito la collaborazione di quelli che si usano chiamare i " pioneri ' documentaristi come Roberto Omegna, attori come Bartolomeo Pagano - forse non potremo averla più

MARIO VERDONE







Da «Der Student von Prag» (1926) di Henrik Galeen: un altro volto della vera Germania.

della libertà. Come nella Notte di San Silvestro, il tedesco non sa emanciparsi. Il protagonista del film di Lupu-Pick, si uccide per la lotta con cui se lo disputano la madre e la moglie. Non riesce a staccarsi dalla sua origine. Das Geschlecht non può uscire dalla matrice che l'ha generata.

Oggi la strada non ha più limiti a causa

delle distruzioni che le hanno creato ampi vuoti ai lati. Il caos non è più libertà, ma anch'esso tirannide. Sono scomparse le alternative, e con esse è fuggita la speranza. Questo povero mondo che si accalca nelle strade di Norimberga con una rigidità di movenze dietro a cui é mortificata la sete di trascendenze che esaltino, di visioni che inebrino, non pensa che a conservare la vita, e non osa domandarsi se ciò sia necessario. In queste strade calpestate da secoli e secoli, le macerie significano un definitivo adunarsi e scoprirsi dei mali che vi erano racchiusi. Essi ora camminano in piena luce: e quantunque in apparenza l'ordine e la pulizia vi siano immutabili, li si sentono come verminosi. Fra il crepuscolo e la notte, i passanti e ancora piú coloro che vi si attardano - con il solito spettacolo di questo dopoguerra, lo sguardo abbacinato dalla linda ricchezza dei signori d'oltreoceano — portano segnate sul viso le passioni e le vicissitudini di questi personaggi. In essi si ripete l'identico processo, senza più forza, ridotto solo allo stato d'impulso. Il Golem si è moltiplicato, e ha portato a termine il suo compito, attraverso la sanguinosa esperienza da « Herrenvolk » (quando lo si dichiara è segno che non vi si può giungere). Il deserto si è fatto negli spiriti: né si scoprono al di là gli orizzonti. I corali di Bach risuonano ancora con estrema compostezza nel traballante residuo di cattedrale: in essi risuona un'antica condanna. Chi potrà credere ormai alla vita di una nazione tedesca? Non ci sono in sorte che guerre civili.

Cosi il tedesco si sente vinto dal destino ingiustamente, si vede giocato in ogni modo. Segretamente ha vergogna di sé stesso: un'onta che non potrà cancellare. Ma procede ancora a testa alta, nella sua solitudine. Quale solitudine Dupont offriva alle sue figure in Fortunale sulla sconlieral Per

i tre racchiusi nel faro ed accaniti intorno alla donna, non viveva più alcun sentimento di solidarietà. Erano spezzati i vincoli comuni, come si può leggere nelle figure che cercano ora i pochi muri, per sfuggire al vento freddo e amaro. Fritz Koertner, Conrad Veidt, Heinrich George riassumono nelle loro espressioni le principali costanti del dramma tedesco, come Emil Jannings ne percorre la traiettoria, ne porta all'estremo l'umiliazione, da eccessi sadisti a eccessi masochisti (professor Unrat): fino all'eroismo dell'orgoglio hitleriano, divenuto cieco ormai il suo popolo dinnanzi alla realtà, per illudersi di conquistarla. Werner Krauss, da Caligari in poi, cerca di agire su di essa con la frode e la violenza di chi si sente impotente dinnanzi a lei: lo tortura perché non sa farla sua.

Nel faro le esistenze sono legate strettamente assieme, eppure non pensano che a sopprimersi. C'è qualcosa di troppo in loro e fra loro: quello che è esuberante non permette di vivere. La donna, il sesso, in quella solitudine portano alla follia. Il desiderio non conosce limiti. Lulu, la Lilith del secolo, qui è ridotta al ruolo di una posta in gioco: si è degradata a simbolo della strada, finisce per essere disputata come l'ultimo sorso d'acqua fra i naufraghi. Tutto è stato travolto dai marosi che investono il faro. Non è rimasta che l'ossessione della natura: che era stata protagonista della strada (nel film di Grüne, nella Strada senza gioia di Pabst, in Asfalto di Joe May, e Tragedia di una prostituta di Bruno Rahn).

Ogni volta la strada porgeva la tentazione di un altro mondo. In *Crisi* di Pabst, una donna borghese cerca anch'essa di sfuggire alla regola del suo stato e della sua epoca. Il bene e il male, il lecito e



sue figure, in Fortunale sulla scogliera! Per Un'inquadratura del film «Der letzte Mann» (L'ultimo uomo, 1925) del regista F. W. Murnau.

l'illecito: si volevano rompere le frontiere, non si faceva invece che rafforzarle. Finché non si trovavano soli con le passioni scatenate, come nel punto sperduto e oppresso dalle tempeste, dove erano poste le tre camerette del faro. Nell'immensa solitudine si è ridotti alla nudità: la vita è solo fatta di un lungo agguato per conservarla e darle quel riposo finale e ricorrente che offre il sesso. Appare da lontano come un approdo: non è che una caduta. Conoscenza del mondo, e quindi ignominia.

Il comportamento sessuale del tedesco prima è in lotta contro le proprie sbarre, poi, quando si può scendere a contatto delle avventure di strada, si accorge che la sua vera realtà è solo mercantile: la strada dei film di quest'epoca è anzitutto mercato del sesso, che si mescola con i sentimenti imputridendoli. Asta Nielsen è la prostituta che vuole scuotere questa nuova schiavitù, scongiurare lo spettro della fame, costruire un suo amore con un giovane studente. Ha costruito un castello di carta: perehè lo studente la tradisce e l'abbandona, appena agiscono le seduzioni di una prostituta più giovane. E' il « souteneur » che ha tirato le fila, ed è lui che riprende il dominio. L'amore, ha sempre un lato che cede. Non si regge. Il grande inquisitore di Dostoievsky non aveva torto: gli uomini fuggono la libertà. Vogliono essere ben al riparo. Dura poco tempo l'affanno e il pathos dell'espressionismo: dalla guerra, agli anni che precedono immediatamente la grande crisi mondiale, un periodo di calma prima della tempesta, di stasi dove il grande corpo del popolo tedesco comincia a entrare in paralisi, fino a divenire lo spaventoso automa nazista, in preda alle suggestioni che non si possono afferrare, perché sovrastano implacabili da millennii.

Pabst, Lang, Dupont, hanno proseguito con esso fino al '33, registrandone anche i sussulti e le ultime illusioni, fino al rifiuto finale che nella vicenda del faro dànno alla vita i fuori-legge, coloro che soli hanno osato sfidarne il volto. Ma la traiettoria si è già chiusa: essi testimoniano soltanto, con la fedeltà della "Neue-sachlichkeit », il bisogno di cercare la soluzione nel corso dei sentimenti e delle vicende che attorno gli altri paesi sentono circolare, come raffiche di vento: guerra, sorte del proletaria-to, crisi economica, rivolgimenti del ceto medio. Pensano a moti che passino da una nazione all'altra. L'espressionismo, ideologia sotto le ceneri fino alla sconfitta, e dopo, abbandonate le espressioni letterarie e filosofiche, riflesso e motore dell'esistenza quotidiana, quadro dell'epoca, lascia una sua versione popolare e melodrammatica, ingrandita e tormentata fino alla deformazione, nelle poche bobine di film muti scampate all'erosione del tempo. In esse possono ritrovarsi i perché di una storia finita. Il tempo cancella ormai, nella caligine invernale, le profondità del dramma vissuto, il suo dolore. Subentra l'abitudine, la rinuncia in cui si sbiadiscono i lineamenti della piccola attrice che mi accompagna. Le sue mani sanno di unto.

VITO PANDOLFI

Nota. - Il recente volume di Kracauer Siegfried From Caligari to Hitler introduce con grande chiarezza di vedute al mondo tedesco di oggi, ricercandone l'origine attraverso le molte testimonianze cinematografiche. Non si può non concordare sovente con le sue analisi. Cinema parlerà diffusamente del libro di Kracauer.

GALLERIA

5 - DEBORAH KERR

QUANDO sullo schermo del cinema veneziano San Marco in un piovoso pomeriggio di settembre 1947 apparve il viso di Deborah Kerr seminascosto dalla visiera del berretto della "Salvation Army" (si trattava del film, girato da Pascal nel 1941: Major Barbara) qualcuno dietro di noi disse nel buio della sala: "Ecco una faccia fantasticamente senza storia!".

Capimmo allora che si era fatto un vuoto attorno al volto ed ai gesti della Kerr. Personalmente ci mettemmo contro corrente e cominciammo a prestare estrema attenzione al « tipo » ed al modo di recitazione di Deborah.

Intanto il viso di questa ex-ballerina scozzese (è nata il 20 settembre 1921 a Helensburgh in Scozia) ha una piccola storia le cui pagine si riconoscono volentieri in una fredda linearità di tratti e di atteggiamenti.

Vogliamo dire che il volto della Kerr non sopporta affatto né accetta i comodi e consueti stratagemmi escogitati dalle dive americane (per cui tra cerone e riflettore diventa un rebus identificare la vera sostanza della faccia). Pulito, nitido con una chiara tendenza a risparmiare il riso (se ride la Kerr lo fa sempre in funzione delle esigenze elementari della sceneggiatura), il viso di questa attrice esprime attraverso una parca misura di mimica un calore ed una notevole efficacia drammatica.

E per fissare eloquentemente questa cospicua qualità della Kerr non possiamo che riportarci a Major Barbara,

Innanzitutto è bene osservare come la nostra attrice abbia risolto il problema dell'ironia. Nel film la figura di Barbara (ricordate l'azione scenografica molto gustosa
e sottile che fiancheggia per cosí dire
il nucleo essenziale della vicenda) ha trovato nella personalità di Deborah Kerr
un equivalente veramente notevole sia come
interpretazione del personaggio sia come
« puro dato » cinematografico.

Pensate poi a quella deliziosa durezza nell'affrontare i chiaroscurali effetti di "Barbara" ed a quel civile e ben sostenuto sorriso (dietro il quale si intravede già il contrasto del "cuore") e valuterete bene il significato squisitamente intelligente ed in parte "colto" della fatica cinematografica dell'attrice scozzese.

Con Major Barbara che è il primo film della Deborah lo spettatore abbastanza dotato di senso critico e quindi non capace di schizzare giudizi avventati può essere in grado di conferire alla Kerr non solo quella scheletrica fiducia e generica stima ma anche quel tono di sicurezza e di autorevolezza per cui l'immagine di una attrice si colora di intensità e di immediatezza.

Major Barbara è del 1941 e badate che in quello stesso anno Deborah girò: Love on the Dolo di John Baxter e Penn of Pennsylvania (Pennsylvania) di Lance Comfort, e sempre sotto la direzione di Comfort: Hatter's Castle (Il castello del cappellaio) in compagnia di James Mason. Anno quindi impegnativo ma non ancora decisivo per fornirci il quadro completo degli elementi di valutazione.

Nel 1942 registriamo The Day Will Dawn (Tigre del mare) di Asquith. Vocation from Marriage ovverosia Perfect Strangers (Intermezzo matrimoniale, 1944) ha più che altro (oltre alla lucida regia di Alexander Korda) la sorpresa di offrirci il duo Kerr-Donat : temperamenti diversi ed in certi casi di-

stanti ma comunque solidali (dal punto di vista della « resa » interpretativa) di fronte alla « macchina ».

In questo film Deborah ha già dato una dimostrazione discreta della sua disciplina mimica e della sua duttilità drammatica (un dramma qui, si capisce, con molta acqua dentro). Nel 1945 con I See a Dark Stranger (L'agente nemico) di Frank Launders assieme all'attore Trevor Howard (attualmente in Italia) e con The Life and Death of Colonel Blimp di Michael Powell ed Emeric Presburger, la Kerr consolida le sue posizioni; poi viene Black Narcissus (Narciso nero, 1946) diretto dagli stessi registi.

Forse sbagliamo, ma ci piace azzardare questa ipotesi (padronissimi tutti di smentirci): Deborah Kerr dopo questa « avventura in technicolor » (avventura in parte spiacevole, anche se il fattore cassetta ha giocato bene il suo ruolo) si è lasciata « comprare » da Hollywood. Gesto di stizza? o desiderio di saggiare nuove atmosfere, di tentare nuovi cieli? Nel 1947 avendo come compagno Clark Gable, Deborah ha girato sotto la direzione di Jack Conway The Hucksters (I trafficanti). Non sappiamo nulla di preciso sul valore interpretativo di questo film (sta per entrare a giorni in circuito normale nelle sale italiane) mentre possiamo esaminare la seconda prova americana dell'attrice scozzese. Alludiamo a If Winter Comes (1947-48), tradotto romanticamente con Peccatori senza peccato, un film lento ed impacciato diretto da Saville. Tra la banalità del soggetto e la monotona regía abbiamo visto con gioia la luce e l'anima di Deborah Kerr. Pochi tratti, è vero, qualche scatto sensibilmente a fuoco ma ciò basta per indicare nella immagine della Kerr una forza, una fedeltà al fantasma interpretativo veramente efficace. E dove Walter Pidgeon è stentato e balbettante la sicurezza, la gelida eleganza della Kerr avanza confermandoci i nostri primitivi giudizi.

Stando cosí le cose sarà sommamente interessante vedere fino a quale punto l'aria e la museruola di Hollywood agiranno nei confronti della fantasia e del talento della nostra attrice: attrice e non « diva »: c'è una differenza di costume e di civiltà.

TULLIO CICCIARELLI

FILMOGRAFIA

1941: Major Barbara, di Gabriel Pascal, con Rex Harrison; Love on the Dole, di John Baxter, con John Clements; Hatter's Castle (Il castello del cappellaio), di Lance Comfort, con Robert Newton; Penn of Pennsylvania (Pennsylvania), di Lance Comfort, con Clifford Evans. - 1942: The Day Will Dawn (Tigre del mare), di Anthony Asquith, con Ralph Richardson. 1944: Perfect Strangers (Intermezzo matrimoniale), di Alexander Korda, con Robert Donat. - 1945: I See a Dark Stranger (L'agente nemico), di Franck Launders, con Trevor Howard; The Life and Death of Colonel Blimp. di Michael Powel ed Emeric Pressburger, con Anton Walbrook. - 1946: Black Narcissus (Narciso nero), di M. Powell-E. Pressburger, con David Farrar. - 1947: The Hucksters (I traffi-canti), di Jack Conway, con Clark Gable. - 1947-48: If Winter Comes, di Victor Saville, con Walter Pidgeon





Dan Duryea e Joan Bennett in « Scarlet Street » (La strada scarlatta, 1945) di Lang, "interpretazione americana di « La chienne ».

"LA CHIENNE", RENOIR E LANG

 I. - IL CIRCOLO romano del Cinema ci ha fatto rivedere, un'altra volta, La chienne (1931) di Renoir. E' incredibile come quest'opera non riesca a stancarci, mai.

Il cinema è una pratica d'arte (a volte soltanto mezza, o meno: dimmi con chi te la fai e ti dirò chi sei...) ancor tanto giovane ed appunto per questo i suoi « prodotti » invecchiano presto: poiché manca loro quel « fondo di garanzia » ch'è dato dalla stabilizzazione nel tempo dei mezzi più sicuri e convalidati per raggiungere, appunto, l'arte. Le « opere » invece no: le « opere » del cinema (La chienne, Fortunale sulla scogliera, Alleluja, Ombre rosse, Variété) non invecchiano perché forniscono digia, loro stesse, quegli elementi costitutivi sul piano estetico-creativo che dovranno farsi sempiterni. Ma quante sono, le « opere »?

2. - La « prova del nove » per vagliare la consistenza reale, in rapporto all'arte, dei film è per noi proprio la visione reiterata dei film stessi: un film che non stanca mai è, ovviamente, il capolavoro; un film che regge ottimamente alla quarta, anche quinta visione senza provocare uggia è un'« opera »; il film che stanca terribilmente alla seconda visione è tutt'al più un « prodotto »; il film che non soltanto non si ha voglia di rivedere ma si dimentica nel giro di una settimana è non più l'opera, ma il « prodotto mancato ».

3. - La chienne è ben lontana dal temere la prova del nove ». E' un capo d'opera esemplare per precisione e perentorietà narrativa. Perfettamente chiusa, peraltro, nei suoi limiti: i limiti che compongono e definiscono la personalità dell'artista Renoir. Il ragionamento può sembrare vizioso e dunque spieghiamoci meglio: La chienne dà l'esatta misura del miglior Renoir (misura che a nostro parere si ripete integralmente soltanto ne La bête humaine) e la visione del mondo del miglior Renoir è contenuta entro schemi di pura cinematograficità. Non tutti i film che delineano il loro regista sono eccellenti capi di cinematografo, d'altra parte. Si pensi a Cecil Blount De Mille; egli si descrive eccellentemente in tutti i suoi film, riconoscibilissimi; tuttavia i suoi film non contano, non costituiscono fatti peculiari all'arte cinematografica. Peggio ancora, naturalmente, per quei praticanti di cinema che non riescono a definire neanche se stessi. E qui le citazioni a supporto non finirebbero più.

4. - La chienne Renoir è tutto nella fotografia grigia e desolata, nelle inquadrature a campo breve che raramente si allungano su strade anonime della metropoli, negli interni ristretti e spesso caotici, come caotici sono i suoi angoli, i suoi a fondi in esterno. La profonda emozione, la pietas per i suoi personaggi Renoir la trova nel trito; in quanto di trito ha, nel nostro secolo, la scena del mondo. Ma allora, si dirà, in che consiste la sua originalità? Cos'altro fanno i puri e semplici mestieranti — del cinema, del teatro, di qualsiasi mezzo d'arte — se non pescare nel trito?

Già. Ma Renoir lo riscatta. Ecco la pietas, ecco il ricorso ai mezzi essenziali, perché i più sobri, del cinema.

 Ci urge l'appiglio mnemonico con Scarlet Street di Fritz Lang. Al contrario di Renoir, F. Lang in quest'opera ispirata dallo stesso romanzo-pretesto (La chienne) è invece tutto în quegli interni spaziosi e crudamente illuminati, negli asfalti lucidi, nell'alto livello di esemplificazione visiva di tutto ciò, scena e personaggi, che concorre allo spettacolo. Due misure, sempre il cinema, ma due stili, fra loro intercomunicabili. Si può mettere a raffronto il peso specifico, la specifica validità artistica di ciascun'opera (e allora si può anche dire che La chienne pesa di più) ma non si può accusare Lang di essersi staccato dall'interpretazione precedente di un identico spunto iniziale. Eppure in questo senso furono improntate gran parte delle critiche a Scarlet Street, tre anni or sono alla Mostra di Venezia; eppure fu col metro di Renoir che si tentò di misurare Lang. Errore. Dite che F. Lang vi piace meno ma non aggiungete: perchè non somiglia abbastanza a Renoir. Togliete magari la stima ma non l'autonomia creativa, ad uno che a sua volta se la merita.

6. - La sequenza in sull'inizio dello schiaffeggiamento in strada Lang la risolve sull'asfalto lucido di pioggia e l'abborda in campo lungo; Renoir attacca e prosegue su campi brevi e come elemento della strada sceglie, al solito, la scalinata. Abbiamo detto «al solito» sottintendendo «nel cinema francese». E' questo infatti un elemento che negli esterni di città, presso i registi francesi, ritorna sempre o quasi. E si guadagna non meno regolarmente una rimarchevole consistenza drammatica. E' dunque un palese istinto spettacolare che spinge, guida, consegna i registi francesi alla scala. Anche in interni, del resto. Chi non ricorda Le jour se leve. Hotel du Nord, e tanti, tanti altri film di Francia, ove le piccole portinerie, le squallide scale, gli stretti pianerottoli son dati perlopiù nei momenti d'attesa e nell'immediato prosieguo di un fatto tragico o comunque di una «punta» drammatica?

