

# CENTINA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO  
LIRE 32

NUOVA SERIE - 15 FEBBRAIO 1950

# UN REFERENDUM SU LA "TERRA TREMA"

DOMENICA 29 gennaio 1950, alle ore 10, al cinema «Odeon» di Milano, organizzata dal Gruppo Lombardo Giornalisti Cinematografici, ha avuto luogo una proiezione con referendum del film *La terra trema* di Luchino Visconti. Il biglietto d'ingresso costava lire 150. Sono intervenuti 2700 spettatori. Erano presenti il regista (che ha presentato il film), l'operatore G. R. Aldo, Antonio Pietrangeli, l'operatore alla macchina Di Venanzio e l'aiuto-regista Zeffirelli. La proiezione è stata applaudita numerose volte a schermo acceso, specie allorché le donne aspettavano il ritorno della barca, all'addio tra Mara e Nicola, e al dialogo presso la barca rovinata tra Ntoni e la ragazzina. Hanno risposto al referendum 516 spettatori, cioè il 22,81% (365 al termine dello spettacolo, 151 invece hanno mandato per posta le cartoline-referendum al G.L.G.C.). Delle risposte, 471 (91,28%) sono risultate favorevoli al film; 26 (5,04%), favorevoli con riserva; 19 (3,68%) contrarie.

## RISPOSTE CONSEGNATE AL TERMINE DELLA PROIEZIONE

**Favorevoli-elogiative** (216 schede): «Ottimo per la sua umanità», «Bellissimo», «Perfetto», «Approvo», «Molti film come questo!», «Film di alta potenza espressiva», «Ti ringraziamo di aiutarci come puoi», «Il film che rimane qualche cosa da pensare», «Ha toccato il cuore di tutti coloro che vivono questa vita», «Finalmente comincio a conoscere la Sicilia e il problema meridionale. W Visconti!», «Al sacrificio di questi pescatori approvo il film», «Grazie Visconti grazie di cuore per questo film da un semplice operaio», «Il vero film reale», «Vedere un film così umano e veritiero fa troppo male al cuore».

**Favorevoli-meditate** (131 schede): «E come ciechi ci affatichiamo ai remi di una barca che non è nostra», «Film d'un realismo grandioso montrant la dure vie des travailleurs. Les hommes apprennent par leur propre et douloureuse expérience que ça doit changer. Prises de vue magnifiques» (Un Egyptien), «Pare impossibile che dai Malavoglia ad oggi sia sempre lo stesso», «E' un film realistico. La realtà e la verità spiace a certuni ma è gradita dalla parte più sensibile del nostro popolo» (Oscar Levrraro, operaio), «Crea un nuovo e più stretto legame tra noi e loro» (V. Carra), «Il film è troppo veritiero perché possa esser capito da tutte le coscienze», «E' un film che come i precedenti *Paisà*, *Sciucchià*, ecc. chiede il seguito e la soluzione», «Un film da vedere molte volte perché c'è molto da riflettere», «E' un film coraggioso che mette in evidenza un doloroso aspetto dell'umanità» (Maggiore della Riserva Emilio della Valle).

**Favorevoli con riserva** (6 schede): «Slegata la prima parte; magnifica la seconda», «Troppa realtà», «Molto reale ma eccessivamente spinto».

**Contrarie** (12 schede): «Molto brutto!», «E' un bidone!», «Buttatelo a mare», «Due cose nuocciono al film: la propaganda politica e la regia di Luchino» (Dino Landi), «Cento di questi film... e povero cinema italiano!», «Un trionfale, umano sforzo di reciproca comprensione avrebbe portato lavoratori e imprenditori a creare una cooperativa di produzione e di consumo, sull'esempio da anni realizzato nell'alta e civile Europa Scandinava» (Natale Pulvirenti).

## RISPOSTE INVIATE A MEZZO POSTA

**Favorevoli, a carattere sociale** (52 schede): «Se visse Massimo d'Azeglio e vedesse questo film direbbe che gli italiani si stanno facendo» (Carla Carugo), «E' un film che dovrebbe meritare l'apprezzamento di tutti coloro che si sentono onesti e che odiano l'egoismo umano» (Mario Botteghi, Via Laurana 6, Milano), «Non sono un assiduo frequentatore di sale cinematografiche perché i prezzi non consentono a me, semplice operaio, di disporre sempre dei soldi necessari, ma in special modo la mia assenza è dovuta al fatto che la grande maggioranza dei film da me visti avevano un contenuto tale che dopo poche ore o, al massimo, il giorno dopo la visione, non ne

ricordo né il titolo né la finalità... *La terra trema* è per me un lavoro che fa meditare e che non si dimentica facilmente, quindi un bel film» (Achille Grossi), «Il film è bellissimo; esso risponde a tre domande: 1) il perché degli emigranti, 2) il perché della prostituzione, 3) il perché dei dolori morali» (R. Rafarè), «E' il film migliore che abbia visto, sinceramente. Uscendo dal cinema i personaggi mi hanno seguito come se li avessi conosciuti e credo così succederà a tutti gli uomini (e siamo la maggioranza) che vivono stentatamente» (Ely Bozzi-Morganti, Via C. Colombo 6, Milano), «Lavoro ottimo per chi ha cuore che sente e cervello che ragiona. Mette in evidenza come sia sorpassato il sistema e l'organizzazione della attuale società nella quale molti soffrono per la gioia di pochi che godono» (Vincenzo Caruso, artigiano, Via Statuto 18, Milano), «Gli italiani devono essere fieri di un film quale *La terra trema* che, sebbene non esca da una Mecca del cinema come Hollywood, racchiude in sé tesori ben più immensi di educazione civile e cristiana» (Firmina Gelati in Gironi).

**Favorevoli, a carattere umano** (35 schede): «Il sudeto films la terra trema è meraviglioso in tutta la trama che parla al cuore di tutti. Cueli che soffrono e anno trope lacrime d'asiugare e troppi lutti da portare sulle spalle perciò io spero che altri film vengono fatti come questo e abiano il volto di tutti», «Egregio Signor Luchino Visconti la ringrazio dei suoi film che resteranno nella storia dei presenti e dei futuri a dire la verità che si vive in molti paesi del globo terrestre e che per mia disgrazia ne è fatto esperienza diretta per molto tempo essendo di famiglia di contadini che lavorano a giornata» (P. Ingridio), «Cosa debbo dire? Sono state tre ore di vero godimento, malgrado il nodo alla gola per tutto lo spettacolo» (Benvenuto Fornasiero), «Tre spettatori dietro di me tentavano di irridere il film: penso non fossero cristiani», «Terribile ma stupendo!» (Carla Galli, Via Compagnoni 9, Milano), «*La terra trema* è un film che fa rammaricare chi (vendendolo) non può dar libero sfogo alle lacrime. Tocca il cuore nei sentimenti di giustizia e di amore tra gli uomini» (Alberto Riva, operaio O.M., Milano), «Permè il film è molto sentito ma un signore commentava dicendo che ci vogliono Film Americani, ma io le ho risposto che l'America ha i soldi ma poco sentimenti, a visto Lei Roma Città aperta in nome della legge e ladri di biciclette? e così abbiamo fatto una mezza discussione» (Ariosta Rossini in Rossetti, Piazzale Susa 15, Milano), «Mi ha commosso e sono contento d'aver fatto il viaggio da Como a Milano malgrado la neve e il freddo» (F. Learino).

**Giudizi artistico-estetici** (26 schede): «Obbligare il pubblico a pensare senza annoiarlo è un compito difficile specialmente quando si vuole evitare la facile retorica oppure l'intrusione di episodi romanzeschi tipo *Riso amaro!* A mio avviso Visconti c'è riuscito perfettamente con sobrietà d'immagini e fresca aderenza alla realtà anche se scabra e triste» (Ugo Bertieri, Via Cervignano 2, Milano), «Il più crudo realismo ha raggiunto in certi punti vera espressione di arte classica» (dott. Ada Corbelli), «I tagli evidenti nuocciono sensibilmente... non tutti sono in grado di approfondire la vicenda per la difficile "coralità" dell'ambiente» (Giovanna Romeo, Via Marcona 1, Milano), «Non è possibile criticare un film quando la realtà appare come un suono armonico. Tutto perfetto fuorché la parte musicale che poteva, con una simile vicenda, esprimersi maggiormente» (Vittorio Bellani, operaio), «Il film non manca di pregi ma vi è implicato un difetto fondamentale. Il dilungarsi delle sequenze basate quasi esclusivamente sulla fotografia pone in secondo piano il problema sociale... Sacrificando forse il paesaggio e gli ambienti e basandosi più particolarmente sui primi piani, che rendono più evidenti gli stati d'animo, l'opera avrebbe avuto carattere più significativo» (Adriano Bernacchi, Via Sondrio 2, Milano), «Questo film contiene dei punti oscuri... è appunto perché il regista è riuscito ad essere grande in moltissimi punti del film che noi lo preghiamo di imparare ad essere grande anche negli altri» (Alberto Lecco), «Questo film segna, secondo me, un progresso su Eisenstein» (Ni-

no Airoldi, Viale Umbria 49, Milano), «Intanto è cinematografo, come di rado è dato vederne: la potenza di verità di quei volti, la incisività di quelle figure di donne, quei gridi, quei pianti di bambini, quelle parole d'amore, indimenticabili come tutto il film... Per la nostra commozione, secondo il più classico dei canoni estetici, ma ancora per nostra edificazione perché il film è una esaltazione dell'uomo» (Antonio Pozzi, Via Arcivescovado 1, Milano).

**Giudizi politici** (8 schede): «Come vecchio sindacalista non posso non approvare il film» (Giuseppe Castoldi), «Dal punto di vista politico, ho constatato che, durante la proiezione io stesso e credo anche la massa degli spettatori era influenzata dal contenuto sociale del film, al termine un certo vuoto si era creato dentro di me per il modo con cui finisce. Questo vuoto è per la mancanza di entusiasmo che il film lascia dietro di sé. Ma forse questa critica può essere errata pensando che l'entusiasmo viene sostituito dalla meditazione e dal ragionamento» (Attilio Sardena, apprendista soffiatore vetro, Via P. Rossi 87, Milano), «Se veramente ci interessa tanto la situazione siciliana, ci collabori ognuno nel limite della propria possibilità appoggiando attivamente coloro che potrebbero fare veramente qualcosa per la Sicilia e cioè il governo» (Adelio Riva, Via Cappuccio 18, Milano), «Un grande film che fa comprendere al proletariato settentrionale le condizioni-ambiente in cui in Sicilia il desiderio di giustizia umana e sociale si manifesta e non si concretizza in conquiste durevoli per mancanza di chiara visione classista (Ntoni doveva portare i pescatori alla lotta salariale, e poi, eventualmente, alla formazione di una cooperativa» (L. Barbeti).

**Giudizi di bambini** (3 schede): «Il mio giudizio da bambino è questo: com'è cinematografo è bellissimo, ma è girato troppo lento, sebbene io ne capisco poco. Mi meraviglio come non vi sia nemmeno un attore eppure tutti abbiano recitato benissimo. Non dimenticherò mai quelle vere facce da contadini» (Bruno Nodin, anni 10), «Vale cento film americani» (Campo Lia anni 11), «Sono una bambina di 11 anni e ho pianto tanto perché c'erano i bambini tutti vestiti male che avevano fame. Io vorrei che i bambini e gli uomini fossero felici. Toni con tutti gli altri vinceranno!» (Maria Laura Gentili).

**Giudizi contrastanti e negativi** (20 schede): «La polemica sociale non sempre mi pare bene centrata: gli sfruttatori non sono mai così scoperti ma più lontani e più pericolosi... Toni è più un ribelle che un apostolo; ma c'è Mara, la luce di tutto il film e, in definitiva, la più forte» (Lina Merzagora), «Il pubblico, abituato a veder condurre in porto i minimi particolari del cinema americano, non è ancora abituato allo sfuggire della sorte di alcuni personaggi, cosa del resto senza importanza nel nucleo centrale del film» (Lydia Santerni), «Alcune belle scene come quella dell'addio di Mara al muratore. Recitazione che stanca per mancanza di veri attori. In conclusione, film che interessa poco e diverte meno» (Gino Milani), «Riguardo a ciò che ne è stato detto e scritto: esagerato lo scandalo di chi vi ha visto tanto intimità all'odio; nel giudizio di Venezia va rilevato che, rispetto all'*Amleto*, *La terra trema* è, se non altro, opera più cinematografica» (Giuseppe Gola).

**Giudizi contrari** (7 schede): «Il film non si regge perché è fatto male; è montato da cane. Carico di sequenze inutili e lunghe. Il ritmo è spezzato. Risate che fanno pietà, ecc. ecc. Povero cinema italiano!» (Zeger), «Film freddo, tetro, pesante, che stanca; è nocivo al proprio scopo. Non ha tratti originali né fa intravedere soluzioni. Bilancio come film: negativo. Presentazione (del regista) pessima, da persona non sicura del fatto proprio, impressione sottolineata dal fatto che si presentò sul palcoscenico con l'ombrello» (Alice Bernt).

**Uno spettatore scrupolosissimo:** «Un film di questa categoria non può essere giudicato nello spazio di una cartolina e dopo una sola visione».

**Uno spettatore-finanziatore:** alla sede del Gruppo Giornalisti Cinematografici Lombardi è giunta una busta contenente la cartolina-referendum, firmata «Un travet», e lire cinquecento (molti spettatori hanno chiesto a Visconti di terminare la trilogia; molti hanno proposto un finanziamento popolare; uno, oltre al finanziamento popolare, ha proposto al G.L.G.C. di creare una sala di proiezione «per film di eccezione, che il normale noleggiò rifiuta»).

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie  
Volume III

FASCICOLO 32

Anno III - 15  
Febbraio 1950

Questo fascicolo contiene:

*Un referendum su "La terra trema"*  
Seconda di copertina

*Cinema-gira* . . . . . 66

B.

*Lire, dollari e morale* . . . . . 69

PIO BALDELLI

*Cronaca, realtà e poesia* . . . . . 70

LÉONIDE MOGUY

*La "dernière chance" di Corinne Luchaire* . 73

LO DUCA

*Primo "Cinéma d'Essai"* . . . . . 74

DOMENICO MECCOLI

*Cecchi e la crisi dei soggetti* . . . . . 76

RENATO GIANI

*Pittura e cinema a colori (inchiesta)* . . . 77

EDGARDO PAVESI

*Il grido nella jungla* . . . . . 80

FERNALDO DI GIAMMATTEO

*I dignitosi ragionieri del cinema austriaco* . 82

ITALO DRAGOSEI

*La "Bisbetica" moderna che piaceva a Renoir* . 84

GIULIO CESARE CASTELLO

*Galleria: Joan Fontaine* . . . . . 86

OSVALDO CAMPASSI

*Retrospective: "Il nottambulo" di Chaplin* . 88

GUIDO ARISTARCO e VICE

*Film di questi giorni* . . . . . 90

O. D. F.

*Rider's indigest* . . . . . 93

VIRGILIO TOSI

*Circoli del cinema* . . . . . 95

IL POSTIGLIONE

*La diligenza* . . . . . 96

MARIO VERDONE e R. P.

*Biblioteca* . . . . . Terza di copertina

\* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. F. FRISONE \*

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1  
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via Ruggero Fauro, 84 - Tel. 873159  
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin-  
2007, 23 Str. Astoria S. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'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: la Bergman e Mario Vitale in "Stromboli" di Rossellini.



Comici del cinema americano: Red Skelton in « I Dood It » (« Il signore in marsina », 1943): uno dei primi film diretti da Vincente Minnelli.



Loretta Young, che ha recentemente terminato « Key to the City ».

# CINEMA GIRA

interpreti Gianna Maria Canale, Franca Marzi, Piero Palermi, Carlo Ninchi, Paolo Stoppa, Peter Trent; Totò cerca moglie (Forum Film), regista Carlo L. Bragaglia, interpreti Totò, Marisa Merlini, Ave Ninchi, Elvi Lissiak, Aroldo Tjeri, Paul Muller, Mario Castellani, Luigi Pavese; Francesco, giullare di Dio (Amato), regista Roberto Rossellini, interpreti autentici frati e Aldo Fabrizi; Il cammino della speranza (Rovere-Lux), regista Pietro Germi, interpreti Raf Vallone, Elena Varzi, Sara Urzi, Sara Arcidiacono, Franco Navarra; Totò, il buono (P.D.S.), regista Vittorio De Sica.

## Le annunciate retrospettive...

...della XI Mostra di Venezia saranno dedicate a Greta Garbo, King Vidor e Marcel Carné. Di Greta

« Continental Manager » della M.P.A.A.; e sono i seguenti: fornire informazione sul sistema fiscale vigente negli Stati Uniti per i film stranieri; fornire informazioni sulle disposizioni doganali degli Stati Uniti per la ammissione dei film stranieri; fornire informazioni sulla censura di stato, laddove essa esiste; fornire informazioni circa le disposizioni del Codice interno di produzione della industria americana; fornire, senza alcuna spesa, la possibilità di visionare film in lingua straniera; disporre quanto necessario per l'importazione e il deposito di copie in dogana; interessarsi per l'accoglienza ai produttori stranieri e ai loro rappresentanti, e provvedere a organizzare per essi contatti con l'industria cinematografica americana; fornire

## Difesa del lieto fine...

...si potrebbe definire la lettera inviata recentemente da Frank Capra al direttore di una pubblicazione cinematografica fiorentina. « Io credo di conoscere l'America e gli americani », egli dice, « e credo pure che i miei film sugli americani siano veri e reali. Noi siamo bruschi, imprudenti, violenti, ma siamo anche sentimentali, generosi, ottimisti, con una sublime fiducia in noi stessi. Noi crediamo nel lieto fine perché crediamo nel superamento delle difficoltà. Noi non accettiamo la filosofia fatalistica di essere vittime delle circostanze: siamo incapaci di concepire la nostra fine. Una delle maggiori differenze tra americani ed europei è questa: gli europei in generale hanno perduto la speranza,



A sinistra: Ida Lupino in « Deep Valley » (« Disperato amore », 1947) di Jean Negulesco. A destra: una inquadratura cara al Wellman di « Story of G. I. Joe » (« I forzati della gloria », 1945) e tratto dal recente film « Battleground »; produzione Dore Schary, scenario di Robert Pirosh.



## ITALIA

### Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: La rivale dell'imperatrice (Scalera), regista Sidney Salkow, interpreti Valentina Cortese, Richard Greene, Isa Pola, Antonio Centa; La portatrice di pane (Minerva Film, con partecipazione francese), regista Maurice Cloche, interpreti Vivi Gioi, Carlo Ninchi, Jean Tissier, Jacky Flint, Philip Lemaire, Nicole Francis, Nerio Bernardi.

### Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Napoli milionaria (De Laurentiis), regista Eduardo De Filippo, interpreti Eduardo e Tina De Filippo, Carlo Ninchi, Delia Scala, Leda Gloria, Dante Maggio, Piero Carloni, Gianni Glori, Laura Gore, Mario Soldati; e Totò; Il ladro di Venezia (Scalera-Wachs Berger), regista John Brahm, interpreti Maria Montez, Paul Christian, Massimo Serato, Camillo Pilotto, Gualtiero Tumiati, Luigi Tosi, Aldo Silvani, Paolo Stoppa, Mario Besesti, Gino Saltamerenda, Umberto Sacripanti; Il figlio di d'Artagnan (Augustus Film), regista Riccardo Freda, in-

Garbo saranno presentati Anna Christie, Anna Karenina e Margherita Gauthier, oltre ad un'antologia delle sue più note interpretazioni preparata dallo stesso direttore della Mostra, Antonio Petrucci. Per King Vidor, la scelta è caduta su La folla, Alleluja! e Nostro pane quotidiano; per Marcel Carné, su Quai des brumes, Les visiteurs du soir e Les enfants du Paradis. Si annuncia anche una mostra retrospettiva del pioniere italiano Omegna, curata da Ermanno Contini. Infine è stato scelto il cartellone per la XI Mostra di Venezia. Il vincitore del concorso, a suo tempo bandito dalla Mostra stessa, è Gino Morandi di Venezia; secondo classificato: S. Vojen di Parigi.

### Quale rappresentante...

...dei produttori italiani; in seno all'«Ente consultivo e informativo in favore dei produttori stranieri che desiderano esportare i loro film sul mercato americano», Ente costituito recentemente dalla M.P.A.A., è stato nominato il dott. Renato Gualino. Gli scopi di tale Ente sono stati illustrati a Roma, in una conferenza stampa, dal signor Gerard Mayer,

moduli standard per i contratti di noleggio; fornire liste di possibilità commerciali per i film in lingua straniera; fornire informazioni sui cinematografisti e sulla loro potenzialità nei vari settori del mercato americano. A capo dell'Ente sarà un uomo di vasta esperienza del mercato americano, con particolare conoscenza dei film stranieri. Egli sarà assistito da un Ufficio Consulenza costituito da quattro rappresentanti delle grandi Case internazionali (inizialmente, Arthur Loew, Philip Reisman, Joseph Siedelman, Murray Silverstone), da un grande esercente, da un noto Direttore alle vendite, da un noto esponente del campo pubblicitario, da un rappresentante per ciascuno dei seguenti Paesi: Italia, Francia, Messico, Argentina, Svezia, Spagna. Si sottolinea che l'Ente in parola non promette ai produttori stranieri aumenti d'incasso nel mercato americano. « Questa è una questione commerciale che dipenderà esclusivamente dagli sforzi dei produttori, dalla qualità del loro prodotto e dall'accoglienza che il pubblico americano riserverà ad esso ».

mentre gli americani no... La grande verità è questa: che il genere umano si affanna da ogni parte a credere nella speranza. Infine, io credo in essa; e così provo a trasferirla nei miei film. Penso di essere un uomo fortunato, di avere del talento, e che mi sia data la possibilità e la opportunità di esprimerlo. In cambio, provo a fare anch'io la mia piccola parte, perché il mondo sia un posto migliore per vivere ».

### L'esportazione...

...dei film italiani nel 1949 ha subito una leggera flessione nei confronti del 1948: 562 vendite contro 586. Il dettaglio delle esportazioni è il seguente: Argentina, 26 film; Arabia, 2; Austria, 2; Australia, 1; Belgio, 29; Brasile, 57; Bulgaria, 4; Canada, 1; Cile, 2; Cipro, 11; Columbia, 2; Cuba, 23; Danimarca, 1; Egitto, 70; Equador, 2; Francia, 39; Grecia, 41; Giappone, 9; Germania, 19; Inghilterra, 7; Iran, 3; Iraq, 9; Jugoslavia, 4; Israele, 2; Libano, 3; Lussemburgo, 3; Malacca, 2; Medio Oriente, 3; Messico, 7; Norvegia, 8; Olanda, 19; Palestina, 8; Paraguay, 1; Perù, 2; Polonia, 3; Portogallo, 13; Svezia, 1; Sud Africa, 2; Stati

Uniti, 34; Sud e Centro America, 7; Siria, 5; Spagna, 12; Svizzera, 41; Tangeri, 7; Turchia, 11; U.R.S.S., 1; Uruguay, 3; Venezuela, 1. Nello stesso periodo sono stati esportati 171 cortometraggi: Argentina, 1; Brasile, 7; Canada, 6; Danimarca, 6; Egitto, 4; Francia, 12; Germania, 1; Messico, 33; Norvegia, 4; Stati Uniti, 26; Sud America, 39; Svizzera, 32.

#### Un'altra conferenza stampa...

...fra le tante che si svolgono quotidianamente a Roma, è stata tenuta da Sidney L. Bernstein, produttore di *Rope* e di *Under Capricorn*. Da lui abbiamo saputo che la tecnica impiegata da Hitchcock in *Rope* non è applicabile a tutti i film, che in America non amano i film troppo realistici, che la situazione dell'industria inglese, con tremila disoccupati, è « sad and serious », triste e seria. Gli è stato chiesto se anche lui avesse intenzione di produrre in Italia, e ha risposto: « Se tutti i produttori stranieri che vengono a Roma dovessero fare film, i vostri

sono in corso trattative con Orson Welles, Henry Fonda e Jean Simmons. Il film sarà girato in inglese. Prevista una spesa di oltre 200 milioni.

#### Nessun cinema romano...

...ha rispettato nel 1949 l'obbligatorietà degli ottanta giorni di programmazione del film italiano, neanche i cinematografi dell'E.N.I.C. che è un Ente parastatale: così risulta da una inchiesta dell'Agencia Telegraph. Ma sarebbe interessante conoscere i dati per tutte le principali città italiane. C'è da supporre che ci si troverebbe di fronte a una dimostrazione dello strano modo che si ha in Italia di applicare la legge.

#### Riprendendo il suo vecchio progetto...

...del 1942, Carmine Gallone ha proposto all'A.N.I.C.A. la realizzazione di una « Casa di riposo dei cineasti ». Il necessario finanziamento dovrebbe essere fornito, in un periodo di cinque anni, dalla produzione e dallo sfruttamento di un film all'anno.



Da « *Born to Kill* » (« *Perfido inganno* », 1946) di Robert Wise, che in seguito realizzerà « *The Set-Up* » (1949) premiato dai critici a Cannes.

stabilimenti non basterebbero ». Tuttavia non ha escluso questa possibilità.

#### Si sta doppiando...

...in lingua inglese. In nome della legge, con dialogo scritto da Peter Thomkins. La signora Cattaneo, direttrice del doppiaggio estero della « Palatino », per saggiare le preferenze inglesi, ha tentato l'esperimento di doppiare il primo rullo in due diverse maniere: in inglese puro, e in inglese con cadenza italiana. In Inghilterra giudicheranno e decideranno.

#### Un accordo...

...è stato concluso fra la R.A.I. e la I.N.C.O.M. In base a quest'accordo, la Teleincom fornirà alla R.A.I. programmi televisivi di mezz'ora ciascuno.

#### Inspirato...

...dall'Antologia di Spoon River. Tutti riposano nella valle sarà il primo film diretto da Pietro Regnoli, attualmente critico cinematografico di L'Osservatore Romano. La sceneggiatura è dello stesso Regnoli e di Brunello Rondi. Per gli interpreti

con la partecipazione gratuita degli autori, degli interpreti, degli stabilimenti e delle Case di sviluppo e stampa. Inoltre, per tali film, noleggiatori ed esercenti dovrebbero rinunciare alle percentuali di loro spettanza e lo Stato concedere la completa esenzione dalle tasse. Calcolando un incasso medio di 200 milioni per film, si verrebbe a costituire un capitale di un miliardo con il quale costruire la Casa e mantenerla a beneficio di tutti i cineasti, dai generici ai registi e agli attori. Gallone propone di intitolare la Casa a Guazzoni « che fu il primo a rendere universale la nostra arte con il Quo vadis? ».

#### I migliori film spettacolari...

...italiani saranno presentati a New York, nel periodo 19 giugno-2 luglio, in occasione della « Prima Fiera del Commercio e del Turismo d'Italia » che si terrà al Grand Central Palace.

#### 200 spettatori...

...delle prime visioni sono stati intervistati dalla Rivista Spettacolo alla scopo di indagare sull'orientamento cinematografico del pubblico



Virginia Mayo, che ha interpretato accanto a Danny Kaye « *The Secret Life of Walter Mitty* » di McLeod e « *A Song Is Born* » di Hawks.

romano. Secondo i risultati dell'inchiesta, Alida Valli è l'attrice italiana preferita, seguita da Anna Magnani; Girotti l'attore italiano preferito, seguito da Amedeo Nazzari. Degli stranieri, l'attrice preferita è Ingrid Bergman; l'attore, Gary Cooper. Il più apprezzato film italiano risulta *In nome della legge*, seguito da *Ladri di biciclette*. Per i generi, viene in testa il drammatico, seguito dal sentimentale, dall'avventuroso e dal comico. Dei duecento spettatori intervistati, 118 leggono siste-

maticamente le critiche, 80 leggono sistematicamente articoli sul cinema e 61 leggono abitualmente giornali cinematografici.

#### 50 miliardi...

...lordi sono stati incassati complessivamente dai cinema italiani nel corso del 1949. A questa cifra, le prime visioni concorrono con un gettito di 20 miliardi.

#### È in corso di stampa...

...il Cine-Annuario 1949-50, per le edizioni Fratelli Palombi di Roma.



Una delle più recenti fotografie di Simone Simon: dal film « *Donne senza nome* », realizzato in Italia dal regista ungherese Géza Radványi.

Questo annuario costituisce l'aggiornamento e il completamento dell'edizione uscita nel 1948, e contiene tra l'altro i dati più utili sull'organizzazione dell'industria cinematografica in Italia, sulla nuova legislazione e regolamentazione sindacale, schede sull'attività di attori, registi e tecnici oltre all'elenco generale delle sale cinematografiche in Italia. Anche questa nuova edizione del Cine-Annuario è a cura di Achille Valignani.

## GRAN BRETAGNA

Si ha notizia...

...di trattative in corso tra la 20th. Century-Fox e l'organizzazione Rank per il passaggio di proprietà degli stabilimenti di Denham. La Casa americana effettuerebbe l'acquisto con i fondi congelati. Un funzionario del « Board of Trade » ha però dichiarato che, per impedire il passaggio di proprietà, si può invocare quella clausola dell'accordo monetario del 1948 che dice che eventuali investimenti americani in cinema britannici debbono essere autorizzati caso per caso. Si tratterebbe però di una interpretazione estensiva della clausola.

Un violento attacco...

...contro la critica è stato pubblicato dalla rivista Kinematograph Weekly, firmato con uno pseudonimo che nasconde « una ben nota personalità dell'industria ». Vi si legge fra l'altro: « Vi sono certamente poche industrie al mondo così mal servite dalla stampa come la nostra. Poiché il cinema è un'arte oltre che un'industria, noi non possiamo facilmente conformarci a schemi prestabiliti. Sarebbe ragionevole attendersi maggiore comprensione per i nostri problemi da parte dei giornalisti, i quali dovrebbero essere persone intelligenti per far bene il loro mestiere, non è vero? Ebbene, di ciò neanche l'ombra! Della obiettività complessiva tecnica e finanziaria della produzione e distribuzione dei film si approfitta troppo spesso per tracciare quadri di disordine e d'incompetenza ».

