

# CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO  
LIRE **37**

NUOVA SERIE - 30 APRILE 1950

# UN REFERENDUM SU "PINKY"

DOMENICA 2 aprile 1950, alle ore 10, al Cinema « Corso » di Milano, organizzata dal Gruppo lombardo giornalisti cinematografici, ha avuto luogo una proiezione con referendum del film *Pinky* di Elia Kazan. Il biglietto d'ingresso costava 150 lire. Sono intervenuti 1500 spettatori. La proiezione è stata applaudita tre volte a schermo acceso. Hanno risposto al referendum 113 spettatori, cioè il 7,35 % (45 al termine della proiezione; 65 invece hanno mandato per posta le cartoline-referendum al G.L. G.C.). Delle risposte, 49 (43,36 %) sono risultate favorevoli al film; 30 (26,54 %) favorevoli con riserva; 5 (4,42 %) contrarie con riserva; 8 (7,07 %) contrarie. 21 cartoline-referendum (18,58 %) recavano considerazioni generali sul film e sul problema in esso dibattuto.

## RISPOSTE CONSEGNATE AL TERMINE DELLA PROIEZIONE

**Favorevoli (24 schede):** « Ottimo, sotto ogni aspetto, sia morale che sociale ed anche, se lo vogliamo, cristiano » (Col, a rip. M. Prina); « Penso che porterà sicuramente un valido aiuto, porterà... a considerare il problema negro non da un puro punto di vista di pietà, ma nella sua giusta valutazione che ogni serena coscienza non le può negare » (Giovanni Raiconi, infermiere); « Meraviglioso, un film coraggioso che tutto il popolo italiano dovrebbe vedere per confrontare il sistema di libertà made in USA e la lotta coraggiosa dei negri » (Gelsomino Albanese, operaio); « E' impostato nella maniera felice e meno estremista. Se il problema negro è una piaga, lasciamola stare, se no l'al-largheremo » (E. A., studente); « Un capolavoro perché più ha fatto vedere quello che è la civiltà americana e il film è fatto in America » (Stella Compagni, operaia Magneti Marelli); « E' un film molto coraggioso perché mostra nella sua cruda realtà il problema negro, e anche profondamente umano » (Santoro prof. Caterina); « Film che tocca i sentimenti e parla al cuore, chiamando alla solidarietà umana contro ogni pregiudizio » (Walter Giovannetti, impiegato).

**Favorevoli con riserva (11 schede):** « Film magnifico che sfiora solamente il problema negro, di ben altra mole » (Guido Palazzina, operaio meccanico); « Il film è bello, ma forse non troppo sincero, il processo non mi convince » (Lamberto Caenasso, impiegato); « Manca la lotta dei negri e dei bianchi poveri contro gli oppressori » (E. M.); « Trovo che l'aver scelto come prototipo della razza negra un essere così avulso dalle prerogative della propria natura, sposta un po' il problema » (Fulvio Fiaccheri); « Coraggiosa e onesta l'impostazione nel porre il problema, ma elusiva nel darne la risoluzione » (Uno studente).

**Contrarie con riserva (3 schede):** « Questo "problema" è impostato per un film che è falso perché non vissuto nella vita reale dell'odierna America del Nord dove i negri hanno parità di diritti come i bianchi » (Lionti Giuseppe); « Quanto nella società americana introduce Kazan è già soddisfacente, ma non è tutto. Più audacia. Il film conclude che Pinky non può avere una vita né bianca né negra. Concludo che è molto poco. Non basta » (Dr. D. A. Alexanian, chirurgo).

**Contrarie (3 schede):** « Il film accenna solo a uno stato d'animo, ma non giunge a provare che esista il problema. C'è un compromesso, che il processo e il suo esito dimostrano. E Pinky a che cosa arriva? Ad isolarsi, a dedicarsi alla sua gente, ma non a lottare per l'abolizione delle disuguaglianze di razza » (Mario Rinaldini, impiegato Credito Italiano); « Per me è mostruoso che i problemi razziali esistano nel mondo. "Tutti i figli di Dio hanno le ali", dice O'Neill. In ogni modo Kazan non risolve il problema » (Un anarchico).

**Considerazioni generali (7 schede):** « Il colore non è il problema essenziale, quello che conta è solamente l'educazione dell'animo » (Jener Carlo, commerciante); « Finché vi sarà egoismo umano non vi sarà uguaglianza né di razza né politica » (Caldara Romeo); « Se quella è la giustizia e la cristianità che esiste in America, credo che troverei più civiltà e umanità in mez-

zo ai cannibali » (Orfeo Gugliardini, Via Boiar-do 14, Milano); « Non vi sono buoni o cattivi in una sola razza ma in tutte. Tutto è questione di educazione e di istruzione » (Un vigile milanese); « Il problema negro è un problema comune sia ai bianchi che ai negri, è la continua lotta degli istinti contro la fierezza degli uomini » (Ald Belluschi, studente).

## RISPOSTE INVIATE A MEZZO POSTA

**Favorevoli (25 schede):** « Un'opera indiscutibilmente interessante non certo priva di emotività e di poesia » (Osvaldo Perelli, impiegato); « La polemica non è portata ad estreme conseguenze e questo, a parer mio, non per mancanza di coraggio, ma perché tali problemi vanno gradualmente estinguendosi e basta al regista armeno sollecitare il processo di revisione di assurdi pregiudizi dovuti a ignoranza o ad oscuri interessi di pochi » (Simiali Pietro, artigiano, Via C. Farini 37, Milano); « Finalmente, fra tante "bidonate", anche dall'America ci giunge un film apertamente sociale » (Malco Magni, disegnatore); « Il film pone il "problema negro" in una luce di umana e sentita impostazione artistica. In sostanza è l'affermazione di una razza fino a ieri sconosciuta » (Federico Filosi, impiegato ferroviario, Via Cenisio 46, Milano); « Questo film veramente umano e realistico al cento per cento dovrebbe far meditare seriamente molti dei cosiddetti "bianchi per color di pelle" che vorrebbero governare la intera umanità in virtù della millenaria civiltà vantata dalla loro razza » (Angelo Osticelli, Via G. del Maino, 12); « Film come questo fatto in America sono atti di coraggio e di eroismo contro il razzismo » (Casati Mario, operaio); « Sotto tutti gli aspetti armonici il film è assolutamente un buon film e che Dio accompagni tutta l'onesta che sprigiona. Come qualsiasi film che, oltre a divertire si ponga anche uno scopo educativo, *Pinky* è degno di essere ammirato e discusso » (Nino Maffezzoni, operaio); « La mia impressione è stata molto profonda e umana » (Nizzardi Pietro, operaio); « Tutto quel che il film vuole sottolineare, mi pare profondamente umano e degno di essere esaminato con coscienza e imparzialità » (Antonietta Carucci, impiegata); « Sarebbe mio desiderio che questo problema fosse maggiormente compreso da tutti anche per una completa collaborazione tra i popoli » (Crosta Gian Carlo, impiegato, Via V. Foppa 6, Milano); « E' un film che accelera il cammino verso la civiltà e il progresso. Peccato che di film del genere se ne producano pochi » (E. T.).

**Favorevoli con riserva (19 schede):** « Impostazione felice ed umana. Solo che avrei fatto sposare Pinky al suo fidanzato, per farlo partecipare alla sua generosa risoluzione » (Mariuccia Camisasca); « Raramente l'impostazione è sorretta da elementi che affermino la validità dell'insieme » (Gian Franco Caravaggio); « Io credo che lasci più penseroso un finale triste come quello di *Sciucchi* di De Sica, che non un finale tra bambini che cantano e giocano come in *Pinky* di Kazan » (Bernacchi Adriano, Via Sondrio 2, Milano); « Poiché ogni problema vuole una soluzione, io credo che qui cada, per eccesso, il film, in quanto si esclude ogni unione tra le due razze » (Mantovani Giovanni, primo anno medicina); « Forse gli è mancato l'ardire di un'analisi meno teorica e più profonda » (Franco Manini, studente); « L'impostazione mi sembra obiettiva in quanto mostra sì la forte opposizione, ma pone anche in rilievo lo sforzo dei più onesti tesi alla ricerca di una soluzione » (F. Fumagalli, studente); « L'impostazione di questo film la trovo un difficile compromesso » (Quotino Goliardo, operaio); « Mi è spiaciuto che il regista si sia preoccupato di raccontare solo la "storia" di Pinky, e abbia trascurato gli altri negri, le loro umili case, il loro villaggio; che Pinky non ha rinnegato se stessa, perché glielo ha suggerito la "signorina Emma" » (Cobianchi Giancarlo, studente); « Il sacrificio di Pinky sembra più una cocchiutaggine di un carattere forte piuttosto che un'intima convinzione » (Uno studente del Liceo Carducci); « Il lieto fine è forzato » (Rag. P. Sinigaglia); « Non supera il film so-

vietico *Circo* » (Pecchio Luigi); « Non rispetta le vere condizioni delle sofferenze morali alle quali sono sottoposti almeno i Negri del Sud » (Riccardo Buratti, Via A. Vannucci 7); « Persuade poco la scena della causa in tribunale » (A. Gatti, disoccupato); « Se Kazan si batte (indirettamente) per l'uguaglianza tra negri e bianchi, male ha fatto col lasciare alla nonna il troppo forte orgoglio di razza. Ciò potrebbe spingere una parte dei negri d'America a richiudersi in se stessi, ad isolarsi dal mondo dei bianchi. Ed è ciò che i bianchi (reazionari) vogliono per continuare appunto ad usarli come eccedenza di merce-lavoro. Kazan ha fatto abbastanza bene ma di più avrebbe potuto fare impostando il film non sul colore della pelle (colore che è indifferente anche ai reazionari), ma sul fatto che certi bianchi speculino sul colore » (Picardi Spartaco, meccanico; Quarzo Luigi, meccanico; Caleri Angelo, meccanico; De Capitani Erminio, esercente; Marisa Ronchi, proprietaria del bar di Via Venini 91; Galeotti Leonildo, impiegato); « Credo che questo film possa solo considerarsi coraggioso inizio d'un tema che dovrà nuovamente essere affrontato in special modo nel suo nocciolo: quello dei rapporti fra la gente negra e quella bianca » (Sergio Ferrari, studente di ingegneria); « Bisogna però tener presente che l'episodio è tolto da un romanzo e non dalla vita veramente vissuta » (anonimo).

**Contrarie con riserva (2 schede):** « A parer mio è stato esageratamente forzato... Se la verità fosse così come vi è rappresentata, c'è da vergognarsi d'essere dei bianchi, apertori (si dice) di civiltà » (Ferrari Carlo, impiegato); « Il film più che mettere in evidenza il vecchio motivo del disprezzo dei bianchi, che è un "effetto" legato a circostanze varie, avrebbe dovuto esaminare le "cause", agire su queste, studiarne la infondatezza attuale, stabilire finalmente un solido contatto, un punto definitivo di comprensione, tra le due razze, su cui costruire » (Ignazio Mormina).

**Contrarie (5 schede):** « L'impostazione dei problemi sociali basata su motivi di profitto personale (prezzo del biglietto L. 150) non sono di mio gusto » (Abramo Levi, commerciante); « Mi sembra che non esista il razzismo ma un semplice astio fra negri e bianchi. Perciò il film non denuncia il razzismo esistente in America » (Tresca Franco, operaio); « L'impostazione è fatta male, in quanto la tiepida dissertazione non commuove né persuade » (Menotti G., libero professionista); « E' un film che impone il problema razziale all'attenzione del pubblico, ma nulla oltre a ciò; che invece di ricavarne un motivo per una sana reazione, lo degrada in un falso motivo di rassegnazione razziale. Ciò è Cristiano, ma non è né reale né morale » (Ferretti Emanuele, presso Avv. Passalia, Via Festa del Perdono 1, Milano).

**Considerazioni generali (14 schede):** « Se non vi fossero le enormi distanze e lotte di classe ma al contrario cultura, comprensione e in lotta per la natura, penso che vi sarebbe meno ignoranza e quindi non sprezzo di razza » (Lo-frese Aldo, impiegato); « Io non sono mai stato in America, ma se effettivamente le cose stanno così bisogna dire che la civiltà è ancora qui, solidamente piantata in questo vecchio continente, molto lontana dall'aver varcato l'oceano. La civiltà sta nel sentimento dei popoli, non nelle automobili con bagno e doccia » (Piero Ratti, studente in medicina e chirurgia, Milano, Via Strigelli 4); « Sarebbe interessante conoscere le reazioni del pubblico americano » (Perito industriale); « Se si producessero più pellicole quali quella in discussione, si aiuterebbe l'accostamento delle due razze e non si approfondirebbe quel solco che porta, per molti esempi noti a tutti, ai linciaggi di medioevale memoria » (Antonio Alberti, Milano, Viale Zaira 124); « Spero che nella vita reale vi siano più bianchi dalla mentalità aperta » (Massironi Gian Carlo, studente); « *Pinky* simboleggia le razze di colore che, educate ed istruite, raccogliano un giorno la gloriosa eredità della vecchia civiltà bianca, di quella civiltà che, da ben duemila anni, asserisce che tutti gli uomini sono uguali, ma non pone mai in pratica i suoi nobili ideali. Nella grande e pur civile America il passato Lincoln ridiventa *meta* » (Nino e Adriano, meccanici); « Penso che anche i negri sono creature umane che dovrebbero essere alzate al nostro stesso rango. Ma ci vuole molta buona volontà e diverse generazioni » (Maria Rolleri)

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO  
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie  
Volume III

FASCICOLO 37

Anno III - 30  
Aprile 1950

## Questo fascicolo contiene:

- Un referendum su "Pinky" Seconda di copertina  
Cinema.gira . . . . . 226*  
b.  
*Cannonate alle zanzare . . . . . 229*  
FERNALDO DI GIAMMATTEO  
*Grierson o l'indifferenza per l'arte . . . . . 230*  
'CINEMA'  
*Jean George Auriol . . . . . 231*  
JEAN GEORGE AURIOL  
*Di là dalle immagini . . . . . 231*  
ROBERTO LEYDI  
*La musica "da tre soldi" ricorda  
lo scomparso Weill . . . . . 233*  
GIULIO CESARE CASTELLO  
*È ben difficile scrivere la storia . . . . . 235*  
O. D. F.  
*Rider's indigest. . . . . 238*  
BRUNO NOVARESE  
*I servitori della macchina da presa . . . . . 239*  
G. N. FENIN  
*L'offensiva della televisione . . . . . 242*  
ANTONIO CHIATTONI  
*Mediocrità dell'eroe . . . . . 243*  
DOMENICO MECCOLI  
*Un pilota razzo nelle mani di von Sternberg . . . . . 244*  
JAROSLAV BROŽ  
*Leggende e favole con marionette . . . . . 246*  
NINO GHELLI  
*I registi: Carol Reed . . . . . 248*  
GLAUCO VIAZZI  
*Retrospective: "Redes" . . . . . 250*  
GUIDO ARISTARCO  
*Film di questi giorni . . . . . 253*  
*Circoli del cinema . . . . . 254*  
MICHELANGELO ANTONIONI  
*Breviario del cinema . . . . . 255*  
IL POSTIGLIONE  
*La diligenza . . . . . 256*  
ALFREDO MANUSARDI  
*Biblioteca . . . . . Terza di copertina*

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1  
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via Ruggero Fauro, 84 - Tel. 873159  
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin  
2007, 23 Str. Astoria S. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministratore  
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-  
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2000, semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Janet Leigh e von Sternberg, interprete e regista di "Jet Pilot".



« Dive » più o meno comuni di film più o meno anonimi, riescono talvolta, in qualche inquadratura, ad assumere espressioni interessanti. Andrea King in «Buccaneer's Girl» (1950), diretto da De Cordova.



L'attrice Gina Lollobrigida e Giorgio Pàstina, interprete e regista di «Alina»: un film sui contrabbandieri, attualmente in lavorazione.

## CINEMA GIRA

### ITALIA

**Sono terminate le riprese...**

...dei seguenti film: Vita da cani (ex Varietà, produzione A.T.A.), registi Steno e Monicelli, interpreti Aldo Fabrizi, Gina Lollobrigida, Tamara Lees, Nyta Dover, Noemi Zeky, Delia Scala; Strano paese (ARC), regista Enzo Trapani, interpreti Lilia Landi, Dedi Ristori, Nino Crisman, Ermanno Randi, Amedeo Trilli, Massimo Sallusti, Vittorio Sanipoli.

**Sono in lavorazione...**

...i seguenti film: Francesco, giul-

lare 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 Varz, Saro Urzi, Saro Arcidiacono, Franco Navarra, Francesco Tomalillo; Miracolo a Milano (P.D.S. - ENIC), regista Vittorio De Sica, interpreti Emma Gramatica, Paolo Stoppa, Arturo Bragaglia, Guglielmo Barnabò, Francesco Golisano, Brunella Bovo, Flora Cambi, Alba Arnova, Anna Maria Carena, Ermino Spalla; I fuorilegge (Roma Film), regista Aldo Vergano, interpreti Vit-

torio Gassmann, Umberto Spadaro, Ermanno Randi, Maria Grazia Francia, Rocco d'Assunta, Virginia Balistreri, Leonardo De Mitri, Attilio Dottessio, Giovanna Galletti; Cronaca di un amore (Villani-Fincine), regista Michelangelo Antonioni, interpreti Massimo Girotti, Lucia Bosè, Gino Cervi; Portovenere (Humanitas Film), regista Mario Baffico, interpreti Floria Marsetic, Antonio Ciffariello; Alina (Acta Film), regista Giorgio Pàstina, interpreti Amedeo Nazzari, Constance Dowling, Doris Dowling, Otello Toso, Juan De Landa, Carlo Ninchi; La luce che non si spegne (Scat), regista Gennaro Balistreri, interpreti Silvana Jachino, Checco Durante, Giovanni Grasso, Gabriele Ferzetti; E' più facile che un cammello... (Cines-Pathé), regista Luigi Zampa, interpreti Jean Gabin, Elli Parvo, Mariella Lotti, Paola Borboni, Carette; Il segreto delle Madonie (Fono Roma), regista Camillo Mastrocchino, interpreti Rossano Braz-

Intende però stabilire la qualifica professionale ed « impedire che tecnici stranieri si inseriscano nelle produzioni italiane ». Lo scopo principale dell'Associazione è « l'elevazione della categoria, con vantaggio degli associati, dei produttori e dell'industria ». Il Comitato direttivo è composto da Anchise Brizzi (presidente), Arturo Gallea, Mario Craveri, Mario Damicelli, Rodolfo Lombardi, Mario Albertelli, Renato Del Frate, Domenico Scala. Oltre ai suddetti, il primo elenco degli associati comprende: Leonida Barboni, Mario Bava, Tonino Delli Colli, Aldo Giordani, Giuseppe La Torre, Otello Martelli, Carlo Montuori, Sergio Pesce, Gabor Pogany, Piero Portalupi, Fernando Risi, Tino Santoni, Vincenzo Seratrice, Aldo Tonti. L'A. I. C. pubblicherà quindicinalmente un bollettino con i nomi degli associati impegnati in lavorazione e i nomi dei disponibili.

**Rinnovamento...**

...in seno alla Lux Film. Dopo il distacco dei produttori Ponti e De Laurentiis, si annuncia che il regista Giuseppe De Santis ha sciolto il contratto che lo legava alla suddetta Casa. De Santis è giunto a questa determinazione non avendo potuto raggiungere un accordo sul soggetto del suo prossimo film per il quale egli aveva avanzato alcune proposte: il problema degli analfabeti; un aggiornamento dei Promessi Sposi ambientato in Sicilia; l'invasione delle terre in Calabria; una riduzione del romanzo Il bell'Antonio di Vitaliano Brancati.

**I produttori si agitano...**

...per una diversa regolamentazione dei premi previsti dalla legge sul cinema a favore dei film italiani. Essi sostengono che il lieve aumento del contributo aggiuntivo, portato dal 6 all'8 per cento dell'incasso lordo, rappresenta un beneficio di gran lunga inferiore agli oneri derivanti dalle nuove condizioni richieste dalla legge per l'ammissione alle provvidenze governative (ripresa sonora diretta; impiego degli stabilimenti; esclusione del repertorio, ecc.). Pertanto essi — in un Ordine del Giorno votato in una recente assemblea generale — chiedono che il contributo complessivo del 18 per cento sia considerato come la normale integrazione della decurtazione dei proventi dello sfruttamento commerciale sul mercato interno, derivante a carico dei produttori dal mancato contingentamento dei film esteri, e dall'ingente livello delle aliquote dei diritti erariali sui biglietti d'ingresso, più che raddoppiate rispetto all'anteguerra. Chiedono inoltre che il minor contributo del 10 per cento sia assegnato soltanto a quei film per i quali appaia evidente la mancanza di una base minima finanziaria, industriale e tecnica. Secondo i produttori, il fatto che l'8 per cento sia considerato premio di esclusiva valutazione estetica, rimesso al giudizio personale dei membri del Comitato tecnico, non soltanto non sarebbe un incentivo al miglioramento della produzione, « ma al contrario — per la sua evidente aleatorietà — rappresenterebbe una grave ed insuperabile remora agli investimenti di maggiori somme e ad un maggiore sforzo industriale ».

zi, Claudine Dupuis, Charles Vanel, Carla Calò, Giovanni Grasso, Turi Pandolfini.

**Si è costituita a Roma...**

...l'Associazione Italiana Cineoperatori (A.I.C.) con l'intento di riunire « operatori scelti fra quelli di spiccata competenza, di indiscusso successo, di qualità morali e professionali rappresentanti garanzia nei riguardi dell'industria ». L'Associazione è apolitica e non ha, né intende avere, scopi sindacali, pur collaborando coi sindacati alla soluzione dei problemi riguardanti gli associati.



Hollywood rimane fedele ad uno dei suoi filoni auriferi: si sta girando «Copper Canyon»; regista Farrow.



Riccardo Ghione ha ideato una nuova specie di rivista cinematografica: « Documento mensile », che raccoglierà in ogni numero due o tre cortometraggi paragonabili, in un certo senso, agli articoli di una rivista letteraria. Al primo numero hanno collaborato, oltre a Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti con « Appunti su un fatto di cronaca » (a sinistra) e Vittorio De Sica con « Ambienti e personaggi » (a destra).

#### La gestione ordinaria 1949..

...della sezione per il Credito cinematografico presso la Banca Nazionale del lavoro, ha avuto un utile netto di L. 25.663.094. Nel corso dell'anno, i prestiti deliberati dalla Sezione hanno raggiunto una cifra globale di due miliardi e 737 milioni, destinati per un miliardo e 944 milioni alla produzione di film spettacolari (con un aumento di un miliardo e 117 milioni rispetto al 1948), per 793 milioni alla produzione di documentari e di attualità. Il restante è stato assorbito da anticipazioni su premi e altri diritti inerenti alla produzione, e da spese di impianto e di arredamento di sale cinematografiche.

#### Tra i 16 film...

...esaminati dal Comitato tecnico prima di Pasqua, sono stati ritenuti meritevoli del premio suppletivo dell'8% i seguenti film: E' Primavera..., Domenica d'agosto. Vulcano, Duello senza onore, Il cielo è rosso, Contro la legge, Vogliamoci bene! e Amore e veleni.

#### Di ritorno da New York..

...dove si è recato in qualità di delegato italiano presso l'Ufficio di consulezza per l'importazione di film negli Stati Uniti, istituito dalla M. P.A.A., Renato Gualino ha dichiarato che i film italiani potranno essere lanciati sul mercato americano in versione inglese. Il doppiaggio, però, dovrebbe essere limitato ai film migliori, allo scopo di creare una concorrenza qualitativa in seno alla nostra produzione. Dal canto suo, il produttore Aldo Raciti, della Major Film, recatosi negli Stati Uniti per gettare le basi di una co-produzione, ha espresso l'opinione che « solo se riusciremo ad accaparrare al nostro film, già per il noleggio in Italia, la sigla di una delle otto grandi case americane, potremo sperare di sfociare nei grossi circuiti di noleggio; diversamente i nostri film si trascineranno, più o meno stentatamente, lungo la sia pur imponente catena delle piccole situazioni. Naturalmente, anche la catena dei piccoli circuiti, purché soccorrano amorosa pazienza ed oculatezza, può dare alle pellicole italiane un buon successo,

ma sarà sempre un successo finanziario e non certamente artistico e di prestigio. Alcuni casi sembrerebbero smentirmi », egli ha detto « ma appunto perché sono dei "casi" servono a convalidare quanto sostengo. Tuttavia penso che l'avvenire possa riserbare qualche sorpresa; infatti, la situazione noleggio-esercizio sta attraversando, negli Stati Uniti, un periodo piuttosto delicato, e non è escluso che, anche per intervento degli organi governativi, assai vivamente premuti in questo senso, si possa tra breve assistere ad una rottura del blocco che preclude alle pellicole straniere la soglia delle prime visioni. E neppure è escluso, se ho ben valutato fatti e cose, che l'industria cinematografica americana subisca una scossa di sistemazione che

potrebbe portare il suo assetto ad essere molto simile a quello in vigore da noi, dove produzione, noleggio ed esercizio — fatta qualche eccezione — sono industrie nettamente distinte. Se a tanto si arriverà, anche noi ne trarremo dei vantaggi, perché certamente aumenterà il numero dei nostri film ammessi a gareggiare con le produzioni straniere che puntano sul mercato americano ».

#### La II Mostra Internazionale...

...della tecnica cinematografica, in seno alla Mostra dell'Occidente, si terrà a Torino dal 30 settembre al 20 ottobre. Quest'anno vi sarà anche un padiglione dedicato alla musica nel film ed una Esposizione della cartellonistica cinematografica. Inoltre, nel periodo della mostra, si

terranno il convegno internazionale dei tecnici inventori e il convegno internazionale degli importatori ed esportatori.

#### Il progetto di realizzare...

...il suo prossimo film, Luci del varietà, in forma cooperativistica, è sorto in Alberto Lattuada dalla inconciliabilità del suo punto di vista con quello dei produttori — così ha dichiarato il nostro regista. « Naturalmente », egli ha precisato, « i miei rapporti sono più che cordiali soprattutto con i dirigenti della Lux Film che è una casa con la quale ancora si può parlare di film d'arte. I singoli produttori, invece, inseguono disperatamente i successi già ottenuti, tentando di ripeterli sfruttando la formula che essi ritengono fortunata. Il produttore intelligente, al



Tipi scelti da Mario Baffico per « La sposa non vestita di bianco », già annunciato col titolo « Portovenere » e attualmente in avanzata fase di lavorazione. Il soggetto di questo film è di D. Mezzanotte e P. Vivarelli.

contrario, deve inventare il successo, deve crearlo e non copiarlo. Ricalcare il « cliché » di un film a successo vuol dire percorrere la strada della rovina non solo dal punto di vista artistico, ma anche dal punto di vista industriale poiché ci si avvierà verso una sempre maggiore decadenza che finirà col precluderci i mercati esteri ».

#### La regia continua...

...ad esercitare una forte attrazione su Amedeo Nazzari. Si annuncia, infatti, che alla fine dell'anno egli si recherà in Patagonia per realizzare il fuoco azzurro.

#### Per inadempimento...

...all'obbligo di programmazione dei film italiani, l'ANICA ha denunciato 248 gestori di cinema.

blemi dello sfruttamento dei film francesi sul mercato americano.

#### L'associazione dei critici...

...cinematografici ha proclamato Jour de fête, Les amants de Vérone, L'école buissonnière, Occupe-toi d'Amélie... e Manon i migliori film francesi del 1949.