7. - Lang ci fa assistere all'uccisione della malafemmina; Renoir ci fa vedere il tagliacarte per la bisogna con un calcolatissimo anticipo ma con la narrazione diretta non va più in là del riso isterico e di scherno insieme della donna; indi passa senz'altro sul marciapiede sottostante, al crocchio intorno ai musicanti, alla canzone in strada. Il contrasto fra canzone-sonoro giocoso e fatto di sangue è un altro elemento ritornante nel cinema francese. Importante è comunque sottolineare che la canzone e la sosta della macchina in esterno servono a non rinunciare, in questo caso, al tempo reale dell'intera sequenza. Quando la macchina si rimette in movimento e sale verticalmente in esterno sino a riguadagnare, piano per piano, la visione dall'esterno di quell'interno, l'atto di sangue sarà poi compiuto. Qui si ha, dunque, una narrazione indiretta su tempo reale. E la ripresa finale di sequenza è data attraverso la finestra, inoltre a vetri chiusi. Eccoci ad un'altra ritornante caratteristica del cinematografico narrar francese: questo gusto, quasi sempre emotivamente funzio-nale, di dare gli interni a taglio e scorcio attraverso finestre, abbaini, terrazze, onde accentuare la semi-ostacolata curiosità dello spettatore. Quanti esempi del genere non ha pronti il lettore, per poco che lo serva la sua memoria?

GIAN FRANCESCO LUZI

L'AUTORE SVALUTERÀ L'ATTORE?

SUCCEDE ai « divi » come ai sovrani dei tempi nostri: piace ammirarli ma nel tempo stesso si vuol sentirli prigionieri di tanta ammirazione. Del resto, non è da oggi soltanto che ci si compiace d'attribuire agli dèi quelle manchevolezze, e quelle debolezze, che li rendono a noi accessibili e più rassicuranti. Infinitamente grandi, gli eroi dànno un senso di fastidio: li si tradisce, muoiono giovani.

Messi in mostra da quegli agitatori elettorali che sono gli impresari, e poi portati alle stelle da quegli esponenti d'un partito che sono i produttori, i laureati dal favore popolare — ombre fugaci o persistenti per le quali una favolosa storia può esser di continuo travisata e rifatta ancor più bella secondo la moda e le esigenze della pubblicità — sono tante divinità democratiche in cui le umane creature amano riscontrare una loro immagine migliorata... però non la vogliono porre troppo in alto, al disopra della loro realtà quotidiana.

La folla sente il bisogno di queste incarnazioni di fate o di questi eroi che spianano la pistola come una volta estraevano la spada, però non può, non dico veder veri i suoi sogni, ma neppure districarli fuori dal proprio orizzonte monotono come un foglio di giornale. E perciò, questi esemplari devono, si, sembrare belli, alla folla, ma non troppo belli, e intelligenti ma più ancora furbi (e mai geniali), coraggiosi ma soggetti a tutte le debolezze umane, onesti ma non sino al punto di apparire fuor della vita.

I divi, per avere un'azione benefica, devono servire a filtrare i sentimenti d'orgoglio, d'invidia e di gelosía, le speranze, i piaceri e i dispiaceri della folla.

Per esempio, dalla sartina, dall'operaio alla signora della buona società e al glorioso generale, tutti non vedono l'ora di potersi accostare all' « artista » che il successo ha " santificato", eppure ciascuno, finalmente alla sua presenza, prova gli stessi identici sentimenti d'ammirazione e di commiserazione. La principessa sorride nell'accorgersi che l' » artista » si perde d'animo nella conversazione ma ne invidia la eleganza inimitabile dell'incedere. L'ufficiale sente un brivido di piacere al solo pensiero di arrendersi all'offensiva di quella bellezza ma la compiange perché innamoratà di quell'effeminato giovinastro che costituisce la sua guardia del corpo. E l'operaia è ben lieta di vedere il suo idolo, in carne ed ossa, simile all'immagine sullo schermo, ma gli vuol anche bene perchè lo vede stanco e debole, creatura umana anche lui che non può avere tutto, a questo mondo: salute, ricchezze, felicità...

Infatti, tutti pretendono dai divi che siano superiori alla mediocrità, però non tanto da dare un senso di fastidio: la troppa perfezione dà la vertigine.

Il pubblico americano, che cerca ovunque uno stimolo per la lotta della vita, ed è il più volubile che si conosca, è tuttavia rimasto fedele alle attrici coraggiose. Una Joan Crawford, nonostante le sconfitte e i drammi veramente patiti, rimane da oltre vent'anni sul suo piedistallo perché la sua vita è stata una lotta continua, perché si è rifatta tante e diverse giovinezze, e anche perché, sempre con gran coraggio, ha affrontato tutte le difficoltà senza mai nulla

Una vera personalità di attrice: la Davis.

nascondere delle sue giote e dei suoi dolori. Viceversa, gli americani non hanno perdonato alla Garbo il suo mistero, le sue scontrose solitudini, e il suo conservatorismo artistico.

In Francia, dove le novità vengono accolte con una certa diffidenza, i «prototipi» trionfano, talvolta con qualche ritardo. Si riconosce a Jean Marais il merito d'aver creato, e fatto accettare sin dal 1939, quel tipo d'un giovanotto nuovo: felice cioè d'usare i suoi muscoli, battagliero, arruffato (opposizione, questa alla pettinatura liscia e leccata della generazione precedente). In Edwige Feuillère si apprezza il fascino calmo d'una piccola nobiltà borghese. «Quant'è distinta! » osserva la dattilografa. Intanto, con ironia, le signore del bel mondo notano, invece, il suo manierismo provinciale.

Il pubbnico conosce un film soltanto attraverso i suoi interpreti, pur sapendo benissimo che uno scrittore ha composto quei dialoghi che lo divertono e che un regista ha diretto quelle scene che lo entusiasma-



no. Però dirà sempre un film di Louis Jouver, una commedia di Barbara Stanwyck. Ed ecco guindi spiegata la ragione per cui i magnati di Hollywood tengono prigionieri i loro divi nei limiti di un carattere che corrisponda il più possibile al loro aspetto esteriore, sin quando il pubblico non ne sia sazio. Allora, solo allora è il momento di lanciare « una nuova Marlène » o « un nuovo Robinson ».

In Francia, solamente gli attori eccelsi nell'arte loro, e però già rivelatisi in teatro, come Raimu, Michel Simon, Pierre Fresnay, hanno potuto farsi un nome famoso, anche mutando carattere e apparenza ad ogni film. Ma Raimu ritornava di tanto in tanto al suo personaggio di marsigliese chiacchierone e buon diavolo, mentre Fresnay ha scontato la nobile preoccupazione di rinnovarsi ogni volta, tardando dieci anni prima di conquistare quella popolarità che, da La grande illusion a Monsieur Vincent, era andata dispersa fra le varie interpretazioni di Cheri-Bibi, Trois valses e Le corbeau.

Perciò, mentre Viviane Romance, che sia Carmen oppure femmina d'oriente, dà ogni volta l'impressione d'una interpretazione sempre eguale, Jean Gabin ha trovato, in virtú di scrittori come Prévert e Spaak e di direttori quali Duvivier, Renoir e Carné, un destino naturalista al quale non può più sfuggire. Gabin, infatti, rappresenta un ideale popolare, è il simbolo di quel tipo d'uomo che non si lascia pestare i piedi da nessuno, ma nel quale l'orgoglio è tuttavia sottomesso alla coscienza, ch'egli ha, di quel suo isolamento d'anarchico irrequieto, perseguitato, nomade, e senz'altra speranza o fede che non sia quella dell'amore: amore che sempre lo porta, fatalmente, al delitto, a una sventura, alla morte.

Gabin, può anche venir considerato come una trasformazione romantica del personaggio antico d'Edipo, schiavo del fato. Ma questo moderno eroe di tragedia è cosí entrato nel tempo nostro, e si è cosi immedesimato con la vita d'ogni giorno, e con tanta naturalezza, che, nei suoi confronti un altro interprete deve; o andare a ritrovare un grande stile lirico, rinnovato; oppure cedere il posto all'attore non professionista,





Gabin può considerarsi una « trasformazione di Edipo », cioè un « moderno eroe di tragedia ».

la guida d'un artista, ancor più naturalmente e realisticamente, l'operaio di Parigi, il marinaio dell'Havre ecc. A forza di voler dare lezioni di semplicità, questo attore moralista si vede costretto a riceverne, e proprio da attori improvvisati o da celebri artisti di teatro.

E' un fatto certo, ormai, che si può sostituire un attore professionista con questo o quel tipo dalla massa, che non abbia mai fatto l'attore, ma il cui aspetto e il suo modo di fare corrispondano tale e quale alla parte come la vede il regista: uomo o don-

Un'altra personalità di attrice: la Crawford.

all'uomo comune che sarà, d'istinto e sotto na della strada, della città o dei campi, che poi ritornerà, non appena terminato il film, alla sua solita vita come Nanouk, Moana, il pastore di 1860, la famiglia di Farrebique e i pescatori di Aci Trezza. Abolito il « sistema dei divi », può terminare la supremazia assoluta, dispotica delle celebrità che impongono la loro parte. Resta da vedere se il pubblico accetterà il distacco dalle immagini che gli son già familiari, per subire invece, direttamente, l'autorità del narratore, romanziere o soltanto cronista, che opera con personaggi anonimi, tratti fuori dalla folla.

> In quest'ordine di idee, nulla si oppone al fatto di andare a cercare gli attori fra il pubblico stesso. Ma, innanzi tutto, la pri-



La Stanwyck e Gary Cooper sono bravi attori, ma spesso prigionieri del loro aspetto esteriore.

ma cosa che un uomo di cinema dovrà fare, sarà quella di trovare gli interpreti più adatti ad esprimere e dar vita a tutto quanto ha in mente, strumenti cioè dotati d'una sensibilità fuor del comune, vibranti come corde armoniche, che sappiano render veri i suoi sogni. L'attore ancora allo stato primitivo e puro, animato da una gran volonfà e privo d'ogni velleità di ritenersi un personaggio quasi divino, avrà per lui una devozione illimitata. Non pretenderà di morire in primo piano, dopo tre minuti di contorsioni facciali, e non imporrà i suoi capricci o le sue superstizioni sino a mutare del tutto il soggetto; però, quest'attore nuovo, rozzo com'è e inesperto, forse non tradirà le intenzioni dell'autore-creatore an- « Conservatorismo artistico »: Greta Garbo.

cor più del celebrato artista troppo orgoglioso di saper esprimere tutti i sentimenti?

So che l'asservimento al pubblico di certa stampa è tale che, ad esempio, fatti privati vengon presentati sotto forma di indiscrezioni, confidenze e confessioni, documentate da fotografie che sembran prese attraverso il buco della serratura! tanto che si può dire che siano i lettori a fare il giornale di cinema che preferiscono. E non dimentichiamo che anche i nuovi campioni dello sport, per quanto sconosciuti siano in principio, non appena si sentono chiamati per nome e applauditi in gara, diven-

tano un po' per volta altrettante celebrità ben retribuite. E guindi, il pubblico del cinema, soltanto che lo voglia, potrà immediatamente portare alle stelle e ai contratti d'oro i nuovi venuti. Sarà cambiato soltanto il nome dei divi.

Il narratore cinematografico non è solo, dinanzi al suo pubblico, come il novellatore arabo di cui basta il racconto a suscitare immagini meravigliose nelle menti docili di coloro che sognano alle sue parole. Il creatore del film non è altrettanto potente, né tanto presente (forse non lo sarà mai) da riuscire a imporre la sua visione, qual'è, senza l'aiuto e il contributo di personaggi divenuti cosí popolari, cosí splendidamente allegorici al pari di quelli degli antichi miti o dei santi.

Il nome d'un grande regista non attrae che un piccolo numero di appassionati intenditori. Uomini e donne vanno più volentieri a vedere un'opera di Ford, di Capra, di Clair quando sanno che in essa trovano anche Henry Fonda, James Stewart, Maurice Chevalier. Nessun autore di film può vantarsi di avere mai ottenuto il successo mondiale di Chaplin, che è anche il protagonista delle sue opere. L'interpretazione della propria opera dà all'autore un potere di convinzione altrimenti impossibile: prova ne sia il successo di Orson Welles, Ma tutta Parigi che si era entusiasmata per Citizen Kane (Quarto potere, 1941) rimase fredda davanti a The Magnificent Ambersons (L'orgoglio degli Amberson, 1942) perché in quel film Welles si era limitato alla regia e non figurava come attore.

La svalutazione dei « divi », abusivamente importanti, non potrà avvenire che a una condizione: che cioè si sia talmente sviluppata la personalità dell'autore-regista sino al punto di essere divenuto un personaggio universalmente celebre, come Shaw, come Pirandello. Forse, per l'avvenire del cinema, è proprio questa la via più salutare, che però richiede una rivoluzione artistica e commerciale nello stesso tempo. E quando sarà?

JEAN GEORGE AURIOL

NOTA: Per gli attori italiani non professioni-sti si veda l'articolo che segue.



IN UNA recente intervista concessa ad un giornalista francese, Orson Welles, difendendo il suo Macbeth, ha sentito il bisogno di attaccare La terra trema, documentandosi, tra gli altri, con questo argomento: che non concepiva un cinema senza attori giacché era ovvio per lui che i risultati ottenuti da Raimu in La femme du Boulanger (La moglie del fornaio, 1938) di Pagnol non erano paragonabili a quelli ottenuti dal pescatore siciliano, nella parte del nonno, del film di Visconti. Ed è certo che il vecchio pescatore siciliano non sarebbe stato adatto a fare il film di Pagnol, così come non riusciamo a vedere Raimu nella parte di Paron 'Ntoni.

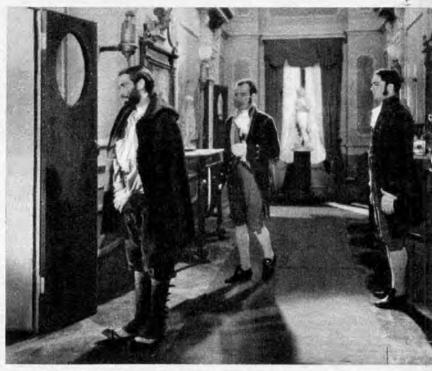
L'argomentazione di Welles era ridicola.

In realtà l'impiego degli attori improvvisati è una delle più grandi forze del nuovo cinema italiano. Sarebbe interessante, a tale proposito, fare una cronistoria dei film che, impiegando attori non professionisti, hanno potuto ottenere risultati particolari d'autenticità e d'arte: dai lontani di Pudovkin (il quale per primo sostenne — senza tuttavia pericolosamente teorizzarla — l'efficacia di un simile impiego) a quelli di Flaherty, Murnau ecc.

În Russia, la necessità di esprimere drammi « nuovissimi » di nuovi strati sociali, richiedendo un rinnovamento dei volti, indusse a

quelle soluzioni.

In Italia Blasetti (Sole, 1860), poi De Robertis e Rossellini furono i precursori consapevoli di quel cinema nato nella strada che può far parlare, ai giorni nostri, di una « scuola italiana » e che conta ormai un numero considerevole di opere, tutte realizzate col criterio dell'attore non professionista: da Paisà, Germania, anno zero, La macchina ammazzacattivi di Rossellini, a Sciuscià e Ladri di biciclette di De Sica, a Fantasmi del mare di De Robertis, Proibito rubare di Comencini, Sotto il sole di Roma di Castellani, La terra trema di Visconti. Un numero considerevole che ha esempi più limi-



Da « 1860 » (1933). Blasetti fu tra i primi in Italia a impiegare i "non attori

ULLO SCHERMO PER UNA VOLTA



Uno dei tanti volti "scoperti" da De Sica per il suo « Sciuscià » (1946).

tati in Francia, dal Farrebique di Rouquier, a La bataille du rail di Clément, a Paysans noirs di Regnier e La bataille de l'eau lourde di Vive-Muller.

Considerando l'ambiente in cui si svolgono i film italiani sopracitati (e anche quelli francesi), si è portati a concludere che essi riguardano fondamentalmente storie di militari, di bimbi, di gente del popolo più particolarmente: storie di proletari, in una parola.

Il cinema senza attori è, oggi in Italia, fondamentalmente proletario. Esso fu sincero, esso fu ed è tuttora utile poiché ha condotto alla scoperta di una realtà concreta, mediante l'autenticità del « tipo ». L'autenticità 'del « tipo » ha una enorme importanza, come è ovvio; è una strada giusta per la costruzione del personaggio e insieme per la rivelazione dell'ambiente. Si guardi il cinema americano: una delle sue più grandi forze è stata sempre l'autenticità dei tipi che via via ci ha rappresentato. Tipi trovati per la strada, casualmente, nei porti, nelle modisterie e persino nelle praterie del West: una folla di uomini che hanno creato un campionario inestinguibile e ricchissimo.

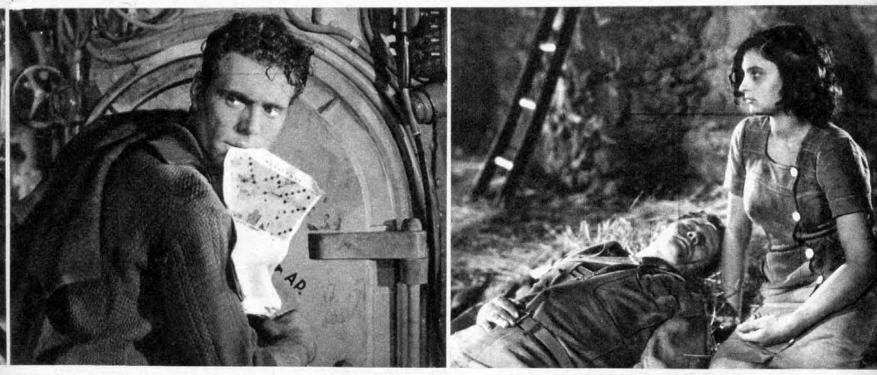
Qui c'è di mezzo una virtú fondamentale dell'americano: la sua naturalezza davanti alla macchina da presa. Non so chi notava, un giorno, che nelle fotografie al lampo di magnesio gli americani appaiono sempre naturali, spontanei, niente affatto turbati; mentre, a esempio, gli italiani (si vedano personalità e ministri) hanno la continua tendenza a « mettersi in posa ». Non c'è nulla di piú vero.

Questa virtú dell'americano è stata di grande vantaggio al suo cinematografo. Ora, in Italia, s'è riusciti ad aprire una strada consimile, trovando una eguale spontaneità e naturalezza nella gente del popolo: uomini fino ad oggi presi assai poco in considerazione da fotografi e registi. E' del resto comprensibile che il primo passo fosse fatto fra gente dai sentimenti più semplici ed immediati, per esprimere appunto personaggi semplici ed immediati.

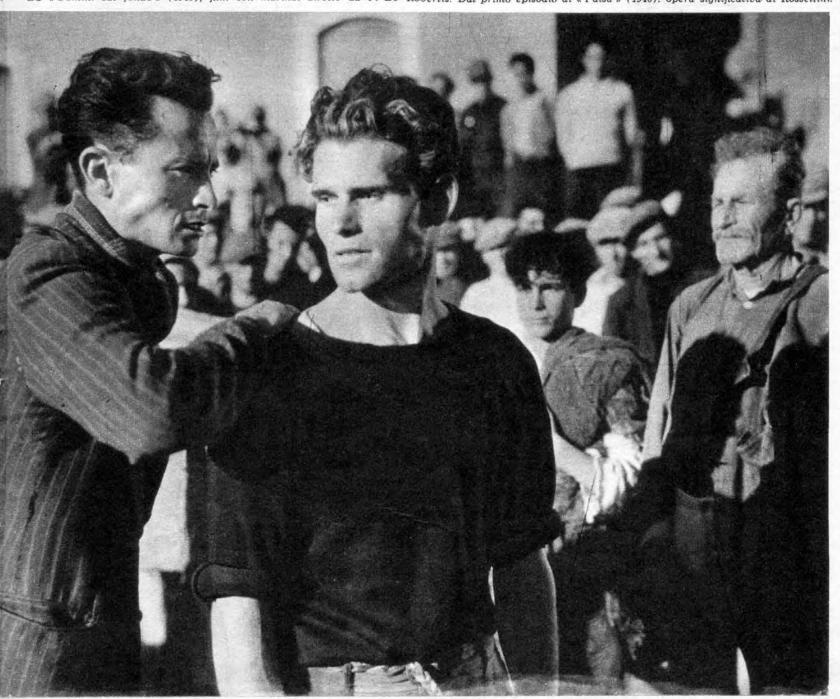
Ma conviene continuare, affrontando strati sociali più difficili: la piccola borghesia, a esempio, quella degli impiegati, degli artisti e dei professionisti.

