

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 33

NUOVA SERIE - 28 FEBBRAIO 1950



ANNA NEAGLE

CHE VEDREMO IN UNO SMAGLIANTE TECHNICOLOR DIRETTO DA HERBERT WILCOX

IL PARADISO DELLE DONNE

E IN UNA SUPERBA RIEVOCAZIONE DI UNO SPLENDOIDO PERIODO DELLA STORIA D'INGHILTERRA

VITTORIA DONNA E REGINA



Presentato in Italia dalla ATLANTIS-FILM



CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume III

FASCICOLO 33

Anno III - 28
Febbraio 1950

Questo fascicolo contiene:

Cinema-gira	98
b.	
"Cow-boys" alle Eolie	101
MASSIMO ALBERINI	
Resa dei conti	102
GLAUCO VIAZZI	
Disegni animati sottochiave	104
LUIGI CHIARINI	
Cattivi pensieri	108
RENATO GIANI	
Pittura e cinema a colori (Inchiesta)	109
PAGINONE	
Miracolo a Milano	112
ALFREDO PANICUCCI	
Aldo "il buono" in bianco e nero	114
O. D. F.	
Rider's indigest	114
LO DUCA	
Una bella voce che canta vecchie storie	116
DAVIDE TURCONI	
I registi: Alfred Hitchcock	119
CLAUDIO VARESE	
Storia del Principe Lui e meditazione fantastica	121
F. D. G.	
L'altra faccia della luna	122
ALFREDO MANUSARDI	
Retrospective: Musica disegnata	123
GUIDO ARISTARCO	
Film di questi giorni	124
LUIGI COMENCINI e VIRGILIO TOSI	
Circoli del cinema	126
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	128

* 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: Lea Padovani in "Due mogli sono troppe", film di Mario Camerini.



Il cinema italiano e la ricerca del tipo: Elena Varzi nella parte della siciliana nel film «E' primavera...» diretto da Renato Castellani.



Due inquadrature tratte da «Uomini della pianura», cortometraggio girato nel Ferrarese da Adolfo Baruffi: un giovane che è giunto alla macchina da presa dalla critica cinematografica. Baruffi ha avuto come collaboratori diretti Florestano Vancini e l'operatore Antonio Sturla.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: Napoli milionaria (De Laurentiis), regista Eduardo De Filippo, interpreti Eduardo e Titina 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, interpreti Gianna Maria Canale, Franca Marzi, Piero Palermi, Carlo Ninchi, Paolo Stoppa, Peter Trent; Totò cerca moglie (Forum Film), re-

gista Carlo L. Bragaglia, interpreti Totò, Marisa Merlini, Ave Ninchi, Elvi Lissiak, Aroldo Tieri, Paul Muller, Mario Castellani, Luigi Pavese.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: 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; Miracolo a Milano (P.D.S.), regista Vittorio De Sica, interpreti Emma Gramatica e Francesco Golisano (Geppa).

171 sono stati...

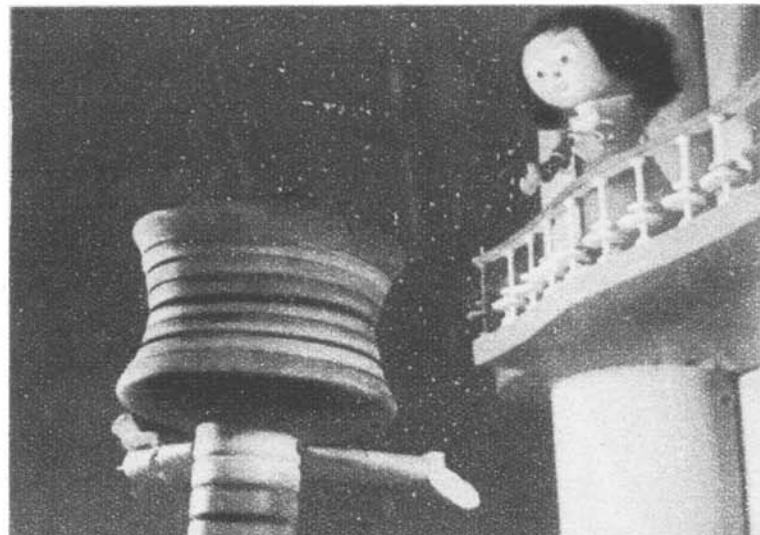
...i bozzetti inviati da pittori italiani e stranieri al Concorso per il cartellone della XI Mostra d'arte ci-

nematografica. Il primo premio di L. 250.000 è stato assegnato, come abbiamo riferito nel numero scorso, al bozzetto del pittore Gino Morandi, di Venezia. Si ha intanto notizia che, durante lo svolgimento della Mostra, si terranno: un congresso internazionale dei produttori cinematografici; un congresso internazionale degli scenaristi cinematografici; un congresso dei noleggiatori ed esercenti. Inoltre, nel corso della cerimonia ufficiale di chiusura della Mostra, sarà proclamato il vincitore del Concorso per un soggetto cinematografico, bandito dalla direzione della Mostra stessa, in collaborazione con la Società anonima veneziana imprese artistiche e turistiche e la casa Artisti Associati. Il soggetto dovrà essere inedito, ambientato in Italia, non desunto da un'opera letteraria. Inoltre, dovrà essere redatto, in tripli-

ce copia, a forma di trattamento o di sceneggiatura, in una delle seguenti lingue: italiano, francese, inglese. Il termine per la presentazione scadrà alla mezzanotte del 30 giugno prossimo. La giuria, nominata dal presidente della Mostra fra personalità della critica e della produzione cinematografica, assegnerà un unico premio di un milione di lire. La Artisti Associati si impegna, dal canto suo, ad acquistare i diritti del soggetto premiato entro sei mesi dalla proclamazione del vincitore.

Ad evitare...

...il ripetersi di arbitrari o troppo affrettati giudizi sulla durata della XI Mostra internazionale d'arte cinematografica, dovuti ad informazioni errate od a negligenti interpretazioni del calendario delle manifestazioni diramato a suo tempo, si precisa che la XI Mostra internazionale d'arte cinematografica avrà luogo dall'8 agosto al 10 settembre. Durante tale periodo, oltre alla Mostra del cinema vera e propria, cioè quella concernente i film a soggetto che durerà dal 20 ago-



A sinistra: Micia, protagonista di «Novelletta», esperimento italiano di film con pupazzi animati tentato da Sebesta. A destra: una inquadratura tratta dal cortometraggio a disegni animati «L'ultimo sciucità»: lo ha realizzato Gibba (F. M. Guido) per l'Alfa Circus Film di Alassio.

sto al 10 settembre, si svolgeranno altre manifestazioni. Esse sono, nell'ordine: 8-18 agosto: la Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte che si terrà nel Palazzo del Cinema. 8-18 agosto: il II Festival internazionale del film per ragazzi che avrà luogo, parallelamente alla precedente manifestazione, di pomeriggio, nel Palazzo del Cinema. 20 agosto - 10 settembre: la XI Mostra internazionale d'arte cinematografica. 20 agosto-10 settembre: Mostre personali di registi o attori famosi. Tali « personali » saranno dedicate quest'anno a Greta Garbo, King Vidor, Marcel Carné; esse avranno luogo, il pomeriggio, al Palazzo del Cinema. 20 agosto-10 settembre: la Mostra del libro e del periodico cinematografico. Inoltre dal 6 settembre al 10 settembre si terrà il II Festival internazionale dell'alta moda e del costume nel film.

Al Quirinale...

...Anton Giulio Majano sta realizzando un documentario sulla giornata del Presidente della Repubblica. Operatore, Piero Portalupi.

In occasione...

...dell'inaugurazione della XXV Biennale delle arti figurative, avrà luogo, a Venezia, dal 3 al 6 giugno, una presentazione di documentari d'arte.

Roberto Rossellini...

...alla vigilia della presentazione di Stromboli al pubblico americano, ha fatto alla stampa una dichiarazione per informare il pubblico che la edizione del film proiettata in America dalla R.K.O. si differenzia sostanzialmente sia nel montaggio sia nella vicenda dalla edizione originale che sarà presentata in Italia e negli altri Paesi. Intanto, oltre a Korda, anche il produttore Filippo Del Giudice annuncia di aver concluso un accordo col nostro regista. « Io e Rossellini », egli ha detto, « faremo certamente un film insieme, un film che mostri al mondo le qualità più attraenti degli italiani, specialmente in merito alla loro capacità inventiva. L'annuncio di Alexander Korda non può escludere il nostro annuncio. Io non ho mai preteso di rendere schiavi gli uomini di talento secondo la vecchia formula dell'affare cinematografico e sono il responsabile di molti film notissimi. Molti annunci fatti nel passato da Sir Alexander Korda, non sono mai stati realizzati. A me piace annunciare solo ciò che è certo ».

Una cooperativa di produzione...

...è stata formata dal regista Alberto Lattuada, dalle attrici Carla Del Poggio e Giulietta Masina, dall'attore negro Kitzmiller e dallo sceneggiatore Federico Fellini. E' intenzione di questo gruppo di realizzare un film intitolato Luci del varietà.

Jean Gabin...

...è stato scritturato dalla combinazione italo-francese Cines-Pathé per interpretare il ruolo principale del film E' più facile che un cammello..., soggetto di Cesare Zavattini, regia di Luigi Zampa.

Una "valutazione"...

...della Rassegna d'Informazione ITA fa ascendere a 60 mila unità i lavoratori della cinematografia ita-

liana, così suddivisi: produzione, 8000 unità; industria della pellicola (fabbriche, stabilimenti di sviluppo e stampa, ecc.), 4.000 unità; distribuzione, 5.000 unità; industrie complementari (doppiaggio, fabbriche di apparecchi ottici ed elettrici, sartorie, pubblicità, ecc.), 4.000 unità; esercizio, 37.000 unità; industrie complementari dell'esercizio (impianti, arredamenti, ecc.), 2.500 unità.

L'editore Neri Pozza...

...di Venezia sta ristampando Vecchio cinema italiano, l'interessantissimo volume scritto da Eugenio Ferdinando Palmieri e pubblicato nel 1940 da Zanetti.

Il problema dei rapporti...

...fra cattolici e protestanti sarà al centro di un film attualmente in preparazione, annunciato col titolo provvisorio Ultimo treno da Tin Chow. Ne è produttore Renzo Merusi il quale, per la regia, sta trattando con un noto regista francese. Le figure principali della vicenda sono una giovane missionaria cattolica e una missionaria protestante, isolate nel cuore della Cina. Il film sarà appunto girato in Cina. Lavorano alla sceneggiatura Gian Paolo Callegari, Domenico Mèccoli, Giorgio Prosperi e Cesare Zavattini.

Mario Baffico...

...sta preparando per l'Humanitas Film, di recente costituzione, un film dal titolo provvisorio Portovenere, che sarà girato nel golfo di La Spezia con attori non professionisti. Il soggetto del film è di Dino Mezzanotte e di Piero Vivarelli; la sceneggiatura di Paola Ojetti e Cesare Vico Ludovici. Operatore: Carlo Nebiolo.

ALBANIA

Nel corso del 1950...

...la Cecoslovacchia fornirà all'Albania, secondo un recente accordo firmato a Praga, un gruppo di 15 film a soggetto, oltre a numerosi cortometraggi.

U. S. A.

Jane Wyman...

...sarà la protagonista del film ricavato dalla commedia di Tennessee Williams Zoo di vetro. Dirigerà Irving Rapper.

John Ford...

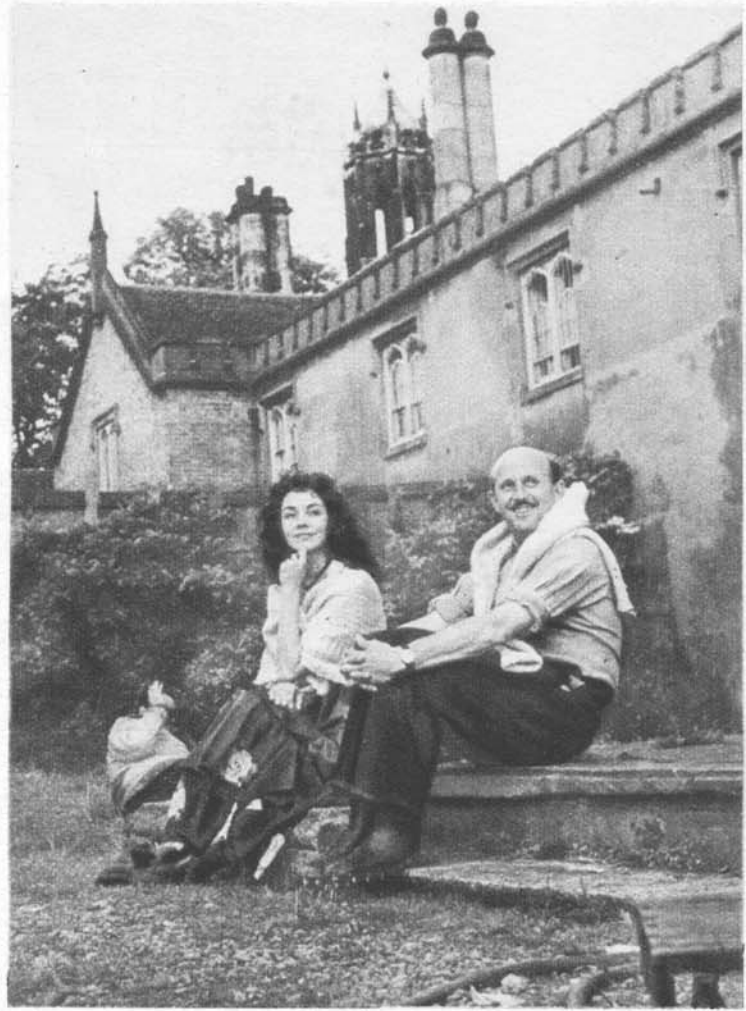
...produrrà, d'ora in poi, per la Republic. L'accordo è stato firmato recentemente. Con Ford è passato alla Republic il suo associato Merian C. Cooper, col quale sta completando il film Wagon Master.

Sistemata la sua organizzazione...

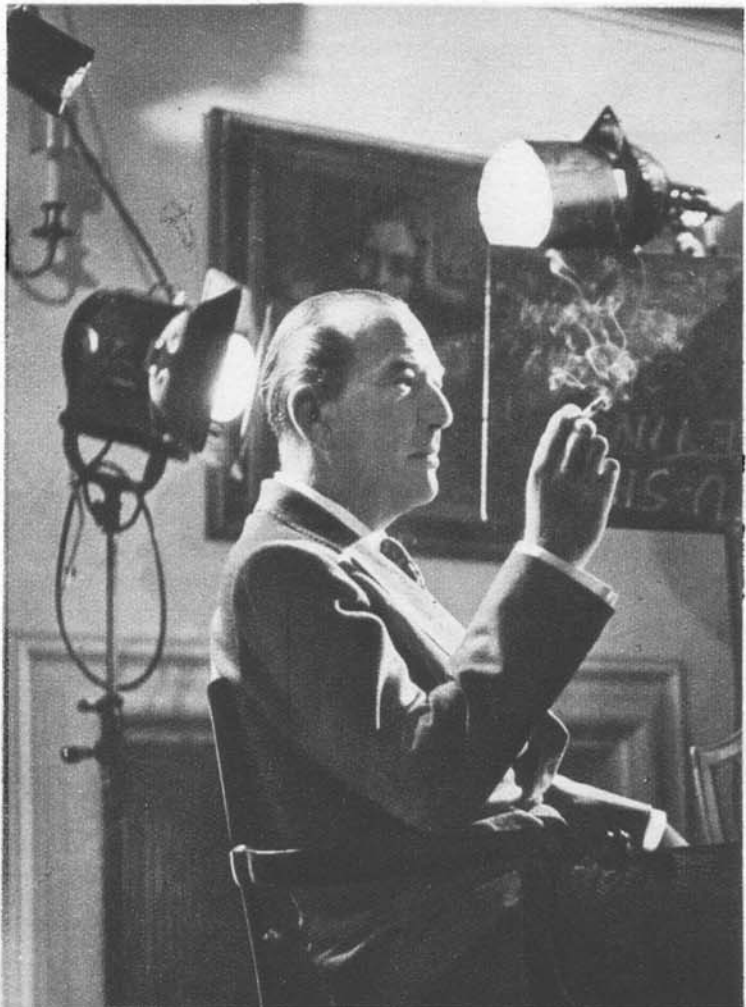
...commerciale, Selznick tornerà in Inghilterra per riprendere, su vasta scala e in diverse nazioni europee, la sua attività di produttore. « Solo in Europa », egli ha detto, « è economicamente possibile produrre con accuratezza e coscienza artistica. A me non piace lavorare in fretta e alla carlona, ed i costi europei sono così inferiori a quelli di Hollywood che io preferisco andare a fare i film in Europa ».

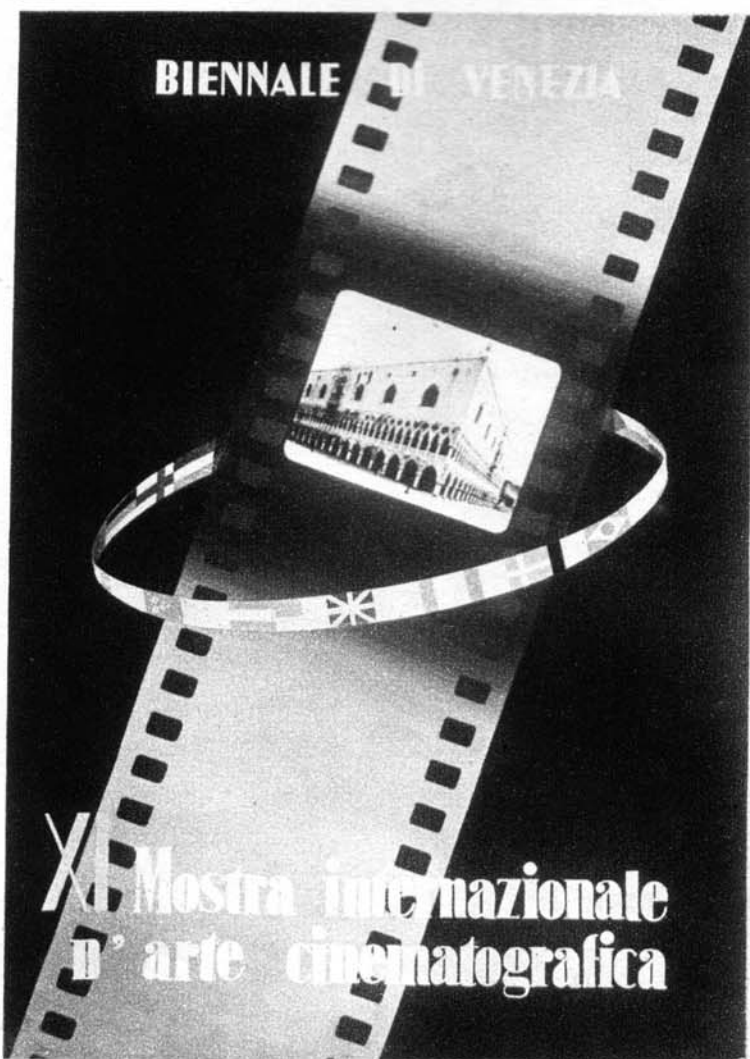
E' previsto lo sblocco...

...di 1.300.000 dollari dei crediti congelati in Italia a favore delle dieci case facenti parte della M.P.A.A. L'operazione finanziaria avverrà per il tramite di un gruppo



Sopra: Jennifer Jones e M. Powell mentre giravano «Gone to Earth», che porta anche la firma di Pressburger. Sotto: l'autore-attore Coward.





Il manifesto dell'XI Mostra internazionale d'arte cinematografica.

cattolico il quale verterà in America la suddetta cifra in dollari e riscuoterà in Italia l'equivalente in lire. Questa è la terza operazione del genere e, quando verrà completata, saranno stati complessivamente sbloccati 3.600.000 dollari.

Dopo 18 giorni...

...di permanenza a Mosca, Irving Maas, vice presidente e direttore generale della M.P.E.A., ha dovuto rinunciare al tentativo di abbozzarsi con i competenti funzionari sovietici per richiamare in vita l'accordo concluso da Johnston. Secondo questo accordo, l'U.R.S.S. avrebbe dovuto acquistare almeno 20 film americani al prezzo di 50 mila dollari ciascuno. Una controfferta dell'ultimo momento proponeva l'acquisto di un massimo di 10 film a circa 25 mila dollari ciascuno. Ma anche questa controfferta non ha avuto seguito.

ABISSINIA

Anche Addis Abeba...

...avrà il suo teatro di posa, costruito da una ditta cinematografica di New York, la quale si occuperà anche dell'importazione dei film americani (con esclusione, secondo una clausola del contratto, dei « westerns »). I tecnici saranno addestrati in America.

CANADA'

A Ottawa...

...si sono riuniti a congresso i delegati di tutti i settori dell'industria cinematografica canadese. Essi hanno deciso di fondare un'organizza-

zione per la soluzione dei problemi comuni, il « Motion Picture Industry Council of Canada ». Tale organizzazione ha, per intanto, stabilito un piano per l'intensificazione della propaganda, mediante le seguenti iniziative: inclusione di una rubrica cinematografica settimanale in tutti i giornali canadesi; pubblicazione di un bollettino d'informazione per gli industriali; istituzione di una biblioteca e di una cineteca per facilitare a studiosi e giornalisti lo studio dei problemi relativi al cinema; istituzione di un corso per propagandisti cinematografici.

AUSTRIA

I cineasti americani...

...di origine austriaca hanno stabilito contatti con le Case di produzione austriache per dare avvio a una serie di co-produzioni finanziate coi fondi congelati delle Case americane. Gli accordi definitivi saranno presi al più presto da Otto Preminger, il quale si recherà a Vienna accompagnato da Franchot Tone.

SUD AFRICA

Nelle vicinanze di Johannesburg...

...a Parkmore, sarà presto iniziata la costruzione di un grande teatro di posa, sotto la supervisione di Sir Michael Balcon e di altri tecnici inglesi.

INDIA

L'aumentato costo...

...della pellicola vergine e dei macchinari (che sono importati dall'e-

stero) ha messo in difficoltà vari produttori indiani, con conseguente diminuzione della produzione ed aumento dell'importazione. Molti cinematografi che proiettavano soltanto film nazionali sono ora costretti a proiettare anche film stranieri.

Anziché lasciar chiudere...

...gli stabilimenti denominati « Prakash Studios » di Bombay, impiegati e maestranze hanno affittato in proprio gli stabilimenti stessi e li gestiscono su basi cooperativistiche.

SPAGNA

E' cominciata la selezione...

...dei film per la partecipazione alla Mostra cinematografica di Venezia. Don Juan sembra fra i più probabili.

GERMANIA OCC.

Il Governo di Bonn...

...ha ricevuto l'invito ufficiale a partecipare alla Mostra cinematografica di Venezia. Come si ricorderà, la partecipazione dell'anno scorso ebbe solo carattere privato.

I rappresentanti...

...di una società inglese di noleggio stanno visitando gli stabilimenti cinematografici tedeschi e gettando le basi di una collaborazione cinematografica anglo-germanica, tanto nel campo della produzione, quanto in quello della reciproca distribuzione di film.

IRLANDA

Poiché la domenica...

...i cinematografi possono dare solo due spettacoli, uno pomeridiano ed uno serale, a Dublino e in altre città irlandesi fiorisce il mercato nero dei biglietti. Contro questo traffico che si svolge alla luce del sole, la polizia non può far nulla se i venditori sono muniti della licenza del commercio ambulante. Ora si è trovato il modo di ostacolarlo col pretesto della « ostruzione alla circolazione, pregiudizievole della pubblica quiete ».

FRANCIA

Il Sindacato Nazionale...

...degli attori francesi si sta agitando contro gli accordi di co-produzione tra la Francia e gli altri Paesi. Fra l'altro è stato diffuso un manifesto in cui è detto: « Ciò che ci sembra un danno e un tradimento è la produzione di film sedicenti francesi, il cui contenuto sarebbe di fatto il veicolo di idee, di opinioni e di gusti d'ispirazione straniera ». Controbatte gli attori, la Confederazione Nazionale del Cinema Francese ha diramato un comunicato in cui denuncia che « la campagna di agitazioni sembra avere soprattutto lo scopo di salvaguardare gli interessi di alcuni privilegiati che, tuttavia, accettano volentieri i contratti, talora generosi, loro offerti all'estero », aggiungendo che « di fatto, tale agitazione è il risultato sia dell'ignoranza, sia del volontario disconoscimento delle condizioni della co-produzione ed è ispirata da motivi che nulla hanno a che vedere con le considerazioni professionali ». Secondo il comunicato, il sistema di co-produzione costituisce una delle più serie possibilità di aprire alla produzione nazionale le vie dell'esportazione ver-

so i mercati che finora sono rimasti praticamente chiusi. D'altra parte esso non costituisce un pericolo, se si considera il numero molto limitato delle co-produzioni.

Il commediografo Marcel Achard...

...debutterà come attore cinematografico in un film comico-sentimentale di cui ha scritto il soggetto. Tale film sarà realizzato in Inghilterra da Marc Allégret.

Si sta svolgendo a Cannes...

...il Congresso internazionale dei produttori con la partecipazione dei delegati di 16 nazioni. Scopo del congresso è di cercare un terreno d'intesa, armonizzando sul piano internazionale le diverse esigenze. All'ordine del giorno sono i problemi degli scambi, della co-produzione, delle tasse, del diritto d'autore, ecc. Saranno inoltre gettate le basi della ricostituzione della Federazione internazionale dei produttori, preludio alla ricostituzione della Camera internazionale del film.

GRAN BRETAGNA

Walter Wanger...

...ha registrato la costituzione di una società cinematografica britannica con capitale di mille sterline, denunciando come amministratori se stesso, l'attrice Joan Bennett (sua moglie), Montague Marks e Edwin Herbert. Suo intendimento è di produrre l'annunciato film *Lover and Friend*, tratto dal romanzo di Balzac *La duchessa di Langeais*, per la interpretazione di Greta Garbo. Tale film dovrebbe essere diretto da Max Ophüls.

« Il declino della produzione... »

...cinematografica britannica non è dovuto al peso delle imposte, né ad una generale riduzione degli incassi; e neanche ad un'improvvisa riluttanza delle banche a concedere finanziamenti — così sostiene il rappresentante dell'« Electrical Trade Union ». Tutti i guai, egli sostiene, derivano dal « dumping » dei film americani che vengono riversati in massa sul mercato britannico dopo che hanno già ricoperto, sul mercato d'origine, il costo di produzione e realizzato, in molti casi, anche un margine di profitto. Perciò, « la prima e principale cosa da farsi è modificare quegli accordi anglo-americani che hanno costituito una barriera insormontabile a qualsiasi azione per la salvezza della cinematografia britannica. L'industria cinematografica britannica non può essere considerata semplicemente come un fattore di secondo ordine nel giuoco dei negoziati commerciali anglo-americani: essa deve costituire una delle grandi forze spirituali del mondo al servizio della pace, della prosperità, della sicurezza, del progresso; e l'Unione ritiene che solo mediante la nazionalizzazione è possibile dirigere l'industria verso tali obiettivi ».

Il pubblico ha protestato...

...contro la proiezione del film americano *Spada nel deserto* e il Consiglio della Contea di Londra ha ordinato il ritiro del film, pur deplorando le manifestazioni di protesta attribuite a « noti elementi fascisti ». La censura aveva concesso il visto non riscontrando in *Spada nel deserto* gli estremi di una posizione anti-inglese.