#### Alfredo Guarini, di passaggio...

...a Parigi ha concluso un accordo di co-produzione con Paul Graetz, il produttore di Il diavolo in corpo. Protagonista del film concordato sarà Isa Miranda.

### ARGENTINA

#### Il miglior film...

...argentino del 1949 — secondo una classifica della rivista Proyecciones — sarebbe Almafuerte; il miglior film straniero, E' accaduto in Eu-

no ha stabilito il rimborso ai produttori di una parte della tassa evasiva sui biglietti d'ingresso ai cinematografi che proiettano film danesi.

### GERMANIA ORIENT.

#### Un nuovo film...

...a colori sta per essere iniziato: Das kalte Herz (« Il cuore freddo »). Regia: Paul Verhoeven. Arthur Pohl, ha iniziato Lehrer Heider (« Il maestro Heider »), sul problema dell'insegnamento. Hanns Eisler ha scritto il commento musicale del film di Kurt Maetzig Der Rat der Götter (« Il Giudizio degli dei »), attualmente al montaggio. Sono terminate le riprese del film Semmelweis (« Biondo pallido »). Interpreti: Karl Paryla, Käthe Braun, Camilla Spira. Regia G. K. Klaren. Si tratta di una commedia intimista.

### GRAN BRETAGNA

#### Gli stanziamenti...

...per i servizi cinematografici sono stati ridotti. Ne subiscono le conseguenze il « Central Office of Information », il « British Film Institute », il « British Council » ed altri enti minori.

#### Ridotta la « quota »...

...dal 40 al 30 per cento, ma a partire dal primo ottobre, gli esercenti potranno inoltrare domanda di deroga fino al 30 giugno. Intanto si ha notizia che, per lo scorso esercizio, saranno punite circa 700 infrazioni al rispetto della « quota » stessa.

#### Contrariamente...

...a quanto aveva minacciato, Rank non sospende la produzione. Effettuato un riordinamento generale delle varie branche della sua organizzazione, egli ha fissato il programma produttivo per l'estate e l'autunno. A Pinewood sono già in preparazione due film: Tony Draws a Horse e Waterfront, quest'ultimo interpretato da Robert Newton. Alcuni dei film in programma saranno prodotti in compartecipazione con Case americane.

### SVIZZERA

#### Un congresso internazionale...

...del cortometraggio, sotto gli auspici della Camera svizzera della Cinematografia, si terrà a Berna dal 13 al 21 maggio.

### SUD AFRICA

#### John Grierson...

...ha presentato una relazione sul progetto d'istituzione di un ente cinematografico nazionale. Tale relazione è attualmente all'esame di un'apposita Commissione.

### U. S. A.

#### Ispirato da un articolo...

...sensazionale apparso sulla stampa americana, Billy Wilder sta preparando un nuovo film che si intitolerà: The Human Interest Story.

#### A Washington...

...nel mese di giugno, in occasione dell'Esposizione organizzata per commemorare il 150° anniversario della fondazione della città, sarà presentato per la prima volta un film stereoscopico a colori, realizzato col sistema « Vitarama », di cui è inventore

Fred Waller. Secondo le notizie in nostro possesso, questo sistema è basato sulla proiezione simultanea di tre immagini effettuata da tre proiettori dislocati nella sala, e non obbliga all'uso di occhiali speciali. Inoltre, con una particolare sistemazione di altoparlanti posti dietro lo schermo, si ottiene anche, in sincronismo con l'immagine, lo spostamento del suono, vale a dire un effetto stereofonico.

#### Ancora in sospeso...

...la questione della tassa sui biglietti d'ingresso ai cinematografi. Nonostante la vivace campagna condotta per lunghi mesi dagli interessati, la Commissione finanziaria della Camera dei rappresentanti sembra contraria a concedere gli sgravi richiesti. La Commissione sta esaminando un memoriale di ventidue pagine in cui si sostiene, fra l'altro, che molti esercenti non sono in grado, a causa della tassa, di coprire le loro spese. Inoltre, i presentatori del memoriale hanno detto che gli ultimi quattro mesi sono stati, per i cinematografi, i peggiori dalla fine della guerra, tanto che, se la tassa non venisse abolita, il cinema potrebbe entrare presto nella categoria delle industrie depresse.

#### Sono in diminuzione...

...le esportazioni di materiale cinematografico, soprattutto di macchine da presa e da proiezione, di attrezzature sonore e di lampade ad arco. L'unico settore dove non c'è flessione, ma anzi si riscontra un aumento, è quello del materiale 16 millimetri.

#### 384 sono gli scrittori...

...al lavoro nella produzione cinematografica, di cui 207 presso i produttori indipendenti. E' in diminuzione, invece, il numero delle maestranze.

### U. R. S. S.

#### Al ministero della cinematografia...

...è stato presentato l'ultimo lavoro del regista di film per ragazzi Mark Donskoi. Alitet se ne va sulle montagne è tratto dall'omonimo romanzo di Temion Semuschkin e si svolge nell'estremo oriente siberiano, in Iakutia. Il ruolo di Alitet è sostenuto da L. Sverdlin, quello del commissario Los da A. Abrikosov. Il film è stato prodotto dai nuovi stabilimenti « Gorki ».

#### A Mosca è uscito...

...Essi hanno una patria, film per ragazzi diretto dai registi A. Fainzimer e V. Liegoshin, e interpretato da Vera Marezkaia, P. Kadocnikov e A. Kaklov. Il film tratta dei problemi dei bambini sovietici deportati in Germania durante la guerra, e sulle difficoltà che al loro rimpatrio sollevano le autorità della zona occidentale. La critica sovietica ne ha sottolineato « il penetrante tema politico ».

#### Il ministero della cinematografia...

...aveva deciso di far proiettare solo in provincia il film Tre incontri, ritenuto di mediocre levatura artistica. In seguito Tre incontri è stato proiettato anche nella capitale, e i quotidiani e i settimanali moscoviti continuano a ricevere lettere di protesta dagli spettatori.



Come i francesi lanciano « Riso amaro ». La Mangano che qui vedete non teme certo la concorrenza della Russell di « Il mio corpo ti scaldierà ».

### FRANCIA

#### Si annuncia...

...una nuova Zazà interpretata da Suzy Delair, la quale intanto, con Edvige Feuillère e Pierre Fresnay prenderà parte al prossimo film di Christian Jaque.

#### Maria Felix...

...sarà la protagonista del film La couronne noire, di Jean Cocteau, diretto dal regista argentino Luis Saslavsky nelle versioni francese e spagnola.

#### Secondo gli esercenti francesi...

...i circoli del cinema e gli enti similari, favoriti dal decreto del 21 settembre 1949, svolgono un'illecita concorrenza alle normali sale cinematografiche. Nel corso di una recente assemblea generale, essi hanno detto che, con la scusa della cultura popolare, quel decreto « permetterà a tutte le organizzazioni laiche o confessionali, educative, sportive o politiche, di creare dovunque dei cinematografi che daranno spettacoli con film commerciali a prezzi bassissimi, perché essi saranno, senza rubio, sgravati d'ogni imposta ».

#### E' prossima la partenza...

...per gli Stati Uniti di J. P. Frogerais, presidente del Sindacato produttori, e di R. Cravenne, delegato dell'Unifrance Film (l'organizzazione che si occupa della diffusione del film francese all'estero). Essi dovranno discutere con la M.P.A.A. i pro-

ropa. La graduatoria generale vede al secondo posto Sotto il sole di Roma; al decimo, Lo sbaglio di essere vivo; al dodicesimo, Un giorno nella vita.

### CECOSLOVACCHIA

#### Il Festival...

...di Mariánské Lázně avrà luogo dal 15 al 31 luglio. Saranno assegnati i seguenti premi: Gran premio per il miglior film a lungometraggio; « Premio della pace », per il film che meglio esprime l'idea della pace; « Premio del lavoro », per il film che meglio esprime l'idea di lavoro; oltre ai premi per la regia, lo scenario, la fotografia, la musica, l'interpretazione, il documentario a lungometraggio, il cortometraggio a soggetto, il film didattico, il film educativo, il film di attualità, il disegno animato, il film di marionette, il film per ragazzi, il film a colori di corto e lungo metraggio, il film sperimentale.

### CINA

#### Una missione...

...cinematografica sovietica, capeggiata — secondo quanto annuncia l'Agenzia Telegraph — da M. Lukinski, è arrivata in Cina per consigliare Mao Tse Tung in campo cinematografico. Saranno eliminati tutti quei film che propugnano idee anticomuniste e sostengono idee feudali.

### DANIMARCA

#### Per favorire...

...la produzione nazionale, il gover-

# CANNONATE ALLE ZANZARE

DA UN ARTICOLO di fondo della rivista *Spettacolo* apprendiamo che recentemente i nostri produttori, riunitisi per esaminare alcuni problemi della loro categoria, hanno lanciato un « vibrante » ordine del giorno contro la critica, accusata di trattare troppo severamente i film italiani; e hanno minacciato addirittura di proclamare la serrata, cioè d'interrompere la produzione, se i critici continueranno a giudicare con asprezza i nostri film. Nella stessa riunione si protestò anche contro il nuovo comitato tecnico (incaricato di stabilire quali film meritino gli aiuti statali previsti dalla legge), che sembra si sia dimostrato troppo severo.

Avendo la massima considerazione per alcuni produttori forniti di notevole ingegno e d'acuta sensibilità, ci è difficile capire come abbiano potuto sfidare il ridicolo in modo simile. Il loro ordine del giorno appare prima di tutto inutile, perché la critica non è un reggimento con un colonnello che impartisca ordini ai subordinati; la critica è composta di cento persone che vanno al cinema per conto proprio, e scrivono quello che pensano dei film, spesso ignorando chi ne sia il produttore. Per poter influire collettivamente su queste cento persone che abitano in città diverse e alcune delle quali sono totalmente estranee all'ambiente cinematografico, occorrerebbero i fonogrammi del Ministero della Cultura Popolare, firmati da Dino Alfieri; e grazie al Cielo non basta un ordine del giorno per riportarci a quell'epoca. Comunque, minacciar la serrata perché alcuni film italiani furono maltrattati dalla critica, ci sembra equivalente a sparar cannonate contro le zanzare: sia la critica che le zanzare possono dar fastidio, ma è sempre opportuno controllare i propri nervi e misurare le proprie reazioni.

Saremmo grati ai produttori se ci dicessero i titoli dei due film italiani recentemente maltrattati dalla critica « in modo indegno » come dice l'ordine del giorno; e se si trattasse di due buoni lavori, deploreremo per primi le recensioni a loro ostili. Ma se invece fossero due brutti film? Questo è il punto: un produttore il quale pensa che ogni giornalista italiano debba dir bene d'ogni film italiano, dimostra d'esser maturo per la pastorizia. Un atteggiamento simile sarebbe disonesto verso il pubblico, e inoltre toglierebbe alla critica ogni parvenza d'utilità; infatti, dopo aver letto dieci recensioni elogiative di dieci film italiani brutti, lo spettatore smetterebbe di seguire le critiche, e camminerebbe a passo ginnastico verso il primo technicolor di Betty Grable a portata di mano; e nessuno di noi ne avrebbe vantaggio. Invece, malgrado i suoi squilibri e le sue intemperanze, la nostra critica ha fatto molto per il cinema italiano: per quello degno, s'intende, il solo che c'interessa. Vi sono casi piuttosto recenti di film segnalati e portati al successo proprio da quei cento deprecati signori che scrivono recensioni sui giornali. La sezione lombarda del sindacato giornalisti cinematografici, ad

esempio, presenta spesso al pubblico film che ritiene meritevoli d'interesse; li presenta sotto la propria responsabilità, consigliandoli, discutendoli, mettendone in risalto i pregi. Circa metà di tali presentazioni sono state fatte per film italiani, e ciò ci sembra indicativo.

La verità è che i produttori avrebbero dovuto votare un ordine del giorno contro quelli, fra loro, che sviliscono la categoria e nuociono davvero al cinema italiano, sfornando lavori indegni d'ogni considerazione, sia sul piano artistico che su quello commerciale. Lo sciagurato successo di cui hanno goduto alcuni pessimi film ha spinto gente priva di gusto e di scrupoli a saccheggiare il peggio della bassa letteratura nera, il peggio dell'avanspettacolo da periferia. Esempi clamorosi dimostrano che il successo commerciale si può ottenere con brutti film, ma anche con ottimi lavori; e non merita né aiuto né stima chi deliberatamente si butta al peggio, protestando poi perché il suo letame vien chiamato letame. Fate dei buoni film, e la critica sarà con voi per l'ottanta per cento, cioè il massimo ottenibile. Fate magari dei film sbagliati, ma con buone intenzioni, e gran parte della critica riconoscerà quelle buone intenzioni e cercherà di sostenervi perché lo avete meritato. Ma come pretendere che un giornalista si copra di ridicolo col dire bene di certe goffaggini?

Sappiamo che attualmente la produzione italiana è in crisi, che molti progetti sono fermi e i capitali scarseggiano; voler addossare alla critica la responsabilità di tale situazione non è neppure onesto, dal momento che alcuni fra i produttori più « inguaiati » lo sono con film che non hanno raggiunto la prima visione, quindi non hanno avuto neppure un accenno sui giornali.

Amando veramente la nostra cinematografia, non soltanto perché nostra, ma perché ha dimostrato intelligenza, cuore e coraggio in un momento in cui altre cinematografie continuavano a balbettare sciocchezze, ci auguriamo di tutto cuore il fallimento immediato e senza scampo di coloro che si sono buttati sul cinema come su una nuova borsa nera, e danno vita a rulli di pellicola che neppure gli indigeni del Congo vorrebbero vedere; e saremo invece sempre dalla parte degli altri, dei produttori seri e capaci, i quali non sono molti, ma ci bastano. Per tale nostra posizione, ripetiamo che la crisi non deriva dalle striminzite colonnine di stampa in corpo sei, ma dalla « quota cento », dagli pseudo-registi che ottengono un contratto e una macchina da presa, dai soggetti di Carolina Invernizio, dai cinquanta polpettoni che sono stati realizzati quest'anno e che hanno nuocuito, oltre che a se stessi, anche ai buoni film. Ciò posto, il comitato tecnico incaricato d'assegnare i premi e i rimborsi, fa benissimo a dimostrarsi severo. Si tratta di denaro dello Stato, quindi dei cittadini; e sarebbe imperdonabile farlo finire nelle tasche degli incapaci, che già troppe volte ne hanno tratto vantaggio.

b.

# GRIERSON O L'INDIFFERENZA PER L'ARTE

L'OPERA di Grierson è stata dagli inizi — quando egli pensò di applicare al cinema quelle teorie sociali-educative che era venuto elaborando negli anni successivi alla prima guerra mondiale — una battaglia per l'affermazione della realtà, o come egli stesso ebbe a dire una « battle for authenticity ». E' a torto che lo si considera il fondatore di un movimento artistico, quello ormai glorioso del documentario britannico: Grierson non intese mai porre l'arte al culmine delle sue aspirazioni, né intese che ve la possedessero coloro che nel 1929 decisero di riunirsi intorno a lui e di accettare la sua guida. Pur non escludendola, egli le attribuì sempre una importanza che oseremmo dire secondaria, non destinata comunque ad influire o a frastornare l'opera del cineasta indirizzata in un altro senso. Ciò fu chiaro sin dall'epoca in cui lanciò il noto manifesto sul documentario. Nel primo punto si parlava — è vero — della possibilità di creare una « nuova e vitale forma d'arte » (ed era logico che un manifesto programmatico di quel genere esordisse con affermazioni rigidamente estetiche, soprattutto se si pensa che esso giungeva dopo le esperienze « sinfoniche » di un Ruttmann e quelle « liriche » di un Flaherty), ma non si tardava, nel secondo e nel terzo, a spostare l'accento sugli altri argomenti che a Grierson assai più premevano. « Noi crediamo — diceva il secondo punto — che l'attore "originale" (o autentico) e la scena "originale" (o autentica) costituiscano la guida migliore per interpretare cinematograficamente il mondo moderno. Offrono al cinema una più abbondante riserva di materiale. Gli forniscono la possibilità di sfruttare un infinito numero di immagini, di interpretare, traendoli dal mondo della realtà, avvenimenti più complessi e sorprendenti di quelli immaginati per i teatri di posa, e di quelli che i tecnici dei teatri di posa sappiano ricostruire ». Ampliando il concetto nel terzo punto, Grierson gettava allora le basi di un movimento realistico che soltanto parecchi anni più tardi avrebbe trovato una sua via autentica nel mondo dell'arte cinematografica. In quella proposizione, così chiara e precisa (così « antiartistica »), sono racchiuse non solo le ragioni vitali di un credo ideologico passibile di impensati sviluppi sul piano dell'arte, ma anche i pregiudizi, le infatuazioni, la « retorica » nei quali il credo stesso era destinato a naufragare presso i mediocri e gli orecchianti. Sia la chiarezza come la confusione sarebbero potute nascere (e di fatto sono nate) da quella affermazione programmatica. « Noi crediamo che la materia e i soggetti trovati sul posto siano più belli (più reali in senso filosofico) di tutto ciò che nasce dalla recitazione. Il gesto spontaneo ha sullo schermo un singolare valore. Il cinema possiede la straordinaria capacità di ravvivare i movimenti creati dalla tradizione o consunti dal tempo. Il rettangolo arbitrario dello schermo rivela e potenzia i movimenti, dando loro la massima efficacia nello spazio e nel tempo. Si aggiunga che il documentario può ottenere un approfon-

dimento della realtà e ricavarne effetti che la meccanicità del teatro di posa e le squisite interpretazioni degli attori scaltriti nemmeno si sognano ».

L'equivoco contenuto nell'affermazione che « i soggetti trovati sul posto sono più belli » avrebbe messo Grierson in una posizione pericolosissima, se a quel sorprendente giudizio egli non avesse dato un significato assai lontano da quello che normalmente gli si potrebbe attribuire. Ma quando la « bellezza » diventa quasi un sinonimo di realtà (o, per essere più esatti di autenticità), essa esce dall'ambito ristretto dell'estetica e non soffre più limitazioni. Ed è a questo punto che si può scoprire la profonda diversità esistente (nonostante tutte le apparenze contrarie) fra la concezione di Grierson e quella di Flaherty dalla quale il fondatore del movimento documentaristico britannico prese le mosse (e lo riconobbe quando dichiarò: « Flaherty stabilì un principio di valore assoluto: il soggetto deve essere cercato nel luogo stesso in cui si svolge l'azione, e dovrebbe sintetizzare quelli che egli considera gli elementi essenziali del luogo »). Flaherty partiva dalla realtà per tentarne una trasfigurazione « lirica ». Grierson invece, tendendo piuttosto ad una accurata analisi che non ad una sintesi trasfiguratrice, cercava i soggetti sul luogo dell'azione per uno scopo interpretativo, per portare in luce, modestamente e concretamente, ciò che su quei luoghi la maggior parte degli spettatori ignora. Mirava cioè ad una conoscenza diretta, semplice, senza voli e senza ambizioni, e poneva in secondo piano il risultato stilistico nel quale la conoscenza stessa potrebbe eventualmente sboccare. Si capisce: questa chiarezza Grierson non poté raggiungerla di colpo, e ciò è tanto vero che il suo primo ed unico film, *Drifters* (che fu anche il primo film della scuola documentaristica britannica) oscillava proprio da un estremo all'altro, dall'assillo di creare attraverso il montaggio delle immagini un ritmo formalmente ineccepibile alla necessità di « interpretare » pianamente e con la massima evidenza, l'ambiente dei pescatori di aringhe del Mare del Nord ed il significato dell'industrializzazione della pesca, con tutte le sue conseguenze ed i suoi innegabili vantaggi. La lunga sequenza finale mostrava la netta prevalenza della necessità interpretativa sull'assillo stilistico e poté quindi essere giudicata, dal punto di vista dell'arte, come un fastidioso e inutile appiccicaticcio. Ma questo « appiccicaticcio » sarà la ragione determinante di tutta la successiva opera di Grierson come produttore e caposcuola. E di questo egli acquistò coscienza a poco a poco.

Solo in tempi più recenti, l'indifferenza per l'arte trovò una formulazione precisa e netta. « I giovani migliori », egli scrisse molti anni dopo la redazione del manifesto del documentario, « sono abbastanza sensibili per poter concepire l'arte come l'elemento sussidiario di un lavoro compiuto, di un impegno assoluto. Lo sforzo di impossessarsi innanzitutto di quell'elemento

sussidiario (la premeditata ricerca della bellezza, dell'arte per l'arte, sino ad escludere l'impegno del lavoro) è sempre stato il prodotto di una condizione di ricchezza egoistica ». Tanto innanzi egli giunse su questa strada da capovolgere addirittura le affermazioni originarie (s'intenda: capovolgerle formalmente, perché la sostanza, per quanto sicura, si era già delineata sin dal primo momento, come s'è visto). Giunse, per esempio, a questo: « Il realismo, costretto sempre a basarsi sulla realtà, deve preoccuparsi non di essere "bello", ma di essere preciso: il che presuppone uno sforzo tutt'altro che lieve. Occorre fredda determinazione per abbattere le molte barriere sentimentali dietro cui si cela il decadentismo, e per fugare le molte e sudenti incarnazioni razionali dell'inutile ». Qui si potrà trovare, meglio che nei due punti del manifesto citato, la giustificazione del primitivo lavoro registico di Grierson e, soprattutto, della improvvisa frattura scoperta in *Drifters*. Ancor più recentemente, polemizzando su *Sight and Sound* con Winifred Holmes che sosteneva essere l'attuale movimento documentaristico britannico sempre più « privo di ispirazione », Grierson ha avuto modo di ribadire — questa volta con una energia ed una limpidezza concettuale insolite — il suo antico convincimento, e la sua serena indifferenza per quell'« elemento sussidiario » che può dar origine all'arte. « Come artisti », egli ha detto, « possiamo anche avere una mediocre opinione di noi stessi, e rammaricarci per quel che abbiamo fatto, e perfino possiamo sentirci vecchi a quarant'anni; ma ciò che agli inizi abbiamo voluto, ed ancora vogliamo, è un'opera di illuminazione che va molto di là da noi stessi, un'opera della quale avvertiamo la assoluta necessità in un momento come questo, in cui i popoli del mondo, rinnovati dal travaglio della guerra, guardano con ansia se mai spunti all'orizzonte la visione del destino che li attende ». « La signora Holmes », continua, « ha nostalgia di ciò che, nei tempi andati, fu soltanto una parte incidentale dello sforzo compiuto. Ponendosi in quello ch'io temo sia il solito atteggiamento sentimentale nei confronti dell'arte e degli artisti, essa dimentica che la vitalità del documentario è sempre andata congiunta alla effettiva instaurazione di quei legami e rapporti — intellettuali, organizzativi e creativi — che la teoria esige. La stessa vitalità deve riemergere ora che si torna agli antichi schemi, o, meglio, che si rinnovano gli antichi schemi in quella più ampia forma che ora si apre dinanzi al mezzo espressivo ».

Se alla chiarezza dell'esposizione, agli interessi sociali, ai compiti pratici che nel documentario inglese tornano a predominare, si accompagnerà spesso una sorta di curiosa aridità, un tono dimesso che non mira al capolavoro ma alla precisione insistita e all'utile immediato, non si dovrà stupire. Né si dovrà chiedere al documentario inglese ciò che esso non vuole darci, o ciò che vuol darci soltanto (allorché la materia lo consenta, senza danno delle premesse) in via subordinata.

FERNALDO DI GIANNATEO

# Jean George Auriol

LA MORTE di Jean George Auriol costituisce un lutto non solo per il cinema e per la cultura cinematografica francese, ma per tutto il « mondo cinematografico ». Tanto più a noi risulta dolorosa la sua scomparsa, in quanto lo annoveravamo tra i migliori collaboratori della nostra rivista. Era un vero piacere per noi pubblicare gli scritti intelligenti, saporiti, freschi e anticonformistici, spregiudicati e acuti, di Jean George Auriol. Ma egli non era soltanto un gradito e apprezzato collaboratore; era, soprattutto, un amico del vero cinema: con pari gioia salutava il buon film che veniva da Mosca e da Hollywood, da Roma o da Stoccolma. Sempre inquieto del nuovo, ma al contempo assertore convinto della potenza, della validità della tradizione classica che il cinema si è, in cinquant'anni, creata, Auriol amava stare « all'avanguardia ». Non già dell'avanguardia sterile, del cinema fatto per gioco. Egli sapeva valutare con cura e precisione tutti gli elementi che costituiscono il cinema; sapeva che era un'arte viva, e per questo l'amava e stava « all'avanguardia ».

Il suo nome rimane legato ad alcune tra le migliori iniziative e realizzazioni della cultura cinematografica. Nel 1928-29 fu redattore capo di « Du Cinéma », rivista di « critica e ricerche cinematografiche »; subito dopo, redattore di « La Revue du Cinéma » che, nei primi anni del sonoro, costituì uno dei fatti più vivi della letteratura cinematografica dell'epoca. Focoso ed entusiasta, ma lucido e riflessivo come si addice a un vero intellettuale francese, Jean George Auriol si trovò, in tutte le battaglie cinematografiche di quel tempo, dalla parte giusta della barricata. Fu con Eisenstein, Moussinac, Balázs e Richter al « Primo congresso di cinematografia » tenutosi in Svizzera al castello della Sarraz; e non abbandonò mai il gusto del dibattito, il piacere della discussione: non un gusto e un piacere « in sé », ma un reale gusto e un concreto piacere: quello di scambiare idee, di agitare argomenti, di contribuire, con lo sforzo comune, alla definizione, alle scoperte, alle conclusioni, all'apertura di nuove vie dell'arte cinematografica. L'Italia, che lo ebbe gradito ospite negli ultimi anni, lo ricorderà anche per il contributo vivace e intelligente ch'egli portò, l'anno scorso, al Congresso di Perugia, ove svolse con calore i suoi punti di vista, e - in un'epoca che vede il tentativo di formare gruppi chiusi - si gettò risolutamente nella discussione.

Di « La Revue du Cinéma », prima serie, fu l'animatore e l'organizzatore coscienzioso ed entusiastico. Con franca indipendenza, accolse in quelle pagine Ehrenburg e Chavance, Kracauer e Arnoux, Jameson e Altman, e poi tutta la schiera di letterati francesi che al cinema si interessavano. « La Revue du Cinéma » di quegli anni resta una preziosa raccolta di documenti, di testimonianze, di indagini, di saggi; e ancor oggi, a scorrerne le pagine, si avverte la vitalità polemica, l'amore di approfondimento, che animavano Auriol e i suoi diretti collaboratori. Altrettanto si può dire della seconda serie della rivista, che Auriol diresse dal 1946 all'anno scorso, e che si apriva con una sua dichiarazione, che oggi ci par giusto e doveroso considerare il suo testamento spirituale: « Il cinema è un'arte popolare ma, prima di raggiungere la folla, i cineasti di tutti i paesi devono poter disporre di una tribuna, di un "atelier". Hanno necessità di intendersi, di esprimersi, di confrontare, scambiare, precisare le loro idee. "La Revue du Cinéma" dà loro appuntamento ». E' con nostra profonda tristezza che oggi, all'appuntamento, manca proprio lui, Jean George Auriol, valido cineasta e prezioso amico.