« Trio » sarà...

...il primo film di una produzione associata Rank-Paramount. Basato su tre novelle di Maugham, conterà di tre episodi che saranno diretti rispettivamente da Harold French, Anthony Darnborough e Ken Annakin.

## FRANCIA

Oltre ad Isa Miranda...

...Max Ophüls ha scelto, quali interpreti del suo nuovo film *La ronde*, Simone Signoret, Danielle Darrieux, Odette Joyeux, Anouk Aimée, Gérard Philipe e Serge Reggiani. « On revient toujours à ses premiers amours », ha detto Ophüls. « E, bisognerebbe aggiungere », ha continuato, « è particolarmente piacevole ritornarvi. Ciò dà talvolta l'illusione di ridiventare giovani, talaltra di ritrovare cose care perdute. I miei primi amori cinematografici furono viennesi. Continuarono ad essere la mia fonte d'ispirazione migliore durante la mia non breve attività di regista, a stare al giudizio dei critici. Ed è soltanto il timore di apparire monocorde che mi trattiene dall'attingere a tale fonte ogni volta che progetto un nuovo film. E perciò, è soltanto dopo essermi imbat-



E' morto in questi giorni Alan Hale, noto attore caratterista del cinema americano. Il suo nome rimane legato a molti film muti e sonori: da « Robin Hood » (1922) a « The Covered Wagon » (1932), da « The Lost Patrol » a « It Happened one Night » (1934), da « Adventures of Mark Twain » (1943) a « Perilous Holiday » (1946). Alan Hale aveva diretto anche qualche film. Era nato a Washington il 10 febbraio 1892.

tuto in un soggetto che si distacca da quelli che dettero materia ai miei film precedenti che mi son deciso a varcare nuovamente il Rubicone e a fare il mio quarto film viennese, ricavato da un dramma di Arthur Schnitzler il quale fu anche autore del soggetto di quello che è forse il mio miglior film: *Liebelel* ».

Convinto assertore...

...dell'utilità della cooperazione internazionale, si è dichiarato Christian-Jaque di ritorno a Parigi. Com'è noto, dopo aver diretto a Roma *La Certosa di Parma*, ha realizzato a Stoccolma *Singoa*. Ora sta preparando un film sugli oggetti smarriti, distinto in quattro episodi che gli daranno modo di mostrare una Parigi ancora inedita, o quasi: le « halles » all'alba, i « boulevards », i

quartieri aristocratici e quelli popolari.

L'Associazione francese...

...« Les semaines du cinéma », presieduta da J. P. Frogerais, organizza — in occasione del primo congresso della Federazione internazionale dei produttori cinematografici — una « Settimana del film » che ha come scopo quello di far vedere ai produttori e ai giornalisti stranieri le più recenti realizzazioni del cinema francese. Questa manifestazione si svolgerà al Palazzo dei Festival di Cannes dal 25 febbraio al 2 marzo 1950. Sono stati invitati alla manifestazione delegati e rappresentanti di sedici nazioni.

Marcel l'Herbier ha rivolto...

...un appello agli spettatori affinché salvino la cinematografia francese. « Lo spettatore è tutto », egli ha detto. « Nelle sue mani sta la salvezza della nostra cinematografia... Tutti coloro, e sono falange, che propugnano rimedi per la cinematografia francese non mancano mai di dichiarare, al capezzale del paziente, che la somministrazione di tali rimedi è, nella crisi che egli attraversa, questione di vita o di morte. Codesti dottori s'ingannano. E' una questione di vita, non di morte... Ho il pessimismo di pensare che alla cinematografia francese capiterà di peggio. Peggio che morire. Che le capiterà di sopravvivere. Ma priva della metà di se medesima, irricoscibile, inferma... E' questo prolungamento di un'esistenza da grande invalida, questa sopravvivenza alla morte, che minaccia la nostra produzione. Si giudichi. Da circa due anni si vede la pelle di una produzione asmatica assottigliarsi ogni giorno di più. Si vede, di film in film, il periodo delle riprese restringersi, sparire le garanzie artistiche della produzione. E ciò che non si vede, o per lo meno si vede troppo raramente, sono dei produttori che, nel quadro striminzito dei loro bilanci ridotti, si sforzano di dotare i loro film di una dose di spiritualità che supplisca in qualche modo alla mancanza di mezzi. Risparmiare al film francese il disonore di questa sopravvivenza, salvare per la testa ciò che non può essere salvato con un'azione per tutto il corpo, ecco ciò che occorrerebbe fare con tutta urgenza. Ma chi può farlo?... Armate di spettatori,

## INTERESSA GLI SCHEDATORI

E' NOTO che, per diverse ragioni, fra cui importantissima la mancanza di materiale sicuro di consultazione, in Italia non esiste uno schedario cinematografico veramente completo. E' nostra intenzione costituirlo, per metterlo a disposizione di tutti gli studiosi di cose cinematografiche; ma per far ciò ci occorre la collaborazione dei molti schedatori italiani.

Dal n. 33 di *Cinema* inizieremo la pubblicazione dello schedario di attori e registi noti. Chiediamo ai nostri lettori d'inviarci i dati in loro possesso per i nomi che annuncieremo anticipatamente, di mano in mano; così, riunendo dati di diversa fonte, sarà possibile compilare delle schede complete.

In ogni puntata dello *Schedario* daremo i nomi dei lettori che vi hanno maggiormente contribuito. Alla fine dell'anno, verrà assegnato un premio di L. 50.000 al lettore che avrà mandato il maggior numero di dati, e di L. 20.000 al secondo.

Questa volta preghiamo i lettori di volerci inviare, entro il 15 marzo, i dati in loro possesso sulle seguenti voci: Robert Alda, Alerme, Goffredo Alessandrini, Georg Alexander, Michèle Alfa.

destatevi! Organizzatevi! Agite! Non lasciate ulteriormente all'onta di una sopravvivenza podagrosa una cinematografia che è stata, e può ritornare, la prima del mondo!».

## GERMANIA OCC.

Solo 8 film...

...tedeschi sono stati venduti all'estero nel corso del 1949, per un totale di 60 mila dollari. Prima della guerra, la Germania esportava film per 300 milioni di marchi e ne importava per 5 milioni.

Alla periferia di Berlino...

...presso Span-lau, due grandi edifici che erano stati costruiti per una fabbrica di munizioni, vengono ora adattati a stabilimenti per la produzione cinematografica. Si spera che prima della fine dell'anno vi possano già essere prodotti otto film.

## U. S. A.

Il maggior successo...

...finanziario americano del 1949 è *Jolson Sings Again* che ha incassato cinque milioni e mezzo di dollari. Seguono: *Pinky* (4.200.000), *I Was A Male War Bride*, *The Snake Pit* e *Joan of Arc*, con 4.100.000 ciascuno. L'attrice più redditizia è stata Jeanne Crain, con due film che hanno incassato complessivamente 3.475.000 dollari. Seguono: *Cary Grant* (due film, dollari 3.450.000), *Esther Williams* (due film, dollari 3.400.000), *Bob Hope* (due film, dollari 3.350.000). Contemporaneamente a questa statistica, il *Motion Picture Herald*, da parte sua, annuncia i risultati del referendum annuale fra gli esercenti per conoscere gli attori più popolari dell'annata. Ecco, nell'ordine, i primi dieci nomi: *Bob Hope*, *Bing Crosby*, *Abbott e Costello*, *John Wayne*, *Gary Cooper*, *Cary Grant*, *Betty Grable*, *Esther Williams*, *Humphrey Bogart*, *Clark Gable*.

Esponenti dell'industria...

...cinematografica delle grandi reti radiofoniche si sono riuniti per gettare le basi di un'alleanza per combattere le limitazioni della censura.

## U. R. S. S.

A Mosca...

...è uscita un'edizione sonorizzata di *Potomok G.ingis-Khana* (« L'erede di G.ingis Khan », meglio conosciuto come « *Tempeste sull'Asia* », 1928) di Pudovkin. Questa « variante sonora », come la definisce *Veceznai Moskva* (« *Mosca Sera* ») è stata diretta da V. Gonciukov e la musica porta la firma di N. Kriukov.

## PORTOGALLO

Attraverso il Consiglio del cinema...

...recentemente istituito, il Governo ha concesso una sovvenzione di 200 mila dollari alla produzione nazionale. Inoltre è stato concesso un prestito di altri 200 mila dollari a cinque produttori che inizieranno la produzione entro il giugno 1950. Tale prestito, senza interessi, dovrà essere restituito entro il 1951. Ulteriori 100 mila dollari sono stati destinati al finanziamento di 11 cortometraggi. E' la prima volta che il Governo portoghese concede crediti così forti alla produzione cinematografica e ciò allo scopo di ridurre l'importazione.

NUOVA SERIE

15 FEBBRAIO

1950

CINEMA

32

# LIRE, DOLLARI E MORALE

SEMPRE piú spesso la stampa internazionale ospita dichiarazioni di produttori americani che dopo aver compiuto un rapido viaggio andata e ritorno Hollywood-Roma, affermano che in Italia non è possibile lavorare vantaggiosamente, dati gli alti costi di produzione; e ciò può apparir credibile, dato che il nostro Paese si permette il lusso di fabbricare alcune merci (le automobili, ad esempio) a prezzi che superano quelli medi del mercato internazionale. Ma per i film la faccenda muta aspetto, e l'Italia resta uno dei Paesi dove la produzione è piú economica.

Non abbiamo molta familiarità con le cifre; sappiamo però che il costo medio d'un film americano supera il milione di dollari; sappiamo anche che un milione di dollari equivale suppergiú a seicento milioni di lire, cifra con cui in Italia, si fanno sei film; e non film da buttar via, dato che *Ladri di biciclette* è costato novanta milioni circa, e altrettanto *La terra trema; Sotto il sole di Roma* trentacinque, *E' primavera...* meno di quaranta. Tutti gridammo allo scandalo quando un nostro produttore investí settecento milioni in *Fabiola*, ma lo stesso film, se fosse stato prodotto a Hollywood, sarebbe costato tre o quattro milioni di dollari.

E' falso, dunque, che i prezzi di produzione, in Italia, siano gravosi per chi può disporre d'un mercato internazionale; ma per rendersene conto, i produttori americani dovrebbero agire piú sensatamente di come usino fare. Ricordiamo con perplessità quanto accadde per il primo film americano prodotto a Roma. Venne un regista d'origine russa e di megalomania internazionale, che prese vigorosamente a scaraventar dollari dalla finestra, stendendo chiunque gli sorrisse un paio di volte. Gli aiuto-registi in quel film erano cinque o sei, e fra essi pochi entrarono piú di tre volte nel teatro di posa; le automobili della produzione avrebbero riempito un'autorimessa, lunghe sequenze girate dal regista, venivano poi rifatte per il capriccio d'un attore; centinaia di comparse attendevano intere giornate, senza che alcuno pensasse ad adoperarle; telegrammi partivano verso Londra o l'America per richiedere urgentemente l'invio di prezioso materiale che poi, quando arrivava, veniva messo in un angolo dei magazzini, perché non serviva a niente. Il risultato fu un brutto film che costò circa il triplo di quanto avrebbe dovuto, ma la colpa non era dei nostri prezzi. Se gli americani avessero assunto un giudizioso direttore di produzione, dandogli l'autorità necessaria; se non fossero stati così pervicacemente disorganizzati e spensierati, avrebbero certamente risparmiato qualche centinaio di milioni.

La verità è che sovente i produttori d'America vengono qui decisi a comportarsi come si comportavano i primi navigatori coi selvaggi; offrono collanine di vetro e specchietti, chiedendo in cambio polvere d'oro o buona moneta. Tipico il caso del rappresentante di Greta Garbo, calato a Roma per organizzare il nuovo film della « diva »; cominciò col chiedere che gli venissero riconosciuti circa duecento milioni « già spesi per il film ». Come, non si sa. Poi chiese per Greta una cifra tale che lasciò gl'industriali italiani a bocca aperta. Quando gli dissero garbatamente che non esisteva alcuna ragione valida per firmare un contratto così svantaggioso, se ne andò sbattendo la porta, e provò se il colpo gli riusciva in altri Paesi europei. Anche lui affermò che produrre film in Italia è impresa eccessivamente costosa.

Episodi simili si ripetono con notevole frequenza, e danneg-

giano il nostro Paese. Per questo è utile precisare che da noi si può produrre bene spendendo un terzo di quanto si spende in America, due terzi di quanto si spende in Inghilterra; ma occorre che venga gente seria, non morsa dalla tarantola della megalomania; gente che sappia scegliersi dei buoni collaboratori italiani, e sia in grado di resistere a via Veneto, alle contesse trilingui e al vino di Frascati. Persone simili, producendo film da noi faranno sempre un affare. Gli altri restino pure dove sono; abbiamo abbastanza arruffoni indigeni, di quelli stranieri possiamo fare a meno senza soffrirne.

IL FIGLIO di Ingrid Bergman ha costituito per qualche tempo il principale tema di discorso in America; grandi quotidiani hanno mandato i loro redattori a interrogare il pubblico, e tutti parlavano dell'attrice con tono di desolazione, di deplorazione, di vergogna, quasi si fosse di fronte a un nuovo caso Landru. A Hollywood la svedese Marta Toren, amica di Ingrid, cercò di difenderla, e venne ammonita dall'alto a mutare atteggiamento, altrimenti sarebbero state prese contro di lei gravi sanzioni. « E' nato un bambino ed è morta una diva », pubblicò un giornale su un titolo a sette colonne.

E' inutile parlare a questo proposito del noto quacquerismo americano, dell'ipocrisia d'un popolo che pure è dotato di notevolissima qualità; ma vorremmo dai nostri amici d'America alcune indicazioni sulla morale che essi amano e rispettano. Ci dicano perché ritengono cosa scandalosa che Ingrid Bergman, non amando piú suo marito, abbia pulitamente e coraggiosamente un figlio da un altro uomo, mentre guardano con indulgenza Lana Turner che pianta in asso la lavorazione d'un film per raggiungere in aereo Tyrone Power, al Messico, e vivere con lui intensi giorni d'amore dimenticando i suoi quattro mariti precedenti. Ci dicano se è limpida la figura d'un uomo che deve ogni sua fortuna alla moglie, e quando essa gli chiede il divorzio contratta come uno strozzino per sottrarle la maggior parte del suo denaro. Ci dicano se proprio tutta l'America, centosessanta milioni di persone, credette che il figlio di Rita Hayworth fosse nato di sei mesi; eppure per Rita i moralisti non presero il lutto.

Hollywood fu la città piú scandalosa del mondo; poi i dirigenti s'accorsero che ciò nuoceva al successo dei film presso alcune comunità rigorosamente puritane, e la capitale cinematografica subì un'energica sterilizzazione, le attrici divennero tutte vergini o spose con figlioletti biondi, i divi ebbero a disposizione per i loro svaghi il tennis, il nuoto, e nient'altro; quando uno di essi s'attentò a fumare sigarette alla marihuana, lo misero in galera. Tutto ciò, avendo stretta connessione col bollettino degli incassi, è comprensibile, e d'altra parte ognuno a casa sua fa quello che gli pare. Ma che proprio la nazione piú divorziante del mondo, la nazione nel cui seno vivono i contadini di *Il piccolo campo* e i personaggi di *Sanctuary*, s'indignino collegialmente per una donna innamorata, ci pare eccessivo. Che quella donna, pur essendo limpida, coraggiosa, simpatica, non trovi un solo difensore presso uno dei popoli piú generosi del mondo, ci addolora. Che poi si riuniscano le commissioni di censura dei vari stati, per stabilire se il film dove appare quella donna, per il solo fatto che ella ne è interprete possa venir considerato immorale, ci spaventa.

B.

# ★ CRONACA, REALTÀ E POESIA ★

Pubblichiamo volentieri questo articolo, indice di una sempre più concreta presa di contatto tra il lettore e la nostra rivista, tra il pubblico e il cinema italiano. Ora polemizzando con note apparse su queste colonne e ora ricalcando giudizi da noi precedentemente esposti, l'autore cerca di individuare la natura di *Il mulino del Po* e di Riso amaro nell'ambito dei rapporti esistenti tra cronaca, realtà e poesia. L'indagine di Pio Baldelli, che non sempre condividiamo, è condotta con serietà ed impegno. (N.d.R.).

CHI MANTIENE un qualche contatto con la dottrina dell'estetica (che, si badi bene, è una linguistica generale) certo non ignora quel passaggio obbligato sul quale, periodicamente, si accende la discussione: voglio dire la questione dei rapporti fra realtà e opera poetica, tra cronaca e fantasia, documento e potenza creatrice di bellezza. Per tale varco è dovuta sfilare la critica letteraria, l'indagine figurativa, l'esegesi musicale: e tutto il capitolo in merito risente di un minor lume di chiarezza, non già solo nei giudizi singoli, nella esattezza delle partizioni, ma nello stesso discorso, il difficile discorso critico degli storici, quello che regge le prospettive, ne spiega il senso, ne sorveglia le ultime propaggini. Inoltre, di tanto in tanto, ad imbrogliare le carte, cioè il giudizio spassionato, tornano le polemiche, sempre le stesse o altre consimili, se pure sotto nome diverso (per fare un esempio le polemiche dei contenutisti contro i calligrafi, degli uomini interi contro i cervelli aridi, dell'arte umana contro l'arte disumana, e viceversa). In questo dopoguerra è toccato in sorte al cinema pagare il pedaggio: e chi volesse averne una prova guardi, non dico altro, alla prima pagina, o primo film, all'incipit (in altre parole: *Roma, città aperta* di Rossellini). *Roma, città aperta* è del '45: poi tempo è corso; l'animo mutato, cercati altri film, spiate altre correnti; discorrendo del « documento » oggi, leggo su *Cinema* queste parole nette e veritiere: che l'idolatria del documento uccide la verità ». Non intendo in questa sede entrare nel folto della questione; solo vorrei indicare una, diciamo, conversione sul fianco della questione che c'interessa, conversione che trovò in alcune brevi note, a firma Renzo Renzi, pubblicate su queste colonne (n. 22, del 16 settembre 1949, n. 28 del 15 dicembre 1949). Mi pare che non si debba accettare l'impostazione del Renzi; vedrò intanto di riassumere la sua tesi.

Il Renzi segnala nel film *Riso amaro* e in *Il mulino del Po* segni di valida novità. E la novità risiederebbe nella ricerca di ragioni complesse, e, al contempo, nel rifiuto a certe facili manipolazioni, alle statue « tutte d'un pezzo » (per cui da una parte c'è il buono », dall'altra il « cattivo », la virtù e l'infamia, e così via). « La nostra recente esperienza storica », scrive l'articolaista, « ci induce ad una certa cautela: abbiamo tutti visto come sia facile sbagliare: tutti abbiamo sbagliato. In due film come *Il mulino del Po* e *Riso amaro* si riflette questo stato d'animo, questa fatica di non cadere in una nuova, eventuale retorica ». Cosicché Lattuada e De Santis, avrebbero compiuto opera meritoria in virtù di questa loro complessa tensione verso una maggiore realtà e più umana verità. Ora a me pare vero pressoché il contrario: vale a dire che l'opera di Lattuada cade, e con essa anche quella di De Santis, proprio a cagione di una palese insufficienza nei confronti della realtà, della verità, e di quel rigore in sommo grado severo, che la fantasia costruttrice di bellezza impone. Guardiamo dunque più da presso. Punto di partenza di

Lattuada: il regista di *Il mulino del Po* — secondo quanto argomenta il Renzi — muove dalla constatazione, intensa perché personale, che l'uomo è sempre una realtà molto complicata; che nel peggiore delinquente è possibile rintracciare tratti di umanità, cortesia, bontà ecc.; che l'eroe più puro non è scevro di difetti, impurità, e via dicendo. Per cui, congedando lo « squadrato modo di ragionare delle folle » ed ogni « esasperazione fanatica della scelta », Lattuada tenta nel film una rappresentazione complessa della vita dei contadini della valle padana: a questo scopo egli, il regista, non prende sul principio partito fra gli antagonisti in conflitto. Tuttavia, malgrado tale studiata cautela, il film non regge bene. Perché? Per una indecisione di scelta, risponde il Renzi, da parte dell'autore proprio nel « momento in cui egli avrebbe dovuto, con un colpo d'ala, superare la posizione di uno degli antagonisti (ingrandito dalla specificazione serena delle sue ragioni) per mettersi completamente dall'altra parte ». Osservo subito che lo schema suindicato contiene un vizio di forma più una contraddizione di sostanza. Lo schema, proposto in vista di una conclusione poetica ed epica dell'opera, è infatti il seguente: primo, eroe ed impostazione complessa (luce-ombra e non statua monocolori); secondo, « colpo d'ala » in un punto determinato e presa di posizione pro o contro. Circa il primo punto dello schema, mi pare evidente che il critico tenda a confondere i personaggi, che il poeta costruisce, col sentimento del poeta: perché un'opera d'arte appaia di alta fattura occorre, sì, che il sentimento del poeta viva in complesse articolazioni, ma non necessita altrettanta complessità nell'eroe o nelle parti antagoniste che da quel sentimento fondamentale prendono figura. Certo, Bovary è un personaggio complesso, Macbeth è un personaggio complesso, Farinata è un personaggio complesso, ma il Giuda dell'affresco di Giotto non è un personaggio « complesso » (egli è il cattivo e Cristo, l'antagonista, è l'eroe): eppure l'intera composizione è, oltretutto potente, molto varia. Perché? Perché complesso era il sentimento di Giotto, e complessa la natura della sua fantasia: e dunque la conclusione poetica dell'opera risulta dall'insieme, come col colore bianco e il colore nero che il pittore, per una ragione ritmica, accosta sulla tela. Potremmo citare altri casi: Dante, per esempio; non è raro che un personaggio di Dante, o una situazione, o un partito antagonista venga sbalzato in forme di violenza settaria: ma tanto è il vigore che il poeta vi infonde (si pensi al ritratto grandissimo di Bonifacio nel colloquio con Guido da Montefeltro) che il personaggio giganteggia vividamente. Fondamentale è dunque non la complessità dell'eroe o delle parti in conflitto, ma la tempra dell'ispirazione del poeta (come è più potente la parzialità di *La terra trema* che l'imparzialità di *Il mulino del Po*).

Anche il secondo punto (che è poi il rovescio del primo) dello schema del Renzi (l'obbligo, cioè, che ad un luogo determinato della narrazione l'autore intervenga e « con un colpo d'ala » prenda posizione per una delle due parti) sottintende una teorizzazione che mi pare piuttosto meccanica. La prova dei fatti, cioè la verifica delle autentiche opere di poesia, registra davvero sempre questa particolare presa di posizione dell'autore? Più di un esempio sta a dire il contrario: e si veda l'epica somma, il poema di Omero: forse che nell'*Iliade* Omero getta qualche spartiacque, staccandosi con un « colpo d'ala » ecc.? Per chi parteggerebbe Omero: per Ettore o per Achille? E non spicca proprio nel finale

del libro quello stupendo episodio di Priamo che si reca nella tenda di Achille e del pianto che « accomuna » l'una e l'altra parte? Si rilegga anche la novella di Maupassant: *Il Soldatino*: il legame di amicizia che stringe i due soldatini è rotto ad un tratto da uno schianto come quello che producono i tradimenti: tuttavia una stessa afflizione dolce, un'afflizione lenta e penetrante di bestia in gabbia fonde nei tratti di un'unica fisionomia le caratteristiche del « tradito » e del « traditore ». Ma c'è un esempio ancora più pertinente, esemplare per chiarezza pedagogica e fattura artistica: penso all'*Orlando* dell'Ariosto. In questo poema c'è una guerra, c'è il campo saraceno e, contrapposto, il campo cristiano: orbene, la virtù dell'Ariosto sta in quella sorta di suprema e serena volubilità, in una compattezza musicale, in un agilissimo prendere, interrompere, riprendere i diversi motivi senza la minima durezza, senza l'apparenza di un calcolo compositivo. L'Ariosto non prende posizione per questa o quella parte, questa o quella vicenda, questo o quel personaggio: ogni interpretazione basata sui personaggi intesi drammaticamente più che come semplici nuclei di incontri, di pretesti alle avventure della fantasia, è destinata a fallire, poiché i personaggi ariosteschi sono lontanissimi da una vera coerenza che li isola e li faccia figure complete e riconoscibili nel ricordo come persone viventi. Naturalmente, se la presenza attiva, « partigiana » dell'autore non è registrabile nel conflitto dei personaggi, ciò non significa che l'autore non possieda una sua capacità di comprometersi fecondamente e di portare nel tempo e nello spazio un taglio fondamentale, una scelta: solo che questa scelta va controllata in zone più scoscese e segrete dell'opera d'arte, nel sentimento tragico o ironico che permea la vicenda, nell'ampiezza degli interessi umani dell'autore, nella sincerità e severità del suo impegno più che nella sua topografica presa di posizione.

Spicca soprattutto in *Il mulino del Po* il contrappunto ideologico-figurativo: un colpo al cerchio e uno alla botte, con esattezza e continuità quasi geometrica di partizioni. Questo metodo infastidisce, e a ragione, il Renzi, il quale afferma di conseguenza: questo difetto di scelta è causa della caduta della seconda parte del film; credo invece che, al punto in cui si trova il nostro discorso, rimanga più chiara la seguente spiegazione: l'inerzia nel film è conseguenza della particolare poetica del regista Lattuada, della scarsa efficienza della sua ispirazione, dell'impostazione generale del film. (Come controprova cerchiamo di figurarci una presa di posizione di Lattuada: ma, e con ciò? forse che il film sarebbe riuscito artisticamente migliore, migliore di una elaborata ed organica illustrazione? E poi non risponde Lattuada a coloro che gli rimproverano il difetto del « colpo d'ala », che lui una scelta l'ha ben compiuta collocandosi dalla parte dei contadini contro la spietatezza del patronato e contro la ciurmeria dei politicanti?). Il difetto sta perciò nel manico: il fatto è che l'opera di Lattuada è: 1) libresca, 2) insufficiente rispetto alla realtà. Lattuada è soprattutto un ingegno versatile: « curioso » e di notevole qualità, naturalmente; lettore disciplinato e duttile assimilatore. Segue per lo più una poetica dotta ed eclettica, nutrita di notizie culturali, composta con rilevante disciplina formale. Agguerrito nel mestiere, egli oscilla tra una intelligenza moderna, un'artigianesca accademia, una non banale capacità di analisi. C'è però ancora troppo di comune e impersonale, non solle-

vato da un taglio originale; c'è eccesso di duttilità, come assecondando troppo i temi piuttosto che coglierli con tratti sintetici. Si veda come la vena doviziosa di Bacchelli ostruisca la rappresentazione di Lattuada, e quanti limiti ponga il decoro di quel clima di cultura e di riflessione che è nel libro. Il testo bacchelliano serve certo di falsariga eccellente in pro di Lattuada-illustratore; ma che aiuto poteva fornirgli in vista di uno stile significativo e spiccato? Scrive di Bacchelli un lettore assai preparato: « Nessuna delle sue opere lascia una soddisfazione piena: si ha l'impressione che la sua umanità genuina sia mortificata e come impigliata in una rete di ripari e cautele. E' un autore che non concede quasi nulla all'istinto, che teme sopra ogni cosa i rischi e le avventure del sentimento, che si trova a suo agio solo se può riparare all'ombra di una norma di civiltà consacrata da una lunga e nobile tradizione » (Sapegno). Cioché il film assume una configurazione equidistante dalla fantasia e dalla realtà. Infatti, perché l'andatura del film: un passo a destra, uno a sinistra e uno a giro di bove, perché infastidisce? Infastidisce non, come comunemente si dice, per la sua « doppiezza », ma perché essa è superficiale. I personaggi del film vengono sovente defraudati di ogni verità umana, agiscono con movenze e aspetti per lo più caricaturali; Lattuada giudica e rappresenta, con garbo, ma da una posizione altolocata, direi senza sofferenza: si badi al gruppo dei padroni: la realtà del proprietario è assai più complessa, nel bene e nel male; se i « padroni » fossero come quelli che Lattuada, generalizzando, descrive, già da un pezzo sarebbe scomparso quel tipo di società che essi continuano a sorreggere; e che dire poi del capolega? con un'avanguardia politica e umana pari a quella descritta dal film non si capisce bene come avrebbero potuto consolidarsi ed estendersi le organizzazioni contadine.