Il piccolo borghese, per sua natura, è più restío ad avventure spregiudicate fuori del proprio ambiente: la dignità, il pudore, un certo senso di umorismo e di autocritica, che si accompagna talvolta alla ipocrisia, lo trattengono da slanci che ritiene indecorosi. Eppure il regista che tentasse quell'ambiente (non è stato ancora fatto: Gioventù perduta di Germi, benché dignitoso, è un esempio incompleto e casuale), scegliendo attori tra la gente autentica di quello strato sociale, per rappresentare i suoi drammi, si metterebbe in condizione di fare rivelazioni che potrebbero aprire un'altra via al nostro cinema, che non deve esaurire i propri temi, né i propri impegni umani-

RENZO RENZI



Da « Uomini sul fondo » (1940), film con marinai diretto da F. De Robertis. Dal primo episodio di « Paisà » (1946): opera significativa di Rossellini.



Da «La terra trema» (1948). Protagonisti: pescatori autentici.

INTERVISTE DI "CINEMA"

LATTUADA VUOLE PROPORRE un nuovo tipo di donna italiana

DURANTE la lavorazione di Il mulino del Po, Alberto Lattuada è andato maturando il progetto di un film che forse s'intitolerà Miss Italia. Il progetto è nato un po' dall'epidemia delle « Miss » un po' dalla consuetudine con la ragazze del popolo, per lo più ragazze della campagna e delle piccole città di provincia che hanno figurato nel film. Lattuada si è incuriosito dei sogni di queste ragazze e di tutte le ragazze che cercano di evadere dal loro mondo ristretto attraverso un colpo di fortuna. Si è documentato sulla « piccola posta » dei settimanali a rotocalco e dei giornali a fumetti e con Carlo Lizzani ha dato corpo a un soggetto che si presenta del massimo interesse. E' la storia di una ragazza che, col suo bagaglio di provinciale bovarysmo, riesce, partecipando a un Concorso, a gustare il sapore della ricchezza e della gloria. Ma questo, per gli autori, non è il punto d'arrivo, bensí il punto di partenza: conquistato il successo, la ragazza non ha, di sé, risolto nulla; anzi, è allora che si accorge che le manca qualcosa di piú intima e profonda verità. Vive in una realtà fittizia, la sua anima è vuota. Comincia una prima crisi da cui, attraverso l'amore, arriverà a diventare veramente padrona della

propria vita. La felicità non si raggiunge con un terno al lotto, è costruzione quotidiana dell'individuo. Ma, oltre a questa conclusione di carattere generale, sembra che Lattuada voglia quasi arrivare a proporre un nuovo tipo di donna italiana, libera dai suoi caratteristici complessi d'inferiorità, autonoma e moderna, padrona e responsabile del proprio destino.

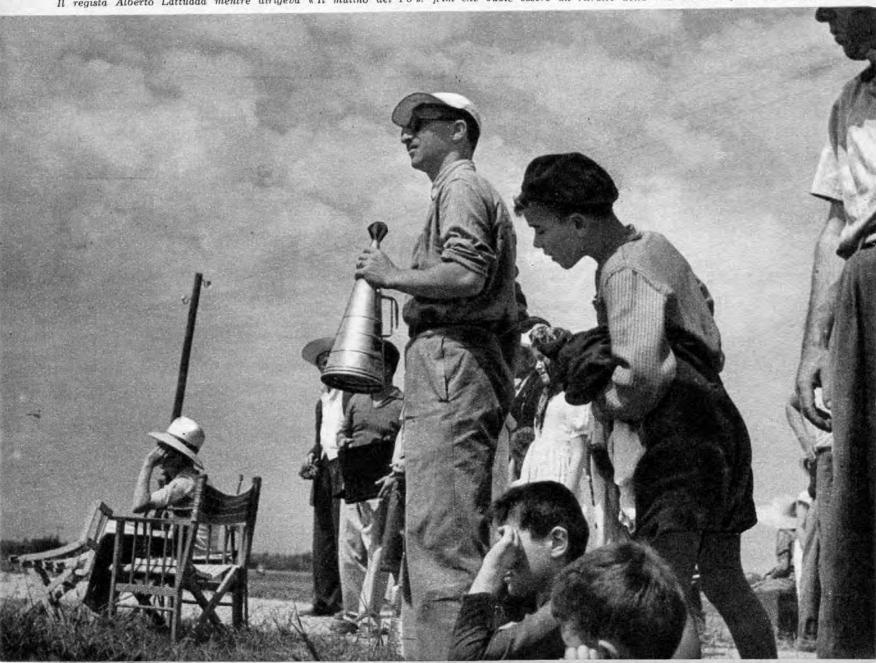
Lattuada è alla ricerca di più profondi significati morali nella sua opera di regista. Già Il mulino del Po vuol essere un ritratto della vita italiana fuori del tempo: « il quadro », come egli ha detto, « di un clima tempestoso che non permette agli individui di stabilizzarsi, stritolati da una società che non trova il suo equilibrio e impedisce, nel tumulto delle passioni, il raggiungimento di una costruzione vera e duratura». Egli ricerca questi significati in una realtà poetica, o me-glio in una trasposizione fantastica della realtà che, senza scostarlo dai problemi attuali, lo portino a una verità superiore. « Una verità spirituale e non di luogo », ci ha precisato. « Senza verità spirituale non c'è barba di ambiente dal vero che resista, e girare dal vero non significa altro che trovare una scenogra-

fia già pronta o realizzare una necessaria economia ».

Lattuada, dunque, è a una decisa svolta della sua evoluzione artistica. Forse è soltanto una coincidenza, ma è certo che l'avere in questi giorni messo in scena l'opera Didone e Enea di Purcell al Teatro dell'Opera di Roma, ha avuto una grande importanza, almeno nel chiarire i dati di questa sua evoluzione. Del resto, egli non ne fa mistero.

- Questo mio primo contatto col teatro lirico ci ha detto - mi ha ridato la convinzione che ci si può trasportare in un clima di fantasia piú libera, in una realtà arbitraria dal punto di vista della scenografia e dell'illuminazione. Ho quindi, tra i miei progetti lontani, la realizzazione di film nel chiuso del teatro di posa in cui abbia grande importanza la scenografia, per strapparmi dal clima di troppo vero che ormai riconosco limitato, incompleto e, sotto certi aspetti, manieristico. Perché la verità è in noi e noi dobbiamo portarla sullo schermo. E' questa una esigenza di elevazione morale che sento io e che sente il pubblico. Il pubblico vuol ritrovare i problemi spirituali e sociali trasfigurati in un'aspirazione superiore perché oggi, più che mai, i popoli hanno bisogno di credere ed è compito dell'arte indicar loro in che cosa devono aver fede. Questo è il secolo del brancolamente nel vuoto. Gli uomini cercano di salvarsi tentando di credere in altri uomini e creano, nella loro disperata esaltazione, gli idoli, i dittatori. Bisogna, in qualche modo, contribuire a strapparli dal loro cupio dissolvi. Scomposti ormai tutti i valori umani, bisogna ricomporli. Prima che sia troppo tardi, prima che lo spirito abbia perduto ogni possibilità di reagire, bisogna cercare di ricomporre l'uomo,

Il regista Alberto Lattuada mentre dirigeva « Il mulino del Po »: film che vuole essere un ritratto della vita italiana "fuori del tempo".





Un'inquadratura di « Riso amaro », coraggioso film sulla condizione umana delle nostre mondine, girato nel Vercellese da Giuseppe De Santis.

Come abbiamo lavorato per "Riso amaro,,

ARRIVATI sul posto di lavoro, a Selve di Salasco, distante 24 Km. dal nostro accampamento nella tenuta I.F.I. a Veneria di Lignana, iscatolati in una «giardiniera» con dodici persone a bordo, un acquazzone improvviso ci costrinse a rimanere stipati, in attesa che spiovesse, cercando di vincere il sonno che ormai da tre mesi ci s'andava accumulando dentro. Arrivò poco dopo il macchinone americano del fotografo Robert Capa, venuto dagli Stati Uniti per fare un reportage sull'Europa. Il temporale durò qualche ora, e lasciò il terreno in condizioni di impraticabilità. Ma la nostra « troupe » aveva imparato a destreggiarsi nel camminare sul fondo melmoso dei campi allagati della risaia, e l'incidente non bastò a rimandare l'inizio della lavorazione. I macchinisti cominciarono a gettare i binari di un lungo carrello su di un argine che la pioggia aveva reso scivoloso; gli elettricisti scesero in mezzo al riso, riempiendosi gli stivaloni d'acqua, per disporre i riflettori; gli attori si tolsero cappotti, scarpe e maglioni per indossare gli indumenti dei personaggi. Il regista, De Santis, gridò « Acqua! », e i vigili del fuoco misero in azione le pompe, i cui getti, polverizzati e sapientemente manovrati, ricominciarono la pioggia appena cessata.

Fu allora che cominciammo a trovarci tra i piedi Robert Capa, strano tipo dalla biografia molto interessante. Ungherese, a diciott'anni se ne andò a Berlino a piedi e provvisto di una macchina fotografica sol-

tanto. Cominciò a percorrere l'Europa in lungo e in largo per la « Deutsche Film Dienst ». All'avvento al potere di Hitler, fuggi a Parigi; poi, con Gerda Taro, una straordinaria fotografa oriunda di Stuttgard, andò in Spagna, durante la guerra civile, sul fronte repubblicano. Con la Taro, che i miliziani chiamavano affettuosamente « La Pequeña Rubita » (Testolina rossa), visse al fronte per parecchi mesi, e creando un importante servizio per le maggiori riviste americane. Gerda Taro morí schiacciata da un carro armato. Durante la guerra, Capa andò nell'Unione Sovietica con Steinbeck, e insieme lavorarono sul fronte e nelle retrovie. Questo, il fotografo di fama internazionale che era venuto a vedere come lavoravamo per Riso amaro. Ci passava vicino e guardava, sembrava si divertisse a cercare il posto piú strano, la posizione piú scomoda, e scattava la foto. Scivolava nell'acqua, s'inzuppava maledettamente, si rimetteva a posto la borsa a tracolla, e scattava. Durante tutte queste operazioni, per tutti i dieci giorni che rimase con noi, non l'ho mai visto togliersi la sigaretta di bocca. Qualche volta parlava per dire «Sorry» urtandoci, caricava la macchina, avvitava e svitava le minuscole lampadine al magnesio che ci davano sempre l'impressione di trovarci in mezzo a un temporale, e scattava. Ci abituammo a Robert Capa e ai suoi lampi. Arrivava col macchinone, e fotografava tutto. Centinaia di fotografie per i lettori delle riviste americane. Fotografò il tubo di zinco bucherellato che serviva per fare la pioggia davanti alla macchina da presa, le attrici che si rialzavano infangate dalle cadute richieste dalla scena, il regista che se duto sulla gru ci vagava sulla testa col microfono o il megafono davanti alla bocca, la piccola gru di legno che bisognò costruire perché gli argini erano troppo stretti per poterci far entrare quella grande, gli atteggia-menti curiosi e insoliti dell'operatore Martelli a volte coricato sul carrello a volte con le gambe penzoloni dal seggiolino della gru a cinque metri da terra, e le acrobazie del microfonista proteso con la lunga asta ad avvicinare il più possibile il microfono agli attori per coglierne le battute. Capa ha fotografato le nostre fatiche e le nostre stanchezze, le ore di lavoro e i momenti di riposo, minuziosamente. Un « reportage » interessante sul nostro modo di lavorazione, sul come nascono i film italiani che destano interesse ed ammirazione anche oltre o-

Negli « studios » americani si meraviglieranno dei nostri mezzi, che potranno forse giudicare inadeguati e tecnicamente scaduti; ma, forse, i loro meravigliosi carrelligru non sarebbero arrivati, coi loro comandi elettrici e i perfezionatissimi meccanismi, là dove è arrivata la nostra piccola gru di legno. Al nostro posto, avrebbero forse costruito grandi piattaforme di cemento per sostenere tonnellate di gru perfette, o avrebbero girato in teatro di posa con il « trasparente ». Al regista De Santis, e a tutta la



Un "si gira" con gru: De Santis è uno de i pochissimi registi che la sanno impiegare.

" troupe ", una cosa interessava sopratutte: la verità, e per questo abbiamo sopportato le non poche difficoltà. Condizioni particolarmente difficili, nella risaia, e non sono bastati a migliorarle i troppi fratelli De Laurentis, incaricati dalla Lux di dirigere la produzione. Ora, Riso amaro è terminato, e De Santis ne sta curando il montaggio e la colonna sonora; dopo di che il film verrà presentato al Festival Internazionale di Cannes.

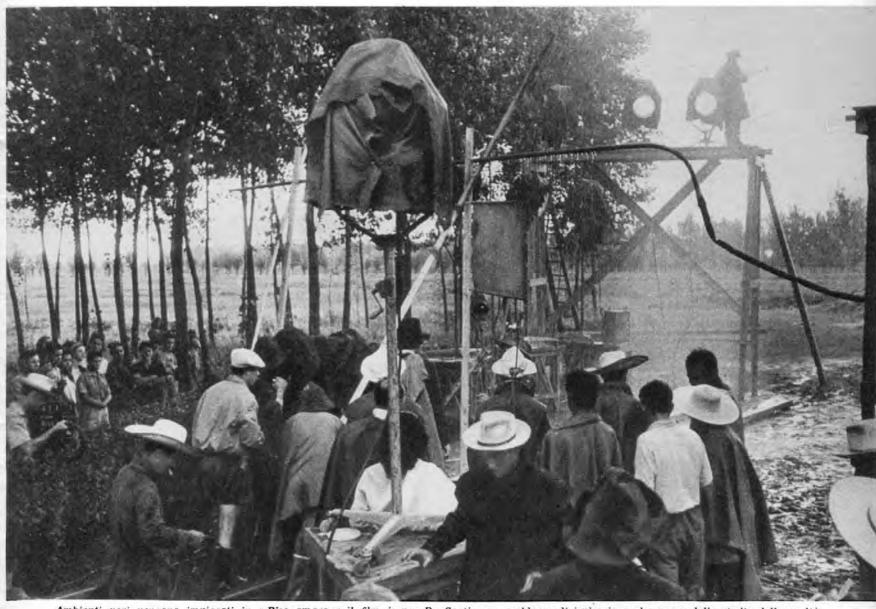
La lavorazione del film non ha presentato soltanto le difficoltà di vita e di lavoro cui ho accennato; ha posto anche al regista e alla sua « troupe » una serie di problemi artistici e tecnici non privi di interesse. De Santis è regista di film realistici, ma il suo realismo non è, come quello di altri suoi colleghi italiani, il frutto di un'accensione immediata, di una improvvisazione lirica, e neppure il risultato di un lungo lavoro intellettuale e cerebrale. Per De Santis il film realistico è un problema di ispirazione che nasce dallo studio della realtà. La sua fantasia nasce dai fatti, e i fatti che narra sono sintetizzati dall'ispirazione e dal calore vitale del suo temperamento. Per Riso amaro, non si trattava solo di andare a lavorare in condizioni durissime, tra acqua, fango e zanzare malariche; si trattava soprattutto di studiare una realtà; la vita delle mondariso, e di esprimerne cinematograficamente il significato profondo. Questo lavoro è stato realizzato in base a una domentre stavano preparando il film, visitarono la zona in lungo e in largo; iniziate le riprese, il giorno in cui vi fu l'arrivo di ottocento mondine, ci recammo a documentarci. Con molte di queste mondine parlai a lungo, mi feci dare abiti in cambio di altri nuovi che avevo portato con me, cercai di comprendere non solo i modi esteriori della loro vita, che mi servivano per il mio lavoro, ma anche la loro psicologia. Infatti, il problema che mi era stato affidato da De Santis era quello di usare ambienti veri, ma sfruttandoli per « rendere » la sintesi della verità degli ambienti stessi. De Santis intendeva girare solo in ambienti veri: ma la storia del film non era una copia fredda di fatti di cronaca o di osservazioni naturalistiche; quindi si poneva il problema di rendere espressivi certi ambienti in stretto rapporto con la trama.

Cosi i cameroni ove le mondine dormono, furono imbiancati secondo le necessità della ripresa, e l'arredamento rifatto secondo criteri cinematografici. Il criterio fondamentale era il seguente: mettere in evidenza la vita delle mondine; come dormivano, come passavano le ore di riposo scrivendo, cucendo, lavando i vestiti, giocando.

Cosi; per esempio, in un'inquadratura entrarono a far parte del «campo» elementi di arredamento atti a contribuire alla definizione del carattere della ragazza inquadrata: Silvana. Essa era seduta sul letto accanto a un grammofono che suonava durante un'interruzione forzata della monda a causa della pioggia. Mentre le altre ragazze cucivano o lavavano o stendevano i panni lavati, la Mangano aveva appeso dietro alla testa, uno specchio, un ferro di cavallo, le lunghe calze nere usate per la monda, e il cappello di Walter, l'unico le-game concreto con l'uomo conosciuto alla stazione, il suo « sogno ». Questi elementi furono il risultato di un lavoro collettivo nel quale gli spunti individuali venivano discussi esaurientemente col regista fino alla risoluzione. Altre volte ci siamo ispirati direttamente alla realtà. In un camerone avevamo trovato, scritta da non sappiamo quale mondina, questa bellissima frase : « Vivo morendo in risaia non in tempo di



cumentazione diretta. Gli sceneggiatori, Un'altra inquadratura di «Riso amaro», che verrà presentato in settembre al Festival di Cannes.



Ambienti veri vengono impiegati in « Riso amaro »: il film è, per De Santis, un problema di ispirazione che nasce dallo studio della realtà.

guerra ma in tempo di vita». Questa frase fu da noi fatta scrivere dal soldato Marco dietro la testata del letto occupato poi da Celeste, l'anarchica. Il camerone dove le mondine alloggiano durante il loro lavoro, è, nel film, in precedenza abitato da militari: per rendere il parallelo tra la vita dei soldati e quella delle mondine, lasciammo nei cameroni oggetti che ricordassero la vita militare (le brandine di tela, i castelli, eccetera).

Durante i mesi della lavorazione fummo sempre tra le mondine. Parlammo con loro, cantammo con loro le canzoni popolari, ci facemmo insegnare i loro giochi. Naturalmente, molte mondine lavoravano nel film, oltre che come comparse, come figure caratteristiche. Il criterio seguito nella scelta era quello di cercare innanzitutto di avvicinare il tipo fisico al carattere del personaggio.

L'insolito paesaggio piatto e lucido dei riflessi degli specchi d'acqua dei campi è costantemente presente ed è entrato a far parte viva dell'azione. Non ci fu possibile, per certe sequenze particolari, lavorare in una vera risaia: avremmo mandato a male il raccolto. Ci furono concessi i campi dove era già stato tagliato il frumento, con stoppie basse, non ancora arati. Li abbiamo allagati, vi è stato piantato il riso e vi sono stati costruiti gli argini. Abbiamo così ricostruito dal vero una scenografia reale. Ed è stato seguito questo criterio per risolvere ogni difficoltà sceno-

grafica che ci si andava man mano ponendo dinnanzi. Così, per la festa d'elezione di « miss mondina » occorreva una pista da ballo che è stata costruita di assi sopra un laghetto, ciò che ha permesso l'impiego fotografico del paesaggio per tutta la sequenza.