Il nome di Jean George Auriol resta inoltre legato alla fondazione dello « Studio 28 »: un piccolo cinematografo di Montmartre che anti-

pava, nel 1928, anno in cui venne fondato, l'odierno « Cinéma d'essai » parigino. Auriol pubblicò diversi saggi e articoli anche in « L'Ami du Peuple », « Pour Vous », « Intermède » e « Bianco e Nero »; diede un testo chiaro e prezioso a due interessanti inchieste di Nancy Naumburg e Stephen Watts, lanciati da Payot con i titoli « Silence! On tourne » e « La technique du film ». Collaborò allo scenario di diversi film: « L'épervier », « L'honorable Cathérine », « Le carrefour des enfants perdus » e « Fabiola ». Aveva appena terminato le « edizioni » francesi di « Cielo sulla palude » e di « E' primavera... » e, con Henry Jeanson e Luigi Zampa lo scenario di « E' più facile che un cammello... ».

Di Jean George Auriol, che aveva 43 anni, pubblichiamo un articolo ancora inedito, e da lui scritto per il numero 5 di « La Revue Internationale du Cinéma ».

CINEMA

Eisenstein e J. G. Auriol al Congresso del cinema indipendente tenutosi in Svizzera nel 1929.

## DI LÀ DALLE IMMAGINI

GRIFFITH... ancora una volta è verso di lui che dobbiamo volgerci, è fino a lui che dobbiamo risalire per trovare la fonte di una delle più belle ambizioni del cinema: frugare un carattere, una vita interiore, un'anima. Non soltanto far leggere sul volto dell'essere umano concepito ad immagine di Dio ciò che questo essere prova, desidera, decide, ma esprimere il movimento interiore di uno spirito, un sogno, un pensiero. Noi dobbiamo in realtà ricordarci la meraviglia di Louis Delluc, trent'anni or sono, poi la nostra stessa emozione, la nostra curiosità di fronte ad una Gish scrutata da D. W. Griffith, il quale contemplava, di là dalla sua stupefacente interprete, una eroina di leggenda moderna, un mito uscito dal romanzo d'appendice, ma che non era altro che la metamorfosi di quello di Cenerentola, trapiantato nella società borghese. Questa analisi diretta, per eloquente che fosse, semplificava il carattere del personaggio attraverso la forza delle cose, poiché il linguaggio che Griffith inventava era allora molto povero; ma non poteva essere che semplice, perché la folla fatica tanto a leggere un'immagine concreta quanto a cogliere il significato di una spiegazione verbale. Quando il cinema non è semplice, il pubblico non guarda più; cioè a dire non collega più tra loro le immagini parlanti, come, al concerto, l'uditore che non capisce o non ama la musica non sente più che dei suoni. Per mezzo di questa analisi o, in altre parole, dell'attaccamento, attraverso l'occhio, allo spettacolo di ciò che l'uomo offre di più chiaro per essere colto, se non tradito: il suo volto, siamo giunti a penetrare con la "camera" nella testa dell'uomo tanto profondamente e con tanta precisione quanto con i mezzi del drammaturgo e del romanziere. Gli è che, nel frattempo, sebbene il pubblico si familiarizzasse lentamente con la sua sintassi, il linguaggio cinematografico si sviluppava e frequenti arricchimenti tecnici facevano del film una sorta di sintesi delle arti.

Il film animava o prolungava la pittura, assorbiva il teatro, viaggiava nello stesso istante nello spazio e nel tempo, metteva l'uomo di fronte ad impressioni mai ricevute; e se certuni ritengono che la visione diretta, illuminata e precisata dalla scelta, dalla composizione e dallo stile dell'artista, sia meno chiara di un discorso, noi al contrario crediamo ch'essa sia spesso più riso-



Una delle ultime fotografie di J. G. Auriol.



Con « *The Naked City* » (« *La città nuda* », 1947) Mark Hellinger « riportò una vittoria decisiva; servendosi di un intreccio poliziesco abbastanza banale, impose alla folla una personale visione ».

appoggiandosi sull'iconografia cristiana, prima simbolica poi descrittiva; si vorrebbe ancor più tracciare la via di una nuova arte cristiana del cinema. Frattanto, sarebbe tanto stolto ricondurre la visione del film a una semplice operazione sensoriale quanto condannare la letteratura sotto il pretesto che la verbosità deteriora il valore delle parole, e abusivo negare al cinema la sua nobile potenza sotto il pretesto che ogni anno esso scaglia un'ondata di film di bassa qualità allo stesso modo che, da Gutenberg in qua, pullula una letteratura di basso livello. Che non si dimentichi, che ci si persuada che il cinema talvolta non ha bisogno che di una successione di un minuto di immagini parlanti, ingegnosamente composta e realizzata, per richiamare l'attenzione dello spettatore al cuore stesso di ciò che richiederebbe lunghe pagine di spiegazione e di paralleli da parte del drammaturgo, del romanziere e del "reporter". Gli è che il cinema illumina tutto questo — dramma, romanzo, racconto — con la poesia sua propria, che è una specie di musica e non il puro fascino fotografico che per pigrizia gli si è sempre riconosciuto. Non scrivo la parola musica senza approfittarne per aggiungere che bisogna conoscere il cinema come bisogna conoscere la musica per possedere pienamente un film. Del resto, vi sono film che si vedono e si rivedono con maggior piacere, perché vi si ritrovano e scoprono sempre più cose, tanto è vero, che un capolavoro dello schermo fa vedere ancora più particolari di quanti ne mostri.

Si domandava recentemente alla romanziere inglese Elizabeth Bowen se l'avventura poliziesca avesse influenzato il romanzo. « In fondo », rispose essa, « il romanzo è qualcosa di diverso da un'inchiesta sul mistero umano? ». Quale scrittore contemporaneo, a parte Proust nella sua opera immensa o Joyce in un monumento di 732 pagine, ha potuto riuscire in una inchiesta su un "mostro" della società moderna come quella compiuta da Orson Welles in *Citizen Kane*? Arte di masse, arte collettiva... l'abuso di queste formule, a poco a poco incartapecorite impedisce forse che il film non abbia mai maggior forza e carattere di quando è il frutto di un creatore unico, di un autore-realizzatore dominante che, per di più, può essere il proprio attore, come una volta Chaplin, Sjöström, von Stroheim, e oggi Welles? Non è sullo schermo che quest'anno si rivelano due umoristi molto differenti, ma che tutti due si esprimono tanto liberamente con la camera quanto un Daumier con la sua matita e un Wilde con la sua penna: Renato Castellani, autore-realizzatore di una commedia dove il preteso fatto di cronaca è divenuto ricca materia romanzesca: *E' primavera...*; e Robert Hamer, coautore-realizzatore di una satira tanto intelligente da non esser mai grossolana e tanto leggera che si crederebbe di seguire la conversazione del più brillante conversatore britannico d'oggi: *Kind Hearts and Coronets*? Vedendo e rivedendo queste due opere, una italiana, l'altra inglese, si constata ancora che la qualità spiccata dei loro au-

tori è il dono di cogliere dei personaggi e di illuminarne l'anima. Se, per lungo tempo, il cineasta non ha goduto della libertà di espressione del romanziere, che ha potuto ricorrere a tutte le tecniche (racconto diretto o indiretto, dialogo, lettere, evocazione, commento, ecc.) per muoversi nello spazio e nel tempo e per abbandonarsi all'introspezione o allo studio approfondito di diversi caratteri, è perché, ingombro di superstizioni del cinema muto, purista all'eccesso, paralizzato da produttori viventi nel terrore del pubblico, che è lento ad ammettere il progresso dell'artista, il cineasta ha spesso mancato di immaginazione e di libera audacia nel servirsi del più meraviglioso mezzo d'espressione che l'uomo abbia inventato.

Quello che ha fermato il cineasta è il fatto che non si sentiva spesso la forza di imporre chiaramente la propria visione alla folla, alla quale egli non deve chiedere uno sforzo che, naturalmente, è grave. La folla preferisce vedere solo la superficie delle cose che essere colta da vertigine. La difficoltà consiste nel non scoraggiare né spaventare lo spettatore abituato a seguire un cammino facile e un giuoco di cui conosce, sorprese incluse, le regole. Lo spettatore, per accettare di avventurarsi per un cammino sconosciuto, reclama degli avvertimenti, dei segnali, un soccorso. Così un autore-produttore riportò una vittoria decisiva servendosi di un intreccio poliziesco abbastanza banale, per inaugurare un procedimento personale che segna una sorprendente conquista del cineasta. E' Mark Hellinger, che, al pari di una specie di angelo profano, interpellava in pieno film i personaggi di cui presentava e commentava il dramma nel suo *The Naked City*, ricordando ad essi nel momento più tragico del loro destino che erano forse ancora liberi di sfuggirgli! Così, d'altro canto, ci vorranno lunghi anni perché Robert Bresson veda il pubblico apprezzare le sue *Dames du Bois de Boulogne*, perché egli ha conservato una posizione troppo discreta e, in partenza, inaccessibile, tra lo spettatore intorpidito e dei personaggi troppo complessi. Non si tratta che di un racconto preso a prestito da Diderot, ma tre caratteri femminili vi sono così sottilmente "radiografati" per mezzo dell'immagine, del gesto, dell'intenzione, dell'impulso che ogni spettatore potrebbe, dopo, se ha saputo leggere il film, scriverne l'interminabile romanzo. Dicevo che un capolavoro dello schermo fa vedere ancor più particolari di quanti ne mostri. Lo ripeto. Il cinema che non suggerisce altro che l'immagine descrittiva non è che giornalismo ordinario. Ma bisogna tendere l'occhio, guardare lo schermo dove passa ben altro che "quello che accade" nell'aneddoto. Bisogna guardare con intelligenza lo schermo dove ogni tratto di luce è ad un tempo sillaba, nota musicale e simbolo. Poiché, come si è letto sulla porta di un cinema arabo: « l'ingresso in sala è vietato ai ciechi ». Le sale di cinema sono piene di gente che non sa vedere, e un'anima si decifra e si legge con gli occhi dell'anima. Così com'è, il cinema ha già messo a nudo migliaia di caratteri. Preteso miserabile, il cinema è ricolmo di ricchezze trascurate.

JEAN GEORGE AURIOL

# LA MUSICA "DA TRE SOLDI," ricorda lo scomparso Weill

« NON SI PUO' certamente negare che alcuni elementi fondamentali di quest'opera nuova, che sopra tutto vuol essere un "oggetto" di svago, cioè una "merce" divertente, possano agire sulla sensibilità di certo pubblico in termini di evidente ed aperta provocazione ». Con queste parole, perfino troppo coraggiose e spregiudicate (riprese poi, nel loro sostanziale significato anche se modificate nella forma, in quelle fondamentali "osservazioni" aggiunte, secondo la sua abitudine, all'edizione a stampa dell'opera), Bert Brecht presentava, nel 1927, il suo "songspiel": *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (trad. lett.: « Ascesa e caduta della città di Mahagonny ») — dovuta la musica all'amico Kurt Weill — al pubblico del Festival di musica moderna di Baden-Baden. Tuttavia ancor oggi, malgrado le tante polemiche, le tante discussioni, le tante "sistemazioni" critiche, ben pochi, tra gli amici esattamente come tra i nemici, hanno compreso il significato ed il valore effettivi della volontà provocatoria di Bert Brecht e di Kurt Weill. Una triste dolorosa notizia di questi giorni lo prova: Kurt Weill, appena cinquantenne, è morto a New York; soltanto *Combat* tra i giornali europei ha recato con tempestività la notizia; la rivista *Time* ha dato l'annuncio senza alcun rilievo, con poche ed equivocate parole di commento. « E' morto Kurt Weill, a cinquant'anni, compositore tedesco di commenti musicali per film (*Lady in the Dark* e *One Touch of Venus*), collaboratore di Maxwell Anderson nel recente "successo" di Broadway, *Lost in the Stars*; soffriva di disturbi cardiaci; viveva a Manhattan ». Invece noi sappiamo benissimo che con Kurt Weill non solo è scomparso uno dei più grandi musicisti del nostro secolo, certamente il più insigne rappresentante della musica rivoluzionaria tedesca di quell'altro dopoguerra, ma soprattutto un uomo che, attraverso la sua opera e attraverso la sua stessa esistenza, ha posto alcuni principi fondamentali alla nostra coscienza di uomini moderni. Per questo Kurt Weill rimane grande ed amato, anche se ha dedicato gli anni della sua vita americana a confezionare canzoni ed operette banali. Perché Kurt Weill è stato una bandiera, una guida a quel movimento che si è illuso, all'indomani dell'altra guerra, di rinnovare la vecchia Europa. Non c'è riuscito — lo vediamo fin troppo bene —, tuttavia in ogni parte del mondo vivono migliaia di giovani che, forse anche senza saperlo, hanno imparato proprio da uomini come Weill a non "star fermi". « Ed essi — scriveva Edoardo Persico — sono l'esercito della salvezza dell'arte moderna ».

L'opera di Kurt Weill, i suoi "melodrammi" (come suona anacronistica e falsa questa parola adattata a *Die Dreigroschenoper*, a *Mahagonny*!), i suoi "song-

spiel" rappresentano infatti l'equivalente musicale dei drammi sociali di Toller e di Brecht, delle caricature inesorabili di Grosz, delle meravigliose esperienze scenografiche di Piscator, dei film di Lang e di Pabst. E proprio su testo di Brecht sono musicate le opere più famose di Weill, e proprio da *Die Dreigroschenoper*, il loro capolavoro, Pabst ha tratto nel 1931 — rispettando anche le parti musicali — uno dei suoi film più notevoli e fondamentali. Anzi, queste opere rappresentano forse la sintesi di tutte queste esperienze artistiche, di tutti questi slanci morali. In quest'azione di propaganda (si intenda la parola non nel senso volgare e contingente in cui tanti la usano, svuotandola di ogni reale significato) per un mondo migliore, per una società senza ingiustizia e senza violenza, il teatro doveva necessariamente occupare una posizione di primaria importanza. Il teatro è infatti, tra tutte le arti, quella più ricca di comunicativa immediata, quella più comprensibile a tutti. Ed ogni sforzo di Brecht e di Weill era proprio teso a creare uno spettacolo nuovo capace di commuovere "tutti" gli uomini. Nella musica di Kurt Weill

il significato polemico del testo di Brecht trova il suo alleato più efficace. Entrambi, in quella ricerca di "mezzi" teatrali più violenti, più immediati, tendono al superamento definitivo della cosiddetta "opera sintetica", dell'opera cioè tradizionalmente intesa, nel senso wagneriano soprattutto, in cui i vari elementi — parola, musica, azione, scenografia — si annullano nel tentativo di fondersi in una superiore perfezione. Dalla collaborazione di Brecht e di Weill nascono opere in cui alla dinamica tradizionale, alla progressione logica, allo sviluppo organico si sostituisce un gioco di montaggio. Musica, parola, azione, quadro scenico (con tutte le sue inesauribili possibilità, cinema compreso) concorrono sì a creare una suggestione spettacolare, ma per vie distinte, indipendenti, spesso contrastanti. Nulla deve rimanere oscuro, incomprendibile al pubblico, tutto invece — atti, situazioni, caratteri dei personaggi, singole battute — deve essere spiegato e subito. Ogni personaggio, ogni atto devono essere offerti allo spettatore già sottolineati da un giudizio morale. Così ritroviamo ogni momento nelle opere di Weill e di Brecht parole brutali e volgari accompagnate da melodie languide e dolcissime. E, naturalmente, il contrario. Il linguaggio musicale di Kurt Weill è estremamente semplice. Le deformazioni melodiche e le dissonanze (specialmente dopo *Die Dreigroschenoper*) sono ridotte al minimo. Sono gli insegnamenti della "gebrauchtsmusik", della "musica pratica", della musica cioè intesa come riflesso immediato ed evidente della coscienza collettiva (e quindi musica comprensibile a "tutti" gli uomini e non solo



Una immagine di « Die Dreigroschenoper » (1931): il film che Pabst ha tratto dall'omonimo capolavoro di Kurt Weill Bert Brecht. Weill è morto in questi giorni a New York; aveva cinquant'anni.



« *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* » (tit. lett.: « *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* », 1927): prima opera nata dalla collaborazione di Bert Brecht e Kurt Weill. Venne presentata per la prima volta in Italia durante il Festival musicale di Venezia, nel settembre del 1949.

ad una "élite"). Tutta la violenza polemica è affidata all'effetto aggressivo e provocante delle melodie, assunte direttamente, con feroci continue deformazioni espressive, dalla pratica dell'operetta borghese, dei "music-halls", del jazz piú scadente.

Questa veste esteriore ha molte volte suscitato lo scandalo. Non è di tutti i giorni ascoltare sui palcoscenici lirici (una volta composti i "songspiel" venivano però rappresentati nei cortili delle fabbriche) temi, risoluzioni e modi tipici della musica da ballo e dell'operetta o vedere scenografie immaginate con proiezioni luminose e cartelloni aggressivi od ascoltare

un testo ferocemente allusivo. Tuttavia il pubblico borghese ha saputo conservare una certa sensibilità, un certo discernimento anche per le manifestazioni dell'avanguardia. Per questo gli "esperimenti" francesi, passato il primo momento, sono anche stati accettati. Ma Brecht, ma Weill non sono stati accettati perché erano veramente e sinceramente rivoluzionari. E per questo il secondo è morto quasi dimenticato in America e *Time*, per ricordarlo, ha parlato delle sue povere canzonette, delle sue povere commedie musicali, non di *Die Dreigroschenoper*, non di *Mahagonny*, non di *Der Jasager*: le quali erano la vera voce di Kurt Weill, il suo

messaggio tragico e disperato ad un mondo che non voleva ascoltarlo. Per noi, tuttavia, Kurt Weill rimane con Bert Brecht il rappresentante piú significativo della generazione post-espressionista, la generazione che ha cercato di sostituire allo psicologismo dei borghesi guglielmini un'organizzazione razionale della vita. L'espressionismo era morto alle loro spalle, aveva consumato nella guerra appena trascorsa la sua disperata solitudine.

Questo è per noi Kurt Weill. Le canzoncine e le commedie musicali non contano.

ROBERTO LEYDI

Da un manoscritto di Kurt Weill.

*Die sieben Todsünden*  
(Les sept péchés capitaux)

Kurt Weill  
(Wort von Bert Brecht)

Nr. 1.  
(Introduction)

*Andante sostenuto*

# È BEN DIFFICILE SCRIVERE LA STORIA

THE FILM TILL NOW di Paul Rotha (1) fu il primo serio tentativo di sistemare la storia del cinema in una visione panoramica. Il momento era propizio, per un primo bilancio. La rivoluzione del sonoro, allora in atto — si era nel 1929 — segnava chiaramente la chiusura di un capitolo e l'apertura di un altro. L'avvento del nuovo mezzo era ormai cosa fatta, eppure il disorientamento tra i teorici e i critici appariva ancora grande. Come dimostra il fatto che il volume del Rotha si chiudesse su un totale scetticismo circa la possibilità di fondere fruttuosamente immagine e parola (non dico suono, perché su questo punto l'autore vide subito chiaro). Rotha chiudeva la sua trattazione esprimendo fiducia che l'avvento del dialogo sarebbe stato un fenomeno passeggero. Ora, è già evidente da questa posizione come la sua opera assuma oggi necessariamente un valore retrospettivo. Ed è quindi giusto che l'autore, decidendosi a ripubblicarla (2), per non privare i lettori d'oggi di una trattazione storico-estetica di notevole portata, abbia preferito lasciare il testo come stava. Non senza però chiarire la propria attuale posizione in una vasta prefazione, che reca la data dell'agosto 1948. Dal 1929 in poi la posizione di Rotha, nel cinema britannico, è mutata sensibilmente. Alla sua attività di studioso si è unita — non meno e, forse più, importante — quella di documentarista, nel quadro del movimento avviato da Grierson. Le idee attuali di Rotha risentono quindi dei frutti dell'esperienza pratica. Ed egli si è preoccupato, nella sua prefazione, sopra tutto di indagare i problemi economici del cinema d'oggi in tutto il mondo, e particolarmente in Inghilterra. E poi, si avverte in Rotha la consapevolezza della necessità di una storiografia saldamente affondata nel substrato sociale, politico di cui una cinematografia è più o meno consapevole manifestazione; come è dimostrato dalla ammirazione con cui egli fa riferimento al *From Caligari to Hitler* di Kracauer (3) ed anche a *The Rise of the American Film* di Jacobs (4), opere che fondono l'esigenza estetica con quella sociologica.

Non è ora il caso di soffermarci a lungo sui problemi trattati da Rotha, i cui termini sono del resto ben noti ai nostri lettori. Il suo discorso verte essenzialmente sull'antinomia-base del cinema, arte-industria, sulle possibilità di feconda esistenza per le varie cinematografie europee, in lotta di sopravvivenza, su diversi piani, contro lo strapotere industriale di Hollywood, sulla necessità per l'artista creatore di sottrarsi ai vincoli e all'anonimato di una produzione organizzata in serie. Per questa via, Rotha si sofferma brevemente, ma con aperta ammirazione, sul nuovo cinema italiano, in cui individua appunto i risultati di una condizione di libertà creativa e che egli pone a fianco della fioritura sovietica dell'ultimo decennio muto e di quella britannica del documentario, tra i movimenti che hanno rivendicato la supremazia della fantasia sulla tecnica. Pur-

troppo anche Rotha, come troppi studiosi stranieri, generosamente entusiasti, non dimostra di avere le idee del tutto chiare sul cinema italiano. Come ognuno può capire da un discorso di questo genere: « Con scarsa disponibilità di pellicola ed attrezzatura primitiva, un gruppo di film italiani, dei quali *Paisà*, *Roma città aperta*, *Il miracolo*, *Terra Firma*, *Quattro passi tra le nuvole* e *Sotto il sole di Roma* sono tra i più importanti, ci hanno ridimostrato che cosa significhino vitalità, sincerità e reale abilità nell'esecuzione dei film ». Ora, una esemplificazione del genere è alquanto curiosa. Lasciamo perdere quel *Terra Firma*, che con un po' di buona volontà possiamo tradurre in *La terra trema* (1948); ma *Quattro passi fra le nuvole* (1942) appartiene ad una fase anteriore del nostro cinema, e poi non è davvero lecito citare *Il miracolo* (cioè la seconda parte di *L'amore di Rossellini*) e sottacere De Sica. Ma è un fatto che Rossellini ha impressionato Rotha assai più di tutti gli altri registi nostri. Come risulta dall'entusiastico apprezzamento che egli fa subito dopo del suo talento e del suo metodo "improvvisato". E fin qui, nulla da obiettare. Ma il giudizio su Rossellini non risulta più altrettanto accettabile, se si leggano le righe seguenti: « In Italia, egli ha molti imitatori, ma fino ad oggi nessuno è dotato di pari abilità nel dare forma alla realtà nella sua immediatezza. Accanto a lui, Visconti e Castellani rivelano grande talento e se saranno liberi di costruirsi il proprio avvenire compiranno senza dubbio opere importanti ». Dove l'accostamento di Visconti e Castellani sulla stessa linea appare risibile e il silenzio circa De Sica inspiegabile. Nel 1948, Visconti era quello che è oggi: il nostro regista, forse, più importante, con due opere di gran classe al suo attivo. Se Rotha non le aveva vedute, doveva cercare informatori più accorti; e se le aveva vedute, mi pare strano che potesse confonderle col pur

intelligente e agile film di Castellani. Ragionamento analogo vale per De Sica, il cui *Sciuscià* non poteva essere ignoto allo scrittore.

Questo rilievo, di non indifferente entità, mi conduce a notare come il volume, uno dei più importanti, certo, di questi anni, valga a dimostrare una volta ancora quali difficoltà comporti la stesura di un'opera storiografica sul cinema. Arte che, per le sue caratteristiche, rende ardua non solo una esauriente documentazione, anche per i film contemporanei alla stesura dell'opera stessa, ma addirittura la formulazione di giudizi basati su una base di minima comune accettabilità. Rotha, evidentemente affaccendato in altre attività, ha ceduto il compito di aggiornare l'opera a Richard Griffith, al quale incombeva così il compito di scrivere la storia di vent'anni di cinema, dell'intero periodo sonoro, cioè. Griffith è un nome non ignoto agli studiosi di cinema: durante l'ultima guerra questo americano collaborò alla compilazione di documentari, tra cui la famosa serie *Why We Fight* di Capra. Ed è ora "Executive-Director" al "National Board of Review of Motion Pictures" a New York. Per un certo periodo ha lavorato anche alla "Film Library" del "Museum of Modern Art" ed ha perciò una ricca nozione diretta della storia del cinema. Per concludere, Griffith gode la piena stima di Rotha, il quale dichiara di condividere tutti o quasi i giudizi da lui espressi e di averlo sovvenuto nei casi di mancata conoscenza diretta di certe opere, particolarmente europee. Poiché Griffith parla, è ovvio, da un angolo di visuale americano. Di un americano ragguagliato e progressivo, con l'occhio teso a quel substrato sociale di cui si parlava ed in continua polemica con i metodi dell'industria. Con tutto ciò, *The Film Since Then* (vale a dire, *Il film da allora*, duecento pagine di tratta-

Richard Griffith "ce l'ha" con John Ford, e a « Stagecoach » (« Ombre rosse », 1939) preferisce il più recente « My Darling Clementine » (« Sfida infernale », 1946), di cui diamo un'inquadratura.



zione integrativa di *The Film Till Now*, vale a dire *Il film fino ad ora*) è un saggio che lascia estremamente perplessi. Non intendo soffermarmi su certi errori di dati e specialmente di date, peraltro spiacevoli in un'opera del genere; d'altro canto, queste pagine denotano uno scrupolo costante di informazione, una stesura non frettolosa. Ma mi sembra utile dare una rapida scorsa a *The Film Since Then*, per discutere la leggerezza frequente di giudizio, tale da conferire a questo panorama storico una patente di sospettabilità e da rendere domani la sua consultazione alquanto pericolosa per un lettore non direttamente documentato sulle opere. Siamo, d'accordo, nel campo dell'opinabile. Ma mi sia concesso che anche l'opinabilità ha un limite; senza di che, sarebbe assolutamente inutile scrivere e leggere la storia.