Altra è la qualità del regista De Santis. Allenato a una guardatura da storico, con un linguaggio pari in serietà e peso, egli lavora con fermezza dopo scelta la sua strada e a ragion veduta. Tuttavia anche per De Santis la presa, sulla realtà resta ancora malferma; egli non padroneggia l'impeto, l'urgenza della propria tematica. In rapporto alle sue capacità, due film apparsi sugli schermi danno di lui un'idea insufficiente; cioè, se teniamo conto delle sue vaste e complesse esigenze di contenuto, di vita, di sentimento, di giudizio e del suo gusto per uno stile significativo e spiccato, mi pare che debba lavorare molto per trascrivere (per dir così) in termini espressivi quel mondo. Anche De Santis muove in direzione della realtà e ad ogni lavoro si documenta con minuzia; ma vedete che cosa gli accade strada facendo. Intanto la sua poetica. Ad una critica anche superficiale non sfuggono alcune premesse ideali e generiche che sembrano guidare il suo « realistico » lavoro: l'amore per una fantasiosa, e non patologica, ricerca della verità umana; l'insofferenza per l'ozio decadentistico, e per la cronaca non ancora sollevata dalla intelligenza; la molteplicità esuberante di interessi culturali. Nella sua personalità è possibile distinguere un duplice aspetto. Da un lato la ricerca di una complessità precisa, di un ambiente concreto, di una coloritura « anonima » (l'aria che circola nelle scene di vita di ogni giorno): « Se è vero che la storia di un popolo », scriveva in *Cinema* vecchia edizione, « scaturisce sempre dalle sue esigenze economiche, noi crediamo, oggi come non mai, che la parola "documentario" debba essere spogliata del suo comune attributo scientifico per un più alto significato poetico, dove i termini di un contenuto essenziale siano "uomo e natura" ». E più oltre: « I popoli nascono, crescono, maturano la propria vita entro un cumulo di aspirazioni, abitudini, bisogni, ora contro di essi combat-



Sopra e sotto: due inquadrature tratte da « Riso amaro » di Giuseppe De Santis; una delle opere più discusse della nuova cinematografia italiana: ha dato infatti l'avvio a più di una polemica.



tendo, ora ad essi stessi assoggettandosi. Non disgiunta dal grado di civiltà che essi conquistano è l'influenza della terra che abitano, del clima che qui si manifesta, dei confini che le sono propri. Le ragioni che configurano un paese in un modo anziché in un altro, tutto questo è storia, imprescindibile da ogni opera d'arte... Si badi, non è una preferenza di contenuto che noi avalliamo, ma piuttosto una linearità e semplicità di racconto: quel pacato e dolce essere anonimo di tutte le cose che si pongono avanti senza la più piccola affettazione, ma come se le incontrassimo per la strada, allo stesso modo che accade nella vita vera, fa parte di una poetica che da tanto noi desideriamo! ». E qui va fissato il punto di sutura con l'altro aspetto della personalità di De Santis: una carica fantastica ed esplosiva, ora tumultuante ora limacciosa. Che dire infatti delle ragioni della sua propensione per Kafka (collocato spalla a spalla con Verga)? Parlando dell'indirizzamento realistico che in qualità di critico veniva propugnato allora sulle pagine della rivista, queste parole: « Tale tendenza, per noi, non è soltanto legata a nomi, quali comunemente si fanno, di un Dupont, di un Renoir o di un Carné, ma anzi, soprattutto ad altri come quelli di un Vidor, di un Clair di un Aleksandrov, allo stesso modo che nella narrativa ai nomi di un Verga o di un Flau-

bert avviciniamo quello di Kafka, nelle opere del quale maggiormente vorremmo si sapessero scrutare gli illimitati orizzonti di una fantasia che non sa mai dimenticare lo stato sofferente dell'uomo sulla terra, le sue solitudini, le sue difficoltà di evasione, e nella evasione stessa, la grandiosa potenza dei reciproci scambi umani ». Sul sottostante piano della « composizione », pari ambivalenza (indicata bene da Aristarco): su un paesaggio stagliato, su un concreto ambiente figurato in linee di forte autenticità, si giustappone l'avventura, l'intreccio, il gusto del sensazionale, l'assillo dello spettacolo, la movimentazione alla « western »: ma nel mezzo, tra l'una e l'altra, rimane un diaframma: l'ambiente non fonde con l'« avventura ». Il film *Riso amaro* segnala vistosamente questa contraddizione che aggroviglia il lavoro di De Santis (1). Provatevi a collocare in sedi diverse (un'altra campagna, un'altra regione) l'intreccio della collana rubata, della seduzione, del tentativo di furto, della sparatoria; v'accorgete che il fatto non è saldato all'ambiente da nessun legame di vera necessità (sarebbe invece possibile staccare le vicende di Emma Bovary e del farmacista Homais dalla provincia normanna o la storia di padron Ntonj dalla casa del nespolo?).

Di più: poco alla volta, mentre il film procede verso la sua conclusione, l'intreccio,



Sopra e sotto: due inquadrature tratte dal film « Il mulino del Po » diretto da Alberto Lattuada. E' evidente, in queste immagini, una seria ricerca di elementi compositivi e stilistici.



prendendo la mano al regista, si mangia tutto, talché gli elementi « irreali » finiscono col sopraffare gli elementi della realtà. Nel complesso tutta la vicenda, pur partendo dalla cronaca, è poco credibile; ma citerò tre casi in cui quel sincero desiderio di accostarsi alla realtà viene tradito in maniera piuttosto grave: 1) nella partita a pugni tra i due rivali, con tanto di spettatori; 2) nella lotta furibonda fra le mondine legali e le clandestine che si placa come per incanto alle parole di quel sergente-guida: « Bisogna anzitutto che siate unite fra voi ». « Ha ragione! Ha ragione! » gridano le mondine. « Avete sentito? Bisogna essere unite fra noi ». E unite tornano alla risaia; 3) nella truculenta visione del macello. Anche il tema erotico è scentrato: e non perché qui si voglia stoltamente contestare al regista il diritto di impastare la sua materia come meglio gli aggrada, e quindi anche con sovrabbondanza di carnalità e sensualità (del resto chi è stato in risaia racconta che « la risaia sa di femmina »); unicamente si rimprovera al regista l'uso di una sensualità inutile, non legittima solo perché non funzionale. Guardate Silvana, il personaggio più conseguente, la mondina dal corpo florido e pieghevole e dalla mente torbida di fantasticherie. Tanta è la compiacenza carnale delle inquadrature che il regista imba-

stisce sul corpo di lei, e il loro cumulo, che alla fine il sensazionale erotico si mangia il resto, cioè la sostanza tragica del personaggio: il regista lacerava così, con le proprie mani, la creatura tanto accuratamente studiata e la riduce a mera irruenza fisica. Spesso c'è troppa carne sul fuoco di De Santis, e spesso egli sta ancora troppo a ridosso della « letteratura »: financo nella sequenza migliore del film (quella dell'aborto) s'avverte tale eccesso: una sequenza che nei momenti di più pregio viene tenuta su una solennità lacinante e polifonica ma che in più d'un punto trabocca in una specie di ieraticheggiante enfasi. Sfortisca il De Santis la sua narrazione: quando quell'esigenza di quotidiana concretezza si farà linea tutta risolta e serrata, allora, solo allora però, la sua poesia parggerà la sua poetica. Meglio non corra dunque altre avventure, le quali per un esito improbabile gli procurerebbero distrazioni e perdite di tempo nocive al suo rendimento (umano, non strettamente professionale); per questo medesimo rendimento egli, che non ha una fisiologia di ginnasta, ha bisogno di non stare accampato tra esperienze così varie, così suggestive, così invadenti.

In fondo, che vuol dire questo discorso? quale insegnamento reca ad ognuno di noi

l'esperienza di Lattuada e quella di De Santis? Sbaglierò, ma mi sembra che tutto ciò sottintenda la necessità di un più profondo impegno verso la realtà. La realtà, ogni pezzo di realtà, contiene in sé la sua tragedia, la sua commedia, le sue « storie »: e non accetta compromessi o prestiti di sorta. Oggi prende a vigoreggiare l'avversione per la cronaca, e si tende a confondere la cronaca con la realtà. Il rifiuto della cronaca è giustificato, senza dubbio. La cronaca oscilla tra questi due estremi: l'estremo del documento romanzato e l'estremo opposto e pur contiguo della « vita vissuta », delle cose che lo scrittore, sottraendosi con discrezione alla vista del lettore, lascerebbe parlare. Era convinzione di tutti che l'arte si andava smarrendo in esercizi individuali, arbitrari, con cui nessuno, o quasi, trovava più corrispondenza: e che occorreva ritrovare una specie di comune denominatore umano, nel quale tutti gli uomini si sentissero associati. Questo in parte avvenne nei grandi tempi: ma, di fronte a Leopardi e Shakespeare e a Racine, quell'unione spontanea, per cui tutti si riconoscevano nelle scene e nei libri, avveniva su gradini molto alti delle passioni e del pensiero. Sembra oggi che nelle zone più conformistiche l'unione voglia ricostituirsi sui gradini più bassi. Nell'altro dopoguerra si cercò di ricostituire l'unità umana di fronte alle arti, riducendole alle loro espressioni più semplici, che prendevano il nome di primitiva e primordiale. Oggi si è scoperto invece che alla base dell'uomo non sta né il primitivo, né il primordiale ma, talora, il sentimentalismo fatuo (che gli sciocchi chiamano « salute »), le ottuse, ereditarie convenzioni, da cui ci si libera solo mediante lo sforzo dell'intelligenza, la critica, sentimenti originali e potenti, l'amore della libertà. Perché, altrimenti, l'unità umana si ritroverebbe, forse, ma a quale prezzo! quello d'inchinarsi davanti alla stupidità che giace in fondo a ciascuno di noi. A questo punto il lettore idealista, o, più spiccatamente, il lettore romantico (il cui fondamentale stato d'animo rimane l'anelito a qualcosa di irraggiungibile, disperato o rimpianto, comunque fuori dalla realtà del presente) potrebbe cogliere l'occasione per proporre un cosiddetto « nuovo corso »: la cronaca palesandosi insufficiente nella costruzione di valevoli tessuti poetici, bisognerebbe, argomenta il lettore, lasciar fare alla « fantasia », alla « favola », al « sogno ». Sogno, favola, ecc.: dubito che con l'acqua sporca del bagno (cioè la cronaca informe, l'aneddotica più « dopoguerra », senza alcun lume di critica) non si getti via anche il bimbo (cioè la realtà agognata): dubito che il magico invito al sogno non agevoli piuttosto una sorta di sonno, non costituisca, voglio dire, quella perfida lusinga che oggi giorno induce l'uomo ad evadere dalla realtà. Che sarebbe senz'altro azione, oltretutto peccaminosa, miopissima: infatti, misurata con la cronaca, la realtà possiede in proprio il vantaggio della più straordinaria ambivalenza: essa è, senza paragone, più semplice e al tempo stesso più complessa della cronaca, più disadorna e solenne, più cordiale e sgomentevole, più lieta e più triste, più meschina e, anche, più favolosa. Non si tratta di incuneare il sogno e di trasfigurare la realtà mediante la « fantasia », la « favola », l'« invenzione », ma bensì di percorrere più potentemente la realtà, scendendovi più addentro, con ispirazione più lirica, con voce più limpida, con intelligenza più aperta.

**PIO BALDELLI**

(1) Naturalmente capisco la serietà della fatica professionale del regista De Santis, l'impegno e la cura che egli ha posto in quest'opera. Altrettanto evidente che sul piano del successo di cassetta, della proiezione clamorosa Riso amaro è davvero un "best-seller": per abilità e fiuto spettacolare, per padronanza della materia e della tecnica cinematografica, per quantità e sapore d'ingredienti.

# LA "DERNIÈRE CHANCE" DI CORINNE LUCHAIRE

QUANDO, nel 1946, tornai in Francia dall'America, mi sentivo tutt'altro che disposto a stringere la mano a coloro che, durante l'occupazione, si erano compromessi con i tedeschi. Soprattutto ai membri della famiglia Luchaire. (Jean Luchaire, il padre di Corinne, — col quale, già prima della guerra, avevo avuto molte discussioni poiché non approvavo né la sua condotta morale, né la sua condotta sociale e politica — era già stato fucilato). Non potevo dimenticare che i Luchaire avrebbero potuto fare qualche cosa per mia sorella arrestata dalla Gestapo e non avevano fatto nulla: l'avevano lasciata uccidere senza muovere un dito. Quindi evitavo d'incontrare Corinne, facevo di tutto per non vederla. Mi dicevano che avevo torto, che essa soffriva, che era molto malata, che era senza un soldo. Rispondeva che molti avevano sofferto prima di lei, mentre essa beveva « champagne » e si godeva la vita. Mi riferivano ancora che il mio atteggiamento le dava molto dolore poiché, avendola io scoperta e lanciata nel cinema, si sentiva un po' come mia figlia. Il mio cuore cominciò a cedere. Dissi che l'avrei aiutata ma che persistevo nel non volerla rivedere. E un giorno, invece, l'incontrai per caso. Ero con mia moglie. Corinne disse che voleva parlarmi e io ribattei che non aveva nulla da dirmi. Vidi allora che si faceva forza per non piangere. Se ne andò senza quasi dirmi arrivederci; ma l'espressione dei suoi occhi mi rimase dentro e non la dimenticherò mai. Conoscevo troppo bene i suoi occhi per potermi ingannare sulla profonda tristezza che li velava. Cominciai a provar rimorso per averla trattata così duramente. Pensai alla mia bambina e ricapitolai nella memoria la vita di Corinne, la sua infanzia abbandonata, priva di una sana e vera educazione. Essa era il prodotto del suo ambiente e quindi, in fondo, irresponsabile. Rividi Corinne una seconda volta, ancora per caso. E allora cedette anche la mia ragione. Mi raccontò la sua storia durante l'occupazione, quando suo padre fu prima direttore di giornale e poi ministro. « Ero stupida », mi disse. « Non pensavo. Desideravo pellicce e automobili, e bei vestiti. Ma non ero cattiva. Non ho mai fatto male a nessuno ». Aveva fatto male a se stessa. Mi parlò della sua infanzia; d'un ufficiale tedesco che per la prima volta le aveva dato un po' d'amore, e la figlia. « Non era colpa sua d'esser tedesco », mi disse. Le rimproverai le sue memorie e mi rispose che metà di ciò che avevano pubblicato era falso e che il denaro avuto per gli articoli le era stato necessario per la figlia e la madre, e per curare la sua salute.

Dopo la morte di Corinne ho ricevuto una gran quantità di lettere. Qualcuna mi suggerisce di fare un film sulla sua vita. Ed ecco la mia memoria tornare al passato, al giorno che, accompagnata dal padre, venne a trovarmi mentre preparavo *Le mioche*. Eravamo nel 1935, aveva dunque 14 anni. Ricordo che le proposi una piccola parte; ma la rifiutò. « Tornerò un'altra volta », disse. Qualche tempo dopo mi recai al teatro Wagram dove si recitava *Altitude 3200*. Fra i giovani interpreti c'era una ragazza lunga e magra come una gazzella, che non sapeva camminare bene, piuttosto sgraziata, ma che rivelava già una forte personalità ed un'estrema sensibilità. Era Corinne. Feci dire che sarei andato a salutare gli interpreti in un intervallo. Li trovai tutti pronti ad attendermi. Corinne aveva un fiore fra le labbra, e mi salutò in inglese, chiedendomi: « Remember me? ». Scherzai un po' con lei e soggiunsi: « Ora avete maggiori possibilità di fare qualcosa di più importante in uno dei miei film ». Pre-

paravo *Prison sans barreaux* ('Prigione senza sbarre'). Le detti da recitare un passo della sceneggiatura e lo fece a meraviglia. Fu più che convincente. « Questa parte la farò io », affermò. « Speriamo », risposi. Difatti, avevo in quei giorni scoperto un'altra ragazza, Annie Vernay, che prometteva quanto lei. Ma Annie era più fine di Corinne, l'acerbità di Corinne era più adatta alla parte; cosicché, quando il produttore di *Tarakanova* mi chiese di lasciargli la Vernay, acconsentii. Intanto Corinne metteva in moto tutta la sua influenza, i suoi numerosi amici, la stampa. E io ne ero seccato, tanto che dissi a Jeanson che, se lei continuava così, avrei preso un'altra attrice. Quando le comunicai la favorevole decisione mia e degli altri interessati alla produzione del film, Corinne si era mutata in una ragazza gentile, riconoscente. Era « un piccolo animale » tutto istinto, dava alla parte tutta se stessa. Era d'una facilità enorme. Tra una scena e l'altra, scherzava, raccontava storielle, rideva. Io la rimproveravo, dicevo che non era quello il modo di prepararsi alla scena. Ma quando andava davanti alla macchina da presa, era immediatamente diversa, diventava « il personaggio ». Aveva scherzato per nascondere la sua emozione poiché, in fondo, era una timida. Disciplinata, Corinne era sempre la prima sul lavoro, l'ultima ad andarsene. Durante le riprese la trattavo con durezza; non volevo che si montasse la testa. Ed essa era contenta che io fossi così perché gli altri erano tutti troppo gentili con lei. Tutti le volevano bene e lei era affabile con tutti. In quel periodo tra il 1937 e il 1939 in cui interpretò con me *Prison sans barreaux*, *Conflit* (« Conflitto ») e *Je t'attendrai* (« Smarrimento »), non si occupò mai di politica, mai ne parlò, perché non se ne rendeva conto, ne sono convinto. Era soprattutto preoccupata del grande successo che le cadeva sulla testa. Non aveva che amici a quell'epoca e il pubblico l'amava. Quando andammo, con Annie Ducaux ed altri, a Bruxelles per la prima di *Prison sans barreaux*, Corinne si stupì che la folla l'acclamasse. « Sono veramente così brava? », disse.

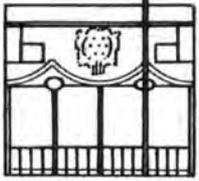
E' mia opinione che *Prison sans barreaux* sia il suo miglior film anche se, nei film successivi, è apparsa più matura. Tuttavia essa

non aveva ancora mostrato tutte le sue possibilità. In Italia era venuta recentemente, dietro mio invito, dopo che avevo parlato con i miei produttori, Rizzoli e Amato. A Parigi mi aveva chiesto di darle « sa dernière chance » in Italia; ed oggi sono convinto che essa sentisse di dover fare qualcosa ad ogni costo prima di morire. E intanto mi diceva: « Vorrei dimenticare tutto, queste memorie, questa pubblicità, queste sofferenze. Ricominciare la vita. E lavorare per aiutare mia figlia e mia madre ». In Italia sembrava veramente che avesse ricominciato a vivere. E in dieci giorni si era trasformata. Io non le avevo promesso molto, le dicevo che doveva ricominciare con una cosa modesta. Nel film che sto preparando, *Domani è troppo tardi* (un film sociale, una battaglia contro il suicidio), ci sono, nel primo abbozzo, sei episodi che rappresentano altrettante « vittorie sulla morte ». C'è un solo episodio in cui la protagonista, una prostituta, non riesce a superare lo sconforto e si toglie la vita. Era parte che le avevo promesso e per la quale Rizzoli, prima ancora di firmare il contratto, le aveva dato un anticipo. Non era stato semplice, per me, decidermi: per me, Corinne era *Prison sans barreaux*, era un tempo felice. Essa aveva accettato, si sentiva sicura di far bene. « Sono morta durante quattro anni senza che nessuno lo sapesse », mi disse. E veramente credo che per un attore non ci sia scuola migliore della lotta e della sofferenza. Corinne avrebbe fatto benissimo, ne sono certo. Con la sicurezza della parte, era tornata per qualche giorno a Parigi, per rivedere la figlia e farsi visitare dal suo medico, sentire anche da lui una parola di speranza. Era partita bella, di nuovo — anche se non più così giovane e bambina — la Corinne di *Prison sans barreaux*. E la morte l'ha colta a Parigi, a tradimento. Così s'è chiusa la vita tragica di Corinne, avendo pagato caramente, avendo pagato troppo perché era la figlia di Jean Luchaire. Prima di partire, aveva voluto farsi fotografare con Anna Maria Pierangeli, la protagonista di *Domani è troppo tardi*, con la quale aveva stretto una profonda amicizia; insieme con me, la vecchia e la nuova scoperta. E alla Pierangeli aveva detto, con affetto e con accorata nostalgia: « Sono molto gelosa di te ».

LÉONIDE MOGUY



Moguy mentre dirigeva la Luchaire in « Prison sans barreaux » (« Prigione senza sbarre », 1938).



Profilo del «Cinéma d'Essai»; dis. Siclis.

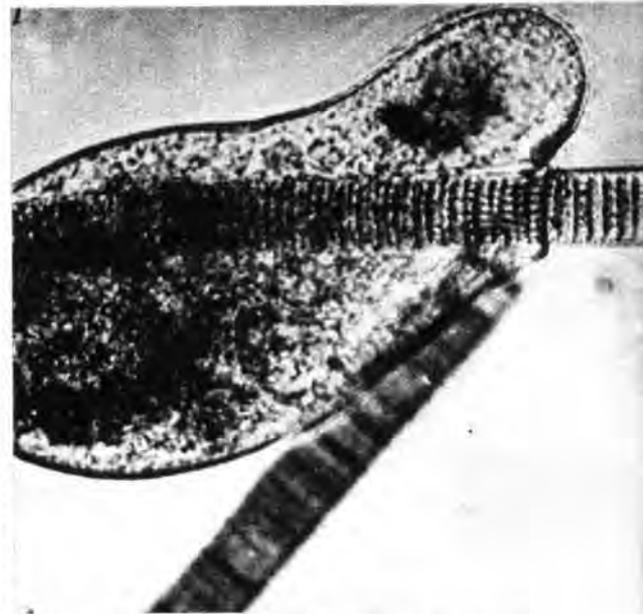
# PRIMO "CINÉMA D'ESSAI"

TENACE, nonostante l'indifferenza di molti, Jean Painlevé continua ogni anno le feconde riunioni organizzate in collaborazione con Georges Franju e col dott. Claoué. L'XI « Congrès du Film Scientifique et Technique », che si è svolto anche quest'anno nella saletta decorata (male) da Gromaire del Palais de la Découverte, ha offerto il solito panorama internazionale. La scienza non è sempre spettacolare, e se si vuol parlare di eccezioni, non c'è stato che un film da segnalare: *Grêle de feu* (« Grandine di fuoco »), un 16 mm a colori di H. Tazieff (Belgio), girato nel 1948 durante l'eruzione d'un vulcano del Congo. Tra gli altri film si possono ricordare un documentario australiano di Paul de Mountford, *Walkabout* (16 mm, a colori), un notevole lavoro polacco di divulgazione sulla cristallizzazione dei metalli, un chiarissimo disegno animato di Marc Cantagrel *Lieux géométriques* e due opere italiane di Piero Lamperti tra cui *Glaucoma* (16 mm). Fulchignoni ha brillantemente rappresentato le ricerche italiane in materia di filmologia e psicologia infantile. E' bene ricordare subito le relazioni di Toulouse e R. Mourgue su *Les réactions respiratoires au cours des projections cinématographiques*, presentate al Congresso dell'Associazione francese per il Progresso delle Scienze (Strasburgo, 1920). Essi avevano notato

che ogni proiezione provoca una reazione globale psichica e inoltre reazioni legate in modo più o meno specifico alla natura del film e che, a parte l'intensità, uguali sono i risultati delle esperienze eseguite su soggetti diversi. Il fenomeno caratteristico che i due scienziati hanno messo in rilievo è la « reazione di interesse » che si manifesta sui grafici con l'aumento del numero di elementi indicanti una minore ampiezza e una maggiore accelerazione dei movimenti della respirazione. Le conclusioni di Toulouse e Mourgue dimostrano che la percezione del movimento provoca l'inizio del movimento corrispondente; la qual cosa produrrebbe sullo schermo « un fenomeno simile alla suggestione ipnotica esercitata dopo aver posto il soggetto in una data attitudine ». L'analisi del Fulchignoni è andata molto più lontano. « Studiando le variazioni della curva respiratoria in funzione del ritmo delle immagini dello schermo », egli ha detto, « le ricerche compiute dall'Istituto di Psicologia dell'Università di Roma hanno dimostrato la stretta dipendenza che intercorre fra il numero delle stimolazioni visive, che si succedono sullo schermo, e la qualità e quantità delle escursioni respiratorie. Il soggetto che respira con un certo ritmo, se l'immagine trascorre a 24 im/sec, reagisce al passaggio della medesima scena a 16 im/sec, modificando

in maniera talmente evidente il ritmo delle reazioni che la curva degli atti respiratori assume una fisionomia del tutto differente. Lo spettatore — anche in una breve situazione filmica — si trova dunque immediatamente impegnato sul piano affettivo, assai più che in ogni altra situazione realista o spettacolare ». « Col film », ha concluso Fulchignoni, « abbiamo un mezzo estremamente sottile di analisi emozionale, che pone il soggetto in condizioni ancora più esasperate che in ogni altro mezzo posseduto nei laboratori di psicologia, soprattutto per l'abbassamento di livello dei poteri critici in cui si manifesta la situazione filmica ». Il lettore più frettoloso può rendersi conto dell'importanza enorme di codeste ricerche. Non sarà la prima volta che la scienza suggerisce "astuzie" all'arte. Incontri preziosi si sono avuti dunque in questo Congresso, anche se era evidente una impressione penosa di lotta e di fatica. In quasi tutti i paesi, il cinema scientifico sembra abbandonato alla povertà degli scienziati. Si spendono miliardi (ma lasciamo andare: non ripetiamo un discorso che ognuno di noi si fa due volte al giorno).

A Parigi un'idea nuova si è infine concretizzata: l'« Association Française de la Critique de Cinéma », che è riuscita ad imporre dal 1944 ad oggi una critica libera e disinteressata (al contrario dell'anteguerra, quando rare erano le voci sincere), ha deciso di fondare un « Cinéma d'Essai », un Cinema Sperimentale, con lo scopo di organizzare ogni settimana uno spettacolo cinematografico modello, che possa servire d'esempio. Una commissione di dodici critici di varia dottrina sceglie un programma che impegni moralmente (solo moralmente, il che è sufficiente) tutta l'Associazione. Il programma scelto è poi dagli stessi critici sostenuto a fondo nei loro giornali e settimanali, alla radio e alla televisione: il cerchio è così chiuso e ben chiuso.



A sinistra: attore con maschera mobile e viva di nuova invenzione nel film «...La bête» di Cogan; tale film è incluso nei primi programmi allestiti dal « Cinéma d'Essai ». A destra: da un 16 mm realizzato da Jean Dragesco e presentato all'XI Congresso del cinema scientifico.



Un raro documento fotografico: risale al 1890 ed è tratto dall' « Oeuvre de Louis Lumière », primo 16 mm in programma al « Cinéma d'Essai ».

Non resta più che convincere il pubblico. Il primo programma comprende: *L'oeuvre de Louis Lumière*, *Les petits mystères de Paris*, *Écllosion des oiseaux*, ...*En bateau*, *Nanook of the North*, *The Dark Past*. Il primo ricollega il « Cinéma d'Essai » alla storia del cinema; il secondo è un documentario di Jean Thévenot e Paul Gout, il terzo è un magnifico film polacco di W. Puchalski non commerciale, il quarto è una satira, opera d'un dilettante di qualità, Ardoin, che ha animato pupazzi politici (il lettore scuserà il pleonasma); *Nanook of*

*the North* è una nuova copia (il C. d'E. avrà pure una copia nuova, tirata apposta, di *Bronozoz Potemkin*) e *The Dark Past* un film di Rudolf Maté, preso dal dramma *Blind Alley*. Circa tre ore di spettacolo variatissimo. La Commissione del C. d'E. ha già riservato 56 corti metraggi, 17 film privati (16 mm), 22 "ripreses" classiche, e oltre 30 gran film. La crisi sarà forse inevitabile tra un anno, ma per ora v'è di che far fronte ai divoranti programmi che comprendono cinque corti metraggi e un gran film alla settimana. La sala è stata

concessa da un intelligente proprietario di cinema d'esclusività, Bernard Weinberg, che ha però un violino d'Ingre squisito: la musica: è *Les reflets*, disegnata nel 1938 da Ch. Siclis, modernissima nel concetto e nella realizzazione. Dispone d'uno dei migliori schermi di Parigi e d'un impianto per 16 mm che completa un 35 mm perfezionato. Il "Cinéma d'Essai" ha 500 posti e dà tre spettacoli al giorno, cioè 21 sedute settimanali, con una capacità di 10.500 persone. Programma ambizioso, come si vede, ma che può influenzare l'orga-



Da « Singoalla », film franco-svedese realizzato da Christian-Jaque.



Si è specializzato nelle questioni di cinema («L'Ecran Français»).

## CECCHI E LA CRISI DEI SOGGETTI

nizzazione attuale dello spettacolo cinematografico, impantanato nelle abitudini, nella cattiva volontà dei noleggiatori e nella passività indecente degli spettatori. Le grandi città di provincia, da Tolosa a Grenoble, da Lione a Marsiglia e a Bordeaux, desiderano avere anche loro il « Cinéma d'Essai »: il programma costituito e "lanciato" a Parigi circolerebbe quindi in tutta la Francia, costituendo una vera battaglia per il vero cinema o almeno per il buon cinema.

Tutto ciò è assai straordinario, ma c'è di meglio. Le idee ambiziose e generose sono spesso il nostro pane. Nessuno ne è sorpreso. Centocinquanta critici tentano di dare una lezione all'imbecillità militante e all'infingardia soddisfatta: utopia, si dirà. Benissimo. Ma l'utopia ha avuto a Parigi il crisma della più alta autorità governativa in materia di cinema: il "Centre National de la Cinématographie" e del suo direttore Fourré-Cormery. In una lettera ufficiale il « Centre » ha dichiarato che la formula del "Cinéma d'Essai" poteva essere « di grande interesse per il cinema in generale e di natura tale da rinnovare la qualità dello spettacolo cinematografico odierno ». E alle parole sono seguiti i fatti: deroga di censura, deroga di metraggio (per andare di là dai 3.300 m.), deroga per i film non commerciali, deroga per i corti metraggi dei dilettanti, deroga infine per i prezzi (il "Cinéma d'Essai" si è impegnato a mantenere il prezzo più alto di Parigi, cioè 200 franchi, per uno spettacolo che va da 2 ore e mezza a 3 ore). "Dulcis in fundo", il Ministero delle Finanze, cioè la roccaforte generalmente indifferente a ogni problema di cultura, ha autorizzato il tutto con ampie benedizioni. Par di sognare. Certo, tra sei mesi vedremo cosa sarà stato capace di fare il "Cinéma d'Essai". La Commissione può sbagliare e i responsabili rompersi il naso. Ma il principio è ottimo e non possiamo far miglior augurio al cinema del 1950 che di avere in ogni paese il suo "Cinéma d'Essai". Chi scrive ha necessariamente seguito la nascita e lo sviluppo di questa idea. L'esperienza ha già permesso rivelazioni inattese. Scoperta di qualche film eccellente (passo ridotto) come *Désirs* di Masson, salvataggio di documentari e di gran film che i signori esercenti avevano rifiutato con raccapriccio, come *La lanterne des morts* di Casenroot, o *Le Charron* di Rouquier, scoperta d'inattesi poemi in immagini, *Les polymorphes* di Philippe Condroyer o *Le pavé* di Jean Dasque, dieci documentari dimenticati di Dreyer e un film scozzese eccezionale, *Waverley Steps*. Un'invenzione è pure venuta a galla: una maschera vivente, mobile, bella o orribile a volontà, che figurerà in un brevissimo film, ...*La Bête* di Gérard Cogan. Lavoro fecondo, come si vede, la cui semenza non è gettata al vento, siatene certi.

LO DUCA

I lettori di *Cinema* (e gli amici del cinema) di passaggio a Parigi, con una semplice telefonata a Lo Duca (Balzac 50-68) saranno accolti con piacere, e invitati al "Cinéma d'Essai". Cambiamento di programma: ogni martedì.