Assai importanti sono in Riso amaro, i canti delle mondine. De Santis dà, nei suoi film, grande importanza alle canzoni popolari. Non ci fu possibile riprendere i cori durante la monda, perché le mondine, lavorano chine, in una posizione che rende difficile il canto, non avrebbero potuto rendere efficacemente i passaggi che davano alla loro voce l'alto tono drammatico che era richiesto dalla situazione. Li registrammo allora a parte, servendoci di un maestro dei cori per coordinare le voci e scandire i tempi. Questi cori sono canzoni popolari che a volte le mondine adattano alla loro vita e alle loro vicende. Uno di essi, con le parole scritte apposta per il film, fa tutta la storia dell'amore di una ragazza; eccone la prima strofa;

«La Gabriella ci manda a dire
Che l'è malada, che l'è malà,
E col suoi piedi non può venire
E a noi c'implora per non morire».
Alcuni versi sono di una bellezza stupefacente, per esempio, il primo di questa
strofa:

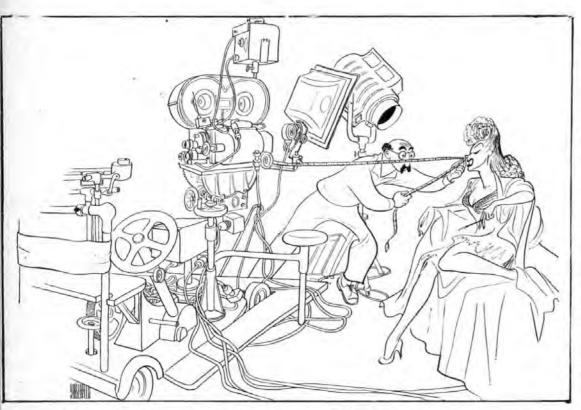
« Sangue d'amore e di dolore Povere donne innamorà, Lui l'ha lasciata come un fiore, come un fiore da calpestà ». Durante la monda non tutte le ragazze sono regolarmente ingaggiate, vi sono le « clandestine » alle quali i « caporali » (capi squadra) consigliano di distinguersi nel lavoro per essere assunte. Dalle « regolari », le « clandestine » sono chiamate « crumire », e, su questo tema, i cori si contrappongono con effetti emotivi molto interessanti. Cantano le « regolari »:

« Caporali perché gridate
Il lavoro sappiamo far
le crumire, le crumire,
Le crumire dové badar ».
Poi, si rivolgono alle « crumire » :
« O clandestine là
che cosa state a far
Invece di cosi svelte
più piano dovete andar ».
Rispondono le clandestine :
« Meglio presto con l'aria fine,
Perché il sole poi spacca giù
Poveretta la clandestina
che lavora di più e di plù ».

che lavora di più e di più ».

Riso amaro è un film realistico, e tale è lo stile del regista. Ma nel realismo di De Santis c'è una viva continuità di invenzioni, e nella scelta degli elementi plastici che gli serve a ricreare il materiale vero che adopera. Certuni vorranno ad esempio, trovare « dell'intellettualismo » nella sequenza delle mondine che gettano un pugno di riso sul corpo della compagna che si è suicidata: il particolare è reale perché quando una mondina muore, le compagne gettano veramente un pugno di riso nella bara. E' in altri casi che si rivela la fantasia realistica di De Santis, in invenzioni plastiche che non sono mai fine a se stesse.

ANNA GOBBI



Nel cinema americano i "primi piani" nascono spesso dal metro e dalla vanità delle "dive".

lescente si è fatto improvvisamente adulto.

Il dieci-venti per cento del pubblico americano è formato da ex militari che, ritornati in patria dopo avere affrontato la rude realtà della guerra, non sono più disposti a prestare fede ai rosei e dolciastri racconti a lieto fine. Essi sono tornati in patria, si sono sposati, hanno avuto dei figli, sempre attendendo che venisse loro assegnato un sia pure modesto appartamento; e, insieme con milioni di fortunati che non hanno mai dovuto apprendere le norme contenute nel manuale delle armi, sono stati presi nella disperata corsa del dopoguerra verso l'alloggio, la comodità e la sicurezza in un'era di ansietà. Non sono più tanto sicuri della ottimistica conclusione di tanti film... « e vissero felici per sempre ». E' logico quindi che cerchino un genere di passatempo che tratti dei problemi che li interessano, anziché evitarli. Questo forse spiega il grande successo di The Best Years of Our Lives (I migliori anni della nostra vita, 1946), Gentleman's Agreement (Barriera invisibile, 1947). Crossfire (Odio implacabile, 1947) e pochi altri film che osano almeno affrontare l'attuale realtà. Con questo non vogliamo affermare che la grande massa del pubblico sia pronta ad abbracciare il « realismo sociale »; ma può esservi un segno del crescente interesse per temi seri, anche se i film di cui abbiamo ora parlato offrono piuttosto un contenuto nuovo che una nuova forma. E il crescente interesse per i film a carattere documentaristico è un altro segno dell'evolversi del gusto del pubblico. Film come Naked City (La città nuda, 1948) e Boomerang (1947) sono

E' FINITA l'epoca in cui quelle fedeli centinaia di milioni di spettatori facevano la coda al cinema per il settimanale pasto cinematico. Secondo la Audience Research, Inc., il pubblico delle sale cinematografiche non supera oggi i cinquanta milioni di persone alla settimana. Se ciò è vero, il numero degli spettatori ritorna ad essere quello che era un quarto di secolo fa. Frattanto i proprietari di sale cinematografiche riferiscono che la loro clientela è diventata di gusti difficili e vuole scegliere il film da andare a vedere; dicono che gli spettatori non si accontentano più di vedere il soggetto di un film dell'anno precedente « riscaldato » e ammannito come nuovo; dicono che i vecchi clienti vanno al cinema una volta al mese invece di una volta la settimana. Certamente, la ragione principale da ricercarsi nella diminuita disponibilità di denaro dei singoli individui. Un impiegato medio e sua moglie, che andavano al cinematografo centocinquantanove volte nel 1945, quando portavano a casa fra tutti e due duecentoventicinque dollari la settimana, trovano che non è allegro ritornare a un guadagno di sessantasei dollari e sessatansei centesimi, con il costo della vita in continuo aumento, mentre il capufficio profetizza una crisi ancora più grave dell'ultima. a meno che tutti stringano la cinghia più ancora di quel che abbiano ormai fatto.

E' questo il nuovo clima economico al quale Hollywood ha dovuto incominciare a conformarsi. L'industria dello spettacolo, in generale, è in crisi. La vendita dei libri è diminuita in modo allarmante; perfino le scommesse alle corse sono in ribasso. Ciò prova semplicemente che Hollywood non è più « un'isola chiusa in se stessa », e che mai più essa potrà godere di tale universale popolarità da rimanere indenne dalle maree politiche ed economiche. Come ebbe a dirmi un dirigente di studio: « Roosevelt ha aiutato Hollywood a superare il pantano della depressione quando rimise di nuovo il potere d'acquisto nelle mani di milioni di persone che avevano smesso di andare al cinematografo ». Quale effetto avrà la presente crisi sui film del futuro? Ecco, occorrerà premettere che una buona parte di quei cinquanta milioni di persone che hanno

smesso di andare al cinematografo, o che ci vanno soltanto quando sono sicure di trovare film come Apartment for Peggy o Sorry, Wrong Number, disertano per il semplice motivo che sono a corto di quattrini. Ma è ovvio che molti altri vanno a giocare a bocce o a ping-pong perché, dopo aver fatto un'indigestione per anni della solita zuppa ammannita da Hollywood nei film in serie, hanno deciso di ribellarsi alle tre ore di noia settimanale. E finalmente i « cervelli » di Hollywood (si fanno chiamare proprio cosí) dopo lunghe nottate insonni passate in compagnia delle loro ulcere, dei loro psichiatri o dei loro scrittori, sono giunti alla conclusione che il buon pubblico da loro sempre giudicato un ado-

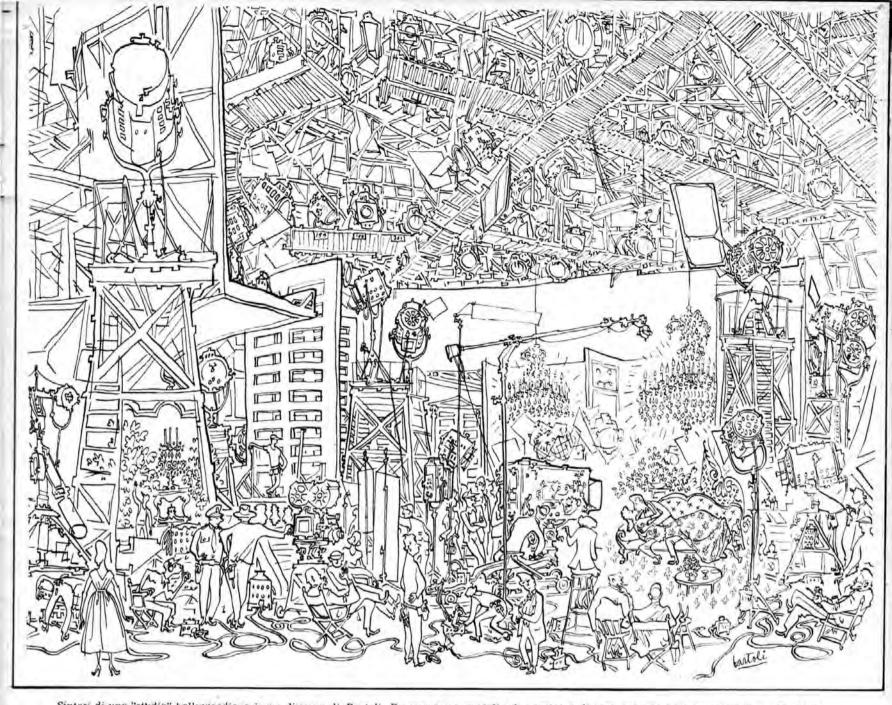


"divi" del "supercolosso" Regista e americano visti dal caricaturista Hirschfeld.

documentari nel senso che trucchi della macchina da presa cedono il posto alla disadorna realtà.

Se il gusto del pubblico si orienterà verso questo genere di film, i tecnici di Hollywood non mancheranno di evolversi in questo senso. Durante la guerra, registi di valore come William Wyler, John Huston e Garson Kanin, ai quali fu affidato il compito di realizzare documentari propagandistici e di guerra, scoprirono che non erano necessari tutti gli impianti perfezionati e le belle luci e le perfette condizioni di silenzio per girare dei film efficaci e convincenti. La stessa imperfezione tecnica dava forza al lavoro. Questi uomini ritornarono dalla guerra con un più acuto senso delle prospettive, riflesso in film come The Best Years of Our Lives e Treasure of Sierra Madre (Il tesoro della Sierra Madre, 1947). Oggi essi appartengono a quel numero sempre in aumento di cineasti coscienziosi, ansiosi di cimentarsi in nuovi, audaci esperimenti, anziché di ripercorrere i soliti convenzionali sentieri. Cosi, mentre C. B. De Mille decide di intrattenerci con il suo « super-colosso » Samson and Delilah gli uomini della nuova guardia elaborano l'a estetica » nuova da offrire ai riluttanti spettatori. Essi affermano essere una sana mossa affaristica rivolgersi a quei cinquanta milioni di spettatori che, in America e all'estero, hanno permesso all'industria cinematografica americana di diventare quella enorme macchina che essa è. Perfino i dirigenti della M. G. M. riconobbero questa non sfruttata sorgente di guadagno quando incitarono la categoria di persone che non frequenta le sale cinematografiche ad andare a vedere il loro film svizzero The Search.

A simiglianza dei film italiani distribuiti ultimamente in America The Search è una produzione economica, di alta qualità, senza « divi » dai nomi altisonanti. L'ultimo decennio ci offre tutti gli esempi necessari per dimostrare che anche a Hollywood c'è stato qualcuno capace di fare dei bei film con scarso capitale (The



Sintesi di uno "studio" hollywoodiano in un disegno di Bartoli. Da questo aggroviglio di uomini e di cose nascono i "supercolossi" alla De Mille

Informer, ad esempio), ció che prova una volta ancora che non sono indispensabili cinque milioni di dollari per fare un buon lavoro; basta avere talento, entusiasmo e ingegnosità. In passato questi film venivano introdotti quasi furtivamente nella produzione nazionale da « avventurieri » ai quali erano permessi questi piccoli esperimenti soltanto perché costavano poco. Ma può darsi che, sotto l'influenza della attuale ondata di economia, questo genere di produzione dia il più importante contributo al « new-look » di Holly-wood.

Quali saranno gli altri elementi del « newlook » a Hollywood è quasi impossibile prevedere. Per la prima volta dalla nascita del cinema sembra che l'importanza del protagonista sia soverchiata dalla qualità del soggetto del film, il che starebbe a dimostrare che, dopo cinquan-t'anni di ostinata adolescenza, il pubblico americano ha finalmente raggiunto la maturità. E' ben vero che L. B. Mayer afferma che il fanatismo per i « divi » è semplicemente un sostituto della sottomessa adorazione alla nobiltà, che gli americani avrebbero nel sangue. Secondo questa teoria, se George Washington si fosse arreso a Valley Forge, gli americani avrebbero continuato ad adorare Giorgio III e i suoi successori, e non sarebbero mai stati afflitti dal fenomeno dei « fans ». L. B. Mayer la sa forse più lunga di me in argomento, non foss'altro che per tutto

il denaro che ha ammassato con l'affare cinema. E quest'anno appoggia la sua convinzione tentando di migliorare gli incassi con la formidabile distribuzione di « Command decision », con nomi come Clark Gable, Walter Pidgeon, John Hodiak, Brian Donlevy, Charles Bickford, ecc. Ma può anche darsi che L. B. Mayer e i suoi amici abbiano sottovalutato la mentalità del loro pubblico. E' possibile che quei cinquanta milioni di fedeli spettatori, e gli altri cinquanta milioni che vogliono scegliere i film da andare a vedere, e i cinquanta milioni di spettatori europei troppo alle prese con le rudi realtà della vita per continuare a divertirsi come una volta con i nostri stereotipati sogni... può anche darsi, dicevo, che sia vicino il giorno in cui tutti non vogliano più adorare nessuno, né Joan Crawford, ne Clark Gable, ne Tyrone Power, e (benché mi costi ammetterlo) nemmeno Ava Gardner.

Intanto lo spettro della crisi grava su Hollywood; diminuita popolarità dei « divi », diminuita cifra degli incassi, e la terribile probabilità che il governo stacchi le catene di sale cinematografiche dai grandi studios. Senza la possibilità della vendita in massa dei film (in attre parole se ogni film sarà venduto per i suoi meriti e rifiutato per i suoi demeriti) i grandi studios con i loro grandiosi sistemi di produzione si tri veranno a dover affrontare una vera e reale crisi.

I grossi stabilimenti cinematografici, le cui spese generali gravano su ogni singolo film in ragione di mezzo milione di dollari, prima che sia girata una scena, con la loro colossale superstruttura di produttori in capo, produttori supervisori, assistenti produttori, supervisori assistenti produttori, ecc. ecc., con la loro piramide di scrittori ciascuno in equilibrio sulle spalle dell'altro come una « troupe » di atleti; può darsi che queste grosse macchine per la produzione in massa diventino un anacronismo nella nuova Hollywood che ci pare di veder sorgere. In questo caso i film sarebbero fatti da coloro che attualmente fanno i film migliori, gli artefici che si sono conquistati abbastanza prestigio da poter lavorare in condizioni di relativa autonomia. Circa i quattro quinti degli introiti delle grandi compagnie proviene dalle loro sale cinematografiche. Se domani queste dovessero essere loro tolte, i dirigenti si deciderebbero forse ad affidare la lavorazione di film alle piccole compagnie di indipendenti, raggruppatesi intorno a registi come Huston, Wyler, Sturges, Ford, Stevens e Kazan, e a intraprendenti produttori come Goldwyn, Schary, Wald e Wallis. Allora l'uomo d'atfari si occuperebbe unicamente di affari e gli uomini dell'arte farebbero i film per la Metro. la Paramount e la Fox. Una specie di Artisti Associati per un'industria su vasta scala

BUDD SCHULBERG



Dal film « Siréna » di Karel Stekly, presentato a Trieste dal Circolo della Cultura e delle Arti.

90000

LA FIGURA del dirigente di un cineclub va precisandosi sempre più, determinando le sue caratteristiche, attraverso le esperienze sempre più approfondite dell'attività dei nostri Circoli di quelli stranieri.

In un primo momento poteva infatti bastare che qualche appassionato riunisse attorno a se un gruppo di cineamatori con l'unico scopo di proiettare film retrospettivi o anche — più proiettare film retrospettivi o anche — più genericamente — film di interesse artistico, per costituire un circolo del cinema. Oggi, questo genere di associazione culturale ha già acquistato una sua fisionomia più complessa, ha assunto un carattere più precise cariones. acquistato una sua fisionomia più complessa, ha assunto un carattere più preciso e vincolante ben maggiori responsabilità. Un circolo del cinema è quasi sempre — per logica e spontanea assunzione di compiti — l'unico organismo collettivo che svolga in campo cinematografico un'attività culturale e artistica. Non è più possibile rinchiudersi in un circoletto privato e disinteressarsi di quel che succede fuori In ogni città dove esiste un cineclub, questo deve diventare o è gia diventato il centro di gravità di quanti non vedono nel cinema un affare speculativo o un semplice passatempo. E non si tratta soltanto di una funzione passi-va di catalizzatore dei cineamatori; bisogna va di catalizzatore dei cineamatori; bisogna vedere quanto viva e attiva può essere l'atti-vità di un cineclub che non voglia soltanto offrire ai suoi soci delle proiezioni retrospet-tive, ma anche esercitare una sua influenza sulla situazione cinematografica generale della

propria città,

Questi compiti — che qui, per brevità, soltanto accenniamo — attribuiscono evidentemente all'animatore di un circolo del cinema le caratteristiche di un dirigente. Non basta più l'entusiasmo dell'appassionato, occorre anche une solida preprenzione sense di responche una solida preparazione, senso di responsabilità, doti organizzative. C'è tutto un bagaglio di cognizioni tecniche che dev'essere posseduto da tutti i dirigenti di cineclub: come si proietta un film (muto e sonoro, variando le

velocità), come si tratta la pellicola (rotture, giunte, «code », avvolgimenti sulle bobine, ecc.), come si fa viaggiare un film (che è quasi sempre atteso da un altro circolo). Non si tratta quasi mai di eseguire materialmente tutte queste operazioni: c'è un personale specializzate abbanda compiante ma biscare abbanda. te queste operazioni: c'è un personale specia-lizzato che può compierle, ma bisogna che il responsabile del circolo sia sempre in grado di controllare il buon esito di tutte le manipola-zioni, assicurandosi che nulla venga anche minimamente danneggiato (in particolare quan-do si tratta di film d'archivio), garantendo la regolarità degli imballaggi e delle spedizioni. Sembrano piccole cose, ma troppo spesso in-cidenti che si sarebhero potuti evitare con una cidenti che si sarebbero potuti evitare con una maggiore cura turbano e danneggiano le proiezioni dei circoli. E' necessario — giova ripe-terlo — che chi dirige un cineclub dia gran peso a tutti quei fattori organizzativi e tecnici che devono garantire — in ultima analisi — il buono svolgimento dell'attività.