La parte veramente notevole dell'opera di Griffith (tale da far rimpiangere che la sua facoltà critica non sia all'altezza di quella storicamente sistematica) è rappresentata dall'ampio capitolo iniziale della trattazione sul cinema americano, intitolato *Soggetti e temi*, nel quale si traccia un lucido e succoso panorama del film statunitense sonoro, dal punto di vista dell'evoluzione dei contenuti. Basterebbe uno scritto del genere a dimostrare che Griffith è una persona sotto più rispetti provveduta. E non mi resta che invitare chi ne sia in grado a leggersi quelle pagine, avvicinandosi alle migliori del Jacobs, per la facoltà di proiettare il fenomeno cinematografico su un piano largo di socialità. I guai cominciano col capitolo successivo, dedicato a *Registi, scenaristi e produttori*. La sostanziale esattezza di un'ampia valutazione di Vidor mi fece, leggendo, indulgere alla inspiegabile lode attribuita a *The Citadel* («La cittadella», 1938), sulla base dei suoi presupposti sociali. E così pure non feci troppo caso all'affermazione, secondo la quale la tecnica del racconto a rovescio sarebbe, in *The Devil Is a Woman* («Capriccio spagnolo», 1935) di von Sternberg, impiegata più brillantemente che in qualsiasi altro film ricordato dall'autore (affermazione, quest'ultima, postillata in nota da Rotha con un: «Anche più brillantemente che in *Le jour se lève* di Carné?»). Cominciò a mettermi in sospetto la frettolosa confusione del gradevolissimo *Heaven Can Wait* («Il cielo può attendere», 1943) insieme con altre, scolorite prove dell'ultimo Lubitsch. Mi lasciò anche più dubbioso la arruffata sintesi della carriera americana di Lang, dove si prende in considerazione il mediocre *Man Hunt* («Duello mortale», 1941), si deprezza oltre misura il notevolissimo *Hangmen Also Die* («Anche i boia muoiono», 1943) e si accomuna distrattamente *Scarlet Street* («La strada scarlatta», 1945) con l'innominabile *The Secret Beyond The Door* («Dietro la porta chiusa», 1947), sotto la definizione di «accettabili "thrillers" in stile correntemente popolare». Arrivato a Capra e a Ford, mi resi conto che di Richard Griffith sarebbe assai pericoloso fidarsi. Di Capra Griffith lamenta la insufficiente valutazione da parte di molti critici, definendolo «il più dotato e il più potente regista di Hollywood», e soggiunge: «Ingegnoso come Lubitsch nell'inventare intreccio ed azione, la sua virtù saliente è quella del montaggio. Egli si accosta ai suoi film come Grif-

fith o Eisenstein; la loro riuscita per lui è questione di costruzione analitica». Con Ford invece Griffith ce l'ha. Concede con estremo e visibile dispiacere che si tratta di un regista importante, ma non digerisce bene la stima di cui egli gode. Per esempio, Griffith fa molte riserve circa *The Lost Patrol* («La pattuglia sperduta», 1934), e *The Informer* («Il traditore», 1935), i due film che stabilirono il prestigio universale del regista. Dice che si tratta di una «curiosa reputazione, basata sul fatto che Ford dovette blandire la sua casa produttrice, la R.K.O., affinché gli permettesse di fare *The Lost Patrol* e *The Informer*, che tutti due vennero girati in base a preventivi estremamente bassi, che sulle prime essi ebbero scarso successo di casetta, per poi recuperare le loro perdite come risultato del consenso esaltatore della critica». Dopo di che, si sforza di dimostrare che l'inconsueta sostanza di quei film non era trasferita in una forma adeguata, accusando Ford di romanticismo e di patetismo. Estendendo cioè eccessivamente la portata di un rilievo che sarebbe esatto, se applicato soltanto a taluni eccessi di «pretenzioso, infantile simbolismo» nell'uso della "camera". Anche nei confronti di *Stagecoach* («Ombre rosse», 1939) Griffith non è molto benevolo, quando nota trattarsi di un altro oggetto del culto fordiano, ammettendo solo a denti stretti che quel film raggiungeva intensità e tensione, ma contrapponendolo, peraltro, con conclusioni negative, all'affine *My Darling Clementine* («Sfida infernale», 1946). Tutto ciò non impedisce che, nelle pagine dedicate a Ford, come in ogni pagina, si può dire, di Griffith, vi siano osservazioni acute, raffronti interessanti, giudizi che non si stenta a condividere. Ed è quindi tanto più spiacevole il dover constatare una simile mancanza di equilibrio. Voi leggete, per esempio, a pagg. 484-85 una analisi positiva, se pur venata di qualche dubbia riserva, di *The Grapes of Wrath* (1940), film tra i più puri che vanti lo schermo americano, e sottoscrivete il giudizio. Ma a pag. 487 vi accorgete che quel giudizio non era sereno; perché sullo stesso piano del film di Ford viene esplicita-

mente posto lo scadente *Of Mice and Men* («Uomini e topi», 1939) di Milestone («prodotto contemporaneamente a *The Grapes of Wrath*, è metro per metro all'altezza di quel notevole film»).

Di simile trasandatezza di analisi è chiaro segno il discorso su Wyler. A proposito del quale opere come *Dodsworth* («Infedeltà», 1936), come *These Three* («La calunnia», 1936), come *Dead End* («Strada sbarrata», 1937) vengono frettolosamente qualificate abili adattamenti di romanzi o di drammi, per poi soffermarsi su *The Best Years of Our Lives* («I migliori anni della nostra vita», 1946), affermando che «questo documento di psicologia americana pone Wyler all'altezza di qualsiasi regista di Hollywood quanto a padronanza del mezzo». E' chiaro che da una affermazione del genere il senso e il valore della carriera di Wyler escono completamente falsati. Chi legga che «scene quali quelle nel saloon di Hoagy Carmichael reggono il confronto con il procedimento analitico di Pabst e di von Stroheim» ha il diritto di stupirsi e di sorridere. E il sorriso si accentuerà, frammischendosi all'indignazione, quando, poche righe appresso, si leggerà che *The Story of G. I. Joe* («I forzati della gloria», 1945) è non solo l'opera migliore di Wellman, ma «uno dei capolavori del film sonoro». Ma le sorprese non sono finite. Griffith è un ammiratore di Cecil B. De Mille e dichiara che «da *The Squaw Man* (1914) a *Unconquered* (1947) nulla si è minimamente alterato nella sua capacità di osservazione o nel suo senso dei valori». Poco oltre si legge che *Eskimo* di Van Dyke («*Un Nanook in sintesi*»). Griffith è capace di prendere sul serio romanzi come *Mutiny on the Bounty* («Gli ammutinati del Bounty», 1935), di citare alla rinfusa con opere trascurabili film fondamentali nella storia del cinema statunitense come *My Man Godfrey* («L'impareggiabile Godfrey», 1936), di ignorare *Twentieth Century* («Ventesimo Secolo», 1934). Giunto a Billy Wilder, lo scrittore concentra la sua ammirazione su *Double Indemnity* («La fiamma del peccato», 1944), per poi definire «sot-

Da «L'onorevole Angelina»: film che gode le più calde simpatie di Richard Griffith, il quale peraltro trascura o dimentica del tutto l'attività di Luchino Visconti e di Vittorio De Sica.





A sinistra: da « *Story of G. I. Joe* » (« *I forzati della gloria* », 1945), definito da R. Griffith il miglior film di William Wellman e « uno dei capolavori del film sonoro ». A destra: Ray Milland in « *The Lost Weekend* » (« *Giorni perduti* », 1945), opera invece sottovalutata da Griffith.

to molti aspetti delusivo » *The Lost Weekend* (« *Giorni perduti* », 1945), « assai ammirato dagli esteti », ma che « non rappresentò un passo innanzi per Brackett e Wilder ». Ogni lettore è libero di commentare come crede questo giudizio; per conto mio, dissento non solo da esso, ma dal successivo su *The Emperor Waltz* definite del « peggior gusto possibile » e « conforme a tutti i più logori "clichés" hollywoodiani », mentre io mi ostino a considerare questo film sul piano di un buon Lubitsch. Il successivo capitolo su *Tre indipendenti*: *Chaplin*, *Disney*, *Flaherty* è su un piano di maggiore attendibilità critica. Si potrà discutere se *Monsieur Verdoux* sia effettivamente al vertice della parabola chapliniana (per me esso è un film, al contrario, di crisi e di decadenza); ma il tono della trattazione è serio ed elevato. Le storture offerte dal panorama americano, che si riferisce peraltro al settore per Griffith più familiare, possono far prevedere come anche il panorama europeo non manchi di squilibri (per tacere delle comprensibili lacune). Allo scrittore, per esempio, sfugge completamente l'importanza capitale di *La chienne* (1931), frettolosamente citata, nella storia di Renoir e del cinema

francese in genere. Come gli sfuggono i valori espressivi (non quelli contenutistici) di *La grande illusion* (1937), del quale non mi sembra proprio si possa dire che « si esprimeva interamente attraverso il dialogo e gli attori che lo recitavano », accusati inoltre, a parte von Stroheim, di teatralità. Griffith dice poi delle cose molto strane su *The Diary of a Chambermaid* (« *Il diario di una cameriera* », 1946), che tra l'altro egli sopravvaluta e che erroneamente considera un rifacimento di *La chienne*. Quanto al giudizio complessivo su Renoir, che questi sia legato a certi presupposti letterari può esser vero, ma che ami considerare il film in termini di scene isolate, piuttosto che unitariamente, credo non sia altrettanto vero. Del resto, sul cinema francese d'anteguerra Griffith non ha le idee molto chiare, tendendo a sottovalutarlo (vedi i giudizi sulle opere di Carné), in base a considerazioni che mescolano alle ragioni estetiche ragioni d'altro genere. Il cenno sul cinema francese più recente è poi di una insufficienza assoluta. Accanto a lacune sostanziali stanno giudizi sbrigativi come questo: « il molto sopravvalutato *Le corbeau* (1942) di Clouzot, il sopravvalutatissimo *Les enfants du Paradis* (1944) di

Marcel Carné », dove si desidererebbe almeno qualche motivazione generica.

Il panorama inglese è logicamente meglio documentato, ma gli apprezzamenti sono spesso cervellotici. Di Carol Reed si esalta fuor di misura *The Stars Look Down* (1939) e si stronca come "pseudometafisico" (sic) *Odd Man Out* (« *Fuggiasco* », 1946), accomunando Reed con Lean in un giudizio di pura abilità tecnica, dal quale Rotha si affretta a dissentire in nota, particolarmente per quanto riguarda il soltanto citato *Brief Encounter* (« *Breve incontro* », 1945). Oltre che per *The Stars Look Down*: del quale si arriva a dire che « paragonandolo con *Kameradschaft* di Pabst, o con certi film russi, non gli si rende piena giustizia ». Di Powell e Pressburger non si ricordano i film più interessanti. Infine, a pag. 553 si legge che *Henry V* (1944) e *Caesar and Cleopatra* (1944) sono « eccellenti trascrizioni » di opere teatrali (!!!), mentre a pag. 560, accanto a qualche riga di meno sbrigativo esame per il film di Olivier, si afferma che le « versioni da Shaw di Gabriel Pascal non richiedono alcun commento ». Passando al ragguaglio sul cinema sovietico, che è pure tra i più attenti, noto come sia piuttosto discutibile l'accusa fatta ad esso, di essersi tenuto lontano, nel decennio '30-'40, dai problemi del mondo contemporaneo russo e di aver cercato invece evasione nella storia. Se è vero che i film storici abbandonarono, è anche vero che molte opere si orientarono verso aspetti della vita sovietica, e la stessa trattazione di Griffith ne fa fede. Per quanto concerne la Germania, il discorso si rifà a Kracauer ed è impostato in maniera storicamente lucida e originale; il suo difetto è quello di una certa genericità, la quale esclude dalla citazione opere di qualche rilievo, da *Auf Wiedersehen, Franziska!* (« *Arrivederci, Francesca* », 1941) a *Münchhausen* (« *Il barone di Münchhausen* », 1942-43). Lacune varie vanno registrate nel capitolo dedicato alle cinematografie minori; tra gli svedesi si ignora, che so, Per Lindberg, tra i cecoslovacchi Vavra, il Fric di *Janosik* (1936), Cáp; tra gli ungheresi lo Szóts di *Emberék a avason* (1942), il Fejos di *En handfull ris* (trad. lett.: « *Un pugno di riso* », 1938). Del tutto assenti sono gli austriaci, da Ophüls a Forst a Reisch, e così via. Né mancano, anche qui, i giudizi arbitrari.

Richard Griffith dice delle cose molto strane anche su « *The Diary of a Chambermaid* » (« *Il diario di una cameriera* », 1946), film che erroneamente considera un rifacimento di « *La chienne* ».



A proposito di *Vredens Dag* (« Dies Irae ») di Dreyer, Griffith cita un incredibile scritto di Rotha, dove si dice che « la recitazione è artificiosa e gelida, e non si può fare a meno di avvertire che non c'era simpatia né comprensione tra Dreyer e i suoi attori ». Nel complesso, Rotha concede: « confrontato con molto di ciò che passa attraverso le macchine di proiezione, *Vredens Dag* ha doti di onestà di sforzo ed una certa dignità (sic), ma non posso trovarmi d'accordo con i molti critici internazionali che acclamano il film come un capolavoro del cinema; in realtà, io non riesco a rendermi ragione addirittura del perché sia stato fatto. Per quale motivo era necessario scegliere un tema così crudele e malvagio? Forse Dreyer era depresso e privo di fede nella liberazione dall'occupazione ». L'ultimo torto viene fatto ai messicani, dei cui film è citato il solo *Maria Candelaria* (di cui si ignora il regista), col commento che tali film « non sono in alcun modo notevoli se non per una fotografia sporadicamente buona ».

Ho lasciato per ultimo il capitolo sul film italiano, perché ci tocca da vicino e perché presenta forse gli squilibri più sin-

golari. In esso si dimostra, anzi tutto, la totale ignoranza, abituale negli stranieri, di quello che fu il nostro cinema durante il fascismo. Non si nomina neppure un'opera di quel periodo, affermando che dagli studi italiani non uscì un solo film degno di essere « preso sul serio ». Altro errore storico l'affermazione secondo cui « l'industria di Mussolini ed il suo personale sembra siano scomparsi completamente, come fece l'industria cinematografica della Russia pre-rivoluzionaria nel 1918 ». Vi sono poi quattro acute pagine su Rossellini, *Roma, città aperta* (1945) e *Paisà* (1946). In poco più d'una pagina è compendiato il resto del nostro cinema. Cioè — per Griffith — De Sica, del cui *Sciucchià* si dice che « il suo spirito era romantico e riformistico secondo un gusto ormai screditato », e Zampa. Un po' poco. Specie se si pensi che Zampa è preso maledettamente sul serio. A proposito di *Vivere in pace* (1946), si citano Silone e Levi e si afferma che il film esprime idealizzando quell'inerzia di fronte alle cause della realtà, che costituisce, secondo Griffith, « il più profondo male della cultura italiana ». *L'onorevole Angelina* (1947) gode di ampia trattazione, viene lodato per l'impostazione

più socialmente coraggiosa, viene criticato per la sua soluzione di compromesso: « una simile soluzione di un conflitto economico non era stata presentata seriamente sullo schermo dai tempi di *Metropolis* ». Di questo passo *L'onorevole Angelina* diventa la pietra di paragone della situazione cinematografica italiana: « E' questo compromesso un crudo riflesso di quello che è effettivamente accaduto in Italia durante lo scorso anno? O rappresenta l'esaurimento dell'impeto rivoluzionario che era la sola fonte del potere emotivo, e della forza filmica, della rinascita italiana? Soltanto i futuri film forniranno la risposta. E' importante notare che Rossellini è andato a Berlino per fare il suo terzo film, *Germania anno zero* ».

Diciamo la verità (senza offesa per il lavoro di Griffith, di cui apprezziamo i parziali risultati proficui e l'evidente impegno); è ben difficile scrivere la storia.

GIULIO CESARE CASTELLO

(1) Paul Rotha: *The Film Till Now*, London, Smith, 1930.

(2) Paul Ritha: *The Film Till Now*, in collaborazione with Richard Griffith; London, Vision Press, 1949.

SCRIVE Giuseppe Marotta, su *Bis*, la sua delusione. Ma come, amare tanto il cinema; tanto fare, per il cinema; e scrivere, e discutere, e lottare per il cinema, col bel risultato di vedere il pubblico decretare il trionfo di *Botta e risposta*? Che altro resta da fare, se non abbandonare il campo; se non tacere; se non boicottare? Questo conclude Marotta, dopo lunghe, irritate ma sincere considerazioni. Senonché, questa posizione Marotta poteva prenderla quando voleva, poteva prenderla sempre, ma non oggi; perché oggi il momento è del tutto sbagliato. Oggi il pubblico decreta il trionfo di *Botta e risposta*, e simili film? Dieci anni fa decretava il trionfo del *Fornaretto di Venezia*, il che era peggio, perché dieci anni fa nessuno muoveva un dito per difendere i buoni film, i film di alto valore culturale ed artistico, per la semplice ragione che film siffatti, sui nostri schermi, non circolavano. Oggi abbiamo la fortuna di avere dei film da difendere, dei film da valorizzare, dei film per i quali val la pena di battersi, per i quali è piacevole battersi, e dovremmo disertare? Oggi abbiamo la fortuna di avere strati sempre più larghi di spettatori i quali cominciano a capire, ad amare, a sostenere il buon cinema, e il cinema italiano migliore; e dovremmo disertare, abbandonare questi nuovi amici? Questa volta Marotta, ci spiace dirlo, non ci trova consenzienti. D'accordo sulla necessità di boicottare: ma boicottare che cosa? Tutti i film, indiscriminatamente? Nemmeno per idea! Boicottiamo pure i brutti film, i film velenosi: ma continuiamo a difendere, più di prima, i veri film, i film culturali, i film artistici. Del resto Marotta non si preoccupi, *Botta e risposta*, forse, non conserverà a lungo il primato degli incassi.

I difensori di *Manon*, non sapendo con precisione che pesci pigliare, ricorrono agli

## RIDER'S INDIGEST

argomenti più strampalati. Uno ne abbiamo letto, che pressappoco diceva: dopo Dostojevsky e Proust, il cuore umano non ha più zone buie per l'arte, per quanto misteriose, profonde e conturbanti esse siano; quindi, signori, per favore, lasciate in pace *Manon*. I difensori di *Manon* in questa direzione saran bravissimi, nessuno lo nega, in fatto di giudizi sulla plasticità dei mezzi espressivi, sulla musicalità del ritmo interno e simili problemi inesistenti; ma pare ignorino l'anatomia. Nel caso di *Manon*, non di cuore si tratta, ma di tutt'altro organo. Pare impossibile che oggi, dopo *Tropico del Cancro*, *Il nudo e il morto*, *Il muro e la pelle* e *Andrò a sputare sulle vostre tombe* (che è certamente, di questa letteratura, l'esempio maggiore), sia possibile fare confusioni di questo genere.

Una piccola confusione fa anche Guido de Reggio, sul *Popolo* di Torino, quando scrive: « Mi rincresce che il delizioso film *Le due suore* non sia italiano, non sia stato concepito ed eseguito in questa nostra terra di santi e di poeti, e che la nostra cinematografia lasci il campo della bontà, della fede, della dolcezza all'America — in particolare a Hollywood — per regalarci in compenso i *Vulcani*, gli *Stromboli* e tutti quei film che riproducono le nostre miserie morali e materiali, presenti e passate ». Già, perché *L'incubo del vampiro*, *Visione terribile*, *La figlia del diavolo*, *L'uomo mostro*, *La donna ragno*, *Il soffocatore della palude*, *Lo spettro che parla*, *La don-*

*na vampiro*, *La valle dei mostri*, *La belva dalle cinque dita*, sono film italiani, non film americani e — in particolare — hollywoodiani. Già, perché *Femmina folle*, *Valeria l'amante che uccise*, sono stati fatti a Roma, non a Hollywood (California, U.S.A.). Una suora non fa primavera. E neanche due suore. Neppure a Hollywood.

Amedeo Maiuri, una delle celebrità dell'archeologia italiana e mondiale, per puro dovere professionale (speriamo) è andato a vedere *Gli ultimi giorni di Pompei*, e dopo anni che non ci pensava, se la prende di nuovo con la letteratura romantica, e con i film da essa derivati. Dice che in questi film, e in quella letteratura, « ne è venuta fuori... una città (Pompei) di maniera, con case folgoranti di marmi, templi sempre ornati di serti di fiori, matrone altezzose e magistrati accigliati, e si dimenticano i serti di agli e di cipolle appesi alle pareti delle osterie, le anfore orinarie poste agli angoli delle vie per comodo dei passanti e per i bisogni dell'industria dei lavandai di panni, le contumelie grasse dei graffiti, gli amuleti messi in bella mostra sul banco della bottega e gli emblemi priapici inalberati sulle porte delle case malfamate ». Questo, sul *Corriere della Sera* di domenica 2 aprile, cioè con un giorno di ritardo sull'altro famoso pesce. Dice il Maiuri, che se ne intende, che non c'erano leoni nella Pompei dell'epoca (« per il fatto che non c'erano "carceri" sotto l'arena atti a custodire quelle fiere di lusso »), ma che nell'anfiteatro scorrazzavano « orsi dell'Appennino, tori, cinghiali e molossi, bestie insomma da corrida ». Bene. Se per caso i produttori leggono i giornali, può darsi che leggano anche l'articolo di Maiuri. E allora saremo a posto: oltre ai leoni, nei futuri *Ultimi giorni di Pompei* compariranno anche orsi, tori, cinghiali e molossi.

O. D. E.

NEI PEZZI di colore sulla lavorazione di un film si legge sovente dei « macchinisti » e forse i piú pensano che questa parola comprenda grosso modo tutti gli operai presenti mentre si gira. A parte il fatto che nel cinema, come in ogni altra industria, le mansioni sono sempre nettamente distinte tra i vari specializzati, per cui un elettricista raramente si mette a fare il carpentiere o un attrezzista il decoratore (e ciò non per mancanza di collaborazione, ché anzi lo spirito di corpo nelle « troupes » è sempre vivissimo, ma perché ognuno ha il suo da fare contemporaneamente: per cui uno scambio di mansioni sarebbe di intralcio alla lavorazione); a parte questo, i macchinisti rappresentano una specialità ben definita che in essi richiede una lunga esperienza specifica: i macchinisti sono i « servitori della macchina da presa ». E uso la parola servitori, invece di quella piú giusta di « addetti », proprio perché vedendoli lavorare si sente come essi obbediscano con slancio con scrupolo e con intelligenza, piú ancora che all'ordine ricevuto dal regista o dall'operatore, alle esigenze della macchina da presa. Finito di girare una certa inquadratura, in esterno, il regista dice loro per esempio: « Piazzatemi la macchina in questo punto, il campo è da quella parte ». La macchina è una cosa, oltre che esigente, costosa, pesante, ingombrante; una grossa cassetta nera che pesa per lo piú mezzo quintale, che costa qualche milione, che deve potersi muovere agilmente in tutte le direzioni, stando su una base perfettamente livellata e stabilissima. Ed ecco i macchinisti all'opera; due la prendono per le maniglie e la sganciano dalla base della testa pa-



Macchinisti, cioè « servitori della macchina da presa », mentre si sta girando la scena di un film. Il carrellista, dietro l'operatore, attende il segnale per mettere in movimento la « camera ».

# I SERVITORI DELLA MACCHINA DA PRESA

neramica, un altro si mette sotto, se la carica sulle spalle e via, da solo, verso la nuova postazione perché magari in due è scomodo trasportarla, dato il luogo; intanto qualcuno ha pensato al grosso cavalletto dalle lunghe gambe di legno snodate; sulla nuova postazione la macchina deve stare molto piú bassa, e un macchinista è andato a prendere le gambe corte del « baby », smonta il « ragno » e rimonta il cavalletto nanerottolo; il tutto viene rimesso a punto e subito viene fatto il « livello », regolando le gambe in modo che le varie bolle sul ragno e sulla macchina traguardino il segno. La nuova postazione di macchina è pronta. E si trattava soltanto di passare da una postazione fissa ad un'altra pure fissa. Pensate adesso al piazzamento di un « carrello aereo » o gru, quel movimento dolce, uniforme, che va lentamente scoprendo la scenografia piú impensata come se la macchina volasse con ali proprie. E tutto questo, magari, su degli sbalzi rocciosi.

Oggi che il nostro « neorealismo » ha lasciato il teatro di posa per andare a girare negli esterni piú impervi, i macchinisti si devono sentire gli angeli custodi della buona resa tecnica di un film. Perché allora sono essi, che trasformandosi in carpentieri, devono provvedere una base solida, piana, livellata, per ogni cosa e per tutti; per i riflettori e gli elettricisti che li manovrano, per i riflessi, per la macchina naturalmente, per gli attori; anzi, gli attori, in esterno, si può dire siano i piú aiutati dai macchinisti. Prendiamo ad esempio un film girato l'estate scorsa in Ciociaria: *Non c'è pace tra gli ulivi* di De Santis. Gli esterni erano per la maggior parte in zone montagnose e lontane dai centri abitati e persino dalle strade rotabili. Si giunge all'alba sui cocuzzoli de'la Quercia del Monaco o negli uliveti rocciosi presso Vallecorsa. Il regista (sceneggiatura sottobraccio e in testa al suo stato maggiore: operatore, aiuti e capo-macchinista)

designa la prima postazione del mattino; il fitto uliveto si abbarbica ai fianchi del monte su grossi gradini irregolari di roccia, dove qua e là le « macère » tengono su un po' di terra proteggendola alla meglio dall'erosione. Il gesto che fa il regista per stabilire dove passerà il carrello farebbe allibire chiunque: parte da una piccola piattaforma terrosa e indietreggia a sghimbescio sui roccioni che scendono in mezzo agli ulivi. E immediatamente quel punto diventa un cantiere; si rizzano praticabili di varia misura, cercando un primo approssimativo livello, poi, martello e chiodi, vanno a posto decine di palanche di cantinelle di cubi di pedanine di zeppe; il tutto per arrivare, da una parte, alla posa del binario in condizioni di perfetta sicurezza e livello; dall'altra per sistemare il tragitto che faranno gli attori. Dopo un paio d'ore d'intenso lavoro il carrello, grosso e pesante arnese su quattro ruote gommate, un sedile circolare e la colonna per la macchina da presa, viene issato sulle rotaie di legno incavate e scorre liscio con a bordo tre persone e un riflettore. Ora si cominciano le prove; se la macchina è servita, bisogna pensare agli attori e al resto; qua un paio di palanche su cui si possa camminare all'indietro senza inciampare e dicendo una battuta di tanti secondi; qui serve un « topolino » per tenere l'attore sempre alla stessa distanza dal carrello; là un attore deve entrare in campo andando a finire in un punto preciso del fotogramma (il regista, si sa, misura l'inquadratura col micrometro) e bisogna sistemare una pedana che non tocchi le rotaie facendole vibrare, mentre nel preciso punto di arrivo, a terra, un macchinista ha già piantato due zeppe nel terreno, in modo che l'attore arrivi al punto giusto senza cercarlo con gli occhi; piú avanti la ragazza deve scivolare su una roccia e qualcuno ha già pensato a strappare gli spini che le graffierebbero le gambe e a sistemare un cubo nascosto per farle trovare un appoggio sotto il piede sinistro. In-

tanto durante queste prove il regista concorda coi macchinisti al carrello i punti di fermata e i tempi di corsa (altre zeppe o pietre o segni vari di riferimento); l'operatore si rende conto delle condizioni di luce e stabilisce che qui ci vuole l'arco da duecento ampères (una piattaforma), là due cinquemila (una piattaforma per uno, mentre l'altro verrà legato con filo di ferro alla roccia) sulla macchina basta un duemila (pedalina e corda), mentre il microfono deve essere sospeso vicino al topolino (altra cantinella); qui, vedete, la fronda di quell'ulivo « impalla » un viso (ronchetta), là invece fa un'ombra che non va (c'è Saverio, il macchinista piú piccolino di corporatura, specializzato in queste cose: in un attimo guizza sull'albero, arriva al ramo piú alto e lega una corda che qualcuno gli lancia: la fronda non fa piú ombra). Intanto il sole si alza, si mette a fare un caldo indiatolato che spacca pietre e cervelli; prima i macchinisti pensano alla macchina da presa, che non deve prendere il sole (ombrellone da spiaggia e copertina) poi si penserà ai cervelli.