NUOVA SERIE

28 FEBBRAIO

1950

CINEMA

33

"COW-BOYS" ALLE EOLIE

UNO TRA I FILM piú attesi di questa stagione, *Vulcano* di Dieterle, sta ottenendo in Italia un notevole insuccesso di pubblico e di critica; insuccesso meritato, ma che tuttavia ci addolora, come sempre ci addolorano gl'infortuni degli uomini d'ingegno. Inoltre *Vulcano* era il primo film di vera collaborazione italo-americana e dalla sua riuscita dipendevano altre iniziative interessanti, che quasi certamente subiranno una battuta d'arresto. Non è il caso di vestirsi a lutto per questo episodio poco fortunato, dato che l'opera d'arte, o anche semplicemente l'opera riuscita, non si possono ottenere a tavolino, premendo un certo numero di pulsanti da campanello; è invece utile guardare un po' in faccia quest'insuccesso, dal quale si possono trarre preziosi insegnamenti.

Per prima cosa, dovremmo imparare che non è consigliabile fare un film per ripicca. A suo tempo si discusse fino alla nausea sul triangolo Rossellini-Magnani-Bergman; e poiché Rossellini ambientava il suo film in un'isoletta vulcanica, vi fu chi credette conveniente che anche il film della Magnani avesse lo stesso sfondo. Era facile immaginare che almeno uno dei due lavori sarebbe risultato superfluo; che vi sarebbero stati certamente dei punti d'incontro (infatti *Stromboli* e *Vulcano* hanno in comune due lunghe sequenze, quella della tonnara, e l'altra dell'eruzione); che il mondo è grande e i vulcani sono piccoli, quindi l'interesse per loro non assilla le masse. A tutto questo non pensarono i produttori, né il regista, né gl'interpreti, che preferirono dare alla lavorazione del film un tono da sfida, da giornata calda di campionato calcistico, o di corsa in bicicletta. Juventus o Milan? Bartali o Coppi? Magnani o Bergman? Da una simile impostazione era impresa ardua trarre un buon lavoro, e infatti *Vulcano* ha un solo merito, un merito sportivo, quello d'essere arrivato primo; e per primo cadde.

L'altra lezione impartitaci da questo film non è piú di buon costume cinematografico, ma di sensibilità produttiva. La collaborazione va benissimo, è grandemente desiderabile, eccetera; ma consideriamola sensatamente. Perché il regista Dieterle, tedesco d'origine e americano d'adozione, deve raccontare alla gente come sono fatti e cosa pensano gl'italiani in genere, e quelli abitanti su isole vulcaniche in specie? In base a quale sua passata esperienza è autorizzato a far questo? Non esperienza di vita, abbiamo detto; e neppure esperienza professionale, trattandosi di un regista noto per aver diretto alcune biografie romanzate (Pasteur, Zola, Juarez, Ehrlich) e parecchi film d'amore, fra cui fanno spicco *Love Letters* (« Amanti del sogno ») e *Portrait of Jennie* (« Il ritratto di Jennie »). Quest'uomo, dotato d'un inegabile mestiere, poteva venire in Italia a dirigerci un film che gli fosse congeniale, uno di quei film che noi non sappiamo fare, o facciamo male. Invece, morso dalla tarantola del falso « neo-

realismo », ha proprio voluto affrontare il tipo di film in cui eccellono i nostri migliori registi, il tipo di film che diede fama internazionale alla nostra cinematografia contemporanea. E a questo proposito, sarà bene ripetere che il cosiddetto « neorealismo » non è una scuola, non è un genere; bensì l'opera meditata di alcuni artisti che vi sono stati portati dall'ambiente in cui vivono, dalle esperienze, dal bene, dal male, dalle ribellioni di tutta la loro esistenza. Venir qui e cercar d'imitarli è ridicolo, quanto lo sarebbe veder De Sica andare in America per dirigere un « western ».

E v'è infine una terza lezione nell'insuccesso di *Vulcano*; essa ci ripete che il buon film non deve mai limitarsi alla funzione di un vassoio su cui si presenta una vivanda pregiata. Anna Magnani è una buona attrice, che severamente diretta e controllata può dare ottime interpretazioni. Ma se si parte dal principio che il successo è sicuro perché c'è lei, tutto va in malora. Il cinema d'oggi non accetta semidei, o li subisce come un peso; i piú folgoranti successi della nostra epoca, in Italia, in Francia, in America, sono tutti al di fuori dei semidei. Non citiamo i film nostri, molti dei quali hanno addirittura rinunciato agli attori; ma *Le diable au corps* rese celebre un attore giovanissimo, *Manon* ha per protagonista una sconosciuta. Gli stessi successi americani seguono questa strada: *The Champion* (« Il grande campione ») dà la notorietà a Kirk Douglas, noto fino allora come attore mediocre; *The Lost Weekend* (« Giorni perduti ») rivela insospettate possibilità in un mestierante quasi consunto dall'uso, *Johnny Belinda* mette in primo piano un'attrice per cui le folle non hanno mai delirato, *The Snake Pit* (« La fossa dei serpenti ») scopre un'anima sofferente in quella che era stata fino a ieri una bambola di maiolica. I grandi, i semidei, dove sono? Arrancano nei secondi piani del successo, ed è meglio evitarli perché costano delle fortune, sono di difficile maneggio, e inoltre vogliono il film fatto su misura, dimostrandosi così notevolmente meschini; perché prerogativa del buon attore è quella di sapersi adeguare alle varie parti, e non già di rifare continuamente quella parte che un giorno piacque al pubblico. Anna Magnani, per *Vulcano*, costò da sola quanto sarebbe costato tutto un film; « sfogò » in alcune scene, magnaneggiando piú del lecito, e non poté tenere a galla una barca destinata all'affondamento appunto perché costruita sulle sghembe misure delle sue esigenze da semidea. Il risultato piú evidente di tutto ciò fu la rivelazione di una giovane, Geraldine Brooks, che risulta la miglior interprete del film.

Ecco le interessanti cose che c'insegna un film sbagliato; si tratta d'insegnamenti tanto preziosi che, se gl'interessati li ascolteranno, *Vulcano* avrebbe diritto alla nostra riconoscenza.

b.

RESA DEI CONTI

NON ERA difficile prevedere che si sarebbe arrivati a questo. Sul numero 30 di *Cinema*, nel concludere alcune note su Chaplin, confrontavo la sua coerenza, dalle comiche Mutual a *Monsieur Verdoux*, con lo squilibrio degli altri "grandi" della sua epoca, da Vidor a Pabst, praticamente ormai perduti per il cinematografo da un decennio e più. Nello stesso numero della rivista, Guido Aristarco, nell'occuparsi di *The Fountainhead* (« La fonte meravigliosa ») trovava lo spunto per compiere una sintetica ma per nulla benevola revisione dei valori di King Vidor, arrivando a delle conclusioni ben diverse da quelle lodi con le quali, un tempo, si chiudeva ogni analisi del genere. Ritengo che Aristarco abbia ragione, anche se i suoi appunti mi dispiacciono (Vidor è stato per troppo tempo un nome importante perché lo si possa veder attaccare a cuor leggero). Stiamo arrivando alla resa dei conti di uno stato di cose che si protrae da anni, basandosi, in gran parte, su un equivoco. Da un lato ci siamo noi, quarantenni o poco più, per i quali, nei giorni abbastanza lontani della prima giovinezza, il cinema come arte è stato prima una incognita e poi una scoperta. Per noi il film muto è apparso, fino al 1928, come una forma completa di espressione, un elemento vivo da avvicinare giorno per giorno, un passatempo e uno svago quasi sempre, in casi rarissimi un "qualche cosa" che usciva dai binari dello spettacolo popolare e facile per salire (o tentar di salire) più in alto. Senza una solida preparazione teorica, senza testi sicuri (per anni il Margadonna fu il nostro maggiore riferimento, mentre Filippo Sacchi, sulle colonne del *Corriere*, era la nostra guida), conoscemmo la gioia di individuare da soli, o quasi, il film "buono" fra le centinaia di scarti (ragazzo, vidi per caso *Broken Blossoms* di Griffith: nessuno me ne aveva parlato mai, eppure ebbi subito la sensazione netta di trovarmi di fronte a un elemento ben diverso dai soliti "drammi passionali" o dalle prime commedie Loew Metro già dilaganti sui nostri schermi: e fino a quando una serata retrospettiva non farà nascere in me dei dubbi, conserverò questa impressione). Naturalmente, prendevamo delle cantonate: se dicessi che, per anni, ho considerato *Seventh Heaven* di Borzage (Charles Farrell e Janet Gaynor interpreti) un'opera fondamentale, ridereste: ma quel vecchio film e il suo "gemello" (solo per età e periodo di produzione), *Sunrise* di Murnau, influirono molto su noi entusiasti e impreparati frequentatori di platee. Dai primi studi di ricercatori della via in questa nuova materia (da Pudovkin ad Arnheim, per intenderci) ma anche dal nostro fervore di neofiti, nacque quel desiderio di analisi, di conoscenza, che la nuova generazione doveva sviluppare e portar avanti meglio di quanto noi non avessimo fatto. Precisi, dotati quasi sempre di una memoria formidabile e di un gusto per la classificazione che pochi di noi avevano conosciuto, i nuovi amatori studiarono anzitutto a fondo quanto si era scritto e si scriveva, raccolsero negli schedari ciò che si poteva

rintracciare e classificare, per concludere infine con le serate retrospettive. Non vorrei che qualche spettatore del mio gruppo si offendesse se scrivo che questa nuova generazione ha, in genere, una preparazione teorica superiore alla nostra: da parte mia riconosco di non poter competere con certi giovani amici in fatto di citazioni e di "casts" snocciolati a memoria. Pedanteria? Non credo. Ad ogni modo non sta, a chi non è capace di far altrettanto, il criticare.

Ora questo nuovo gruppo di amatori, giunti all'età di capire mentre la guerra stava per scoppiare, aveva fatto credito agli anziani per quanto riguardava la certezza nelle opere smarrite. Il cinema è arte caduca, se non nello spirito, nella materia, e sappiamo come il macero abbia inghiottito quasi tutto il buono e il cattivo del passato. Chi non aveva visto, credette sulla parola a quanti "c'erano stati", e convalidavano, con l'analisi delle opere note, di avere una sensibilità sufficiente per distinguere un film di Gallone da uno di von Stroheim. Per certe opere, che nessuno praticamente aveva mai "visionato", si arrivò a una fede cieca quasi commovente: cito il solo caso del *Calegari*, film praticamente ignoto al normale circuito italiano, che fu oggetto, all'inizio degli studi critici sul cinema, di una vera pioggia di citazioni laudative da parte di gente che non lo aveva mai visto: elogi presto caduti nel nulla quando l'opera di Wiene cominciò ad essere reperibile nei cine-clubs, scoprendo la sua essenza teatrale.

Tale fiducia, tuttavia, doveva avere dei limiti, doveva soprattutto portare a una chiarificazione: e a questa si sarebbe potuti giungere sia con il ricupero e la visione

dei film citati a scatola chiusa, sia con l'esame critico delle opere prodotte negli anni successivi da quei registi qualificati, dalla critica del "primo scaglione" come maestri. In gran parte, questo esame d'appello ha condotto a risultati negativi. Spiegare a quei giovani che di King Vidor conoscono soltanto, in visione "diretta" nelle comuni sale di spettacolo, *The Citadel* e *Northwest Passage*, perché un giorno, dopo aver visto *The Crowd* e *Hallelujah!* noi uscimmo dal cinema certi che una nuova arte stesse nascendo, è difficile; difficile anche se, ripensando al carrello aereo che entra dalla finestra del grattacielo e va a pescare al suo tavolo numerato John Sims, e alla inquadratura finale che lo riconfonde tra la folla del cinema rionale, mi sembra ingiusta l'accusa di retorica letteraria fatta a quel film da Aristarco. Come è ingiusto definire commerciale *The Big Parade* se non altro per la scena, umana ed efficace, in cui John Gilbert, costretto con Slim e il terzo compagno, nella buca di granata, dopo tanta disinvoltura per la guerra intesa come sport, si trova a contatto diretto con la morte, e grida e smania contro l'imponderabile. Ma allora perché Vidor (e il discorso vale anche per Mamoulian, Pabst, von Sternberg, in parte per von Stroheim) se aveva qualcosa da dire non è riuscito ad arrivare in fondo? Perché questo alzar le mani, come scrive Aristarco, o piuttosto quali i motivi di un capitolombolo che le esigenze commerciali possono giustificare in parte, ma in cui si sono perduti personalità, stile, persino ogni segno caratteristico?

Fra il 1930 e il 1936 il cinema conobbe un periodo di indubbio splendore. Si iniziò, tale breve epoca (mi riferisco come base alle proiezioni in Italia, le sole di cui possa parlare con cognizione di causa) con *Sinfonia nuziale* di von Stroheim, presentata all'Odeon di Milano proprio nel gennaio 1930, per concludersi con i primi saggi della nuova scuola verista americana, quella che, dalla classificazione commerciale di



Da « H. M. Pulham, Esq. » (« Il molto onorevole Mister Pulham », 1941): l'unica opera di un certo risalto diretta da King Vidor durante il periodo che va dal 1939 (« *The Citadel* ») ad oggi.

Hollywood, si chiamò « dei film di gruppo B », e che ebbe i due maggiori esponenti in McCarey e in Gregory La Cava. E' un periodo in cui l'attività cinematografica appare in stato di grazia, in America e altrove: si spegne in bellezza, prima dell'avvento di Hitler al potere, la vecchia scuola tedesca, Pabst realizza la sua trilogia più celebre, Clair riconduce il film, smarrito per la eccessiva verbosità del sonoro, sulla retta via. Negli Stati Uniti anche la produzione standard è di buon livello, soprattutto le sue formule appaiono nuove e non stucchevoli come ora, Capra realizza *It Happened one Night* (« Accadde una notte », 1934), aprendo la via che tutti sanno, ci sono persino dei tentativi secessionisti (l'effimero ritorno a New York di Ben Hecht e Mac Arthur, e le loro audacie intellettuali con *Crime without Passion* e il per noi inedito *Once in a Blue Moon*). Un'epoca felice, che trovò il suo centro nel Festival di Venezia del 1932, attorno a una rosa di nomi nuovi, divenuti celebri quasi da un giorno all'altro: Leontine Sagan, Erik Charell, Machaty, per non citarne che alcuni. Eppure, per smorzare i nostri entusiasmi postumi, basterebbero questi tre nomi, a chi si avvicina oggi al cinema con animo critico, per accusarci di facile euforia. Ché, se Leontine Sagan lascia *Mädchen in Uniform* (« Ragazze in uniforme », 1931) come unica traccia, gli altri due hanno messo insieme roba tale, da *Caravan* (« Carovane », 1934) a *Ballerine* (1936), da non giustificare per nulla i precedenti: e la severità di giudizio di un giovane frequentatore di cine-club verso *Der Kongress tanzt* (« Il congresso si diverte », 1931), potrebbe anche basarsi su tali promesse non mantenute. Neppure le proiezioni retrospettive valgono a convalidare, di massima, i giudizi favorevoli di quindici anni fa. Lo noto in me stesso, mi accorgo di quanto sia difficile che un film muto rivisto oggi trovi corrispondenza con il ricordo, spesso considerato con il compiacimento di una testimonianza diretta, lasciati dalla lontana prima visione. Il



Da « Hallelujah! » (1929) il film che, con « The Crowd » (« La folla », 1928) e « Our Daily Bread » (« Nostro pane quotidiano », 1934), costituisce la trilogia cui è legata la fama di King Vidor.

film è legato al nostro costume molto più di quanto non si creda, e in una serata retrospettiva è facile accorgersene. Perdoniamo la diversa qualità d'emulsione della pellicola, le luci troppo semplici, i bianchi e neri violenti del controtipo, ma due gradini ci appaiono insormontabili, recitazione e trucco. Per la commemorazione di Jannings ho visto a Milano, al Museo del Cinema, una vasta selezione di *Variété* (1926): il pubblico, un pubblico ben disposto, dinanzi a certi atteggiamenti di "piacere" di Lya De Putti, a Janning, feroce e gigione, alla saltabecante mimica di Artinelli, rideva: e non rideva a torto. La recitazione è troppo legata alla nostra sensibilità, al nostro gusto per poter essere eterna; se Novelli potesse, per miracolo, tornare sulle scene, probabilmente, stando alle sue fotografie, lo troveremmo insopportabile. Be-

stemmie, queste, lo so, per i nostri vecchi (e peggio ancora se dicessi che, dalle poche immagini di Tecoppa rimaste, il grande Ferravilla sembra uno di quei macchietti smaniosi di moltiplicare per dieci ogni gesto e ogni inflessione di voce) ma valide per comprendere come oggi certi passettini rapidi di prime attrici, certi visacci di personaggi del muto, allora per noi del tutto naturali, appaiono, alla generazione che fa suoi testi i film della "giovane scuola" di Kazan, Dassin ecc., del tutto ingiustificati.

Una revisione di valori è inevitabile: ogni arte ha conosciuto le sue, ogni secolo ha esaltato o deriso, a seconda dei propri gusti, le varie maniere ricevute in eredità dal passato. Oggi il cinema delude più di quanto non soddisfi, alle crisi dei complessi di produzione possono affiancarsi quelle nel campo estetico e intellettuale. Diversi della mia generazione hanno inteso questo, e si sono allontanati da un elemento un giorno a loro caro: nei "nuovi" si arriverà forse a respingere molto di quanto sino ad oggi è apparso valido, e a ricominciare, sulla scorta dei pochi documenti, da capo. Questo però si ricordi: se si è giunti a condurre, una volta su cento, il cinema al compimento dell'opera d'arte, se dai "nickel-odeons" si è arrivati ai circoli di cultura, lo si deve in gran parte a quelli che, fino ad ora, sono considerati i maestri. Prima di scartarli, occorrerà tenerlo presente.

MASSIMO ALBERINI

Massimo Alberini concorda con noi nel ritenere una revisione necessaria; e non poteva essere altrimenti. Va precisato, comunque, che nel tentare una revisione di King Vidor, non si voleva "attaccare" o "scartare" uno dei cosiddetti maestri del cinema. « Pensare ad una probabile sopravvalutazione critica », scrivevamo, « non significa, sia bene inteso, voler liquidare in blocco un'opera senza dubbio interessante nell'evoluzione del linguaggio cinematografico: significa, semmai, avvertire la necessità di ristabilire, a distanza di tempo, entro quali effettivi limiti si muovono tali valori: tentavamo in altre parole una critica storica; e non a "cuor leggero", ma piuttosto lontani da ogni sentimentalismo (assai pericoloso) e da ogni schedario aridamente inteso.

(N. d. R.)



Patricia Neal, Cooper e Raymond Massey in « The Fountainhead » (« La fonte meravigliosa », '49); con questo film sembra che King Vidor si sia definitivamente fermato ad una sua tragica Eboli.

DISEGNI ANIMATI SOTTOCHIAVE



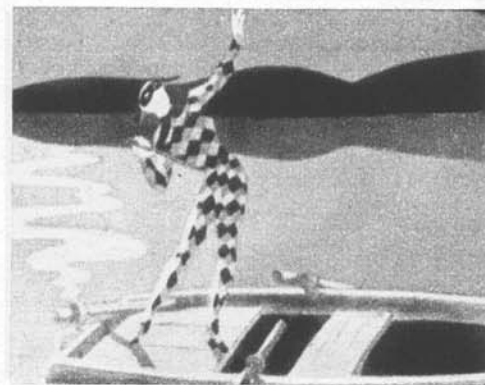
« Fantouche » di Emile Cohl, con dedica a Méliès.

CERTAMENTE scherzando, come fa di solito, scriveva tempo fa il *Corriere della Sera*, a proposito del film *La rosa di Bagdad*: « Nessuno può illudersi di poter metter assieme un film di cartoni animati senza che vi si riconosca dentro la calligrafia di Walt Disney. Se a questo genere minore di cinematografo è consentito disporre di un titano, Disney lo è: la sua ombra si proietta su tutti i film passati, presenti e futuri in cui si muovono i pupazzi ». Quest'affermazione ci permette una serie di riflessioni che vorrebbero investire non solo la natura e la storia del disegno animato, ma altresì la condizione di questo settore dell'arte cinematografica, e le prospettive di sviluppo che gli si aprono, nell'attuale situazione dell'industria, del mercato e della critica. E' davvero il disegno animato un genere minore? Questa tesi andrebbe dimostrata. Sino ad oggi, la teoria e la critica del disegno animato non hanno svolto un ampio, un serio lavoro, tale da permettere la creazione di una metodologia precisa sull'argomento. In genere, più che sostenere che il disegno animato è un ge-

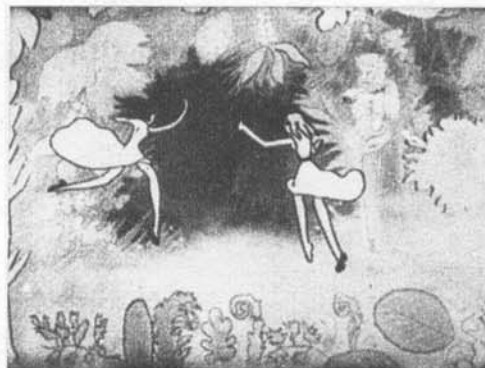
nere minore, alcuni autori han sostenuto che il disegno animato non è cinema. Questa tesi derivava essenzialmente dalle posizioni formalistiche della teoria del "cinema cinematografico" e, in ultima analisi, dalla "teoria del montaggio". Nel disegno animato manca il montaggio, non è possibile il montaggio; ora, essendo il montaggio lo "specifico filmico", la "base estetica del film", ne consegue che il disegno animato non è cinema. Questo sillogismo è costruito secondo le regole più genuine della logica formale di tipo aristotelico-tomista; ciò non toglie che sia contraddetto dalla realtà, perché — pur senza l'ausilio di una teoria sufficientemente sviluppata — la constatazione dell'esistenza di opere d'arte di disegno animato è diffusa ed ovvia. Talché la situazione è, a un dipresso, la seguente: noi conosciamo alcuni disegni animati che si presentano a noi con tutte le caratteristiche generali dell'opera d'arte; la storia del cinema ci offre alcune figure di registi di disegni animati in possesso dei requisiti che solitamente si richiedono agli artisti; ma la teoria del montaggio nega l'esistenza di un'arte cinematografica del disegno animato. Essa, d'altra parte, non ha elaborato una teoria che indichi quale tipo d'arte sia il disegno animato. Siccome sino ad oggi la teoria e la critica formalistica son state quelle predominanti, la situazione del disegno animato, nella storia del cinema, è stata ed è piuttosto confusa, data la negazione implicita nella teoria stessa, vale a dire la sua insufficienza a spiegare l'arte del disegno animato. Poiché, all'evidenza, nessuno si è rifiutato, e le storie del cinema del disegno animato ne parlano. Però ne parlano in modo impreciso, confuso e contraddittorio.

Neppure il recente libro di Lo Duca, *Le dessin animé*, ricco di materiale prezioso e steso in forma brillante e succosa, a

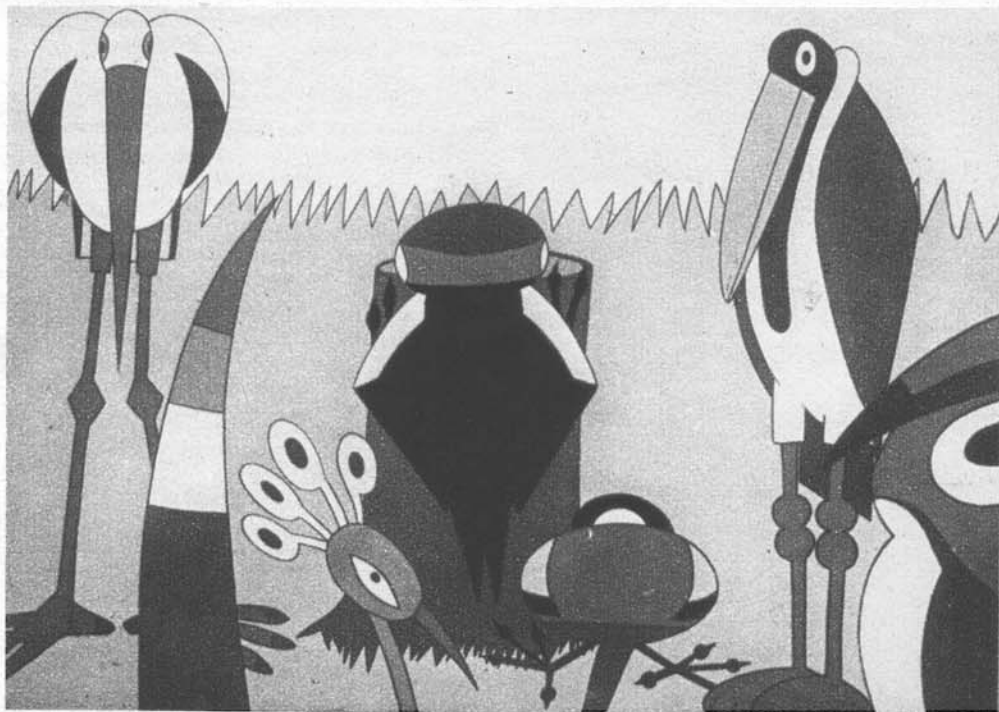
parer nostro colma tale lacuna. Esso non fa progredire la teoria e la critica del disegno animato, mentre oggi il compito principale della cultura cinematografica, in questo settore ci pare sia — a fianco dell'indispensabile raccolta dei materiali storici — l'elaborazione di una teoria del disegno animato che permetta non solo di tracciare una storia del disegno animato che non si limiti ad essere una cronologia o una divagazione saggistica su questo o quel regista, ma che permetta altresì di prevedere, di tracciare le vie future dell'arte del disegno animato. Contribuisce la posizione del critico del *Corriere della Sera*



Da « Arlequin et Colombine » di Antoine Payen.



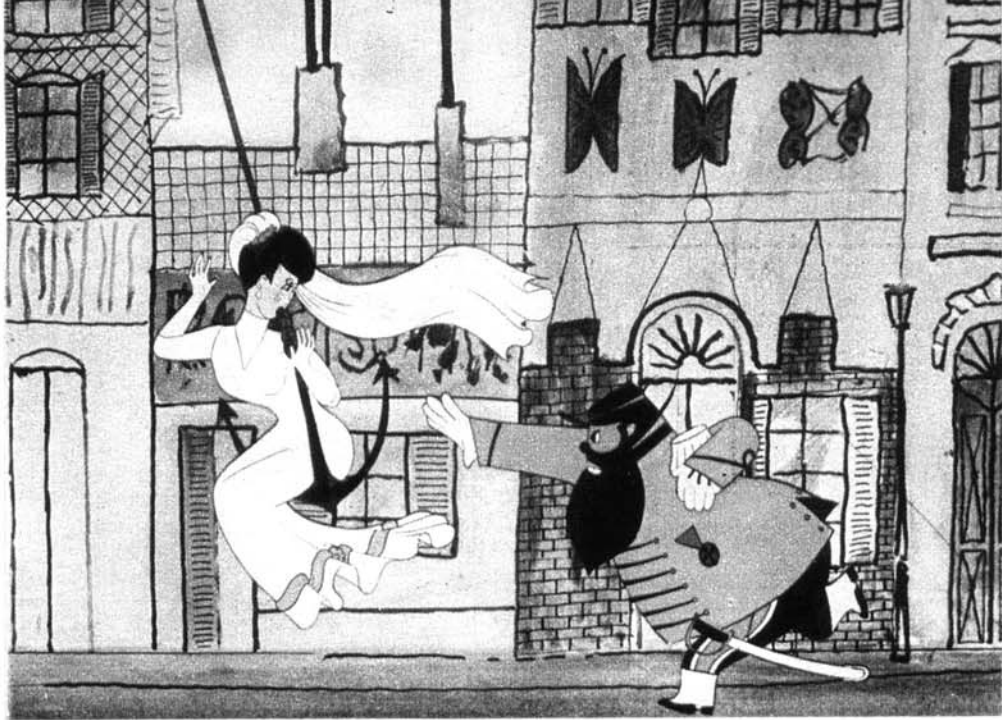
Da « La joie de vivre », disegno di Hoppin e Gross.