In campo culturale, evidentemente, quel che si chiede agli animatori di un circolo è molto di più. Spesso si tratta di giovani appassionati, pieni di buona volontà e di entusiasmo, desi-derosi di fondare un cineclub per vedere essi stessi per la prima volta quei film « classici » stessi per la prima volta quei film « classici » e altre opere di interesse culturale e artistico di cui hanno appena sentito parlare ma che — nello stesso tempo — saranno costretti a presentare ai loro soci, Questa situazione non è facilmente modificabile ne risolvibile, se non con le proiezioni stesse. Certo, bisogna constatare che — ancora oggi — in parecchi cineclub, si trovano elementi dirigenti che ignoneclub, si trovano elementi dirigenti che igno-rano le più elementari notizie (non si chiede altro) per una conoscenza più che sommaria della storia del cinema. Eppure, già con qual-che libro ben scelto si può avere un panorama di letture che inquadri le idee. Queste lacune andrebbero colmate, anche perché questa man-canza di una preparazione culturale specializzata da parte dei dirigenti ha sempre una ripercussione sull'attività del circolo e quindi su tutti i soci: i programmi non possono essere scelti con competenza di causa, né adattati o scelti con competenza di causa, né adattati o preparati a seconda del pubblico cui ci si rivolge, le presentazioni dei film non potranno che essere generiche e talvolta mancheranno del tutto, spesso si prenderanno dei solenni « granchi » nel giudicare un film dal titolo o da un'impressione esteriore.

C'è poi tutto un aspetto più approfondito della questione: senza una adeguata preparazione, non è possibile svolgere una qualsiasi attività che vada al di là delle proiezioni. Ed è chiaro che non ci si deve fermare If. Le di-

è chiaro che non ci si deve fermare If. Le di-scussioni sui film, il sostegno che un cineclub deve dare ai buoni film che vengono proietta-ti nelle sale normali, i rapporti con gli eser-

VETRINA

Già nel giugno 1946, a Trieste era nato un cineclub. Purtroppo, soltanto sulla carta. I suoi iniziatori l'avevano fondato con regolare atto notarile, ma si eran dovuti armestare di fronte notarile, ma si eran dovuti arrestare di fronte all'assoluta impossibilità di avere una sala per le proiezioni. Questa situazione durò più di un anno: finche il "Circolo della Cultura e delle Arti" (associazione che aveva svolto sino ad allora un'intensa attività di conferenze e dibattiti, concerti e mostre) non prospettò la possibilità di creare una propria "sezione cifiematografica» (con le caratteristiche di un autoritica circaliali.) L'estaritere della necessita tentico cineclub). I sostenitori della necessità di un circolo del cinema s'aggrapparono a questo progetto. Uno di loro (Callisto Cosu-lich) partecipò al convegno dei cineclub a Neral primo congresso a Venezia, prima ancora di aver potuto effettivamente concretiz-zare quanto, sulla carta e nei loro desideri, zare quanto, sulla carta e nei loro desideri, era già deciso. Bisognava ancora convincere alcuni letterati e artisti in genere ad accogliere il cinema tra le varie "sezioni" di attività del "Circolo della Cultura e delle Arti". Alla fine, anche questa difficoltà fu superata e le proiezioni cominciarono. La prima stagione fu aperta dal Fireman di Chaplin che venne proiettato di domenica mattina in una sala cinematografica affittata ad un prezzo molto alta Alla fine di maggio i soci erano 349 ma la nematografica affutata au an presso de to. Alla fine di maggio i soci erano 349, ma la loro quota di adesione era stata del tutto intoro quota di adesione era stata del tutto in-sufficiente a coprire le spese. Intervenne il "Circolo della Cultura e delle Arti" e la si-tuazione fu riequilibrata. A Trieste i film ven-gono presentati con una prolusione e ogni spettacolo ha un suo programma stampato (con un po' di pubblicità) contenente i dati tecnidel film e la filmografia dell'autore. Una

interessante iniziativa degli amici triestini è quella delle discussioni sui film presentati. Non potendone parlare subito dopo la proiezione, per mancanza di tempo, hanno deciso di indire ogni settimana, ad ora fissa, due giorni dopo la proiezione, una discussione sul film dopo la proiezione, una discussione sul film presentato o sui film di rilievo proiettati nelle



sale normali in quella settimana. Il tentativo è riuscito pienamente: per la discussione sui film di Eisenstein Nevskij e Ivan il terribile, si riunirono più di duecento soci e la seduta si protrasse a lungo. L'entusiasmo e l'improv-visazione portavano talvolta gli intervenuti un lontano dal tema, in divagazioni generiche. Ma il successo della manifestazione non ne ri

Durante la prima stagione sono stati proiettati 17 programmi tra i quali ebbero grande successo Il milione e 14 Juillet di Clair, Nelle sabbie dell'Asia centrale (documentario) di Sguridi, ma particolarmente Ivan di Eisenstein (in originale) che ha dovuto essere ripresentato a richiesta.

tato a richiesta.

Il secondo anno di attività (aperto l'8 dicembre scorso con Le diable au corps e N. U. di Antonioni), ha già visto il grande successo di Siréna di Stekly (presentato in originale senza sottotitoli), quello di Film and Reality, l'antologia di Cavalcanti, e da La grande illusione di Renoir. In tre sere successive è stata poi presentata l'intera Trilogia su Massimo Gorkij (La mia infanzia - Fra la gente - Le mie università) di Donskoij, che ha ottenuto un successo simile a quello dell'Ivan.

Attualmente il Circolo (sezione cinema) conta circa 520 soci, ancora in aumento. E' stata

ta circa 520 soci, ancora in aumento. E' stata acquistata una macchina da proiezione di tipo acquistata una maccinna da proiezione di tipo portatile (pagata contraendo un prestito, rimborsabile ratealmente con la locale Cassa di Risparmio) e gli spettacoli vengono ora effettuati, di sera, nella stessa sede sociale: il grande ridotto del teatro municipale "Verdi". Alle proiezioni del cineclub assistono quasi sempre i rappresentanti delle legazioni diplomatiche. matiche.

matiche.

Tirando le somme: il C. C. di Trieste ha fatto un buon lavoro ed ha buone possibilità per continuarlo e migliorarlo. Gli si augura soltanto di non sentirsi più richiedere da una casa americana (come la R.K.O.) la sommetta di L. 40.000. (quarantamila) per una proiezione in anteprima (edizione originale) di un film.



Una inquadratura di « Partie de campagne », film incompiuto di Renoir, presentato nel 1946 nella coordinazione di Marguerite Houlle-Renoir.

centi, i contatti sempre più frequenti e allargati con un pubblico vasto e differenziato, an-che all'infuori dei soci, sono tutti motivi (e non sono che alcuni) di un lavoro concreto e molto importante che i cineclub devono svolgere nell'interesse della cultura cinematografica.

gere nell'interesse della cultura cinematografica. In Francia, dove il movimento dei circoli del cinema è molto forte ed ha una sua tradizione, hanno già sentito il bisogno di organizzare (a cura della Federazione dei Cineclub) dei corsi periodici, per dirigenti di circoli. Questi corsi (che in genere durano una settimana e si svolgono a Parigi in estate o in autunno) si compongono di una serie di proiezioni di film retrospettivi e d'anteprima, presentati da critici e studiosi e poi discussi collegialmente; di una serie di dibattiti sugli argomenti più vivi della polemica cinematografica, della difesa del buon cinema, ecc.; di scambi di notizie e di esperienze in campo tecnico e organizzativo. tecnico e organizzativo.

AREZZO - Il « Circolo del Cinema » ha ripreanticzo - Il « Circolo del Cinema » na riprein gennaio la sua attività con Germania anno zero in anteprima. In seguito ha presentato
Il carretto fantasma di Duvivier e Tabu di
Murnau, oltre a due programmi di documentari. Circa l'affermazione del « Circolo del Cinema » di Livorno (pubblicata su Cinema), di essere stato il primo circolo toscano, i cine-amatori aretini comunicano che la costituzione del loro cineclub è avvenuta il 18 aprile 1946. Dovrebbe quindi spettare a loro la palma dell'anzianità.

BERGAMO - Il Circolo del Cinema « La Cittadella » annuncia queste proiezioni in feb-braio: Siréna il 9, La linea generale il 14, Maskerade il 24. In marzo: En rade il 3, Mörder Dimitrj Karamazoff il 22, Les nouveaux mes-

BIELLA - Il Centro di Cultura ha in program-ma: il 17 febbraio Les nouveaux messieurs, il 24 Le diable au corps, il 3 marzo Maskerade. CREMONA - Il 26 febbraio Nanook of the

- Il « Cine Club Primi Piani » proiet. ta il 16 febbraio: Sul sentiero degli animali di Dolin e Nelle sabbie dell'Asia centrale di Sgu-Dolin e Nelle sabbie dell'Asia centrale di Sguridi. Il 23 febbraio ha in programma Les nouveaux messieurs di Feyder e il 2 marzo Nanook of the North di Flaherty insieme al documentario dello stesso autore: Il verde, gran dono della natura. Il cineclub fiorentino cura anche settimanalmente delle projezioni di film per le officine Galileo e dei programmi di documentari per il Circolo di Antichità e Belle Arti in Palazzo Pitti.

LECCO II Centro di Cultura di Lecco annuncia in febbraio: il 14 Nanook of the North, il 21 Madame Bovary, il 28 I topi grigi. In marzo: il 21 La linea generale, il 28 Les nouveaux

LIVORNO - In marzo: il 9 En rade, il 23 Na-nook of the North, il 30 La linea generale.

LUCCA - Il 19 marzo il « Circolo del Cinema di Lucca » proletterà Les nouveaux messieurs.

MANTOVA - In febbraio: il 20 Ragazze in uniforme, il 27 Le diable au corps.

MILANO - Gli « Amici della Cineteca Italiana » proietteranno in marzo: il 1º Nippon di S. Suzuki e Kermesse funebre di S. M. Eisenstein, l'8 La chienne, il 15 Tempeste sull'Asia di V. Pudovkin.

Il « Turismo Scolastico » annuncia per il 27 febbraio Acciaio di W. Ruttmann il 13 marzo

febbraio Acciaio di W. Ruttmann, il 13 mar-zo una mattinata di film documentari con Zuiderzee di J. Ivens, Record '37 di J. Brunius, e due cortometraggi di Luciano, Emmer, tutti concessi dalla Cineteca Italiana.

L'Università Popolare projetterà in marzo: il 13 Nanook of the North il 27 Assunta Spina.

PADOVA - Il « Centro Cinematografico della Università di Padova » (che conta circa 150 soci) ha proiettato negli ultimi mesi: Les visiteurs du soir di Carné, Antoine et Antoinette di Packer Circen Karle di Welles Liviere de Circen Rayle di Welles Liviere de Circen Rayle di Welles Liviere de Control de Packer Circen Rayle di Welles Liviere de Control de Packer Circen Rayle di Welles Liviere de Control de Packer Circen Rayle di Welles Liviere de Control de Packer Circen Rayle di Welles Liviere de Control de Packer Circen Rayle di Welles Liviere de Control de Packer Circen Rayle di Welles Liviere de Control de Packer Circen Rayle de Packer Rayle de Pa

siteurs du soir di Carné. Antoine et Antoinette di Becker, Citizen Kańe di Welles, La tragedia del Pizzo Palú di Pabst, Le dernier milliardaire di Clair, oltre a una serie di documentari inglesi (Wright, Rotha, Grierson, ecc.). Carl Vincent vi ha tenuto una serie di conferenze sulla storia del cinema.

PARMA - Anche il « Cine Club » locale ha inaugurato a suo tempo la stagione di attività 1948-49 con Le diable au corps. In seguito ha proiettato Antoine et Antoinette, Sciuscià, This Happy Breed di Lean (inedito a Parma), Il milione di Clair, Drôle de drame di Carné e Ivan il terribile di Eisenstein. Tra i documentari sono stati presentati: Racconto sulla vita tari sono stati presentati: Racconto sulla vita delle piante (film sovietico a colori) e Isole nella laguna di Emmer.

REGGIO EMILIA - Il 27 febbraio Mörder Dimitri Karamazoff. Il 13 marzo La linea generale.

TORINO - Il « Cine Club Torino » ha in programma per febbraio: I bambini ci guardano di De Sica e un documentario svedese di Arne Suckdorf; Pepé le Moko di Duvivier (nell'edizione originale); Mascherata di Forst e Body and Soul di Rossen.

VICENZA - La Scuola Libera Popolare annuncia per marzo: il 3 Le nouveaux messieurs. il 29 Nanook of the North.

Neonati - Siamo lieti di anunciare un buon numero di nuovi circoli: « Cine Club di Ascoli Piceno, « Circolo Abruzzese del Cinema » di Pescara, « Circolo Culturale del Cinema » di Massa Marittima e i cineclub di Imola, Borgo S. Lorenza, S. Miniato. A tutti, auguri e buon

REPROSPERIN

IL CAVALLO D'ACCIAIO

LA FAMA di John Ford, già stabilita in America, ebbe origine, nel nostro paese, dalla presentazione, avvenuta nel gennaio 1926,

di The Iron Horse (Il cavallo d'acciaio, 1925).

Fosse l'impronta tanto personale dello stile, fosse il respiro autentico di « aria aperta », da cui l'opera era pervasa, l'impressione fu forte e generale. Pure, le notizie fin allora giunte includevano il film in quella categoria B, che, nel linguaggio dei produttori americani, indica le opere di un limitato impegno spettacolare, di un secondario sforzo produttivo. Tali almeno erano le previsioni in sede di preparazione del film, superate durante il procedere stesso della realizzazione. Il problema più arduo da superare era quello costituito dalla scelta del protagonista, David Brandon. Si trattava di una figura, quale risultava dalle pagine del romanzo di Edwin C. Hill, anticipatrice di altri personaggi fordiani, diventati poi tipici, dal protagonista di The Grapes of Wrath (1940) a quello di My Darling Clementine (Sfida infernale, 1946): un'anima semplice, in lotta contro un destino che ne ostacola le elementari aspirazioni vitali.

Il film fu ripreso in parte nell'Old Messico, sul fiume Yacqui, e in parte nel Nevada, nell'Utah, vicino al Lago Pyramid, vicino a Reno e nelle riserve « Piute ». Le mandre di bufali furono riprese nel sud Dakota. Furono spesi circa due anni di lavoro. Persino le due locomotive che figuravano nell'opera, la « Jupiter » e la « 116 », furono trovate solo dopo faticose ricerche. E l'am-



bientazione, in genere, era davvero scrupolosissima. L'idea di The Iron Horse nacque a William Fox dal proposto di dedicare un film alla vita di Abramo Lincoln. Ma considerando il racconto non è ancor facile (chi prescinda dalla personalità del regista) cogliere la mira prima di esso. Certo, si tratta di un'esaltazione di quell'America pionieristica che a Ford è tanto cara. Ma non si riesce ad individuare se un'importanza maggiore vada attribuita alla figura di Lincoln oppure alla guerra di secessione oppure alla costruzione della ferrovia, destinata ad unire i due oceani. La figura del presidente non è comunque mai abbandonata, su di essa, piuttosto che sulle diverse epopee, punta l'interesse del regista; ma ciascun elemento dell'opera è il risultato di una tale puntuale attenzione, che ogni singolo spettatore può centrare la propria attenzione sul filone del racconto che più lo interessa... Come dicevo la cura ambientale è assoluta; tutto quanto concerne scenografia e costumi è di una tale perfezione da rasentare

la preziosità. Miracolosamente fusa appare la recitazione, dove trovano uno stile comune i veterani (Fred Kohler, Cyril Chadwick, Jim Farrell, Mac Donald, Madge Bellamy) ed il protago nista, da pochi anni giunto sullo schermo (George O' Brien).

Il film è il documento di un'epoca: quella dell'ansia di scoperta, che domina gli spiriti verso la metà del secolo scorso, epoca che è pure contrassegnata da vasti rivolgimenti politici. Esso racconta le vicende di un filo dell'ingegnere Brandon, tenace assertore della progettata rete ferroviaria destinata a congiungere l'Atlantico al Pacifico. Un giorno che l'ingegnere, in mezzo alla sconfinata prateria, mostrava al figlioletto David i luoghi dove un giorno sarebbe passato il famoso cavallo d'acciaio, gli indiani lo sorprendono. Scoperto tra di essi un bianco, Brandon esclama, forse con la speranza di trovare solidarietà: "Ma tu sei un bianco!". L'altro, che non vuole essere scoperto, lo uccide, per difendere il proprio segreto. David sottratto preventivamente al pericolo dal padre, ode le parole e non scorge che un particolare: l'uomo che ha ucciso il padre ha una mano mutilata di tre dita. Questo avvenimento si svolge nel 1853. Nel 1862, pur essendo scoppiata la guerra di secessione, Lincoln ha firmato la deliberazione che autorizza l'inizio dei lavori per la ferrovia.

Titolo originale: The Iron Horse - Regia: John Ford - Fotografia: George Schneiderman - Interpreti: George O'Brien. Madge Bellamy, Will Walling, Fred Kohler, Cyril Chadwick, Jim Farrell, McDonald - Produzione: Fox Film, 1925

Ingegnere addetto ai lavori è Marsh, vecchio amico dei Brandon e padre di una bella fanciulla, Miriam. Durante i lavori, David incontra la ragazza e il vecchio, al quale può ripetere i consigli del proprio padre, specie per quanto riguarda zone che erano note appunto solo al defunto Brandon. I pellerossa, avvertendo il pericolo dell'invasione dei loro territori da parte dei bianchi, lottano ad ogni costo per tenerli lontani. Il giovane Brandon viene più volte attaccato misteriosamente alle spalle. A prezzo di stenti la linea sta per essere terminata e si profila il matrimonio tra i due giovani. Nel frattempo David ha potuto inopinatamente ritrovare l'assassino di suo padre.

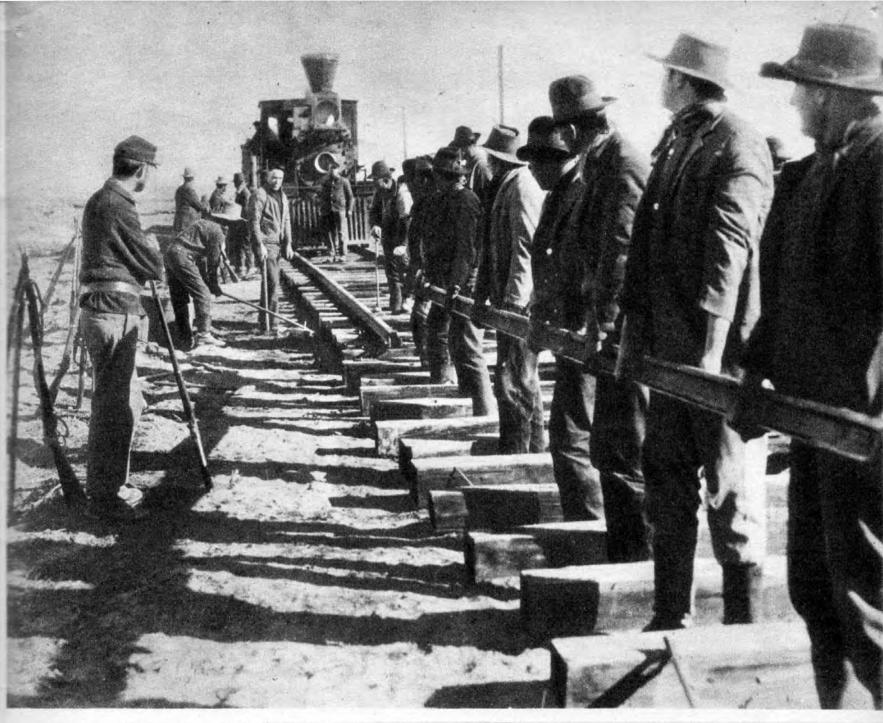
Molti sono gli elementi interessanti dell'opera, specie se riferiti all'attività futura di Ford. Per esempio, pur indicandoli quali nemici del progresso, il regista difende qui in certo modo i pellerossa, in quanto attaccati alla loro terra, anticipando taluni aspetti del recente Fort Apache (Il massacro del Fort Apache, 1948). L'elemento locomotiva gli serve per l'evocazione di un clima da vecchia stampa. Frequenti sono i campi lunghi, per quanto riguarda la ferrovia, ma talora il trenino visto in primo piano ravvicinato fa pensae a quel linguaggio delle cose proprie del movi-mento d'avanguardia. Non dimentichiamo che The Iron Horse esce contemporaneamente ad Entr'acte di Clair, al Leone dei mongoli di Epstein, al Fu Mattia Pascal di L'Herbier. Per quanto riguarda lo stile recitativo, occorre ricordare come in quell'epoca esso fosse dominato dai russi trasferitisi a Parigi, attraverso quella forma d'espressione che traeva le proprie origini dal balletto rus-so e di cui Ivan Mosjiukin era il tipico rappresentante. Ford, invece, tendeva, attraverso una recitazione pacata, fondata sull'os-servazione artisticamente trasfigurata dal vero, ad una forma più elementare, di puro documentario. Nel quale la vena del regista si inseriva con un accento di pessimismo, di « cattiveria », di cui, nel 1926, egli avrebbe dato un magnifico esempio con Aquile

Gioie e dolori umani sono visti in The Iron Horse con un'attenta misura. Quando David è fatto segno ad un ennesimo attentato, il carrello segue l'attore inquadrato di schiena: la stanchezza del passo, l'incertezza dell'incedere rivelano lo stordimento e la meraviglia di chi non riesce a rendersi conto di quanto viene

oscuramente macchinato ai propri danni.