A QUALCUNO sembrerà strano che, mentre la produzione cinematografica italiana raggiunge la più alta punta del dopoguerra, si parli di crisi. Ma se ne parla proprio per l'abbondanza della produzione, da taluni giudicata eccessiva in rapporto alla capacità di assorbimento del mercato, ed al suo rendimento medio. Che alcuni film italiani raggiungano magnifici incassi, pari ed anche superiori a film stranieri di vasto richiamo, non toglie che moltissimi altri non trovino modo di essere programmati. Centinaia e centinaia di milioni restano così immobilizzati, o potranno rientrare solo dopo un periodo di tempo superiore al normale. Si tratta di crisi profonda, seria, complessa, che non si spiega soltanto con ragioni di carattere industriale, come da molti si viene prospettando. E le altre ragioni son tali che nessuna legge potrà mai risolverle, nessuna diversa organizzazione industriale sanarle. Esse rientrano nei motivi di una crisi più generale, e non esclusivamente italiana, come America, Francia e Inghilterra dimostrano. L'Italia ha semmai portato a questa crisi un contributo positivo, atto a indirizzarla e a risolverla; ma oggi si trova essa stessa invischiata in una involuzione che è appunto una delle cause del disagio. « Dopo lo slancio dell'immediato dopoguerra », ci ha detto Emilio Cecchi in una recente conversazione, « ora s'incomincia a sentire la corda ».

Emilio Cecchi fu direttore della produzione Cines dal 1932 al 1934, all'epoca di Toepfitz. Successivamente sceneggiatore, è oggi fra i consulenti artistici della nuova Cines. (Ma il cinema italiano forse deve a Cecchi più di quanto non appaia dallo schematico riassunto della sua attività in questo campo). Oggi, dato il suo incarico, egli legge soggetti su soggetti, e spesso ne è piuttosto sconsolato. « Si assomigliano l'un l'altro da far paura », dice. C'è infatti, secondo Cecchi, una forte crisi di soggetti. I produttori, cercando il proprio interesse, vogliono andare avanti con soggetti all'americana: soggetti simpatici, d'invenzione leggera; e per lo più non si tratta che di congegni meccanici, ingenui, preparati senza grande serietà e senza grande impegno. Le cose più ingegnose sono i soggetti del tipo fra sentimentale e fantastico; « la formula Capra, ma senza Capra », dice Cecchi. « Film del genere Sciuscià » — precisa Cecchi — « ormai sarebbero inconcepibili. C'era in essi una polemica immediata, che non sarebbe più accettabile. E' un tessuto già logoro; e semmai dovrebbero essere ripensati in tutt'altra maniera. Con *Ladri di biciclette* siamo già fuori del clima di immediato dopoguerra, in un'ambientazione più vasta. Ma *Ladri di biciclette* è un "miracolo" che sta a sé. Facile scivolare nella maniera: in un crepuscolarismo ammodernato, magari con sbavature di Clair e di Charlot, ma senza l'intellettuale ironia di Clair e la forza satirica di Charlot. Non si crea alcun rapporto umano, in un clima di crepuscolarismo che non ha serie possibilità di impegno e di sviluppo, e che può finire per aggravare l'attuale crisi di stanchezza. Ora, quando un'arte è stanca, si rimette sempre davanti al vero; e a me sembra che la strada più sicura sia ancora

quella di un realismo concreto, con una visione del vero sincera e immediata. La terra trema e Cielo sulla palude, in questo sono d'accordo, indicano la stessa direzione. Analogo fenomeno, figlio d'una stessa crisi generale, succede nel teatro. Con la differenza che mentre si può fare un teatro "critico", un teatro di ragionamento, alla Shaw, il cinema vuol fatti e cose da vedere. Per cui il problema è per il cinema infinitamente più complesso; anche perché si tratta di una realizzazione collettiva, che richiede una collaborazione vastissima ».

Al problema dei soggetti, Cecchi collega quello delle sceneggiature, egualmente preoccupante. Esso costituisce, secondo le sue parole, « uno dei più gravi elementi tecnici della crisi ». « Nel campo della sceneggiatura », dice Cecchi, « non si sono quasi fatti progressi. Non basta avere idee; occorre un metodo per realizzare le idee. Potrà anche essere un fatto meccanico; ma poiché ha le sue regole, queste van rispettate. Anche la sintassi latina sarà una meccanica; ma se Cicerone non l'avesse conosciuta, non avrebbe mai scritto le sue Orazioni. C'è spesso un'aria approssimativa, incompleta, frettolosa nell'impianto dei nostri film. Con poca fatica, con un minimo di buona volontà, il dialogo spesso potrebbe essere migliorato del cento per cento. Perché non si curano tutti questi aspetti del lavoro? E non vengano a dire che in Italia non si possono fare buone sceneggiature. Diversamente che per i soggetti, la colpa delle cattive sceneggiature in gran parte si può far risalire ai produttori, i quali sono poco severi e sempre frettolosi. I produttori hanno la bella abitudine di non leggere; nulla fa loro così paura. Non è da pensare, d'altra parte, che eventuali contatti con sceneggiatori stranieri oggi possano migliorare la situazione. Oggi, in Italia, la collaborazione con gli stranieri non porta niente. E' troppo occasionale, utilitaria, o somiglia alle gite turistiche ». La conversazione scivola verso la produzione di film comici, quest'anno molto abbondante e da parecchi severamente criticata. « Ma perché scandalizzarsi tanto », domanda Cecchi. « I film comici, o farse (i nostri film comici sono delle lunghe farse), non si propongono problemi, d'accordo. Costituiscono, tuttavia, un genere legittimo, fine a se stesso. Quanti libri fortunati, con forti tirature, non sono vere opere letterarie! Ma servono, chi ne ha voglia, a passare il tempo, e basta. Tra la farsa e il film serio c'è lo stesso rapporto che tra la "rivista" e il dramma. Ognuno scelga. Ma non c'è profanazione se di tanti film comici non rimane nulla. Di Eddie Cantor, divertentissimo, non è rimasto niente. Così di Harold Lloyd. Con Buster Keaton siamo al di sopra, per quella sua specie di popolare surrealismo avanti lettera. Analogamente perché scandalizzarsi di certi film a carattere popolare e dichiaratamente commerciale? Ci saranno sempre. Basta non incoraggiarli con premi, e lasciarli cuocere nel loro brodo. Anch'essi in fondo sono utili, perché danno lavoro alle maestranze, e servono ad allenare e scaltrire i diversi collaboratori ».

DOMENICO MECCOLI

# PITTURA E CINEMA A COLORI

EDOARDO BARGHEER:

(*Pittore austriaco, che vive fra Ischia e Firenze, in sóspero liricamente fra le forme scettiche del non-figurativo, e il mondo pánico coloristico dei paesisti mediterranei*).

«La Sua domanda, — se e in quale modo il pittore potesse collaborare per il film in colori, — mi ha occupato da molto tempo, non soltanto per il film in colori, ma anche quello in bianco-nero, in quanto che sono convinto che sono precisamente i pittori che dovrebbero collaborare per far vedere tante possibilità nel film ancora completamente sconosciute. Quali altri potrebbero dare al film uno sviluppo quale "arte visuale" che gli "artisti dell'occhio"? Non mi risponde che ci siano già impegnati oggigiorno molti "pittori"; no, si tratta generalmente di gente mediocre che non hanno nome di artisti nè dato prova di qualità di giudizio. La testimonianza di una tale mancanza di qualità da verificare continuamente in numerosi film è tanto più tragica concernente le conseguenze, in quanto che il film oggi nel suo enorme significato educativo fa nascere nella massa un gusto cattivo che si dimostra ogni giorno in migliaia di esempi. Bisogna ricordarsi qui di Orbega Y Gasset quando parla della rivoluzione della massa dicendo che quest'ultima non fosse pericolosa se almeno modesta, però sicura di se stessa e della sua mediocrità credendola perfezione diventa terribile, sicché in questo punto esiste il problema del film e la sua responsabilità educatrice; sicché registi e padroni di produzione del film debbono affrontare questo problema e non pensare esclusivamente al successo finanziario *à tout prix*, anche inchinandosi (davanti) al cattivo gusto del pubblico, conoscendolo da altri successi, affrontare il problema può anche per un'altra ragione piuttosto egoista, sí, esistono molti esempi di insuccessi perché la massa incomincia ad annoiarsi delle ripetizioni continue di film mediocri ormai troppo conosciuti da altri simili rivolgendosi sempre al livello di mediocrità della stessa massa. Dall'altro lato abbiamo visto successi enormi di film di altissimo livello che apparentemente si rivolgevano soltanto ad un pubblico scelto e pure sono diventati successi ed apprezzati dalla massa. Per esempio i film di René Clair, le cui idee del resto sono come sempre in stretta relazione alle pitture — come vedremo dopo. E sarebbe interessantissimo di verificare dappertutto nel mondo le relazioni tra film e storia dell'arte come p. e. nel film storico inglese, il successo internazionale di cui si intreccia strettamente all'arte inglese e la sua tradizione sicché si crede quasi di rivedere p. e. un grande attore come Charles Laughton dopo averlo conosciuto in ritratti di Reynolds. Ed il fatto del "charme" di René Clair non si spiega — come sempre creduto — perché esprime Parigi, no, il modo come la rappresenta, vista dagli impressionisti in tante immagini spiega questo "charme" dei film in cui si vedono apparire tutti i modelli di Renoir. In quanto alle relazioni fra arte contemporanea e cinema ci sono dei registi coraggiosi ed intelligenti che già hanno

## INCHIESTA DI RENATO GIANI

unificato le possibilità enormi e lo stretto collegamento della complessità generale dei problemi delle ricerche. Si pensi, p. e., ai film di alto livello spirituale di Jean Cocteau non immaginabili senza i problemi del surrealismo. E se il film fosse disposto di impegnare tutte quelle ricerche dell'arte d'oggi — come p. e. quelle che vanno al di là della terza dimensione — potrebbe incominciare direttamente una sua *nuova epoca*, lo sviluppo di cui si può lasciare all'intelligenza e la fantasia degli specialisti. Naturalmente dovrebbe servirsi di quegli elementi che veramente avrebbero da dire qualcosa di nuovo e non limitarsi alla gente di secondo ordine. Si pensi soltanto a Picasso quando per un lungo periodo ha collaborato col ballet russo, facendo decorazioni e costumi, un fatto da cui si spiega il successo internazionale e la fama del ballet. Del resto il film in colori ancora al principio del suo sviluppo non sempre fortunato non si salverà senza ricorrere all'aiuto dei pittori quando vuole dare allo sviluppo una spinta decisiva, perché ormai si sa che lo sviluppo positivo non dipende dalla *perfezione tecnica*. Non si tratta di giustezza esteriore nel senso fisico, ma interiore nel senso di relazioni coloristiche estetiche e legali. Si dovrebbe finalmente rettificare l'errore che una ottima perfetta fotografia in colori della natura fosse "giusta" ed anche quindi "arte" (e, in parentesi, il film pretende di esserla!). No, è precisamente viceversa: la natura deve diventare arte per convincere lo spettatore e farlo credere che ci sia la natura invece dell'arte. Con altre parole: i colori fisicamente giusti sono falsi in un senso estetico e legale, sicché la casualità della fotografia deve essere corretta per essere convincente. Pensiamo qui soltanto allo Stereoscopio a noi tutti conosciuto dall'infanzia, che faceva visibile,

senza dubbio e quasi facendo paura, lo spazio della terza dimensione in una maniera spaventosa, sicché pareva possibile di mettere la mano dietro le piante e cose; e pure si trattava di uno spazio vuoto, senza aria, in cui non esisteva né sole, né luna, non era *realtà*, ma *spazio artificiale*. Il pubblico però vuole precisamente "realtà", e può essere soltanto convinto quando il film diventa "arte". Abbiamo cercato di provare che la fotografia in se stessa non può raggiungere mai quella realtà chiesta senza correzione, che esclusivamente dovrebbe essere affidata all'esperienza ed all'istinto sicuro dell'artista (pittore) per raggiungere quella cosiddetta "realtà" che però è arte, dopo l'eliminazione delle casualità sbagliate della stessa fotografia. Si aggiunga pure che non esisterà regista — se anche molto dotato — che possa rinunciare alle idee della professione fraterna, idee riservate alla professione *visuale*, al pittore, sicché lo sviluppo del film in colori col suo aiuto potrebbe andare in direzioni di cui nemmeno sognano questi cosiddetti "specialisti" in quanto che i veri specialisti dei colori — e soltanto loro — hanno in mano certe chiavi, ancora sconosciute: gli stessi pittori. Questa lettera, caro Giani, certamente è soltanto una *bozza* che potrebbe e dovrebbe essere ampliata specialmente dal lato *pratico* del problema e quindi non può pretendere per niente di essere completa. Siccome del resto è stata scritta spontaneamente e tempestivamente, La prego di voler scusare i certamente numerosi sbagli da attribuire alla lingua a me estranea se anche molto cara, che per questa ragione rimarrà purtroppo sempre stilisticamente in un certo "primitivismo" ».

EDUARDO COLUCCI:

«Perché il cinema a colori penetri più largamente nel gusto del pubblico deve necessariamente ricorrere alla collaborazione degli artisti dotati di sensibilità coloristiche di primissimo ordine. Negli attuali technicolor che abbiamo occasione di vedere si riscontra sempre un esagerato impiego di colori troppo violenti, specie per quanto si riferisce alle inquadrature degli interni dove agiscono personaggi esageratamente truccati e vestiti con colori vistosi, quasi sempre in contrasto con le inquadrature esterne dove il colore è dosato dalla natura e quindi mai volgare. Soltanto un artista, a mio parere, può, attraverso la sua sensibilità ed il suo buon gusto, evitare che i technicolor sentano sempre di un certo che di irreale e di fiabesco, sovente non gradito dal pubblico, per lo meno da una parte di esso ».

UGO CAPOCCHINI:

«Non conosco il meccanismo tecnico del cinema, né a colori né in bianco e nero; credo però che il pittore potrebbe benissimo essere utilizzato qua a favore della pittura, intervenire nel gioco degli accordi coloristici che son propri e specifici del pittore ».



Tamburi: L'obelisco.



Capocchini: Ritratto.

#### ADRIANA PINCHERLE:

« Il technicolor americano e in generale il film a colori non dovrebbero falsare la realtà ma inventarla. Il cinema a colori oggi è una pittura realistica molto povera. Il technicolor sta al cinema a colori di *Scarpette rosse* o dell'*Enrico V* di Laurence Olivier come i quadri dei fratelli Bueno e compagni alla pittura ».

#### ONOFRIO MARTINELLI:

« Già nell'astrazione coloristica di "bianco e nero" dei cortometraggi di Charlot si era inteso che il decor era da portarsi su un piano di "convenzione" e che la scena più "vera" era quella "dipinta". A ciò si può aggiungere, per il film propriamente colorato, che si può arrivare non solo all'ausilio "realistico", efficace della scena dipinta, ma alle trasposizioni fantastiche del colore, all'opposto della grafia espressiva, alla scena resa in funzione di pittura ».

#### FAUSTO PIRANDELLO:

(Risposta raccolta per telefono, tramite la moglie. Il pittore era ammalato).

« Dovrebbe il pittore ricreare in modo nuovo il cinema. Altrimenti il colore che ora nel cinema è obiettivo, per fissare contenuti obiettivi, non potrebbe in alcun modo vivere in funzione di una forma creata al fine di raggiungere una intima poesia ».



Frisone: Disegno.

#### NICOLA CIARLETTA:

(Critico artistico di « Momento Sera », Roma).

« Cinema in bianco e nero. Non riesco a concepire altrimenti il moto di un avvenimento che nel contrasto del bianco col nero, della luce con l'ombra. Nei suoi momenti più drammatici, Tintoretto consuma il colore e raggiunge effetti proprio di bianco e nero ».

#### GIOVANNI OMICCIOLI:

« E' probabile, in questo mondo succedono le cose più incredibili, che il film a colori potrà essere di aiuto all'uomo nel fargli ritrovare un'emozione che va sparando sempre più in fretta. Quella di saper distinguere e gustare soprattutto un colore. L'assurdo di questa assurda vita fatta di tecnica, veloce, anonima, questo modo superficiale di vivere giorno per giorno, ha fatto dell'uomo un anonimo stanco, annoiato, indifferente, che non crede più, non si accorge più di nulla. Oggi l'uomo pur vivendo fra mille colori, non è più in grado di saper distinguere il colore di una cravatta da quello di un'insegna luminosa, tutto è uguale. Il film a colori forse lo costringerà a fare quest'altra fatica, e nel chiuso di una sala, il colore essendo più raccolto anche se ancora approssimativo, potrà avere il potere di far notare all'uomo il significato del colore, della natura, delle cose che lo circondano abitualmente. Ma per ora tutto ciò è molto lontano, che il colore nel film sa di meccanismo, di policromia. È ancora spettacolo folcloristico. Sono colori che invadono con la stessa luce, sia le facce degli attori, che le scene di varia natura. Non è ancora colore che dia suggestione, che viva di vita propria, non è ancora colore che distacca fisicamente tutto ciò che è contenuto nell'attimo del film. Vi sono fattori negativi, fattori tecnici, che impediscono il perfezionamento di questa novità ancora imperfetta, che è il film a colori. La tecnica corre velocemente, ma non è tutto. E' sempre l'uomo che l'inventa, che la suggerisce. Nei film a colori, il colore non è inventato, non ha sapore, vi si avverte l'assenza di occhi che sentano il colore, più che vederlo. E la difficoltà non è quella di dare un colore che faccia tono, non è quella di far ritmare il colore insieme e diviso contemporaneamente in ogni minima sfumatura. Manca un colore ideale, un colore che sia capace di comunicare umanamente, come a noi ce lo comunicano le cose che vediamo. Ancora il colore è monotono e chiasso. Un film a colori, direi perfetto, è *Scarpette rosse*, per esempio. In questo film il colore corre svelto e armonioso, distribuito con grande elasticità, come un pittore distribuisce, dietro i suggerimenti dei suoi sentimenti, i colori sulla tela. Il colore in questo film è interprete senza averne la prima parte assoluta, e si sposa felicemente in tutto, seguendo mano mano i gesti, i movimenti degli attori, delle scene, è armonioso perché il colore non è soltanto visto. Questo significa che il regista ha inteso il colore come può sentirlo un pittore che voglia raccontare con i colori, e non come un pittore che stenda il colore sulla tela per dimostrare che esiste il rosso, il bleu, o il giallo ».

#### UMBERTO MARIA CASOTTI:

« Ho visto l'*Enrico V* di Laurence Olivier, *Scarpette rosse* dei due registi inglesi ed ho seguito i disegni di Disney, astratti

e figurativi. Nel primo, quello di Olivier mi ha colpito un fatto molto importante: cioè quello di aver rappresentato « pittoricamente » con « fondali finti » di gusto quattrocentesco (a parte i costumi dei personaggi) gli scenari evocati nel testo shakespeariano ed ancora alcune scene di battaglie, di accampamenti realizzati con gusto seicentesco, fortemente chiaroscurale, alla Caravaggio per intenderci. Nel film *Scarpette rosse* poi, nella lunga sequenza del balletto, ho rilevato con piacere l'apporto felice delle moderne esperienze pittoriche, specie di quelle surrealistiche, compreso De Chirico. Nei disegni animati di Disney i fatti pittorici hanno una grande importanza e si muovono con più libertà. Interessantissima l'esperienza di « Fantasia » seppure non riuscita. E' certo però che la cosiddetta pittura astratta (vedi Kandinski e compagni, ed ancora certe composizioni alla Braque, alla Matisse) hanno avuta la loro grande influenza. Per conto mio il film a colori non può prescindere da problemi di gusto e di cultura, così come non ne prescinde il pittore. Altrimenti si rischierebbe di soffocare nel clima oleografico di certi westerns e riviste di recente ammaniti dalla superproduzione americana ».

#### ORFEO TAMBURI:

« Se il colore aggiunge alla fotografia? Malgrado prove eccellenti, non mi pare che il colore aggiunga alcunché all'azione del racconto cinematografico o a quella dei protagonisti. Un film vale per quel che ci racconta e per la validità dei mezzi espressivi di cui si serve: aderenza degli attori alle parti che recitano, all'ambiente in cui si muovono e soprattutto alla equilibrata distribuzione delle luci e delle ombre che da sé stesse sono sufficienti a crearci una realtà nuova e convenzionale di cui del resto è prerogativa dell'arte per esprimere la realtà. Perciò il colore fino a tanto che non avrà raggiunto risultati migliori, non mi pare che sia per il cinema un fattore decisivo. Anche se la gente corre più volentieri a vedere i film colorati ».

#### FRANCESCO TROMBADORI:

« Penso che l'interesse per il film a colori sarà sempre crescente. Intanto si può dire che prima molti film apparivano falsi per la presenza del colore, oggi avviene il contrario. Il colore va quindi assumendo anche come elemento di fantasia il suo valore. Nel caso dell'elemento naturale, anche se benissimo fotografato in bianco e nero, sentiamo istintivo il bisogno del colore, in quanto esso fa parte psicologica dell'elemento stesso. Perché si possa arrivare però a risultati effettivi ci sono da superare ancora, a mio avviso, difficoltà considerevoli. E' vero che tra i diversi sistemi già in uso, qualcuno, per esempio il processo *Tricolor* dell'Agfacolor, ottiene effetti brillanti, ma siamo ancora lontani da quell'unità di intenti cui si deve tendere. Penso che nella realizzazione di un film a colori sia necessaria la consulenza di un pittore che in collaborazione coi tecnici sappia creare quell'atmosfera cromatica legata sia all'elemento ambientale, sia agli effetti psicologici dell'elemento narrativo del film. E' necessario insomma che il colore, come trasposizione fantastica dell'elemento narrativo, assuma importanza decisiva, cosa che soltanto un pittore può ottenere ».

**MAURO MANCA:**

« In questo nostro primo mezzo secolo la vera pittura moderna, svincolandosi progressivamente dal dato oggettivo, apparente e naturalistico, tende sempre più a diventare uno strumento speculativo di indagine e conoscenza. Non vedo quindi come il pittore d'oggi possa in qualche modo intervenire nel cinema a colori se non in quelle forme valide anche per i film in bianco e nero, come la scenografia ».

**ANGELO SAVELLI:**

« Credo senza dubbio che il cinema possa e debba trovare il suo unico sviluppo inaspettato ai più nelle possibilità infinite che il colore offre in questo campo. Tale orizzonte nuovo non trovo che abbia alcun contatto coi problemi realistici attuali perché al di fuori di riportare sullo schermo la realtà visiva più o meno crudamente realizzata, null'altro può portare come contributo nell'ordine della fantasia creatrice. Penso perciò che il mo-



Savelli: Nel mio studio

vimento astratto nelle arti figurative — vivamente continuativo ed essenzialmente convincente — sia da prendere in considerazione, se si vuole che il cinema ci porti di fronte a delle visioni assolutamente inedite, sia dal lato compositivo che da quello coloristico. Con ciò non intendo affatto oscurare i problemi realistici, il cui valore penso tutti ben conoscano — ma aspiro a vedere realizzati altri lavori, dove non ci sia soltanto una sola fonte generativa — ma si abbia l'incitativo delle altre ignote che possano dare l'aspetto poliedrico ed insospettato di un mondo ignoto a moltissimi. Desidero intanto precisare che la futura e speriamo prossima cinematografia che si sviluppa nell'ordine astrattista, non significherà allontanamento assoluto dalla vita e dai problemi sociali del nostro tempo, ma che dentro questi si può essere radicati per dare frutti sempre più rigenerati, concreti e vivi. E' naturale che in tale importante lavoro chi può dare un valido contributo sono i pittori che in questo ordine si muovono e che la loro partecipazione credo sia più che necessaria ».

**ACHILLE PERILLI:**

« Oggi il colore ha portato un ulteriore progresso tecnico al cinema, ma ciò non significa un progresso estetico. Il regista

ha un nuovo problema formale da risolvere: il colore; dovrà studiare una scala cromatica su cui basare il film o per lo meno le diverse scale cromatiche necessarie alle varie scene e graduare queste ad una visione coloristica generale. In questo il pittore può essergli utile ma non come tecnico o come consigliere, bensì con i suoi quadri, con le sue fantasie coloristiche e potremmo avere un De Sica con colori alla Klee e un Carol Reed alla Gris o alla Breque. In questo lavoro di riferimenti visivi il regista dovrà guardare quei quadri nei quali il colore non è elemento di commento ad una rappresentazione di fatti, ma assume un valore di forma in se stesso. Se sarà un creatore saprà trovare nuovi accordi cromatici da sviluppare in toni più violenti o più attenuati, quasi a sottolineare, il colore unito al sonoro, i momenti di maggiore drammaticità o di stasi del film: potrà cioè giungere alla creazione di una ideale colonna coloristica da affiancare alla colonna sonora. E in questo caso il regista sarà anche pittore o al contrario ».

**PIERO DORAZIO:**

« Esistono, volendo fare una distinzione, due modi di immaginare un quadro, e di conseguenza, due tipi di fantasia pittorica, ovvero due tipi di pittori. Uno è il pittore che procede essenzialmente per immagini, cioè quello che tende all'illustrazione; egli vede prima le immagini e poi, in funzione di queste, sovrappone al momento inventivo uno schema grafico e il colore. L'altro, invece, è il pittore che inventa su un tema essenzialmente cromatico, e quindi, grafico e compositivo. Questo tipo di temperamento pittorico mi sembra sia il solo che possa avere contatto col cinema a colori perché sarebbe in grado di completare quelle indispensabili nozioni tecniche con una naturale sensibilità cromatica. Però non penso che la riuscita di certe realizzazioni del cinema a colori dipenda in modo particolare dalla sensibilità cromatica di qualcuno. Sono invece convinto che essa dipende soltanto dal procedimento tecnico, e che, grazie a questo, il cinema a colori potrebbe di qui a dieci anni realizzare la riproduzione perfetta delle immagini fisiche. Questo però, a detrimento della creazione artistica del cinema. Dei pittori come Hans Richter, Luigi Veronesi, o Viking Eggeling hanno provato a inventare delle sequenze astratte col cinema a colori. Questo mi sembra per un pittore un modo estremamente interessante di aumentare le sue possibilità e i suoi mezzi di espressione, e per il cinema a colori un nuovo modo di essere, lasciando più adito alla fantasia dell'uomo e meno pretese all'obbiettivo ».

**S. SCARPITTA:**

« Ecco il testo del mio pensiero riguardo alla tua domanda sulla "funzione della pittura nel cinema a colori". Il cinema a colori è indubbiamente più ricco di quello in bianco-nero, anche nella sua stessa struttura per questa innovazione al suo realismo; capace di ritrarre tutto e dare al tutto il suo colore specifico. Certo nel cinema in bianco e nero la pittura è presente talvolta ad esaltazione di questo e talvolta, invece, a detrimento del cinema stesso. Evidentemente, si tratta di due arti completamente diverse che raggiungono qualcosa in comune quando riescono a stabilire oltre i mezzi tecnici, una evocazione umana. Nella pittura risiede la proprietà, non



Pirandello: Passeggiata nel bosco.

la sovrastruttura (come avviene nel cinema a colori) del colore, che collocato a discernimento dell'artista, raggiunge il suo compito in modo direttamente opposto a quello del cinema prelevando dal tutto un quadro specifico. Così mi pare bello vedere il colore a servizio del cineasta, permettendogli di scoprire ancora maggiormente la realtà della sua stessa arte. Potrà il cinema a colori essere utile alla pittura? Sì, sia a coesione della pittura stessa come esperienza umana, sia come sviluppo nella pittura di un'idea generale o di un semplice fotogramma ».

**F. F. FRISONE:**

« Ci sono quadri e opere in bianco e nero che si possono calcolare su uno stesso livello artistico. Perché colorire *La terra trema* quando i chiaroscuri di questo film hanno tale perfezione da renderlo una pregevole acquaforte? Quello che fin'ora abbiamo visto di colore nel film si può paragonare a una oleografia animata, un Induno in fotogrammi e non più. Non vedo come si potrebbero portare sullo schermo le tenuità coloristiche di Campigli e le fantasie di un Gentilini senza l'ausilio della loro forma-disegno; e perché volete dare assolutamente un colore ai film, non sono forse in bianco e nero i nostri sogni? ».



Omicciotti: Mia madre.

# IL GRIDO NELLA JUNGLA

UN GIOVANE di New York, sufficientemente atletico e provvisto di un'ottima educazione universitaria, ha provato per sei mesi, davanti a parenti, amici e registratori elettromagnetici il grido della jungla. Poi, con un compito perizoma e i capelli scomposti ma imbrillantinati, è salito sulla schiena di un elefante, succedendo così a Johnny Weissmuller sul coriaceo trono di Tarzan. L'atletico figlio dell'Equatore — che il romanziere Edgar Rice Burroughs ha creato prevedendo in parti eguali le richieste continue del pubblico e i propri introiti — è diventato un genere cinematografico di prima necessità, come i piedi dei giornalisti abbandonati sul tavolo, i polpacchi di Betty Grable, le placide striature discorde del technicolor, i piumacci dei presunti « storici » colossi. Ha dato origine alla battuta annosa « lo Tarzan, tu Jane », riassumendo in quattro parole e una virgola un film con inizio, sviluppo e conclusione a beneficio delle anime semplici assetate di testi di Flammarion e di resoconti di caccia di Vittorio Tedeschi-Zammarano. Tarzan ha appagato quanti recavano in sé il « mal d'Africa », anche se il suo regno può indifferentemente rivelarsi in Amazzonia, India, Congo o Borneo. Lo stesso Edgar Rice Burroughs ha voluto occupare un modesto ritaglio di tempo tra un romanzo e l'altro (poiché la serie « letteraria » progredisce di pari passo con quella « cinematografica ») per raccontare la nascita del primo film di Tarzan. Correva l'anno 1918, e il pubblico dei lettori già sapeva che l'uomo della jungla era in realtà il figlio di un Lord, abbandonato per misteriose e forse tragiche circostanze, allattato da scimmie e divertito dai leoni. Due enigmi che non troveranno mai una vera chiave: perché Tarzan chiama con l'urlo gli elefanti e ottiene cose incredibili? Perché la sua situazione pilifera giova esclusivamente alle solide chiome, lasciando orfani di peli le guance e il petto? Ma il pubblico se lo domanda una volta sola la ragione di tutto questo, poi, soggiace al fascino del gigante. C'è un motivo? Lo spiega Burroughs: « Per gli spettatori di meno di quindici anni, Tarzan è l'amico delle bestie, il raddrizzatore dei torti e l'acrobata della jungla. Tarzan è l'uomo libero, senza pastoie di vestiti, senza capufficcio, senza il bilancio di fine mese, senza malattie di fegato, Tarzan è un poco ciò che gli spettatori vorrebbero essere, lontano dal tedio della vita quotidiana ».