Da « Perché gli uccelli si posano sui fili del telegrafo? », disegno cecoslovacco su Gandhi.

a questo lavoro? A noi non pare. Essa però si differenzia dalla posizione dei formalisti puri perché, anziché negare la "cinematograficità" del disegno animato, include quest'ultimo nel campo dell'arte cinematografica, pur qualificandolo "genere minore". L'esistenza di generi maggiori o minori è difficilmente dimostrabile, da qualsiasi punto di vista storico-estetico si consideri il problema. Le teorie che negano l'esistenza stessa dei generi non possono, ovviamente, accettare una distinzione in seno a una cosa che negano. Le teorie che separano nettamente l'arte dalla "non arte" non possono, anch'esse, accettare la distinzione di una suddivisione "gerarchica" in seno al "mare infinito dell'essere" dal quale la poesia avrebbe origine. Le teorie che pongono come condizione indispensabile del compimento artistico il raggiungimento della "massima espressione", anch'esse rifiutano la suddivisione, in quanto sostengono che se l'artista si è "espresso compiutamente", poco importano i mezzi ch'egli ha scelto per farlo. E' chiaro poi

che la teoria che considera l'arte non un fatto astratto ma un fatto concreto, il frutto di un'attività umana nel quadro di ben determinate condizioni storiche, economiche e politiche, che da queste condizioni è determinato, e che su queste condizioni agisce; è ovvio che tale teoria nega, sulla base dell'esperienza, una suddivisione di generi maggiori o minori. Vi sono forse, allora, delle ragioni pratiche che indurrebbero a considerare il disegno animato un "genere minore"? Ragioni pratiche, in tal senso, esisterebbero; cioè, qualche critico potrebbe essere indotto, da un esame non meditato dei fatti, a lasciarsi guidare da quest'ultimi fino alla conclusione che il disegno animato è un genere inferiore. Il principale di questi fatti sarebbe il seguente: il disegno animato, pochi lo conoscono. Il pubblico ha scarsissime occasioni di vedere disegni animati. Se la legge della domanda e dell'offerta è valida, il disegno animato esiste scarsamente perché è scarsamente ri-



Una immagine desunta da « Lo Zeppelin e l'amore », produzione cecoslovacca diretta da Brdecka.



Betty Boop e Bimbo, personaggi di M. Fleischer.

chiesto. Inoltre, la storiografia cinematografica, la critica cinematografica trattano malvolentieri il problema, né mai hanno cercato di suscitare un movimento d'opinione pubblica che chiedesse e rivendicasse l'esistenza del disegno animato. La critica sostiene che il cinema è arte, che è un fatto sociale, morale e ideologico di grande rilievo; sostiene la necessità di buoni film, di film veri, di film che abbiano alte qualità artistiche. Ma non sostiene la necessità di buoni disegni animati. Però questi fatti non sono sufficienti, di per sé, a giustificare la asserzione « il disegno animato è un genere minore ». La legge della domanda e dell'offerta si è dimostrata incapace di spiegare i fenomeni dell'economia contemporanea; è incapace, di conseguenza, di spiegare il problema del disegno animato. E le debolezze della storiografia e della critica sono una conseguenza della situazione, non una causa determinante.

Assai più semplicemente, pare che la classificazione "genere minore" attribuita al disegno animato parta da due fatti di diverso genere: la convinzione (erronea) che il disegno animato si rivolga esclusi-

vamente al pubblico infantile; e la constatazione (reale) del basso livello dei pochi disegni animati che è possibile vedere oggi. Effettivamente, il livello attuale dei pochi disegni animati che è dato vedere nelle pubbliche sale pretenderebbe di mettere lo spettatore adulto in condizioni di inferiorità. E, come se non bastasse, non è neppure adeguato alle necessità, alle esigenze culturali del pubblico infantile. Scopo dei disegni animati attualmente in circolazione par essere quello di determinare una violenta eccitazione nervosa nel pubblico. Chi ha avuto occasione di assistere a proiezioni di disegni animati dedicate esclusivamente a bambini, avrà certo notato la spasmodica violenza delle reazioni del pubblico, violenza spesso vicina a manifestazioni isteriche vere e proprie. Dall'esperienza è possibile dedurre che i disegni animati attualmente in circolazione non perseguono uno scopo educativo in direzione dei bambini e dei ragazzi; né perseguono scopo alcuno

in direzione degli adulti (salvo un paio di eccezioni: due film italiani). I proprietari di sale cinematografiche non proiettano volentieri disegni animati. Da anni, possiamo contare sulle dita delle mani i disegni animati che abbiamo potuto vedere. Forse che essi non piacciono al pubblico? Affatto. Essi piacciono al pubblico. Ciononostante, da anni vediamo pochissimi disegni animati. Quei pochi, sono di Walt Disney; o meglio, sono i sottoprodotti degli stabilimenti industriali di Burbank. Anni fa la possibilità di vedere disegni animati era maggiore. Anni fa, non vedevamo cinque o sei disegni animati di Walt Disney all'anno; vedevamo trenta o quaranta disegni animati di Walt Disney all'anno. Questo può spiegare in gran parte la situazione attuale del disegno animato. Al pubblico il disegno animato piace, ma i disegni animati che gli vengono offerti sono ormai talmente scadenti, che non è più possibile dargliene a larghe dosi. Allora li si proietta a larghi in-



Da un altro disegno animato cecoslovacco: « Il milionario che rubò il sole », diretto da Müller.



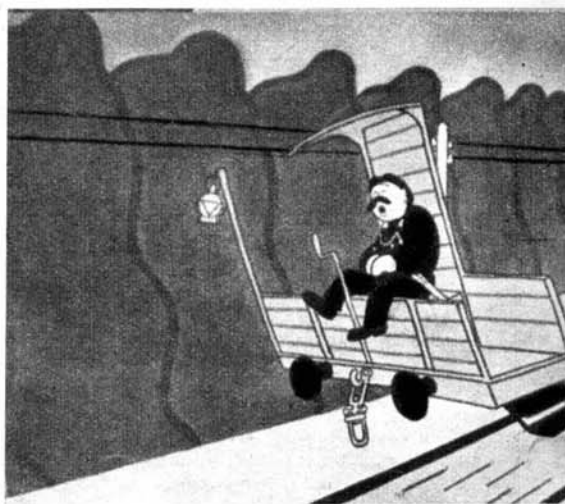
Dal disegno animato, di produzione cecoslovacca « Mantello d'angelo »; animazione di Hofman.



Da « Le petit Soldat », una delle opere più significative di Grimault, premiata a Venezia.

scrollati di dosso la soggezione disneyana; mentre laddove non l'hanno fatto, son caduti nel banale, nell'imitato, nel limitato. Noi perciò non condividiamo il fatalismo del *Corriere della Sera* il quale, oltre a condannare l'arte del disegno animato passata e presente al continuo riecheggiamento disneyano, getta anche sull'arte futura del disegno animato una disneyana ipoteca. La convinzione che il mondo sia immutabile può agevolmente portare a siffatte conclusioni.

Ma esiste in effetti una tale influenza di Disney sul disegno animato? Una tale influenza, la storia ci dice che non esiste. Vi sono gli imitatori di Disney, vi sono gli autori che Disney ha influenzato: ma sono i mediocri gli allievi con paraocchi, i maggiordomi di Disney. Gli autori di disegni animati che contino davvero, quelli che oggi hanno superato Disney, l'hanno fatto proprio negando Disney. Sta il fatto, innanzitutto, che Disney non è il creatore, il fondatore dell'arte del disegno animato. Negli ultimi anni, nei festival e nei Cineclub, nessun disegno animato di Disney è stato applaudito e stimato quanto l'arcaico *Un drame chez les fantoches* di Emile Cohl. Non esistono aeroliti in letteratura, diceva Baudelaire; e Disney stesso non si è forse formato nell'ambito di una produzione di disegni animati varia e interessante, dalla quale è poi uscito con le sue



Da « La locomotiva del progresso » (U.R.S.S.).

tervalli, sfruttando l'iniziale attesa e curiosità. Allorché sullo schermo ha inizio un disegno animato, in genere dal pubblico si alza un mormorio consenziente e soddisfatto; ma, solitamente, alla fine, questo entusiasmo risulta pressoché annullato. Oggi il problema del disegno animato, qui da noi, ruota attorno a Walt Disney. Non già, a nostro avviso, perché Disney sia un titano dell'arte cinematografica ma, al contrario, perché ci pare che l'organizzazione industriale di Disney soffochi completamente la possibilità degli altri creatori di disegni animati, e perché questo soffocamento induce i deboli, i fiacchi, gl'incerti, a cercare di imitare Disney per potersi inserire nel suo "giro d'affari". L'influenza di Disney, che indubbiamente esiste ed opera attivamente in molti paesi e su molti registi, è sommamente nociva all'arte del disegno animato. Essa soffoca le personalità, conduce ad una standardizzazione co-

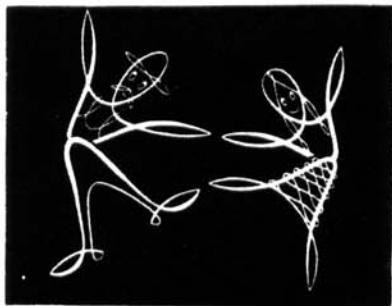
smopolita estranea alla natura e ai fini dell'arte. Alla radice degli insuccessi, recenti e non recenti, del disegno animato, sta appunto la servile imitazione degli schemi disneyani. Ciò basterebbe a dimostrare che Disney non è un titano del disegno animato. Noi possiamo definire titani dell'arte gli uomini, i creatori che aprono nuove vie, che aiutano altri uomini, altri creatori, a camminare su queste vie dischiuse. Titano nell'arte è il creatore che permette la scoperta di nuovi continenti poetici, che orienta gli altri ma non li costringe all'imitazione. Mentre la storia ci dice che i maestri del disegno animato francese, cecoslovacco, sovietico, americano, i quali hanno creato, negli ultimi anni, opere notevoli, l'hanno fatto in reazione a Disney, in polemica con Disney, abbandonando le posizioni disneyane. In Italia, i risultati migliori ottenuti recentemente sono appunto da invenire nei momenti in cui gli autori si son

cose maggiori, cioè con la serie Topolino? In quanti contemporanei, in quanti predecessori di Disney non abbiano trovato spunti e motivi che poi Disney ha assimilato, rielaborato, portato su un piano organico? E se sfogliamo *Le dessin animé* di Lo Duca, il panorama che ne esce non conferma l'ipotesi che Disney sia davvero il nume onnipotente del disegno animato, ch'egli abbia influito su tutto e su tutti. Il bel libro di Lo Duca è un libro che fa rabbia. Fa rabbia perché ci mette di fronte alla nostra ignoranza. Difatti, grazie all'anarchia e alla disorganizzazione della società in cui viviamo, le migliori opere che il disegno animato abbia prodotto, non ci è stato dato di vederle. Il *Corriere della Sera* parla di una netta e percepibile influenza della "calligrafia" di Disney. Le illustrazioni che il Lo Duca ha raccolto smentiscono questa tesi. Quando mai Disney ha avuto il grafismo "liberty" rammodernato e alleg-

gerito di *La joie de vivre* di Hoppin e Gross? Quando mai Disney ha avuto il segno duro, xilografico, aspro di *Idée* di Masereel e Bartosch? Quando mai ha avuto i toni delicati e "chiaristi", alla Marie Laurencin, di *Arlequin et Colombine*, di Antoine Payen? O il graffio sadico e feroce di Dubout? O il rococò satirico e finissimo della *Fiaba dello zar Durandai* di Vano e Grinberg? Qual'è stata mai l'influenza di Disney su Max Fleischer, per Betty Boop e Popeye? L'esame dei migliori disegni animati creati in condizioni di indipendenza rispetto a Disney dimostra una cosa a nostro avviso essenziale: dimostra che il disegno animato è, fors'ancora più del cinema interpretato da attori, un'arte profondamente nazionale. Il disegno animato fiorisce laddove gli artisti rifiutano il cosmopolitismo di marca disneyana per legarsi alle radici della cultura nazionale. Recentemente, su questa stessa rivista, è stata sostenuta la necessità, o meglio la possibilità, di filmare in disegno animato le leggende classiche e i miti. Questa posizione a noi parve e pare giustissima. L'esperienza lo conferma. Prendiamo ad esempio un film del miglior maestro di disegni animati che vanti la Francia, cioè Paul Grimault; prendiamo in esame *Le voleur de paratonneres*. Influenze di Disney? Nessuna. Mondo originale, stile originale? Mondo originale, e stile originale. Perché? Perché Grimault ha creato il suo film nell'ambito della cultura nazionale francese: il suo mondo è quello di Renoir e Carné, di Prévert e di Kosma. Un mondo non di imitazione, ma di partecipazione: un mondo parallelo. In tal modo, nell'ideologia, nell'animazione, nel colore, nella musica, Grimault ha fatto opera originale e valida: in seno alla cultura francese.

Lo stesso fenomeno si è verificato, e su scala assai più vasta, in Cecoslovacchia, dopo il 1945. Dopo tale data, in effetti, è sorta in questo paese una scuola di disegni animati che è forse oggi la più ricca e varia che esista al mondo. Perché? Perché Trnka, Hofman, Müller, Brdecka, Kandl hanno rinunciato all'imitazione disneyana, e hanno tratto i loro temi, il loro stile, la sostanza dei loro film dalla tradizione cecoslovacca, dalla cultura cecoslovacca, dal mondo attuale cecoslovacco. E in *L'atomo*

al bivio, Perché gli uccelli si posano sui fili del telegrafo?, Mantello d'angelo, Lo Zeppelin e l'amore, Il milionario che rubò il sole, Lenora, nessuna influenza disneyana; al contrario, una fervida arte specificamente nazionale, e profondamente popolare. Dello stesso fenomeno testimonia, da quasi trent'anni, il disegno animato sovietico, a cominciare da *La rivoluzione interplanetaria*, del 1924, parodia del famoso film *Aelita*, e dai cortometraggi di Ivanov, Merkurov, Ptusko. *La Cina in fiamme*, del 1925, era già un lungometraggio (1100 metri). Tutta l'opera di registi quali Vano, Cerkes, Khodataiev, le sorelle Brumberg,



Da un disegno canadese firmato da McLaren.

Amalrik, Sazonov, Bredis ed altri dimostra una perfetta originalità, una sua vitalità specifica. E quali sono mai i temi di questi registi? Temi di attualità (i film di Ivanov, quelli di Merkurov su disegni del caricaturista Deni; e poi *La fine di Von Grabbe* di Sazonov e Bredis, *La carriera di un S.S.* degli stessi registi, ecc.), temi classici (*La fiaba del pescatore e del pesciolino*, da Pushkin; *L'organetto*, da Saltikov-Sc'cedrin; *Il quartetto*, da Krylov; *La fiaba dello zar Saltan*, da Pushkin, ecc.), temi tratti dal folklore. Negli Stati Uniti stessi constatiamo che laddove un creatore di disegni animati riesce a svincolarsi dalla dannosa influenza di Disney, con maggior facilità riesce ad avvicinarsi a risultati originali ed artistici. Esempio tipico, recentemente, *Flat Hatting* di John Hubley. Possiamo prevedere la prossima nascita, in Cina, di una scuola di disegni animati che — sospettiamo — non subirà alcuna influenza disneyana.

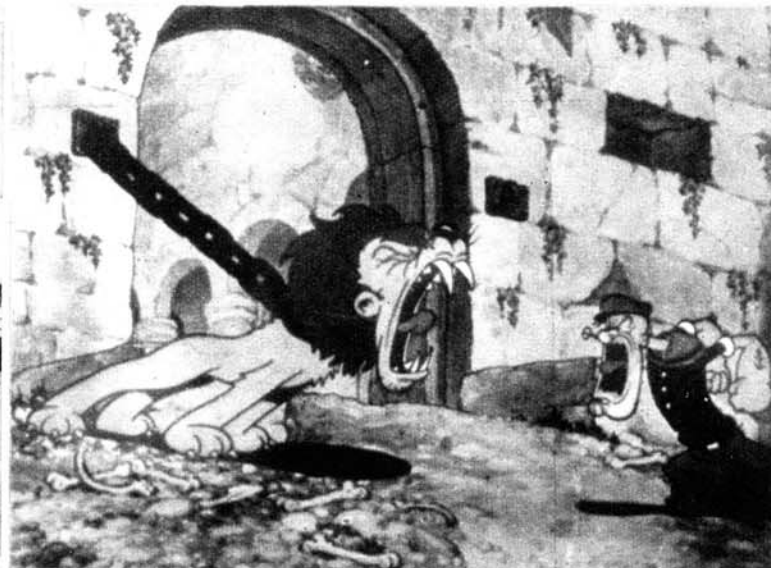
La nostra è l'epoca delle revisioni, o me-



Studio per il disegno « *Idée* », di Frans Masereel.

glio delle verifiche, dei controlli che la storia stessa, nel suo movimento in avanti, ci chiede. Dovremo revisionare, verificare, controllare anche i giudizi che abbiamo, sin qui, dato di Disney. Disney è stato un artista, a parer nostro, finché ha espresso temi americani, finché ha tratto ispirazione dalla vita del suo paese. Anni fa un intelligente articolo di Carlo Santi ha dimostrato il carattere pragmatistico dell'arte di Disney. Noi diremmo di più. Diremmo che Disney è stato grande finché le sue creazioni si chiamavano Mickey Mouse, Pluto, Clarabelle Cow, Goof, Horace. In ognuno di questi personaggi viveva l'acuta trasposizione satirica di tipi e figure della vita. Ma dalle « Silly Symphonies » in avanti, Disney ci pare in netta e, forse, irrimediabile decadenza. E alludiamo a quelle « Silly Symphonies » che poi, inturgidite ed esasperate, hanno portato al disastro della Pastorale di *Fantasia*. L'esempio di Disney ci dimostra quanto sia dannoso l'eclettismo, il cosmopolitismo nell'arte del disegno animato. Per questo pensiamo che la creazione di disegni animati debba avvenire al di fuori della sua influenza, contro la sua influenza. Il fatto di costringerci a vedere solo disegni animati prodotti dai suoi stabilimenti non ci pare sufficiente per far di lui un titano dell'arte del disegno animato. E pensiamo che il disegno animato italiano potrà fiorire ed imporsi, se saprà collegarsi alle fiabe, alle leggende popolari italiane, alle opere fantastiche, satiriche dei poeti, degli scrittori italiani. Tra l'altro, pare che esista l'opera di un poeta di nome Trilussa...

GLAUCO VIAZZI



A sinistra: da « *I tre porcellini* »: una delle prime produzioni fantasiose di Walt Disney. A destra: *Popeye*, personaggio di Max Fleischer.



CATTIVI PENSIERI

CHI NON HA CONTENUTO PEGGIO PER LUI

Ecco un film — *E' primavera...* di Castellani — che, se Dio vuole, non si propone tesi politiche o morali, non ha scopi apologetici di nessuna natura, non vuole « denunciare » condizioni sociali né comunque barare o giocare coi grossi ideali; un film arguto e cordiale, lontano tanto dalla predica che dall'orazione, un film intelligente, che presuppone intelligenti i suoi spettatori e non vuole impartir loro lezioni, né opprimerli, durante le due ore di « ricreazione » che ognuno ha diritto di prendersi, con gravi pensieri o riflessioni profonde sulla vita e il destino degli uomini. Un film che sorride e fa sorridere, le cui immagini scivolano sullo schermo chiare e leggere come le fresche acque di un torrentello, un film, insomma, che smobilita, sdrammatizza, semplifica il cosiddetto « neo-realismo » italiano e, da una pasta un po' gonfia e a volte indigesta, trae una sfoglia leggera e soffice, che si scioglie in bocca e quasi non si avverte. Ecco un film che ha finalmente un contenuto. Un film che induce a riflettere, che mette in moto, spontaneamente, il nostro cuore e il nostro cervello, con quel rispetto e quella delicatezza che bisogna avere, appunto, per i pensieri degli altri, i sentimenti degli altri. Questo film non sente e pensa per noi, non ci vuole riempire la testa, come fosse una scatola vuota, né pretende abusare della nostra emotività; non conciona e non predica, ma discorre sommerso coi suoi spettatori da pari a pari. Questo film è pieno di contenuto. C'è l'aria varia d'Italia coi suoi umori e le sue leggiadrie, dalla nebbia milanese al sole di Catania, coi dolci abbandoni delle sue ragazze, le passioni dei suoi giovanotti, forti e gelose, irresistibili e piene di dolcezza. C'è la bontà corrusca del meridionale, quella un po' ingenua della gente del nord. Ci sono le nostre città, i nostri uffici, i nostri tribunali, i nostri negozi: le carrozzelle che sbalanzolano sul selciato di Catania e i tram che stridono sulle rotaie milanesi, i forni fiorentini e le cartolerie lombarde, le caserme coi soldati e i giardini domenicali con la banda. In questo film c'è l'Italia coi suoi pregi e i suoi difetti, con la sua grande varietà, ma anche con la sua profonda unità. Castellani l'ha capita, l'ha sentita e i suoi pensieri e i suoi sentimenti sono divenuti forma, ritmo: in una parola, espressione artistica. Questo di Castellani è un film che ha contenuto per quegli spettatori che ne hanno a loro volta uno; è certo che chi si reca alla proiezione con la testa vuota se ne ritorna a casa con lo stesso spazio disponibile: non è una fontana dove si va a riempire la secchia, proprio perché il film non è fatto per i crani sgomberi e il suo autore mostra il massimo di rispetto e di stima per il pubblico a cui si rivolge.

Il resto è retorica.

I DIRITTI DELLA FANTASIA

TRE ANNI fa quando venne premiato alla Mostra cinematografica di Venezia l'*Hamlet* di Olivier furono molti a scandalizzarsi per un tale riconoscimento, giacché a loro dire, non ci si trovava di fronte a un film, ma alla documentazione di un'opera teatrale nella quasi assoluta assenza di un linguaggio cinematografico. Molte sciocchezze furono dette e scritte in quell'occasione; poi il film andò in giro con la normale programmazione ed ebbe un grandissimo successo di pubblico, che indusse probabilmente cotesti cineasti arrabbiati a rivedere i loro giudizi. Ed ecco che oggi,

a proposito dell'*Henry V*, i pareri son tutti mutati e nessuno parla più di teatralità, anzi si riconosce a questo film l'importanza che gli spetta nella storia del cinema. I più intransigenti « realisti » considerano l'*Henry V* come un capolavoro e Sir Olivier come uno dei più grandi attori « cinematografici ». Se n'è fatto del cammino, dunque! Anche per questo dobbiamo essere riconoscenti al grande artista inglese, che ha rivendicato e affermato di fronte ai formulari pseudo-critici l'assoluta libertà del genio creatore, che stabilisce lui le leggi e non le subisce. Con gli stessi argomenti coi quali Enrico, appunto, bacia Caterina.

REALISMO

NELLA *Storia dell'impressionismo* del Rewald leggo, riportata in parte, una novella di Champfleury che metteva garbatamente in ridicolo tutti quei poeti e pittori, amanti della natura, che trascorrevano le notti e i giorni, discutendo i problemi della loro arte. Lo Champfleury era persino arrivato al punto di attaccare Coubert ed il suo amico filosofo Proudhon, con un appunto malizioso alle loro teorie circa l'importanza del soggetto in arte e il suo significato sociale. Questo avveniva circa un secolo addietro. « Nella sua novella, Champfleury raccontava di una riunione della Giuria del Salon, nel momento in cui veniva per l'appunto accettato un dipinto di un artista inglese che raffigurava un formaggio di Chester; veniva poi presentata una tela di un pittore fiammingo raffigurante un formaggio olandese, ed anche questa era stata accettata, seppure con fatica, quando giunse in esame un terzo quadro, questa volta con un formaggio di Brie, di un artista parigino, dipinto con tanta fedeltà che i membri della giuria ebbero a stringersi di colpo il naso e, ormai sazi di formaggio, respinsero l'ultimo quadro. Il dolore dell'artista francese era descritto in modo particolarmente vivo, perché egli riteneva che le opere dei suoi avversari fossero eseguite senza alcun "realismo". Ma un filosofo, amico del francese, spiega allora le più profonde ragioni del rifiuto: « On n'aime pas en France la peinture à idées... Il y a une idée dans votre tableau, c'est ce que vous a fait exclure. Les membres du jury ont accepté les fromages de Chester et de Hollande parce qu'ils ne renferment rien de séditieux, mais ils ont jugé ton Brie un tableau démagogique... L'idée a dû les choquer. C'est un fromage de pauvre; le couteau, avec son manche de corne et sa lame usée, est un couteau de prolétaire. On a fait l'observation que tu a une violente affection pour les meubles des pauvres; tu est jugé démagogique e tu l'es. Tu es anarchique sans le savoir. »

— Si j'y avais pensé plus tôt — rispondeva il pittore — j'aurais mis au fond un petit bœufier... J'aurais peut-être eu la médaille en ajoutant ce bœufier au fromage ». Eppoi c'è chi nega il progresso! I registi cinematografici odierni la sanno assai più lunga degli ingenui pittori dell' '800.

CRITICA COMPARATA

LEGGO su due importanti quotidiani del 12 gennaio scorso le critiche, qui raffrontate sul film *Il lupo della Sila*.

Il Messaggero

« Ecco un buon film, rapido e proporzionato, che non perde mai di vista i personaggi della vicenda; una storia di odio e di amore, di crudeltà e di vendetta raccontata con franca evidenza senza divagare sui particolari coloristici dello sfondo... L'essenziale intensità della rappresentazione e la suggestione descrittiva della fotografia hanno finito col dire assai più di quanto non sempre sulla contenuta complessità delle passioni che bruciano nel segreto degli animi... La selvaggia grandiosità della Sila con le sue selve ed i suoi laghi solitari, la vita semplice e patriarcale dei suoi abitanti, i loro irragionevoli pregiudizi, le loro repressi passioni, le loro spietate omertà rivivono nel film con bella drammatica concatenazione di movimenti animata da un esemplare recitazione che dà insolito rilievo a tutti i personaggi. Amedeo Nazzari in grande forma, ci ha dato forse la sua migliore e più convincente interpretazione; Sernas è stato giovanilmente schietto, mentre Silvana Mangano, altera e aggrondata, nella prepotenza della sua femminilità, ha confermato notevoli doti espressive ».