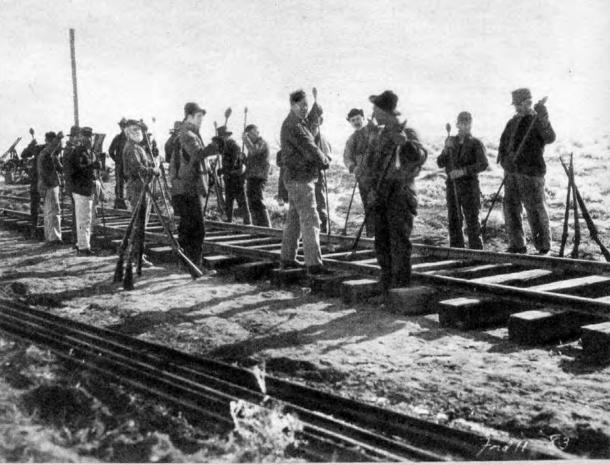
In base a *The Iron Horse*, si potrebbe dire che Ford sia il precursore del « gag » tragico inventato da Cocteau: il gag che domanda al pubblico un silenzio nero, quasi altrettanto violento che il riso. Ora che abbiamo visto tante altre opere di Ford, sappiamo che questo grande regista tralascia i modi più ovvii di suscitare commozione, ma riesce ad evocare il dolore, il disagio, la tristezza, attraverso veloci notazioni ambientali e narrative, tutte essenziali e dominate da una superiore visione della realtà. Il suo mosaico è perfetto, dal quale non è possibile rimuovere una tessera.

ANTONIO CHIATTONE



George O' Brien in « The Iron Horse » di Ford





FLM LLOUSSII GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIOCRE

* SBAGLIATO

** FUGA IN FRANCIA

Regia: Mario Soldati - Soggetto: Mario Soldati e Carlo Musso. - Sceneggiatura: Ennio Flaiano, Carlo Musso, Mario Soldati. - Fotografia: Domenico Scala. - Scenografia: Piero Gherardi. - Musica: Nino Rola. - Interpreti: Folco Lulli (Riccardo Torre), Rosi Miraflore (Pierina), Giovanni Dufour (il Tunisino), Mario Vercellone (Gino), Enrico Olivieri (Fabrizio), Pietro Germi. - Produzione: Carlo Ponti - Lux Film, 1948.

Si è molto parlato, recentemente, degli equivoci sul neorealismo: Fuga in Francia (1948) è appunto un frutto di questi equivoci: il regista ha confuso, in buona o in cattiva fede, l'esigenza interna con la «formula » e la « etichetta », una verità emotiva e artistica con una « verità » che si basa sull'autenticità dei luoghi ove l'azione si svolge e su una vicenda « ispirata » a fatti accaduti: un criminale fascista che cerca di fuggire in Francia, dopo aver commesso un ennesimo delitto uccidendo, per paura di essere tradito, una sua ex-cameriera. Clima di dramma autentico, dunque. Ad ogni modo, per le ragioni accennate, mançano al film una visione del mondo - la visione del regista - e una tematica narrativa: Riccardo Torre, il fuggiasco, è un criminale e basta; non esiste l'impostazione di un problema umano, tanto per lui quanto per i due operai e l'avventuriero che incontra. Questi ultimi cercano di passare la frontiera « soltanto * per trovare lavoro, cosí come il Torre per sfuggire alla fucilazione e raggiungere i « compagni di fede » già al sicuro. Tutto qui, e non altro. Mario Soldati, intelligente letterato quanto discutibile regista, crede forse di aver abbandonato il mondo e la maniera cinematografica a lui cari: l'Ottocento e la «pittura» di precedenti film: da Piccolo mondo antico (che rimane a tutt'oggi la sua opera più significativa; basti ricordare la sequenza della pioggia) a Matombra (1942), da Le miserie del signor Travet (1945) a Daniele Cortis (1947). In verità anche questo Fuga in Francia può, in un certo senso, dirsi ottocentesco; nel senso, cioè, che mancando problemi attuali, personaggi e ambienti sono « contemporanei» solo perché hanno una veste esteriore di contemporanei. E come tali essi sono pretesti, semplici elementi che servono al Soldati per la sua consueta rettorica letteraria. In fondo, sono « il colore », la « macchietta », il « dialetto » che ancora una volta lo interessano: l'« elzeviro », in altre parole. Ed ecco cosí gli elzeviri sulla trattoria di Oulx, su Gino, Tembién (i due operai) e il Tunisino (l'avventuriere), su Pierina (l'ex-cameriera di Torre) e Gino, e l'elzeviro sull'alta montagna e cosí via. Senonché gli elzeviri cinematografici di Soldati non uguagliano gli elzeviri della pagina dello stesso Soldati. Comunque i personaggi di Fuga in Francia non hanno una giustificazione psicologica: ridotti ad elementi meccanici, essi agiscono parlano e si muovono con incoerenza e gratuità, talvolta in un clima addirittura granguignolesco; si vedano l'uccisione di

Pierina e i rapporti tra Torre e il figlio. In questo giudizio è già incluso il tono della recitazione. Soltanto Pietro Germi, questa volta attore e non regista, ha momenti efficaci. Rosi Mirafiore, operaia della Fiat, offre una ennesima prova che il « tipo », se non e sorretto dalla regia, non può portare alcun contributo alla verità artistica di un film. All'attivo del Soldati va messa la sequenza della identificazione del criminale, da parte dei due operai e del Tunisino. Qui i vari elementi visivi e sonori raggiungono contrappunti e un ritmo emotivo efficacissimi; senonché la stessa sequenza manca di misura: troppo lungo è il tempo ideale in cui si svolge.

*** A M L E T O (Hamlet)

Regia: Laurence Olivier - Soggetto:
dall'omonima tragedia di Shakespeare. - Sceneggiatura: Olivier e Alan
Dent. - Fotografia: Ray Sturgess. - Scenografia: Carmen Dillon. - Costumi:
Elizabeth Hennings. - Musica: William
Walton. - Interpreti: Laurence Olivier
(Amleto), Eileen Herlie (la regina), Basil Sydney (re Caludio), Norman Wooland (Orazio), Felix Aylmer (Polonio),
Jean Simmons (Ofelia), T. Morgan Produz.: Olivier-Rank-Two Cities, 1948.

Una delle accuse più frequenti che si muovono all'Hamlet (Amleto, 1948) di Olivier, è che esso non sia cinema. In verità tale accusa può essere sostenuta al lume delle più accreditate teorie filmiche: le quali, è noto, pongono il montaggio alla base del nuovo linguaggio (Pudovkin, Eisenstein): quel montaggio che Béla Balázs chiama « forbici poetiche » e altri « specifico filmi-

co ». Ora la presentazione discontinua, in Hamlet, non esiste; gli stacchi sono pochissimi, e il montaggio vero e proprio lascia il posto al « montaggio senza taglio »: cioe a continui movimenti di macchina: carrelli, panoramiche e gru; la creazione del tempo e dello spazio ideali, cioè cinematografici, viene pertanto demandata quasi alle sole dissolvenze. E non è tatto. I « mezzi formativi », o « fattori differenzianti », vengono inoltre diminuiti dalla « solidità » (derivante dal « pan-focus »: dalla profondità del campo impiegata da Olivier sull'esempio di Wyler (Jezebel, The Little Foxes, The Rest Years of Our Lives) e di Welles (si veda, soprattuto, Citizen Kane. Un esame cosi condotto porterebbe, quindi, a dar ragione a chi nega, in Hamlet, una natura « fotogenica ». Ma questo esame che del resto, come vedremo, non esclude del tutto la « fotogenia », non deve ne può intaccare in modo decisivo il giudizio artistico sul film. Qualcuno, appoggiandosi alle estetiche più moderne (quella del Croce, ad esempio), ha giustamente affermato che lo « specifico filmico » ha solo un valore di tendenza; gli artisti, in quanto tali, scelgono i mezzi che gli convengono, e pertanto grammatiche e lingue non hanno leggi ferree, ma mutano da regista a regista creatore. Non si può negare ad una prosa carattere e valore poetico e di poesia, solo perché non ha la metrica; cosí come, per rimanere nel campo cinematografico, non si può negare - come alcuni hanno fatto (Pudovkin, Arnheim) un valore filmico a Chaplin: che è proprio uno dei pochissimi « poeti » dello schermo. The Woman of Paris (Una donna di Parigi, 1923), si disse, « rimane sostanzialmente anticinematografico per lo scarso valore che ha in esso l'elemento montaggio. Caratteristica comune a tutti i film di Chaplin ». Comunque ci sembra del tutto assurdo il criterio di stabilire l'artisticità di una pellicola in proporzione diretta al suo valore cinematografico; porre, in altre parole, questo valore come condizione non soltanto necessaria ma addirittura sufficiente per giudicare buono un film. Ci sono film a posto con la grammatica e la sintassi, i quali non appartengono al cinema come arte. Ora molti critici, proprio identificando la mancanza di montaggio con la mancanza di artisticità, hanno concluso col negare, solo per questo



Un'inquadratura di « Hamlet » (Amleto, 1948), diretto e interpretato da Laurence Olivier.

principio, un valore artistico all'opera di Olivier.

Erronea conclusione. A noi sembra che. stabilito quanto sopra in merito allo specifico filmico inteso come « tendenza », l'indagine critica vada impostata, per Hamlet, su un altro piano. Ammessa la possibilità di fusione di più tecniche (principio sul quale poggia il fonofilm come arte), ammessa quindi una ideale collaborazione, occorre vedere quanto e l'una e l'altra siano raggiunte nella pellicola di Olivier. Occorre stabilire, in altre parole, se Olivier abbia creato un « suo » Hamlet, o non piuttosto interpretato l'Hamlet della pagina, valendosi o meno di più tecniche. Secondo il nostro punto di vista, questo film più che una creazione personale, e una interpretazione: Olivier non ha preso spunto, non si è soltanto ispirato ad un'opera classica ma a questa, sia pure in certi limiti, è rimasto ossequiente; e soprattutto al dialogo, alla parola. Pertanto il lavoro di Olivier è più da regista teatrale che da regista cinematografico; e non si equivochi con quanto abbiamo detto sopra. Intendiamo dire che la sceneggiatura (leggi dialoghi e soliloqui) è nel caso di Hamlet, già opera conchiusa e completa in se stessa, e non un abbozzo o una stesura più o meno di « ferro », cioè materia informe, che prenderà il suo valore solo a film realizzato: nel film. Nel primo caso si verifica appunto la interpretazione, nel secondo la creazione (quando, naturalmente, il regista è un artista). D'altra parte quella di Olivier non è soltanto l'intepretazione come può intenderla e realizzarla un attore e un regista teatrali, ma teatrali e cinematografici insieme. Infatti, come abbiamo accennato, l'esame degli elementi antifilmici in Hamlet non esclude che l'opera abbia una certa « fotogenia ». Se in Chaplin l'elemento montaggio ha uno scarso valore, per altro nello stesso Chaplin una fondamentale importanza assume l'impiego del materiale plastico. Cosí, se è vero che in Hamlet mancano gli stacchi, non si può negare al film un ritmo cinematografico interiore; che è quello che più conta, se non si equivochi sul concetto a azione a, troppo spesso inteso come successione di fatti. Tale ritmo interiore, di cui parlava il Moussinac sin dal 1925 (in Naissance du Cinéma, Paris, Povolozky), può essere infatti raggiunto anche col montaggio nel quadro, e quindi col

« montaggio senza taglio »; il quale, nel caso di Hamlet, raggiunge una « fluidità di campi » efficaci e accettabili. E' vero: i movimenti di macchina sono cari ai cosiddetti registi motorizzati », incapaci di raccontare per stacchi, ma talvolta la « motorizzazione » è una esigenza interna e stilistica di certi registi, come ad esempio di Pabst: il quale non è certo sospettabile di « pompierismo». In Dreigroschenoper (L'opéra de quatsous, 1931) i movimenti di macchina danno a un tono di favola irreale al film a (Arnheim) e in Kameradschaft (La tragédie de la mine, 1931) essi atrovarono la loro giustificazione nell'abilità a creare una lunga serie di azioni simili » (Spottiswoode). Analogamente in Hamlet carrelli panoramiche e gru non sono elementi decorativi, ma quasi sempre essenziali. Nella sequenza della rappresentazione a corte, e in parte in quella del duello ad esempio, le panoramiche assumono un valore descrittivo e lentamente analitico, scoprendo visi (messi in primo piano, tra l'altro, dalla profondità di campo) che sono specchi di sentimenti; si veda soprattutto quello del re, dopo la rappresentazione del suo delitto. E il continuo oscillare della «camera» intorno ad Hamlet suggerisce dubbi e certezze di questi; la sua « pazzia », Lo spettatore entra addirittura nell'intimità più recondità del personaggio, allorquando le carrellate terminano o iniziano dalla o sulla nuca in primo piano del protagonista. Inoltre le aspirazioni verso l'alto sono suggerite con movimenti verso l'alto, come nella sequenza in cui appare il re defunto, oppure in quella dell'« essere o non essere »: alla sommità del castello si arriva appunto partendo da Ofelia riversa sulla scala. E inoltre si veda il corpo di Hamlet che viene portato sui bastioni. Inversamente, i movimenti verso il basso suggeriscono il clima del dramma e della tragedia, le passioni terrene. Singolare all'inizio, in proposito, la gru discendente dopo la battuta della guardia: « c'è qualcosa di marcio nello Stato di Danimarca ».

In altre parole, carrellate panoramiche e gru si identificano con la impostazione architettonica del film e con l'atmosfera della tragedia: esse assumono un valore di simbolo. Pertanto le scale, riprese più volte e inserite nel racconto, assumono un alto valore emotivo, come del resto tutta la scenografia. Hamlet raggiunge quindi una fusio-

ne tra le due tecniche; quella teatrale e quella cinematografica; entrambe si integrano, per ottenere l'interpretazione accennata. E il grande, non trascurabile valore dell'opera, la sua insolita dignità, stanno appunto in questa a aristocraticissima » interpretazione: non soltanto del regista ma anche degli attori. Ecco i limiti di Humtet, diretto si da Olivier, ma pur sempre di Shakespeare; poesia preesistente al film. Soltanto quando si prende ispirazione da una opera d'arte, si può creare un'altra opera d'arte. *** I L (Red River)

FIUME ROSSO

Regia: Howard Hawks - Soggetto: tratto dal lungo racconto The Chisholm Trail di Borden Chase, pubblicato in Saturday Evening Post. - Sceneggiatura: Borden Chase e Charles Schnee. - Musica: Dimitri Tiomkin. - Interpreti; John Wayne (Thomas Donson), Montgomery Clift (Matthew Garth), Walter Brennan (Groot), Joanne Dru (Tess Millay), Coleen Gray (Fen), Noah Beery jr. (Buster), Harry Carey jr. (Melville), Paul Fix. - Produzione: Howard Hawks. - United Artists, 1948.

Una storia del cinema, e in particolar modo una storia del cinema americano, dovrebbe dedicare più di una paginetta, quasi un capitolo a Howard Hawks. Questo regista ha dato, infatti, alcuni film singolari e comunque significativi, tali da porlo, sia pure su un piano diverso, accanto ai Vidor e ai Ford. Di natura versatile, egli è tra l'altro legato a Scarface (Scarface, 1932), a Twentieth Century (Ventesimo secolo, 1934) ed anche al non dimenticato The Dawn Patrol (La squadriglia dell'aurora, 1930). Con Red River (Il fiume rosso, 1948), Hawks ri-torna all'aria aperta, lasciando però i suoi numerosi film d'aviazione per il « western ». E ancora una volta riscontriamo in lui un insolito vigore narrativo, un senso del ritmo che non è soltanto dinamismo esteriore. Se egli non raggiunge il « western » psicologico di un Ford, i personaggi di Red River, incisivi e scarni, nascono comunque dai loro reciproci rapporti umani, da un fondamentale principio di giustizia che spinge il più giovane a ribellarsi al più anziano, che gli ha fatto quasi da padre ma che non può condividerne i modi violenti e autoritari. C'è insomma anche qui, con impostazione diversa, il dramma fraterno che era al centro di The Dawn Patrol. E diverso è anche il finale, il quale, se ricorda altri "western», non per questo manca di un suo fascino e di una sua efficacia; né per altro ci sono copiature. Produzione indipendente (dello stesso Hawks) Red River non ha però il coraggio, come quell'ormai lontano film del 1930, di rinunciare alla donna, la quale viene introdotta più per motivi di compromesso che per esigenze artistiche; e alludiamo a Tess Millay, e non alla ragazza dell'inizio, presente più che altro per riflesso, e che contribuisce a fissare il carattere del protagonista. Tess Millay invece è un elemento esterno, ritenuto necessario per creare un intreccio e, come tale, risulta avulso dal vero interesse umano del film; ed è proprio questo elemento, convenzionale come il braccialetto, che rende il film frammentario e disuguale; frammentarietà che quindi non dipende, come qualcuno potrebbe supporre, dall'impiego, in certi casi, del trasparente: perché la natura è intesa e risulta, sempre, come personaggio. Pur nella sua disuguaglianza, i meriti di Red River sono, ripetiamo, notevoli; e tra questi vanno segnalate la singolarissima interpretazione di John Wayne e la rivelazione di un giovane: Montgomery Clift. GUIDO ARISTARCO



John Wayne e Montgomery Clift in a Red River » (Il fiume rosso, 1948). Regia di H. Hawks.

UMBERTO BARBARO: « Soggetto e sceneg-giatura » - Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1947.