E infatti, quando il grosso Elmo Lincoln si agita sullo schermo in *Tarzan e le scimmie*, il primo della serie, nelle strade di New York si festeggia la conclusione della prima guerra mondiale; ad Ascona, in parallelo con l'esistenza di Tarzan, i naturisti aprono la loro sconcertante colonia, e tutti, tutti chiedono alle ristampe di Conrad e Stevenson le emozioni delle terre lontane. Tarzan tiene il cartellone con onore, sino a che un male specifico insidia e sconfigge Elmo Lincoln: il grasso Elmo, dagli occhi chiari e dalla parrucca morbida, cede Enid Markey, la sua compagna, a Gene Polar, uno snello comandante dei pompieri scritturato « ad hoc », ma costui, per il ritorno di *Tarzan*, preferisce la scimmia Cheetah e i capelli corti. Pompiere era e pompiere rimane; anche nella jungla. Viene in seguito P. Dempsey Tabler, e accompagna l'epoca delle « flappers-girl », del primo jazz commerciale e del whiskey distillano nel gabinetto (per far fronte al proibizionismo), volando di liana in liana ed ereditando un figlio, Kamuela Searles. A questo punto, come dicono i giornalisti di Hollywood, la lavorazione del film diventa difficile un po' per l'inesperienza dei domatori degli animali, un po' per l'indocilità delle belve pagate in ragione di dieci dollari al giorno. Scompaiono lentamente gli attori, ma il personaggio rimane. Succedono James H. Pierce, centr'attacco della squadra dell'Indiana (volto duro ma ani-

mo sensibile; bontà sua) che se la fa con un « leone d'oro », e Frank Merrill. Costui arriva a Hollywood quando il sonoro sta guadagnando terreno, ma preferisce non offrire ancora l'urlo al microfono. Ha un asso sicuro nella manica, ovvero una forza eccezionale; dopo tutto l'avevano scritturato in un circo dov'era l'uomo forzuto. Aumenta le pretese, le sevizie agli animali e la superficie del costume di pelle di leopardo. Introduce una striscia di pelliccia come emblema del capo e calza delle pantofole ricavate dai ritagli. E quando scompare, nel '32, un paio di atleti si impossessano del suo personaggio: da una parte sta Johnny Weissmuller, olimpionico del nuoto, magnifico urlatore, paziente marito di Lupe Velez e pupillo della Metro; dall'altra troviamo Buster Crabbe, vagamente pugliese d'aspetto, atletico ma sottilmente antipatico. La spunta Weissmuller che ha dalla sua — in maniera palese — il pubblico, specialmente femminile. Edgar Rice Burroughs, fondando la città di Tarzana a poche miglia da Hollywood, si illude di fare la felicità dei bimbi e non sa invece che il suo Tarzan riesce a far dimenticare la crisi mondiale, il rapimento di Baby Lindbergh e l'aumento dei prezzi agli eccitati adulti statunitensi. Johnny Weissmuller diventa il Tarzan definitivo, e a ben poco servono le controffensive di Crabbe, il quale — desolato — cede i banchi dell'opposizione a Herman Brix (un olimpionico del getto del peso, impacciato, che saggiamente riprende il nome di Bruce Bennett e passa ai film del « mondo civile »). Brix, smonta dall'elefante e lascia il titolo all'olimpionico del decathlon, Glenn Morris. Costui ha maggiori « chances » dei suoi predecessori e per qualche anno dà seri grattacapi a Weissmuller: poi si scopre che l'interesse maggiore del pubblico va alle compagne più che ai bicipiti e ai pettorali di Glenn. E ancora Johnny riempie la jungla con le sue grida. Gli regalano una moglie, un figlio capitato dall'alto, qualche altro animale e un rinforzo pubblicitario. Ma un giorno, l'eshausto Weissmuller sente arrivare la fine: il grasso, che ha stroncato la carriera di Elmo Lincoln, finisce con l'impossessarsi anche di Johnny in pieno periodo di razionamento.

Il recente successore, « up-to-date » è — come abbiamo detto — Lex Barker. Ha il nome sul registro della buona società di New York, non teme gli animali, conosce tutti i sentieri di quel boschetto vicino ad Hollywood dove dal 1918 vengono girati i film della serie, e nutre un'ammirazione profonda per il vecchio Elmo Lincoln. Anzi, in « Tarzan e la fontana magica » accanto a Lex rivediamo l'incartapecorito pioniere, ancora dotato di muscoli e ancora valido a dispetto dei sessantasette anni. Che ne pensa Lincoln del Tarzan del secondo dopoguerra? « E' stato rovinato, degenerato. Lo vogliono far parlare ». E ritrova l'energia dei tempi belli schiaffeggiando leoni e tigri. In silenzio.

EDGARDO PAVESI

Il "genere" Tarzan, nato con i romanzi di E. Rice Burroughs, appartiene alla storia del costume cinematografico, a quella "evasione" dalla vita che il comune pubblico cerca nel cinema. Dà l'avvio alla serie Tarzan Elmo Lincoln (1), proprio quando nelle strade di New York si festeggia la conclusione della prima guerra mondiale. Lincoln cede il passo a Gene Polar (2). Vengono in seguito P. D. Tabler, James H. Pierce (3), Frank Merrill (4), Johnny Weissmuller (5) e Buster Crabbe (6). Quest'ultimo cede il posto a Herman Brix (7) e poi a Glenn Morris (8). L'ultimo Tarzan si chiama Lex Barker (9).





Ewald Balsler in « Eroica », film beethoveniano di Walter Kolm-Veltée: una delle imprese più impegnative della nuova industria cinematografica austriaca. Supervisione di Karl Hartl.

DUE FILE di villette a un piano che fiancheggiano una piccola strada in salita: questo è Sievering, uno dei sobborghi più caratteristici di Vienna, ai piedi del Wienerwald. Il teatro di posa della « Wien Film » si dura fatica a trovarlo, dissimulato com'è in un curioso intrico di viuzze e di cortili, e ti tocca camminare un pezzo su e giù alla ricerca di un numero chissà dove nascosto fino a che, alzando per caso gli occhi, non scorgi un cartello con una piccola chiave di violino rozzamente disegnata ed una pomposa dicitura: « Wien Film Atelier Sievering ». Ma tutto avresti pensato meno che di trovarti dinanzi all'ingresso di uno studio cinematografico. Entri dopo esserti arrampicato su per una specie di viottolo scosceso, e scopri il più

## I DIGNITOSI RAGIONIERI DEL CINEMA AUSTRIACO

minuscolo, inverosimile e ordinato teatro di posa del mondo. C'è appena lo spazio per muoversi senza dar di gomito nelle pareti, ma ciò non impedisce che decine di persone si spostino di continuo da un capo all'altro dello stabilimento, che intere battaglie di riflettori stiano aggrappate ad im-

possibili « ponti » ad un palmo dalla testa degli attori, che una macchina da presa riesca ad inquadrare l'interno di una microscopica osteria tirolese, Dio sa come messa in piedi dagli scenografi. In una parola, tutto ciò non impedisce che qui — a dispetto della legge dell'impenetrabilità dei corpi — si facciano dei film. Di più, che si faccia un film dell'importanza industriale di *Das Wunderkind*, prodotto in compartecipazione con Alexander Korda e destinato ad essere immesso nei maggiori circuiti internazionali. Questa è la « Wien Film », e questo in sostanza è il cinema austriaco. Non crediate che sia stata la guerra a ridurlo così, non pensate che si debba ricorrere alla solita giustificazione dei bombardamenti e delle difficoltà dei tempi tutt'altro che propizi: il cinema austriaco non ha mai vissuto in condizioni diverse, o migliori, né ha mai ambito a crearsi un apparato produttivo più ampio e funzionale. Queste dimensioni ridotte, quest'aria di volonteroso artigianato, e, insomma, quest'avveduta economia che vorrei dire familiare, sono sempre state sue indiscutibili prerogative, sin dai giorni lontani in cui si affacciò, coraggioso-

samente e con lusinghieri risultati, alla ribalta del mondo. Karl Hartl, l'attuale direttore, alterna le preoccupazioni organizzative e finanziarie (senza dubbio le più gravi, poiché il film austriaco non ha praticamente sbocchi all'estero se non attraverso accordi diretti con produttori di fuorivia)



A sinistra: Marianne Schönauer in un'altra inquadratura di « Eroica ». A destra: Christa Winter, che sostiene una delle parti principali in « Das Wunderkind », di Karl Hartl: opera prodotta in compartecipazione con Korda e destinata ad essere immessa nei circuiti internazionali.

alle soddisfazioni registiche. *Der Engel mit der Posaune*, presentato due anni or sono a Venezia, era opera sua, come lo è *Das Wunderkind*, che oggi si sta girando a Sievering con attori inglesi e austriaci sui quali primeggia il piccolo Bobby Henrey di *The Fallen Idol*. Ma a vederlo, non lo direste un regista e nemmeno — per essere sinceri — un uomo d'affari. Ha piuttosto il tipo fisico del fattore di campagna, e per un italiano non sarebbe difficile scoprire in lui una notevole rassomiglianza con l'on. Romita. Gli manca forse, di Romita, la vivacità. In compenso, il suo viso bonario ed i suoi baffi spioventi e poco curati danno l'impressione di tranquilla sicurezza: quest'uomo guida la navicella del film con affettuosa attenzione, metodicamente, senza alzare la voce. Da lui non ci si possono attendere sorprese, ma neppure delusioni. Sotto la sua direzione oculatissima, la « Wien Film » procede gradualmente sulla via della rinascita ed è improbabile che si arresti.

Un teatro di posa ed un uomo credo possano dare — meglio di qualsiasi lungo discorso — il quadro esatto di una situazione. Vienna ha (od aveva) fama di città scapestrata, il novanta per cento dei film viennesi — di ieri come di oggi — accredita ancora questa fama nel mondo. Ma credo sia tempo di dire che si tratta d'una fama alquanto usurpata. Sì, certo, i viennesi tengono a passare per compagni allegri e rumorosi, di null'altro preoccupati che di godere nel più semplice dei modi quel poco che la vita consente loro di godere (ed oggi è pochissimo, potete credermi); i film che nascono in queste lince baracchette della periferia risuonano quasi sempre delle note di un walzer e delle risate di fanciulle graziose e senza complicazioni, al più indulgono in qualche passeggera malinconia per dispiaceri d'amore ed è tutto. Potrei citarvi decine di titoli



Sopra: le attrici Hilde Föda, Dora Komar e Vera Schmid nel film musicale di Willi Forst «Wiener Mädeln», realizzato a colori. Sotto: Willi Forst e il comico Hans Moser nello stesso film.



A sinistra: il piccolo attore di «The Fallen Idol» di Reed, Robby Henrey, e Robert Shackleton in «Das Wunderkind» di Karl Hartl. A destra: nel teatro di posa di Sievering, mentre si gira un'inquadratura del film «Mein Freund, der nicht nein sagen kann»; il regista è Alfred Stöger.

della produzione del dopoguerra, e vedrete che alla commedia musicale *Triumph der Liebe* segue un gaio *Rendez-vous in Salzkammergut* con le canzoncine di Stolz, alla commedia burlesca *Wer küsst Wien* tien dietro un immancabile *Himmlicher Walzer*, al film rivista *Fregola* con Marika Rökk si affianca la solita *Kleine Melodie aus Wien*, e così via. E dei registi che dire? Al più impenitente di tutti, al Willi Forst che oggi sta raccogliendo allori per l'ennesimo film musicale di gran classe (*Wiener Mädeln*), si accodano gli altri specialisti del genere, da Geza von Cziffra a E. W. Emo, da Hubert Marischka a Max Neufeld, da Alfred Stöger al giovane Hans Wolff, tutta gente impegnata a non tradire — per una sorta di puntigliosa fedeltà — la vecchia tradizione viennese del « musikalisches Lustspiel ». Non solo, ma se qualcuno arditamente s'imbarca in qualche isolato tentativo anticonformistico (lasciamo stare Pabst e Ucicky e pensiamo soltanto ad uno Steinboeck, ad un Röbbling o ad un Paul Rilla, autore del patriottico-poliziesco *Duell mit dem Tod* che vorrebbe farci credere all'esistenza di un movimento partigiano in Germania), il meno che possa capitargli è di essere tacciato di guastafeste dai colleghi e guardato con fiero sospetto dal pubblico. Qui si preferisce chiudere gli occhi piuttosto che ammettere che i vecchi ingranaggi funzionano meno bene di un tempo.

Eppure nessuno riuscirà a convincermi che l'euforia dell'attuale cinema viennese non sia per tre quarti fittizia, e per un quarto alimentata disperatamente dai superstiti depositari delle tradizioni popolari della città. La produzione è nelle mani di dignitosi ragionieri più esperti nei segreti della partita doppia che non in quelli dell'umorismo cinematografico. Si è tramandata la festevolezza dei « volksstücke » che per un certo periodo resero quasi illustre il teatro viennese, ma se n'è smarrito lo spirito e la spontaneità. Tenuto in piedi a forza di puntelli, manipolato con tutto il possibile scrupolo in quei piccoli teatri di posa dove regnano l'ordine e la pulizia, il « lustspiel » cerca invano di risorgere. E con lui, cerca di risorgere il cinema viennese. Può darsi, intendiamoci, che sia un'eclissi transitoria. Materialmente, la situazione lascia adito alla speranza: il numero dei film prodotti è in continuo aumento, alcune case hanno solide basi finanziarie e l'attrezzatura tecnica resta pur sempre pregevole. C'è molta buona volontà, si odono ovunque seri propositi, sarebbe ingiusto non tenerne conto. L'industria austriaca è già in grado di affrontare grosse imprese, come quel *Das Wunderkind* di cui vi ho parlato, come l'*Eroica*, film beethoveniano di Walter Kolm-Veltée (supervisione di Karl Hartl), come lo stesso *Wiener Mädeln* di Forst. La compartecipazione straniera vi ha suscitato nuove energie ed ha aperto prospettive di sfruttamento internazionale che fino a un anno sarebbe stato pazzesco immaginare. Il 1950, dunque, si annuncia ricco di iniziative. Si vedrà ora quante riusciranno a concretarsi, e come.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

# LA "BISBETICA" MODERNA CHE PIACEVA A RENOIR

FORSE a quest'ora, tutto preso dall'entusiasmo nell'organizzare il suo primo film per la cinematografia indiana, Jean Renoir non si ricorda più di me, non ricorda più il piccolo e taciturno amico che gli teneva compagnia nella trattoria di uno stabilimento cinematografico romano mentre pranzava o beveva grandi boccali di birra. Un uomo come Renoir riceve troppe strette di mano e sente pronunciare troppi nomi che nemmeno capisce; il mio nome, che un tempo egli s'era abituato a pronunciare con una certa dolcezza, è stato certamente seppellito dai tanti Smith e Levi e Dupont uditi negli ultimi dieci anni; centinaia, migliaia di piccoli uomini con un nome che potrebbe anche rassomigliare al mio, hanno stretto la mano di Renoir, sono passati davanti a lui nell'atto di fargli un inchino e sono scomparsi nella nebbia dei ricordi, in dissolvenza. Renoir non sa più quante decine di migliaia di mani ha stretto nel suo peregrinare per il mondo; non sa più quante centinaia di migliaia di nomi hanno ascoltato le sue orecchie; e se le strette di mano degli americani hanno cancellato quelle dei francesi e degli italiani, quelle degli indiani finiranno col fargli dimenticare l'affettuosa e rumorosa cordialità americana.

Ora Jean Renoir è in India, e siccome ha l'abitudine di voler parlare sempre la lingua del paese che lo ospita, si starà affannando a imparare l'indiano, così come imparò l'italiano prima e l'inglese dopo. Il regista di *La bête humaine* aveva questa bella abitudine: per non mettere in difficoltà i suoi ospiti, dedicava due ore della sua giornata a studiare la lingua del paese dove lavorava e in meno di un mese sapeva esprimersi correttamente. Così fece in Italia, così negli Stati Uniti, così farà certamente, in India. E' difficile che un artista straniero, chiamato in Italia per lavorare, sia tanto raffinato da imparare la nostra lingua; nessuno lo ha fatto e nessuno lo farà mai; ma Jean Renoir è uomo di un'altra pasta, è un uomo all'antica, e sa comportarsi come un vero signore. Una delle ragioni che mi spinsero a frequentare Renoir più del necessario, risiede proprio nella faccenda della lingua; finalmente potevo avvicinare uno straniero, un grande regista straniero, e parlargli senza timidezza, come si fa in casa propria. I primi giorni Renoir non sapeva molto; sapeva dire "buon giorno", "buona sera" e sapeva soprattutto affondare l'ignoranza e il silenzio in un grosso boccale di birra. Quando proprio non riusciva a capirmi, il regista mi invitava al ristorante, ordinava due birre e taceva, immerso nei suoi pensieri. Un giorno, per levarmi dall'impaccio nel quale stavo precipitando, mi annunciò che aveva cominciato le sue lezioni d'italiano: « fra qualche giorno potrò parlare benissimo

mo la sua lingua », mi disse e notò con piacere che un lampo di gioia era apparso nei miei occhi. Naturalmente non lasciammo passare quell'importante annuncio sotto silenzio e corremmo a ordinare le due solite birre, per festeggiare l'avvenimento. « E la Tosca », gli chiesi, « quando comincerà a girare la Tosca? ». Renoir fece un cenno con la mano, come per scacciare una cattiva visione e mi fece capire che c'era tempo per pensare alla Tosca, tanto più che non era ancora finito il lavoro dei costumisti e degli sceneggiatori.

A mano a mano che Jean Renoir imparava l'italiano, la nostra amicizia si andava consolidando. Alla vigilia della guerra, entrambi avevamo il buon gusto di non parlare di guerra; parlavamo d'arte, di cinema e di pittura. Malgrado avessi sempre avuta una certa ammirazione per suo padre, Augusto Renoir, per non essere colto alla sprovvista, avevo visitato una libreria e requisito tutte le opere illustrate dedicate al grande pittore francese; così potei tranquillamente parlare di certe opere che avevo fino allora ignorato, della Trattoria della signora Anthony, un quadro conservato al Museo Nazionale di Stoccolma, come se lo avessi visto da vicino; della Donna con la rosa e del Ritratto di Monet come se fossi stato al Louvre. Renoir doveva aver voluto un gran bene a suo padre e gli faceva piacere sentirne parlare; modesto com'era, preferiva che fossero altri a vantare le virtù. La comune stima per il grande pittore andava sempre più rafforzando la nostra amicizia. Una sera uscimmo insieme dallo stabilimento e ci dirigemmo a piedi verso piazza Tuscolo per prendere un tram; non era ancora notte e non c'era ancora l'oscuramento; stavamo attraversando Ponte Lungo oppure il Ponte della Rancocchia, non so bene; in lontananza si vedevano le finestre illuminate di quei grandi palazzi moderni, di quei "casermioni" dove abitavano tutte famiglie di operai. Renoir mi afferrò per un braccio e mi fece osservare tutte quelle finestrelle illuminate, simili ai buchi di un alveare: « Ecco la Roma che piace a me », disse, pieno di entusiasmo, « ecco il film che vorrei fare, una vicenda moderna, ambientata in una di queste grandi case; anzi, una vicenda antica ma sempre viva, sempre attuale; vorrei fare *La bisbetica domata* in abiti moderni, con Pietruchio nei panni di un giovane operaio romano. A che serve la Tosca? Cose passate, vicende che non interessano più nessuno. Questo sarebbe un film da fare, una "Bisbetica" con le labbra truccate, vivace, pettegola, un po' volgare, che parli come certe giovani donne romane ».

Renoir precorreva i tempi, già vedeva il "neorealismo" italiano, che non aveva, però, il volto della disfatta. (Più tardi, qual-

cuno si impadronì di quell'idea e ne fece fare un mediocre film al povero Poggioli, con Lilia Silvi e Amedeo Nazzari. Ma l'idea di Renoir era tutt'altra cosa e i suoi imitatori la realizzarono con spirito superficiale). Appena seppi che Renoir aveva cominciato a girare Tosca non mi feci più vedere con la frequenza di prima. Sapevo che i registi francesi non amavano essere disturbati in teatro e non volevo che un gesto nervoso di Renoir mandasse per aria una bella amicizia. Mi capitò di incontrarlo qualche settimana dopo, nella solita trattoriola dello stabilimento. Il regista mi venne incontro allegramente, mi batté alcune manate sulla spalla e poi, un po' corrucciato, chiese perché non m'ero fatto vivo per tanto tempo. Gli dissi quel che pensavo e ne ebbi in risposta nuove manate sulla spalla. Non dovevo pensare male di lui; i suoi amici sarebbero stati sempre graditi in teatro. Altri boccali di birra — forse gli ultimi di quei tempi ancora felici — solennizzarono l'incontro. Renoir mi aveva forse scambiato per una specie di portafortuna e mi voleva ogni giorno allo stabilimento (se fossi stato un uomo scaltro, avrei dovuto assecondare il suo desiderio e a quest'ora sarei certamente uno dei migliori registi italiani). Dopo aver tracannato il suo boccale di birra, Renoir mi trascinò in sala di proiezione e mi fece vedere le scene di Tosca che aveva girato, non più di duecento metri di film.

Quelle due o tre scene dovevano essere le uniche dirette dal grande regista francese; erano scene di scarsa importanza, ma avevano un pregio che pochi film girati a Roma hanno mai avuto: mostravano finalmente la città, sotto un aspetto nuovo. E chi ha buona memoria ricorderà certamente la cavalcata nella notte sul Campidoglio e certe inquadrature di fontane che sono rimaste nell'edizione di Tosca che recava la firma di Carl Koch, il defunto amico e collaboratore del grande regista francese.

Mentre Renoir realizzava lentamente il suo film « romano », l'Italia si preparava per la guerra e assumeva il volto arcigno e antipatico di certi gerarchi fascisti. I gruppi rionali intensificavano la sorveglianza, nell'intento di realizzare quel clima « duro » predicato dai balconi delle prefetture e delle torri littorie; si erano costituite squadre di scalmanati fascisti che avevano l'ordine di picchiare chiunque avesse acquistato in un'edicola di giornali L'Osservatore Romano, l'organo vaticano che si distingueva per la sua politica frondista, era considerato come una bestia nera, a causa di certi articoli di chiara ispirazione antifascista e anche perché pubblicava, insieme a quelli tedeschi, i bollettini di guerra inglesi e francesi. Per aver acquistato una copia di L'Osservatore Romano una sera Jean Renoir fu aggredito e picchiato da alcuni scalmanati in camicia nera. Uomo

liberale e democratico, che aveva saputo accettare di lavorare in Italia sfidando i pericoli del fascismo e della guerra, Jean Renoir doveva pagare il suo tributo al regime della violenza. Si tenne gli insulti e le percosse come avrebbe saputo fare ogni amante della libertà; non andò a protestare da nessuno: l'incidente era bastato per fargli capire che la sua presenza in Italia era mal tollerata, che la sua libertà era in pericolo. Qualche giorno dopo, con poche parole, il regista mi raccontò dell'incidente occorsogli e tentò perfino di scusare i suoi aggressori; poi mi confidò che sarebbe andato in Francia a prelevare suo figlio per sottrarlo al servizio militare. Gli chiesi se sarebbe tornato in Italia; disse di sì e aggiunse: « se le circostanze lo permetteranno ».

Renoir aveva capito che le acque s'erano intorbidate. Disse ai suoi produttori che sarebbe andato a Parigi per tornare subito dopo; qualcuno gli fece capire che in qualsiasi evenienza avrebbe potuto continuare a lavorare in Italia come se si fosse trovato a casa sua; ma Renoir forse già prevedeva che nemmeno la Francia sarebbe più stata casa sua qualche mese dopo; andò in Francia a prendere suo figlio e subito dopo si imbarcava per gli Stati Uniti d'America, l'unica nazione di un mondo in guerra che, in fatto di libertà, dava ancora qualche affidamento.

ITALO DRAGOSEI



Michel Simon in « Tosca »; di questo film, iniziato a Roma nel 1939 da Jean Renoir, il regista francese diresse soltanto le prime inquadrature; a Renoir interessavano una Roma e vicende ben diverse; per di più gli avvenimenti politici di quell'epoca lo allontanarono dall'Italia.

## 18 - JOAN FONTAINE

NON PARLIAMO delle dinastie di attori; ma di coppie o trii fraterni se ne son visti parecchi, nella storia del cinema, per tacere, s'intende, del quintetto di sorelle Dionne. Nella maggior parte dei casi, però, c'è un notevole divario di classe tra un fratello e l'altro o tra sorelle: eccezione illustre i Barrymore, confermata da Lillian e Dorothy Gish, da, perché no, Maria Denis e Michela Belmonte. Non da Joan Fontaine e Olivia de Havilland, che costituiscono una coppia singolarmente equilibrata. Coppia per modo di dire, perché non hanno mai, che io mi sappia, recitato insieme. Malgrado siano press'a poco coetanee (Olivia nacque nel 1916, Joan nel 1917) ed abbiano iniziato la carriera nello stesso torno di tempo, la maggiore delle due conseguì prima la sua notorietà. Olivia era allora un'«ingenua», sfruttata a fini decorativi in fastosi spettacoli in costume. Joan muoveva i primi passi, sospinta pur lei verso il «ruolo» dell'ingenua dal disarmante candore del proprio dolce sguardo. Due carriere vennero a coincidere nella loro svolta decisiva: quando, verso il 1939-1940, dalla piacevole e fresca creatura, venne fuori l'attrice, con la sua personalità più complessa del credibile. E Joan questa volta batté Olivia sulla via dei successi ufficiali, conseguendo l'«Oscar» nel 1941, mentre la sorella dovette attendere fino al 1946. Ma procediamo con ordine, abbandonando per oggi la maggiore delle due americanine di Tokyo e concentrandoci sulla figura della seconda, che a me interessa, lo confesso, assai di più, anche se è rispetto all'altra, capace di una drammaticità più esclusivamente romantica, meno aspra e risentita di quella che invece Olivia riuscì a conseguire al massimo del proprio impegno. Ammetto di non esser stato immediatamente penetrabile dal fascino di Joan Fontaine, di avere per qualche tempo resistito al mite richiamo del suo sguardo chiaro. Mi riferisco ai tempi di *Rebecca* (1940) di Alfred Hitchcock, che fu il suo primo film importante (preceduto da *The Women* di George Cukor, che costituì una specie di collaudo per l'attrice, sperduta, con la sua aria estremamente perbene, entro un gruppo di illustri colleghe che facevano sfoggio dei loro celebratissimi moduli espressivi). *Rebecca* fu per Joan una notevole occasione: la tenera creatura, ossessionata dal fantasma schiacciante di una morta che la sovrasta, era un personaggio che conveniva alla sua remissiva bellezza. Centrato l'«en plein» con un film sostanzialmente modesto quanto a evocazione di atmosfera, Hitchcock non si lasciò sfuggire l'attrice per *Suspicion* (1941), che valse a Joan Fontaine il riconoscimento dell'Accademia. Ancora una volta un matrimonio su cui si proiettava l'ombra di un sospetto, di un'oscura anomalia. Ancora una volta un'opera in cui il regista puntava, piuttosto che su un ambiente, sulle psicologie e trovava negli attori i collaboratori essenziali. Al posto di Olivier era questa volta Cary Grant; quanto a Joan, mostrava di aver maturato dei mezzi interpretativi di una morbida delicatezza.

Dopo questo paio di film, l'attrice era ormai una «star» e poteva amministrare saggiamente il proprio talento: il suo «cur-

riculum» non ci indica più di un film, due al massimo, per anno. Nelle sue interpretazioni si ritrova la stessa quieta e penetrante vena romantica, lo stesso profumo sottile e per nulla sofisticato. Alla sua bellezza non mai arrogante si conviene qualche volta il costume, magari complicato dall'uso del technicolor (in chiave inconsuetamente azzurra, anzi che rossa, come nel caso di *Frenchman's Creek*, 1944). Ma anche un talento acuto come quello di Joan Fontaine non può non risentire la mancanza al proprio fianco di un regista più avvertito che non sia, poniamo, il modesto Mitchell Leisen. L'attrice è ormai sicura di sé e dei propri mezzi e lancia una sfida, tenta una prova di forza, si presenta in una specie di «serata d'onore», puntando sul proprio virtuosismo, piuttosto che sulle risorse intime se pur meno appariscenti: *The Affairs of Susan* (1945) è, precisamente, una specie di danza sul filo, di esercizio pericolosamente acrobatico. E' la storia di una donna, che muta, con impressionante disinvoltura, la propria fisionomia spirituale (e fisica) con il mutare degli uomini con i quali si trova ad aver a che fare. La situazione era da commedia classica, ma ci voleva altro che un William

Seiter, per trarre dallo spunto gli effetti di cui era suscettibile. Quello che il film, prolioso e, a lungo andare, stanco e stancante, offriva di più vivo era dovuto, inutile dirlo, a Joan, che vi si mostrava capace di alterare la sua vena dolcemente romantica con un'altra di commediante pungente e maliziosa. *The Emperor Waltz* (1947-48) di Wilder costituì un ritorno al «technicolor», ma con tutt'altro splendore. Vi si poteva ammirare una Joan operettistica, nel senso del più leggiadro Lubitsch. Nel quadro di un'Austria absburgica, argutamente festevole e assurda, essa — nobile damigella di corte — sosteneva, unitamente alla diletta canina Sheherazade, lo scanzonato assalto dello «yankee» Bing Crosby e del suo cane Martin con pruriginosa prontezza.