Il regista è quasi soddisfatto, però se la macchina potesse, verso la fine dell'inquadratura, arrivare a « picchiare » da un paio di metri, andrebbe meglio. Questo vuol dire una gru. La gru è una macchina che pesa qualche tonnellata, ci vuole un grosso camion e su, tra questi ulivi e rocce, forse un carro armato farebbe al bisogno. Non importa; i macchinisti, per altri casi come questo, hanno già inchiodato quattro grosse palanche che tenute assieme così formano una specie di altalena; dal meccanico del paese hanno fatto costruire un bilico di potrelle, portato da un albero calibrato sull'albero del carrello; in un momento smontano macchina e ragno; la strana altalena è piazzata; ad una delle estremità viene fissata la macchina e con altro filo di ferro cubi cantinelle e chiodi, si sistemano addirittura tre posti per l'operatore di macchina e i suoi aiuti;



1



2

all'altra estremità Fortunato, il capo macchinista grosso e massiccio, fa da contrappeso, mentre i compagni riprendono le prove con la stranissima gru. E naturalmente tutta questa macchinosissima congerie di segni, travi e via dicendo non comparirà affatto nell'inquadratura, nel campo, né s' sentirà minimamente negli attori, il cui movimento è assecondato e coordinato in ogni modo; quando si gira, oltre al movimento combinato del carrello aereo con gli attori e con i vari congegni e segni, bisogna pensare allo scorrimento dei cavi del duemila del motore e del microfono che una catena di uomini trasporta agilmente senza toccare il binario o altro e senza far rumore. L'inquadratura viene finalmente realizzata: sono ventidue secondi di proiezione.

E il lavoro dei macchinisti non si esaurisce in quanto abbiamo riferito. In altri casi potete vedere i « servi della macchina da presa » attentissimi non soltanto ad eseguire gli ordini ma a prevenire i desideri e i bisogni di tutti quanti: sovente prima che qualcuno dica una parola, un macchinista ha già rapidamente inchiodato due cubi affinché l'operatore abbia uno sgabello di altezza voluta o l'appoggio per un piede (appoggio che alla fine dell'inquadratura, tutto contorto sulla macchina, non aveva più); oppure quando l'attrice deve uscire di campo rapidamente in p.p., subito un macchinista si prepara a riceverla per non farla scivolare o cadere. Il corporato Folco Lulli, nel film di De Santis deve, in un paio di inquadrature, lasciarsi cadere in avanti a corpo morto, come si buttasse nel vuoto; ed ogni volta Fortunato, il più atletico e robusto, stava vicino alla macchina, braccia tese a riceverlo di peso: dopo le varie prove e le varie riprese, il colossale capoccia si sedeva da qualche parte, con le braccia che gli dolevano. E pensate che ci sono alcuni registi della scuola giovane che « raccontano » quasi tutto il film col carrello, che vanno a girare sul mare, tra le rocce o sui ghiacciai; e questo vuol dire che portano con sé, in quei posti, tonnellate di materiale, e i fidati, preziosissimi macchinisti che maneggiano quelle tonnellate assecondando le più curiose fantasie di movimento e di ritmo.

Questo è il lavoro dei macchinisti.

**BRUNO NOVARESE**

« Servitori della macchina da presa » al lavoro. Gli ultimi preparativi per un'ampia panoramica; la "camera" è postata su balzi rocciosi (1). Fortunato, capo macchinista grosso e massiccio, coglie tra le sue braccia un attore che esce rapidamente di campo in primo piano (2). Il carrello è già in movimento: per fermarlo, senza scosse e al momento giusto, i macchinisti adopereranno lunghe funi (3). Si prepara un carrello-gru (4 e 5). Ogni "zeppa" che va a posto è un respiro di sollievo (6).



4



5



6



3

# L'OFFENSIVA DELLA TELEVISIONE

L'ATTUALE situazione hollywoodiana crea molti grattacapi ai magnati dell'industria. Le case hanno cominciato a licenziare personale specializzato. Secondo una dichiarazione della "State Division of Labor Statistics", il numero dei lavoratori, oggi, è inferiore a quello dell'anno scorso, e gli stipendi sono già stati decurtati di 560 mila dollari. Le cifre non sono paurose, ammettiamolo pure; ma da molti segni si intravede una ancor più accelerata riforma destinata a diminuire le spese senza pietà. La Bank of America, principale gruppo finanziatore delle produzioni, ha intentato causa nella Corte Suprema per il fermo dei film *Magic Town* (RKO) e *The Fabyulous Dorseys* (United Artists), l'incasso dei quali non ha permesso sinora la cancellazione del prestito effettuato a suo tempo da detta banca. Inoltre la televisione sta iniziando un'offensiva che si può definire formidabile, la quale ha indotto il sindaco di New York, William O' Dwyer, a partecipare ad una riunione di oltre mille "businessmen" del cinema all'Hotel Astor. «La televisione ha fatto passi giganteschi», egli ha detto. «Oggi esistono 4.200.000 apparecchi negli Stati Uniti, di cui 1 milione e 60.000 in New York. Alla fine dell'anno in corso, questa cifra salirà a ben 10.000.000. Il cinema contrappone, a questa straordinaria ascesa, cifre alquanto sconsolanti: il "box office", infatti, ha perduto il 25% degli incassi rispetto al medesimo periodo dell'anno precedente, almeno secondo le dichiarazioni di Andy Smith, vice presidente della Fox. Una media di 3,8 persone assistono a spettacoli di televisione ogni sera: il pubblico sta len-

tamente deviando dalle sale di proiezione cinematografiche, specialmente nelle zone suburbane». Il Sindaco ha comunque ammonito gli uomini di cinema a non perdere la testa, ma a decidersi a spremere efficacemente Hollywood, per ottenere film di migliore concezione e realizzazione. Egli ha auspicato una maggiore cooperazione fra produttori, direttori di sale e frequentatori, concludendo col rilevare che il cliente deve avere ciò che vuole, e che infine è giunto il momento nel quale l'industria deve consolidare la sua posizione, analizzare i suoi progressi e continuare ad avanzare.

*Il cinema americano contrappone alla nuova minaccia cifre alquanto sconsolanti: il "box office" — dichiara il vice presidente della Fox, — ha infatti perduto in questi ultimi tempi il 25% degli incassi. — Un tentativo per rialzare il tono della produzione hollywoodiana.*

Questo incitamento di O' Dwyer cade a proposito nelle acque già mosse della produzione cinematografica nordamericana. La questione principale consiste anzitutto nel vedere se Hollywood, basandosi sulle passate esperienze e trascorse delusioni, vorrà e saprà reagire con energia alla sua fase profonda di decadenza. Non occorre esagerare sul pericolo della televisione, ma è certo che il pubblico è stanco di vecchie e stantie ricette, e desidera qualcosa di nuovo. La televisione proietta sui suoi schermi "westerns" di sapore squisitamente arcaico: filmetti girati perlomeno vent'anni fa. Talvolta si può vedere qualche film di Lughton, qualche "marciapiedi della metropoli" o una "taverna

della Giamaica". Di novità non è il caso parlare, altrimenti chi andrebbe più al cinema, nelle zone ove la televisione ha il proprio campo d'azione? Cinema e televisione possono in questo modo coesistere e svilupparsi senza nuocersi a vicenda. L'attuale situazione è comunque confusa e dissonante. Rimane da sperare che la cosiddetta "minaccia" della televisione alla cassetta di Hollywood, possa indurre i produttori a realizzare buoni film.

A Broadway intanto ottiene un buon successo *Le mura di Malapaga*, il film italo-francese diretto da René Clément con Gabin e la Miranda: la critica newyorkese non è parca di lodi in proposito. Opera caratterizzata dall'abile regia di Jean Negulesco, è *Three Came Home*, vicenda dal vero di una donna che affrontò inaudite sofferenze in un campo di concentramento giapponese. La firma di Alfred Hitchcock porta *Stage Fright*, che ricorda e talvolta supera *Rope*. Fra i film "violenti", citeremo *Barricade* con Raymond Massey, e *Black Hand*, sui misfatti della famigerata organizzazione "The Capture"; il soggetto è stato scritto da Niven Busch, l'autore di *Duello al sole*. Una commedia presenta l'Universal: *Francis*, storia fantastica di una mula che parla ed è molto più saggia di ufficiali, graduati ed uomini di truppa durante una fase delicata delle operazioni belliche. Il film, basato su un racconto di David Stern, è diretto da Arthur Lubin. Humphrey Bogart interpreta la parte di un eroico pilota di aerei a razzo. Fra i "westerns", notiamo *The Outriders* con Joel McCrea e Barry Sullivan. Di possi-



A sinistra: Cathy O'Donnell. Al centro: Farley Granger. A destra: immagine tratta da «Side Street», un film sulla delinquenza prodotto da Zimbalist e diretto da Mann.



A sinistra e a destra: due inquadrature tratte da « Francis » (1949), divertente storia fantastica di una mula parlante che si dimostra molto più saggia degli uomini. Questo film, che sta ottenendo un buon successo nei cinematografi di Broadway, porta la firma del regista Arthur Lubin.

ma programmazione sono: *Cheaper by the Dozen*, con Clifton Webb, Jeanne Crain e Myrna Loy; *Perfect Strangers* con la combinazione Rogers-Morgan e un "musical" intitolato *Girl of Rosie O' Grady* con June Haver. La Fox annuncia *The Big Lift*, dedicato all'operazione di vettovagliamento a Berlino durante il blocco sovietico. La Paramount punta le carte su Bing Crosby, con *Riding High*; la Metro, con *Side Street*, presenta un ennesimo film sulla delinquenza, cercando di spiegare a modo suo la ragione per la quale a New York si commettono due assassinii al giorno (mi sembra che tale statistica sia alquanto lontana dalla realtà: non fu Mark Twain a dichiarare un giorno che esistono tre specie di bugie, le grandi, quelle piccole, ed infine le statistiche?). La strana storia di un morto che scopre il suo assassino narra *D.O.A.*, che significa "Dead On Arrival" (morto all'arrivo).

Ripeto, si tratta di lavori che non possono fornire ancora un indice chiaro di una eventuale sterzata della produzione verso qualcosa di dignitoso. E fra i tanti grattacapi, s'è aggiunto quello della "Fonovisione", la quale minaccia di turbare i sonni dei magnati. La "Fonovisione" permette di portare nelle case provviste di apparecchio televisivo un programma cinematografico di assoluta novità. Su autorizzazione della Commissione federale delle comunicazioni, la radio sta impiantando gratis molti apparecchi di televisione in case di abitazione nella zona di Chicago; per novanta sere consecutive, la Compagnia trasmetterà dalla propria stazione KSzXBS, usando il "canale" 2, un film al costo di un dollaro. Per ottenere la visione di un particolare film, il possessore dell'apparecchio televisivo telefona alla stazione, indicando il titolo. Uno speciale segnale elettronico, inoltre, passando attraverso i fili del telefono, permette di correggere immediatamente qualsiasi difetto nella ricezione sullo schermo televisivo. L'invenzione è te-

nuta segreta. L'importanza di questo progetto non ha bisogno di venir maggiormente sottolineata. I suoi ulteriori sviluppi non mancheranno di esercitare inevitabili ripercussioni nel campo cinematografico. Infatti, cosa succederà se milioni di persone invece di recarsi al cinema, preferiranno restarsene comodamente sdraiati sul sofà e contemplare con tutto comodo, sullo schermo televisivo, i film più recenti? Le opinioni sono discordi. Il Comitato della televisione della "Allied States Association of Motion Pictures Exhibitors" dichiara seccamente che la "Fonovisione" è « la più grande minaccia per la programmazione

dei film in sale cinematografiche ». Ma il *Daily Variety*, al contrario, sostiene che questa nuova scoperta può portare all'apertura del più grande mercato nella storia del cinema. Il *Film Daily* intanto annuncia che le case principali non forniranno film alla "Fonovisione": e per timore di danneggiare i noleggiatori, e per il fatto che esiste una clausola (nel contratto dell'industria colla Federazione americana dei musicisti) in base alla quale vien proibito l'uso della colonna sonora cinematografica per la televisione. Da ambe le parti si affilano dunque le spade.

G. N. FENIN

## MEDIOCRITÀ DELL'EROE

IN AMERICA la 20th Century-Fox ha annunciato con uno straordinario clamore pubblicitario la proiezione di *When Willie Comes Marching Home*, il nuovo film di Ford. Il regista è dunque tornato temporaneamente a quella Casa che già lo aveva avuto fra i suoi collaboratori fin dal 1920. Da allora Ford si è portato avanti con lento, sicuro progresso: ha ottenuto da una tecnica sempre più raffinata tutto quanto gli era possibile, e in ciò l'ha aiutato molto la sua curiosità di sapere, che in lui assomiglia, ingenua com'è, a quella curiosità dei bambini che frugano nei giocattoli per scoprirvi il meccanismo segreto. Come i bambini, John Ford non trae conclusioni dalle sue scoperte, né tanto meno una morale (eccezion fatta, forse, per *Fort Apache*). *When Willie Comes Marching Home*, tuttavia, si distacca dai temi che ricorrono più di frequente nell'opera cinematografica di Ford. Per quanto non ancora proiettato sui nostri schermi, la conoscenza del soggetto ci consente di riscontrare una diffe-

renza dalle precedenti storie scelte dallo stesso regista. All'epoca dello sbarco delle truppe americane in Francia, il famoso eroe Bill Klugg (Dan Dailey) termina la carriera militare con un modesto impiego nel campo d'aviazione. L'eroe diventa un uomo come tutti gli altri, e anzi commiserato dagli altri per la sua improvvisa mediocrità. La sua sofferenza si accentua ancor più quando, costretto al silenzio per segreto militare, deve tacere la sua nuova impresa. Il distacco dai tipi preferiti da Ford è evidente in questo film dove l'eroe è un tipo comune, e peggio ancora deriso, disprezzato. La sua mediocrità è espressa nell'aspetto stesso dell'attore: lineamenti sfuggenti, mancanza di caratteristiche personali, lo si direbbe piuttosto frivolo, senza alcun pregio d'individualità. Dapprima Dan Dailey era stato ballerino e cantante, ma nel film non deve ballare e neppure cantare, deve invece sembrare una persona comune: una parte difficile per chi non vi sia abituato. Chi ricordi i precedenti attori

di Ford: Harry Carey, George O' Brien, J. Farrell Mac Donald, Victor Mac Laglen, Henry Fonda ecc., ossia tutti quanti dotati di una vigorosa personalità, resterà deluso dalla scelta di questo attore, Dan Dailey, così diverso dalla tempra eroica dei suoi predecessori. Se non che John Ford l'ha voluto tale: uno dei tanti che compongono la folla anonima, perché così dev'essere il protagonista di *When Willie Comes Marching Home*, e Dan Dailey, da parte sua, si troverà nella curiosa situazione, paradossale, di dover creare un tipo che non sia un "tipo". Forse, questa, è l'elegia della condizione umana, il ritorno alla normalità dopo l'inno all'eroe. In questa atmosfera di guerra, dove la lotta è men viva che non nei "western", il regista quasi con la profonda intuizione del poeta è riuscito a vedere nel grande e atroce meccanismo bellico un piccolo elemento di misura della tragedia: l'uomo, senza i fasti della gloria. La rinuncia di Ford a quella facile retorica che aveva per lui un senso epico nell'arrivo dei "nostri" e nel simbolo della bandiera vittoriosa, sembra voglia indicare la sua pensosa attenzione verso una vita più intimamente considerata, anche se grigia, e forse senza speranza. Soltanto il film potrà sotto i nostri occhi dimostrarci il ve-



Dan Dailey in « *When Willie Comes Marching Home* », recente film diretto da John Ford.

ro o presunto tramonto del mito eroico, nei film di Ford, come un ripiegamento della fantasia che, nel senso dell'avventura, è la favola degli uomini. Solo la visione di *When Willie Comes Marching Home* potrà risolvere il dubbio sulla ispirazione di Ford anche dalla realtà. Come pure sarà interessante seguire nel film l'apporto delle attrici — e una di queste è Mae Marsh, che fu la giovane sposa in *Intolerance* di Griffith. Interessante esperimento se, dopo aver ridotto l'interpretazione dell'attore all'apparenza di uomo comune, John Ford volesse dare risalto alla parte femminile e quasi in sostituzione del valore eroico del personaggio. E sarebbe la prima volta nella lunga carriera del regista John Ford.

ANTONIO CHIATTONE

COMUNICATO di qualche settimana fa: « Il direttore della produzione R.K.O., Howard Hughes, ha impegnato con un lungo contratto il notissimo regista Josef von Sternberg. Il primo film diretto da von Sternberg sarà *Jet Pilot* (« Il pilota razzo »), in technicolor, interpretato da John Wayne e Janet Leigh ». Il film difatti è già in avanzata lavorazione, e sin qui sembra che tutto proceda bene: non si hanno notizie di dissidii, contrasti di vedute, grandi rifiuti eccetera, che sono piuttosto comuni nella carriera di von Sternberg. Von Sternberg non è più giovincello, ha 56 anni. Roberto Paoletta, concludendo l'ampio profilo di lui pubblicato nel n. 26 di *Cinema*, ha scritto: « Un uomo non è tanto ciò che in fondo veramente è, ma ciò che la vita lo rende attraverso i dolori, le esperienze, i bisogni e anche le soddisfazioni. Oggi significa voler essere ingiusti con von Sternberg, se gli si rimprovera di non aver saputo imitare l'esempio di Chaplin. Egli non ha ormai più coraggio né i danari del grande regista e attore inglese per gridare il suo "no" al trionfante "bestione" hollywoodiano ». Von Sternberg si sarebbe dunque piegato un'altra volta? O non piuttosto c'è da pensare che egli abbia ancora qualche cosa da dire e che il suo



## UN PILOTA RAZZO NELLE MANI DI VON STERNBERG

incontro con un produttore coraggioso come Howard Hughes non sia né fortuito né banale? Il fatto è che, contrariamente a quanto ha scritto Paoletta, von Sternberg non si trovava in una situazione finanziaria tale da costringerlo ad un rientro cinematografico a qualunque condizione. Si era fatto costruire una casa, nei dintorni di New York; era il proprietario d'una bottega d'arte dove collezionava e vendeva libri rari, stampe e quadri. Per vivere, e vivere largamente, avrebbe potuto benissimo fare a meno del cinema. E' dunque opinabile che sia stato lui a porre delle condizioni a Hughes, tentato oltretutto — dopo il primo contatto con *Duel in the Sun* — dalla possibilità di lavorare col colore. Del resto, egli si è sempre sentito pittore. Quando, nel 1924, terminato *The Salvation Hunters*, riunì la "troupe" che con lui doveva girare *Escape*, egli parlò paragonando se stesso ai grandi pittori italiani della Rinascenza e, i suoi collaboratori, agli apprendisti che, per quei grandi Maestri, preparavano i colori e intanto imparavano il mestiere.

*Escape* è un film che, nella sua forma originale, non è mai stato presentato al pubblico. Fu girato nei primi mesi del 1925, dopo che *The Salvation Hunters* aveva attirato su di lui l'attenzione di Hollywood, tanto che Mary Pickford lo voleva regista del suo prossimo film (ma questo accordo fallì). *Escape* doveva essere un film di atmosfera parigina e von Sternberg vi si mise d'impegno, impiegando una tecnica e un metodo di lavoro che stupirono i suoi collaboratori. Il francese Robert Florey

che, prima di diventare regista, fu suo aiuto, così racconta: « La nostra prima giornata passò riprendendo primi piani panoramici dei piedi d'una donna elegantemente calzata. Questa signora teneva un pomerano al guinzaglio e la macchina da presa seguiva i suoi piedi e il cane che camminavano per la strada. Poi fotografammo dei piedi maschili che venivano incontro a quelli femminili. I piedi maschili si fermavano, si giravano e seguivano i passi della donna. La storia si ripeté più volte e una dozzina di piedi maschili non tardarono a seguire la signora e il suo cane. In seguito, prendemmo alcuni primi piani d'un pescivendolo. La testa del brav'uomo era aureolata di pesci d'ogni sorta, legati con fili di ferro. Poi fu la volta dei primi piani di una donna appoggiata ad una finestra sotto la quale si leggeva l'insegna "Massaggi". Arrampicati, quindi, su di un alto praticabile, fotografammo dei piani medi di uno studente che, all'abbaino della sua soffitta, faceva asciugare delle calze da donna; poi quelli della sua giovane vicina che, invece, esponeva al sole i pantaloni appena lavati dello studente... ». *Escape* fu presentato, in una di quelle anteprime di saggio che costumano a Hollywood, in un piccolo cinema di Glendale; e lì terminò la sua carriera perché, rifatto quasi interamente da Phil Rosen (un russo che era stato operatore e che fu l'organizzatore dell'American Society of Cinematographers, più brevemente conosciuta sotto la sigla A.S.C.), diventò un film di guerra. Quella fu una strana epoca per von Sternberg, un intermezzo fra *The Salvation Hunters* e *Under-*



Dopo un lungo silenzio Josef von Sternberg, scritturato dal produttore Howard Hughes, torna al cinema. Ecco il noto regista viennese mentre sta dirigendo Janet Leigh e John Wayne in « Jet Pilot » (trad. lett.: « Il pilota razzo »). Il film, in avanzata fase di lavorazione, è a colori.

world (1927), il film con cui più propriamente ha inizio il suo periodo realistico concluso da *Thunderbolt* nel 1929. *Escape*, a giudizio di chi lo vide, manifestava nel suo autore un umorismo sottile; e forse, se bene intuimmo dalla descrizione di Florey, i primi vaghi accenni (il cane della signora, il pescivendolo con la testa aureolata di pesci) degli elementi decorativi e simbolici che si svilupperanno in seguito, nel periodo marleniano. In quella strana epoca, *Escape* ebbe un gemello in *The Masked Bride*, interpretato da Mae Murray. Questo film, altra "storia francese", gli fu commissionata prima che i produttori vedessero *Escape*, poiché von Sternberg aveva posto come condizione di mostrare il film solo a montaggio ultimato. Ma, dopo la visione di *Escape*, la rottura coi produttori fu inevitabile, e *The Masked Bride* fu rifatto da Christy Cabanne, antico assistente di Griffith e regista dei primi film di Douglas Fairbanks. Le scene di Mae Murray dirette da von Sternberg furono distrutte. Ma, dopo questi due insuccessi, egli — nota Florey — « non aveva perduto nulla della sua superbia ». Poi vennero i rapporti con Charles Spencer Chaplin. Von Sternberg e Chaplin erano amici, si stimavano; ma poteva l'incontro di queste due personalità così diverse e così esclusive portare ad un'opera comune? Finì difatti con un litigio. Chaplin aveva scoperto Edna Purviance nel 1915, diciassettenne; l'aveva avuta compagna della serie "two-reels" e nei film successivi, fino a *A Woman of Paris* (« Una donna di Parigi », 1923). Ora egli cer-

cava per lei un altro regista e la scelta cadde su von Sternberg. Il film fu *The Sea Gull*. Von Sternberg cominciò a girare; dopo alcune settimane ricominciò quasi daccapo; infine, — all'insaputa di Chaplin che non era soddisfatto neanche della seconda versione, presentò il film in visione di saggio in un cinema di Beverly Hills. Florey ci racconta come andò: « La vicenda era confusa, gli interpreti non sembravano all'altezza del compito. Le inquadrature, la fotografia, le composizioni erano splendide, ma gli spettatori non fecero al film buona accoglienza, scoppiando a volte a ridere nei punti più inopportuni ». Chaplin, naturalmente, s'indignò per l'arbitrio di von Sternberg e, fra i due, corsero parole grosse. Von Sternberg partì per l'Inghilterra e Chaplin mise *The Sea Gull* sotto chiave. Edna Purviance aveva così, ingloriosamente, terminato la sua carriera. (Nel 1926, ella interpretò ancora, in Francia, *Education de Prince*, poi scomparve).

Sarebbe vano — mancando la conoscenza diretta di *Escape*, di *The Masked Bride* e di *The Sea Gull* — cercar di sapere che cosa fosse allora nelle intenzioni di von Sternberg, quali concezioni si agitassero in lui. Certo è che, allora e poi, egli è stato un regista tormentato, fra i pochissimi tormentati. Noi lo conoscemmo a Venezia nel 1937 e ci fece impressione, nel suo viso immobile come una maschera, l'estrema acutezza degli occhi. Era o appariva diffidente: l'interruzione di *I, Claudius* era di pochi mesi prima e troppe voci avevano

galoppato per il mondo. Sicché noi gli chiedemmo: « What is the truth about 'I, Claudius'? ». Ed egli, guardandoci fra le palpebre socchiuse, ci rispose: « What is the untruth? ». Ma nella sua voce non vibrava la minima ironia. Dava l'impressione di un gatto che volesse esser lasciato in pace. Qualche giorno dopo arrivava Marlene Dietrich, colei che da *Der Blaue Engel* (« L'angelo azzurro », 1929) a *The Devil Is a Woman* (« Capriccio spagnolo », 1935) era stata, per von Sternberg, per il "pittore von Sternberg", la modella perfetta, la ideale figura femminile di una serie di "tele" in cui egli aveva composto l'immagine di un mondo decadente, arido, disfatto dall'impossibilità del sentimento e dell'amore. E significativo ci pare che il binomio von Sternberg-Dietrich si sia spezzato con *The Devil Is a Woman* che, in un impasto meraviglioso di luci e di cose, è come un'orgiastica danza macabra finale. Più in là von Sternberg non poteva andare. E difatti, dopo di allora, precipitò fino ad appartarsi completamente. Più che dall'incomprensione dei produttori, il suo decadimento deriva dall'incapacità di lottare per l'esaurirsi dell'ispirazione. Se ora, con *Jet Pilot*, von Sternberg è tornato al lavoro, c'è da supporre che una nuova ispirazione lo abbia destato; e che, per esprimersi, abbia scelto il colore non per ragioni commerciali, ma ritenendo insufficienti e inadeguate le possibilità del bianco e nero. Ha inizio così la nuova "maniera" del pittore von Sternberg...

DOMENICO MECCOLI

# LEGGENDE E FAVOLE CON MARIONETTE

LA PRODUZIONE cinematografica cecoslovacca nazionalizzata ha ottenuto, dopo la seconda guerra mondiale, non solo importanti successi nel campo dei film a soggetto e di disegno animato, ma anche, e forse soprattutto, con i suoi film di marionette. Con le nostre note, vogliamo cercar di fare un bilancio di questa produzione, spiegare lo sviluppo di questo genere, e determinarne gli scopi estetici. La storia dei film di marionette ha le sue origini, quarant'anni or sono, quasi contemporaneamente in Francia e in Russia. Secondo Lo Duca (*Le Dessin Animé*, Paris, Prisma, 1948) fu Emile Cohl, il padre dei disegni animati, a mettere a punto, nel 1908, la plastica animata, col suo *Les frères Boutdebois* (90 metri). Fu proprio nello stesso periodo, in Russia, che Ladislav Starevich, ex-direttore del Museo di Scienze Naturali di Kowno, intraprese lavori sperimentali dello stesso tipo. Dopo la guerra 1914-18, fu ancora Starevich a continuare a perfezionare la tecnica del suo lavoro, a Parigi; verso la fine del muto, superando con eroica perseveranza innumerevoli ostacoli materiali, egli terminò il suo primo film di marionette a lungometraggio, *Le Roman de Renard*. Per questo Starevich va considerato il vero pioniere di questo genere di film, sebbene il celebre regista sovietico A. L. Ptouchko abbia raggiunto, agli inizi del sonoro, col suo

soprattutto come autore di illustrazioni di libri per ragazzi, dopo una temporanea attività come animatore e regista di disegni animati, creò una produzione indipendente di film di marionette. Il suo "collettivo", composto di giovani entusiasti, è entrato sulla scena cinematografica senza avere esperienza alcuna, ma con concezioni artistiche assai chiare. Fin dal primo film dimostrarono di aver scelto la giusta via.