Il Tempo

« La Calabria continua ad ispirare ai nostri cineasti le più polverose vicende che mai abbiano alimentato fantasia di romanziere d'appendice... Personaggi così letterari e così vieti non potevano certo avere fortuna in una cornice in cui tutto avrebbe dovuto essere sincero e genuino; la regia di Duilio Coletti — superficiale ed anonima — non è giunta a dar loro l'umanità di cui mancavano e quando non è scaduta in un convenzionale folclore si è lasciata andare ad uno stile sciatto e retorico che ha fatto smarrire ogni possibilità drammatica. Costretti a dar vita a figure tanto lontane dal vero, anche gli interpreti son parsi ondeggiare tra il melodramma e il color locale, pur tentando di far valere il più possibile le proprie doti personali: Silvana Mangano, protagonista, non possiede però che quelle fisiche; Amedeo Nazzari non sempre è padrone della sua mimica e Jacques Sernas ci viene troppo dal nord per essere un contadino calabrese. Il pubblico non molto numeroso, sospirava con molta compunzione e quando ritornò la luce in sala un critico era così fosco in viso che un collega lo battezzò sull'istante: « Il cupo della Sila ».

Ogni commento guasterebbe, e poi fatto da me potrebbe sembrare una ritorsione visto che fra le righe di una delle due critiche appare « benevolo » e malcelato l'accento al mio *Patto col diavolo*. Per la verità dei fatti bisogna, però, dire che il film di Coletti ha avuto un grande successo di pubblico e che a Roma ha retto il cartellone in contemporanea ai cinema « Europa » e « Capranica » dall'11 al 20 gennaio. Il collega spiritoso, ma non originale, del critico cronista del *Tempo* potrebbe così cambiare la sua battuta: — Il lupo della Sila.

E' facile, no?

LUIGI CHIARINI

PITTURA E CINEMA A COLORI

CONTINUANDO l'inchiesta fra gli artisti (critici e pittori) sulla possibile collaborazione del pittore al cinema a colori, che è discorso d'attualità dopo il successo dell'Henry V diretto da Laurence Olivier, diamo le ultime risposte pervenute. Unica voce dissidente tra i pittori, quella di Savinio il quale, avendo precisato che l'argomento non lo interessa per nulla, non ci dà nemmeno modo di avviare una polemica.

Il problema del colore nel cinema, dunque, interessa d'avvicino gli artisti, come si è visto e si continua a leggere in queste risposte: la presenza dell'artista pittore in un modo o nell'altro è richiesta, è sentita, pare davvero necessaria. Il valore della scena dipinta (e nell'Henry V paiono dipinti anche i prati sui quali si correva la battaglia) non è la prima volta che torna in ballo. Ma dovrebbero essere ora gli artisti stessi a intervenire in merito alla questione, facendo leva sui produttori, perché sia concesso di fare almeno qualche serio tentativo. In realtà il pubblico è sempre molto curioso di prove, di saggi, di tentativi, di esperimenti, di giochetti direi, purché non eccessivamente noiosi nel loro sviluppo sperimentale; e poiché il cinema è sempre rivolto a un "pubblico" e non a una "élite" chiusa, dai giudizi passivi si potrebbe cavare una conclusione migliore di quella che è dato cavare a noi, interessati più egoisticamente che altri.

Resta fatto sicuro che un artista pittore accanto a un regista, accanto alla macchina da presa, e prima ancora nello sviluppo e preparazione delle inquadrature (si veda il Fasola come collaboratore di Claudio Gora per dirne una), è di assoluta necessità, non un arbitrio gratuito. Del resto il compiacimento dei registi di soffermarsi — giocando di luci e di morbidezze — su particolari minuti, con l'insistenza necessaria a creare uno stato d'animo, una attesa specialmente, che altro è se non un seguito, uno sviluppo della « natura morta » pittorica? Il tema delle mani allacciate nella scena d'amore dell'Henry V, per esempio, non è gioco di pittura "moderno", di scuola francese? In Coney Island all'inizio — nelle scene della fiera — si vedono tende dipinte che paiono veri Matisse tanto sono schietti e rigorosi i colori. Queste constatazioni anche minime e di superficie che si fanno volta per volta che venga presentato un film in technicolor, brutto che sia, dimostrano se non altro che un interesse anche da parte dei produttori c'è, c'è una ambizione a realizzare bene, e che la "pittura" già s'è imposta in qualche modo. Perché non si accordano gli artisti italiani per un « cartello », un « manifesto »? A noi basta la gloria delle prefazioni.

CARLO CARRA':

« Penso che occorra uscire dalla meccanica analitica e passiva obbiettività, e tendere, per quanto i mezzi lo permettono, a costruire delle intonazioni d'insieme indirizzate ad un fine pittorico. In sostanza avvicinarsi il più possibile alla maniera con cui si usa il colore nel dipinto ad olio o nell'affresco. In tal modo soltanto si potrà dare all'osservatore una sensazione a carattere artistico. Da questo punto di vista io penso che il cinema potrebbe offrire ai pittori che intendono collaborare uno sbocco non trascurabile anche economico, e alleviarne le sorti, specialmente oggi in cui la crisi morale e finanziaria che turba tutta la società, minaccia sensibilmente la vita fisica e spirituale di molti artisti. D'altra parte anche il cinema non potrebbe che trarre indubbi vantaggi da questa collaborazione ».

ALBERTO SAVINIO:

(Risposta telefonica).

« Non credo che il pittore possa contribuire in qualche modo al cinema a colori.

INCHIESTA DI RENATO GIANI

E del resto l'argomento non mi interessa. Sì, ho visto l'Henry V, mi pare il più grosso esempio di pompierismo cinematografico che si sia girato fino ad oggi ».

ALDO NATILI:

« Un rosso cambia se visto "vicino" a un nero, un giallo o un azzurro; ma cambia anche se visto "prima" o "dopo" un nero, un giallo o un azzurro. Nel film dunque il "rapporto" di colore andrà impiegato come mezzo espressivo non solo nello spazio ma anche nel tempo, come le note della musica: un rapporto di colore cioè avrà non solo, come nelle opere di pittura, una dimensione, ma anche una durata, un divenire, commentando e sostenendo il filo conduttore di tutta la narrazione. I pittori dedicano la loro vita per scoprire le qualità espressive del colore; nessuno meglio di loro, quindi, è in grado di collaborare alla realizzazione del film a colori, salvandolo dal pericolo di cadere in un verismo oleografico e da cartolina ».

PIETRO ZUFFI:

« Primo, preparare i bozzetti a colori delle inquadrature che le verranno suggerite dal regista, anche se queste sono di paesaggi e caseggiati esistenti. Secondo, eliminare il maggior numero di colori inutili. Con meno colori tanto, più bello sarà il film. Terzo, sorvegliare lo sviluppo della pellicola. Quarto, per ogni inquadratura di un film il pittore dovrà distribuire i colori con lo stesso criterio di un quadro ».

MINO GUERRINI:

(Astrattista).

« La risposta è sì. La storia del cinema offre già parecchi esempi di collaborazione tra pittori e registi da Entr'acte di Clair e Duchamp fino ai recenti cortometraggi astratti canadesi. Il cinema a colori pre-

senta parecchi problemi che possono essere risolti soltanto da pittori come ad esempio quello del "tono" generale del film che potrebbe essere basato soltanto su un colore o una combinazione di due colori. Il colore ha infine una funzione sottilmente psicologica per cui due colori predominanti in una sequenza opportunamente combinata possono evocare una gamma sufficientemente ricca di sensazioni dall'angoscia al piacere. Concludendo ripetiamo sì, è auspicabile una stretta collaborazione fra tecnici del cinema a colori e pittori ».

ARTURO TOSI:

« Non vado mai al cinema, né bianco e nero, né a colori, perché è un genere di spettacolo che non amo affatto, anzi mi è antipatico ».

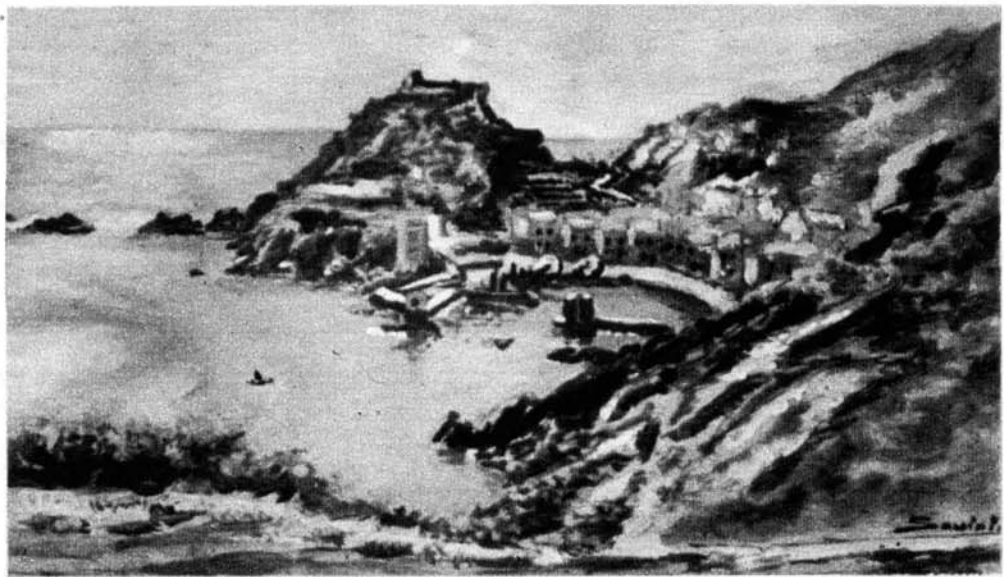
MARIO VELLANI MARCHI:

« Il cinema a colori, per me, non è altro che un disturbo agli occhi, e troppo di rado, anche quando ho tentato di resistere, ho trovato un interesse artistico e pittorico. Certo che la collaborazione tra pittore e tecnico potrebbe dare risultati più soddisfacenti ».

ARNOLDO CIARROCCHI:

(Ciarrocchi è stato per qualche tempo critico d'arte di La Fiera Letteraria).

« Ho visto in Santo Stefano Rotondo la gente appassionarsi a quell'orripilante technicolor che è la storia dei santi martiri disposta sulle pareti della Chiesa. Il technicolor ci disturba non perché troppo legato o dipendente al vero ma perché ci riproduce un falso vero; un vero, appunto, al technicolor. Bisogna riuscire a fotografare a colori naturali. Il cinema vive di un suo ritmo e non di richiami pseudo-pittorici. La fotografia "flou", con la quale si aveva l'ambizione di fare Tranquillo Cremona, era una brutta fotografia. Allo



Savinio: Il porto dell'isola del Giglio.

stesso modo sono riprovevoli le ambizioni, le pretese simbolistiche di Vidor in *Duello al sole* con quegli incendi al cromo e Jennifer Jones ridotta a maschera di terracotta ».

FIorenzo TOMEA:

« Io lo credo indispensabile. La sua collaborazione può essere utile al regista, sia che questi voglia interpretare la natura in senso "naturalistico", sia che voglia creare un'atmosfera surreale e fantastica. Ho visto due film eseguiti con due procedimenti tecnici diversi: technicolor e foto a colori. Molto bello l'*Enrico V* (technicolor), ma molto superiore come realizzazione coloristica il documentario sulla ceramica umbra (pellicola a colori della Ferrania) ».

ROBERTO FASOLA:

(Fasola ha collaborato di fresco al film *Il cielo è rosso* di Claudio Gora, dal ro-

manzo di Giuseppe Berto. Ha quindi una esperienza in materia abbastanza diretta).

« 1) Il mezzo tecnico di registrazione dei colori al cinema tende a trasformare la visione umana dei colori nella natura [cfr. Wilde]. 2) I bei manifesti di Brini ritengo abbiano contribuito ad aggiornare l'educazione del gusto figurativo del grosso pubblico. 3) Non credo che il cinema a colori debba creare soluzioni tipo Mademoiselle Dubarry, cioè ricorrere all'ispirazione da Watteau o dai fiamminghi. Sono più validi i famosi mantelli rossi e verdi di *Becky Sharp* di Mamoulian. Occorrerebbe che ogni film a colori fosse accompagnato da una nota illustrante l'assunto cromatico specifico che è stato scelto in ogni realizzazione. 4) Vedo mentalmente un film in cui scene, costumi, truccature siano realizzati unicamente, in bianco nero e grigi. La ripresa, in technicolor, offrirebbe il più bel film in bianco e nero che sia mai stato fatto. 5) La tavolozza eccitata del technicolor fa rimpiangere la tavolozza di quegli amanuensi



Ciarrocchi: Acquaforte



Carrà davanti ad un suo quadro: Il figlio dell'ingegnere

del primitivo film a colori che pitturavano fotogramma per fotogramma, senza ombre. Quei film realizzavano magistralmente il problema dell'ombra, così grave nel technicolor. 6) I cartoni di Walt Disney non sono altro che un passo in là della pittura impressionistica. All'elemento naturalistico atmosfera sostituiscono un elemento più realistico ancora, il movimento. 7) "Questo film facciamo a colori?", si usa dire, come fare una passeggiata a mare. Invece bisogna prima sentire la necessità del mare, come dire questi colori li vorrei realizzare in film. 8) Come pittore sono assai curioso di vedere un negativo technicolor. 9) Come poeta noto come la melodia di una bella voce che ascolto varia i toni del volto che guardo. E' capace di tanto la cellula fotoelettrica? ».

BRUNO CASSINARI:

« Con l'*Enrico V*, mi son trovato davanti ad un'opera in cui c'è un valore pittorico evidente, ma che in pittura non varrebbe, mentre cinematograficamente assume una grande portata, direi soprattutto evocativa. Si pensi al castello, di cui non vediamo soltanto la facciata, ma tutti i lati; si pensi ai prati, che sembrano addirittura ribaltati. C'è una profonda valorizzazione dei primitivi. Con i "technicolors" normali pare di trovarsi al realismo pittorico dell'Ottocento, in *Enrico V* c'è della pittura in senso vero, in cui l'albero isolato in mezzo al prato ha il valore di tutti gli alberi. E le movenze delle donne sembrano prese direttamente dai quadri dell'epoca: sono gli stessi quadri che si muovono. In fondo, anche dopo l'*Enrico V*, il cinema in bianco e nero è molto più vicino alla realtà del "technicolor". Eppure il cinema dovrebbe congiungersi alla pittura; ma per arrivare a questo è necessario una collaborazione tra pittore e regista. Il regista ha le possibilità per raggiungere un valore pittorico in senso plastico ma, almeno da quanto conosco, non in senso coloristico ».

GARIBALDO MARUSSI:

« Nella domanda è implicita tutta una vecchia questione: se cioè il cinema sia da considerarsi un'arte oppure no. Ma, ammesso che arte sia, si tratta qui di una



Tomè: Case Cadornine

particolare figura di creatore, che è quella del regista, alla quale figura il pittore è legato in subordine. Nella impossibilità quindi, o quasi, di esprimere se stesso. Quanto al normale film a colori si tratta di un processo tecnico, meccanico, nel quale mi sembra che la pittura non c'entri affatto. Diversa invece è la posizione del pittore nei confronti dei cosiddetti disegni animati, dove un disegnatore geniale e dotato di fantasia può essere libero di esprimersi. Tuttavia è questo ancora un genere in embrione, cioè ai primi passi e di conseguenza suscettibile di trasformazioni e di liberazione dal mezzo meccanico. Ed è proprio in questo particolare campo che il pittore ha delle possibilità non indifferenti per dare corso alla fantasia e inventare favole, con un vocabolario suo proprio, cioè con una personale espressione ».

MARCO VALSECCHI:

(Critico di Oggi).

« Il contributo del pittore al cinema a colori lo vedo in un solo modo: che gli si metta alla macchina da presa, prenda cioè il posto dell'operatore e acquisti la sensibilità dell'obbiettivo così come l'ha dei pennelli. E ci salvi, finalmente, dal technicolor all'americana dove il colore è tanto più bello quanto più imita il colore naturalistico. Finora il technicolor non ha acquistato il senso del colore, in chiave artistica. Finora è da dire che è più "cromatico" il film in bianco e nero: basta pensare a *Capriccio spagnolo* o a *Dies irae*. Il contributo di un pittore, quindi, è quanto mai atteso ».

VITTORIO CALVINO:

(Scrittore, drammaturgo, capufficio stampa e propaganda della « Lux Film »).

« Una sola condizione: quella di chiamare a collaborare alla realizzazione dei film autentici pittori che abbiano sensibilità e gusto, e mettano questi al servizio della regia. Purtroppo i produttori ignorano, solitamente, che esistono dei pittori salvo che non siano morti da qualche secolo! (Quando cioè i pittori diventano personaggi del cinema). Per quanto concerne la Lux Film, i pittori sono di casa almeno per quanto riguarda il materiale artistico di propaganda, a detta di tutti accurato e pulito ».

BENIAMINO JOppoLO:

(Joppolo, oltre che essere un buon scrittore e drammaturgo, è critico d'arte, è anche un pittore di rilevante interesse).

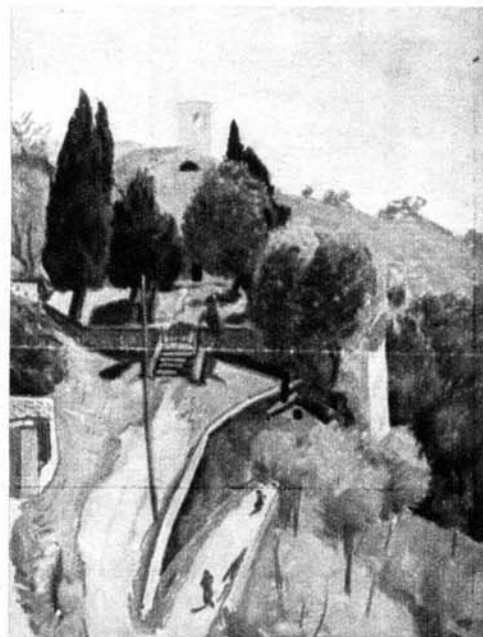
Domanda: « Come può il pittore, senza impegnarsi nei problemi della narrativa, contribuire al cinema a colori? ».

Risposta: « Amare tanto il cinema da lavorare pittoricamente per esso come sistema si da fare accadere che della sua pittura strettamente cinematografica possa un artista del cinema innamorarsi tanto da trarne la narrativa. O innamorarsi tanto di una trama cinematografica non ancora realizzata da farla diventare materia sua e dipingerla in maniera tale da non solo andare incontro alla trama stessa ma addirittura da farla rivedere all'artista del cinema. Penso, in ultima analisi, che la coerenza e la contemporanea libertà dei due fatti non può verificarsi da un casuale incontro, ma da un incontro sistematico, continuo, reale ».

GIUSEPPE GORGERINO:

(Critico di arti figurative).

« Di quanti film a colori io ho visto, non ce n'è uno che mi sia finito di piacere, e piacere perché colorato. Tinte false, arbitrarie, aggraziate, si sentiva lontano un miglio la fatica del laboratorio, roba appiccicata. Starei per dire come la faccia di una bella ragazza, quando ha un dito di cipria e di rossetto sopra. Questo per l'esperienza. Quanto al resto, senza pretendere di inventar l'ombrello, anch'io penso che il cinema è una cosa, il teatro un altro, e la pittura un'altra. E che il cinema ha tutto da guadagnare a starsene sul suo, e ignorare completamente il teatro e la sua tecnica. E così, diciamo in largo senso, la pittura e i colori. Quando, nel Seicento, si misero a colorire le statue, non cavarono niente di buono e la cosa fu lasciata lì. Penso che sarebbe lo stesso per il cinema. Il quale cinema ha da essere bianco e nero, ombra sul bianco, luce e moto, e ritmo e tutto il resto che han trovato i critici saputi. Ci mancherebbe altro che si mettessero anche i colori a complicare le cose. (A meno che il cinema non sia poi un'arte, come alcuni hanno ancora la temerarietà di credere) ».



Marco Vellani - Marchi - Paese veneto.



Rasola: Disegno



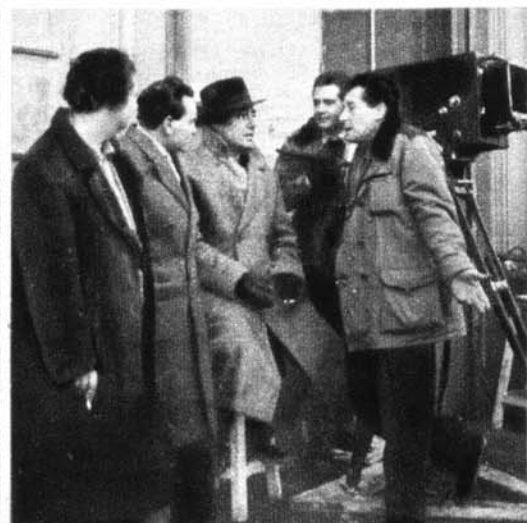
Cassinari: Ritratto di Rosetta



MIRACOLO A MILANO



Quale sarà il titolo definitivo del film che Vittorio De Sica sta attualmente realizzando nella capitale lombarda? Totò il Buono, I poveri disturbano oppure Miracolo a Milano? Il secondo è senza dubbio il più bello dei tre. Intanto a Milano De Sica non ha trovato la neve e la nebbia richieste dal soggetto di Zavattini, così ha dovuto iniziare con gli interni. Diamo qui una serie di "si gira" con il regista, Emma Gramatica e "il bambino"; nelle foto in basso, De Sica circondato dall'operatore G. R. Aldo e da altri della "troupe". In uno dei prossimi numeri pubblicheremo alcuni brani tratti dalla sceneggiatura di questo nuovo film.



ALDO "IL BUONO" IN BIANCO E NERO

JEAN COCTEAU, a pagina 27 del suo *La Belle et la Bête - Journal d'un film*, scrive un elogio al fotografo che assiste il capo operatore Henry Alekan: "Mon opérateur accepte les conseils d'Aldo, le photographe", e più avanti, a pagina 91, "Aldo, notre photographe, lequel arrive toujours à cette minute où l'édifice s'écroule, où les groupes se dispersent, joue une comédie de mauvaise humeur qui amuse le personnel et lui permet de gagner du temps, d'extraire du citron pressé les dernières gouttes". Quell'Aldo che fa accettare i suoi consigli da un operatore come Alekan e che si rivela così abile nello "spremere i limoni già vuoti" o che, per far ridere le due gelose sorelle di Bella, indossa una veste di tulle e si mette una parrucca con le lunghe trecce bionde (e Mila e Nane non ridono perché non lo trovano abbastanza divertente) è lo stesso G. R. Aldo che troviamo come capo operatore nelle didascalie di testa di *La terra trema* di Luchino Visconti e di *Cielo sulla palude* di Augusto Genina. Quando il film di Visconti è presentato al festival veneziano del 1948, molti critici si domandano stupiti dove mai Visconti è andato a trovare questo "francese" che supera Gabriel Figueroa per affiancarsi al Gregg Toland dei momenti migliori: e lo stesso equivoco si ripete l'anno dopo quando, sullo schermo del Lido, appare il film di Genina. Il premio per la miglior fotografia dovrebbe essere assegnato a G. R. Aldo, ma la giuria, ripiega sul solito Figueroa che riceve

L'operatore di "La terra trema" e di "Cielo sulla palude" lavora con De Sica

così il suo ennesimo premio in quattro anni. Ad un amico che lo incontra a Venezia, Aldo confessa: "Non sono fatto per portare allori", e la frase non va intesa come lo sfogo sdegnato di un ambizioso, ma esattamente nel suo significato di confessione di un uomo timido che ancor oggi arrossisce davanti all'elogio meritato e che per primo disapproverebbe gli onori tributati al suo lavoro.

G. R. Aldo non è che l'abbreviazione di Aldo Graziati-Rossano, nato a Treviso nel 1905. Con i genitori si trasferisce presto dietro il banco di un bar a Padova. Il piccolo Aldo ha la passione per il teatro, una passione contrastata dal padre che ne vorrebbe fare un ottimo manovratore della macchina per il caffè espresso. Aldo aspetta che siano maturati i diciotto anni e parte. Millenovecentoventitré: a Nizza si trova la compagnia di Rex Ingram. Aldo Graziati riesce a farsi scritturare come attore. A Parigi riesce a farsi scritturare da Jean Durand, un oscuro regista che confeziona mediocri film per il cinema muto. Prima attrice è Claude France e con lei Aldo lavora in alcuni film, in parte di

"giovane amoroso". Sempre con la France e con Pierre Batekef interpreta "L'île d'amour", lavoro che ottiene un discreto successo, tanto che la protagonista è invitata a Berlino per una serie di film. Anche Aldo è richiesto con Claude France; insieme formano una coppia che appassiona il pubblico. Una tragedia scioglie però i contratti e la carriera di Graziati. Alla vigilia di partire per la Germania, Claude France si rinchiusa nel suo appartamento ed apre il rubinetto del gas; le cause che l'hanno spinto al suicidio rimangono ignote. Morta la protagonista, il film è sospeso e Aldo rimane a Parigi in cerca di lavoro. Anni difficili. Anche Aldo è una vittima del sonoro, e per vivere accetta di fare un lavoro mai fatto prima. Si impegna a decorare una villa comprata da americani ed a disporvi modernamente le luci. E ci riesce. A questo lavoro altri ne seguono, di genere diverso, e passano ancora altri anni. Tramontata la speranza di fare l'attore, non si apre nessuna nuova prospettiva tranne quella di un lavoro occasionale e frammentario che permette di vivere in qualche modo ma che non lascia intravedere nessuna possibilità sicu-

IN UN SUO interessante articolo su Eisenstein e *The Film Sense*, Brandi si stupisce che, candidamente, il celebre regista del *Potemkin* parta dal presupposto che il cinema sia arte. Quali misteriose affinità elettive ci collegano a Brandi? Anche noi, leggendo il suo scritto, ci siamo stupiti ch'egli, candidamente, si stupisse del fatto che Eisenstein abbia osato parlar di cinema senza dare un'ennesima dimostrazione del fatto che il cinema è arte.

IN QUESTE polemiche, però, bisogna stare attenti. Non è detto che, un giorno o l'altro, scattati, i saggisti e critici cinematografici non comincino a sostenere che la letteratura non è arte, che la musica non è arte, che la pittura, la scultura, l'architettura, eccetera...

SAREBBE cosa facilissima. Basterebbe prendere un qualsiasi articolo di quelli che, con gran susseguo, spiegano alla plebe che il cinema non è arte, e sostituire, ov'è scritta, la parola cinema con la parola letteratura, musica, pittura, eccetera. Naturalmente, l'effetto sarebbe lo stesso. Ma forse sarebbe divertente.

SCRIVE Gino Visentini su *L'Europeo* che quest'anno un ignoto francese manderebbe un film (il suo primo film) a Venezia « Janson. Chi è costui? Non si sa ancora bene, Janson viene dalla critica, ha lavorato nel cinema come sceneggiatore di film d'avanguardia. A Venezia si presenterà invece come regista. Janson è al suo primo passo in tal senso, e sul suo film si fa un grande mistero: non se ne conosce neppure il titolo ». Effettivamente, chi conosce Janson? Nessuno conosce Janson. Molta gente invece, occupandosi di cinema, ha più volte avuto l'occasione di imbattersi nel nome di Henri Janson, soggetto di *Un carnet de bal* di Duvivier, di *Entrée des artistes* di Allégret, di *Hôtel du Nord* di Carné. Recentemente, Janson, è passato alla regia, con un film di cui tutti conoscono il titolo. S'intende che non vogliamo minimamente insinuare che il Janson di cui parla Visentini, e lo Janson cui alludiamo noi, siano la stessa persona.