La prova successiva è anche la migliore dell'attrice in senso assoluto: si tratta di *Letter from an Unknown Woman* (1947-48), diretto da Ophüls, viennese come Wilder e interprete autorizzato del fascino perduto della vecchia città imperiale. La scelta del soggetto di Zweig costituì, da parte di Joan Fontaine (sembra si tratti di una sua iniziativa personale), una prova di intelligente sensibilità, oltre che un abile calcolo. L'incontro con lo squisito regista di *Liebelei* fu assai fortunato. Il fatto sta che, se Ophüls riuscì a ritrovare, con quest'opera, la vena nostalgica del suo capolavoro, la Fontaine poté spiegare a pieno le proprie risorse, e non più in un abile giuoco di bravura, ma nella costruzione di un personaggio, che la impegnava integralmente. Il film narrava la storia di una donna; anzi si trattava di un'autobiografia, ripercorsa sul punto di chiudere un'esistenza tragicamente sprecata. La donna raccontava se stessa, il proprio amore di adolescente, la propria passione amara e ignorata, all'uomo che, dopo averle promesso un giorno la felicità, l'aveva dimenticata al punto da non più riconoscerla, incontrandola a distanza di tempo. La freschezza dei palpiti di adolescente, l'effimera gioia di un amore obliosamente romantico, la dolorosa solitudine di una vita faticosamente ricostruita, la disperazione di un'estrema offerta misconosciuta godevano, per merito dell'interprete, di una sincerità, di una ricchezza di trapassi davvero insolite. L'attrice aveva trovato finalmente il suo personaggio, quello che meglio ne rivelava la delicata intuizione dei più trepidi segreti di un'anima femminile. Il regista aveva, dal canto suo, trovata l'interprete ideale, per far rivivere un mondo perduto e vagheggiato, un'attrice non meno armoniosamente inserita in un clima di quanto lo fossero state, anni prima, Magda Schneider e la viennese autentica Luise Ullrich, ma dotata, rispetto ad esse, di un talento più spiegato.

La bionda mansuetudine di Joan, espressa nell'ilarità lieve o nella mestizia dei suoi occhi chiari, è tra i ricordi più schietti che recheremo del cinema romantico. Quello che al suo temperamento meglio si addice che non la sofisticata comicità di *You Gotta Stay Happy* (1948, di H. C. Potter), dove peraltro a lei solo (oltre che al suo impagabile scimpanzé) si doveva il poco sapore di una scialba novellata.

GIULIO CESARE CASTELLO

### FILMOGRAFIA

**1937:** *The Man Who Found Himself*, di Lew Landers, con John Beal; *Quality Street (Dolce inganno)*, di George Stevens, con Katharine Hepburn e Franchot Tone; *You Can't Beat Love*, di Christy Cabanne, con Preston Foster; *Music For Madame (Musica per signora)*, di John Blystone, con Nino Martini; *A Damsel in Distress (Una magnifica avventura)*, di George Stevens, con Fred Astaire e «Burns and Allen». - **1938:** *Maid's Night Out*, con Allan Lane; *Blond Cheat*, di Joseph Santley, con Derryk De Marney; *Sky Giant*, di Lew Landers, con Richard Dix e Chester Morris; *The Duke of West Point (I tre cadetti)*, di Alfred Green, con Louis Hayward. - **1938-39:** *Gunga Din (Gunga Din)*, di George Stevens, con Cary Grant e Victor McLaglen. - **1939:** *Man of Conquest (La strage di Alamo)*, di George Nicholls, con Richard Dix e Gail Patrick. - **1939-40:** *The Women (Donne)*, di George Cukor, con Norma Shearer, Joan Crawford, Rosalind Russell. - **1940:** *Rebecca (La prima moglie)*, di Alfred Hitchcock, con Laurence Olivier. - **1941:** *Suspicion (Sospetto)*, di Anatole Litvak, con Cary Grant (Oscar per l'interpretazione). - **1942:** *This Above All (Sono un disertore)*, di Anatole Litvak, con Tyrone Power. - **1943:** *The Constant Nymph (Il fiore che non colsi)*, di Edmund Goulding, con Charles Boyer. - **1943-44:** *Jane Eyre (La porta proibita)* di Robert Stevenson, con Orson Welles. - **1944:** *Frenchman's Creek (La avventura viene dal mare)* di Mitchell Leisen, con Arturo De Cordova. - **1945:** *The Affairs of Susan (Gli amori di Susanna)* di William A. Seiter, con George Brent. - **1945-46:** *From This Day Forward (Tutte le spose sono belle)* di John Berry, con Mark Stevens. - **1947:** *Ivy (La sfinge del male)* di Sam Wood, con Patric Knowles e Herbert Marshall. - **1947-48:** *The Emperor Waltz (Il valzer dell'imperatore)* di Billy Wilder, con Bing Crosby e Roland Culver; *Letter from an Unknown Woman (Lettera da una sconosciuta)* di Max Ophüls, con Louis Jourdan. - **1948:** *You Gotta Stay Happy (Devi essere felice)* di H.C. Potter, con James Stewart. - **1949:** *September* di William Dieterle, con Joseph Cotten e Françoise Rosay.



# IL NOTTAMBULO

ONE A. M. fa parte del gruppo di dodici pellicole che Chaplin girò per la « Mutual Co. » dal 1916 al 1917. Queste pellicole stanno, cronologicamente, tra l'attività svolta prima per la « Essenay Co. » nel 1915 e in seguito per la « First National » dal 1918 al 1922. I film girati per la « Mutual Co. » rappresentano, nell'opera di Chaplin, il punto di passaggio tra le « comiche » a tendenza esclusivamente pantomimica e i successivi film di più ampio respiro (*A Dog's Life*, *Shoulder Arms*, *The Kid*, *The Pilgrim*, ecc.). Esaminata nel suo complesso, l'opera di Chaplin si presenta come una linea ascendente, su un progressivo sviluppo estetico. Partendo dalle iniziali « comiche », Chaplin, con puntuale coerenza, giunge a toccare i vertici supremi della poesia. Infatti in *One A. M.*, Chaplin non è più il clown sull'arena, perché le trovate sono più pensose e allusive; ma non è ancora quel personaggio profondamente umano di *The Kid* o di *The Gold Rush*, quale personaggio, insomma, che, per esprimere la sua gioia, lancia nell'aria cuscini pieni di piume, invadendo l'inquadratura di una candida nevicata. Ogni film di Chaplin ha il suo peso, ha la sua importanza; in ogni film di Chaplin c'è sempre qualche cosa di nuovo o di superiore; in altre parole, c'è sempre una conquista.

*One A. M.* è un monologo. Nel film non vi sono altri personaggi (l'autista della prima inquadratura ha una funzione puramente incidentale) e Charlot agisce da solo aiutato, nella manifestazione dei fatti, dalle cose circostanti. Ora è una tavola, ora è un pendolo, ora è un letto ad impedirgli l'attuazione dei suoi desideri. Il filmetto è tutto impostato sui tentativi di Charlot per realizzare la sua volontà, sempre e dovunque ostacolata. Il sog-

getto è addirittura elementare. Charlot rientra a casa piuttosto alticcio e sulla porta si accorge di non avere la chiave. Attraverso complicatissime evoluzioni riesce finalmente a passare dalla finestra e a penetrare in casa dove, frugando meglio, trova la chiave in una tasca. Allora esce nuovamente dalla finestra per rientrare dalla porta. Appena rientrato, dopo alcuni capitolombi sui tappeti, si dirige per bere, verso la tavola; ma quest'ultima è girevole e per quanti sforzi egli faccia non riesce assolutamente ad afferrare la bottiglia. Stanco dei tentativi, che terminano immancabilmente in formidabili ruzzoloni, egli decide di andare a letto; ma il salire la scala si presenta subito pieno di difficoltà, sia per i gradini nei quali egli inciampa, sia per un enorme pendolo, collocato sul pianerottolo, il quale, con il movimento di va e vieni, urtando il nottambulo lo ributta continuamente giù dalla scala. Dopo infiniti ruzzoloni per la scala, Charlot riesce a mettere piede nella camera da letto. Ma i guai non sono finiti: il letto a muro è automatico e una volta svincolato, anziché abbassarsi, come sarebbe logico, inizia una serie di movimenti e di giravolte quasi fosse una cosa diabolicamente animata, così che il povero nottambulo, dopo molti tentativi di coricarsi, decide di andare a dormire nel bagno.

La chiave del film sta nelle situazioni analoghe, che si ripetono con leggere variazioni, creando una intensità ritmica ed

*Titolo originale:* One A. M.; *titolo francese:* Chariot rentre tard - *Regia e sceneggiatura:* Charles Spencer Chaplin - *Fotografia:* William C. Foster e Rollie Totheroh - *Attore:* Charles Spencer Chaplin (da solo) - *Produzione:* Lone Star Mutual Corporation, 1916 - (*Riedizione sonora:* Van Densen Corporation - *Sincronizzazione:* Gene Rodemich - *Lunghezza m.:* 390).



un significato trascendentale. Alcune trovate, come quelle relative alla scala, nel loro ripetersi sono così dosate in un crescendo emotivo, da creare un senso di rinascimento con il risolversi, che naturalmente coincide con la cessazione. Queste trovate, e qui sta il loro valore, sono tutte di natura strettamente visive e soltanto così espresse, vale a dire attraverso l'immagine, acquistano quel senso positivo, che nel modo più assoluto non potrebbero avere, per esempio, attraverso la parola. La narrazione prospetta i vari frangenti con realistica continuità, priva di qualsiasi interruzione. Gli avvenimenti hanno il carattere intuitivo e si proiettano l'uno sull'altro con una accezione per niente marginale, bensì centrata fino al millimetro. Ed è anche per questo che il quasi pedissequo ripetersi di determinate azioni non risulta per niente monotono, ma acquista, anzi, gradatamente, un aspetto determinato di valore attrattivo, sulla scorta del ritmo intrinseco. Le azioni sono scelte in quanto esse hanno di più evidente e la chiarezza che ne consegue raggiunge autentici vertici di lucidità. La formulazione di ogni significato si concentra positivamente con spontaneità, dando un respiro armonico alla comprensione dei fatti. Evidentemente tutto questo è frutto del montaggio, il quale, facendo largo uso dell'associazione e della dis-



sociazione di idee, crea una realtà immediata e felice nella misura.

In *One A. M.* sono usati nel modo piú rigoroso i mezzi espressivi del film muto. Scarsissime sono le didascalie (due o tre in tutto) e collocate proprio dove si rendono indispensabili alla comprensione dei fatti. Come ogni idea è estrinsecata ricorrendo a quanto essa ha di strettamente visivo, cosí ogni rielaborazione sottile è scartata, o quanto meno è espresso dal lato essenzialmente figurativo, sí che possa manifestarsi con libertà e nello stesso tempo con intransigenza. Il montaggio, come abbiamo detto, ha certamente il suo peso in questa determinazione. Le immagini sono accostate con funzionale semplicità; e noi vediamo che è proprio dal loro accostamento che nascono i concetti. Il linguaggio gioca esclusivamente su questa disponibilità e, soprattutto, con espansione; mai con limitazione. Chaplin usa difficilmente i movimenti di macchina. In tutto il film si riscontra una sola panoramica orizzontale. L'inquadratura è sempre fissa e, data la sua posizione di campo totale o campo medio, racchiude di solito molto materiale in senso spaziale e temporale. Le azioni che si svolgono in ogni inquadratura sono piuttosto lunghe e per niente spezzettate. Il movimento è tutto interno. Il primo piano è usato da Chaplin molto raramente e con una specie di venerazione, vale a dire con la coscienza precisa della potenza formidabile di questo mezzo di espressione. Lo stacco è usato invece costantemente come mezzo di unione, sia delle varie parti di una stessa azione, sia come passaggio da un ambiente ad un altro. Il personaggio esce dal quadro a destra e, dopo lo stacco, entra in campo da sinistra, con una continuità ideale. Di carrelli nessuna traccia. Si notano ancora le mascherine per i passaggi di tempo o per l'isolamento di un dettaglio e qualche « accelerato » per particolari effetti di comicità.

Chaplin attore è formidabile. Essendo egli l'unico personaggio del film, tutti i fatti si ripercuotono sui suoi atteggiamenti in misura intensa ed analitica. I primi piani, scarsissimi, sono anche una prova evidente della sensibilità di Chaplin attore. I movimenti, un po' caricaturali, della sua persona, su un piano però alquanto elevato, sembrano qualche volta atteggiarsi ad una danza mimica, ed in tale senso vanno esclusivamente intesi. Egli indossa il frac, con una dignità che sembra preludere la disinvoltura di alcune sequenze di *The Circus*. Nel film non si può parlare di scenografie nel vero senso della parola, ma piuttosto di arredamento. Questo è ridotto al minimo indispensabile e con la sua povertà accresce il valore dell'azione, sulla quale viene a gravare, in definitiva, tutto il peso dell'espressione. Negli ambienti nulla vi è di decorativo o superfluo. Ogni cosa, ogni mobile, ogni oggetto anche il piú strano, se esiste, ha una sua funzione e una sua utilità materiale. Si vedano gli animali impagliati ai piedi della scala, tra i quali Charlot va continuamente a ruzzolare; si veda l'enorme pendolo sul pianerottolo che respinge, con insistenza, il povero nottambulo; e, ancora, la tavola girevole che allontana le bottiglie, e il letto demoniaco.

Come dicevamo in principio, questo film, con gli altri dello stesso periodo, pur essendo ancora lontano dalla poesia, ha la sua importanza nel quadro dell'opera complessiva di Chaplin, sia da un punto di vista formale che sotto l'aspetto contenutistico. L'umanità, che si sprigiona dall'azione di un vagabondo



che raccoglie e cura un monello della strada, è qualcosa che supera e trascende il lazzo di un nottambulo che non riesce ad andare a letto. Ma il non potere andare a dormire in un letto è sempre un fatto toccante, sia che generi il riso come in *One A. M.* sia che generi il pianto come in *Modern Times*. Alle copie del film in circolazione ancora attualmente, è stato aggiunto un accompagnamento sonoro (costituito essenzialmente dalla musica) il quale, con motivi di danza, sottolinea l'andatura ritmica del passo di Charlot, creando, a volte, un felice connubio tra immagine e suono.

OSVALDO CAMPASSI



# FILM DI QUESTI GIORNI

\*\*\*\* ECCELLENTE      \*\*\* BUONO      \*\* MEDIO      \* CATTIVO      SBAGLIATO

## \*\*\*\* LA TERRA TREMA Episodio del mare

Regia: Luchino Visconti - Soggetto: Luchino Visconti - Girato senza sceneggiatura - Fotografia: G. R. Aldo - Scenografia: le case, le strade, le barche, il mare di Acitrezza - Musica: coordinata da L. Visconti e Willy Ferrero - Interpreti: tutti gli attori del film sono stati scelti fra gli abitanti del paese: pescatori, ragazze, braccianti, muratori, grossisti di pesce - Produttore: Salvo d'Angelo - Produzione: Film Universalia, 1948.

LE POLEMICHE su *La terra trema* sono note: esse non risalgono all'indomani della prima visione avvenuta nel '48 alla Mostra di Venezia, dove il film ottenne uno dei tre premi internazionali "ex aequo", ma sin da quando Visconti si accinse a produrre questo "episodio del mare" e da Acitrezza andava scrivendo al montatore Mario Serandrei alcune lettere sui concetti e gli intendimenti che lo guidavano nel proprio lavoro (1). E come di solito accade allorché ci si trova di fronte ad opere inconsuete e singolari, "rivoluzionarie" — siano esse teatrali o cinematografiche, pittoriche o letterarie — queste polemiche furono, e sono, piuttosto violente: stroncature quasi mai motivate da serie e acute argomentazioni: eccezione fatta per quelle, sia pure discutibili come vedremo, addotte da Renzo Renzi (2). Oggi che *La terra trema* appare sui comuni schermi, non è soltanto opportuno ma necessario riprendere il discorso per cercare di stabilire la vera e complessa natura di quest'opera, per giungere alla comprensione esatta del suo valore e della posizione che essa viene ad assumere e nel cinema italiano e in quello internazionale. Visconti, come egli confessò da queste colonne, è giunto al cinema soprattutto per raccontare storie di uomini vivi come le cose, non le cose per se stesse; dalla coscienza delle proprie esperienze, quotidianamente stimolate da un affettuoso e obbiettivo esame dei casi umani; da un lavoro inteso come prodotto di molteplici testimonianze e manifestazioni di vita: « Il cinema mi ha attirato perché in esso confluiscono e si coordinano slanci e esigenze di molti, tesi per un lavoro complessivo migliore » (3). Logicamente una simile posizione è anzitutto volta ad eliminare i "cadaveri" che ancor oggi « vivono già morti, ignari del progredire del tempo, del riflesso di cose tutte estinte, di quel loro mondo trascolorato » (4); e un tale discorso giunge alla inevitabile conclusione: « i cadaveri al cimitero! ». E quando questi "cadaveri" erano ancora tutti fuori dalle tombe, Visconti realizzò *Ossessione* (1943): film che, come *La terra trema*, suscitò stroncature violente, motivate più o meno dalle stesse ragioni. Qualcuno ricorderà forse gli "incidenti" sorti, dopo la proiezione del film, a Bologna e a Reggio Emilia, e la voce quasi del tutto solitaria

di un quotidiano che prese le difese dell'opera: la quale opera oggi documenta come Visconti sia stato il primo ad avvertire, in un momento in cui i nostri migliori registi si rifugiavano nelle esercitazioni calligrafiche, la necessità di tornare ai "sentimenti", alle cose vive, alla verità umana. Di *Ossessione*, *La terra trema* è, sotto diversi aspetti, la logica conseguenza: pur essendo il primo lontano dal secondo.

L'origine letteraria di *La terra trema* non è, come in *Ossessione*, Cain, ma Verga. I punti di contatto tra questo "episodio del mare" e *I Malavoglia* appaiono evidenti: ma di che natura essi sono, entrò quali limiti operano, si possono racchiudere e considerare? Ci sono, nel romanzo e nel film, Trezza e la casa del nespolo; analoga è la composizione delle due famiglie: dei Malavoglia e dei Valastro: padron 'Ntoni e la Longa, Luca e Mena e Lia diventano zio Vanni e la "madre", Cola, Mara e Lucia; e al posto di don Michele, del carrettiere compare Alfio e di Sara, ci sono don Salvatore, Nicola il muratore e Nedda. Altre analogie si possono inoltre riscontrare: si vedano certe situazioni umane e certi dialoghi tra Mara e Nicola, tra don Salvatore e Lucia, tra quest'ultima e la sorella maggiore; e la poetica sequenza in cui la ragazza racconta al bambino la favola di re di corona (la favola è di Verga); e certe espressioni ed immagini come « il mare è amaro »; e le donne che nella tempesta attendono il ritorno della barca; e il sequestro della casa, il trasloco di notte, la salatura delle acciughe, gli atteggiamenti di persone « immobili, col mento in mano ». Ma se *I Malavoglia* è un precedente letterario sicuro di *La terra trema*, e se esistono queste evidenti analogie, il contenuto e la visione del film sono sostanzialmente diversi dal romanzo: altri sono l'impostazione e la risoluzione, gli interessi specifici e umani del Visconti. « Questo racconto », scriveva il Verga, « è lo studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni le prime irrequietudini pel benessere; e quale perturbazione debba arrecare in una famigliuola vissuta sino allora relativamente felice, la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio » (5). Il « movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso » è preso dal Visconti ad altre sorgenti, proprio perché cambiato appare oggi il « meccanismo delle passioni che la determinano ». Visconti, artista legato al suo tempo come lo fu il Verga, supera pertanto l'epoca storica dello scrittore siciliano: la oltrepassa. Tanto è vero che padron 'Ntoni, protagonista nel romanzo, nel film lascia il posto alla figura del nipote: cioè il passato, ancora tutto preso dalla rassegnazione e dalla saggezza dei proverbi antichi, al presente: ad una evasione non dalla vita, ma da una vita. E il giovane 'Ntoni non

ha nulla a che vedere con quello di *I Malavoglia*: il "caruso" prima "cetriolo", come lo chiamavano le ragazze di Trezza, e poi rissoso che prende a coltellare il brigadiere e se ne va in carcere e alla fine è costretto ad abbandonare il paese: « — Ora è tempo d'andarmene, perché tra poco comincerà a passar gente »: quella gente che egli si metteva ad osservare la domenica, mentre era assillato dal pensiero di cambiare condizione, ma senza sapere come e il perché, o al massimo per fare quello che fanno gli altri: « non far nulla ».

Il 'Ntoni dei Valastro prende a poco a poco coscienza del suo stato attraverso una intuizione di giustizia sociale e di libertà. Ha fatto la guerra e ha visto altri paesi, oltre al suo, dove è nato. Non possiede né barca né rete: padron Cipolla, Piedipapera, lo zio Crocefisso si identificano con i "rigattieri", con i venditori all'ingrosso (appena accennati nel romanzo); uomini che sfruttano altri uomini con le loro « bilance false come Giuda ». E tenta la "sua" rivoluzione: cioè di rendersi indipendente, di lavorare in proprio. Per comperare una barca e una rete fa un mutuo sulla casa: i primi frutti sono buoni, ma una tempesta squarcia la tartana, e i Valastro sembrano distrutti; arriva lo sfratto, il nonno si ammala, Lucia e Cola non resistono a tanta immeritata sfortuna; la prima, sedotta da don Salvatore, diventa di facili costumi; il secondo, ingaggiato da un clandestino, lascia Trezza e la casa. Lo stesso 'Ntoni, dimenticato per di più da Nedda, si dà alle osterie e si ubriaca; rimane la purezza di Mara, che non « si sente degna » di Nicola, « ora che è povera ». Ma alla fine la fiducia ritorna in 'Ntoni: è di nuovo, con i due fratellini, costretto a lavorare per i "rigattieri", ma certo di un domani migliore. Non è dunque un vinto, come i Malavoglia, ma un vincitore; sa perché ha momentaneamente perso, conosce le ragioni negative della sua prima esperienza. Il pessimismo è escluso: alla ribellione religiosa contro la storia (Verga) si contrappone il tentativo di una ribellione sociale, in lotta per una diversa dignità umana, e che dovrebbe trovare sviluppi e conclusioni in due successivi episodi, non ancora realizzati: quello dei minatori e quello dei contadini.

Visconti, più che aver fatto con *La terra trema* una libera riduzione di *I Malavoglia*, si è dunque ispirato (e nei limiti e nel senso che abbiamo visto) al romanzo verghiano; così come si è comportato ad esempio Clair, con *Le silence est d'or*, nei confronti di Molière: un film che ha punti di contatto e in comune con *L'école des femmes*, ma impostazioni e risoluzioni diverse: Emilio non segue le orme di Arnolfo, cioè non va contro natura; pertanto è esclusa la punizione della legge violata e l'aspra critica dei rivali gelosi: il tema diventa quello dell'amicizia. Nel primo e nel secondo caso, i punti di contatto nascono da una cultura acquisita e rielaborata, da una esperienza nata da altre esperienze, sia dirette che indirette, proprio in virtù di quella collaborazione nel tempo sulla quale poggiano gran parte dell'attività creatrice e le "ardite" regie teatrali dello stesso Visconti. E' più che giustificato, anzi logico, che di *La terra trema* e *Le silence est d'or*, i registi abbiano firmato anche i soggetti. I nomi di Verga e di Visconti si possono accostare, in campi diversi e molto più opportuna-

mente, su un altro piano: quello artistico: il secondo viene ad occupare nel cinema il posto che il primo occupa da tempo nella letteratura e nel teatro. Con Verga il "naturalismo" si fa stile; con Visconti si fa stile il "neorealismo". Ogni polemica sulle due correnti si annulla: la verità si identifica con l'invenzione poetica. La quale, in *La terra trema*, possiede una "carica esplosiva", una forza e una originalità rivoluzionarie che precorrono i tempi: cosa di cui ci si renderà conto, in tutta la sua portata ed estensione, tra dieci o quindici anni: quando il film apparirà ancora attuale, e la critica storica non sarà tanto volta a collocarlo nel tempo in cui fu creato per stabilirne il valore, quanto a studiare i fenomeni che lo determinarono. E ci si renderà sempre più ragione come il Visconti non sia stato « vittima di un rigido schema premeditato cui ubbidire », e come egli, pur partendo da una precisa impostazione contenutistica e formale, sia riuscito a raggiungere « un'intima rispondenza tra questa e quella ». Lo schema, nel Visconti di *La terra trema*, si identifica come abbiamo visto in un "fatto umano" e in una visione particolare cui egli ubbidisce in quanto, appunto, fanno parte del suo mondo espressivo, e non contemplativo: proprio come appartiene al mondo del Verga lo "schema", se così vogliamo chiamarlo, del ciclo dei "Vinti": « Nei *Malavoglia* non è ancora che la lotta per i bisogni materiali. Soddissfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarna in un tipo borghese, *Mastro don Gesualdo*, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà vanità aristocratica nella *Duchessa de Leyra*; e ambizione nell' *Onorevole Scipioni*, per arrivare all' *Uomo di lusso*, il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue, e ne è consunto. A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno delle passioni va complicandosi... Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso... Ciascuno, dal più umile al più elevato, ha avuto la sua parte nella lotta per l'esistenza, per il benessere, per l'ambizione — dall'umile pescatore al nuovo arricchito — alla intrusa nelle alte classi — all'uomo dall'ingegno e dalla volontà robusti, il quale si sente la forza di dominare gli uomini, di prendersi da sé quella parte di considerazione pubblica che il pregiudizio sociale gli nega... » (6). E' evidente che lo "schema" diventa tesi, e che la tesi così intesa, in Verga come in Visconti, non è concetto estraneo all'arte; ma a questa appartiene. E non si può concludere con il Renzi che « di fronte ad un disegno già fatto, non resta che la contemplazione » più o meno estetizzante, la quale si concretizzerebbe in un vero e proprio "iconografismo" e in un distacco dalla realtà verso la ricerca del mito. Abbiamo già altre volte riferito che Visconti più che partire da una necessità storica « ormai data », sviluppa storicisticamente la propria visione e il mondo dei pescatori: va alla ricerca dei complessi fenomeni che danno corpo al fatto umano;



Da « *La terra trema* » (« *Episodio del mare* ») di Luchino Visconti: opera soprattutto rivoluzionaria nel senso che in essa il realismo diventa stile e la verità si identifica con la poesia.

e che il suo esame diventa costante indagine psicologica, spirituale, sociale: dramma. La composizione pittorico-epica oltrepassa il decorativo e la calligrafia, pur nel formalismo riscontrabile negli elementi compositivi delle singole inquadrature, proprio perché nel film sentimento e riflessione non sono giustapposti e quindi non si disturbano a vicenda, ma riescono a raggiungere una loro sintesi sempre più intima: i fattori visivi e sonori danno pertanto vita ai personaggi e alle situazioni, creano pagine liriche e suggeriscono una commozione estetica e nello stesso tempo sentimentale: come ad esempio nelle situazioni interne del muratore e di Mara i quali, per il mutare della loro condizione, né prima né poi si « sentono degni » l'un dell'altra; o come nella sequenza in cui Lucia racconta la favola al bambino, o in quelle del sequestro e del trasloco. La "contemplazione" non crea personaggi come 'Ntoni, o come Mara e Lucia, o come Nicola: li crea invece quel lavoro diretto con un materiale umano cui il Visconti accenna: condizione necessaria per costruire uomini nuovi, che parlino una lingua istintiva: « L'esperienza fatta mi ha soprattutto insegnato che il peso dell'essere umano, la sua presenza, è la sola "cosa" che veramente colmi il fotogramma, che l'ambiente è da lui creato, dalla sua vivente presenza, e che dalle passioni che lo agitano, questo acquista verità e rilievo; mentre anche la sua momentanea assenza dal rettangolo luminoso ricondurrà ogni cosa a un aspetto di non animata natura » (7). E Visconti realizza il suo film a Trezza, con attori non professionisti, senza sceneggiatura, seguendo le orme di Eisenstein, cui egli si riconduce anche per altri motivi; e più che interpretare direttamente la natura, ce la fa vedere rispecchiata nei volti come il dramma; non il mare in tem-

pesta, ma i familiari che attendono sugli scogli e Mara che va dai Bandiera, e tutti quei visi di ragazzi colti magari sul "fondo". *La terra trema* diventa così "rivoluzionario" soprattutto per gli inconsueti mezzi espressivi impiegati in stretto rapporto al significato spirituale e umano che essi vanno a mano a mano assumendo: i complessi movimenti di macchina e gli stacchi nella sequenza dello sfratto, i rintocchi lenti di campane, il parlare ad alta voce dei pescatori, il grido della madre mentre abbraccia il figlio, il rumore del mare sempre presente, le risate di 'Ntoni al ritorno da Catania, le larghe panoramiche iniziali sulla spiaggia, la profondità di campo e la fotografia di G. R. Aldo: uguagliabile a quella di un Tissé. E che in *La terra trema* si avverta la mitologia (intesa questa parola nella accezione più comune) non è un fatto negativo, ma costituisce una riprova di come in Visconti ci sia una costante partecipazione umana alla realtà: abbiamo accennato, infatti, che il mondo di zio Vanni è ancora presente e in lotta con quello nuovo che va intuendo 'Ntoni, e in parte anche Cola (« Ha ragione 'Ntoni, non so bene perché, ma ha ragione »); e zio Vanni è personaggio mitologico, come "la madre", così "ferma" e chiusa nel suo dolore. Coloro che infine vedono nella staticità del film, o nella lentezza che dir si voglia, un elemento negativo, ci fanno venire in mente l'errore in cui incorse lo Scarfoglio quando accusò *I Malavoglia* di « pesante monotonia zoliana ». Anche la lentezza del racconto (e il racconto esiste in *La terra trema*) trova la sua giustificazione espressiva: ogni artista dà al suo lavoro l'andatura che crede necessaria: e l'"episodio del mare" ne esigeva appunto una lenta, per essere uniforme alla natura del dramma; così come Dreyer

suggerisce con analoga andatura, in *Vredens Dag* (« Dies Irae »), la stanchezza interna dei personaggi.