*Spalicek* (« L'anno ceco », 1947) ebbe grande successo di pubblico, i suoi valori tecnici ed artistici furono apprezzati da tutta la critica internazionale. Questo film era ispirato ai canti e ai costumi popolari, evocanti le vecchie tradizioni dei contadini cechi. *Spalicek* consta di sei episodi, i quali narrano la vita dei contadini nel giro delle quattro stagioni. Uno di questi episodi, *Posvícení* (« La festa al villaggio ») fu una vera rivelazione alla Mostra di Venezia del 1947, ove ottenne il premio per la sua categoria; l'anno dopo, alla stessa Mostra, il

Nel 1949 Jiri Trnka ha realizzato tre cortometraggi a colori, che costituiscono una nuova vittoria del film di marionette cecoslovacco. Il primo di codesti film, *Arie prérie* (« Il canto della prateria », musica di Jan Rychlík), è una parodia del "western": la storia di un giovane "cow-boy" cantante, di una bella e fragile fanciulla, e di un cupo "vilain". Ad esso fece seguito *Román s basou* (« Il romanzo del contrabbasso ») trascrizione cinematografica di un racconto di A. P. Cehkov. Si tratta della buffa avventura di un musicista di villaggio e di una giovane castellana ai quali vengono rubati i vestiti; il che provoca situazioni assai comiche. Il terzo ed ultimo film di questa recente produzione, *Dábluv mlyn* (« Il mulino del diavolo ») ha di nuovo condotto Trnka alla fonte d'ispirazione dei racconti popolari. Il film, tratto da un racconto di Jiri Horák, Trnka ha iniziato, dopo lunghi lavori preparatori, un nuovo lungometraggio: *Princ Bajaja* (« Il principe Bajaja »), ispirato a due racconti po-



A sinistra: Karel Zeman nel suo studio di Gottwaldov. A destra: il cosiddetto "collettivo" di Hermína Týrlová mentre lavora a Gottwaldov.

film *Novy Gulliver* (« Il nuovo Gulliver »), un livello tecnico assai più elevato. L'ungherese Georg Pál pure realizzò esperienze assai interessanti nel campo dei film di marionette, e ottenne risultati soddisfacenti con numerosi film pubblicitari creati per le fabbriche Philips a Eindhoven in Olanda. Ma tutti codesti tentativi, pur notevolmente meritori, possono essere considerati soltanto come saggi isolati, i quali non potevano influire in modo importante sulla giovane produzione cecoslovacca di film di marionette. Le origini di questa produzione coincidono con la liberazione del paese e con la nazionalizzazione dell'industria cinematografica cecoslovacca (1945). Il pittore ceco Jiri Trnka, che già prima della guerra aveva fatto interessanti esperienze come scenografo e regista d'un teatro di marionette, e

film completo si aggiudicò uno dei grandi premi. (Il commento musicale era stato composto da Václav Trojan, il quale sarà poi il collaboratore musicale di tutti i film di Trnka, eccetto *Arie prérie*). Tutti i film di Trnka sono in "agfacolor"; la qual cosa lo aiuta a utilizzare nel miglior modo tutte le impressioni dell'armonia cromatica. Il successivo film a lungometraggio di Trnka, *Cisaruv slavik* (« L'usignolo dell'imperatore », 1949), era una poetica trascrizione d'un noto racconto di Andersen. Per il film, il cui stile esotico corrisponde all'atmosfera fantastica del soggetto, furono create marionette dotate di nuovi caratteri, piene di fascino orientale. Il poeta e cineasta francese Jean Cocteau fu talmente colpito dal film, che si offerse spontaneamente per scrivere il commento per la versione francese.

polari raccolti da Bozena Némcová. E' la storia fantastica di un giovane principe che, nel corso d'un suo viaggio in paesi lontani, dopo molte cavalleresche avventure, conquista la mano d'una delle tre principesse che ha salvato dopo un furioso combattimento con un drago mostruoso. Questo soggetto pittoresco ha offerto a Trnka molte favorevoli occasioni per sviluppare la sua immaginazione creativa. Egli ha immaginato e disegnato non solo le scenografie e i sontuosi costumi per le scene che si svolgono nel castello reale, ma ha altresì creato, nella scena della battaglia coi draghi, un'atmosfera drammatica piena d'orrore e di poesia. La realizzazione del film *Princ Bajaja* richiede a Trnka quasi un anno di lavoro, e si sta profilando come un fatto sensazionale, che sviluppa nuove possibi-



Film di Jiri Trnka. Sopra a sinistra: «Románs basou» («Il romanzo del contrabbasso», 1949). Sopra a destra: «Princ Bajaja» («Il principe Bajaja», 1950). Sotto a sinistra: «Dábluv mlyn» («Il mulino del diavolo», 1949). Sotto a destra: «Arie prerie» («Il canto della prateria»).



lità creative nel campo dei film di marionette.

Accanto a quello di Trnka vi sono, in Cecoslovacchia, due altri "collettivi" specializzati nella produzione di film di marionette; entrambi lavorano a Gottwaldov. Il primo d'essi è diretto dal regista Karel Zeman, il quale ha conquistato il suo primo successo internazionale fin dal 1946 al primo festival di Cannes con *Vánoční sen* («Sogno di Natale», 1946; musica di Jiri Sust), premiato come il miglior film di marionette. L'opera è affascinante non solo per i fanciulli, ma anche per gli adulti, grazie soprattutto alla sua tecnica perfezionata, che combina l'animazione delle ma-

rionette con la recitazione di attori umani. Karel Zeman è anche l'autore di una serie di cortometraggi con il personaggio popolare Pan Prokouk; questi film trattano di problemi quotidiani, e sono popolarissimi presso gli spettatori cecoslovacchi. Nel 1949 Karel Zeman ha richiamato l'attenzione della critica al festival di Knokke-le-Zoute, col suo film *Inspirace* («Ispirazione», 1949; musica di Zdenek Liska), che ottenne il primo premio della sua categoria. *Inspirace* è a colori, e per la prima volta nella storia del cinema mette in scena scenografie di vetro e figure animate di vetro. Zeman ha dovuto usare un metodo molto laborioso per dare a queste figure un movimento

vivo, e si può dire che vi è riuscito integralmente. Il secondo "collettivo" di Gottwaldov è diretto da una donna, Hermína Tyrlová. Questo gruppo è specializzato in cortometraggi per ragazzi. Tyrlová lavora con abilità perfetta combinando le scene di marionette con la recitazione di attori reali. Il suo film *Vzpoura hracek* («La rivolta dei giocattoli», 1947; musica di Julius Kalas) ha ottenuto nel 1947 premi ai festival belga e italiano; il suo *Ukolébavka* («La ninna-nanna», 1948; musica di Zdenek Liska), dotato di una emozionante poetica infantile, è stato premiato come miglior film per ragazzi a Venezia, nel 1948.

JAROSLAV BROZ



A sinistra: «Císařuv slavík» («L'usignolo dell'imperatore», 1949), di Jiri Trnka. A destra: marionette cecoslovacche «che fanno del cinema».

# CAROL REED

CAROL REED si inserisce fra le personalità di maggior rilievo dell'odierno cinema inglese. Benché abbia debuttato da ormai molti anni (iniziò dirigendo nel 1935 *Midshipman Easy*, interprete Margaret Lockwood) la sua rivelazione si è avuta soltanto nel dopoguerra con *Odd Man Out* (« Il fuggiasco », 1946), *The Fallen Idol* (« Idolo infranto », 1947), *The Third Man* (« Il terzo uomo », 1949). Ciò nonostante Reed è ancora autore molto discusso, avendo raggiunto soltanto a tratti la piena affermazione della sua poetica, contro la quale lottano ancora, è evidente, aspirazioni stilistiche ambiziose ma confuse, esperienze culturali frettolosamente assimilate, conflitti tematicamente posti ma superficialmente risolti. Il che spiega come non sia possibile riscontrare nelle opere di Reed la mirabile coerenza stilistica e poetica di quelle di Olivier, l'equilibrio narrativo di quelle di Lean: accanto a sequenze di alto valore drammatico e poetico (il ferimento del capo e il finale in *Odd Man Out*; il vagare notturno del bimbo nella città nebbiosa e il suo primo interrogatorio in *The Fallen Idol*; l'inseguimento finale in *The Third Man*), altre se ne riscontrano del tutto false ed esteriori (la presentazione del pittore in *Odd Man Out*; le scene che dovrebbero chiarire i rapporti fra il maggiordomo e la moglie in *The Fallen Idol*; la sequenza della corsa del taxi e della conferenza in *The Third Man*). Reed è dunque autore capace di realizzare un film per il solo gusto di una sequenza o di una inquadratura: né è quindi da stupirsi che i vuoti delle sue opere finiscano col dare una sensazione di disorientamento e di mancanza di equilibrio. Il mondo di questo regista non è inoltre di natura intima: non si sviluppa solamente "nel" personaggio ma "al di fuori" e "contro" il personaggio, il quale è di fronte ad una società ostile alle sue aspirazioni ideologiche (*Odd Man Out*), al suo desiderio

di affrancazione da ogni legge morale (*The Third Man*), o anche semplicemente al suo mondo affettivo (*The Fallen Idol*). Nei personaggi di Reed il conflitto vuole nascere dal contrasto fra la loro condizione umana e la loro condizione sociale: l'urto è possibile in quanto essi fanno parte della società, sì che il loro dramma si condensa in sostanza nell'anelito disperato delle aspirazioni della libertà individuale, che non trovano compiuta via per affermarsi di fronte al muro degli altri uomini costituiti in congregazione politica (*Odd Man Out*), in unità sociale (*The Third Man*) o semplicemente in comunità chiuse e impenetrabili (*The Fallen Idol*). E l'enunciazione di tale elemento base del mondo di Reed fa intuire a quali straordinarie conseguenze artistiche egli sarebbe potuto pervenire se le sue opere avessero raggiunta una assoluta universalità e coerenza. Spesso i personaggi di Reed non dubitano di se stessi né dell'essenza del loro credo spirituale: l'agitatore politico di *Odd Man Out*, il fanciullo di *The Fallen Idol*, il criminale e la sua amante in *The Third Man* serbano immutabile la loro fede: il primo e l'ultimo seppellendola nella coltre solenne della morte, il bimbo e la donna tenendola accesa nel loro cuore anche quando la società e gli avvenimenti si sono accaniti a demolire i loro idoli. I protagonisti maschili appaiono quindi impostati in partenza su una solida consistenza drammatica e una notevole significazione umana: purtroppo però non sempre l'autore riesce a liberare compiutamente i significati della loro personalità.

In questo mondo fatto di ostinata e disperata coerenza interiore in cui bisogna credere per non morire, è logico siano gli uomini ad avere un ruolo predominante: le donne restano sullo sfondo ad attendere e a rendere più forte l'animo degli uomini amati in lotta: questo il motivo per cui le protagoniste delle opere di Reed serbano sostanzialmente un fondo comune. Così le tre donne le quali attendono che il fuggiasco, il maggiordomo e "il terzo uomo" siano restituiti al loro amore (al termine della caccia spietata della polizia), finiscono col divenire una sola e idealmente un simbolo: quello dell'amore al di sopra della ferocia e dell'egoismo degli uomini. L'inevitabile conclusione della struttura del mondo ideologico di Reed è il suo orientarsi verso un pessimismo che, sorto inizialmente quale soluzione del conflitto drammatico, si accentua gradatamente nelle opere successive: alla morte in cui trova pace la tormentata ansia del fuggiasco, (quasi una liberazione), succede l'isolamento spirituale del fanciullo dopo la caduta del suo idolo, e la morte nella fogna del medico assassino con il deserto spirituale di coloro che restano: condanna inesorabile per tutti. La "bella morte" concessa agli amanti di *Odd Man Out* è negata a quelli di *The Third Man*; ed è logico che sia così: poiché il protagonista, dalla lotta per un ideale elevato, è passato a quella per un interesse disperatamente egoistico. Reed è passato cioè a guardare dall'altra parte, e le sue conclusioni non potevano che essere diverse. Né vanno dimenticati, nel mondo di Reed, i fanciulli: se soltanto in *The Fallen Idol* essi assurgono al ruolo di protagonisti, in tutte le altre opere sono presenti come elementi di contrappunto ideali o risolutori nei riguardi

di dello sviluppo narrativo: in *Odd Man Out*, cenciosi e chiassosi, si affollano intorno all'amico del fuggiasco e la bimba zoppa che ne conosce il rifugio e non lo ha tradito, gli indica la via per ritrovarlo, in *The Third Man* invece, petulante e inquisitore, il bambino grassissimo si erge come ennesimo elemento accusatore di un mondo ostile al giornalista americano, e gli uomini credono alla sua assurda accusa mentre non avevano creduto alle parole del piccolo in *The Fallen Idol*: riprova evidente dell'accentuato pessimismo di Reed. In questo mondo inquieto e in lotta, la legge, nei suoi uomini e nelle sue istituzioni, giuoca un ruolo essenziale; quasi anonima in *Odd Man Out*, in cui tutto il dramma è concentrato nella figura del protagonista, diviene acuta e implacabile protagonista in *The Fallen Idol*, pur senza perdere una intima consistenza di umanità; diviene macchina implacabile in *The Third Man*. Sullo sfondo dell'azione, i personaggi secondari sono spesso schematici e convenzionali: si direbbe quasi che l'autore, preoccupato dell'essenza drammatica di quelli principali, si accontenti semplicemente di sbizzare a rapidi tratti gli altri. Ne risultano a volte personificazioni eccellenti (si veda l'accattone in *Odd Man Out*), ma più spesso caratterizzazioni evasive e convenzionali (il pittore in *Odd Man Out*, la moglie del maggiordomo, la prostituta e l'ambasciatore in *The Fallen Idol*; i loschi intriganti e la padrona di casa in *The Third Man*). La scenografia è spesso "interpretata" da Reed, e perfino l'ora e le condizioni atmosferiche si saldano direttamente al dramma umano che ne è al centro. Basti pensare alla disperata fuga del fuggiasco in *Odd Man Out*, segnata quasi parallelamente dall'aumentata inclemenza del tempo (un pallido sole, come le speranze del protagonista, alla sequenza dell'assalto alla banca; la pioggia battente fin quasi all'epilogo e infine la neve su cui si stagliano geometriche le ultime orme del fuggiasco e sulla cui coltre morbida e fredda troverà pace). Le strade bagnate e luci

## FILMOGRAFIA

1935: *Midshipman Easy*, con Margaret Lockwood. - 1936: *Laburnum Grove*, con Edmund Gwenn e Cedric Hardwicke; *Talk of the Devil (La voce del diavolo)* con Ricardo Cortez e Sally Eilers. - 1937: *Who's Your Lady Friend?*; *Bank Holiday (Fiamme di passione)*, con John Lodge e Margaret Lockwood; *No Parking*. - 1938: *Climbing High*, con Jessie Matthews e Michael Redgrave; *Penny Paradise*, con Edmund Gwenn. - 1939: *A Girl Must Live*, con Margaret Lockwood e Lilli Palmer. - 1940: *The Stars Look Down (... e le stelle stanno a guardare)*, con Michael Redgrave, Margaret Lockwood e Emyln Williams; *Night Train To Munich (Gestapo)*, con Rex Harrison e Margaret Lockwood; *Kipps*, con Phyllis Calvert e Michael Redgrave; *The Girl in the News*, con Margaret Lockwood e Barry K. Barnes. - 1941: *The Young Mr. Pitt (Il nemico di Napoleone)*, con Robert Donat e Phyllis Calvert. - 1943: *The Way Ahead (La via della gloria)*, con David Niven e Stanley Holloway. - 1945: *The True Glory (La vera gloria)*, documentario riassuntivo dei cinque anni di guerra, in coll. con Garson Kanin. - 1946: *Odd Man Out (Il fuggiasco)*, con James Mason e Kathleen Ryan. - 1947: *The Fallen Idol (Idolo infranto)*, con Ralph Richardson e Michèle Morgan. - 1949: *The Third Man (Il terzo uomo)*, con Joseph Cotten e Orson Welles.



Kathleen Ryan in « Odd Man Out » (« Il fuggiasco », 1946): film che rivelò il regista Reed.

de e la nebbia assolvono in questo film un ruolo d'atmosfera. In *The Fallen Idol* la topografia, piuttosto incoerente della grande ambasciata, ben rende lo stato d'animo del bambino; e lo scalone giuoca un ruolo drammatico. In *The Third Man* la scenografia di una Vienna del dopoguerra suggerisce talvolta la desolazione morale dei personaggi; e la gigantesca ruota aerea appare strettamente legata a certe psicologie (l'assassino megalomane parla in sua difesa al giornalista durante l'ascensione, e l'ambiente ben rende l'artificiosa grandezza dei suoi propositi e il suo disprezzo per gli uomini, piccoli come formiche).

Interessanti sono anche i mezzi espressivi cinematografici che Reed impiega. Gli elementi determinanti l'inquadratura sono talvolta usati non soltanto per ottenere composizioni figurative. Una angolazione dal basso, in *Odd Man Out*, coglie deformato prospettivamente l'edificio della banca prima dell'assalto, e rende la debolezza del protagonista. Una angolazione dall'alto, sul vestibolo immenso dell'ambasciata, in *The Fallen Idol*, accentua il senso di solitudine del bimbo. Spesso è anche efficace, in Reed, l'impiego del materiale plastico, strettamente connesso agli sviluppi dell'azione (motivo della cancellata in ferro, delle gabbie allo zoo, della ringhiera delle scale in *The Fallen Idol*; i palloni del venditore ambulante e le dita del fuggiasco simili a un fiore mostruoso in *The Third Man*). Anche il sonoro è talvolta usato da Reed con rara potenza (lo straziante ululato del fuggiasco prima dello svenimento in *Odd Man Out*; la ostinata negazione del bambino in *The Fallon Idol*, che diviene quasi il guaito di un animale; lo stupendo incalzante rintonare di echi anonimi e assordanti uscenti dagli "occhi" neri della fogna in *The Third Man*). Altro pregio di Reed è un notevole senso ritmico, tendente ad uno sfruttamento intenso delle risorse emotive del montaggio (in *Odd Man Out* alle inquadrature sempre più brevi, duran-



Una inquadratura di « *The Fallen Idol* » (« *Idolo infranto* », 1947). In questo film di Carol Reed la scenografia (e in particolar modo le scale), ha una funzione drammatica e psicologica.

te l'assalto alla banca, seguono altre più lunghe; in *The Fallen Idol* piani sempre più ravvicinati, con inquadrature sempre più brevi, durante il primo interrogatorio del bimbo sulla scala; in *The Third Man* ritmo incalzante nell'inseguimento finale con inquadrature brevi quando inseguito e inseguitori sono in campo, e più lunghe quando l'inseguito appare solo nell'inquadratura; finale con lunghissima inquadratura fissa). Tale non comune complesso di qualità potrebbe far pensare a Reed come ad un autore destinato a lasciare un'impronta nella storia del cinema, il che non è. Gli impeti della sua natura, amante evi-

dentemente dell'effetto e del colpo di scena, spostano infatti quasi insensibilmente nelle opere migliori (*Odd Man Out* e *The Fallon Idol*), visibilissimamente in quelle peggiori (*The Third Man*), l'ago della partecipazione dell'autore verso un clima "giallo" e semi-poliziesco, forse lontano dalle sue programmatiche intenzioni, ma in cui si concentra visibilmente il suo interesse. In *Odd Man Out* il significato del dramma umano e sociale viene gradatamente ad essere superato da quello per la fuga dell'uomo in se stessa considerata: gli elementi ideali finiscono con l'essere dimenticati. E la riprova più evidente di ciò è il procedere per elzeviri di tutta la parte centrale della narrazione (massimo nell'episodio del pittore). Anche in *The Fallen Idol*, l'interesse di Reed abbandona evidentemente l'introspezione psicologica e la condizione umana del bimbo per correre dietro agli sviluppi polizieschi dell'inchiesta, che finisce con l'assumere nella sua "montatura" un posto così preponderante nella narrazione, da costringere l'autore a risolverla alquanto sbrigativamente e piuttosto falsamente. Infine in *The Third Man*, il tema del megalomane super-uomo tendente ad affrancarsi dalle leggi sociali secondo una sua mostruosa legge morale, è nettamente soverchiato dagli sviluppi "gialli" dell'azione: e il film finisce con il non assurgere più ad alcuna valida significazione, essendo l'impegno dell'autore dichiaratamente posto a raggiungere i più facili effetti emotivi e colpi di scena. Cade così, per *The Third Man* anche l'unica giustificazione che poteva porsi alle fratture del mondo ideologico dei precedenti film di Reed: quella di voler sollecitare l'interesse per un tema vasto e impegnativo attraverso un congegno di facile interesse. Gli elementi contraddittori della sua natura non hanno dunque ancora consentito a Reed quella piena liberazione poetica e umana che sola può determinare la nascita del capolavoro.



Joseph Cotten in « *The Third Man* » (« *Il terzo uomo* », 1949), gran premio al festival di Cannes. La gigantesca ruota aerea vuole essere in stretta relazione con la psicologia dei personaggi.

# REDDES

POCHE STORIE del cinema parlano di *Redes*, film messicano realizzato nel 1933 da Paul Strand, Fred Zinnemann e Gomez Muriel; quando ne parlano, tendono a considerarlo un' "eccezione", l'impresa isolata di un gruppo di cineasti di diversa origine e provenienza, una rarità germogliata misteriosamente su un terreno arido appena vivificato dall' "humus" di *Que viva Mexico!* Ciò dipende dalla inevitabile approssimazione onde son scritte, ancor oggi, le storie del cinema concepite con l'ambizione di raccogliere, in poche centinaia di pagine, una materia talmente vasta, ancora allo stato incandescente. *Redes* invece nacque nell'ambito di un piano organico di produzione che il cinema messicano di quegli anni andava sviluppando; nacque nell'atmosfera di una produzione fervida, appassionata, ribollente di iniziative, di tentativi, di successi e di sconfitte; nacque nel clima artistico di un paese il cui governo chiamava ad affrescare le pareti degli edifici pubblici pittori come Siqueiros, Rivera, Orozco, Leal ed altri; nacque nel clima culturale di un paese nel quale le discussioni sui problemi artistici tra pittori, scrittori, poeti, cineasti occupavano le prime pagine dei quotidiani, e si prolungavano poi in meetings e pubblici dibattiti. Il cinema messicano, praticamente nato agli inizi del sonoro, ebbe vita soprattutto per iniziativa del governo popolare messicano. Trattò i temi della storia nazionale messicana, da *Clemencia* e *Juarez y Maximiliano* alle epiche imprese dei "leaders" della rivoluzione contadina (*Vamos con Pancho Villa*, di Fernando Fuentes); trattò temi folcloristici e popolari; trattò argomenti sociali: appunto in questo periodo, accanto a film come *Janitzio*, venne realizzato *Redes*,

conosciuto negli Stati Uniti col titolo *The Wave*, e in Europa col titolo dell'edizione francese *Les révoltés de l'Alvarado*. Ma oltre a questo concreto terreno di nascita e di sviluppo, *Redes* è intimamente legato all'opera di uno dei maggiori fotografi americani contemporanei, Paul Strand, che ne fu l'ideatore, l'operatore e, praticamente, in collaborazione con Zinnemann, il realizzatore. Quando Paul Strand, nel 1933, si recò al Messico, aveva dietro di sé una lunga e feconda attività di fotografo, e una singolare esperienza di regista cinematografico. Nel 1916 aveva realizzato la sua prima esposizione fotografica, "291"; nel 1921 aveva girato, in collaborazione con Charles Sheeler, il suo primo film, *Manhattan*, un documentario su New York (dipoi proiettato col titolo *New York the Magnificent*), del quale Nancy Newhall disse che era « il primo che esplorasse la materia documentaria da un punto di vista astratto e poetico »; nel 1925 aveva esposto alla "Anderson Galleries", alla mostra fotografica "Seven Americans"; nel 1929, la sua mostra individuale alla "The Intimate Gallery" di Stieglitz lo aveva definitivamente affermato come uno dei maggiori fotografi americani, se non proprio come il maggiore. E' con questo bagaglio di esperienze che Paul Strand andò, nel 1933, al Messico. Aveva subito l'influenza di Picasso, Braque e Matisse, per subito liberarsene. Aveva sperimentato l'astrazione, e la fotografia delle macchine isolate (quest'altra forma di astrattismo...); aveva composto fotomontaggi originalissimi, privi del gusto gratuito di sbalordire delle avventure dadà o Bauhaus. Ma aveva soprattutto tenuto fede ad una vocazione realistica fortissima, di cui alcuni suoi ritratti del 1915 erano la testimonianza davvero "avanguardistica". La scoperta del New Mexico fu la via che lo condusse alla baia di Vera Cruz, e contribuì alla nascita di *Redes*.

Regia: Fred Zinnemann e Gomez Muriel - Soggetto: Paul Strand e Rodakiewicz - Operatore: Paul Strand - Musica: Revueltas - Interpreti: pescatori dell'Alvarado e lo studente Silvio Hernandez (Miro) - Produzione messicana, 1935.

Nel 1933 era Ministro dell'Educazione al Messico Narciso Bassols. In quegli anni Diego Rivera affrescava il Palazzo Nazionale a Mexico (poco dopo Orozco avrebbe posto mano ai suoi affreschi al Palazzo delle Belle Arti), Tamayo affrescava il Conservatorio Nazionale di Musica e l' "indio" otòmi Máximo Pacheco lavorava agli affreschi delle scuole Carlos A. Carrillo; alla Scuola Industriale Femminile di Mexico affrescava Alfredo Zalce, e lo stesso Zalce, assieme a Leopoldo Méndez, lavorava agli affreschi del Talleres Gráficos de la Nación. Le pareti degli edifici di governo, delle scuole, delle fabbriche si coprivano di grandi affreschi che narravano la vita e le lotte del popolo messicano. Il cinema non poteva non muoversi nella stessa direzione



A sinistra e a destra: pescatori dell'Alvarado, interpreti di «Redes» (1935) di Zinnemann e Gomez Muriel; forse l'opera più rappresentativa realizzata dal cinema messicano; porta anche la firma di Paul Strand.