GINO VISENTINI scrive ancora su *L'Europeo* che tra critica e pubblico vi è divorzio « anche

RIDER'S INDIGEST

nel cinematografo ». Lo scrittore traccia un quadro della situazione cinematografica americana, notando che « Il pubblico americano comincia ad annoiarsi e a disertare il cinema. Nessuno ancora ne ha scoperto le cause specifiche e gli stessi esponenti del noleggiamento e dell'esercizio si tengono sulle generali. Neanche loro si spiegano un fatto abbastanza nuovo, che cioè i film accolti con entusiasmo dalla critica e riusciti di piena soddisfazione a quanti li hanno visti, danno poi risultati di cassetta assai inferiori al previsto ». Francamente, non ci crediamo. Non crediamo che i noleggiatori e gli esercenti americani non sappiano perché il pubblico cominci a disertare le sale. Lo sanno tutti: proprio loro dovrebbero saperlo? Non si può continuare a ingozzare il pubblico con sciocchezze, stupidaggini, fesserie, e poi pretendere che la gente continui a ingollare, per anni ed anni, la stessa zuppa acida, la stessa carne guasta. Hollywood sa benissimo le cause della propria crisi, tanto che da alcuni anni cerca di risolverla mandandoci i suoi residui. Senonché anche in Italia la barca comincia a far acqua. Ci diceva giorni or sono il direttore di un importante circuito di sale, che giacciono a Roma stocks interi di film americani invenduti; che oggi non si può più sperare di avere incassi medi: un film o va in modo totale, o è un fiasco completo. Conseguenza di che cosa? Anche dell'azione della critica indipendente. Il divorzio tra critica che non critica ma osanna, che non critica ma incensa, che non critica ma porta sugli altari. Viceversa, giorno per giorno assistiamo al formarsi di più stretti legami tra il pubblico e la critica indipendente. Né poteva accadere diversamente: i critici di certi grandi

quotidiani han preso, da qualche tempo a questa parte, l'abitudine di dir bene di tutti i film, anche di quelli repellenti. Va bene una volta, va bene due, magari va bene tre: poi la gente si stanca, dimostra di non voler essere presa in giro. E magari va a comprare un giornale che mai avrebbe osato leggere, perché vi trova un critico indipendente, che ha il coraggio di dir male dei film brutti, e il coraggio di dir bene di quelli belli.

RECENTEMENTE Giuseppe Marotta ha lanciato su *Bis* una protesta accalorata ed accorata contro la prova di pessimo gusto data tra gli altri da un cinema milanese che ha costretto un povero diavolo di Porta Ticinese o di Porta Magenta a tingersi la faccia da indiano, e stazionare presso una tenda eretta nell'entrata della sala, ove si proiettava una cosa chiamata *Gli invincibili*, erroneamente da certuni ritenuta un film. Non possiamo non associarci alla protesta di Marotta. Mal sopportiamo la comune pubblicità, a base di ceffi gangsteristici (che nel film ci sono) e donnine molto svestite (che nel film non ci sono); figurarsi il ricorso alla carnevalata indegna e incivile. Simili forme di sadismo non sono tollerabili. Ma: e l'offesa alla dignità umana che viene perpetrata anche nell'interno delle sale, ove sullo schermo si agitano manichini, non uomini; scimmie, non uomini; belve, non uomini? Chi frequentasse assiduamente le sale cinematografiche, potrebbe anche finir col convincersi che gli uomini (esseri pensanti, dotati di sentimenti, eccetera) siano scomparsi dalla faccia della terra.

L'11 FEBBRAIO dell'anno 1950 (sissignori, quest'anno), il regista Roberto Rossellini ha convocato la stampa per dichiarare che la R.K.O. ha portato sostanziali modifiche al suo film *Stromboli*, che quindi il suo film « potrebbe essere presentato in una edizione che non è quella originale e della quale egli non potrebbe assumere alcuna responsabilità di autore ».

PERO' Rossellini non potrà negare che molti lo avevano messo in guardia. Doveva aspettarselo.

O. D. F.



A sinistra: Vittorio De Sica discute con l'operatore G. R. Aldo una inquadratura di «Miracolo a Milano», attualmente in lavorazione nella città lombarda. A destra: Aldo e il regista Augusto Genina durante una ripresa di «Cielo sulla palude», film ricco di valori pittorici e fotografici.

ra per il futuro. Aldo ha ormai trentadue anni, è stanco e sfiduciato; la salute è malandata. Racimola i risparmi e torna in Italia per curarsi. Va a Levico, nel Trentino, dove diventa fotografo. Torna a Parigi con la certezza di aver finalmente trovato la sua strada; si dedica alla fotografia di mode; lo "Studio Harcourt", in Avenue Iena, lo reclama e lo considera uno dei migliori specialisti. Nasce in questo momento G. R. Aldo. I francesi amano un nome breve, facilmente pronunciabile: e poiché ormai tutti lo conoscono come "Aldo", questo nome, che sa di "coiffeur pour dames", rimane.

Il cinema, che aveva perso un attore, conquista un uomo sensibilissimo per la "camera". Léonide Moguy, lo chiede come fotografo in L'empreinte du Dieu, un film che si inizia poco prima della guerra (siamo nel 1939) con Jacques Dumesnil e Dita Parlo e che termina nel 1940 con Annie Ducaux al posto dell'attrice tedesca. Aldo fa la sua prima esperienza con il capo operatore Otto Heller, ma tutto sembra naufragare di nuovo con la guerra, che lo mette in difficoltà, lui italiano, in territorio francese. Riesce ad evitare il campo di concentramento perché gli amici lo aiutano, lo accompagnano, garantiscono per lui (e questo per Aldo, che crede sinceramente nell'amore e nella comprensione reciproca dei popoli, è il ricordo più dolce e più bello). Tuttavia l'angoscia di vedere l'Italia invadere la Francia — Aldo usa il termine "crepacuore" — lo logora, lo riduce per la seconda volta in un letto d'ospedale. Ed anche qui arrivano richieste di lavoro da parte di Marc Allégret e di Christian-Jaque. Quando si ristabilisce accetta di lavorare con il secondo, sempre come fotografo, per La symphonie fantastique (operatore Armand Thirard). Nello stesso anno, 1942, il signor Poulvé, produttore della "Discina-Film" è amico dei momenti più duri, lo presenta a Marcel Carné che prepara a Nizza Les visiteurs du soir. Aldo è ancora fotografo con il capo operatore Roger Hubert e conosce Michelangelo Antonioni, assistente alla regia. L'incontro ha la sua importanza per la futura attività in Italia di Aldo, come vedremo tra poco. Dopo l'incontro con Carné, l'incontro con Cocteau. Sempre con l'operatore Roger Hubert lavora a L'éternel retour (1943) diretto da Jean Delannoy su scenario di Cocteau, a Le baron fantôme (1943) diretto da Serge de Poligny con la sceneggiatura ancora di Cocteau. E quando il "poeta" si mette decisamente dietro la macchina da presa per La belle et la bête (1946) chiama Aldo come fotografo. Il diario di lavorazione che Cocteau ha scritto, e del quale abbiamo riportato qualche periodo all'inizio, è denso di elogi per

la fatica di Aldo le cui fotografie vengono pubblicate anche sulla rivista Vogue.

Nel 1947 Aldo torna in Italia con Marcel Cravenne per la La danse de la mort e negli stabilimenti Icet, a Milano, sostituisce l'operatore alla macchina da presa riuscendo ad accontentare un interprete come von Stroheim. Tornato a Parigi riceve una strana telefonata da Poulvé: "Vuoi fare quindici giorni di vacanza? Ti dò una macchina da presa, una pellicola Agfacolor e ti offro il soggiorno a Venezia. Parti subito e torna con un documentario". Regista del cortometraggio è Forest che arriva a Venezia, guarda e riparte. Aldo gira i suoi trecento metri di pellicola (interprete Loredana) e torna. Couleur de Venise ottiene un notevole successo nelle sale parigine ma il produttore, per mancanza di pellicola Agfacolor, ne ha stampato una sola copia e tutto finisce lì. Aldo torna come fotografo con Christian-Jaque per La Chartreuse de Parme e viene in Italia. A Roma incontra per caso Antonioni che lo presenta a Luchino Visconti. Il regista sta preparando in teatro Delitto e castigo ma pensa già a La terra trema. Quando decide di girare il film cerca Aldo. Aldo è a Parigi ma si precipita a Roma

pronto a fare, come sempre, il semplice fotografo. Visconti, invece, lo promuove capo operatore e La terra trema prova che la fiducia non è stata male impiegata: e in seguito Genina lo prende per Cielo sulla palude. Un settimanale svizzero scrive, ripetendo un giudizio, a suo tempo espresso da Cinema: «Parmi les collaborateurs de Genina il faut citer l'opérateur G. R. Aldo qui, rien que par sa photographie, a fait du film un événement absolu. Aldo est déjà renommé par son La terra trema et il n'est pas exagéré de placer son travail aux côtés des meilleurs oeuvres de Gregg Toland ou de Gabriel Figueroa».

Aldo Graziati-Rossano ha continuato ad essere l'Aldo dei francesi ma ha fatto precedere il nome dalle sigle dei suoi due cognomi. Ora è a Milano con Vittorio De Sica per quel film che partito col titolo di Totò il buono, attraverso i poveri disturbano, si è trasformato in Miracolo a Milano. Dalla finestra del suo albergo Aldo guarda il piazzale della stazione; il cielo ha un colore indefinibile, le primi luci al "neon" si accendono nella nebbia. Aldo guarda lungamente, incantato, poi dice: "Devo riuscire ad esprimere tutto questo, in bianco e nero". **ALFREDO PANICUCCI**



Da una inquadratura di «La terra trema». Con questo eccezionale film G. R. Aldo, scoperto da Luchino Visconti, si rivela uno dei più provveduti operatori del cinema: un nuovo Eduard Tissé.



Emozione della bassa marea in « La Marie du port » di Carné: una delle opere sulle quali maggiormente conta il cinema francese di quest'anno.

UNA BELLA VOCE che canta vecchie storie

LA CRISI del cinema francese non è una favola: molti fatti provano che trattasi soprattutto di crisi materiale o, in ogni caso, dominata da uno stato d'inferiorità materiale. Teatri di posa decrepiti, scarsità di buona pellicola (100.000 m di pellicola Kodak inutilizzabile recentemente!), timidità del capitale, numero relativamente basso di cinematografi (65% dei francesi non va al cinema): tutto contribuisce alla crisi interna del cinema francese. Eppure i grandi successi non sono rari, e la Francia dispone di diversi registi creatori. « D'altro lato », dicevamo nella nostra prima cronaca del 1948, « la crisi è forse uno stato endemico della vita attuale, di cui il cinema è solo un aspetto »; e dobbiamo rinunciare "a priori" alla stabilità e al meccanismo stesso dell'avvenire. Ma sarebbe pur vano nascondere, ieri come oggi, che il cinema francese sta soffocando, an-

ché se ha ancora il suo prestigio internazionale e film in corso di lavorazione. Che il cinema francese perda un miliardo di franchi ogni stagione è un sintomo grave; ma ci può interessare fino ad un certo punto. Più inquietante è lo sbocco chiuso a una trentina di film da tempo finiti, senza contare almeno cinquanta documentari, che non trovano nessun esercente di buona volontà. Ma, insomma, la vera crisi riguarda l'arte. L'intelligenza degli scenari e dei dialoghi, la sottigliezza delle invenzioni visuali, la maestria proverbiale degli attori non sono sufficienti a nascondere una sclerosi d'ispirazione: che solo il cinema italiano e il cinema inglese sono riusciti a vincere a un dato momento della loro storia; la stessa sclerosi che pesa sul cinema americano e sul cinema sovietico. I russi non hanno facoltà di scelta, e non sono i loro dieci film del 1949 che possono con-

vincerli del contrario. Gli americani giovani e colti di New York, ad esempio, si contentano di evitare i film di Hollywood. Ma sono anche queste attitudini negative.

Per tornare al cinema francese, l'osservatore attento nota che esso si è fermato al periodo di "chance" 1936-1939. Un *Corbeau* non fa primavera... Vediamo Marcel Carné finire *La Marie du port*, con Jean Gabin, Blanchette Brunoy e l'immane Carette; motivi noti, ma Carné saprà dare un gran film lo stesso, e sentiremo certo passare sullo schermo l'alto che va da *Drôle de drame* all'inespresso *La fleur de l'âge*. Henry-Georges Clouzot si lancia in *Miquette et sa mère*, film comico o quasi, appena terminato. Clouzot si rende conto della stanchezza delle trame, e vuole realizzare un film viaggiando (viaggio nel Brasile): una sorta di "gerundio" cinematografico. Jean Cocteau ripensa ad *Orfeo*; così come aveva rinnovato la leggenda di Tristano e d'Isotta in *L'éternel retour*, la Parca avrà ancora un vestitino 1950 (Maria Casarès) e viaggerà in Rolls; gli angeli andranno in motocicletta. *Orfeo* appartiene insomma al rivivere dei miti (in cui Cocteau ritrova una trascorsa giovinezza), il che data dal giorno in cui vedemmo la Morte con impermeabile in *On Borrowed Time*. René Clair ha terminato, come tutti



Sopra: Jouvet e Suzy Delair in « Lady Paname », primo film diretto da Henri Jeanson. Sotto: da « Au revoir monsieur Grock » di P. Billon.



sanno, *Il diavolo*; pur non essendo una produzione francese, è da collegarsi al cinema francese. I produttori sono in agguato. Se il film non avrà successo, anche René Clair resterà in silenzio. Di questi quattro film, si può pensare che il primo sarà un Carné, l'*Orfeo* un Cocteau, *Il diavolo* un Clair; soltanto Clouzot ci riserverà forse una vera sorpresa dandoci, se non qualcosa di nuovo, una traccia autentica del suo sensibile e crudele ingegno.

Ed ecco che, senza volerlo, tocchiamo il centro stesso della crisi: il cinema francese non respira più aria pura. E non intendo dire l'atmosfera agghiacciata d'un collegio o d'una parrocchia, ma l'aria d'ogni giorno e d'ogni uomo. Continuando così, il cinema francese finirà per interessare, al massimo, qualche intellettuale in ritardo e una certa borghesia la quale finge di essere originale e non perde mai "le mot pour rire". Sfogliamo i progetti 1950, e vediamo: il solito Raymond Bernard (*Le jugement de Dieu*), macchinone storico; il solito Sauvajon (*Mon ami Sainfoin*), per ridere; il solito balzubiente Cousinet (*Trois marins dans un couvent*); il "vaudeville" cronico *Une nuit de nocce* di René Jayet e l'ennesima ondata teatrale: Sacha Guitry (*Un miracle*), Paul Nivoix (*Les nouveaux maîtres*), Robert Vernay (*Véronique*) e ancora



Viveca Lindfors in « Singoalla », produzione franco-svedese di Christian-Jaque; ma tale film sarà riconosciuto come francese se avrà successo; come svedese se non piacerà ai parigini.

Robert Dhéry (*La patronne*) e J. P. Melville (*Les enfants terribles*), abuso evidente, quest'ultimo, d'una riuscita personale di Cocteau. *Singoalla*, infine, di Christian-Jaque, film francese se avrà successo, film svedese se non piacerà. Henri Jeanson fa il regista per la prima volta in *Lady Paname* (« Paname » in gergo significa Parigi); diremo che è riuscito a ottenere da Jeanson eccellenti dialoghi e a dare al dialogo il posto d'onore... Il solo uomo di

teatro che esce di scena è Claude Vermorel, che gira al Congo *Les conquérants solitaires*. Un modo come un altro di distinguere dai cineasti che vengono in scena. Per il resto, chiunque può prevedere cosa daranno Serge de Poligny e Georges Marchal (e l'innamorata Dany Robin, attualmente molto ricercata) con *La soif des hommes*, Jean Boyer et Ray Ventura con *Nous irons à Paris*, Maurice de Canonge e Paul Meurisse con *L'Homme de la Jamaïque*, Jean



La « Morte » vista e immaginata da Jean Cocteau nel suo « Orfeo »: film che appartiene a quel rinverdire dei miti nel quale il regista francese cerca di ritrovare una trascorsa giovinezza.

Stelli e Tino Rossi (Dio gliela mandi buona!) con *Envoi de fleurs*, e via dicendo. Nessun séguito al *Jour de fête*, a *Tabusse*, al *Crime des justes*, al *Point du jour*; che sono forse i migliori film della stagione scorsa, nonostante i loro diversissimi orizzonti. In compenso, tre Colette dopo il successo di *Gigi*: uno, dopotutto legittimo, diretto dalla stessa Jacqueline Audry, *L'ingénue libertine*; l'altro di Pierre Billon (*Chéri*); il terzo di Jacques Manuel (*Julie de Carneilhan*). Applicazione della solita legge del mimetismo dei successi cinematografici, che ha già fatto tante vittime nei due emisferi. A proposito di scrittori, Simenon è sempre quotato: in più de *La Marie du port*, abbiamo *La vérité sur Bébé Donge*, che prepara Jean Delannoy con Michèle Morgan.

Si noterà il silenzio di due grandi registi: Claude Autant-Lara, che ha fatto un lavoro esemplare col Feydeau *Occupe-toi d'Amélie!*... dimenticando o volendo dimenticare che il comico automatico di Feydeau non fa più ridere nessuno; e Jacques Becker, che ha preso lucciole per lanterne, confondendo in *Rendez-vous de juillet* le cantine di Saint-Germain-des-Prés con le catacombe d'una nuova epoca. Becker ha d'altronde avuto il coraggio di tagliare 600 metri alla versione presentata a Cannes, di rifare il montaggio del film, di ripresentarlo nella nuova e definitiva forma ai membri della giuria del Delluc con tanta convinzione, da ottenerne il premio. Ma, in verità, a chi poteva essere dato quest'anno tale premio? Dov'è il film nuovo, il buon film, l'opera dall'ampio respiro? Maurice Cloche, pur specializzandosi in regie di film altamente moralizzanti, non trova sentieri nuovi; la sua *Cage aux filles*, abbastanza ben fatto, e che ricorda parecchio il Duvivier di *Aux royaumes des cieux*, è scialbo e mediocre di accenti. E Cloche riesce quasi a rovinare le squisite qualità di Danièle Delorme, prova da aggiungersi alle cento altre che fanno credere *Monsieur Vincent* un film di Pierre Fresnay. Tre grandi progetti possono uscire dal nostro panorama in verità assai grigio: 1950 di Nicole Vedrès, che rinnoverà la formula — magnifica e assolutamente cinematografica del montaggio — di *Paris 1900*; *Dieu a besoin des hommes* che gira Delannoy con Pierre Fresnay, strano e violento scenario, quasi eretico, sul bisogno di "credere" degli abitanti di un'isoletta brettone; *Napoléon secret*, in cui si vedrà Napoleone "uomo" a fianco d'uno svizzero famoso che fu generale francese e generale russo: Henri Jomini di Payerne: Pierre Fresnay interpreterà le due parti. (Quest'ultimo incarico faceva dire a Pierre Fresnay: — « Non mi si dà più tregua: Non c'è personaggio storico o drammatico che non faccia pensare subito ai produttori di venirmi a propormelo... tutti i personaggi, a parte Giovanna d'Arco! ».

— « "A parte?" ». Non ne sono poi così certo », aggiunse Fresnay dopo una pausa corrucciata).

Una conclusione? Bisogna pur offrirla all'attento lettore. Secondo me sarebbe questa. « Il cinema francese ha una bellissima voce. Ma noi tutti vorremmo che cantasse una nuova storia ».

LO DUCA

ALFRED HITCHCOCK

I LIMITI e la debolezza delle realizzazioni di Hitchcock stanno in una perfetta conoscenza e maestria tecnica al servizio di soggetti ben concatenati, ma assai spesso superficiali e gratuiti, poveri di contenuto umano e quindi necessariamente con circoscritte risposdenze nel mondo interiore del regista. Il soggetto gli serve prevalentemente da campo sperimentale per esibizioni di una consumata tecnica narrativa, di applicazioni grammaticali ingegnose ma senza, o con scarsa correlazione intimamente funzionale che le rendano inscindibilmente connaturate a specifiche e particolari necessità espressive sul piano artistico. Solo in alcuni casi questo regista ha trovato una fusione tra soggetto e tecnica.

Nato il 23 agosto del 1900 a Londra, Alfred Hitchcock, dopo essere stato addetto alla pubblicità, aiuto regista e « art-director » di Graham Cutts, si affermò come uno dei promettenti ed interessanti registi inglesi con *The Lodger* (1926). Pri-



Alida Valli in « *The Paradine Case* » (1947).



Da « *Lifeboat* » (« *Prigionieri dell'oceano* », 1943), film di Hitchcock ricco di virtuosismi tecnici.

ma di questo, egli aveva già diretto altri tre film, ma solo in *The Lodger* si riscontrano esplicite e sviluppate le caratteristiche di quello che verrà da alcuni definito lo « stile Hitchcock », mentre sarebbe più esatto parlare di una « maniera Hitchcock »: un'atmosfera di angosciosa tensione, di terrore e di incertezza, un ambiente prevalentemente medio e comune delineato con efficace realismo, un'abilissima narrazione ricca di accorgimenti e di trovate. Era certo logico attendersi che, dopo il successo di *The Lodger*, Hitchcock insistesse su quel determinato genere di film: invece lo trascurò per farvi ritorno tre anni dopo con *Blackmail* (1929). Girato dapprima come film muto e poi subito sottoposto ad un rifacimento e sonorizzato, *Blackmail* fornisce una convincente prova della facilità ed abilità di

Hitchcock nel servirsi dei mezzi tecnici: non solo della camera ma anche del microfono. E' infatti rimasta celebre la parte, nella quale l'insistenza e la graduazione di tonalità con cui ricorre la parola coltello in relazione al contenuto delle inquadrature ed allo stato psicologico del personaggio, rende con un'immediatezza ed un crescendo di felice effetto lo stato di estrema tensione nervosa della protagonista, che la sera prima aveva ucciso, appunto con un coltello, il suo seduttore. I film successivi rinsaldano la specializzazione di Hitchcock nel particolare genere giallo-psicologico: genere che darà poi sviluppo, sotto il precisarsi di determinate influenze letterarie e sociali ai cosiddetti film "neri". Le sue migliori realizzazioni, in questo periodo furono: *The Man Who Knew Too Much* (1934), *The Thirty-Nine Steps* (« Il

FILMOGRAFIA

Hitchcock ha diretto in Gran Bretagna: 1925: *The Pleasure Garden*, con Virginia Valli, Nita Naldi e Miles Mander. - 1926: *The Mountain Eagle* (titolo americano *Fear O'God*), con Bernard Goetzke e Nita Naldi. - *The Lodger* (anche sceneggiatura in collaborazione con Eliot Stannard), con Ivor Novello e June. - 1927: *Downhill* (tit. amer. *When Boys Leave Home*), con Ivor Novello e Sybil Rhoda; *Easy Virtue*, con Isabel Jeans e Franklyn Dyall; *The Ring* (anche soggetto e sceneggiatura), con Carl Brisson, Lilian Hall-Davies e Ian Hunter. - 1928: *The Farmer's Wife* (anche sceneggiatura), con Jameson Thomas e Lilian Hall-Davies; *Champanne*, con Betty Balfour e Gordon Harker. - 1929: *The Manxman* (*L'isola del peccato*), con Carl Brisson, Anny Ondra e Malcolm Keen; *Blackmail* (anche collaboraz. alla sceneggiatura) con Anny Ondra, John Longden e Sara Allgood. - 1930: *Juno and the Paycock* con Sara Allgood e Edward Chapman; *Murder*, con Herbert Marshall, Nora Baring e Phyllis Konstam; *Elstree Calling* (Regia in collaboraz. con Adrian Brunel). - 1931: *The Skin Game* (*Fiamma d'amore*), (anche sceneggiatura), con Edmund Gwenn, Jill Esmond e John Longden. - 1932: *Rich and*

Strange (tit. amer. *East of Shanghai*), con Henry Kendall e Joan Barry; *Number Seventeen* (anche sceneggiatura), con Leon M. Lion e Anne Grey; *Lord Camber's Ladies*, con Gertrude Lawrence e Sir Gerald du Maurier. - 1933: *Waltzes from Vienna* (*Vienna di Strauss*), con Jessie Matthews e Esmond Knight. - 1934: *The Man Who Knew Too Much*, con Leslie Banks, Peter Lorre, Edna Best e Nova Pilbeam. - 1935: *The Thirty-Nine Steps* (*Il club dei trentanove*), con Robert Donat, Madeleine Carroll e Godfrey Tearle. - 1936: *The Secret Agent* (*L'agente segreto*), con Madeleine Carroll, John Gielgund, Peter Lorre e Robert Young; *Sabotage* (tit. amer. *A Won Alone*), con Sylvia Sidney, Oscar Homolka, Desmond Tester e John Loder. - 1937: *Young and Innocent* (tit. amer. *A Girl Was Young*), con Nova Pilbeam, Derrick de Marney e John Longden. - 1938: *The Lady Vanishes*, con Margaret Lockwood, Michael Redgrave e Paul Lukas. - 1939: *Jamaica Inn* (*La taverna della Giamaica*), con Maureen O'Hara, Charles Laughton e Leslie Banks. - 1944: *Adventure Malgache e Bon voyage*; entrambi parlati in francese e prodotti a cura del « British Ministry of Information ». - 1949: *Under Ca-*

pricorn, con Ingrid Bergman, Joseph Cotten e Michael Wilding; *Stage Fright*, con Marlene Dietrich, Jane Wyman e Michael Wilding.

Hitchcock ha diretto in U.S.A.:

1940: *Rebecca* (*La prima moglie*), con Laurence Olivier, Joan Fontaine e George Sanders; *Foreign Correspondent* (*Il prigioniero di Amsterdam*), con Joel McCrea, Laraine Day e Herbert Marshall. - 1941: *Mr. and Mrs. Smith* (*Il signore e la signora Smith*), con Carole Lombard, Robert Montgomery e Gene Raymond. - 1942: *Suspicion* (*Il sospetto*), con Cary Grant, Joan Fontaine e Cedric Hardwicke; *Saboteur* (*Sabotatori*), (anche soggetto), con Robert Cummings, Priscilla Lane e Otto Kruger. - 1943: *Shadow of a Doubt* (*L'ombra del dubbio*), con Joseph Cotten, Teresa Wright e MacDonal Carey; *Lifeboat* (*Prigionieri dell'oceano*), con Walter Slezak, Tallulah Bankhead e John Hodiak. - 1945: *Spellbound* (*Io ti salverò!*), con Ingrid Bergman, Gregory Peck e Rhonda Fleming. - 1946: *Notorious* (*L'amante perduta*), (anche idea del soggetto), con Ingrid Bergman, Cary Grant e Claude Rains. - 1947: *The Paradine Case*, con Gregory Peck, Alida Valli e Ann Todd. - 1948: *Rope* con James Stuart, John Dall e Farley Granger.



Sopra a sinistra: Ivor Novello in «The Lodger» (1926), uno dei primi film diretti da Hitchcock; sopra a destra: Peter Lorre e Leslie Banks in «The Man Who Knew Too Much» (1934). Sotto a sinistra: George Sanders, Joan Fontaine e Judith Anderson in «Rebecca» («La prima moglie», 1940); sotto a destra: Desmond Tester (il bambino) in una inquadratura tratta dal film «Sabotage», diretto da A. Hitchcock nel 1936.