Questo discorso è fatto soprattutto in base alla edizione originale di *La terra trema*, parlata in dialetto (« la lingua italiana non è in Sicilia la lingua dei poveri »); ma i nostri giudizi sostanzialmente non cambiano di fronte alla copia ridotta, tagliata di ben 1300 metri e doppiata in italiano: concessioni cui anche un artista rigoroso come il Visconti ha dovuto sottostare per permettere alla sua opera una normale pubblicazione. E se il doppiato rimane aderente allo spirito del film (i dialoghi non perdono il loro valore poetico, e conservano cadenza e inflessioni tipicamente siciliane), d'altra parte il montaggio risente qua e là dei sensibili tagli: i quali conducono talvolta ad una discutibile chiarezza: come ad esempio nel passaggio dai Valastro che si recano a Catania al ritorno di 'Ntoni; altre volte questi tagli limitano alcuni effetti sonori: il motivo che spesso fischietta don Salvatore è strettamente legato alla bellissima sequenza, eliminata del tutto, di 'Ntoni ubriaco nelle vie di Trezza: quello zuffolare soddisfatto del brigadiere suggerisce, in tale sequenza, l'avvenuta seduzione di Lucia. Visconti ha curato personalmente l'edizione ridotta, ma logicamente l'unica che egli riconosca è quella originale: già patrimonio di cineteche.

#### GUIDO ARISTARCO

(1) Mario Serandrei: *Lettere dalla Sicilia*, in *Bianco e Nero*, Roma, anno IX, n. 1, marzo 1948.

(2) Renzo Renzi: *Mitologia e contemplazione in Visconti*, *Ford ed Eisenstein*, in *Bianco e Nero*, Roma, anno X, numero 2, febbraio 1949.

(3) Luchino Visconti: *Il cinema antropomorfo*, in *Cinema*, vecchia serie, Roma, anno VIII, numeri 173-174, 25 settembre-25 ottobre 1943.

(4) Luchino Visconti: *Cadaveri*, in *Cinema*, vecchia serie, Roma, anno VI, numero 119, 10 giugno 1941.

(5-6) Giovanni Verga: prefazione a *I Malavoglia*, scritta in Milano il 19 gennaio 1881.

(7) Cfr. nota 3.

### \*\*\* AMARO DESTINO (House of Strangers)

Regia: Joseph L. Mankiewicz - Soggetto: da un romanzo di Jerome Weidman - Sceneggiatura: Philip Yordan - Fotografia: Milton Krassner - Scenografia: Lyle Wheeler e George W. Davis - Musica: Daniele Amfitheatrof - Interpreti: Edward G. Robinson (Gino Monetti), Susan Hayward (Irene Bennett), Richard Conte (Max Monetti), Luther Adler (Joe Monetti), Paul Valentine (Pietro Monetti), Efrem Zimbalist jr. (Tony), Debra Paget (Maria Domenico), Hope Emerson (Helena Domenico), Esther Minciotti (Theresa), Diana Douglas (Elaine Monetti), Tito Vuolo (Lucca), Albert Morin (Victor) - Produttore: Sol G. Siegel - Produzione: 20th Century-Fox, 1949.

L'IMPEGNO di *House of Strangers* (« Amaro destino », 1949) appare ampio, deciso, socialmente e psicologicamente rilevante. E tale impegno, coincidente con una inconsueta ricchezza di risultati, induce a domandarsi come mai il film non abbia avuto pieno riconoscimento all'epoca della sua presentazione all'ultimo festival di Cannes (dove peraltro venne assegnato a Edward G. Robinson, ammirevole protagonista, il premio per la migliore interpretazione). Il film affronta un tema di spiccato interesse per noi: quello degli italiani all'estero, ed in particolare a New York. Un tema, in un modo o nell'altro, affrontato da diverse opere del teatro e del cinema



E. G. Robinson in « House of Strangers » (« Amaro destino », 1949) di Joseph L. Mankiewicz.

d'oltre oceano (e della narrativa, come sta a dimostrare l'origine dello scenario di *House of Strangers*) non sempre, d'altronde, con matura consapevolezza. La frequente superficialità e « maniera », nella visualizzazione del personaggio italiano, unite con la permalosa miopia della censura italiana d'un tempo, ci impedirono di conoscere diverse opere, nei confronti di alcune delle quali è stato possibile colmare la lacuna negli anni recenti. Qualche anno fa anche questo *House of Strangers* avrebbe ricevuto l'ostracismo. Oggi, per fortuna, abbiamo potuto vederlo, e in un'edizione assai accurata, per quanto riguarda il doppiato, felicemente risolto col conferire al protagonista spiccato accento siciliano. Il film avrebbe, crediamo, ricevuto l'ostracismo per una ragione molto semplice: che esso è umanamente sincero, crudele, alieno dall'ipocrisia (un esempio piuttosto insolito, nella produzione hollywoodiana). Mankiewicz ha evidentemente studiato il suo ambiente con una cura attenta e ne ha saputo cogliere i tratti significanti. Così, sullo sfondo del quartiere italiano di New York e dei suoi abitanti, dalla pittoresca ma dolorosa miseria, si stacca una famiglia, individuata nei suoi componenti con attenta sensibilità umana. Il padre anzi tutto, ex barbiere, divenuto banchiere attraverso l'esercizio del prestito ad usura; e i quattro figli, l'uno, avvocato poco scrupoloso, il quale gode il rispetto del dispotico genitore; gli altri tre, dalle psicologie acutamente ed ellitticamente accennate nelle loro essenziali diversità, vittime di un sordo complesso di inferiorità e di ribellione, di fronte al padre che li sfrutta. E poi, la madre chiusa nella sua silenziosa dignità, la fidanzata dell'avvocato, la madre di questa. Figure che suggeriscono validamente gli aspetti e la morale di un mondo. Come concorrono a suggerirlo certe soluzioni narrative, certe presentazioni di personaggi (il padre, nel bagno, che si fa strofinare la schiena con la spazzola dal figlio maggiore), di ambienti (la casa tetra, con il salotto dominato dal gran ritratto del padrone, e il radiogrammofono su cui vengono ad ogni momento

suonate arie d'opere italiane popolari, e il telefono incrociato e tutte le altre cose che evocano un fasto cafonesco), di tradizioni (il pranzo patriarcale). In tutto ciò merito essenziale di Mankiewicz è l'abborrire dal luogo comune, anche e sopra tutto quando l'apparenza esteriore potrebbe richiamarlo. Dove il film cade alquanto, è nella sua cornice narrativa (esso è raccontato retrospettivamente): il conflitto tra un fratello e gli altri tre (conseguente alla rovina del padre e alla diversità di posizioni assunte dai figli in tale occasione) viene risolto non senza ricorsi al romanzesco. D'altro canto, la rinuncia alla vendetta da parte dell'avvocato non appare felicemente espressa né da un punto di vista tecnico né da un punto di vista psicologico, in quanto soltanto « dichiarata » attraverso un discorso da lui rivolto al ritratto paterno. E il lieto fine, data l'impronta amara del film, risulta posticcio. Ma ad onta di questo, l'opera è degna. E contribuiscono a nobilitarla, oltre allo stupendo, sanguigno Robinson, una serie di efficacissimi interpreti nelle parti di contorno (tra cui Richard Conte, l'avvocato, è il più noto, ma non il più sorprendente).

### \*\* IL LUTTO SI ADDICE AD ELETTRA (Mourning Becomes Electra)

Regia: Dudley Nichols - Soggetto: dalla trilogia omonima di Eugene O'Neill - Sceneggiatura: Dudley Nichols - Fotografia: George Barnes - Musica: R. Hayeman - Costumi: Travis Banton - Interpreti: Rosalind Russell (Lavinia Mannon), Raymond Massey (Erza Mannon), Katina Paxinou (Cristina), Michael Redgrave (Ori), Leo Genn (Adamo Brant), Kirh Douglas (Pietro Niles), Nancy Coleman (Hazel Niles), Henry Hull (Il giardiniere Seth), Thurston Hall (Il dott. Blake), Walter Ballivar (Amos Ames), Nora Cecil (Luisa Ames), Marie Blake (Minnie Ames) - Produttore: Dudley Nichols - Produzione: R.K.O., 1947.

QUANDO Emilio Cecchi visitò l'America ne riportò una impressione non tanto di tenebre medievali, « barbaro infantilismo », quanto « di trovarsi in un paese avanti l'incarnazione di Cristo ». Il che, press'a poco nella stessa epoca, dovette provare anche Eugene O'Neill che allora cercava Dio e adesso sembra che l'abbia trovato. Riassumendosi, O'Neill adesso afferma: « La maggior parte delle opere moderne trattano dei rapporti tra uomo e uomo. Io m'interesso soltanto dei rapporti tra l'uomo e Dio ». In *Mourning Becomes Electra* (« Il lutto si addice ad Elettra », 1947), però, Dio non esiste, non si sente il fervore della carità cristiana, al volere divino che è misericordia viene sostituita la crudele persecuzione del fato. E lottando contro il fato, questi personaggi di O'Neill desunti dalla tragedia di Eschilo (la famiglia di Agamennone è diventata la famiglia Mannon, ossia, in inglese, Mannon) si tramutano da esseri umani in disumani, implacabili eroi. Qualcosa di simile si notava già nell'*Iliade* e ne avverte Benjamin Farrington in una fine analisi nel suo *Science in Antiquity* (« La scienza nell'antichità », Milano, Longanesi, 1950): « La grande originalità dell'*Iliade* sta nel fatto che gli avvenimenti di cui è costituita la trama risultano determinati dai caratteri dei personaggi... Questa concezione, in certo senso, fa dell'uomo l'autore del proprio destino e non più un fantoccio nelle mani del fato ». Lavinia (Elettra) che si ribella all'imposi-

zione del fato, e vuol comandare la propria sorte, e quella degli altri provocando la morte della madre Cristina (Clitennestra), di Adamo (Egisto) amante della madre, e del fratello Ori (Oreste), nell'orgoglio d'una sua giustizia non sente Dio, non conosce il perdono, s'innalza in potenza a un Dio tremendo: « Non chiedo perdono né a Dio né agli uomini. Io perdono me stessa. Spero che vi sia un inferno per i buoni! ». Personaggi, come Lavinia, così autocoscienti e operanti in cieco furor barbaro determinano gli avvenimenti anche in *Mourning Becomes Electra*, ma gli avvenimenti non contano quanto i caratteri dei personaggi. La tragedia non è nei fatti che sembrano preludere a un processo dei veleni (Cristina che istiga l'amante a fornirle il veleno per uccidere il marito) o concludere un romanzo d'appendice (Adamo Brant che vuol vendicare la madre, serva sedotta da uno zio dei Mannon), bensì in quei caratteri dei personaggi che son causa efficiente degli eventi, disumanizzati, simboli dell'amore e dell'odio funesti. In *Mourning Becomes Electra* l'autore, il regista, non raccontano i fatti, che sarebbero gli stessi d'una cronaca giudiziaria o di un dramma d'arena, ma per rimanere nella solennità della tragedia antica, devono creare i caratteri. Dudley Nichols, attraverso O'Neill, ha sentito ancora Eschilo. Il suo film ha una potenza tragica che non si disperde nei fatti, ma aleggia attorno a quelle figure che hanno la fissità medusea della maschera greca. Nichols si è imposta una disciplina severa inibendosi ogni diversivo nella sceneggiatura ch'è stata sempre una sua accorta specialità — eppure nella presentazione dei personaggi, in quelle gradazioni e in quei contrasti di luce ed ombra che ad essi danno risalto, si manifesta una sua visione cinematografica — e la stessa disciplina ha voluto, come per un mito ellenico, dagli interpreti fra cui Rosalind Russell e Katine Paxinou primeggiano, nell'immota pena di furie suscitatrici di discorde e lutti.

### \*\*\* IL TERZO UOMO (The Third Man)

Regia: Carol Reed - Soggetto: dall'omonimo racconto di Graham Greene - Sceneggiatura: G. Greene - Fotografia: Robert Krasker - Scenografia: Vincent Korda, John Hawkesworth, Joseph Bato - Musica: Anton Karas - Interpreti: Joseph Cotten (Martins), Trevor Howard (Magg ore Calloway), Orson Welles (Harry Lime), Alida Valli (Anna Schmidt), Bernard Lee (Il sergente Paine), Ernst Deutsch (Il « barone » Kurtz), Erich Ponto (Dott. Winkel), Paul Hörbiger (Il portiere), Wilfrid Hyde-White (Crabbin), Herbert Halbig (Il bambino Hansl), Siegfried Breuer (Popzscu) - Produttore: Carol Reed - Produzione: Korda-Selznick-London, 1949.

SE VOLESSIMO ricordare le ragioni per cui *The Third Man* (« Il terzo uomo », 1949) è piaciuto a Cannes e continua a piacere dovunque, bisognerà considerare la maniera come viene presentato, con quella sua suggestione di mistero, in quella sua apparenza di film giallo, mentre in realtà non è un film giallo, o almeno non ha soltanto la finzione romanzesca, l'avventura tenebrosa, l'anima dei fatti, ma anche un suo contenuto umano che nobilita la materia, e infine si risolve nella esposizione d'un caso di coscienza: deve Holly Martins

(Segue alla terza di copertina)

## RIDER'S INDIGEST

Riceviamo da Carl Vincent la seguente nota, che pubblichiamo testualmente:

« Sotto l'insegna di un innocente gioco di parole inglesi, Rider's Indigest, il signor O.D.F. — perché queste modeste iniziali quando si posa a maestro o a censore! — mi rimprovera nel n. 29 di Cinema, diversi « errori » — vedremo più avanti di quale capitale importanza — che avrei commesso parlando del Vampiro in un saggio intitolato Carl Th. Dreyer e la sua opera apparso nel n. 10 di Bianco e Nero (1949). Non si finirebbe mai di rispondere alla gente che non può o non vuole « digerire » le sue letture: venticinque anni di giornalismo, di cui i primi quindici di cronaca politica, mi hanno armato di molta pa-

Si ritrova quest'indicazione nello scenario n. 1780 Vampyr (Film-Kurier, Berlin 1932). Aggiunge che, nella traduzione o nella composizione del mio testo, sono stati omissi gli equivalenti italiani di « regie » e di « tonschnitt », come pure nella riga precedente la parola « son », non tradotta e composta in caratteri romani, ha potuto far pensare che lo scenografo fosse Herman Warm-Son e che Hans Bittmann « Tonmeister » fosse il suo collaboratore. Errori puramente tipografici dunque.

3) Dreyer mi ha fatto la cortesia e l'onore di leggere il saggio prima della pubblicazione. Egli ha spinto la sua minuziosità fino a correggere un « Y » in « I ». Come può essere che egli non abbia reagito davanti ad Allan e davanti a una deformazione seria anche se lieve del soggetto?

4) Per ciò che riguarda il tono fotografico, evidentemente non si tratta solo di un semplice « sfumato, velatino o flou », ma di tutt'altro mezzo espressivo, basato soprattutto su una originale trasposizione delle tonalità. E' comprensibile che Dreyer, nonostante le mie pressanti e ripetute istanze di spiegazione, abbia voluto mantenere ciò che egli —



Da « L'amorosa menzogna », documentario di M. Antonioni su un particolare aspetto del costume: i giornali « a fumetti ». Antonioni sta preparando a Milano il suo primo film a soggetto.

zienza al riguardo, specialmente quando si ha a che fare con chi non vuole « digerire ». Siccome non conosco il sig. O.D.F. e ignoro quindi se egli non vuole oppure se non può, preciserò quindi che:

1) Vampyr è il solo titolo originale del primo film sonoro di Dreyer. E' sotto questo solo titolo che fu proiettato per la prima volta a Berlino il 6 maggio 1932, appartenendo i diritti mondiali alla Star-Film e alla Conti-Film. Le edizioni francesi e scandinave portano un secondo titolo: L'étrange aventure d'Allan Gray ». Solo alcune copie di un distributore regionale francese, di cui una è servita a Buzzi e a Lattuada per trarne una sceneggiatura sulla quale ritorneremo più avanti, parlano di David invece di Allan. Ma questo non è che un ribattesimo compiuto dal distributore, come succede purtroppo spesso. A prova posso portare: le « plaquettes » illustrate del soggetto edito nel 1932 a Parigi dal produttore (lo stesso Dreyer, dunque) e dalla Black Cat Film (distributrice per la Francia, Belgio, Lussemburgo e colonie), a Berlino dal Film-Kurier (n. 1780), e la filmografia d'altronde incompleta, pubblicata da Ebbe Neergaard in En Filminstruktors Arbeide Carl Dreyer (Atheneum Dansk Forlag, Copenhagen, 1940). Tutte ignorano David e parlano di Allan.

(2) La versione proiettata alla prima a Berlino portava, nelle didascalie di testa: « Dialog-Regie-Tonschnitt: Paul Falkenberg ».

che si conosce, credo, un po' meglio del sig. O.D.F. — considera un segreto. Quanto alla spiegazione di Ebbe Neergaard, per la quale non posso garantire e ho riferito a titolo d'informazione, il critico danese l'ha data senza « sussiego » e il sig. O.D.F. dimostra di non averla compresa.

5) Inoltre e particolarmente a proposito di « costretto a fermarsi » (sottinteso a causa della notte) e « morte accidentale e atroce » si ricordi il sig. O.D.F. (che forse non ha mai visto tradotti i suoi Rider's Indigest o le altre sue opere capitali di cui la sua sicumera e la sua conoscenza dei più piccoli dettagli lo fanno supporre autore) del gioco di parole così acuto è, in italiano, questo: « Traduttore = traditore ».

6) Il sig. O.D.F. trarrebbe le sue prove da una « sceneggiatura che dal film stesso alla moviola Paolo Buzzi ha desunto ». Non conosco questo volume, ma conosco invece: Carl Th. Dreyer « Vampyr » a cura di Aldo Buzzi e Bianca Lattuada (Poligono 1948).

Come si vede, il « per lo meno buffo » di questa faccenda, non è proprio dove il sig. O.D.F. ha creduto di vederlo.

Tutto ciò detto evidentemente senza acrimonia e sorridendo, ma prevenendo il sig. O.D.F. ed altri, cui per esempio un 1860 è una citazione « crèvent les yeux » senza che li vedano e che per di più confondono Charles Vidor con Charles Ford e dimenticano Mar-



Fotografia che "si addice" alla puntata del « Rider's indigest » di questo numero. (Da « The Paleface » con Jane Russell e diretto nel '47 da Norman Z. McLeod. Titolo italiano: « Viso pallido »).

gadonna (Ettore), che non ho troppo tempo da perdere, sia con quelli che non possono, sia con quelli che non vogliono « digerire ».

**CARL VINCENT**

Rispondiamo: il 20 dicembre 1931 (dunque, prima dell'uscita del film) l'« Illustrazione del Popolo » di Torino dedicava due pagine al film di Dreyer, e parlava di David, non di Allan. Ettore M. Margadonna, nel suo « Cinema ieri e oggi », pubblicato nel 1932 (prima che il film di Dreyer uscisse) in una nota a pag. 146 scriveva: « Questo film aveva per titolo provvisorio: *L'étrange aventure de David Gray* ». Francesco Pasinetti, a pag. 201 della sua storia, porta *L'étrange aventure de David Gray*. Nel numero del gennaio 1940 di *Bianco e Nero* Gianni Puccini, dopo un lungo soggiorno di studio in Danimarca, pubblicava un saggio storico sul cinema danese, parlando di *L'étrange aventure de David Gray* (in quell'epoca il Puccini non conosceva la copia della Cineteca Italiana). In *Film Växer Upp* Rune Waldekrantz cita *L'étrange aventure de David Gray*. Il Lo Duca, nella sua storia, a pag. 70, scrive *L'étrange aventure de David Gray*. Guido Guerrasio, a pag. XXI del suo libro sulla *Giovanna d'Arco* menziona *L'étrange aventure de David Gray*. A pag. 144 della *Regia cinematografica*, Pasinetti e Puccini dicono *L'étrange aventure de David Gray*. A pag. 320 del *Filmlexikon* di Pasinetti sta scritto *L'étrange aventure de David Gray*. A pag. 227 del suo *Film*, Roger Manvell cita *The Adventure of David Gray*. Nella sua storia, a pag. 543, il Lapiere porta *L'étrange aventure de David Gray*, e specifica che del film furono realizzate due versioni, una muta e una sonora, e che quest'ultima a sua volta constava di tre versioni: in lingua francese, in lingua tedesca e in lingua inglese. Georges Sadoul, nella sua storia edita da Flammarion, riconferma che le versioni sonore del film furono tre, francese tedesca inglese, e porta *L'étrange aventure de David Gray* (pag. 223). Nel n. 8 di *La Revue du Cinéma* (autunno 1947), in appendice ad un articolo di Judith Podselver, a pag. 32, la filmografia reca *L'étrange aventure de David Gray* (la Podselver scriveva dopo un'intervista concessa da Dreyer). In *Prima mostra retrospettiva del cinema*, a cura della Cineteca Italiana, a pag. 18 si legge *L'étrange aventure de David Gray*, e a pag. 17 è specificato che la copia proiettata alla mostra era stata concessa dal « Danske Filmmuseum » di Copenhagen. In *Vampyr*, sceneggiatura desunta da una copia della Cineteca Italiana, la terza didascalia reca *L'étrange aventure de David Gray*, la quinta reca « Julian West dans le rôle de David

Gray », la ottava porta « David Gray... Julian West ». Nella didascalia che apre il film si legge « La personnalité de David Gray », nella ventesettesima « David Gray s'est couché ». E infine a pag. 133 della *Histoire de l'art cinématographique* di Carl Vincent sta scritto *Vampyre* ou *L'étrange aventure de David Gray*, e a pag. 312 della *Storia del cinema* di Carl Vincent (Garzanti, 1949) si legge *La strana avventura di David Gray*.

Che cosa possiamo dedurre da tutto ciò? Possiamo dedurre che le fonti di cui il Vincent dispone lo ponevano nella condizione di specificare in nota, nel suo saggio, perlomeno questo: « I seguenti autori (omissis) portano David Gray, io invece ho scoperto documenti che portano la lezione Allan Gray ». Se per caso noi scoprimmo una « plaquette » che dicesse: « *Le luci della città* di Chaplin non si intitolava affatto *Le luci della città* ma *La cieca di New York*, crediamo ci sentiremmo il dovere di spiegare il come e il perché della nostra scoperta, non cominceremo a scrivere « ex-abrupto » *La cieca di New York*, e a dar del cretino a chi timidamente ci obietta che il film va col titolo *Le luci della città*. Ma, e il Vincent ci scusi, noi non siamo convinti che le edizioni francesi portino Allan, che solo alcune copie di un distributore regionale francese abbiano ribattezzato Allan in David. Possibile che tutti gli storici, i giornalisti, i critici francesi abbiano visto solo le copie ribattezzate, e che nessuno, in Francia, abbia visto la copia che reca Allan anziché David? E come va questa faccenda del distributore che ribattezza il film? I distributori in genere cambiano i titoli per ragioni commerciali (in provincia di Milano hanno ribattezzato *Johnny Belinda* in *Johnny la muta*). Ma è un poco difficile scoprire le ragioni « commerciali » che possano aver indotto un distributore a mutare Allan in David, non solo nel titolo, ma anche nelle didascalie del film. Quando il Vincent produrrà una copia francese del film che rechi nelle didascalie Allan anziché David, potremo concludere che esistono due versioni francesi del film, in una delle quali il personaggio si chiama David, e nell'altra Allan. Ma fino a che non avremo questa prova, noi abbiamo il diritto di pensare che la versione francese porti David, per le seguenti ragioni: tutti gli storici, giornalisti e critici, ivi compreso il Vincent, hanno sempre detto e scritto David; la copia della Cineteca Italiana porta David e non Allan. Altre copie francesi non conosciamo. Se il Vincent le conosce, ci dica dove sono. Le prove addotte dal Vincent, tutt'al più, suffragate da una copia tedesca del film portano a questa sola conclusione: che detta versione tedesca recava Allan e non David. Ma la « pla-

quette » francese può esser stata una traduzione dal tedesco. La « plaquette » francese sarebbe una prova solo se si potesse controllare che il film, nella versione francese, porta Allan e non David. Per quanto riguarda il Neergaard, quali fonti cita? Poi resta il fatto che il Vincent non parla della versione inglese, e che il Manvell porta la lezione *The Adventure of David Gray*. Ha visto anche Manvell quella tal copia del « distributore regionale francese »?

Al punto secondo replichiamo: errori tipografici? Ne prendiamo nota. Ma a noi non riguardano. Noi leggiamo *Bianco e Nero*, non il testo originale degli articoli inviati alla rivista. La colpa è, ci pare, di chi ha fatto l'errore; non nostra, che l'abbiamo constatato. Il Vincent faccia pubblicare da *Bianco e Nero* un'errata-corrige, o rimproveri il suo traduttore.

Al punto terzo rispondiamo: riguarda Dreyer, non noi. E poi, può essere benissimo. Alcuni anni fa chiedemmo a Pabst il titolo originale di quel suo film muto che in Italia si intitolava *Crisi*: ebbene, l'illustre regista, quel titolo, non lo ricordava. Anche Dreyer è un illustre regista. Non è né Pico della Mirandola, né — verbigratia — Silvio Gigli. Il Vincent, che è uno storico, certo conosce meglio di noi la metodologia storica. Ma a noi, all'Università, a suo tempo, il prof. Chabod ha insegnato che, tra le fonti storiche, le testimonianze dirette degli interessati, se non suffragate da documenti controllati, sono le meno attendibili.

Questo riguarda anche il punto quarto. Innanzitutto precisiamo che, a parer nostro, lo sfumato, il velatino, il flou non sono mezzi espressivi: son mezzi tecnici. Diventano mezzi espressivi quando diventano stile, cioè quando si differenziano a seconda della personalità del creatore. Qualsiasi sfumato, velatino o flou traspone le tonalità: bisogna vedere come le traspone. La tonalità data da un flou in Griffith, in L'Herbier, Man Ray, Dreyer, è evidentemente diversa: ciò non toglie che, tecnicamente, sia realizzata con lo stesso principio, cioè ponendo dinanzi all'obiettivo della « camera » un velatino, una garza, o un filtro, o un diffusore. Quindi, se — come dice il Neergaard — *Maté mise un velo nero davanti all'obiettivo*, egli non scoprì nulla. E, a quanto pare, Dreyer fa delle dichiarazioni molto contrastanti ai giornalisti che lo intervistano. Al Vincent ha scritto: « Non avevamo ancora presa una decisione definitiva in merito allo stile ». Invece a John H. Winge (*Sight and Sound*, gennaio 1950) ha dichiarato: « Mi era difficile spiegare al mio operatore tedesco quel che avevo in mente. Egli non poteva seguirmi, e io non sapevo farmi capire ». C'è una bella differenza. Dreyer al Vincent ha scritto: « ... decidemmo di approfittare dell'errore... ». E al Winge ha detto: « Questo era esattamente quel che volevo... ». C'è una bella differenza. Insomma: Dreyer voleva o non voleva quel tono, in partenza? Al Winge ha detto che lo voleva, che lo cercava, *sapendo quel che voleva*. Al Vincent ha scritto di aver adottato quel tono *soltanto* dopo l'errore che lo produsse.

Per quanto concerne il giochetto « traduttore-traditore », ripetiamo: il Vincent invii a *Bianco e Nero* un'errata-corrige. Dopodiché potremo discutere. Ma finché su *Bianco e Nero* sta scritto: « Allan Gray sogna... », noi siamo in diritto di dire che c'è errore. Neppure nella « sequenza del funerale » c'è sogno: c'è « sdoppiamento », come ben sa chi conosca la demonologia. Giustamente il Vincent ci rimprovera di aver scritto Paolo Buzzi anziché Aldo Buzzi. Ha ragione. Il « lapsus » è trasparente. (Ma Charles Vidor cosa c'entra?)

Il Vincent ci scusi la lunghezza della messa a punto, e se abbiamo l'abitudine di condurre le polemiche evitando gli epiteti: specie dopo la lettura di *La guerra di Troia non si farà* di Giraudoux.

**O. D. F.**

# CIRCOLI DEL CINEMA

## Il problema numero uno

NON BASTA fondare e dirigere un circolo del cinema, o semplicemente farne parte, riconoscendo che il cinema è arte e fatto di cultura. Non basta tutto questo perché il cinema possa effettivamente essere arte e cultura. I produttori (nei paesi dove il cinema è lasciato all'iniziativa privata è considerato alla stregua di una qualsiasi attività speculativa) continuano a produrre film soltanto perché è un « commercio » che rende, gli esercenti gestiscono sale soltanto perché è un' « impresa » che rende. Il pubblico, dal canto suo, quando non è messo in guardia da nessuno, finché non gli si dimostra quel che il cinema realmente può essere, continua a considerare lo spettacolo cinematografico come un passatempo piuttosto idiota, come un mezzo per trovarsi al buio con una ragazza, come una specie di scuola di criminalogia o come un pratico e abbastanza accessibile sistema di dimenticare per un paio d'ore le « grane » quotidiane. I Circoli del Cinema, i loro soci e i loro dirigenti, tutti i cine-amatori, si illudono talvolta di essere in regola con la loro platonica dichiarazione d'amore per il cinema come arte e come cultura. Non basta. Da von Stroheim a Carné (per non citare che due episodi tra i più famosi), i registi non sono mai riusciti a convincere gli industriali e i commercianti produttori di avere dei diritti di proprietà intellettuale sulle loro opere. Nessuna legislazione precisa sancisce la tutela dei valori artistici di un film. Molte dogane utilizzano ancora tariffe fissate all'inizio di questo secolo e considerano le « pellicole cinematografiche impressionate » come tassabili un tanto al metro o anche un tanto al chilogramma. Tutto questo deve far riflettere chi vuol essere dalla parte dell'arte e della cultura cinematografica, in special modo quando — proprio per dimostrare questa sua posizione — chiede di proiettare per sé e per altri un film di particolare valore artistico o culturale, quasi sempre di produzione non recente. Sembra talmente ovvio che il ripeterlo annoia, ma bisogna pur dire ancora una volta che questo diritto di vedersi o di rivedersi un vecchio film è a tutt'oggi un diritto che ufficialmente non esiste, un diritto pressoché abusivo, quasi mai e non chiaramente sancito. Il film è un prodotto industriale, una merce, che si vende sulla base di contratti che comportano un pagamento, che prevedono un periodo di sfruttamento e una data scadenza. Dopo di che, se non c'è rinnovo, la « merce-film » non ha più diritto di esistere. Il dovere contrattuale impone la distruzione materiale delle copie ancora esistenti. E all'uso esistono gli appositi « maceri » che ritrasformano la pellicola cinematografica impressionata in cellulosa.