Nel 1933, quando Paul Strand si recò nel Messico, aveva dietro di sé, tra l'altro, una lunga attività di fotografo. Al 1933 risalgono alcune delle fotografie più belle di Strand, come « Janitzio » (a sinistra) e « Woman and Boy » (a destra). Strand coglie la vita con sintesi psicologica.

creativa, perché essa nasceva direttamente dai fatti e dalle situazioni. Carlos Chavez, capo della Sezione Belle Arti del Segretariato del Ministero dell'Educazione, elaborò, assieme a Paul Strand, un piano quinquennale per la cinematografia: i film dovevano essere rivolti, con scopi educativi, alla gente semplice, al popolo messicano. Dovevano essere quindi semplici come gli "indios" ai quali volevano parlare, al contempo dovevano disporre di una tecnica e di una stilistica eccellenti. Chavez e Strand studiarono un film sui problemi dell'igiene, uno sull'ambiente delle miniere, un terzo sui problemi dell'agricoltura. Sia Chavez che Strand si trovarono d'accordo nel rigettare l'eventualità di una cinematografia di tipo flahertyano. Venne decisa la realizzazione di una pellicola sulle cooperative di pescatori, quale primo lavoro del piano elaborato. Assieme a Rodakiewicz, un giovane cineasta che sino ad allora aveva lavorato solo col 16 mm., Strand si recò all'Alvarado. Vi conobbero un carpentiere e insieme andarono tra i pescatori della baia, li interrogarono sulle loro condizioni di vita, sui loro salari, sulle loro aspirazioni. Constatarono che grande era la miseria dei pescatori dell'Alvarado, e di conseguenza grande la loro ignoranza: essi lavoravano a percentuale: nel caso che la pesca fosse riuscita, avrebbero avuto di che sfamarsi, altrimenti no. Accettavano la loro esistenza, non sapendo come fare per modificarla. Dagli elementi raccolti nel luogo, Strand e Rodakiewicz elaborarono una semplice storia: la storia del pescatore Miro, al quale un figlio muore perché il padrone non gli fa credito per comprare le medicine necessarie. La miseria, ugualmente terribile sia nel lavoro che nella disoccupazione, induce Miro a cercar di organizzare i pescatori. Ma una parte di quest'ultimi segue le direttive di un politicante demagogo. Le due frazioni di pescatori si scontrano violentemente: la morte di Miro, assassinato dal politicante, apre loro gli occhi. Per la realizzazione del film fu chiamato Fred Zinnemann, al quale venne affidata la regia, affiancandogli Gomez Muriel, che fungeva da interprete con i pescatori. *Redes*, difatti, fu interpretato dai pescatori dell'Alvarado, eccetto il ruolo di Miro, affidato allo studente Silvio Hernandez. La lavorazione ebbe inizio nel febbraio del 1933, e durò nove mesi. Ma nel frattempo, in giugno, vi furono al Messico profondi mutamenti politici. Cambiò il governo, e i mezzi per la produzione vennero a mancare. Ciononostante, Strand, Zinnemann e i loro collaboratori continuarono la lavorazione e la terminarono; dopo di che

si recarono a Mexico (in novembre), proprio allorché venne eletto alla presidenza Lázaro Cárdenas. Strand e Zinnemann consegnarono al Ministero dell'Educazione la copia muta del film, che avevano montato, e ritornarono negli Stati Uniti. Il Ministero dell'Educazione post-sincronizzò il film, senza modificarlo. Il commento sonoro, che in origine doveva essere composto da Chavez, venne invece affidato all'ottimo Revueltas, che per *Redes* scrisse una bellissima ed efficace partitura. Nel 1935 *Redes* uscì a Mexico; nel 1936 venne proiettato a New York, nella stessa sala che avrebbe visto, tanti anni dopo, il successo di *Roma, città aperta*. Poi, il film ebbe una edizione francese: la stessa che a cura della FIAF, tramite la Cineteca Italiana, molti circoli del cinema italiani proiettarono lo scorso anno.

Questa la storia di *Redes*. In sostanza, si tratta dell'intima natura del film stesso. *Redes* è un film straordinariamente semplice, la cui semplicità non è mai limitazione, sibbene il risultato di una esatta fusione di idee molto chiare, di sentimenti molto appassionati, e di una tecnica di realizzazione di livello assai alto. E' un film colmo di contrasti, di una dolorosa ma tenace presa di coscienza, di un grande amore per gli uomini, per il lavoro, per il benessere, per la natura. Evitando lo schematico, anche nei momenti più immediatamente didattici (la sequenza che mostra come nasce la ricchezza, e in quali mani cade, e in quali no: realizzata con un montaggio rapido a contrasti concreti, dai quali scaturisce una indicazione ideologica in forma critica), l'opera evita i due maggiori pericoli che potevano gravarle addosso: il misticismo formalista d'un lato, e l'esotismo folcloristico dall'altro. E' con occhio realistico che la "camera" di Strand coglie i volti degli uomini, le loro azioni, le loro sconfitte e la loro vittoria sullo sfondo di una natura non piegata dalla mano dell'uomo, non ancora posta al suo servizio. Ma — ed è quasi inutile dirlo — si tratta di un realismo che penetra la sostanza delle cose e dei fatti: proprio perché gravita per intero sull'uomo e sulle sue lotte concrete, proprio perché non si ferma mai alla contemplazione estetizzante delle forme, alla loro rifinitura compiaciuta. Nello stesso periodo, Strand aveva realizzato alcune delle sue più belle fotografie: a Patzcuaro, un ritratto di donna "indios": a Tenancingo, un ritratto d'uomo, e poi il ritratto *Donna e ragazzo*; e i paesaggi di Janitzio. Ma quanto queste fotografie erano grigie e a rilievi fortemente sbalzati, tanto

le immagini di *Redes* erano chiare e mosse dall'impeto del racconto. Nelle sue fotografie, Strand coglieva la vita e la storia dei contadini e del popolo attraverso una sintesi psicologica concreta; nelle immagini di *Redes*, coglieva la stessa vita e la stessa storia attraverso la sintesi derivante da una lotta, da una serie acuta di contrasti. Ora gli uomini — e non paia una tautologia — si muovevano. La vita stessa, con le sue contraddizioni, li trascinava in avanti. La storia di *Redes*, s'è visto, è semplice. E' quello stesso conflitto che ha fatto nascere in Italia *La terra trema* di Visconti siccome dichiara la didascalia iniziale di quest'ultimo: « il conflitto tra gli uomini che lavorano, e gli uomini che tale lavoro sfruttano ». Ed è assai probabile che *Redes* abbia influito (impossibile dire quanto) su *La terra trema*; così come su *Redes* stesso ha influito una corrente del cinema sovietico. Ma quel ch'è tipico del film di Strand e Zinnemann, è la sua originalità: originalità nel senso di una partecipe scoperta di un mondo. Questo film realizzato da un americano e da un viennese, è forse il film più messicano che quella cinematografia abbia prodotto. Come mai questo? Il carattere specificamente nazionale di *Redes* nasce soprattutto dall'esame "scientifico" e dialettico della realtà messicana condotto da Strand e Zinnemann; nasce da una comprensione affettuosa e profonda della civiltà messicana, del carattere fondamentale della cultura e della vita messicana. Stanno dietro a *Redes* le incisioni di José Guadalupe Posada (abbiamo in mente soprattutto *Los Petateros*), i vecchi canti popolari di Huejotzingo e Teponaztli, il *Cantar de la Pobreza* e la *Romancé del Mestizo*; stanno dietro a *Redes* il grido che il popolo messicano alzò fin dal 1810, « ¡Muera la miseria! Muera la opresión! », la personalità dei "leaders" democratici e rivoluzionari Juárez e Madero, Francisco Villa e Emiliano Zapata.

*Redes* si affianca all'opera degli scrittori Guzmán e Mancisidor, dei pittori accennati e degli incisori del "Taller de Gráfica Popular". *Redes*, che costituisce l'opera di maggior rilievo e maggiore importanza dei primi anni del cinema messicano, per ciò stesso costituisce l'origine, la tradizione di cui si son nutriti i migliori film di Fernandez. Quanta diversità, però, tra la spoglia e commossa nitidezza di *Redes*, e il barocchismo di *Maclovio*; quanta diversità tra la chiarezza delle concezioni di *Redes*, e le continue intrusioni melodrammatiche e false che lacerano il tessuto di *Maclovio*! La stessa differenza che intercorre tra il realismo umano e sociale della fotografia di Strand, e la continua tendenza al formalismo della fotografia di Figueroa; la stessa differenza che intercorre tra il desiderio che animava gli autori di *Redes*, di aiutare gli uomini, non di consolarli con sterili sogni, e l'incapacità di Fernandez di esser pienamente conseguente, di toccare davvero il fondo dei problemi, coglierli nella loro interezza, in una salda luce.

Strand non tornò più all'Alvarado, era negli Stati Uniti, dietro la macchina da presa per fotografare gli uomini e la terra d'America per *The Plow that Broke the Plains* di Pare Lorentz, un film prodotto dal governo statunitense sotto la presidenza Roosevelt; per fotografare e dirigere *Native Land*, un film prodotto dalla indipendente "Frontier Films", della quale egli fu, dal 1937 al 1942, il presidente e l'animatore, e che diede al cinema americano *Heart of Spain*, *People of the Cumberland*, *China Strikes Back*, *Return to Life*, *White Flood*: cioè i film alla cui "scuola" appartengono *Strange Victory* di Leo Hurwitz e *The Quiet One* di Sidney Meyers.

GLAUCO VIAZZI



Il film « *Redes* » nacque nel clima artistico di un Paese che chiamava pittori come Rivera ad affrescare le pareti degli edifici pubblici. Per il Ministero dell'Educazione, Rivera creò « *Morte del peone* » (a sinistra) e, per il Palazzo Nazionale, « *Storia del Messico* » (a destra).

# FILM DI QUESTI GIORNI

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

## \*\* MADAME BOVARY (Madame Bovary)

Regia: Vincente Minnelli - Soggetto: dall'omonimo romanzo di Gustave Flaubert - Sceneggiatura: Robert Ardrey - Fotografia: Robert Planch - Scenografia: Cedric Gibbons - Musica: Miklos Rozsa - Interpreti: Jennifer Jones (Emma Bovary), Van Heflin (Charles Bovary), James Mason (Gustave Flaubert), Louis Jourdan (Rodolphe Boulanger), Christopher Kent (Léon), Gene Lockhart (Il farmacista Homais), Frank Allenby (Lhereux), Gladys Cooper (Madame Dupuis) - Produttore: Pandro S. Berman - Produzione: M. G. M., 1949.

DI FRONTE a film come *Madame Bovary* (« Madame Bovary », 1949) e a tanti altri che, alla stregua di questo, vogliono « portare sullo schermo » opere letterarie e teatrali piú o meno famose o « classiche », si fa sempre piú chiaro il valore delle pellicole shakespeariane di Laurence Olivier: fenomeni di alta cultura, e non soltanto di alta cultura; infatti, anche se vogliamo considerare « traduzione » *Henry V*, esso è tale nel senso crociano della parola e, in quanto bella, nuova opera d'arte: con buona pace di coloro i quali stanno ancora discutendo sugli « specifici filmici », senza accorgersi che alcuni di questi « specifici » non sono affatto nati con il cinema (il taglio, e quindi il montaggio, ad esempio, si avevano già in letteratura e nella musica), e che peraltro, pur volendo classificare l'arte in arti singole, non è possibile di queste stabilire limiti assoluti e rigorosi. Di fronte alla *Madame Bovary* di Gustave Flaubert, Vincente Minnelli non ha « tradotto » come l'Olivier di *Henry V*, né il romanzo gli è servito come ispirazione o comunque come punto di partenza per creare un nuovo mondo e una nuova visione di esso; come invece *I malavoglia* di Verga e *L'école des femmes* di Molière sono serviti al Visconti di *La terra trema* e al Clair di *Le silence est d'or*. Né si poteva pretendere molto, del resto, da Vincente Minnelli, che si limita a portare nel cinema la sua esperienza di scenografo e di regista teatrale specializzato in spettacoli musicali, e le cui possibilità rimangono in un ambito ristretto, anche se talvolta appare interessante l'impiego che egli fa di alcuni mezzi tecnici (gru e altri movimenti di macchina, ad esempio, in *Ziegfeld Folies*). Tali possibilità, che rimangono comunque legate al mestiere, e tali origini si riscontrano soprattutto, in *Madame Bovary*, nella sequenza del ballo, il quale diventa pertanto piú coreografico che determinante rispetto all'evoluzione psicologica della protagonista. « Il suo viaggio alla Vaubyessard », scrive Flaubert, « aveva prodotto un vuoto nella sua vita, così come quei grandi crepacci che gli uragani, in una sola notte, aprono nelle montagne ». « Il veleno », osserva Sainte-Beuve, « agirà solo con lentezza, ma è penetrato nelle vene e non ne uscirà piú. Tut-

ti i particolari, anche i piú futili, di questa serata da ballo, le rimarranno impressi nell'anima e lavoreranno in profondità ». E coreografico in diversi sensi, piuttosto che « illustrativo » magari, è tutto il resto del film, Minnelli appare, di fronte ai personaggi, davvero un burattinaio: raggiunge, cioè, il risultato inverso di Flaubert: « nonostante la durezza sistematica » del romanziere, « che ha fatto ogni sforzo per essere assente dalla sua opera e per funzionare da burattinaio, tutte le donne intellettuali gli saranno grate », scrive Baudelaire, « d'aver elevato la femmina ad una così alta potenza; così lungi dall'animale puro e così vicina all'uomo ideale, e d'averla fatta partecipe a quel doppio carattere di calcolo e di fantasticherie che costituiscono l'essere perfetto » (1). Pertanto il burattinaio Minnelli muove non personaggi, persone vive, ma burattini. Tali sono, con Emma, il modesto e gretto medico di campagna Charles Bovary, il giovane notaio Léon, l'elegante da provincia Rodolphe, l'usuraio Lhereux, il farmacista, la domestica dei Bovary e lo stesso Flaubert (ridicolmente rappresentato da un attore che pur diede un'ottima prova in *Odd Man Out* di Carol Reed). Il quale ultimo rientra nel film in quanto esso si rifà arbitrariamente al processo per offesa alla morale pubblica e alla religione, avvenuto nel 1856 in seguito alla pubblicazione del libro sotto la prima veste: come apparve (tagliato in alcune parti) in *La Revue de Paris*. Una simile impostazione permette al regista il

racconto in prima persona da parte dello scrittore, e una specie di racconto retrospettivo: con i risultati che abbiamo visto. Certo di gran lunga inferiori ad un precedente incontro del cinema con Flaubert: la *Madame Bovary* (1933) di Jean Renoir. Anche se quest'opera è da considerarsi tra le minori del regista francese (non ancora americanizzato) e denuncia, come avverte Sadoul, certi errori della « Film d'Art », essa presenta comunque pregi non comuni di illuminazione, riferimenti pittorici e un montaggio nel quadro che suggeriscono una soddisfacente descrizione ambientale e una precisa atmosfera da provincia francese secolo scorso, le quali rispecchiano il « costume » e la « moralità » dei personaggi. Renoir riesce a far trarre allo spettatore alcune conclusioni; la sua Emma (Valentine Tessier) ha qualcosa di veramente umano; la sua *Madame Bovary*, nonostante i compromessi avvertibili, sia pure in diversa misura e forma, rientra in ultima analisi nell'ambito di una « cultura », non nasce da esigenze del tutto industriali e « divistiche », come invece il film di Minnelli, fatto su misura per Jennifer Jones: per darle l'occasione di interpretare un ritratto capovolto di Jennie (2). Il finale contempla l'assoluzione di Flaubert da parte della magistratura: una tale assoluzione potrebbe servire da esempio alle varie censure piú o meno ipocrite, piú o meno puritane; e ipocrisia e puritanesimo inducono appunto Minnelli (o chi per lui) a dimenticare le parti riguardanti il curato Bourmiesien, certe parole di questi: « Giacché siete ammalata e poiché il signor Bovary è medico, perché non andate a trovare vostro marito? ». Parole ingenuie, come vedete, a meno che non abbiano fatto paura i commenti in proposito di Baudelaire: « Qual'è la donna che dinanzi a questa deficienza del curato non andrebbe, pazza amnistiata, a immergere la testa nelle acque turbinose dell'adulterio? » (3).



Jennifer Jones e Louis Jourdan in « Madame Bovary » (1949): tentativo fallito di portare con dignità sullo schermo l'omonimo romanzo di Gustave Flaubert. Il regista è Vincente Minnelli.



L'attore Kurt Kreuger e Linda Darnell in «Unfaithfully Yours» («Infedelmente tua», 1948-1949): film non privo di intelligenza e buon gusto, sceneggiato diretto prodotto da Preston Sturges.

### \*\*\* INFEDELMENTE TUA (Unfaithfully Yours)

Regia: Preston Sturges - Soggetto: P. Sturges - Sceneggiatura: P. Sturges - Fotografia: Victor Milner - Scenografia: Thomas Little e Paul S. Fox - Musica: Rossini, Wagner, Ciaikovsky (adattamento di Alfred Newman) - Interpreti: Rex Harrison (Sir Alfred De Carter), Linda Darnell (Dafne De Carter), Rudy Vallee (Augusto), Barbara Lawrence (Barbara, sorella di Dafne), Kurt Kreuger (Tony, il segretario di Alfred), Lionel Stander (il "manager" Hugo), Edgar Kennedy (Sweeney, il capo dell'agenzia) - Produttore: Preston Sturges - Produzione: 20th Century Fox, 1948-49.

SI SUOL definire Preston Sturges un "anticonformista": e tale è, qualora si intenda per anticonformismo un'attitudine non tanto a trattare temi nuovi o coraggiosi, quanto invece temi consueti con una certa abilità e intelligenza. Soltanto su questo piano è possibile valorizzare *Sullivan's Travels* («I dimenticati», 1942), dove la "ribellione" del regista-soggettista-sceneggiatore-produttore si riduce a ben poco, e, in fondo, a dar ragione a quei mercanti del cinema contro i quali era partito. Per alleviare le pene dei poveri, concludeva Sturges in qual film, bisogna farli ridere. Libero ormai da ogni preoccupazione "polemica", e scelto la maniera per far ridere (una maniera che non è satira ma piuttosto presa in giro di persone ed ambienti, e spesso comicità) egli confeziona con *Unfaithfully Yours* («Infedelmente tua», 1948-49) uno di quei film che si vorrebbe trovare ogni qual volta ci si reca al cinema per passare, come si suol dire, il tempo: un'opera cioè che non pone né vuole risolvere problemi, ma che si muove entro limiti di intelligenza e buon gusto tali, da nobilitare in un certo senso il genere "brillante" e i suoi "clichés". Infatti i temi triti della gelosia, della commedia basata sull'equivoco e sul tradizionale triangolo "lui, lei e l'altro", trovano in questa pellicola di Sturges sviluppi di una certa originalità e

comicità: in particolar modo quando l'autore presenta i due mondi del protagonista: quello soggettivo e quello oggettivo: quello creato dall'immaginazione del direttore d'orchestra mentre dirige (il delitto perfetto, scientifico, ai danni del presunto rivale; il perdono basato sul "diritto della giovinezza"; la "roulette russa") e quello della realtà, nel quale il primo viene a confondersi, offrendo altri spunti comici. All'intelligenza di Sturges, sia pure impiegata nel senso detto, si poteva chiedere un'intima relazione tra la musica che il protagonista dirige e le sue visioni, cioè i suoi pensieri di tradito: infatti l'impiego della musica, nelle parti soggettive, appare alquanto arbitraria o gratuita, senza una diretta giustificazione psicologica. Perché Rossini accompagna la visione del delitto perfetto, Wagner quella del perdono, e Ciaikovsky quella della "roulette russa"? Si può, volendo, ricercare una giustificazione nel fatto che la musica del primo è geometrica e di sviluppo lineare; quella del

secondo (il preludio a *Tanàuser*) di carattere pessimistico, da rinuncia alla vita appunto, e quella del terzo nel fatto stesso che è russa. Ma le relazioni, in questo senso, appaiono sottili, e più che sottili superficiali. Comunque è più giustificato il ritorno della medesima musica nelle sequenze oggettive; e, per quanto riguarda sempre la colonna sonora, risultano molto più evidenti le intenzioni umoristiche e di presa in giro racchiuse nella pronuncia aperta dell'americana Dafne contrapposta a quella stretta dell'inglese "sir" Alfred De Carter: qui davvero la sottigliezza raggiunge il suo scopo, anche se l'effetto viene in parte eliminato dall'edizione italiana del film. Il quale ha tra gli interpreti un eccellente Rex Harrison e una Darnell una volta tanto autentica attrice.

### MISCELLANEA

Cominciano ad arrivare i film premiati dall'Academy: apre la serie *Twelve O'Clock High* («Cielo di fuoco», 1949), che ha ottenuto l'Oscar per il miglior attore secondario. Il premiato, Dean Jagger (nella parte di un maggiore di aviazione) non ci sembra in verità di valore eccezionale: intendiamo dire che la sua buona recitazione non supera quella di tanti altri attori americani di secondo piano. Il film, diretto dall'anziano Henry King, risulta piuttosto interessante per le riprese in esterno, specie per quelle aeree. *Hollywood Canteen* («Ho baciato una stella», 1944), viene invece citato soltanto perché può costituire un documento per chi voglia occuparsi di un particolare capitolo sul cinema propagandistico: quello riguardante le relazioni del civile nei confronti del militare in genere, durante il recente conflitto. Nel presente caso i civili sono magnati, attori e attrici del cinema americano. E' un documento, comunque, che va preso con molta precauzione, tanto esso appare umoristico nella sua ingenuità. Porta la firma di Delmer Daves: il regista che dirigerà l'interessante *The Dark Passage* («La fuga», 1947).

- (1) Charles Baudelaire: *L'arte romantica*, Milano, Gentile Editore, 1945.
- (2) William Dieterle: *Portrait of Jennie* («Ritratto di Jennie», 1947). Per questo film rimandiamo il lettore alle nostre note da Venezia.
- (3) Charles Baudelaire: op. cit.

## CIRCOLI DEL CINEMA

**FORLÌ.** - Il «Circolo forlivese del cinema» ha proiettato in aprile Legittima difesa e Dies Irae. Il Circolo ha indetto un referendum tra i soci nel primo periodo della sua attività. Sono stati segnalati come migliori film presentati Aleksander Nevskij e Il traditore. Il film che è meno piaciuto: ...e le stelle stanno a guardare. Tra i film presentati nelle sale pubbliche della città sono stati preferiti Il silenzio è d'oro e Enrico V. E' stata richiesta la presentazione al Circolo dei seguenti film: Ombre rosse, L'incrociatore Potemkin, Tabù, Film and Reality. Si desidera anche la costituzione di una biblioteca cinematografica e l'inizio di lezioni sul cinema.

**MASSA MARITTIMA (Grosseto).** - Relazione del Concorso di critica cinematografica, riservato ai soci del Circolo di età inferiore agli anni 25, su uno dei film presentati durante l'anno sociale. Il Consiglio direttivo, esaminati gli undici lavori presentati: 1) si è compiaciuto per la maturità critica rilevata dai concorrenti, maturità che dimostra in modo inconfutabile la

funzione educatrice del Circolo; 2) ha dovuto con rammarico escludere dal giudizio il lavoro presentato col motto «Viva Kraus» perché il lavoro non si riferisce ad un film presentato dal Circolo; 3) ha ritenuto all'unanimità degno del primo premio la critica al film *Night Mail* di Lino Daddi; 4) ha ritenuto degni del secondo premio (a pari merito) le critiche al film *Tabù* di Marcello Lentini ed al film *Brief Encounter* di Rosella Sonetti; 5) si rammarica di non poter premiare altri lavori notevoli per la proprietà del linguaggio critico cinematografico.

**LA SPEZIA.** - Il Cineclub «La Spezia» ha presentato in queste ultime settimane i seguenti film: Il carnevale della vita di Duvivier; Il fantasma galante di Clair, L'angelo del male di Renoir, Ivan il Terribile di Eisenstein, Il filosofo vagabondo di Chaplin. Sono stati proiettati inoltre i cortometraggi: Lezione di geometria di Sabel e Sinisgalli, N. U. di Michelangelo Antonioni, Bambini in città di Luigi Comencini.

IL CINEMA è un'industria. Noi vogliamo che sia la settima arte. **Ricciotto Canudo**  
...nel cinema l'arte non è la cosa più importante.

**Béla Balázs**  
SI POSSONO ritrovare nella composizione di un film le leggi che presiedono a quella d'una sinfonia.

**Émile Vuillermoz**  
...niente si evolve e si sposta così in fretta come i problemi del cinema.

**Georges Altman**  
L'EVOLUZIONE dell'arte cinematografica è lenta.

**Théophile Pathé**  
...il "silenzio" costituisce la legge primordiale del cinema.

**Alexandre Arnoux**  
IL FILM, come ogni altra forma d'espressione, è la manifestazione dei rapporti sociali dipendenti dalle esigenze materiali della vita. Per avere un significato, per sopravvivere, un film deve perseguire uno scopo che non sia egoista...

**Paul Rotha**  
MI DOMANDO se il cinema non è per caso un enorme fatto di cronaca proporzionato alla nostra epoca.

**Albert Valentin**  
IL mercante: « Il film è una merce ».  
Il cinematografo: « Il film è un'opera d'arte ».

L'uno e l'altro hanno ragione. Tutti e due hanno torto.

**Léon Moussinac**  
SENZA dubbio il cinema non sarà mai più l'arte muta, il Teatro del silenzio; ma ch'esso parli tutte le lingue, che canti su tutte le ottave, che si pavesi di tanti colori quanti ne ha l'uccello del Paradiso, che la sua plastica faccia dimenticare il garbo delle creature di Fidia, che si profumi di tutti i profumi dei campi, dei boschi, dell'Arabia e di rue de la Paix e che passeggi liberamente nell'etere, non per questo avrà meno il dovere di restare il CINEMA.

**Marcel Lapiere**  
VIA VIA che si ingrandisce il posto del cinema nella vita contemporanea, i problemi che esso pone diventano più numerosi e più complessi.

**Georges Charensol**  
È SEMPRE possibile citare quaranta o cinquanta quadri o pezzi di musica noti a chiunque venga in mente di leggere un libro serio sulla pittura o sulla musica... Ma in fatto di cinema manca una simile comunanza di cognizioni preliminari, e il critico è quindi costretto a... moltiplicare gli esempi con la speranza che alcuni di essi non abbiano a cadere sul duro suolo dell'ignoranza.

**Raymond J. Spottiswoode**  
CINEMA è un vocabolo dai plurimi significati: cinema designa l'attività artistica e industriale... e, a sua volta, lo strumento di cui essa si serve, la convenzione che accettiamo, gli artifici a cui ricorriamo e infine l'opera d'arte.

**Ettore Margadonna**  
FARE dei film è un'arte, una scienza, un affare...

**Seaton Margrave**  
...uno degli aspetti negativi del cinema è la passività del pubblico e la mancanza in esso di una aperta esercitazione critica.

**Thorold Dickinson**  
IL FILM non è linguaggio dei concetti proprio perché arte.

**Umberto Barbaro**  
...sarebbe importante far capire ai produttori di film che le loro opere propongono sempre una ideologia, chiara o confusa, liberale o reazionaria, ecc.; volendo o non volendo.

**Rudolf Arnheim**  
CHI FA del cinema è a un posto di es-

# BREVIARIO del cinema

(A CURA DI MICHELANGELO ANTONIONI)

senziale, profonda responsabilità: che trascende i bilanci della società che gli ha commesso questo o quel film.

**Mario Gromo**  
DIVENTANDO noi stessi più esigenti, avvieremo il cinematografo verso un avvenire migliore.

**Pierre Michaud**  
IL CINEMA è un'industria, il film un'arte.

**Luigi Chiarini**  
È AD UN TEMPO vattaggioso e svantaggioso per il cinema dominare un pubblico di 235.000.000 di persone alla settimana.

**Roger Manvell**  
SI DIMENTICA troppo spesso che il cinema è un'arte d'espressione figurativa e ritmica insieme, in cui si fondono, per trovare un senso e un impiego nuovi, altri mezzi di espressione come la pittura, il teatro, la musica, la letteratura...

**Francesco Pasinetti**  
IL CINEMA dà eternità all'effimero.

**Robert Brasillach**  
L'ANTITEATRO è il cinematografo.

**S. A. Luciani**  
IL DISPREZZO che gli uomini nutrivano (e nutrono ancora entro certi limiti) per l'arte cinematografica, ci ha definitivamente privati di opere la cui conservazione avrebbe potuto essere facilmente assicurata, giacché, dopo cinquant'anni, i negativi Lumière rimangono intatti come un libro o un giornale di fine secolo.

**Georges Sadoul**  
SE SI facesse vedere un film ad un adulto che per avventura non avesse "mai" veduto un film, egli non riuscirebbe a scoprire nessuna relazione fra le inquadrature



re che pertanto colpirebbero come altrettanti pezzi di film del tutto indipendenti l'uno dall'altro.

**Renato May**  
L'EPOCA del cinema disinteressato è finita.

**René Barjavel**  
IL CINEMA non esisterebbe senza una imperfezione del corpo umano: la persistenza dell'immagine nella retina...