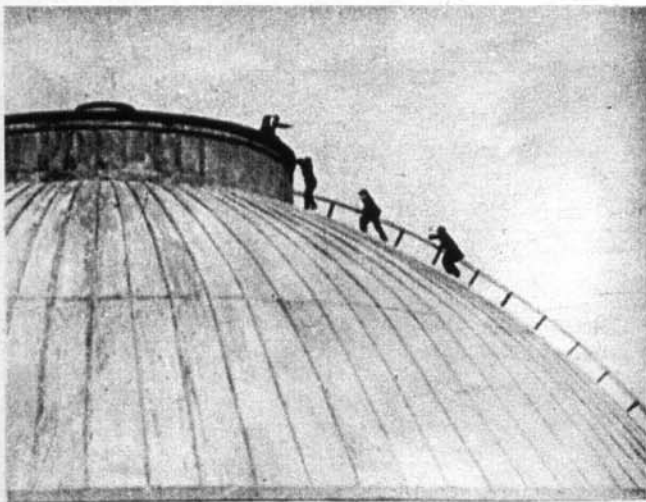
club dei trentanove», 1935), *Sabotage* (1936) e *The Lady Vanishes* (1938). Il crescente affermarsi del successo e delle possibilità di Hitchcock attirò su di lui l'attenzione dei produttori americani: e Selznick lo chiamò ad Hollywood. Pur considerando discutibile l'affermazione che Hitchcock abbia compiuto ad Hollywood «la parte essenziale della sua carriera», è indubbio che in America egli ebbe a disposizione una più moderna efficienza di mezzi tecnici; ma a queste più ampie possibilità non sempre corrispose un pro-

porzionato risultato su un piano più o meno artistico: l'atmosfera e l'attrezzatura hollywoodiana favorirono semmai l'accennata tendenza di Hitchcock, anche se egli ebbe a dichiarare: «Non voglio che la vicenda segua la tecnica. Adatto invece la tecnica alla trama. Un bell'angolo di ripresa può provocare un effetto che soddisfa il capo operatore od anche il regista: ma l'essenziale è di sapere se, drammaticamente, tale inquadratura costituisce il miglior modo di raccontare la storia». Oltre al "modo" di raccontare, in realtà Hitchcock non si è mai preoccupato abbastanza di "cosa" raccontare.

Il suo primo film americano, *Rebecca* («La prima moglie», 1940), malgrado il grande successo commerciale che ha ottenuto, resta sensibilmente inferiore ai migliori film da lui precedentemente diretti, e così pure *Suspicion* («Il sospetto», 1942). Entrambi rientrano nella «maniera Hitchcock»: un'abilità eccezionale troppo fine a se stessa in quanto — particolarmente in *Rebecca* — lo scarso valore contenutistico e la gratuità di certi personaggi e di certi stadi psicologici tolgono all'impiego dei mezzi tecnici la loro sostanziale giustificazione. Vedesi anche specialmente, a questo riguardo, *Lifeboat* («Prigionieri dell'oceano», 1943), nel quale il virtuosismo della regia (un vero "tour de force") non sempre riesce ad infondere vitalità ai personaggi e alle loro vicende.

Altro documento della predilezione di Hitchcock per il "tour de force" è *Rope* (1948) film di cui *Cinema* si è già ampiamente occupato. I film di Hitchcock, se si valuta il particolare talento di questo regista, dovrebbero riuscire a rendere con angosciosa tragicità il dramma profondo del dubbio, del sospetto, dell'ossessione: invece si fermano quasi sempre al di qua del limite di raggiunta e valida espressione artistica, e di quel dramma non danno che un'eco, un'ombra. Ad eccezione, forse, d'un solo film: *Shadow of a Doubt* («L'ombra del dubbio», 1943). Nel quale egli ha svelato le sue possibilità migliori, costruendo un personaggio realmente vitale, analizzato profondamente sia in modo diretto, sia di riflesso, con l'impiego di un appropriato materiale plastico e delle più particolareggiate sfumature dell'atmosfera ambientale. Purtroppo, a *Shadow of a Doubt* sono seguiti *Spellbound* («Io ti salverò!», 1945) e *Notorious* («L'amante perduta», 1946): due opere tipicamente di "maniera", dove non mancano tuttavia sequenze di innegabile efficacia: quella soggettiva ripresa attraverso il bicchiere di latte, ed il primo bacio tra la Bergman e Peck in *Spellbound*, e quella iniziale in *Notorious*, ad esempio. Non conosciamo ancora gli ultimi film di Hitchcock, ma sulla base di alcune sue dichiarazioni recenti, è difficile poter fondatamente sperare che esse non rinnovino i difetti ed i limiti accennati.

DAVIDE TURCONI



Da «Blackmail» (1929): ricco di valori sonori.

STORIA DEL PRINCIPE LUI E MEDITAZIONE FANTASTICA

GIUSEPPE DESSI ha pubblicato due romanzi e una raccolta di novelle, e *San Silvano*, *Michele Boschino* di Lemonnier e di Mondadori, come i *Racconti vecchi e nuovi* di Einaudi, sono conosciuti dai lettori italiani: ora la *Storia del Principe Lui*, apparsa recentemente nella Medusa degli Italiani del Mondadori, può sembrare un soggetto pronto e disponibile, un invito alla realizzazione per immagini. Il nostro cinematografato, come del resto quello americano e quello europeo in genere, ha bisogno di soggetti nuovi, ha bisogno di evitare quel ricalco quasi sempre infelice di temi sfruttati una volta e giudicati perciò ricchi di segrete virtù, di successo e di fortuna. L'arte del cinematografato, può, come tutte le arti, realizzare qualsiasi motivo e qualsiasi argomento: ma l'analisi della realtà e insieme la costruzione di una realtà fiabesca e simbolica, sono i due punti tra i quali soprattutto oscilla l'arte del regista. L'atteggiamento di uno scrittore come il Dessi, attento alle forme più reali e precise e insieme volto alla ricerca romantica, innamorato dei simboli può consonare con le possibilità e i bisogni del cinematografato, anche del nostro cinematografato. L'analisi e insieme il simbolo, il massimo della realtà e insieme il massimo possibile dell'evasione e della immaginazione, felicemente possono incontrarsi sullo schermo e nella fantasia del regista.

La storia del Principe Lui racconta di un regno antico e insieme moderno; favoloso incontro di una profonda realtà morale e di una magica e intellettuale trasparenza di questa realtà. In questo regno di fiaba profetato dalla mistica immagine di San Brandano, il giovane principe Lui, vigi-

lato dalla figura saggia e potente del nonno, il vecchio Re Dan, cerca la felicità del regno e insieme la sua, cerca l'amore ma teme la malignità e l'incomprensione del suo popolo. Il vecchio Re Dan per salvare e per aiutare il nipote, gli consegna un pesante anello di ametista: per nascondere la donna che egli ama, una piccola impiegata di provincia, basterà girare l'anello passandolo dal medio all'anulare: la donna scomparirà e vivrà misteriosamente in un mondo lontano come in una realtà capovolta. Il motivo dell'anello che paralizza la vita, e contiene i fantasmi, quasi i residui del nostro mondo, è il centro di questo romanzo fantastico, di questa fiaba morale, ricca di colori patetici e di immagini chiare ed eleganti. Sin dalle prime pagine, dalla descrizione della nascita tanto attesa del Principe Lui, noi sentiamo che l'autore forse si è ricordato di qualche fiaba cinematografica e che certo ne suggerisce il presagio: gli intrighi dei cortigiani, l'inquietudine del popolo, la vita della Corte, ci rammentano la storia decadente del Principe di Kainor di Julien Duvivier: quelle piazze quelle torri e campanili nel cielo nuvoloso, quel regno malinconico e fiabesco. La nascita del Re con la folla in attesa, con le guardie ai cancelli con le picche incrociate, il cielo coperto e, fuori campo, il tuonare del cannone che annuncia coi suoi trentun colpi la nascita dell'erede al trono, è degno di un grande soggettista. L'immagine, il simbolo dell'anello, che porta a una doppia realtà, può diventare nelle mani di un regista una grande invenzione cinematografica: la giovane e appassionata impiegata, ingenua e insieme ardente, figura moderna della brava, coraggiosa e inna-



«La storia del Principe Lui», il romanzo di Dessi, potrebbe dare l'avvio ad un film di meditazione fantastica sulle difficoltà della vita. Per la figura del Principe occorrerebbe un attore come il compianto Leslie Howard (in alto); la parte del vecchio Re Dan richiederebbe un interprete ricco di movimento: Lionel Barrymore (a sinistra); Cecelia potrebbe essere incarnata dalla Dowling di «Riso amaro» di G. De Santis.

morata ragazza, deve rinunciare, sotto la influenza dell'anello, alla sua vita e vivere come un fantasma in un mondo in cui soffre e vede, ma non *esiste* e passa invisibile: un passo silenzioso la porta nei luoghi più strani e più terribili, la fa soffrire e contorcere nella ribellione della donna che viene evocata soltanto per la sensualità, forse per l'amore, ma dimenticata e quasi riposta nel resto della giornata e della vita dell'uomo: le pagine dal numero 112 al 117 del libro potrebbero essere sviluppate con maggiore ampiezza e in un film secondo la possibilità cinematografica di indicare la differenza di due mondi, di mostrare l'intrecciarsi di forme diverse e contemporanee.

Il regista potrebbe forse usare l'alternarsi del colore e del bianco e nero, e certo potrebbe indicare la differenza di queste due realtà ricorrendo se non al colore e a qualche scena di colore alternata alle sequenze in bianco e in nero, a un intreccio di linguaggi: potrebbe ricorrere a delle forme di primitivismo cinematografico, al muto accanto al sonoro, alla soggettivizzazione della macchina da presa. Dall'anello magico si distacca a un certo punto un fantasma: il principe Lui, stanco di far soffrire la sua donna, ha lasciato il castello reale, affidando i sigilli del regno e la responsabilità della decisione e della firma al vecchio maggiordomo Filippo: ma dall'anello di ametista, mentre il principe viveva felice con la sua donna in una casa sperduta e ignorata si è mosso, un « doppio », un fantasma impassibile ha

preso il suo posto: Lui hanno acclamato le truppe, Lui hanno ossequiato i cortigiani. Questa seconda parte, leggermente ironica, potrebbe farci pensare a un regista come René Clair, allo stesso modo che la prima, la vita della corte ci ha fatto ricordare Duvivier: ma la parte centrale, la malinconia e la fiaba dell'anello di ametista, la sofferenza della donna, il dolore dell'amore in contrasto con la vita, non saprei quale regista potrebbe richiedere: forse qualcuno che avesse le qualità di Duvivier e insieme di René Clair, perché all'ironia e alla malinconia del Clair occorre aggiungere una leggera forma decadente, anche se il decadentismo di Dessì cerchi continuamente un consapevole ricordo delle origini romatiche. Né facile può essere la scelta degli attori o l'immagine di attori lontani e irraggiungibili che potrebbero essere quasi modelli o suggerimenti. La figura di Cecilia potrebbe essere incarnata da un'attrice, che in parte è sfuggita al pubblico ma che ha mostrato prontezza e sensibilità in una parte difficile: Doris Dowling di *Riso amaro*: altri potrebbero pensar a una attrice come la Garson, più facile e più vicina al sentimento del pubblico. La figura del vecchio Re Dan, parte difficile nella sua saggezza sempre presente, richiederebbe un attore ricco di movimento e di trapassi nella immobilità della vecchiaia: Lionel Barrymore o comunque un attore che sapesse portare in questa parte qualcuna di quelle virtù teatrali che talvolta sono richieste dal cinematografo. Ma il principe Lui, questo coraggio non costante, questo amore impetuoso ma insieme

preoccupato, questa gioventù fervida ma non profondamente sicura, non trovano facilmente una maschera pronta nella galleria dei nostri attori: per l'intelligenza che il regista e il soggetto potrebbero richiederli, un attore come il rimpianto Leslie Howard potrebbe essere scelto come un modello.

In questo soggetto lo sfondo del regno antico e moderno insieme, pittoresco e reale, la tenerezza combattuta di un amore tanto minacciato, l'immaginazione di un mondo quasi sottomarino rispetto alla realtà, la vita doppia dei due innamorati e la bizzarra ironia del maggiordomo che fa da Re, del fantasma che cavalca alla testa delle truppe presiede i consigli e si affaccia ai balconi, sono elementi altamente cinematografici: la cultura cinematografica italiana non può restringersi al film realistico: nel nostro tempo, nella nostra civiltà accanto all'amore disperato della realtà, vi è anche la riflessione, la crisi di questa realtà: il libro, vorrei dire anzi il soggetto di Giuseppe Dessì potrebbero offrire lo spunto a una opera cinematografica che, pur interessando largamente il pubblico col prestigio della fantasia, dell'antico e sempre vivo interesse della Cenerentola amata dal Principe e a lui contrastata, riflettesse insieme il senso della crisi contemporanea: potrebbe essere il film della meditazione fantastica sopra la difficoltà della vita, sopra la difficoltà continua misteriosa e nascosta della stessa realtà della esistenza.

CLAUDIO VARESE.

L'ALTRA FACCIA DELLA LUNA

I CENSORI cinematografici hanno sempre osservato, scrupolosamente, la consegna del silenzio. Nulla, nemmeno la riprovazione più aspra e documentata, li smuove. Non starò adesso a giudicare questa posizione di intransigenza, che non mi interessa. Né avvierei questa piccola nota, se non dovessi registrare — con non poco stupore ed anche con soddisfazione — la prima autorevole eccezione alla regola del silenzio che giunge dalla Gran Bretagna munita di probanti crismi ufficiali. In un fascioletto dedicato a Sense and Censorship, il signor A. T. L. Watkins, segretario del British Board of Film Censors affronta serenamente il problema del censore dinanzi all'opera d'arte, quel « censore », egli afferma, « che rappresenta il simbolo della restrizione, che dice "no" in un mondo dove questa parola non la si dovrebbe udire mai ». « Che il censore », continua, « dica "sì" assai più spesso di quanto non dica "no" non torna affatto a suo favore, poiché secondo l'artista non dovrebbero esistere barriere, divieti o impedimenti nel mondo della libera espressione estetica ». Non è facile — riconosciamolo — l'autodifesa del censore, ma questo signor Watkins è persona arguta, ed ha, come si vede, sufficiente coraggio ed abilità per intraprenderla. La difesa si svolge su due piani: il primo consiste nell'affermazione, più volte ripetuta ed esemplificata, del « marked distaste », della forte ripugnanza con cui il censore si appresta ad intervenire, in questioni che meriterebbero diverso esame; il secondo (fondamentale) nelle esigenze morali e sociali che sarebbe assurdo ignorare quando ci si trova di fronte ad un enorme pubblico indifferenziato e, quasi sempre, impreparato ad accogliere l'opera d'arte. « Non soltanto il censore è d'accordo con l'artista, ma — per quanto l'affermazione possa apparire sorprendente a coloro che lo immaginano come un inguaribile filisteo — esercita le sue funzioni di malavoglia allorché si vede costretto a chiedere modifiche in un'opera di qualche valore artistico. In tali occasioni, può a buon diritto esclamare, con Gilbert, che la vita del censore è tutt'altro che allegra, e pensare, nell'intimo della sua co-

scienza artistica (che, vi assicuro, egli possiede), quanto sarebbe più allegra se egli fosse effettivamente ciò di cui i suoi critici lo accusano: un arbitro del gusto ». Vorrebbe occuparsi di problemi estetici, insomma, ma il suo lavoro lo obbliga a muoversi, faticosamente e pericolosamente, fra pareti assai più anguste e ad usare strumenti assai più prosaici. Un bel sogno, umano e comprensibile, ma che ha — ci rincresce per il signor Watkins — un sapore non dissimile da quel filisteismo contro cui egli si scaglia. Anche i censori possono contraddirsi.

Eccoci al secondo argomento. « E' la levatura del pubblico ciò che preoccupa il censore. Se esistesse un'autentica comprensione del fatto artistico, se il cinema si rivolgesse unicamente a menti adulte in grado di valutare qualsiasi opera d'arte nello spirito con cui si presenta, ben poco lavoro avrebbe il censore. Ma sarebbe ottimista, se considerasse a questa stregua la levatura media del pubblico cinematografico. Nel corso di una evoluzione semisecolare, il cinema si è diffuso in misura superiore a qualsiasi altra forma di divertimento, e fra i suoi trenta milioni di spettatori settimanali vi sono persone di ogni età e di ogni levatura mentale. I film per i quali il censore concede il nulla osta si rivolgono ad ogni categoria sociale: le reazioni saranno tante e diverse quanti saranno gli spettatori. Per ogni persona che saprà valutare il film, la sequenza o la battuta del dialogo nello spirito con cui furono concepiti, ve ne saranno due o tre che non sapranno farlo. Per ogni persona che respingerà, considerandola un errore di gusto, una sequenza inutilmente brutale o un episodio volgare, e non sarà influenzata nella sua vita privata dalle sollecitazioni immorali di un film, ve ne saranno due o tre (nella maggior parte bimbi e adolescenti, secondo dimostrano le statistiche) che ne subiranno un danno reale, danno che — in assenza del censore — sarebbe accresciuto da altri dello stesso genere. Poiché il censore, se conosce il suo mestiere, non si preoccupa dell'influenza del film isolato, ma del-

l'influenza che una visione continuata di un certo tipo di film può esercitare sulle persone che vanno al cinema due o tre volte alla settimana e per le quali il cinema rappresenta la guida, il precettore, l'amico riconosciuto dell'adolescenza ». Per questo, oggi non è ancora possibile concedere piena libertà all'artista cinematografico. Domani forse lo sarà, il censore si augura che con la graduale educazione del pubblico, lo sia, anzi ne è certo. Per il momento tuttavia egli deve riservare soltanto agli adulti la visione di determinati film: questo è — secondo il signor Watkins — il miglior modo per contemperare le esigenze dell'arte con quelle non meno importanti della morale e dell'educazione. E se l'artista obietta che, pur desiderando da un lato produrre per un pubblico di levatura superiore, non può dall'altro dimenticare le necessità industriali che richiedono la più ampia diffusione del film, il censore deve rispondere che « l'eventuale costante successo » dei film in origine riservati agli adulti permetterà alla lunga la conquista di quel più numeroso pubblico cui tende naturalmente l'industria cinematografica ». Dopo un'aperta dichiarazione di umiltà e di benevolenza (vedi filisteismo di cui sopra), il signor Watkins conclude l'autodifesa sostenendo che qualsiasi regolamentazione rigida dei criteri di censura — sul genere del « Production Code » americano — riuscirebbe di grave danno per il cinema e per la censura stessa. « Un codice, con la sua minuziosa serie di divieti e di concessioni, lega le mani del censore e non gli permette di agire discretamente, com'è suo dovere. Poiché egli ha bisogno della discrezione per il liberale esercizio delle sue funzioni: deve essere in grado, quando si presenti l'occasione, di aprire la porta al regista e al film che lo merita ».

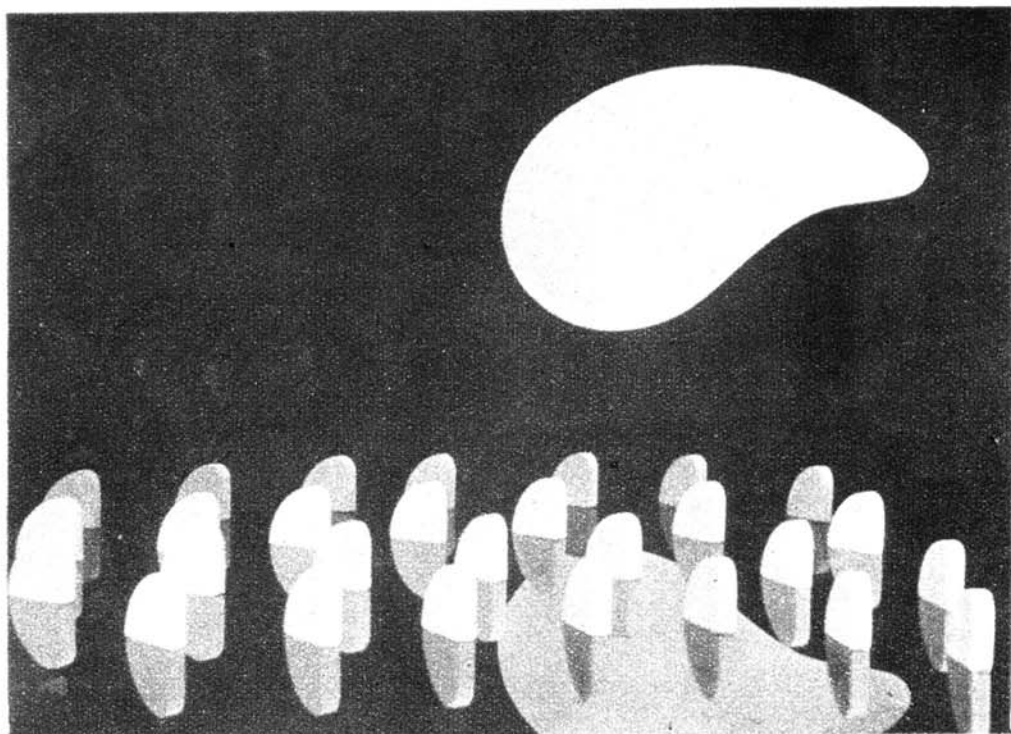
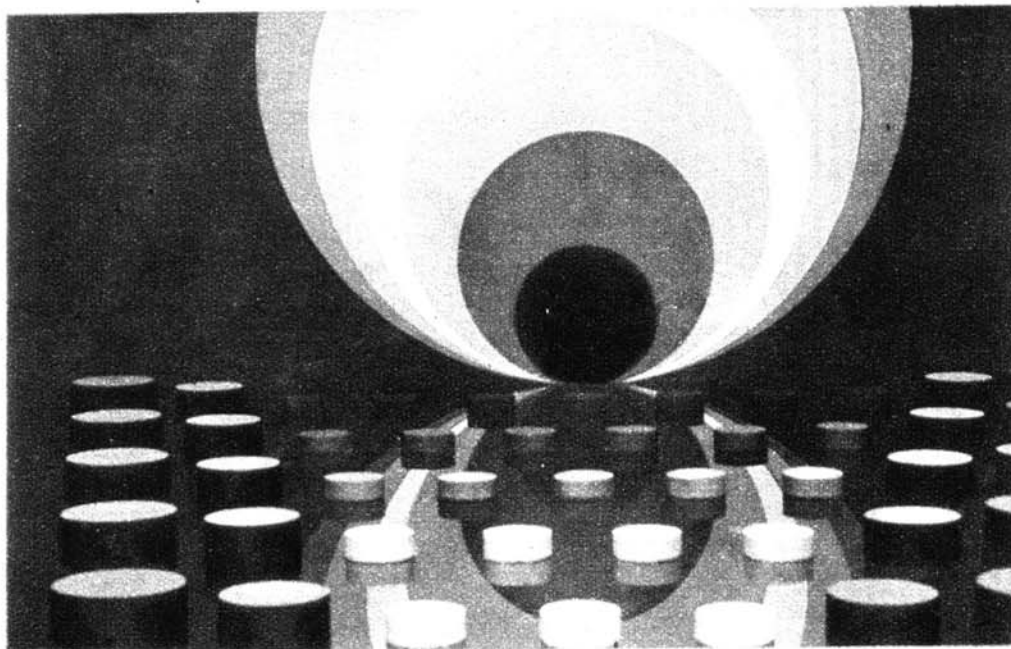
Dopo le discussioni che sono state fatte sulla censura, non è certo più il caso di imbastire un dialogo con il signor Watkins. Le sue dichiarazioni valgono come documento, e come curiosità. In attesa che un altro censore (nostrano, magari) apra bocca. F. D. G.

MUSICA DISEGNATA

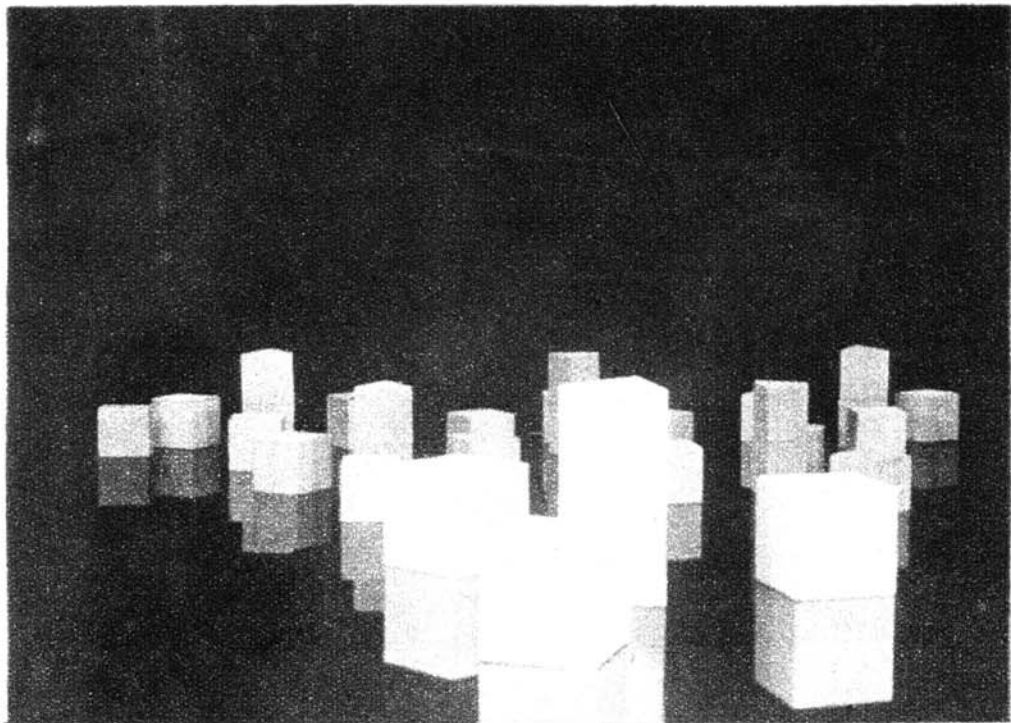
NEGLI ANNI tra il 1920 e il 1930 circolò molto, tra gli intellettuali del cinema, tra gli appassionati fanatici, tra gli specialisti della cultura cinematografica, l'espressione «cinema d'avanguardia». Questa definizione nasceva da un movimento abbastanza rilevante, nettamente europeo, strettamente collegato alle esperienze di certa pittura, di certa scultura, di certa architettura dell'epoca. Senonché questo movimento non costituiva un tutto organico, non aveva un indirizzo preciso: i suoi teorici erano spesso assai diversi l'uno rispetto all'altro; i registi poi avevano poco in comune, nell'ambito di una definizione univoca e chiusa. Erano considerati d'avanguardia i film legati al movimento surrealista e a quello dadaista, i documentari, i film astratti. Una sola definizione non bastava evidentemente a racchiuderli tutti nello stesso cerchio. Nondimeno, in mancanza di una maggior chiarezza di definizioni, cinema d'avanguardia significava ricerca formale del «cinema puro», esclusione del soggetto, rivolta polemica contro il mercantilismo e il commercialismo. Registi intellettuali, provenienti dalla letteratura, dalla poesia, dalla pittura, volevano esprimere il subcosciente, l'illogico, l'abnorme; oppure volevano scoprire il vero volto delle città, dei sobborghi, delle campagne; oppure non volevano, addirittura, esprimere nulla. Forse sarebbe opportuno, oggi, mettere un po' d'ordine in questa intricata materia, e differenziare il cinema d'avanguardia surrealista-dadaista da quello documentaristico e da quello astratto (o puro, o assoluto). Ciò non dovrebbe essere difficile, dato che ad ognuno di questi movimenti corrispondono altrettanti movimenti letterari o pittorici o architettonici; e che in genere queste esperienze cinematografiche nacquero proprio dal seno stesso dei movimenti letterari, pittorici o architettonici. Quanto detto ora è evidente soprattutto se si considera l'opera di Oskar Fischinger. Un fotogramma dei suoi film altro non è che un quadro astratto. I suoi film altro non sono che quadri astratti in movimento.