Il problema numero uno è dunque quello di riuscire ad imporre nella pratica, e non soltanto nelle pagine di teoria, il diritto di conservare i film di valore anche dopo che i diritti di sfruttamento com-

merciale siano scaduti. Oggi infatti un pericolo minaccia le associazioni di cultura cinematografica: quello di diventare involontariamente strumenti di una meschina speculazione commerciale tentata proprio in danno dei vecchi film ancora reperibili e non conservati né tutelati negli appositi archivi cinematografici. Ciò avviene quando un circolo del cinema, rintracciando presso una piccola agenzia distributrice o nei magazzini di una casa di noleggio un vecchio film che lo interessa, richiede di proiettarlo offrendo il pagamento di un noleggio e senza preoccuparsi dello stato della copia, dell'esistenza o meno dei diritti di sfruttamento per quel film, senza controllare se per caso non ci si trovi di fronte ad una copia unica. Offrendo un noleggio per un vecchio film i Circoli del Cinema si espongono al pericolo di essere considerato dai distributori alla stregua di un « secondo circuito para-commerciale » nel quale poter sfruttare ulteriormente film già abbondantemente utilizzati. Non preoccupandosi dell'esistenza o meno dei diritti legali di distribuzione di un vecchio film, ci si espone al rischio di vedersi accusati da un produttore (proprietario originario di tutti i diritti di un film) di « incauto acquisto » e coinvolti in un procedimento penale per la distribuzione e la proiezione abusiva di film « scaduti » come purtroppo oggi ancora avviene per la scarsa conoscenza che alcuni dirigenti di cine-club hanno di questo importante problema. Le difficoltà che si incontrano attualmente, non soltanto in Italia, ma sul piano internazionale, per la circolazione e lo scambio dei vecchi film e comunque di tutti i film di interesse culturale, sono dovute appunto alla mancanza di una regolamentazione precisa cui è necessario arrivare al più presto. Ma ciò non sarà possibile finché i circoli del cinema non comprenderanno appieno la responsabilità che essi hanno in questo campo e il peso decisivo della loro influenza. L'azione delle associazioni culturali cinematografiche deve essere coerente con i principi affermati nei loro atti costitutivi, negli statuti delle loro federazioni nazionali e internazionali. La diffusione della cultura cinematografica non può essere disgiunta dalla salvaguardia del patrimonio artistico cinematografico che oggi non è più soltanto minacciato dai commercianti che mandano al macero un film quando hanno finito di sfruttarlo ma anche da quei cine-club che si prestano a proiettare film, che per le ragioni suesposte, devono essere considerati « irregolari ».

Chi chiede per i circoli del cinema un'astratta quanto illusoria « libertà di reperimento » dei film, particolarmente retrospettivi, si pone al di fuori della cultura cinematografica, dimostrando di essere coscientemente o incoscientemente al servizio di poco puliti interessi commerciali, o — nell'ipotesi più rosea — di non essere affatto interessato alla salvaguardia del patrimonio cinematografico né all'affermazione dei diritti dell'arte e della cultura nel cinema; ma di voler soddisfare soltanto e senza scrupoli la sua curiosità, il suo esibizionismo culturalistico e mondano, talvolta a spese dei veri cineamatori riuniti in un cineclub. Non dimentichiamo che gli interessi autentici del movimento dei circoli del cinema in Italia non possono essere disgiunti dagli interessi più generali della cultura cinematografica, dalla lotta per un cinema migliore, più cosciente dei suoi doveri e dei suoi compiti verso l'uomo e la società.

VIRGILIO TOSI

Si è riunito a Milano nei giorni 23 e 24 gennaio il Consiglio Direttivo della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. Sono stati discussi vari importanti problemi preminenti, tra i quali la situazione esistente per il rifornimento dei film sul piano nazionale e internazionale, e le possibilità attuali e prossime che sono offerte ai circoli del cinema. Dopo approfondito esame della situazione reale, sono state prese decisioni che apporteranno un miglioramento al complesso delle attività dei circoli. Sono state altresì esaminate le questioni inerenti ai rapporti con la S.I.A.E. e con le autorità di P. S. e ad alcuni membri del Consiglio direttivo è stato demandato l'incarico di trattare sul piano nazionale con i competenti uffici in modo da regolamentare in maniera definitiva problemi che hanno sempre avuto finora soluzioni disparate, contraddittorie e non esenti da interpretazioni soggettive o arbitrarie di disposizioni e regolamenti. Infine, sono state esaminate molte domande di affiliazione alla F.I.C.C. di nuovi circoli sorti in questi ultimi mesi. Sono stati ammessi come membri effettivi della Federazione i circoli di Reggio Calabria e di Pineta di Sortenna e come membri provvisori i circoli di Pesaro, Vicenza, Fiorenzuola d'Arda, Città di Castello, Pordenone, Ancona.

La F.I.C.C., dopo l'invio del catalogo-repertorio (di cui è quasi pronto il primo supplemento) ha inviato a tutti i circoli una dettagliata circolare in cui sono date tutte le notizie circa le facilitazioni concesse ai circoli e ai loro soci per l'acquisto di libri e riviste cinematografici. Tra i film che la Federazione fornisce direttamente e gratuitamente ai circoli, per le loro



Da « The Informer (all traditore », 1935) di J. Ford: film presentato al Museo del Cinema.

proiezioni private, segnaliamo il documentario a lungometraggio francese Naissance du cinéma, altri documentari francesi, Un palmo di terra di Bán, un programma di cortometraggi di pupazzi e di disegni animati a colori di Trnka, Tyrlova, Zeman e Hofmann, Strada di confine di A. Ford. Il film di Sidney Meyers, The Quiet One, premiato a Venezia e non ancora acquistato per la produzione commerciale in Italia, viene presentato nel mese di febbraio a cura della Federazione, al Circolo Napoletano del Cinema, a Trieste, a Milano, a Parma, a Bologna, a Piacenza, a Firenze. I film messi a disposizione gratuitamente dalla Cineteca Italiana vengono presentati in questo mese nei seguenti circoli, affiliati della F.I.C.C.:

Cinema primitivo (antologia) e due episodi dei Topi grigi di Ghione, a Bologna, Bergamo, Genova-Rivarolo, Forlì, Viareggio e Parma.

Critic and Film Series (realizzato dalla Cineteca Inglese) con un film astratto di Richter e due Studi di Fischinger, a Pisa, Napoli (Circolo Napoletano del Cinema), Cremona, Trieste e Massa Marittima.

Charlot soldato e Buster Keaton nel paese degli armadilli, a Piacenza Palermo, Suzzara, Siena e Lucca.

Assunta Spina (con Francesca Bertini) a Brescia, Mezzano (Ravenna), Imola, Roma, Arezzo e Novara.

Nascita di Charlot (antologia fino a The Kid) a Verona, Pineta di Sortenna, Padova, Gorizia e Treviso.

Il Museo del Cinema milanese ha presentato il 6 e il 13 febbraio The Informer (« Il traditore ») di Ford e Man of Aran (« L'uomo di Aran ») di Flaherty.



# LA DILIGENZA

## CORRISPONDENZA COI LETTORI

**GIOVANNI LETO** (Roma). La protesta cui accenni si riferiva soprattutto, almeno in partenza e nelle intenzioni di molti dei firmatari, all'indegnità artistica di quel film: una indegnità che non giustificava affatto l'ammissione alla mostra. « Bisogna vedere se un'opera è bella, brutta o mediocre », tu dici. Siamo pienamente d'accordo con te.

**MASSIMO OLMI** (Roma). In alcuni critici è invalso l'uso di chiamare "mercantili" quei registi i quali, come scrive Osvaldo Campani nel suo recente libro, « sottostando ad ogni sorta di concessioni, perseguono un semplice ed esclusivo scopo finanziario »; con questo, quei critici non intendono affatto "rivoluzionare" il vocabolario. Non devi meravigliarti se talvolta trovi in Cinema articoli contrastanti: la nostra rivista lascia ai suoi collaboratori piena libertà di opinione. Fai bene a non voler essere un lettore "passivo", e ti ringraziamo.

**PIETRO PERGONI** (Fano). Non abbiamo recensito molti dei film che citi (Il corvo, Narciso nero e via dicendo) perché apparsi sugli schermi prima che Cinema avesse ripreso le pubblicazioni. Si è soltanto parlato per inciso di altre pellicole in quanto non ritenute abbastanza interessanti per un particolare discorso. La rubrica "Sequenze" non è stata abolita; essa non ha un carattere continuativo, così come "La fiera delle novità".

**GIORGIO MERIGHI** (Bordighera). Per quanto riguarda la costituzione del cine club rivolgiti a Tosi indirizzando impersonalmente alla nostra redazione. Vedrai la prima puntata della "Bibliografia" in uno dei prossimi numeri. Desideri un piccolo vocabolario riguardante i termini tecnici: cercheremo di accontentarti. I critici non vanno generalmente d'accordo per molte ragioni: anzitutto perché ogni critico ha (o dovrebbe avere) una propria testa; quindi se così non fosse, Occorre scegliere il recensore e il giornale che sembrano i più seri e al di fuori di ogni compromesso.

**ARTUTO CANELLI PALOMBI** (Napoli). Leggi la risposta a Massimo Olmi; gli appunti che fai in merito a quell'articolo sono in parte condivisibili.

**MARTA BARETTI** (Siena). La tua lettera è veramente interessante; purtroppo ho poco spazio per rispondere (e rispondo con molto ritardo: la tua porta la data del 24 ottobre); comunque concordo con te in tutto. Avrai certamente

seguito la polemica su In nome della legge. Aristarco ti ringrazia. Scrivici ancora e a lungo.

**ADRIANO BONSIGNORE** (Ventimiglia). La redazione mi passa la tua lettera. Mandi pure in esame le tue note. I critici francesi fanno generalmente una critica cosiddetta "esclamativa"; non meravigliarti dunque di quella recensione.

**GIANNI E. LUGLI** (Padova). Riporto i brani della tua lettera perché mi accorgo che la questione "cine e jazz" sta assumendo proporzioni allarmanti. Hai scritto tempo fa un articolo sull'argomento, altri lettori — come il Carresi — hanno proposto nuovi problemi ma in sostanza il fatto "jazz" ha continuato a suggerire la necessità di un film impostato sulla esistenza di un complesso. Ora tu concludi la quasi-polemica: « Pare che la I.C.E.T. abbia finalmente scritturato Kramer con la sua orchestra per un prossimo film che Venturini sta allestendo. Dunque, penserai, il sogno si è avverato. Avremo il tanto sospirato film sul jazz. Infatti, il film si intitolerà Avanti e indrè e sarà ispirato ai versi ed alle note della famosa canzone ». Ti avverto che il film è stato sospeso, e Avanti e indrè — questa infame canzonetta — servirà ad un'altra casa produttrice. Meglio così. E aggiungo che non ho mai sospirato per avere un film con l'orchestra Kramer. Ma continuiamo con la tua lettera: « Tempo fa apparve su queste colonne un pezzo (mio) in cui si cercavano di delineare i rapporti che possono intercorrere tra cinema e jazz, scritto con l'occhio attento allo spazio e di conseguenza affrettato laddove l'importanza dell'argomento avrebbe probabilmente richiesto un volume: da allora molte osservazioni dei lettori sono giunte alla tua rubrica. Avevo citato soltanto l'Accordo finale di Bay (1940); qui l'ambiente era il Conservatorio e protagonisti erano i vari allievi, osservati secondo il carattere e la vita privata di ciascuno di essi; ma il vero invisibile protagonista era Beethoven attraverso l'infuso che la sua musica esercitava sulla psiche dei personaggi; i giovani allievi vivevano, lavoravano, amavano e si riproducevano in funzione della Settima. Esiste allo stesso modo — parallelamente più che antitetico — quest'atmosfera incantata, logorante, sensuissima, creata da una musica tutta sesso e umanità qual'è il jazz; nella quale e per la quale vivono tutti questi uomini che, sono in ultima analisi i suoi creatori immediati,

e ognuno, badiamo bene, è diverso dall'altro ».

**PIERO GRILLI** (Bari). Continua la serie dei dati per i film di Bette Davis. Ex-Lady era diretto da Robert Florey, nel 1933, con scenario di Robert Riskin e fotografia di Tony Gaudio. Il selvaggio aveva il titolo originale Bordertown, sceneggiato da Laird Doyle e fotografato da Tony Gaudio. Uomini nello spazio è Parachute Jumper tratto da un soggetto di James Rian e sceneggiato da John Francis Larkin. Dello Zio in vacanza ("The Working Man") so che la fotografia è dovuta a Sidney Hickox e Sol Polito.

**MINO JORDAN** (Genova). Anch'io ho un buon ricordo di Dorothy Jordan. Credo sia ancora moglie di Merian G. Cooper associato nella produzione con John Ford e non con Capra come tu hai scritto. La Jordan è nata a Clarksville, nel Tennessee, il 9 agosto 1910. La data è comunicata da uno dei tanti annuari in circolazione. Ti fidi dei compilatori o ti ritieni troppo indulgenti e vuoi quindi « fare la tara »? Aveva (e forse ha ancora) i capelli castani; gli occhi sono azzurri. Ignoro che cosa abbia fatto dopo l'ultimo film di cui ho notizia, One Man's Journey, interpretato per la Radio Pictures nel 1935, posteriore quindi ad Anime alla deriva ("Bondage"). Di lei so che ha sempre usato il suo vero nome: suo padre era Edward Peter Jordan, estraneo all'ambiente teatrale e cinematografico, come del resto si può dire della madre dell'attrice, Theresa Harrison. Dorothy è stata iscritta alle scuole medie di Clarksville, poi ha frequentato la Southwestern University a Memphis, per passare in seguito alla American Academy of Dramatic Art, a New York. Prima ha recitato con le compagnie teatrali poi ha tentato le porte di Hollywood con successo. Penso che tu possa rivolgere quella domanda alla Metro Goldwyn Mayer che ha avuto l'attrice sotto contratto dal '29 al '32. Bondage è di produzione Fox, prima della fusione con la Twentieth Century, creata, come saprai, da Darryl F. Zanuck.

**FERRUCCIO DE MONACI**. Per la questione de Gli indomabili, vedi la risposta a Luciano Prada di Corbetta sul n. 30 di Cinema. Grazie degli auguri.

**MARIO PROLI** (Lucca). Tu non ti batti, in nome del trionfo (!) di La fiamma che non si spegne. No; tu ami equivocare sui termini più chiari; là dove un nostro collaboratore ha scritto in difesa di Manon contro le proposte illogiche di quel giornalista, tu replichi con argomentazioni insostenibili. Non si consiglia al giornalista in parola la castità; per suggerire alla censura il veto a Manon bisognava essere certi della scarsa importanza artistica del film di Clouzot. Ecco che cosa si consigliava: essere convinto, fermamente assolutamente convinto della non validità estetica di Manon. E non — come tu hai malignamente pensato — di dimostrare in mala fede la scarsa consistenza del film. Io sono d'accordo nel lasciar proiettare, sia pure con le limitazioni « Vietato ai minori ecc. », qualsiasi film che si ponga su un piano d'arte. È inutile che tu cerchi di convincermi (e non estendere il discorso anche agli altri collaboratori) domandando: « Chi metterebbe nelle mani di un adolescente quel magnifico libro che è Les liaisons dangereuses? Di un adolescente no, di un adulto sì. Ed è quel che verrà fatto con Manon, con o senza l'assistenza pseudo morale di certi dottori. »

**DI STEFANO** (Palermo). La tua

ca'ligrafia non è antipatica; ha il solo torto di far rimpiangere ad ogni riga la macchina per scrivere. Tu osservi: sono senza mezzi, perdonami. Ti rispondo: vorrei che tu avessi molta molta fortuna perché te la meriti. Le tue disamine delle critiche di Venezia (che hai avuto la bontà di allegare alla lettera) mi lasciano comprendere, sia pure con molto disordine dovuto alla fretta e al nervosismo, le tue vere possibilità. Perché non scrivi qualche articolo? Prima a titolo di saggio, poi — se avrò visto giusto — per la pubblicazione. L'argomento Venezia Mostra è ormai superato, e superatissimo (soprattutto su queste colonne) quello del film sui carabinieri.

**CLAUDIO CAPELLO** (Riva Trigoso). La tua lettera — come tutte le altre, del resto, indirizzate a questa rubrica — è stata letta dapprima da Guido Aristarco, il quale ha suggerito, in margine: « Caro Postiglione, ti trasmetto la lettera. Di' a Capello che i cineclubs (e i critici) hanno diversi metodi per la impostazione della critica, e che, quando si parla di valori formali, il recensore deve spiegare quale funzione spirituale questi valori abbiano ». Mi sembra esauriente come risposta ai tuoi quesiti.

**GIUSEPPE TURRONI** (Forlì). Hai visto come è finita la polemica Doglio-lettori di Cinema? Il tuo articolo — un sensitissimo saggio su Germi — è arrivato troppo tardi. Peccato.

**L'ASINO D'ORO** (19 Sing-Sing 19). È la prima volta che un così bizzarro pseudonimo trova ospitalità su questa rubrica. Ma non mi dispiace. Vuoi conoscere la composizione delle giurie dei festival cinematografici; anch'io. Vuoi leggere il nome del traduttore quando Cinema riporta articoli di scrittori stranieri: cercheremo di provvedere. Vuoi una « retrospettiva » su queste pagine, di Ossessione: speriamo di poterli accontentare. Vuoi sapere quando verrà lanciato La terra trema: è già in circolazione. E la Macchina ammazzacattivi? Quando saranno finalmente rigirate alcune scene (domanda a Rossellini: « Perché? »). Greta Garbo (seguo l'ordine delle tue domande) non devi giudicarla dall'unico film suo che hai visto, Non tradirmi con me, che ritengo un disastro sotto tutti gli aspetti. Spesso poche fotografie, più o meno conosciute, costituiscono l'unica testimonianza raggiungibile di opere importantissime. Per avere ad esempio fotografie « originali », di Variété, dovremmo prendere il film, « passario » a la moviola, tagliare i fotogrammi e stamparli su carta emulsionata. Sì: pare anche a me che nella bibliografia di Pasinetti manchino gli articoli pubblicati su Primato. Ma l'elenco non comprende tutti gli scritti di Francesco, bensì i più importanti.

**MARCELLA P.** (Roma). Nei Promessi sposi di Mario Camerini, Don Abbondio era impersonato da Armando Falconi.

**CHARLES KOTKOWSKI** (Trani). « Il signor Giorgio Cavallini di Genova ha domandato il nome del regista del film Locomotiva 2423. Se lei non si ricorda, io posso dirle che questo era l'ultimo film di Lon Chaney senior. L'attore si è "affredato" durante la lavorazione e subito dopo morì. Ho visto questo film nel 1931. Non mi ricordo bene ma mi sembra che il regista fosse Jack Conway ». Ho riportato la tua lettera con il « lei », l'affredato e tutto il resto. Ringrazio della collaborazione. Mi fa piacere che tu ti sia scomodato, pur degente nell'Ospedale Profughi, per scrivere a

**IL POSTIGLIONE**

## LE RIVISTE

THE PENGUIN FILM REVIEW - Il n. 9, uscito di recente, deve considerarsi l'ultimo della serie. Alla primavera del prossimo anno la rivista sarà rimpiazzata da un Pelican Book annuale, dedicato al cinema. Il libro avrà 228 pagine di testo e 64 illustrazioni, e conterrà analisi dei più importanti film del 1949, e scritti di critici, registi, uomini di cultura. Molti sono gli interessanti argomenti trattati in questo fascicolo "d'addio". Edgar Anstey tratta della «cinerivista», tipo March of Time e This Modern Age, che ha le sue origini nella canadese World in Action, creata da Grierson e Legg. Arthur Knight traccia un panorama della fortuna e decadenza della comica «in due parti»: panorama che non dovrebbe restare intradotto. Jean Painlevé ci parla del documentario e Roger Manvell si occupa dell'ormai celebre Paisà, elencando anche una serie di giudizi di autorevoli firme: «L'influenza di Paisà è pari a quella che esercitò Potemkin» (Basil Wright). «Uno dei più grandi film del nostro tempo» (Stephen Watts). «Da al film di guerra un sapore insieme tenero e selvaggio finora sconosciuto al film girato in teatro di posa» (Dilys Powell). «Una tragica ironia che fa pensare a Maupassant» (Richard Winnington). E Manvell così conclude: «La posizione di Paisà nello sviluppo del film realistico non può essere determinata finché non potrà essere esaminato in prospettiva come Intolerance o Ottobre, o finché esso non darà cuore e coraggio ad altri registi per mostrare senza reticenza sullo schermo la faccia dell'umanità, senza trucchi convenzionali». Tra gli altri interessanti saggi del nutrito fascicolo ricordiamo uno scritto sulla censura britannica di A. T. L. Watkins, uno su psicologia e cinema di Gertrude Keir, uno sul cinema d'avanguardia di Hans Richter.

HOLLYWOOD QUARTERLY - Il numero 4 del volume III di questa rivista stampata sotto la responsabilità della Università di California aveva messo in evidenza, tra l'altro, taluni aspetti del film tedesco: quello fiorito nella repubblica di Weimar (William W. Melnitz), quello hitleriano — esaminato in rapporto alle influenze determinate sulla gioventù — (John Altmann), e l'attuale, rinascita in un delicato periodo di emergenza (Egon Larsen). Nel n. 1 del volume IV, datato autunno 1949, il problema principale preso in esame è quello del cinema italiano, visto nei suoi due autori il cui nome si è maggiormente affermato nel mondo: Roberto Rossellini e Vittorio De Sica. Di Rossellini si occupa Lauro Venturi, tracciando un profilo dell'uomo e della sua opera, a partire dalla attività documentaristica e vicino a Francesco

## BIBLIOTECA

De Robertis, fino alla notevole serie «neo-realistica», in cui il regista è riuscito a inserire anche Ingrid Bergman. Per De Sica, Monique Fong traccia un'analisi di Sciuscià, secondo il criterio adottato dagli studenti dell'IDHEC di Parigi, ed Herbert L. Jacobson esamina Ladri di biciclette. Il «sistema» IDHEC è interessante e merita d'essere chiarito ai lettori. Si apre con una «informazione generale» sui dati del film, le date di produzione e di prima visione. Seguono, con sottotitoli, altre notizie sulla produzione (il «cast», il regista e i suoi precedenti cinematografici) e sullo scenario (sommario delle sequenze). E' quindi la volta di una «analisi drammatica» sulla costruzione, lo stile, l'ambiente, e una «analisi cinematografica» sulla tecnica, la scenografia, la fotografia, il suono e la musica, la recitazione, il contributo del film proiettato nell'avvenire. «Sciuscià è soprattutto un clima», così si conclude l'analisi, che assume non di rado un andamento scolastico, ben atto d'altronde a creare una disciplina critica nello studente che si attiene allo schema prefissato. «Si può pensare che tutto finisca qui? La risposta è meno evidente che, per esempio, per Paisà o Citizen Kane, i quali sono, anzitutto, dei punti di partenza. In ogni caso, Sciuscià resta un importante contributo drammatico. Per la prima volta, un film con un soggetto di questo genere è stato fatto senza diventare una accusa, un sermone, un lavoro di propaganda. Il risultato è che il pubblico è assai più sollecitato ed ansioso nella ricerca di una risoluzione, per il semplice fatto che De Sica non ne indica alcuna. Concludendo: noi ci rallegriamo della genialità di Orson Welles allorché vediamo Citizen Kane, ma dobbiamo aspettare qualche giorno prima di avere il tempo di apprezzare interamente la genialità di De Sica. Sciuscià non ci permette altro». Il «sistema» IDHEC, esemplificato, si chiude con alcuni «soggetti di discussione». Nel caso di Sciuscià i «soggetti» sono i seguenti: «Confrontare Sciuscià con Road to Life e, in secondo luogo, con Carrefour des enfants perdus. Confrontare Sciuscià con Zéro de conduite. Stabilire la posizione di Sciuscià nella scuola italiana».

Il fascicolo d'autunno di Hollywood Quarterly reca una sezione dedicata al film d'avanguardia, documentario e sperimentale.

MARIO VERDONE

## I LIBRI

VITTORIO CALVINO: «Guida al cinema», Milano, Accademia, 1949.

QUELLA di indirizzare l'enorme pubblico delle sale di proiezione, di chiarirgli qualche idea in merito a quest'arte-industria, che ha ormai superato il mezzo secolo di vita, è evidentemente un'esigenza largamente avvertita. Non si spiegherebbe in altro modo la comparsa a breve distanza di tempo, in due diversi paesi, di due opere che tendono a venire ad essa incontro. La prima è Il cinema di Georges Sadoul, di cui i lettori di Cinema sono già stati messi al corrente. La seconda, questa Guida al cinema di Vittorio Calvino, la quale rientra in una collana di «Guide al pensiero», dove già è apparso il volume dedicato da Eligio Possenti al teatro, e presto appariranno quelli dedicati da Dino Falconi e da Guido Confalonieri rispettivamente alla rivista ed alla musica. Guida al cinema è un titolo semplice e, al tempo stesso quanto mai impegnativo. Sadoul adottò un titolo in fondo più modesto nella sua genericità e, nei limiti di un volumetto tascabile, offrì al lettore una vera e propria guida, in quanto lo accompagnò, prendendolo autenticamente per mano, attraverso tutti gli aspetti, non uno escluso, del fenomeno cinematografico. Storia e tecnica, industria e morale erano rispecchiati in quelle pagine, in cui un fondamentale rigore di trattazione si fondeva con uno stile piano e accessibile a chiunque. L'accessibilità è caratteristica comune anche al libro di Calvino, che si differenzia tuttavia sensibilmente da quello di Sadoul, in quanto, sia nella scelta della materia, sia nell'impostazione, diciamo, tonale, rivela altri propositi e altra mentalità, raggiungendo altri risultati. Estetica, tecnica, economia sono materie deliberatamente escluse, in quanto ritenute dall'autore poco piacevoli. Rimane la storia e sopra tutto la mitologia del cinema, offerte in una forma piacevole. Calvino è un garbato scrittore, la sua prosa cosparge di «soave licor» l'orlo, reputato evidentemente amarissimo, del vaso contenente vita e miracoli dell'arte delle immagini. Ne risulta quindi un libro scritto con l'accento di una favola per i bambini buoni, composto per un atto di affettuosa passione verso il cinema. Cui Calvino dedica la sua esistenza con amore indiscutibile: tutti lo sappiamo. E De Sica lo ha detto chiaro, nell'amichevole premessa con cui ha voluto aprire queste pagine.

R. P.

tradire il suo amico d'infanzia, Harry Lime, d'improvviso apparsogli come un abietto delinquente? E anche nel maturarsi d'una idea di giustizia, in Holly Martins, permane tuttavia un senso di pietà, pur verso l'assassino, che di solito nel romanzo o nel film giallo non si riscontra. Però la meritata fortuna di *The Third Man* non è spiegabile soltanto con la introduzione del mistero, e con l'accortezza di far durare un enigma, e qui intervengono il mestiere di Graham Greene e l'efficace sensibilità drammatica di Carol Reed. Entrambi, lo scrittore e sceneggiatore e il regista, avevano già una certa esperienza in materia. Nel romanzo più noto di Graham Greene: *The Power and the Glory*, tradotto in italiano col titolo *Il potere e la gloria*, e che diede lo spunto al film di Ford *The Fugitive* («La croce di fuoco» 1947), il protagonista è un sacerdote, l'ultimo sacerdote rimasto nel Messico durante la persecuzione religiosa e che gli atei inseguono da una terra all'altra. Nel film di Reed più rinomato *Odd Man Out* («Il fuggiasco», 1946), James Mason gravemente ferito si trascina per una città che non può dargli aiuto. Da entrambi i casi la continuità dell'azione drammatica in *The Third Man* è evidente, con quella conoscenza e pratica degli effetti drammatici che in tal film vengono portati alla massima espressione. E' stata

rimproverata a Reed la macchinosità degli effetti, di cui infatti si compiace in special modo nella seconda parte; si noti però anche come, talvolta, sappia risolverli con buon gusto: dall'ombra gigantesca errante sulle rovine di Vienna ha ricavato la bizzarra figurina del vecchio venditore di palloncini, una specie di spirito del luogo, quasi una grottesca e simbolica rappresentazione e conclusione, nel suo passo incespicante, del festevole giro di valzer d'altri tempi. Altrove la presunzione mimica di Orson Welles non ha alcun controllo e sembra diffondere attorno, nell'atmosfera così espertamente ottenuta, una vacuità d'espressione e di significato. Di quest'attore, che dà l'impressione di guardarsi sempre nello specchio, vale solo quel suo primo apparire, con quell'aria sorniona che non ancora vuol riassumere la maschera di Peter Lorre, nell'ombra d'improvviso schiarita (e del resto *The Third Man* si rifà spesso ad esperienze altrui). Fra Alida Valli che non sciupa la parte nella raggelata compostezza, il corretto Joseph Cotten e quell'ottima schiera di attori viennesi: con Paul Hörbiger, con Ernst Deutsch, con Erich Ponto, con Hedwig Bleibtreu, si distingue fra tutti Trevor Howard per quella commozione di simpatia umana che, in tutto il film, solo dal suo sguardo traspare.

VICE



Orson Welles in «The Third Man» di C. Reed.



*Una romantica avventura  
nei Mari del Sud,  
dove il clima  
rende il sangue più ardente del fuoco  
e dove l'amore  
è più violento della tempesta.*



# TIFONE SULLA MALESIA

Dorothy Lamour  
Robert Preston  
Lynne Overman

Regia di  
Louis King  
distribuzione LUX FILM

*in technicolor*