**Denis Marion**  
...una necessità interiore, arte e non industria.

**Jorge Pelayo**  
L'ALTRA forma di cinema che è il disegno animato ha mobilitato l'assurdo con una coerenza perfetta.

**Lo Duca**  
...un'arte che doveva cambiare la sua tecnica basilare quasi ogni sera.

**Deems Taylor**  
LO SPETTATORE ha diritto di protestare, di far valere le proprie ragioni. Perché dovrebbe essere inerte e passivo?... Lo spettatore deve dire la sua opinione.

**Glauco Viazzi**  
IL CINEMA... somiglia spesso all'arte. Ma non è un'arte. È una pietra sintetica, un brillante chimico, una pietra coltivata... Nell'ipotesi più favorevole un film è una copia, una imitazione, un calco, un falso.

**Alberto Consiglio**  
...il cinema è, per forza di cose, un'arte collettiva, soprattutto perché destinato a diventare la sintesi di tutte le altre arti...

**Jean George Auriol**  
È CERTO che il cinema, forma d'arte eminentemente sensoriale... ha tutto da guadagnare da un'osservazione acuta della cronaca, del vero.

**Gianni Puccini**  
IL CODICE morale valido per gli scenari dei film non ha molti punti in comune con la morale sociale applicata nella vita cosciente. È al contrario la morale del sogno, dei racconti di fate.

**Ingemar Holmström**  
IL cinema non si ferma mai.

**Albert Laffay**  
ALLA storia del cinema è vincolata la storia del costume: e il costume è anche linguaggio.

**Eugenio Ferdinando Palmieri**  
...il destino è l'anima del film. Sia esso destino di una cosa, di un uomo, di una comunità, di un popolo, di una terra...

**C. H. Opfermann**  
QUANDO all'apogeo del muto il cinema sembra aver realizzato l'arte nuova al di là dei limiti oltre i quali la parola si rivela impotente, ecco che il verbo si vendica e si insidia, dall'oggi al domani, al centro dello schermo, e cioè al cuore stesso del fortunato rivale.

**Roberto Paoletta**  
NEL CINEMA, come in qualsiasi altra arte, per fare opera di valore bisogna avere qualche cosa da dire e saperla esprimere con originalità.

**Alves Costa**  
I FILM di una nazione riflettono la sua mentalità in modo più diretto di altri mezzi artistici, per due ragioni. Primo: i film non sono mai il prodotto di un individuo... Secondo: i film si rivolgono all'anonima moltitudine, e la richiamano.

**Sigfried Kracauer**  
COME si potevano attendere opere meritevoli di essere poste nel campo dell'arte da autori appena scampati all'orrore dei bombardamenti, dei campi di concentramento o di prigionia? Cosa c'era da aspettarsi da attori divenuti ombra di se stessi per la fame, i lavori forzati nelle fabbriche di munizioni o le sofferenze della trincea?

**Fritz Koselka**



## LA DILIGENZA

### CORRISPONDENZA COI LETTORI

**GIANCAS** (Bologna). Non sono chi tu credi. Il fatto che un articolo apparso su Cinema sia già stato pubblicato — precedentemente — su un quotidiano, non depone certo a favore dell'autore che ha trovato il modo di risolvere il suo scritto e godere così di un doppio compenso (quantunque i quotidiani, in sede amministrativa, non sempre siano larghi di vedute). La tua lettera s'è incrociata, per così dire, con la pubblicazione di un articolo di Roberto Leydi su Cinema, riguardante proprio quel jazz cui tu dedichi colonne e colonne di carta stampata. Dei tuoi scritti mi sono piaciuti soprattutto i ritrattini di Webb e Kaye; svalgiti forse il bazar degli aggettivi e indulgi alle ricercatezze stilistiche, ma sai farti leggere e dici cose realmente interessanti. (Vedo proprio che sei alle prime armi in materia di dattilografia: perché non usi lo spazio doppio?).

**ALCI** (Roma). Prova ancora a mandare. Chissà.

**DANTE VITTANI** (Breccia di Como). Passo da queste colonne a Virgilio Tosì la tua proposta di costituire un circolo del cinema a Como (ma credo che qualcosa del genere sia stato istituito in questi ultimi mesi). Di Franziska Gaal non so più nulla: mi risulta solo che ha interpretato ancora qualche film a Hollywood dopo The Buccaneer (« I filibustieri »), poi ha divorziato da Felix Jackson (il quale s'è poi sposato con Deanna Durbin) ed è entrata nell'ombra. Andrea Leeds ha dato notizie di sé fino al 1940, anno in cui ha interpretato Earthbound. John Beal è ricomparso nel 1949, nel film Chicago Deadline (« Ultimatum a Chicago »), con una brevissima apparizione: impersona Paul Jean D'ur, fidanzato e poi marito di Donna Reed.

**ARMANDO TAINI** (Milano). Preferisco non parlare di Campane a martello di Zampa: Aristarco ha già espresso l'opinione di Cinema. Comunque hai ragione quando dici (lapalissianamente): « Postentato disprezzo per i film mi sembra un pochino incurante del fatto che sia meglio esservi due Ladri di biciclette e quaranta Campane a martello all'anno, piuttosto che i due sopraccitati e quaranta Monasteri a Santa Chiara ». E alla bella prospettiva di quaranta Ladri di biciclette e due Campane a martello ogni anno, ci hai mai pensato?

**VIRGILIO CASTAGNONE** (Castellazzo Bormida). Lettere così

compunte e rigorose come la tua arrivano raramente a questo indirizzo. E due fogli di giudizi tecnici (anche se non richiesti) non possono non essere graditi. Però nessuno della redazione è d'accordo con te. Vuoi vedere scomparire dalle pagine di Cinema le fotografie non precisamente riguardanti il lato artistico? Avresti ragione se la nostra non fosse una rivista che tiene conto anche del fenomeno « costume ».

**GUIDO GEROSA** (Proserpio). I tuoi articoli non possono essere giudicati con una sola parola. Sarei tentato, per ragioni di brevità, di dire: idee ottime; lo stile lascia molto a desiderare. Sarei tentato, insisto, ma devo ammettere che poche volte la posta dei lettori mi ha portato dei « pezzi » che, pur sollecitando critiche alla forma, annunciano l'arrivo di un intelligente « saggista ». Cura di abolire i luoghi comuni, o meglio le parole comuni; ad esempio, contrasta terribilmente con il tono della tua prosa il vocabolo « stupidaggine » o il verbo « plasmare » usato — scusami — come in un compito in classe. Hai mandato, a più riprese, tre brani: tutti e tre mi hanno confermato le tue solide qualità di critico. Ora devi rafforzare quelle di scrittore. E il prossimo pezzo che scrivi, speriamo in dattiloscritto, non mandarlo a me, ma indirizzalo alla redazione di Cinema.

**SALVATORE SACCO** (Senza indirizzo). Sì, il servizio funziona ancora e le condizioni sono le solite.

**CORRADO NICCOLINI** (Genova). Abbiamo rinunciato alla confezione della Jascetta.

**LUCIO R.** (Trieste). Leggi il Filmlexikon di Pasinetti e il linguaggio del film di Renato May.

**SIRIO GIANNINI** (Querceta); **SBB** (Brescia); **GIOVANNI ADINOLFI** (Cava). Le vostre lettere hanno raggiunto i destinatari.

**ANGELO GIANNI** (Massa Marittima). Per la distribuzione di Cinema: grazie della segnalazione; spero che qualcuno dell'Amministrazione possa provvedere. E per le altre due proposte non posso che essere solidale con te. Vorresti (e anch'io vorrei) che i distributori dei film rendessero noto al pubblico, mediante una fotografia (non si chiede troppo), il titolo e l'indole del documentario abbinato al film. Hai ragione, caro Gianni, quando dici che si può sopportare un brutto film pur di incontrare un bel cortometraggio. E l'altro suggerimento da te inviato è que-

sto; nelle scritte di testa dei film stranieri, i distributori italiani dovrebbero anche citare il titolo originale. Auguri per il tuo circolo del cinema.

**PIO DI JORIO** (Roma). Edificante quell'episodio che mi racconti. Purtroppo, non avendo prove, non posso riportarlo, e del resto il film in questione non vale neppure una parola di commento.

**R. P. B. DE LEMOS** (Genova). Finora mi hai scritto lunghe lettere ottenendo risposte brevissime, mi hai mandato articoli e ritagli e io mai ho avuto l'occasione e lo spazio per ringraziarti a dovere. Provvedo qui, riportando — come è tuo desiderio — un brano della tua ultima lettera: « Che cosa ne dite delle riviste teatrali, dal lato morale? E' forse arte quella? In questo campo tutto è permesso mentre invece nei film ogni occasione è buona per tagliare, privando magari la trama di tutto il suo significato (un esempio pratico è il film Il cielo può attendere) oppure proibendone addirittura la visione come è stato fatto per il capolavoro francese Il diavolo in corpo ». La questione non è semplice; anche per le riviste c'è una censura che dà il suo consenso (o lo nega) ai copioni completi di battute e di parole delle canzoni, nonché dei bozzetti dei costumi. C'è molta libertà sul palcoscenico di rivista: questo è vero. E la censura cinematografica è sovente poco intelligente nel suo operato. Ma la licenziosità di un doppio senso rivistaiolo non può reggere il confronto estetico con il « clima » di Aulant-Lara: il parallelo non può suggerire delle conclusioni polemiche. Quanto al caso di Il cielo può attendere, lo stesso Sottosegretario Andreotti ha negato — in una lettera all'Europeo — l'intervento della censura nell'abolizione del famoso finale.

**GREGORY NINO** (Trieste). E' un caso veramente eccezionale questo; di solito non rispondo alle richieste di indirizzi. Edward G. Robinson abita al n. 910 North della Rexford Drive, a Beverly Hills, Los Angeles, California. Al produttore Howard Hughes puoi scrivere c/o RKO Radio Pictures, 780 North Gower Street, Hollywood, 38, California.

**A. BASSAN** (Roma). Sono dolente ma non posso pubblicare richieste del genere della tua. Comunque, buon lavoro.

**G. S.** (Senigallia). Scrivi alla cooperativa dei Doppiatori di Roma. O addirittura al regista Soldati, presso la Lux Film, via Po 36, Roma.

**SILVANO M.** (Padova). E' vero, qualche volta leggo gli articoli che i lettori mi mandano per il giudizio, e confesso di farlo con una certa trepidazione perché sarei lietissimo il giorno in cui potessi segnalare un buon collaboratore per Cinema. Ma tu veramente mi vuoi aiutare: otto pagine scritte a spazio semplice, quasi prive di margini, zeppe di parole parole parole. Le trovo eccessivamente discorsive, e a volte poco « spiegate ». Fai troppi riferimenti ai « critici », dimenticando che hai impugnato la penna per dire la tua opinione. Senza dubbio raccolgono una discreta quantità di solide osservazioni (mi è piaciuta, in questo senso, la recensione di Ritrovarsi) e di succose citazioni (felice l'elenco dei particolari per Cielo giallo; ma perché sbagli immancabilmente la grafia dei titoli in originale?). Parlerò a Viazzi di te, ancora. Un consiglio per la stesura delle recensioni? Tieni conto che devono essere lette da altri, quindi costruiscile; prima ac-

cenna all'argomento che vuoi trattare, illumina il lettore, e poi buttati pure a capofitto nell'esame delle angolazioni, delle carrelate e così via. Quando segui il sistema inverso rovinai una buona recensione come quella che hai scritto per Il mulino del Po.

**MARCO LETO** (Roma). Le cifre dell'iscrizione al circolo del cinema possono sembrare alte a voi romani. Ma agli spettatori di Milano, che per entrare al Cinema Manzoni devono sborsare 600 lire a spettacolo (1000 lire nelle cosiddette serate di gala), quella quota non fa più impressione. E non dimenticate che un cineclub ha le sue spese che sovente sono molto elevate, non potendo — nella maggior parte dei casi — godere di una sala propria. A.S.C. significa che l'operatore è ammesso al noto sodalizio hollywoodiano « American Society of Cinematographers ». Egli ha l'obbligo di far seguire, nei titoli di testa, la sigla al suo nome. The Ghost and Mrs. Muir è di Joseph L. Mankiewicz, The Case of Lady Brooke di Gregory Rocolf.

**P. G. RICOLFI** (Casale). Il tuo manoscritto è in copia unica? Tu sai che per consuetudine, le redazioni non restituiscono mai gli articoli. Quanto alle confessioni, sono lieto che tu abbia potuto sfogarti un poco con me. Ma frasi come « Mi era piaciuto assai poco Schlöw d'amore; non dava l'idea del romanzo » non vorrei mai doverle leggere.

**S. RICCI** (Forlì). Sono contento che The Informer (« Il traditore ») di John Ford ti sia piaciuto. Forse Cinema gli dedicherà una « retrospettiva », come tu appunto proponi. White Shadows in the South Seas (« Ombre bianche ») è stato realizzato da Woody S. Van Dyke sfruttando qualche ripresa già eseguita da Robert Flaherty. I protagonisti erano Monte Blue (lo ricordo, stracciato, nella parte di un « beachcomber », ovvero di un vagabondo da spiaggia, che nelle prime scene del film mangiava la minestra in una latta poi, con uno stetoscopio, visitava gli altri « beachcombers ») e Raquel Torres, insieme ad un « cast » indigeno. Se permetti un ricordo del tutto personale, ti dirò che il film mi piacque molto. Forse fu il film che mi fece amare, per primo, il cinema. Arrivai comunque tardi, perché i grandi film di Griffith, Murnau, Chaplin e von Stroheim erano già passati sugli schermi. Ma ero ancora molto molto giovane.

**ALDO MADARO** (Napoli). Anche a me è sembrato interessante They Live By Night (« La donna del bandito ») di Nicholas Ray. E' un film passato purtroppo inosservato e, caso strano, è stato proiettato in Italia almeno sei mesi prima della « première » americana. Ora negli Stati Uniti si sono accorti della bontà del film e Dore Schary, che l'aveva prodotto per la R.K.O., trasferendosi alla Metro ha di nuovo scritturato i protagonisti Farley Granger e Cathy O'Donnell. Insieme essi hanno interpretato, alcuni mesi fa, Side Street, per la Metro con un soggetto molto simile a quello di They Live by Night. Cambiato il regista (il nuovo è Anthony Mann) è cambiato anche il risultato: Side Street non ha convinto.

**ENRICO CASTRACANE** (Torino). Interessante l'argomento del tuo articolo; è interessante è anche lo svolgimento. Senonché non è più roba nuova per Cinema: altri han già scritto del neorealismo in genere. Cerca un altro soggetto e invia pure alla redazione.

**IL POSTIGLIONE**

## UN CORTOMETRAGGIO SUI DOLCI

La MOTTA, Società per l'Industria Dolciaria e Alimentare, con la collaborazione tecnica della FERRANIA, Industria per la Fabbricazione dei Prodotti Sensibili, indice la I Gara per un cortometraggio a passo ridotto avente per soggetto i dolci.

Le norme sono le seguenti:

— La Gara è aperta a tutti i cineamatori del passo ridotto 16 mm. sia muto che sonoro; sono ammessi anche soggetti girati in altro formato, ma presentati in 16 mm.

— Il soggetto deve avere riferimento ai dolci in forma piacevole e pubblicitaria, in modo da prestarsi alla programmazione negli avanspettacoli delle sale di proiezione. Avranno la preferenza i soggetti che richiamano il panettone Motta o gli altri prodotti Motta. La lunghezza è libera, ma sono preferibili soggetti brevi e concisi.

— Non sono ammessi alla Gara cortometraggi già proiettati in pubblico o premiati in altre mostre o concorsi.

— La Commissione Giudicatrice terrà nel dovuto conto sia i pregi artistici e tecnici del cortometraggio, quanto l'interesse che esso può suscitare agli effetti pubblicitari.

— Su ciascuna scatola che contiene i lavori presentati devono essere indicati: nome, cognome, indirizzo dell'autore, nonché titolo del soggetto, lunghezza in metri e indicazione se muto o sonoro.

— I cortometraggi vanno indirizzati a: «Motta S.p.A.» - Gara Cinematografica - Viale Corsica, 21 - Milano.

— Il termine ultimo per la presentazione è fissata al 30 settembre 1950.

— Entro il 31 ottobre successivo, la Commissione Giudicatrice, composta dei Signori: Guido Bezzola, Luigi Comencini, Mino Doletti, Arturo Lanocita, Federico E. Odorici, Alfredo Panicucci, Antonio Valeri.

procederà ad una graduatoria di merito, assegnando nell'ordine i seguenti compensi:

1°. L. 400.000, più Coppa d'argento «Ferrania» - 1° premio; 2°. L. 250.000, più Coppa d'argento «Ferrania» - 2° premio; 3°. L. 150.000 più Coppa d'argento «Ferrania» - 3° premio.

La Motta mette inoltre a disposizione la somma di L. 200.000, per l'eventuale acquisto di altri soggetti meritevoli anche se esclusi dalla classifica, fissandone il prezzo in L. 50.000, massimo cad.

La Commissione Giudicatrice ha facoltà di non assegnare qualche compenso o di ripartirne l'ammontare in diversa maniera, ove la qualità e il numero dei soggetti lo rendano consigliabile; come pure di prorogare o rinnovare la Gara, motivandone le ragioni.

— A tutti i classificati sarà assegnato un artistico diploma.

— I cortometraggi compensati o acquistati restano di proprietà della Motta che si riserva di utilizzarli in qualsiasi forma, non escluse la trasposizione diretta su film a passo normale, oppure il rifacimento su film a passo normale.

— In quest'ultimo caso verrà sempre citato nei titoli il nome dell'autore del soggetto originale, e potrà venir richiesta, dietro compenso, la sua collaborazione nella regia. Qualora nel cortometraggio figurino persone, l'accettazione del compenso comporta l'autorizzazione anche da parte di queste alla libera utilizzazione del cortometraggio, con l'esclusione di ogni altro diritto.

— I cortometraggi compensati, acquistati o segnalati verranno presentati al pubblico in una sala di Milano entro il mese di dicembre 1950. La relazione della Commissione Giudicatrice, illustrata dalle migliori inquadrature dei lavori giudicati meritevoli, verrà pubblicata sulla rivista «Ferrania».

— La partecipazione alla Gara implica l'accettazione di tutte le norme sopra indicate.



## ANTOLOGIE SU FILM INGLESI

ABBIAMO già avuto occasione di notare come la letteratura cinematografica inglese si sviluppi prevalentemente verso l'indagine storica, quella sociologica e la documentazione produttiva. Lo scarso interesse degli inglesi per l'estetica pura, per «l'arte per l'arte», li porta a occuparsi soprattutto di problemi pratici, legati alla produzione di film, alla divulgazione circa i film prodotti: con ciò essi preparano un materiale non indifferente per lo storico, e legano lo spettatore alle vicende dell'industria cinematografica. Assicurano ai loro film una pubblicità di tipo piuttosto elevato, sovente culturale, e permettono a noi di addentrarci un poco nel vivo dei problemi concreti del cinema britannico. Una forma tipica di libro, nella quale gli inglesi si stanno specializzando, è la raccolta antologica intorno ad un film. Il regista, il soggetto, il produttore, gli attori, i tecnici, in brevi pagine espongono i loro punti di vista, dichiarano le proprie intenzioni, informano sul loro lavoro, e ne rendono conto al pubblico. Questa forma di letteratura cinematografica non è una invenzione inglese. Soprattutto i sovietici hanno da tempo e continuano ad avere libri di tal genere. A parer nostro, il volume più interessante che, in questo campo, gli inglesi abbiano pubblicato negli ultimi anni è *The film "Hamlet"* (London, The Saturn Press, 1948; edited by Brenda Cross), e si comprende subito il perché. Non è il caso di analizzare qui gli sviluppi del cinema inglese del dopoguerra e i suoi molteplici fallimenti: certo è che, dopo l'esaurimento artificiale della tendenza realistica, i maggiori apporti ch'esso abbia dato si riassumono nell'opera culturale di Laurence Olivier. Onde l'interesse che suscita questa pubblicazione, indispensabile al critico, allo storico, ed anche allo spettatore comune che voglia «risalire alle fonti». Basta sfogliare *The film "Hamlet"* per subito lamentare l'assenza di libri di tal fatta nella nostra letteratura cinematografica. Noi pensiamo che, ormai, la storia del cinema sia possibile scriverla solo durante il suo vivo processo di esistenza, non dopo. Per questo diamo grande importanza alle testimonianze dirette degli autori, dei produttori, dei critici. Quanto sarebbe aiutato lo storico, se disponesse di libri raccogliuti le dichiarazioni, le esperienze, i propositi, i risultati di De Sica e Rossellini, di Zavattini e Visconti, di Aldo e Maggiorani e via dicendo. Purtroppo, nei nostri scaffali non sono allineati libri compilati dai realizzatori di Roma, città aperta, Paisà, Sciuscià, *Il sole sorge ancora*, *Ladri di biciclette*, *In nome della legge*, *La terra trema* ed altri. Il capitolo di Olivier, *Un saggio su "Amleto"*, contiene interessanti indicazioni, soprattutto perché definisce esattamente le intenzioni dell'autore. «Io credo che il film *Amleto* debba essere considerato un "saggio su Amleto", non la versione cinematografica di un classico necessariamente abbreviato», dice Olivier. E poi: «Fin dall'inizio decidemmo che le scenografie dovevano essere concepite come astrazioni. Ciò coincideva con l'idea di a-temporalità che io ho sempre associato, nel mio pensiero, con *Amleto*». I critici hanno discusso a lungo su questo problema, se cioè si dovesse considerare *Amleto* un'opera creativa o una interpretazione. Il quesito è ben lungi dall'essere risolto, ma almeno la posizione iniziale di Laurence Olivier è chiara. A nostro avviso, essa è sbagliata; i risultati però sono radicalmente differenti: nonostante l'intrusione saggistica di Olivier, *Amleto* ha conservato gran parte del suo valore shakespeariano, e l'ha portato a milioni di spettatori. Ed è ciò che conta: la vasta diffusione di un'opera di alta cultura in un mondo in preda ai fumetti e alla stampa gialla. Oltre al capitolo di Olivier, *The film "Hamlet"* contiene scritti di Phil C. Samuel, Anthony Bushell, Reginald Beck, Desmond Dickinson, Roger Furze, Carmen Dillon, Harcourt Williams, Stanley Holloway, Jean Simmons, Helga Cranston, William Walton, Muir Mathieson, Alan Dent, Kenneth Green: vale a dire del produttore e degli attori, dell'operatore e dello scenografo, del musicista e dell'addetto alla pubblicità e via dicendo. Un libro basato sullo stesso principio, ma di valore ed interesse radicalmente differenti, è *Saraband of Dead Lovers* (London, Convoy Publications, 1948). Il film in questione è stato diretto da Basil

Dearden, per la «Ealing Studios» e la produzione di Sir Michael Balcon. Quest'ultimo dichiara di essere ormai convinto della morte del realismo nell'arte cinematografica, protesa contro «l'occhio meccanico della macchina da presa» (cioè non protesta affatto contro il realismo, ma, senza avvedersene, contro il naturalismo formalistico), e proclama: rivolta dell'arte contro l'occhio meccanico! Il lettore volta pagina, e cade su un magnifico albero genealogico che spiega come da Giacomo I d'Inghilterra sian discesi Sofia Dorotea di Celle e Giorgio Luigi di Hannover, e poi da quest'ultimi la Regina Vittoria e il "kaiser" Guglielmo. Il film, s'intende, è basato soltanto su Sofia Dorotea e Königsmark. Dal libro si deduce che la produzione è stata organizzata molto scrupolosamente, che i testi storici sono stati consultati, che delle stampe dell'epoca si è preso visione, e che il film è in technicolor. Film storici, va bene: ma la storia bisogna essere capaci di interpretarla. Libro più serio è senz'altro *Scott of the Antarctic*, di David James (London, Convoy Publications, 1948). Come *Saraband of Dead Lovers*, anche *Scott of the Antarctic*, è stato prodotto da Michael Balcon: ma almeno qui si trattava di rievocare sullo schermo un'importante spedizione polare, non un frammento di vita privata di re, regine e avventurieri. Il film ha raccolto attorno a sé alcuni bei nomi del cinema inglese, gente di indubbia serietà come Ivor Montagu soggetto, Charles Friend regista e Sidney Cole produttore. «More britannico», il film è stato studiato minuziosamente, pedantemente, scrupolosamente: ma l'assenza di un punto di vista vivo e originale, storico e non cronachistico, realistico e non naturalistico, ha condotto a un film tecnicamente pressoché perfetto e perfettamente insopportabile allo spettatore. C'è da rattristarsi davvero, ove si pensi che tanta brava gente ha lavorato con tale cura a un film destinato all'insuccesso. David James riferisce esaurientemente sulla preparazione e sulla realizzazione del film. Seguono brevi biografie dei collaboratori. Ed ecco infine *The Bad Lord Byron*, di Sydney Box e Vivian Cox (London, Convoy Publications, 1949), sull'omonimo film diretto da David Macdonald. Il libro reca un sottotitolo: *Un libro controverso a proposito di un film controverso*. A quanto ci consta, più che essere un film discusso, *The Bad Lord Byron* è semplicemente un brutto film. Tuttavia è possibile leggere con alquanto interesse il volumetto del produttore, al quale va il merito di aver affrontato un bel tema. Se il film uscirà in Italia, i critici, per favore, non trascurino le intenzioni degli autori: il loro giudizio negativo ne sarà rafforzato, probabilmente. Ma tengano anche conto, per favore, del capitolo *Byron e la censura*, per avere un'ennesima ma non inopportuna riprova dell'assurdità di codesta istituzione. Scrivono Sydney Box e Vivian Cox: «In altre parole essi (gli uomini della "Motion Picture Association") ritenevano che Lord Byron, una delle più chiare luci del genio poetico inglese, un uomo ammirato da milioni di persone sia in America che in Europa, e particolarmente in Grecia, dove quest'ammirazione giunge sino alla venerazione; ritenevano che quest'uomo, a causa di taluni fatti della sua vita privata, non potesse esser posto al centro di un film. Questo ragionamento mi pareva assolutamente fantastico». Fantastico? Perché fantastico? Fantastico è forse Sydney Box, forse Sydney Box vive nel mondo della luna.

ALFREDO MANUSARDI

BIANCO E NERO. - Il numero di marzo della rivista di studi cinematografici diretta da Luigi Chiarini, contiene: un editoriale che affronta il problema della censura; un ampio saggio di Fernando Di Giammatteo, sul Significato e conseguenze del linguaggio cinematografico; un articolo del maestro Masetti sul Realismo musicale nel film. *Due personalità della storia del cinema, il regista russo M. Donskoi e l'attore tedesco (recentemente scomparso) E. Jannings, vengono quindi analizzate da P. Mondello e da M. Mida. Sul cinema didattico scrivono A. Covi e G. Guerrasio. Una «nota» di V. Pandolfi (Dall'Uomo all'Attore, dall'attore all'uomo) esamina il problema della recitazione da un punto di vista psicologico. Chiudono il fascicolo le consuete rubriche: I libri, I film e Rassegna della stampa, rispettivamente a cura di G. Aristarco, F. Di Giammatteo e P. Jacchia. Tavole fuori testo completano il fascicolo.*

Motta

Milano

A black and white photograph of Bette Davis. She is seated on a sofa, wearing a checkered shawl over a dark dress and dark gloves. She has short, wavy hair and is looking towards the camera with a slight smile. The background is a plain, light-colored wall.

Bette Davis, interprete e produttrice di "Story of a Divorce", che Curtis Bernhardt sta dirigendo.