Le teorie sull'arte in generale e sul cinema in particolare derivano, in Barbaro, da Croce e da Pudovkin. In Soggetto e sceneggiatura (nuova edizione riveduta e corretta di Film; soggetto e sceneggiatura, edizioni di « Bianco e Nero », Roma, 1939) egli parte anzitutto dal concetto dell'unità dell'arte (« l'arte è una ») e che pertanto solo una pratica ed esterna considerazione ci conduce a dividerla in arti singole, « a seconda delle materie e delle tecniche le quali costituiscono i mezzi della loro fisica produzione ». Pertanto Barbaro rifiuta la posizione di coloro i quali sostengono che le arti produzione ». Pertanto Barbaro rifiuta la posi-zione di coloro I quali sostengono che le arti sono tali in quanto riproducono sino ad un certo limite la realtà, fisica e psicologica che sia, nonostante i loro limiti e in proporzione inversa ad essi; e respinge la posizione di chi afferma che le arti sono tali a causa di que-sti limiti e quindi in proporzione diretta. Que-tte due pesizioni anteropistiche a si supersoni ste due posizioni antagonistiche « si superano facilmente con l'affermare quella vecchia verità, tanto spesso ripetuta, che nell'arte conte-nuto e forma si fondono e formano un tutto inscindibile »: si arriva pertanto a quel carat-tere di totalità che è alla base dell'estetica crociana. Barbaro formula così la sua defini-zione di arte: « una visione del mondo — nata da complessi fattori storici, che si attua attraverso varie elaborazioni in una visione par-ticolare, ma suggestiva, nella sua pregnanza di universali valori — viene a prendere il suo si-gnificato più pieno. La visione particolare sarà il soggetto nel suo senso più stretto... ». In altre parole, la poesia è nel soggetto e nella for-ma: cioè nella loro somma che esprime « tutto l'umano destino, tutte le speranze, le illusioni le giole le grandezze e le miserie umane » (Croce), «Al di là di quanto il poeta ci racconta», conclude Barbaro, « e al di là del modo con cui ce lo racconta, al di là, per dirla con Vitruvio, del quod significat c'è il quod significat cur. Che è l'essenza vera dell'arte».

Da tutto questo risulta un concetto chiaro di tecnica intesa come un complesso di mezzi specifici di ogni singola opera con la quale essi fanno un corpo perfetto; implicitamente la tecnica, non potendo essere separata dalla creazione, e « codificata », la sua sopravalutazione porta all' « estetica » dell'imitazione ». Né, per altro, si può « rivestire un concetto originale di forme già trovate ». Esiste piuttosto un legame tra gli artisti e il tempo: legame che determina un evolvere della tecnica; e il rapporto esisten-te « tra l'artista geniale e la sua scuola è indubbiamente opera di collaborazione; e nel promotore naturalmente si fondono e si sommano lontani insegnamenti e lontane influenze ». Rifacendosi inoltre a Lion (La filosofia dell'arte, Milano, 1925), il quale sostiene l'arte « basata su spazi tempi strati e tessuti ». Barbaro generalizza questo concetto di collaborazione, e conclude che « l'arte non solo può essere frutto di collaborazione ma, almeno in questo largo e indiretto senso, non può non esserio », e che, quindi, « non solo l'ideale collaborazione, al di là degli spazi e dei tempi, ma anche l'immediata e diretta di più artisti è possibile per la creazione di un'opera d'arte ». In altre parole, creazione di un'opera d'arte ». In altre parole, se l'arte « è una e nella sua attuazione si sceglie, sia pure in seguito ad un complesso di fattori storici, che si concretano nelle sue intrinseche necessità, i mezzi che le convengono (Croce), nulla si oppone alla fusione di più tecniche quale si verifica nella scultura dipinta dei primitivi o nella scultopittura di Archipenko... » penko... ».

Questi principi, applicati al cinema vengono, nella speculazione teorica di Barbaro, a risolvere problemi essenziali. Ammessa la fusione di più tecniche in arte, vuol dire riconoscere al film sonoro e parlato una natura artistica; ammessa l'opera d'arte come collaborazione, cade la tesi che autore del film sia una unità fisica, invece che spirituale. Se si nega questo collettivismo, non si capisce, sottolinea Bar-baro, perché tale negazione « non debba esten-dersi all'architettura (nel palazzo Farnese come è noto collaborarono Sangallo e Michelangelo), al teatro, all'opera ed anche a quella pittura in cui un artista dipingeva le figure e un altro il paesaggio, di cui un esempio può essere Il Doge Enrico Dandolo e i Crociati, nel quale collaborarono Carlo Saraceni e Giovanni Le Clerc (Palazzo Ducale di Venezia). Cosí Barbaro, partendo dallo stesso metodo de-duttivo tanto caro ad Arnheim, giunge a conclusioni opposte a quelle del teorico tedesco,



che egli accusa di eccessivo « formalismo »; giunge, in altre parole, più o meno diretta-mente, ai principi di Pudovkin: al cinema inteso come fusione di più tecniche e ope-ra di collaborazione e pertanto al fonofilm come arte. All'Arnheim, e implicitamente a Pudovkin, Barbaro ricorre, semmai, per rimuovere un'altra fondamentale accusa che si fa al cinema, e cioè la sua presunta meccanicità. in quanto esso si servirebbe di mezzi meccanicl, e tali quindi da produrre fotografia, e non arte. « Questa obiezione », sottolinea Barbaro, « nasce dall'equivoco di considerare mac-chine quelle che concorrono alla produzione del film: macchina da presa, apparecchi di registrazione sonora, macchine di stampa e sviluppo. Ma questi invece non sono macchine, sono strumenti: lungi cioè dall'avere automa-tismo e indipendenza, e lungi dall'asservire quindi a sé gli uomini che li manovrino, sono sempre soggetti alla volontà creatrice di essi ». Pertanto la macchina da presa sarebbe più giusta chiamarla « camera » la quale, « piegata alla creatività dell'uomo... come gli altri strumenti del film, ...è in tutto equivalente alla stecca dello scultore e al pennello del pittore, come hanno già detto Giovanetti, Arnheim, Margadonna e molti altri ».

Dalla critica del « miracolismo » della macchina o « misticismo rinunziatario ». Barbaro giunge, come Pudovkin ed Eisenstein, in forma diversa però dal secondo, alla teorica del soggetto cinematografico e quindi dello specifico filmico: inteso, ripetiamo, come un « valore di tendenza. Così come quando si sostiene il teatro teatrale o la pittura dipinta ». Infatti, chiarisce Barbaro, « pretendere un maggior rigore in queste affermazioni di tendenza, significherebbe postulare nuovamente l'esistenza di limiti tra le arti e negare quindi l'unità del-l'arte... Lo statuire quindi, in assoluto, che il cinema è immagine e visione o che il cinema è racconto, due proposizioni che, sotto certi riguardi, possono essere accettate come prati-che indicazioni, non può avere valore esclusivo », in quanto, mettendosi su questa via, si verrebbe ad escludere « che si possano fare buoni film sul piano puramente lirico (che è il caso dei migliori documentari), film teatrali (ed è il caso di La donna di Parigi di Charlot e, più ancora, di Un carnet de bal di Duvivier), film in cui prevalgono i valori formali (alla Ruttmann, alla Sternberg) e cosi via ». Ciononostante, conclude Barbaro, « è giu-sto che si cerchi lo "specifico cinematografico". come dice Lebedev, o come dice il Rehlinger il "filmico" ».

La speculazione teorica di Barbaro si rifà, in merito, portando modifiche e facendo alcune riserve, ancora una volta a Pudovkin. Lo stesso schema centrale del libro, a parte quindi, tra l'altro, le pagine riguardanti Il problema estetico del film, è simile a Il sog-getto cinematografico e a Film e Fonofilm. Soggetto inteso, dal teorico russo, « come prima definizione del mondo poetico dell'artista che lo realizzerà », cioè come prodotto già creativo. Il Barbaro suddivide infatti il lavoro di creazione del soggetto cinematografico (suddivisione in sede teorica) in tre fasi, nel passaggio dal generale al particolare: a) tema; b) soggetto; c) elaborazione cinematografica del soggetto.

Precede, naturalmente, la trama intesa come « puro contenuto ». Il concetto di tema, sostenuto da Barbaro sin dal 1932, (anno nel quale risale appunto la sua prefazione al Soggetto cinematografico di Pudovkin, prefazione riportata poi in Film e Fonofilm), viene dal Barbaro stesso ribadito e ampliato ed inteso, in base alla sua definizione di arte, come « concezione del mondo », la quale, nell'indagine critica dell'opera, si desume « più che dal sog-getto dalla forma mediante la quale esso si è attuato. Il procedimento inverso è dubbio e pericoloso ». Comunque questo tema è per il Barbaro, « l'asse ottico della collaborazione », in quanto rende possibile « l'invenimento dei

fattori etici e stilistici dell'opera » nella « pluralità dei temperamenti e delle individualità ». Lo stabilire quindi, in precedenza, un tema, « non è che un suggerimento pratico per faci-litare la creazione di un clima umano, umani-stico si direbbe col Romains... ». E la sua li-bertà di scelta trova i limiti nell'accettabilità da parte degli autori del film.

Naturalmente anche Barbaro sostiene il montaggio come specifico filmico, così come si « può affermare che base estetica di una poesia è il suo ritmo ». Tal montaggio è inteso come fusione dei tre elementi proposti da Balázs — montaggio, inquadratura, primo piano — in quanto il primo comprende gli altri due. Montaggio è inoltre « ogni fase di elaborazione della materia cinematografica... nel senso bene inteso di previsione, di ricerca e di invenimento del montaggio definitivo », pertanto lo scenario o trattamento (treatment) viene definito da Barbaro « la previsione del montaggio definitivo del film ». Contro le tabelle di analogia e di contrasto sul taglio, teorizzate da Pudovkin Timoscenko Arnheim e infine da Spottiswode, Barbaro contrappone « la più sem-Naturalmente anche Barbaro sostiene il montiswode. Barbaro contrappone «la più sem-plice tabella » di Eisenstein (cfr. Close-Up, London, 1929), che distingue: a) Montaggio me-trico; b) Montaggio ritmico; c) Montaggio sonoro: tenendo presente le « esigenze più pro-priamente formali ed estetiche che meramente priamente tormaii ed estetiche che meramente grammaticali ». « Ulteriori indagini e ricerche», dopo quelle fatte dai quattro teorici sopra citati, « non possono che portare », conclude Barbaro, « allo sterile bizantinismo ».

Il Barbaro aggiunge che nel montaggio, es-sendo compresa ogni fase di elaborazione della sendo compresa ogni fase di elaborazione della materia, rientra anche la scelta del materiale plastico (« rinvenimento del materiale visivo e quindi fotografabile nel quale si attui il soggetto stesso nei suoi sviluppi e nella sua giustificazione ») e infine la sceneggiatura; l'importanza della quale non viene da lui misconosciuta. « Dire che la sceneggiatura è inutile o che essa è indispensabile » (la sceneggiatura di fotografa del principale del productione del production di ferro di Pudovkin o la novella cinemato-grafica di Eisenstein) sembra cosa assurda a Barbaro; « come è assurdo proporsi il proble-ma se un romanzo debba scriversi di getto o secondo un piano ordinato dei diversi capitoli che lo comporranno ». Il paragone ci sembra un po' diverso: sia perché il romanzo non è opera di collaborazione nel senso stretto della parola, sia perché, in ogni caso, gli appunti dello scrittore rientrano sempre nel genere let-terario; non passa dalla pagina del libro a quella di celluloide. Comunque Barbaro si af-fretta a specificare che la « sceneggiatura ha fretta a specificare che la « sceneggiatura ha una importanza prevalentemente pratica » e tra gli altri elementi che ne consigliano l'uso non va dimenticato quello che nasce dalla specifica caratteristica produzione cinematografica: la collaborazione »; ma in questo ultimo caso si potrebbe obiettare che anche i film di Eisenstein sono nati, più o meno dalla collaborazione. Del resto lo stesso Barbaro ammette « che non si può considerare la sceneggiatura come l'atto spirituale della creazione di un film, indipendente dalla sua materiale produzione: perché il film è tale solo materiale produzione: perché il film è tale solo in quanto è realizzato, e la sua precedente descrizione letteraria, per quanto minuziosa, particolareggiata ed esatta non può in alcun modo sostituirlo.

In successivi saggi, e negli articoli che ancora va scrivendo, Barbaro sostiene, anche con « rovesciamento di qualche posizione », i principi generali qui riportati: i quali, se possono essere confutati al lume di estetiche opposte, non toglie ad essi una validità. E' appunto nell'aver Umberto Barbaro per primo, così dichia-ratamente e sistematicamente, inserito il pro-blema artistico del film nell'unità dell'arte, consiste l'importanza della sua teoria. Senza dub-bio, come il Barbaro stesso ammette nella prefazione alla terza ristampa del suo libro, in esso ci sono sproporzioni, affermazioni e valutazioni « troppo perentorie e date spesso senza il sussidio delle necessarie referenze teoriche ». Inoltre potremmo notare che troppi principi e problemi sono dati per risolti — ed invero lo sono — ma un maggiore sviluppo di tali problemi avrebbe portato ad approfondimenti e chiarificazioni; avrebbe portato se non altro all'eliminazione di certe ripetizioni (la totalità dell'arte, collettivismo e così via) a tutto svantaggio delle sproporzioni. Ma già il titolo della terza ristampa Soggetto e sceneggiatura (Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1947), senza la parola Film, seguita da due punti, toglie la possibilità di un equivoco, sia pure apparente, con i princípi da Barbaro sostenuti.

M. T. PICCOLI

L'INDUSTRIALE E IL PARADISO

AD AMBURGO, città che a giudicare dal suo film u colori Die grosse Freiheit (La Paloma, 1944) gli è assai vicina spiritualmente, Helmut Käutner ha presentato per la prima volta al pubblico tedesco il suo ultimo lavoro Der Apfel ist ab (Il pomo è caduto), sul quale si era accesa una violenta polemica prima che fosse terminata la lavorazione. L'impressione riportata dalla critica germanica è quella che il film ha un caratterio di successione di lavorazione. tavorazione. L'impressione riportata dalla critica germanica è quella che il film ha un carattere spiritosamente cabarettistico: il che vuol dire che il cineasta è tornato alle sue origini, giacché egli uveva fondato un tempo un cabaret Die vier Nachrichter (1 quattro giustizieri), per il quale aveva scritto con altri in forma di commedia musicale, Der Apfel ist ab: successe allora che Goebbels vide di malocchio la commedia e secondo il suo stile totalitario, non pago di vietarne la messa in scena, ordinò addirittura la chiusura del locale: ciò che indusse Käutner a volgere le spalle al cabaret e a darsi alla cinematografia

Figura di centro nella favola è un industriale, Adam Schmidt, fabbricante di succo di mele, il quale durante un sogno si vede trasportato nel Paradiso, dove gli si presentano in un'atmosfera surreasportato nel Paraaiso, aove gli si presentano in un'almosfera surrealistica situazioni che nella vita reale lo pongono di fronte a difficili decisioni. Così le due donne fra le quali oscillano nella realta le sue inclinazioni, diventano nel mondo ultraterreno la paradisiaca Eva e Lilith, personificazione del serpente. Il consulente legale dott. Luz si trasforma in Lucifero, e il dott. Petri, un medico psicoanalista, diventa l'apostolo Pietro. Il giuoco della fantasia fa rivivere a Adam Schmidt la storia della grazzione fino a quando dalla storta celeste senta l'apostoto Pietro. Il giuoco della fantasia fa rivivere a Adam Schmidt la storia della creazione fino a quando dalla storta celeste esce una fusione di Eva e Lilith che costituisce la donna ideale per Adam. Ci si trova di fronte ad una combinazione chimica in cui a Margherita si assomma la vamp, e a rendere più complessa la miscela, alla fedeltà si aggiungono pecato e cuore.

Il dialogo abbonda di battute contenenti allusioni di sapore asprigno sui rapporti fra cielo è terra. Anche la politica trova riflessi rella virenda, per arente avende a representa della difficie con la la contenenti della contenenti

asprigno sui rapporti fra cielo è terra. Anche la politica trova riflessi nella vicenda: per esempio quando a proposito della divisione dell'orbe fra cielo e terra, si apre una controversia circa la delimitazione delle sfere d'infuenza fra Est e Ovest. Fra gli interpreti Bobby Todd, uno dei « quattro giustizieri », ci mostra un Adamo impacciato nella scelta fra la delicata Bettina Moissi — la fanciulla madre che s'incontra in uno degli episodi più significanti di « In jenen Tagen » — e Joana Maria Gorvin, una notevole caratterista berlinese. Il giuoco di Todd ha tratto così qualche critico tedesco a scorgere talune affinità fra lui e Chaplin. Gli altri interpreti — fra i quali non manca lo stesso regista — s'inseriscono armoniosamente nell'originale costruzione. Fra le invenzioni più indovinate di Käutner si citano la scena in cui

Adamo ed Eva innamorati si librano nella giostra di stelle attraverso gli spazi siderali, il quadretto gustoso del ristorante mondano degli inferi dove Lucifero funge da maggiordomo e presenta le « giote terrestri » a Adamo ed Eva, le sequenze d'un balletto parigino, d'un incontro di pugilato, dei sadici boia delle S.S., del tenore che canta il « Sigfrido » con un distintivo d'oro del partito.

Queste indicazioni le dobbiamo al corrispondente da Amburgo della surinhese. Tat il quale ragla con enturieremo di una a macchina da

Queste indicazioni le dobbiamo al corrispondente da Amburgo della zurighese Tat, il quale parla con entusiasmo di una « macchina da presa scatenata » al servizio di Käutner. E noi le riproduciamo, sperando che Der Apfel ist ab oltre ad essere un'orgia di umorismo, riesca in virtù dell'immagine ad evadere dall'orbita del mero divertimento intellettualistico, sia pure raffinato, per trasportare lo spettatore anche in una sfera di calda, umana emozione. Piuttosto, agli effetti della pura cronaca, mette conto di segnalare gli sviluppi della controversia suscitata dal film prima che fossero finite le riprese. A Monaco di Baviera le autorità giudiziarie, alla cui attenzione punto benevola Helmut Käutner era siato additato, hanno potuto vedere benevola Helmut Käutner era stato additato, hanno potuto vedere il film a lavorazione ultimata e hanno formulato un responso che la assolve da ogni addebito di natura morale o religiosa. Ma il regista non si è considerato pago di questo giudizio e ha indetto una visione privata destinata ai rappresentanti della Chiesa cattolica e di quella privata destinata ai rappresentanti della Chiesa cattolica e di quella evangelica. Terminata la proiezione fra i delegati protestanti si e accesa una discussione di alcune ore, al termine della quale essi hanno fatto conoscere la loro presa di posizione rispetto al film Non si conosce per il momento la reazione degli ecclesiastici cattolici, ma sembra che essa collimerà in sostanza con quella dei loro confratelli evangelici. L'accusa di immoralità è stata abbandonata, ma la Chiesa insorge contro quello che giudica un rifacimento caricaturale di pagine della storia biblica. Si sostiene che si minano valori religiosi quando si mostrano angeli motorizzati che passano rombando attraverso il cielo, oppure quando si fa svolgere in istile da caserma una parata celeste, oppure quando si ricorre ad una colossale mano di gesso e ad un occhio gigantesco per simboleggiare l'autorità di Dio. Si condannano altresi alcune enunciazioni, fra cui questa: « Il Paradiso è concepito solo come oggetto da esposizione »

questa: « Il Paradiso è concepito solo come oggetto da esposizione ».

Ma quelle che riportiamo sono, dal punto di vista della valutazione dei dati specificamente cinematografici, considerazioni periferiche, anche se le preoccupazioni che le suggeriscono meritano di essere prese in rispettosa considerazione. Per affrontare il nucleo del problema, occorre avanti tutto avere visto il film: ciò che per il momente per a arcorre avanti sutto avere visto il film: ciò che per il momento non è ancora possibile in Svizzera.

LUIGI CAGLIO

TECNICA

Nei maggio del 1946, la « Bell & Howell Company » di Chicago, che come è noto è la rappresentante esclusiva per tutto il mondo degli obbiettivi cinematografici « Cooke » di « Taylor, Taylor & Hobson », presentava al Congresso della S.M.P.E. (Society of Motion Picture Engineers [Società degli Ingegneri Cinematografici]). l'obbiettivo a fuoco variabile « Cooke Varo Zoom », quale risultato di lunghi anni di ricerche e di esperienze fatte durante l'ultima guerra. Anzi fu proprio la guerra in certo qual modo a dar impulso alla realizzazione di questo obbiettivo, poiché il realizzazione di questo obbiettivo, poiché il principio che lo fa differire da ogni altro « fuoco variabile » costruito fin ora sia in America che in Europa (ricordiamo quello « Astro » a volantino), e che lo rende di pratico e sicuro impiego, è ispirato al mirino varifocale studiato appositamente per le macchine da presa dell'III S A Signal Come a consiste in un allerta dell'U.S.A. Signal Corps, e consiste in un si-stema ottico aggiustabile a varie focalità per mezzo di un'unica leva.

