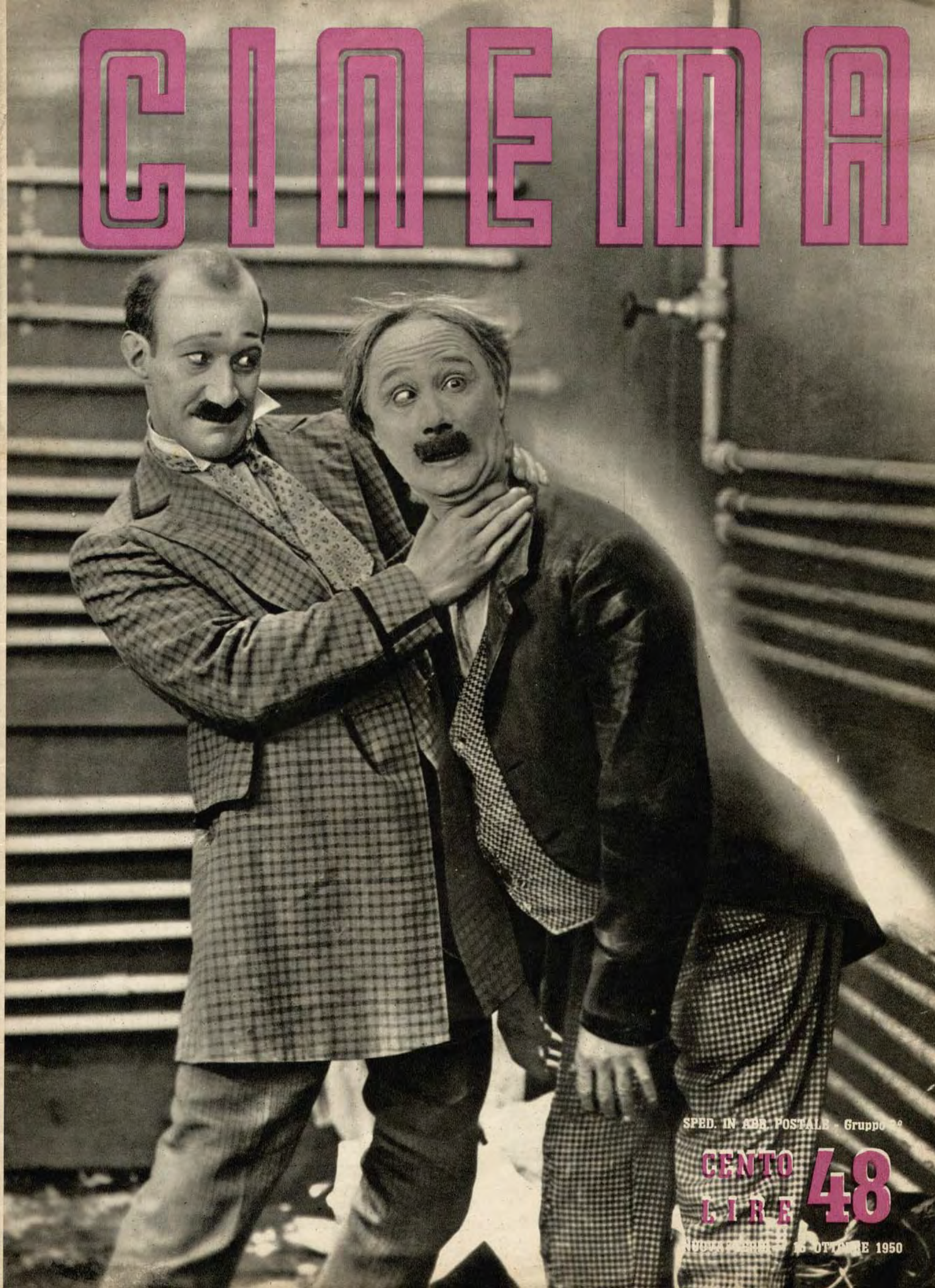
CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO LIRE 48

15 OTTOBRE 1950

LETTERE

Caro « Cinema »,

mi perdonerai se in questa mia lettera mi dilungo un poco, ma l'argomento in questione necessita un lungo discorso. Oggi il cinema è fra le arti certamente la più diffusa, eppure, nonostante la grande popolarità, pochi (anzi pochissimi) sono coloro i quali possono dare un loro giudizio critico. Da una mia modesta inchiesta sul cinema inteso come espressione artistica, sono giunto a risultati che oserei definire disastrosi.

Riporto alcune risposte:

La signorina Ada Mallo, studentessa in chimica, alle mie domande: « Perché si reca al cinema? Ritiene che il cinema sia un'arte altrettanto degna quanto la letteratura, il teatro, la musica ecc.? », rispondeva: « Al cinema vado semplicemente per passare un'ora lontana dalle preoccupazioni. Come espressione artistica nego al cinema validità; la letteratura, il teatro, la musica richiedono una particolare sensibilità ed intelligenza e lo spettatore è attivo. Al cinema invece nulla si chiede allo spettatore (sic) che rimane passivo ed immobile ».

Il professore di lettere Togni: « Perché vado al cinema? E allora perché si legge un libro, si ascolta un'opera e via dicendo? Nutro molta simpatia per il cinema, per il buon cinema s'intende! Ho visto quattro volte Duello al sole: *un grande film ».*

Tonio Rugoni, impiegato: « Al cinema vado per poter liberamente filare con la mia ragazza. Di tanto in tanto, se ne vale la pena, osservo il film ».