L'iniziatore del cinema astratto è stato, non a caso, il pittore Viking Eggeling. Egli diede animazione ai suoi quadri astratti, formati unicamente da linee e figure geometriche. Ma i suoi rimasero davvero esperimenti brevissimi, tentativi, assaggi. Il primo vero regista di film astratti fu, assieme a Richter, Fischinger. In quegli anni, tutto un settore della pittura europea si era sviluppato in direzione dell'astrazione. Partendo dall'affermazione paradossale di Cézanne «in fin dei conti un'arancia non è altro che un cerchio», questi pittori svilupparono le esperienze di scomposizione della realtà fatte dai cubisti fino al ripudio totale della realtà, in favore dell'adozione delle sole forme e linee geometriche. Non più soggetti quindi, non più figure che avessero un riferimento con la realtà, ma soltanto forme. Ma Fischinger si distacca dagli altri registi astrattisti (anche da quelli di oggi, i quali, in sostanza, non fanno che ripetere, con poche varianti, quel ch'egli fece una trentina d'anni addietro) perché seppe intuire una delle due possibili vie che si aprivano al film astratto. La prima era quella del film scientifico, la seconda quella della trascrizione visiva della musica. Egli scelse la seconda, realizzando quello che i pittori astratti non avevano, ovviamente, potuto mai realizzare, cioè la «musicalità» delle forme geometriche. Fischinger studiò e realizzò, in brevi filmetti, una trasposizione grafica dei movimenti musicali. In tal modo il film astratto veniva ad avere un senso, non era un giuoco vuoto e sterile di linee che si rincorrevano arbitrariamente sullo schermo: era un giuoco ingenuo e arguto di corrispondenze tra movimenti musicali e movimenti grafici. La visione di questi filmetti di Fischinger è estremamente dilettevole. Essi non hanno alcun valore scientifico, e neppure un grande valore inventivo. Infatti il regista non inventa nulla, ma cerca di trovare, per ogni ritmo musicale, un equivalente ritmo di linee e figure geometriche in movimento. Quasi sempre vi riesce, e in questo consiste la sua grande abilità. S'intende che i suoi film nulla aggiungono alla musica, e nulla aggiungono al cinema. Però hanno il merito di essere ben fatti tecnicamente, e di esser fatti seriamente. I movimenti sono ben studiati, le corrispondenze tra musica e disegno mobile sono esatte. Molti anni dopo, in *Fantasia*, Disney copiò abbondantemente il metodo di Fischinger, ma i suoi movimenti non erano studiati, e tutte le sue corrispondenze tra musica e disegno mobile erano inesatte.

ALFREDO MANUSARDI



Tre inquadrature tratte da «Komposition in Blau», film astratto diretto da Oskar Fischinger.



FILM DI QUESTI GIORNI

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

**** E N R I C O V (Henry V)

Regia: Laurence Olivier - Soggetto: dall'omonimo dramma di Shakespeare - Sceneggiatura: Alan Dent - Fotografia (in technicolor): Robert Krasker - Scenografia: Paul Sheriff - Musica: William Walton - Interpreti: Laurence Olivier (Enrico V), Leslie Banks (Prologo e coro), Renee Asherson (Principessa Caterina), Robert Newton (Pistola), Esmond Knight (Fruellen), Leo Genn (Connestabile di Francia), Felix Aylmer (Arcivescovo di Canterbury), Ralph Truman (Montjoy, araldo francese), Harcourt Williams (Carlo VI, re di Francia), Max Adrian (Il Delfino), Niall Mac Ginnis (MacMorris), Francis Lister (Duca di Orléans), Janet Burnell (Regina Isabella), George Robey (Falstaff) - Produttore: Laurence Olivier - Produz.: Two Cities Films, 1943-44.

OLTRE ad un fatto squisitamente culturale, che sta al centro dell'opera, due sono le ragioni principali che hanno indotto Laurence Olivier a realizzare *Henry V*: la prima di natura contingente nel suo interesse propagandistico; la seconda di carattere linguistico-espressivo: di linguaggio. Iniziato nel 1943, cioè in piena guerra, nel tentare il primo vero esperimento di film shakespeariano, dopo i molti non seri realizzati da altri, Olivier ha naturalmente scelto tra i drammi storici del grande poeta quello che meglio poteva essere utile al popolo inglese, in conflitto e in pericolo: ha scelto cioè *Henry V*, che a tale esigenza rispondeva appieno. L'eroe più favorito di Shakespeare viene infatti rappresentato in tutte le sue virtù regali e cavalleresche: è prode, sincero, magnanimo, cortese: e sa soprattutto vincere una battaglia con pochi uomini ormai stanchi, ridotti a mal partito ma non insensibili al "pungolo dell'onore" e alla fratellanza di fronte ad un esercito baldanzoso e troppo sicuro di se stesso. L'attualità di questo dramma, nel 1943, appariva dunque evidente: in un certo senso si verificavano, per la Gran Bretagna, analoghe circostanze storiche, (lo sbarco alleato in Normandia, ad esempio): e ricorrere ad un'epopea nazionale non era certo fuori luogo per raggiungere, tra l'altro, un effetto patriottico: « O Inghilterra, piccola forma materiale di intima grandezza come un corpo minuscolo con un cuore possente, che cosa non potresti fare sotto il pungolo dell'onore, se tutti i tuoi figli sentissero il vincolo del sangue, come natura vuole! » (1). Ad una tale esigenza propagandistica si ricollegano, senza dubbio, i tagli di alcuni particolari fatti al testo teatrale, il quale peraltro è seguito piuttosto fedelmente dal film. Ecco così che Olivier non contempla una parte della scena II dell'atto II: quella riguardante l'arresto, per alto tradimento, di lord Scroop, di sir Thomas Grey e del conte di Cambridge, prima della partenza da Southampton per la Francia: « Quest'uomo (Cambridge) per poche leggere corone si è indotto a cospirare alla leggera e ad

accedere con giuramento agli intrighi orditi dal re di Francia per ucciderci qui a Hampton; e lo stesso ha giurato questo cavaliere legato a noi non meno di Cambridge per benefici ricevuti. E cosa dirò di te, lord Scroop, creatura crudele, selvaggia, ingrata e inumana?... E' possibile che denaro straniero potesse estrarre da te la minima particella di male per molestarmi anche soltanto un dito? ». Dalla seconda scena dell'atto II, così mutilata, risulta maggiore, e soltanto, la clemenza di re Enrico, il quale ordina che venga scarcerato l'uomo che inveì contro di lui: « crediamo che sia stato istigato dall'ubbrachezza, e siccome siamo certi che vi ha riflettuto bene, gli facciamo grazia ». D'altra parte Olivier introduce nel film una scena non contemplata nell'*Henry V*, servendosi di dialoghi dell'*Henry IV*. Ci riferiamo alla morte di Falstaff, il vecchio e grasso compagno di libertinaggio del già principe di Galles: tale morte, in Shakespeare, è narrata dall'ostessa al marito Pistola, Nym, Bardolfo e al Ragazzo (scena III); nel film, invece, ne viene data notizia non soltanto indirettamente, ma anche direttamente: Olivier mette in bocca al moribondo le parole che questi pronunciò all'incoronazione di Enrico: « Salve, Righetto! Mio regale Righetto! Ti aiuti Iddio, ragazzo mio! »; e nel delirio di morte, Falstaff sente le parole del Re: « Vecchio, non ti conosco. Va' a fare orazione; i tuoi capelli bianchi non si addicono a uno scioperato buffone. Una volta, sí, devo aver sognato d'un uomo come te, così ventruto, così vecchio, così dissoluto; ma ora mi sono svegliato; e disprezzo il mio sogno ». E' appunto per mettere maggiormente in risalto tale risveglio, e quindi il nuovo carattere inequivocabilmente eroico e saggio di re Enrico, che nel film viene inserita questa scena.

La seconda ragione, quella di linguaggio, si può riscontrare in un chiarimento dello stesso Olivier: « Se nel 1599 fosse esistito il cinematografo, Shakespeare sarebbe stato il più grande produttore di film del suo tempo. E' possibile dire che egli scrivesse per il cinematografo quando spezzettava l'azione in una serie di piccole scene; egli anticipava la tecnica dello schermo, impaziente come era e come si dimostra in molti drammi, delle limitazioni paralizzanti del palcoscenico. Il coro dell'*Enrico V* quasi invita alla creazione del film » (2). Dunque, questo dramma sarebbe uno dei più "cinematografabili" tra quelli scritti dal poeta inglese, tra i più adatti ad essere portati sullo schermo. Anche Olivier, con la sua affermazione, cade in un grosso equivoco: è logico che il vero cinema non consiste (o per lo meno non consiste soltanto) nel fatto di superare le limitazioni imposte dal teatro: le quali non sono paralizzanti sul piano dei risultati artistici; opinioni a questa contrarie conducono ad una errata interpretazione del movimento, inteso senza dubbio nel

suo significato più esterno che interno, più meccanico che psicologico. La possibilità o meno di ricreare direttamente e materialmente il cozzo di due eserciti, la battaglia di Azincourt, non costituisce una differenza sostanziale e determinante tra i due linguaggi: il teatrale e il cinematografico; tale possibilità è un elemento troppo empirico e materiale per appartenere ad una tecnica artistica o ad un'arte. Se così non fosse, i veri "classici" del cinema sarebbero da ricercare soprattutto tra i "westerns" o tra i film "gangster". Del resto, se proprio vogliamo seguire l'enunciazione proposta da Olivier e la conseguente realizzazione di *Henry V*, si può osservare che prologo e cori invitano sí il regista-attore alla creazione del film, ma che nello stesso tempo tale prologo e tali cori possono anche sembrare, nella pellicola, pleonastici; o pleonastiche le immagini visive ad essi collegati; o quest'ultime illustrazioni dei primi, e viceversa. « Mettiamo in moto le forze della vostra immaginazione », dicono prologo e coro; e ancora: « sulle ali della immaginazione la nostra scena si sposta con la rapidità del pensiero... Ora supponete che un indistinto mormorio e le cieche tenebre riempiano la grande cavità dell'universo... Un fuoco risponde all'altro e attraverso alle deboli fiamme ciascuno scorge la massa oscura dell'avversario... Egli (il Re) visita tutti i suoi soldati, a ciascuno dà il buon giorno... e li chiama fratelli, amici, compatrioti... E ora la nostra scena deve spostarsi rapidamente al campo di battaglia... ». E' insomma un continuo invito: « Sempre cortesi ci accompagni e segua la vostra immaginazione ». È lo spettatore sente l'immagine sonora e, contemporaneamente, vede quella visiva. Nel film, coro e prologo hanno, semmai, la funzione di legare i vari episodi, le varie scene: una funzione di montaggio. In seguito agli equivoci accennati, riguardanti le limitazioni esteriori che il teatro ha nei confronti del cinema, molti sono propensi a vedere una natura più "cinematografica" in *Henry V* che in *Hamlet* (« Amleto, 1947 »); e invece è proprio il contrario. Peraltro nel primo i movimenti di macchina appaiono più di una volta decorativi, o meglio di comodo: nel senso che limitano la loro funzione a seguire questo o quel personaggio; o a scoprire altre cose e altre persone in campi a mano a mano più lunghi e più ampi. In *Hamlet* tali movimenti assumono, invece, non soltanto un valore descrittivo ma anche lentamente analitico: il continuo oscillare della "camera" intorno al principe di Danimarca suggerisce dubbi e certezze di questi: la sua "pazzia"; e le aspirazioni verso l'alto sono rese con movimenti verso l'alto, e viceversa: cosa, quest'ultima, riscontrabile anche in *Henry V*: si vedano ad esempio il lento carrello indietro nella scena del monologo interiore (quando il Re si intrattiene con la sua coscienza), e i movimenti che partono da Enrico incitante alla battaglia: i quali però non si identificano, come in *Hamlet*, nella impostazione architettonica del dramma, non assumono un valore di simbolo veramente inteso.

Ad ogni modo l'artisticità o meno di *Henry V*, come quella di *Hamlet*, non può essere giudicata in proporzione diretta al valore "cinematografico" del film: non essendo, tale valore, condizione necessa-

ria o sufficiente per ritenere una pellicola buona o cattiva, riuscita o non: in proposito rimandiamo il lettore a quanto avemmo occasione di scrivere su *Cinema* n. 8. Come già per *Hamlet*, così per *Henry V* l'indagine e la conseguente valutazione critica vanno impostate su un altro piano. Ammesso lo "specifico filmico" come tendenza, ammessa la possibilità di fusione tra più tecniche, ammessa infine una ideale collaborazione occorre, nel caso in esame, vedere come tale fusione e tale collaborazione siano raggiunte: stabilire cioè, in altre parole, se il regista abbia creato un "suo" *Henry V* o non piuttosto tradotto l'*Henry V* della pagina, valendosi più o meno di diverse tecniche. Anche questo primo film di Olivier più che una creazione personale è una traduzione-interpretazione: il regista-attore non ha preso spunto, non si è soltanto ispirato ad un'opera classica, ma a questa, nei limiti che abbiamo accennato, è rimasto ossequiente: alle scene e alla loro successione, ai cori e ai dialoghi. Pertanto il suo lavoro è più da regista teatrale che da regista cinematografico: e non si equivochi con quanto abbiamo detto sopra e altrove. Intendiamo dire che la sceneggiatura (leggi dialoghi e cori, cioè il testo letterario) è, nel caso di *Henry V*, già opera conclusa e completa, non abbozzo o stesura più o meno di ferro, cioè materia comunque informe, che prenderà il suo effettivo valore soltanto a film realizzato: nel film. Nel primo caso si verifica appunto la traduzione-interpretazione, nel secondo la creazione (quando, naturalmente, il regista è un artista). D'altra parte quella di Olivier non è soltanto la traduzione-interpretazione come può concepirsi e realizzarla un attore e un regista teatrali, ma teatrali e cinematografici insieme. Infatti l'esame degli elementi ritenuti antifilmici non esclude che l'opera abbia una sua "fotogenia": esiste in essa un ritmo cinematografico interiore raggiunto tra l'altro, più che con gli stacchi, con il montaggio nel quadro o talvolta con la musica: si veda la carica della cavalleria: un lungo carrello accompagnato da un motivo di tono costante, ma sempre più accelerato. E Olivier si avvale di mezzi cinematografici e teatrali per narrare una rappresentazione del dramma di Shakespeare in un film: per fare una specie di teatro nel cinema come commedia in una commedia vuole essere ad esempio, sia pure in senso diverso e con diverse finalità, la *Joan of Lorraine* di Maxwell Anderson. Olivier porta il tempo dell'azione al primo maggio 1600, al "Globe Theatre" di Londra, dove si sta appunto iniziando uno spettacolo di *The Chronicle History of Henry Fifth*: il testo shakespeariano contenuto nell'in-folio del 600: anche se il film tiene poi conto della stesura fondamentale del 1623, la quale comprende il prologo, i cori, l'epilogo e altre scene. Olivier ci fa assistere dunque ad una rappresentazione elisabettiana: e il "palcoscenico" a poco a poco scompare per poi riapparire alla fine, nelle sue limitazioni materiali. Così facendo, il regista non legittima soltanto la recitazione spesso volutamente teatrale, ma anche, su un piano diremo pratico e materiale, la scenografia disegnata: la quale, come vedremo, ha soprattutto una giustificazione in sede artistica.

In che cosa consiste la superiorità di *Henry V* film su *Hamlet* film? Non in un

maggior valore cinematografico comunque inteso o nel fatto, preso in se stesso, che Olivier questa volta si sia servito del colore. Il quale colore, così come il sonoro, non "perfeziona" il bianco e nero: ci sono e ci saranno film in bianco e nero artisticamente compiuti, e di opere artisticamente compiute non manca il cinema muto. Gli esempi, in proposito, sono diversi e facili da citare. Il colore, alla stessa stregua del sonoro, può invece aumentare nel regista le possibilità espressive per raggiungere certi risultati: *Henry V* va considerato come uno dei primi esperimenti in tal senso, e il più serio e il più riuscito tra quelli, a nostra diretta conoscenza, sino ad oggi tentati per cercar di risolvere il problema del cinema cromatico su un piano di rigore artistico. Savinio non fa onore alla sua cultura e al suo ingegno quando laconicamente afferma che *Henry V* gli pare « il più grosso esempio di pompierismo cinematografico » (3). Se il colore impiegato da Olivier avesse anche soltanto un valore decorativo, di pura illustrazione, il giudizio di Savinio rimarrebbe pur sempre una "boutade". Comunque l'esigenza del nuovo mezzo espressivo è avvertita dal regista-attore inglese, alla stessa stregua di ogni altra cosa in lui, come fatto di cultura; egli non parte dall'idea: cinema cromatico uguale a pittura; del resto, ammesso che una tale idea si possa verificare sul piano pratico, essa non regge su quello estetico. Il colore, nel film, deve essere inteso come "fatto centrale" tra gli altri "fatti centrali": come elemento non predominante sugli altri mezzi espressivi, oppure in subordinazione ad essi: è la stessa legge, insomma, che governa il fonofilm in bianco e nero. E il colore, in *Henry V*, tende in primo luogo a creare, alla stessa stregua degli altri elementi e sullo stesso piano con essi, l'atmosfera ambientale del Quattrocento: quella in cui si svolgono, appunto, le imprese di Enrico, basate sulla *Cronaca di Holinshed* e su *The Famous Victories of Henry the Fifth* (parte seconda). « Le possibilità della pittura nel cinema a colori », giustamente sottolinea Egidio Bonfante, « sono soprattutto d'insegnare come va usato il colore » (4): occorre dunque, nel caso di *Henry V*, ispirarsi ai quadri del XV secolo; e su tale ispirazione impostare un "tema cromatico" non soltanto in funzione dell'atmosfera ambientale, ma anche dell'introspezione psicologica e umana: e questo, più che con colori-simbolo, con accordi e accostamenti nel tema cromatico, con gamme e con primi piani tonali, con un montaggio associativo di colori. Due ostacoli, tra gli altri, si opponevano al raggiungimento di tali cose; il primo dei quali, comunque, già superato in partenza, nella stessa impostazione formale del film. L'immagine cromatica ha una tendenza ad indulgere rispetto a quella in bianco e nero: l'effetto di ogni quadro, raggiungendo più lentamente il suo culmine, ritarda l'istante del taglio: osservazione valida se il montaggio dei vari quadri viene inteso come unico e rigoroso specifico filmico, e non di tendenza; ma noi abbiamo visto che Olivier si avvale, soprattutto, di un montaggio senza taglio, che peraltro non viene ad incidere sul ritmo interiore. Molto più difficili, invece, il superamento e la risoluzione del secondo ostacolo, il quale non va soltanto limitato a quello denunciato dallo stesso Olivier, al fatto cioè che i quadri del Quattrocento sono piatti, senza pro-

spettiva, statici: « Ai tempi di Enrico V l'artista attirava l'attenzione su questa o quella parte del quadro mediante figure forti. Per lo schermo dovemmo armonizzare i colori e le forme dei costumi con lo sfondo da cui escono, per far risaltare questo o quel personaggio mediante contrasti di colore » (5). Ora, per vedere il muoversi degli avvenimenti con l'occhio del pittore, Olivier abolisce i modelli solidi e dà sfondi dipinti in piano (ed ecco la giustificazione artistica della scenografia a fondale): ma, se così facendo egli risolve tra l'altro il dilemma colore irreale-colore reale ai fini di una più libera e poetica fantasia inventiva, quasi fiabesca, nell'eliminare i modelli solidi non sempre riesce ad ispirarsi alla pittura del Quattrocento. Sono evidenti, in *Henry V*, anche ispirazioni di altri secoli e di altre scuole: quella fiamminga, ad esempio; e con *Der Goes* troviamo Van Eyck e anche il Seicento (nelle scene della battaglia) e in certi particolari fortemente chiaroscurali il Caravaggio; e infine anche il romanticismo inglese: si vedano, nelle panoramiche legate alle parole del duca di Borgogna, i due bambini immobili. Sicché, dal punto di vista pittorico e coloristico, l'unità appare talvolta compromessa. Ed è, quest'ultimo, un altro dei molti problemi che presenta il cinema policromo.

Comunque il colore, oltre agli altri meriti accennati, contribuisce a dare all'opera un maggior valore culturale: e la superiorità di *Henry V* film su *Hamlet* film consiste appunto nel fatto che il primo è, anzitutto, un fenomeno di cultura: più del secondo. La traduzione-interpretazione di Olivier, anche se in parte aristocraticamente aggraziata, è questa volta più rigorosa sul piano umanistico, più fedele al testo poetico; la qual cosa è determinante nell'ambito di una impostazione linguistica e formale quale è quella cui si affida il regista-attore inglese. I tagli accennati, e gli altri (riguardanti in particolar modo certi dialoghi di Enrico e di Exeter; lo scambio dei pegni tra il Re e Williams: atto IV, scene I e VII) sono pochi né tali da compromettere la natura e il retroscena morale del dramma shakespeariano. Al fatto culturale avrebbe senza dubbio giovato il mettere in evidenza la nuova tecnica militare impiegata per la seconda volta ad Azincourt (1415) dopo Crécy (1346): il sottolineare cioè come in quella battaglia il "grosso" uomo d'armi ("yeoman") si trovasse in prima linea e a spalla a spalla con i cavalieri e i nobili inglesi contro l'antiquata cavalleria di Francia (6). E del resto le scene di battaglia appaiono alquanto confuse in *Henry V*, specie se messe al confronto con quelle contenute in *Aleksandr Nevskij*, al quale film senza dubbio Olivier si è ispirato (7).

GUIDO ARISTARCO

(1) William Shakespeare: *Henry V*, Coro atto II.

(2) Laurence Olivier: *Nascita dell'« Enrico V »*, in *Sequenze*, anno I, n. 2, ottobre 1949.

(3) Cfr. inchiesta di Giani su *Pittura e cinema a colori*, in questo stesso numero di *Cinema*.

(4) Cfr. prima puntata della stessa inchiesta, in *Cinema*, anno III, numero 31, 30 gennaio 1950.

(5) Cfr. nota 2.

(6) Cfr. G. M. Trevelyan: *English Social History*, London, Longmans, Green and Co. 1944.

(7) *Aleksandr Nevskij* di Eisenstein venne rappresentato a Londra nel 1941.

CIRCOLI DEL CINEMA

DIRITTI DA FAR VALERE

CONSIDERANDO quanto è stato detto sul problema primo che si pone oggi a chiunque sia interessato alla cultura cinematografica e particolarmente ai circoli del cinema, (cioè il problema della difesa e dell'affermazione dei diritti dell'opera d'arte cinematografica, della sua conservazione e della sua utilizzazione non commerciale per scopi culturali), si presenta la necessità di esaminare, sia pur sommariamente, la situazione attuale nei vari Paesi. Dopo di che, sarà possibile determinare nelle sue grandi linee l'orientamento di un'azione che dovrebbe concordemente essere intrapresa e condotta da tutte le parti interessate, fino al raggiungimento degli obiettivi che è necessario raggiungere. L'attuale legislazione riguardante il diritto d'autore in Italia, Francia, Inghilterra, mentre regola con una certa chiarezza la materia nei vari settori delle attività artistiche tradizionali, presenta lacune e deficienze gravissime per quel che riguarda l'opera cinematografica. Esistono affermazioni generiche che riconoscono come « autori » (e quindi come detentori dei diritti di proprietà intellettuale) sia il regista, sia questi, unitamente al soggetto, sceneggiatori e compositore del commento musicale. Si è visto però praticamente che simili enunciazioni avevano ed hanno un valore puramente astratto, platonico, per non dire di presa in giro, dato che sostanzialmente sono pressoché prive di qualsiasi efficacia tutelativa. Quando un regista, durante o dopo la realizzazione di un film, entra in conflitto con un produttore, non c'è nessuna disposizione che protegga in alcun modo i diritti dell'artista. Quando una casa cinematografica, nell'edizione di un film, taglia, altera, modifica l'opera del regista, non ci sono disposizioni che tutelino la concreta intangibilità dell'opera d'arte. Esiste il riconoscimento ufficiale del diritto di proprietà intellettuale, ma non esiste affatto il diritto di farlo valere.

Recenti vicende giudiziarie, particolarmente in Francia, hanno dimostrato che al di là delle affermazioni teoriche o prive di efficacia pratica è quasi impossibile andare. Al regista si riconosce (e non sempre) il diritto di essere considerato il proprietario « morale » dell'opera che ha realizzato, mentre il produttore non soltanto ne detiene gli effettivi diritti di proprietà ma è anche arbitro di usare (e si potrebbe dire di abusare) dell'opera stessa per il suo sfruttamento commerciale. La nullità dei diritti del regista e l'onnipotenza di quelli del produttore si possono vedere prendendo ad esempio il caso che si verifica con sempre maggiore frequenza — del regista che vuol avere per sé una copia del « suo » film, o per conservarla direttamente o per depositarla in una cineteca e garantirne così la sua classificazione negli archivi storici del cinema. Salvo casi rarissimi, il regista non riesce ad ottenere una copia del « suo » film, (è capitato anche a realizzatori celebri e di valore); quando poi si tratta di

depositare il film in una cineteca, l'invito del regista al suo produttore in questo senso, viene accolto generalmente con sogghigni o compatimento o al massimo con finta distrazione. Che, scherziamo? Chiedere a un produttore di spendere « a vuoto » quelle 120-150.000 lire per stampare una copia del film da rinchiudere in un archivio perché sia conservato? Ubbie. Naturalmente, si potrebbero citare alcune rarissime eccezioni. Molto, molto rare: anche di qualche importatore-noleggiatore che deposita la copia originale del film dopo averlo doppiato. Ma sono mosche bianche. Anzi, si sentono quasi colpevoli di simili liberalità e tengono a precisare per iscritto che depositano il film all'archivio senza nessuna responsabilità per quel che riguarda la tutela dei diritti originari del proprietario primo del film.