Approvato dalla S.M.P.E., il nuovo varifo-cale ha acquistato in breve tempo fama mon-diale. Pensiamo perciò di far cosa utile illu-strandone brevemente le possibilità d'impiego e le caratteristiche tecniche e costruttive, dato i preziosi servigi che esso potrà rendere anche in Italia, sia nel campo della cinematografia spettacolare, che, e forse maggiormente, in quello della cinematografia scientifica.

Non c'è chi non veda infatti, l'enorme utilie praticità di un obbiettivo, che permette di fare con macchina ferma degli effetti di carrello passando da un totale ad una mezza figura o viceversa. Tutto ciò assume grande importanza, ad esemplo, nella ripresa di film musicali, dove la scena sia di un cantante, sia di un'orchestra, che di una ballerina, deve essere ripresa continuamente in diverse gran-dezze, e senza interruzioni. Due sole macchine corredate con lo « Zoom », possono fornire un abbondante materiale per un ottimo montag-gio, senza dover ripetere la scena infinite volte e senza ricorrere al « Play-Back » o ad altri artifici adatti ad assicurare una continuità musicale e visiva.

Addirittura indispensabile esso appare nel campo dei « modellini », mentre bellissimi effetti possono essere ottenuti combinando il

L'obbiettivo "cooke varo zoom

cambiamento della focale dello « Zoom », con panoramiche o con gru

Esso potrà essere adoperato vantaggiosamente anche nella realizzazione di numerosi effetti speciali, ad esempio un rapido movimento della leva dell'obbiettivo effettuato con la macchi-na da presa fissata a piombo sul tetto di un alto edificio, darà un magnifico e drammatico effetto soggettivo di qualcuno che si getti dal palazzo, altrimenti difficoltosamente eseguibile. Preziosi servigi esso ha reso in America nel campo della cinematografia scientifica e docu-mentaria. E' stato possibile infatti per mezzo del «varifocale», «penetrare» nel cratere d'un del «varifocale», «penetrare» nel cratere d'un vulcano, « risalire » le cascate del Niagara, e « discendere » nel « Gran Cañon del Colorado » passando da un totale della celebre spaccatura al particolare delle stratificazioni geologiche, per effetto di carrello, Nelle riprese di attualità poi, è evidentissimo il vantaggio di avere a disposizione diversi piani senza fermare la macchina e senza cambiare obbiettivo, specialmente se si effettua contemporaneamenta la ripresa sonora sistema questo molto usate la ripresa sonora, sistema questo molto usato in America.

Lo « Zoom » viene fabbricato per macchine da 16 mm. e da 35 mm. Attualmente, mentre

L'OBBIETTIVO "VARO ZOOM"

quello per macchine da 16 mm, è normalmente quello per macchine da 16 mm, è normalmente sul mercato prodotto a ritmo normale direttamente dalla « Bell & Howell », solo un piccolo numero di quelli per macchine da 35 mm, è stato fabbricato, ed altri vengono approntati su richiesta. Naturalmente il loro prezzo è molto alto, I due tipi sono esteticamente simili e differiscono solo per le caratteristiche ottiche e meccaniche. Essi sono costituiti da due tubi apprentiatione de l'abbitattica proportione de la companio de la consenio de la companio del companio de la companio de la companio del companio de la companio del c accoppiati: uno è l'obbiettivo propriamente to, l'altro è il mirino. Il cambiamento della focale è comandato, come abbiamo detto, da una leva e letto su una scala millimetrica. Esso può essere effettuato in una frazione di secon-do. Una volta stabiliti il diaframma e la messa a fuoco per una data posizione della leva, queste variano automaticamente e proporzio-nalmente per ogni posizione, mantenendo la messa a fuoco e l'apertura relativa dell'obbiet-

Lo « Zoom » è corredato da un teleobbiettivo addizionale e da un adattatore per prese a piecola distanza, entrambi innestabili a baionetta sul davanti dell'obbiettivo. Le caratteristiche

sul davanti dell'obbiettivo. Le caratteristiche di quello per macchine da 16 mm. sono:
Lunghezza cm. 30; larghezza cm. 8; altezza cm. 3,5; peso gr. 800; apertura del diaframma da f: 2,9 a f: 22; focale da 17 mm. a 53 mm.; messa a fuoco da m. 1,20 all'inf.
Con lo speciale adattatore per piccole distanze si possono fare riprese fino a cm. 2,5 dal soggetto, coprendo un campo di circa 24x33 mm.
Col teleobiettivo addizionale la focale va da 35 mm. a 106 mm.

35 mm, a 106. mm. La messa a fuoco da m. 4 all'inf.

L'obbiettivo per macchine da 35 mm., invece, ha le seguenti caratteristiche:

Lunghezza cm. 60; larghezza cm. 15; altezza cm. 7; peso kg. 4 (circa); apertura del diaframma da f: 4,5 a f: 32; focale da 40 mm. a 120 mm.; messa a fuoco da m. 2,40 all'inf.

Con lo speciale adattatore per piccole distanza ci possono fora riprese fine a cm. 5 del soso.

ze si possono fare riprese fino a cm. 5 dal soggetto, coprendo un campo di circa 24x33 mm. Col teleobbiettivo addizionale la focale va da 80 mm. a 240 mm.

La messa a fuoco da m. 9 all'inf.

ADATTATORE PER PICCOLE DISTANZE

PIERLUDOVICO PAVONI



CORRISPONDENZA COI LETTORI

F. L. (Roma). La critica cinematografica, redatta a Parma, ha cessato le pubblicazioni. Il Filmlexikon, edito a Milano dalla Filmeuropa (via San Giovanni sul Muro, 18) è una piccola enciclopedia cinematografica compilata da Pasinetti, e da alcuni collaboratori, sulla base del Kleines Filmlexikon dell'editore Benziger di Zurigo.

ALFREDO FONTANA (Sacile). Grazie dei complimenti. Per le risposte vedi quanto ho scritto per F. L. di Roma.

GINO MASSERINI (Cremona). Proponi delle cose interessanti, cui ha già pensato la redazione: quegli articoli appariranno presto su queste pagine. Per le « Gallerie » avrai notato che esse si alternano ai profili dei registi, quindi l'omissione del n. 3 non è « una svista » Baracco ricambia i saluti e ti assicura di aver provveduto anche per l'articolo sugli attori del muto che ti stan-

SALVATORE MARTORANA (Casteldaccia-Palermo). La grande illusione le non L'eterna illusione come hai scritto) è tra le opere più compiute del regista Jean Renoir molti critici la considerano la sua reazione perfetta. Il film è stato realizzato in Francia tra il 1936 e il 1937. Comunque la data è 1937, ovvero l'anno in cui è stato proiettato per la prima volta. Il regista di Il segno di Zorro (1940) è Mamoulian, di La Iebbre del petrolio (1940) è Conway, di Sotto due bandiere (1936) è Frank Lloyd, di Beau Geste (1939) è Wellman, di Il grano è verde (1945) è Rapper, di Perdutamente (1946) è Negulesco, di Tutte le spose sono belle (1946) è John Berry.

ARTURO ROSSI (Lecco). Nessuna valida scuola, per la specializzazione cui tu miri, esiste a Milano. L'unica via da seguire è Il Centro

Sperimentale di Roma.

LUCIANO G. (Bologna). Troppi titoli! Vedrò di accontentarti per qualcuno, ma non dimenticare che anche gli altri amici mici hanno diritto ad un po' di spazio. Il regista di Cavalleria leggera è Werner Hochbaium; Rolf Hansen ha diretto Per la sua felicità; Roger Richebé, Tradizione di mazzanotte; Mario Mattoli, Circo Equestre Za-Bum; G. M. Scotese, Il sole di Montecassino; C. L. Bragaglia, Torna a Sorrento; Alexander Hall, Pericolo biondo; Rowland V. Lee, Alla conquista dei dollari; Norman Z. McLeod, L'amore bussa tre volte.

DOCTOR (Genova). Il ritardo che tu denunci è un inconveniente cui si sta ponendo rimedio. Dici che Aristarco dà un'importanza minima all'interpretazione, nel compitare la sua rassegna critica. Non mi sembra. Perché l'autore del film è, nella maggior parte dei casi, il regista, è giusto che a lui sia dedicato quasi tutto il discorso. Noto piuttosto che Aristarco pone in luce un attore quando questi dà una prova soddisfacente, e lo ignora nel caso sia stato impiegato per meri scopi commerciali. Per la « galleria » di Bogart sarai accontentato. Nelle critiche a « tono alto» (come alcuni le definiscono) non è affatto vero che le carrellate siano considerate il pezzo di bravura di un film (almeno così tu asserisci), si citano i movimenti di macchina riusciti (che presentano vere e proprie difficolta tecniche, in molti casi solo quando hanno una loro specifica funzione espressiva.

G. C. (Bologna). Ecco i dati: La bandéra, prodotto nel 1935, Regia: Julien Duvivier. Attori: Jean Gabin, Annabella. Robert Le Vigan Pierre Renoir, Aimos. Il bandito della Casbah (Pépe le Moko). 1937, Regia: Julien Duvivier. Attori. Jean Gabin, Mireille Balin, Lucas-Gridoux, Charpin, Line Noro, Gabriel Gabrio, Saturnin Fabre, Gilbert Gil. Marcel Dalio. Il sergente di Ierro (Les Misérables). 1935, Regia: Richard Boleslawsky. Attori: Charles Laughton, Fredric March. Rochelle Hudson. Süss l'ebreo (Jud Süss), 1940. Regia: Veit Harlan, Attori: Kristina Söderbaum, Ferdinand Marian, Werner Krauss, Heinrich George, Hilde von Stolz, Eugen Klöpfer.

G.C. MARTELLI (Mollnella). L'almanacco che verchi s'intitola International Motion Picture Almanac, ed è edito dalla casa Quigley di New York nei primi mesi di ogni anno. Credo che il dr. Argeo Santucci (Via Versila, 10, Roma) sia ancora l'agente di quella casa editrice. Ti accontento per il resto.

CINEAMATORE FIORENTINO (Firenze). Grazie degli auguri e delle buone parole per il nostro lavoro. I titoli dei film che proponi vengano esaminati nelle « retrospettive » di Cinema sono stati trasmessi alla redazione: molti erano giù in programma.

GUIDO MILANO (Torino). Mi dispiace, ma non è di questa rivista la rubrica « Scambi di oggetti contro riviste». Limitiamo le segnalazioni ai libri e ai periodici: tu offri invece una macchina fotografica, Il direttore di cartello, così come tu lo indichi, non esiste in Italia. I libri d'indole tecnica vengono sovente segnalati nella «Biblioteca». Leggi attentamente quella rubrica, GINO SAVOIA (Palermo). La ri-

belle del West reca il titolo americano di The Lady from Cheyenne; Un mondo che sorge è, nell'originale. Wells Fargo; La stella dei Middleton è Renegade Ranger; Le due città è A Tale of Two Citles; Piccolo Porto è Primrose Path; La note ha mille occhi è Night has a Thousand Eyes. Il romanzo di Laura Caspary, da cui Otto Preminger ha tratto il film Vertigine, s'intitola Laura ed è stato tradotto di recente in italiano. L'amministrazione ha ricevuto, tramite mio, la tua comunicazione. Le foto, come ho già spiegato un mese fa, vengono stampate in una a tournée » speciale ogni tre mest, così si accontentano in una volta sola tutte le richieste.

BRUNO SIMONCELLI (Pescara). Dolente, ma non ho ancora visto Moonlight Dangerous, il film che reca nella colonna sonora il «Concerto di Varsavia » di Addinsel.

GIORGIO TAMBURINI (Roma) Il tuo entusiasmo per Duello al sole ti spinge ad affermare: « è un film notevolissimo e forse tra vent'anni la critica ufficiale se ne renderà conto ». E' un'opinione come un'altra, la tua, ma tra vent'anni sarai forse tu a ricrederti e a comprendere che Duello al sole è una delle vergogne di King Vidor. Fai bene a citare Il molto onorevole Mister Pulham fra le recenti opere di quel regista che meritano attenzione: un film molto bello - a veder mio e la critica dei quotidiani l'ha trattato ingiustamente. E non mi dispiace neppure la sequenza dei suonatori (con Stewart e Fonda) nel pur discutibile La strada della felicità, altro film di Vidor — e di Le-slie Fenton per una sequenza — che tu porti come pezza d'appoggio per dichiarare ancora valido e potente il regista della troppo lontana Hallelujah! Gli appunti che tu jai a certi articoli e a certi refusi sono giustissimi, hai ragione, senza al-cuna obiezione da parte nostra, quando fai notare che a Doppia vita sono stati assegnati due premi Oscar e non quattro. Hai meno ragione quando rilevi l'errore nella citazione di H. M. Pulham, Esq.; questa volta è il proto che deve abbassare il capo. Non trovo « perjetta » l'interpretazione di Gary Cooper in La conquista del West: avrà forse soddisfatto il regista ed entusiasmato ali spettatori, ma dalla semplice (manierata, nel caso di Cooper) alla perfezione, il cammino è lungo, Anche gli attri esempi che porti, ad eccezione di Thomas Mitchell ne La piccola città, non sono convincenti

FRANCO CASTELNOVI (Genova). Per le riproduzioni delle jotografie apparse su Cinema vedi la risposto data a Gino Savoia di Palermo.

DINO LANTERI (Genova) - GLAU-CO LATTANZI (Pisa) - F. S. (Via-reggio). Grazie per le vostre in/ormazioni. Qui occorre che io mi rivolga ai lettori tutti e chieda scuso per un peccato, sia pure veniale, ma sempre peccato. Un lettore mi aveva chiesto notizie del film di Wellman The Ox-Bow Incident, e io pessimisticamente — esprimevo miei dubbi circa la sua programesprimevo i mazione in Italia, perché era rite-nuto poco commerciale. Dino Lanera riteteri, Glauco Lattanzi e F. S. — che hanno compreso che il film non è stato ancora proiettato a Milano mi dicono di averlo visto nelle loro città, ovvero a Genova, Pisa e Viareggio, col titolo Alba fatale, Lan-teri, in particolare, mi assicura che la sala del Nuovo Odeon - a Genova — era semideserta quando egli e entrato. « L'esiguo pubblico dava segni evidenti di noia. Forse crede-va, acquistando il biglietto, di ussistere a un movimentato film di avventure; ma di cazzottature ve n'è una sola, brevissima, all'inizio, e poi la pellicola assume un andamento di una solennità tenta e fatale che non è nei gusti dei più » Grazie ancora: questa è vera collaborazione col Postiglione che cerca si, di accontentare tutti puntualmente, ma talvolta non vi riesce e allora i viaggiatori lo soccorrono.

ROPI (Siena). Se Lettere d'amore smarrite di Lindtberg e Panico di Duvivier sono dotati di requisiti artistici? Senza dubbio, pur tenendo conto dei loro limiti. Lindtberg, in quel film, non aveva ancora ottenuto quella « vis » cinematografica (e diciamo, implicitamente, umana) di L'ultima speranza, ma il risultato era comunque notevole: Panico (1946), anche se segna per Duvivier uno svantaggio di fronte alle opere realizzate tra il '30 e il '40, è pur sempre un'opera superiore a Destino o a L'impostore, o al Carnevale della vita, realizzati a Hollywood tra il '41 e il '45.

ILARIO REGINA (Ascoli Piceno), No, le tue domande non sono eccesle mie risposte saranno però molto brevi. Per il Filmlexikon e il Motion Picture Almanac ti rimando a quanto ho scritto per F. L. di Roma e per G. C. Martelli di Molinella. Il Motion Picture Almanac raccoglie dei dati molto prezioni: elenca gli attori, i registi, gli opera-tori, i soggettisti, i produttori ccc, e oltre a fornire le informazioni personali — come il luogo e la da-ta di nascita, le scuole frequentute. - elenca anche i film realizzati, l'anno e la casa di produzione. The Women, diretto da Cukor nel e tratto dalla commedia di Clare Boothe Luce (pubblicata su Il Dramma del 1º dicembre 1945) e sceneggiato da Jane Murphin e Anita Loos (ricordi l'autrice di I gentiluomini preferiscono le bionde?). Il commento musicale è do-vuto ad Edward Ward e a David Snell

EDOARDO SCAMERONI (Via Monte Grappa 4, Varese). Vende Cinema Vecchia Serie, tutta la collezione eccetto i primi 16 numeri, poi i nn. 109 — dal 133 ai 137 incluso — dal 145 al 160 incluso. Cede anche le annate 1941-'42-'43 di Primi Piani, e cinquanta fascicoli di Cinevita rilegati. Per tutto il blocco chiede L. 10.000.

FRANCO LO PRESTI SEMINERIO (Agrigento), La casa editrice Hoepli ha la sede in Milano, corso Matteotti n. 12; puoi chiedere anche il ca-talogo della casa Poligono, sita in via Battisti n. 1 a Milano, che ha edito tre collane interessanti e moito utili per chi si dedica con entu-siasmo al cinema. La Storia del cinema di Pasinetti, con gli aggiornamenti che ho annunciati, è ancora lontana; non so quan lo Francesco sarà soddisfatto al punto da consegnare i manoscritti all'editore, Mi faccio interprete del desiderio tuo e del lettore SALVATORE AC-CARDO (Pisa) di vedere molto presto nelle vetrine il volume, o la co-pia di volumi, della « Nuova storia del cinema ». Puoi fissare una data. Pasinetti? Il mensile La critica cinematografica ha sospeso l'uscita dei suoi numeri. Era una lettura molto raccomandabile. Oltre a leggere assiduamente Cinema, ti con-siglio di non privarti di Bianco e Nero, diretto da Chiarini, Per ave-re una buona guida non è necessa-rio pubblicare l'elenco dei film consigliati da unioni di giornalisti o da altre conventicole: il critico di Cinema suggerisce ai lettori gli spettacoli cinematografici degni e offre, agli spettatori sprovveduti, il modo di vedere un film con occhio attento. IL POSTIGLIONE

HOLLYWOOD





TΑ ΓΑ ΓΑ





CINEMA mi CINEMA DI ITALIANA RIVISTA CINEMA DI DIFFUSA PIÙ CINEMA \mathbf{n} LA PIÙ RIVISTA ITALIANA DIFFUSA DI CINEMA PIÙ DIFFUSA RIVISTA LA CINEMA m PIÚ DIFFUSA RIVISTA CINEMA DI DIFFUSA RIVISTA PIÙ I.A CINEMA DI PIÙ DIFFUSA CINEMA DI ITALIANA DIFFUSA RIVISTA PIÙ LA CINEMA DI DIFFUSA PIÙ DI CINEMA ITALIANA RIVISTA PIÙ DIFFUSA LA ni CINEMA ITALIANA RIVISTA I, A PIÙ DIFFUSA DI CINEMA ITALIANĀ RIVISTA LA PIU ni CINEMA RIVISTA ITALIANA DIFFUSA PIÙ m CINEMA ITALIANA RIVISTA DIFFUSA PIU DI CINEMA ITALIANA RIVISTA PIÙ DI CINEMA ITALIANA LA PIU ni CINEMA RIVISTA PIÙ DIFFUSA CINEMA DI ITALIANA RIVISTA PIÚ DIFFUSA LE ni CINEMA 

dal romanzo di RICCARDO BACCHELLI

CARLA DEL POGGIO ★ JACQUES SERNAS

Mario Besesti - Giulio Calí - Anna Carena - Giacomo Giuradei - Leda Gloria - Nino Pavese - Isabella Riva - Dina Sassoli - Domenico Viglione Borghese

Regia: ALBERTO LATTUADA un film lux Produtt.: CARLO PONTI