Insomma come già abbiamo avuto occasione di dire non è lecito all'artista cinematografico non so' di difendere la sua opera dalle cosiddette esigenze commerciali ma nemmeno di garantirsi della sua conservazione. E tutti sanno ormai che di taluni famosi film si è perduto irrimediabilmente sia il negativo originale che la totalità o la quasi totalità delle copie positive in buono o in cattivo stato che fossero. E non è certo stato colpa dei registi. Negli Stati Uniti d'America, nella « mecca » del cinema, la legislazione sui diritti d'autore è ancora più manchevole. Non solo il regista non ha nessun diritto né può protestare per gli arbitri commessi sul suo film da manipolatori specializzati, ma nemmeno i più famosi romanzieri che scrivono soggetti hanno alcun diritto sulla loro produzione. E' capitato che alcuni scrittori, per necessità finanziarie, scrivessero una loro idea prima in forma di soggetto cinematografico che di romanzo. Ebbene, venduto il soggetto, si sono visti costretti ad accettare ignobili condizioni per l'edizione del libro: censura e tagli del produttore cinematografico, suo consenso per la pubblicazione, per il lancio, ecc. Vi fu persino un paio di anni fa, uno sciopero dei soggetti riuniti nella « Screen Writer's Guild » capeggiati da James Cain. Non ottennero niente. Nemmeno il diritto di disporre delle « loro » idee dopo molti anni dalla vendita, nel caso che il produttore non le avesse utilizzate. Non c'è bisogno di insistere, per qualificare questa moderna forma di schiavitù dell'artista. Che fare in questa situazione? Noi abbiamo a cuore l'opera d'arte del cinema e dobbiamo concentrare i nostri sforzi per ottenere che i diritti artistici del regista vengano rispettati, tutelati. Dobbiamo chiedere che le opere d'arte vengano conservate legalmente e che non sia necessario, come lo è oggi, di ricorrere a sotterfugi di ogni genere, talvolta illegali, per garantirsi che un determinato film non venga irrimediabilmente distrutto. Il problema non è più rinviabile. Le soluzioni finora prospettate, la politica fin qui seguita da molti organismi (compresi i principali interessati, le cineteche della F.I.A.F.) dimostrano sempre più di non essere adeguate. Non servono i palliativi, o almeno servono solo sino a un certo punto. Dovremo porre il problema nel più largo modo possibile, esaminarne gli aspetti giuridici, culturali, sociali. I circoli del cinema e tutti i loro aderenti porteranno il loro contributo, organizzeranno la loro azione per questa sacrosanta battaglia della cultura cinematografica.

VIRGILIO TOSI

PRECISAZIONE DI COMENCINI

Sul quotidiano *Il Tempo di Milano*, è apparso tempo fa un articolo di Guido Guerrasio a cui Luigi Comencini rispose con una lettera; poiché tale lettera non venne pubblicata integralmente dal giornale, e poiché la discussione è tale da interessare i nostri lettori, siamo lieti di ospitare anche noi la precisazione di Luigi Comencini.

Egregio Dott. Ugo Cuesta
Direttore di « Il Tempo di Milano »
Via A. Tadino, 21
Milano
Signor Direttore,

Sul numero del 24 gennaio del Suo giornale è apparso, a firma Guido Guerrasio, un articolo Assalto al cinema, nel quale, come lo stesso « sommarietto » dice, si chiede perché mai è dato appoggio ufficiale a iniziative che si sarebbero allontanate dallo scopo tecnico per il quale sono sorte. Tra i vari enti o manifestazioni che l'autore cita non si nomina la « Cineteca Italiana », ma che si voglia alludere ad essa è chiaramente indicato quando si parla di una « cineteca di origine milanese » (a Milano ve n'è una sola ed è appunto la « Cineteca Italiana ») o meglio ancora della F.I.A.F., organismo internazionale, nel quale un dirigente della « Cineteca Italiana » occupa la carica di segretario generale. A nome della « Cineteca Italiana » mi sia dunque consentito di replicare alle argomentazioni del Guerrasio, e conto sulla Sua cortesia perché questa lettera appaia nel Suo giornale, in uno dei prossimi numeri, nel medesimo posto occupato il 24 gennaio dall'articolo in oggetto.

La « Cineteca Italiana », che esiste di fatto dal 1935, e che ha personalità giuridica dal

1947, ha svolto in Italia tali e tante manifestazioni pubbliche, dedicate alla cultura cinematografica, che è difficile, per chi si occupa di cose del cinema, non averne avuto notizia. Basterebbe ricordare che, nei due ultimi anni, la « Cineteca Italiana » ha organizzato a Milano il « Festival del cinema italiano » (al Palazzo dell'Arte), la « Mostra retrospettiva del cinema » (alla Fiera di Milano), la « Rassegna storica del manifesto cinematografico »; ha presentato presso la propria sezione « Amici della Cineteca Italiana » settantasei programmi comprendenti film retrospettivi dal 1895 al 1935, appartenenti ai propri Archivi, o ricevuti dalle cineteche estere di ogni nazione, ed alcuni film inediti. A Roma la « Cineteca Italiana » ha allestito la « Prima mostra retrospettiva del cinema », svoltasi sotto l'egida della Presidenza del Consiglio dei Ministri, ha curato l'organizzazione dell'XI Congresso internazionale delle cineteche (F.I.A.F.) ecc.; e ciò senza calcolare le manifestazioni minori, la fornitura di circa un centinaio di programmi retrospettivi ai circoli italiani del cinema, e le diverse partecipazioni a manifestazioni culturali svoltesi all'estero. L'attività dell'Ente è stata promossa dalle origini sino al 1948 senza alcuna sovvenzione da parte di chicchessia, se non dagli stessi privati che iniziarono la raccolta dei film e crearono il patrimonio della « Cineteca Italiana ». Nel 1948 il Governo ha creduto opportuno dare un riconoscimento ufficiale a questa iniziativa privata che ha dimostrato di essere ormai divenuta di pubblica utilità. Questo appoggio governativo è stato concesso in base all'art. 6 della Legge n. 379 del 16 maggio 1947 a favore delle « manifestazioni o iniziative inerenti allo sviluppo artistico e culturale del cinema, nonché alle relazioni per l'incremento degli scambi cinematografici con l'estero ». Di questo ambito

riconoscimento governativo, la « Cineteca Italiana » è particolarmente fiera, e l'aiuto dello Stato ha servito ad incrementare e ad allargare le sue iniziative, nelle quali mai si sono avute interferenze politiche di alcun genere. Il Guerrasio invece, nel tentativo di accomunare la « Cineteca Italiana » a manifestazioni o enti, quale il Congresso di Perugia e la Federazione italiana dei circoli del cinema, nei quali egli intravede (a torto o a ragione, non ci interessa) manovre politiche, cerca di gettare anche sull'Ente, che qui rappresento, un sospetto che abbiamo ragione di respingere sdegnosamente.

Molte parole e pochi fatti, in verità, nell'articolo del Guerrasio; il che è già una prova di debolezza. Non ci rimane quindi che confutare quel poco che egli dice. Che la F.I.A.F. (« Fédération Internationale des Archives du Film », con Sede a Parigi) abbia nel suo ultimo Congresso accettato quali nuovi membri l'Austria, la Persia, oltre che il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, e respinta la candidatura della Jugoslavia, è un fatto assai difficile da interpretare come un atto politico « manovrato » dai comunisti, se si pensa che della F.I.A.F. fanno parte dodici Nazioni diciamo « occidentali » (tra le quali gli Stati Uniti d'America) e solo due « orientali » (la Polonia e la Cecoslovacchia). Come potrebbe essere la F.I.A.F. un organo infeduto dai comunisti, quando l'U.R.S.S., più volte sollecitata, non ha sin ora accettato di farne parte? La domanda della Jugoslavia non è stata accolta semplicemente perché la Cineteca proposta come membro non offriva ancora una sufficiente documentazione sulla sua attività come richiesto dagli stessi statuti della Federazione; ecco tutto. Una decisione tecnica, dunque, come la funzione stessa che la F.I.A.F. è incaricata di as-

solvere. Che la Federazione italiana dei circoli del cinema (della quale la « Cineteca Italiana » non fa parte a nessun titolo) scelga programmi tendenziosi è un fatto che non ci consta, e, in ogni caso, non ci riguarda. Comunque non sarà mai la « Cineteca Italiana » a fornire programmi "sospetti", in quanto che essa si è impegnata a distribuire, attraverso la Federazione, ai Circoli italiani del cinema, un gruppo di film retrospettivi di riconosciuto interesse artistico e appartenenti alla storia del cinema di tutti i Paesi, e ciò allo scopo di assolvere alla sua dichiarata funzione divulgatrice della cultura cinematografica, funzione implicita nel riconoscimento del Governo. E' noto, soprattutto al Guerrasio; che la « Cineteca Italiana » e la Federazione dei circoli del cinema hanno, tra l'altro, vedute assai discordanti, e che sono necessitate laboriose trattative per giungere ad un accordo relativo alla fornitura dei film.

Che poi la « Cineteca Italiana » dimostri nei suoi programmi (i programmi della propria sezione « Amici della Cineteca Italiana ») dichiarate simpatie politiche, è un fatto che vorremmo ci venisse dimostrato. Certo è che se così fosse sarebbe assai curioso che non se ne siano mai accorte le tante persone del « bel mondo » milanese che frequentano i « martedì » della Cineteca, le stesse persone che, per intenderci, L'Europeo ha visto all'inaugurazione della stagione scaligera. Tutti simpatizzanti comunisti? La « Cineteca Italiana » ha sempre avuto una sola politica: quella di non fare della politica, ma di raccogliere e salvare dalla distruzione i vecchi film. Prima della guerra essa si rifiutò di dare i film ai Cineguf quando si voleva utilizzarli per manifestazioni politiche, ma, quando fu ben chiaro che la politica non c'entrava, li diede poi agli stessi Cineguf e alla Triennale (allora fascista) per manifestazioni rimaste memorabili nel ricordo di tutti. Così oggi dà i film ai Circoli del cinema, ma è pronta, prontissima, a non darli più se per mezzo di essi si dovessero veramente compiere « manovre » o opera di propaganda politica. Parrà forse strano che oggi possa esistere un Ente che si dichiara apolitico, e che è tale; un Ente che si dichiara non-commerciale, e che tale è di fatto; eppure è proprio di queste due prerogative che noi siamo gelosissimi, perchè soltanto così potremo continuare a svolgere una attività squisitamente culturale, conservando per i posteri molti film di valore artistico e storico che altrimenti andrebbero distrutti.

Se poi il lettore si chiederà perchè mai il Guerrasio si dia tanta pena per tentare di screditare la « Cineteca Italiana », lo chieda a coloro che hanno assistito al Congresso di Bologna dei Circoli del Cinema (marzo 1949), nel quale egli volle erigersi accusatore della « Cineteca Italiana » (adducendo argomenti del tutto diversi da quelli oggi sollevati), ma fu sconfessato dal voto unanime dei Congressisti che riaffermarono la loro piena fiducia nell'opera della « Cineteca Italiana » in una mozione inviata al Governo. Da ultimo ci basta far sapere che il Guerrasio, oggetto di una « messa a punto » comparsa nel Bollettino della Cineteca dell'agosto 1948, ha creduto di querelarsi, dimenticandosi però di accordare la facoltà di prova...
La ringrazio, Signor Direttore, per lo spazio che ho chiesto al Suo giornale, e La prego di gradire i miei migliori saluti.

LUIGI COMENCINI

(Vice presidente della « Cineteca Italiana »)

NOTIZIARIO

BOLOGNA - Il programma di febbraio del « Circolo Bolognese del Cinema » comprendeva: Cinema primitivo, Ossessione, Un palmo di terra, The Quiet One di Sidney Meyers e tre cortometraggi cecoslovacchi.

BOLZANO - Ha iniziato da poco le sue proiezioni il « Cineclub Bolzano »: il 16 febbraio è stato presentato Ivan il Terribile di S. M. Eisenstein.

CARPI - Al « Circolo del Cinema », che ha ripreso da poco le sue proiezioni, è stata presentata l'antologia curata dalla Cineteca Italiana: Nascita di Charlot.

CESENA - E' nato a Cesena il « Circolo Cesenate del Cinema » il quale ha iniziato con buon successo le sue proiezioni presentando Ivan il Terribile di S. M. Eisenstein, Monsieur Verdoux di Chaplin, La grande illusione di Renoir. Auguri.

CREMONA - Il « Cineclub Cremona » ha proiettato in questo mese, Roma, città libera (« La notte porta consiglio ») di Marcello Pagliero: un programma di cortometraggi cecoslovacchi (pupazzi) e Naissance du Cinéma, antologia



Da « Ossessione » di Luchino Visconti, secondo film presentato al "Cineclub popolare milanese".

sui precursori del cinema, realizzata a cura di Georges Sadoul e gentilmente concessa dalla sezione cinema dell'Ambasciata francese.

CUNEO - Anche in questa città è nato un nuovo Cineclub, il quale ha proiettato: Breve incontro di David Lean, L'educazione dei Sentimenti di Donskoi, XX secolo di H. Hawks, il processo di G. W. Pabst, Un'altra parte della foresta di M. Gordon, Il tesoro della Sierra Madre di J. Huston.

FURLI - Il « Circolo Forlivese del Cinema », che cessa con questo mese, per qualche tempo la sua attività, ha proiettato in febbraio: L'eterna illusione di Frank Capra, Germania anno zero di Rossellini, Cinema primitivo.

GROSSETO - Il 25 gennaio si è costituito in Grosseto il « Circolo Grossetano del Cinema ». Angelo Gianni, presidente del Circolo di Massa Marittima, ha presentato il film Spasimo di Sjöberg; in seguito è stato proiettato il film La grande illusione di Renoir.

MASSA MARITTIMA - E' stata curata una nuova edizione dell'opuscolo Invito al cinema di Angelo Gianni.

PESARO - Il Cineclub « Vecchi schermi » ha proiettato Film and Reality di Cavalcanti, Breve Incontro di David Lean.

PESCARA - Il « Circolo abruzzese del Cinema » ha proiettato nel mese di febbraio Sciuscià di De Sica, Strada sbarrata di Wyler, La grande illusione di Renoir.

PADOVA - Sono stati presentati al « Centro Cinematografico dell'Università di Padova »: The Quiet One di Sidney Meyers, Cinema primitivo e Topi grigi, Nascita di Charlot.

RAVENNA - Il « Circolo Ravennate del Cinema » ha proiettato dall'inizio del suo anno sociale, domenica 8 gennaio, a tutt'oggi: Paisà di Rossellini, Critic and Film Series del British Film Museum, Marysa di Rovensky, Antoine et Antoinette di Becker, La grande illusione di Renoir, Ciapaiev di Vassiliev, Il traditore di Ford, The Quiet One di Meyers.

REGGIO CALABRIA - Il Circolo del Cinema « Sequenze » non ha potuto proiettare Le diable au corps, in edizione originale.

SENIGALLIA - Il « Cine club » ha proiettato Roma, città aperta di Rossellini, Spasimo di Sjöberg, XX secolo di Hawks.

TORTONA - Si è inaugurato il « Circolo del Cinema di Tortona » con L'ultimo miliardario di Clair. In seguito sono stati proiettati Il traditore di Ford e il documentario N. U. di Antonioni.

MILANO - Domenica 12 febbraio si è inaugurato a Milano, con la proiezione di The Quiet One di Sidney Meyers, il « Cine club popolare milanese ». Il film è stato presentato da Ugo Casiraghi. Nella seconda manifestazione è stato proiettato, dopo una introduzione di Guido Aristarco, il film Ossessione, gentilmente concesso dell'autore.

VICENZA - Il « Cineclub » della scuola libera popolare di Vicenza ha presentato: un programma di cortometraggi della Lux Film, Il corvo di Clouzot, Breve incontro di Lean, Il traditore di Ford, Il silenzio è d'oro di Clair.

Da « Roma, città libera » (ovvero « La notte porta consiglio ») di Pagliero, presentato a Cremona.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

M. BERG (Bergamo). La tanto dibattuta questione del commento musicale di quel mediocre film intitolato *Anime in delirio* (la psichiatria al servizio di Joan Crawford) ha richiamato anche te e con piacere pubblico il testo della tua cartolina: « Mi riferisco alla risposta a Carlo Fortunato, sul n. 27 di Cinema, Scene fanciullesche (Kinderszenen, op. 15, di Schumann si compone di tredici pezzi. Il lettore Carlo Fortunato ne sa dunque quanto prima poiché è impossibile che nel film *Anime in delirio* il musicista Raksin adotti tutti e tredici i pezzi come leit-motiv del commento sonoro ». Questo mi induce ad invitare i lettori versati in musica ad indicarmi il numero esatto del pezzo suonato. So che le Kinderszenen sono state composte nel 1838 per pianoforte solo. Non c'è dunque qualche pianista di buona memoria disposto a vedere o a rivedere il film in chissà quale cinematografo di periferia per accontentare il lettore Carlo Fortunato?

GIEFFE (Narni). Vuoi sapere quanto guadagna un doppiatore professionista per ogni film? Ti posso dire — stando alle voci da controllare — quanto dovrebbe guadagnare in un mese: circa mezzo milione. Ma sono dicerie; la vera cifra può saperla soltanto il Fisco.

ANGELO GIANNI (Massa Marittima). E' lo spazio tiranno ad impedirmi di pubblicare la tua lettera. Mi limito a riportare, a titolo di cronaca, le frasi entusiastiche tue per *L'infanzia di Gorki* di Donskoi, proiettato poco dopo la fine della guerra in alcune città italiane (non mi pare, tanto per citare un caso, che a Milano sia stato presentato). « Non ho mai notato — tu scrivi — una tale sublime indifferenza nei confronti d'ogni bravura tecnica e di ogni preziosismo formale, una tale novità poetica. Mai, o forse soltanto nei film di Chaplin. Tra i pochi ricordi veramente indimenticabili del cinema (una delle immagini essenziali) v'è per me quello di una fiera popolare, con tre clowns impassibili e tragici; e quello di una festa familiare con una danza rituale, solenne, compiuta da una vecchia dinanzi ai figli e ai nipoti. E l'ultima inquadratura, con la steppa deserta e Gorki che si avvia verso gli studi. Un mio amico, un pretore di paese, intenditore di lettere e di cinema, quando parla di questo film finisce per mostrare il luccicare delle lacrime negli occhi. Fu per noi un regalo, il primo del dopoguerra. Poi inseguimmo dovunque film di Donskoi. Ma gli indo-

miti ci avvilirono e delusero. Per l'educazione del sentimento mi sobbarcai ad un viaggio; ma fui deluso in parte anche da questo film, che pure è buono ».

GIORGIO TAMBURINI (Roma). Di Joseph L. Mankiewicz ho visto il bandito senza nome un paio di anni fa: vi agiva John Hodiak insieme alla esordiente Nancy Guild, e nella parte di uno strano chiro-mante si rivedeva il vecchio Fritz Körner. Mankiewicz rivelava in questa produzione dichiaratamente « B », quindi minore, quel desiderio di indagine (un desiderio appagato in parte) tra gli « slums » di San Francisco; una corsa al non conformismo pur tenendo nel dovuto conto la richiesta del produttore che vuole sempre, con qualsiasi tempo o buona intenzione, « vendere » il film al pubblico. Mankiewicz mi parve un « degno »: sapeva raccontare come (o quasi) Dmytryk, si prendeva a cuore certi personaggi che Hollywood aveva evitato (e in questo mi ricordava John Berry), e « viveva » il suo film, che, ripeto, era un povero diseredatissimo lavoro con tante felici promesse. Dopo *Dragonwyck* e altre cosette di tono medio, questo Lettera a tre mogli m'è parso il sicuro segno della nascita di un regista, aiutato — siamo sinceri — da una sceneggiatura eccellente (sempre roba sua). Concordo pienamente con quanto ha scritto Aristarco. Lettera a tre mogli ha, secondo me, lo stesso peso di Primo amore (con Katharine Hepburn) e di Lo specchio della vita. E arrivo persino a dire: di Accadde una notte. E un film senza « sequenze memorabili », senza pezzi forti, senza gli episodi d'antologia: mi piace per questo e per altri motivi legati alla psicologia corrente e al costume. Grazie delle informazioni sul cinema americano, ma anch'io — come te — mi tengo al corrente dei fatti d'oltre Atlantico. Ho visto il film di Lewin tratto da « Bel ami »: ineccepibile, ma statico. E' aneddoto, non racconto.

A TUTTI. Un po' di pazienza, per cortesia. Avevo pregato i lettori di sospendere la corrispondenza per darmi modo di rispondere alle lettere giacenti (molte delle quali recavano dei problemi e delle domande di una certa difficoltà), e invece i lettori — sembra un dispetto — hanno aumentato considerevolmente il numero dei messaggi. Sarò molto breve quando sarà possibile. Trascurerò gli argomenti già dibattuti.

LEO FARALLI (Napoli). Gli esterni di Enrico V, e in particolare le scene della battaglia di Agri-

court sono stati ripresi a Powerscourt, nella contea di Wicklow, in Irlanda. Quella regione è bagnata dal fiume Liffey e si trova sul versante del Canale di San Giorgio, a sud di Dublino.

OTTORINO PESCE (Canoso). Hai visto giusto: sul cinema tutti sentono il bisogno e il diritto di parlare. E nella maggior parte dei casi, i giudizi dei falsi intenditori sono stomachevoli, privi di un criterio o di una sagace posizione critica. Ma non dispererei, se fossi in te. Hai detto che nella tua cittadina hai tentato di offrire qualche solido argomento a quanti discutono con te, di porre la disputa su un piano più degno, e non ci sei riuscito. Continua, continua soprattutto con i più giovani. E vedrai che anche Cinema ti verrà incontro con qualche iniziativa eminentemente divulgativa.

MARIO BANDIROLI (Voltri). In quel caso le spiegazioni possono essere due, e opposte: 1° si tratta di un errore imputabile in parte alla sceneggiatura e in parte al regista (senza dimenticare che il colpevole potrebbe anche essere il segretario di edizione); 2° Clouzot ha voluto adottare un particolare « tempo cinematografico » legando due momenti della giornata molto distanti tra loro con un accorgimento di dialogo.

DAVIDE TURCONI (Pavia). Vuoi che pubblichi la tua lettera o che faccia conoscere la tua risposta a Viazzi direttamente?

FRANCO SCANDOLINI (Perugia). Charles Chaplin abita a Hollywood, 1085 Summit Drive.

IVO VALENTINI (Modena). Per il caso La terra trema, ti racco-

masto molto deluso. Quelle argentine sono stampate su una carta orribile (se in rotocalco) oppure su una carta patinata e quindi ne subiscono quel sottile tono di inutilità (è una mia idea o è proprio vero che la patinata costringe i compilatori a tenersi su un piano di stretto conformismo?). Ne ho visto una, pubblicata a Buenos Aires, che dedicava a Peron, ai suoi funzionari, almeno un quarto del fascicolo. L'altro quarto se ne andava in pubblicità lasciando al lettore mezzo fascicolo di modeste ricincischiature hollywoodiane e qualche profilo di « stars » argentine. Set però offre in appendice un buon elenco dei film presentati, con dati tecnici e « cast ». La situazione spagnola, per quel che concerne la carta, è poco diversa da quella argentina. Dies Irae è attualmente di proprietà del Banco di Sicilia, il quale — come tu saprai certamente — finanziava l'Universalia prima dello scioglimento e della ricostituzione della società produttrice a nome di Salvo d'Angelo. Non so se i bancari metteranno in circolazione il capolavoro. Non ho visto Tobacco Road.

A. CROTTI (Milano). Su Roma città libera, ovvero La notte porta consiglio, pubblicheremo quanto prima un lungo articolo.

FRANCO CASTELNOVI (Genova). Volentieri comunico a Luciano Prada di Corbetta, che gli indomabili è più vecchio di Sfidà infernale di ben sette anni essendo stato prodotto nel 1939 mentre il film di Ford è del 1946. E si tratta — tu assicuri — della riduzione del medesimo romanzo: « Wyatt Earp.

INTERESSA GLI SCHEDATORI

La nostra iniziativa, intesa a formare uno schedario il più possibile completo, non ha avuto molta fortuna; parecchi lettori ci hanno scritto inviando però dati generalmente già in nostro possesso, o facilmente reperibili sulle normali fonti di consultazione. Ciò posto, preferiamo rinunziare alla pubblicazione dello schedario, piuttosto che presentarlo incompleto; e ci scusiamo coi lettori. Faremo però in modo che la nostra iniziativa divenga realizzabile al più presto.

E' nostro dovere ringraziare qui i signori **Luciano Fabiani, Anna Maria Dondi, Pier Giorgio Amerio, Mario Bardi, Mario Longardi, Carlo Ferrari, Giovanni Ferro, Cirillo Gherardi, Mario Quargnolo, Ernesto Brevario, Gastone Cruciani, Maria C. Franco, Silvana Forni, Enzo Monachesi, Roberto Chiti, Franco Castelnuovi, Giuseppe Catenacci, Bruno Simonelli, M. C. Franco**, che ci hanno cortesemente mandato i dati in loro possesso sulle voci richieste.

mando di leggere o di rileggere *I Malavoglia* di Verga: spero che tu possa accorgerti che quanto Aristarco ha scritto su Cinema n. 32 è vero. Non ho visto quel film di Cocteau. Trasmetto da queste colonne i tuoi complimenti a Genina e ti ringrazio degli auguri rivolti alla rivista.

EZIO GALLI (Milano). L'idea delle dispense è venuta anche all'amico Valentini di Modena, e chissà che non la si possa realizzare un giorno o l'altro. Il saggio sulla « Presentazione di un conflitto in un'idea » di Eisenstein apparirà nel libro *L'arte nel film* che Aristarco ha consegnato all'editore Bompiani e che speriamo possa presto apparire nelle librerie. The Film Sense di Eisenstein è in preparazione presso l'editore Einaudi. Non so che dirti, personalmente, del tuo « treatment ». Perché — dato che abiti a Milano — non passi alla redazione di Cinema?

TOM (Ravenna). Ho letto delle riviste d'indole strettamente cinematografica, pubblicate nel Sud America e in Spagna, ma sono ri-

Frontier Marshal, dello scrittore Stuart N. Lake. Infatti gli indomabili, diretto da Allan Dwan, è nell'originale *Frontier Marshal*. Tu aggiungi: « I personaggi erano affidati all'interpretazione, nelle due edizioni, di Randolph Scott nella prima e di Henry Fonda nella seconda, Cesar Romero e Victor Mature, Nancy Kelly e Cathy Downs, Binnie Barnes e Linda Darnell ». A mia volta fornisco a te e a Luciano Prada i dati tecnici di *Frontier Marshal*: anno 1939; prod. 20th Century Fox; regia Allan Dwan; produttore Sol M. Wurtzel; da libro di Stuart N. Lake; sceneggiatura di Sam Hellman; fotografia di Charles Clarke; scenografia di Richard Day e Lewis Creber; montaggio di Fred Allen; musiche di Samuel Kaylin. Durata 70 minuti. Altri attori, oltre ai citati: John Carradine, Edward Norris, Eddie Foy junior, Ward Bond (è anche in *Sfidà infernale*), Lon Chaney junior, Chris-Pin Martin, Joe Sawyer, Del Henderson, Harry Hayden, Venture Ybarra, Charles Stevens.

IL POSTIGLIONE

UN FILM SULL'ASSEDIO DI ROMA DEL 1849



CAVALCATA D'EROI

Con CARLA DEL POGGIO - CESARE DANOVA - VITTORIO SANIPOLI - PAOLA BORBONI
CAMILLO PILOTTO - AVE NINCHI - GERMANA PAOLIERI - CARLO ROMANO - OTELLO
TOSO - ALFREDO VARELLI - RENZO GIOVANPIETRI - UGO SASSO - MARIO FERRARI
CARLO TAMBERLANI - NICO PEPE - ANTONIO MARIETTI - ANNIBALE BETRONE - FOSCA
★ FRED A - ATILIO DOTTESIO - RENATO VICARIO ★

Prod. **VULCANIA** Regia di **MARIO COSTA** Dist. **HERALD PICTURES**

AVA GARDNER e GREGORY PECK



IL GRANDE PECCATORE

(ATLANTISFILM)