Ho riportato testualmente le risposte per dimostrare quanta grettezza, ignoranza e presunzione esista oggi nel pubblico comune. Per la letteratura la cosa è diversa poiché colui il quale legge I promessi sposi o La pelle *ha cognizione in causa, altrimenti non arriverebbe alla seconda pagina: lo stesso dicasi per il teatro, la musica ecc. Il cinema, invece, è accessibile a tutti e tutti vogliono dare un loro giudizio critico; giudizio che nella maggior parte dei casi risulta arbitrario o stupido. E allora? Tu mi dirai certamente (e a ragione) che esiste una critica cinematografica, che tra l'altro va sempre più diffondendosi. Ma ragioniamo un poco: lo spettatore comune (ovvero l'89 % degli spettatori) non legge* Bianco e Nero o Cinema: *tutt'al più scorre in fretta le recensioni dei quotidiani: ma che vantaggio può trarre dalle presunte critiche di un Bianchi, di un Pranzo o di un Falconi? dove tre quarti della recensione sono dedicati al riassunto dell'intreccio e il resto all'abilità più o meno capace degli interpreti?! E la rubrica radiofonica all'una e cinquantanove sulla rete azzurra? A parte il fatto che pochi minuti non sono sufficienti neppure per impostare un'opera significativa, le critiche sono così meschine e disgustose da suscitare urla di sdegno. Ultimamente ad esempio (simili errori di valutazione e conoscenza cinematografica sono ammissibili solo a Gino Valori) si è parlato di capolavoro per il mediocre* Dark Passage *di Negulesco e riguardo a Brotania Mews del medesimo il saputo critico della R.A.I. ebbe ad affermare che Maureen O'Hara, nel duplice ruolo appariva attore sobrio e convincente come pure la bellissima Dana Andrews! Una domanda: Perché Aristarco dopo tre anni e più (45-48) ha abbandonato la rubrica critica alla R.A.I.?).*

Ma allora il pubblico a chi può rivolgersi per cercare di comprendere ciò che non riesce e disprezzare ciò che ora ama? Perché nessuno dei nostri registi e critici pensa di realizzare una critica visiva accessibile ad ogni spettatore? Qualche cosa di veramente utile ed interessante che potrebbe occupare il posto di documentari troppo spesso mediocri e della esasperante pubblicità? Si potrebbero prendere in esame opere significative (recenti e passate) e la scelta stessa diverrebbe indice di valore artistico. L'idea si potrebbe mettere in atto (anche in parte) nel recente Documento Mensile *di cui parlano da qualche tempo le riviste cinematografiche.*

Cordialmente

PUSITANO MACCHIADELLI

Buoni critici, cui affidarsi, non mancano in Italia e all'estero. Basta saper scegliere. Aristarco non "abbandonò" la R.A.I.; le sue conversazioni furono sospese in seguito ad ordini venuti dall'alto. Per maggiori informazioni sul caso rivolgiti al signor Piccone Stella.

Caro « Cinema »,

sono un tuo assiduo lettore e non manco, quando si presenta l'occasione, di diffonderti tra i miei amici e conoscenti. Purtroppo in questi ultimi temi ho dovuto riconoscere la mancanza di una vera presa di posizione, nel quadro della situazione cinematografica nazionale ed internazionale. Non si tratta evidentemente di diventare una rivista di parte ma di dire apertamente il tuo pensiero almeno in occasioni di grossi avvenimenti che interessano centinaia di migliaia di persone se non di più. Mi riferisco alla condanna ed alla incarcerazione dei « Dieci cineasti » di Hollywood, argomento sul quale tu non hai speso una parola. E sono certo che neppure il materiale per discuterne ti mancava. Allora? Il regista di Odio implacabile, Anime ferite *è stato condannato e poi, sempre pronti a scrivere saggi sul primo dilettante di cinema che càpiti tra i piedi, non siamo stati capaci di dire in due righe cosa ne pensiamo di questa brutta faccenda. Direi, senza offesa per alcuno, che la sensibilità e la riconoscenza non sono il nostro forte, cose queste che stanno a dimostrare come molti italiani siano rimasti ancora fermi alla mentalità di chi è più forte ha ragione.*

Cari saluti

D. CORTELAZZO

A noi sembra che *Cinema* abbia una sua precisa posizione. Quanto a Dmytryk non hai torto, ma abbiamo provveduto nei numeri scorsi.

Caro Aristarco,

vorrei chiederti di farti interprete, per mezzo della rivista, della mia gratitudine verso il Sindacato giornalisti del cinema per la grande ricompensa attribuitami. Onestamente debbo condividerla con i miei collaboratori — aiuti, elettricisti, macchinisti — che con sforzo unanime hanno tutti collaborato, in condizioni a volte eroiche, non solo per la riuscita delle mie opere, ma nell'interesse del cinema italiano. Scusami, caro Aristarco, se mi faccio vivo solamente dopo settimane, ma comprenderai che il lavoro mi ha riassorbito totalmente.

Ti saluto affettuosamente

G. R. ALDO

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume IV

FASCICOLO 48

Anno III - 15
Ottobre 1950

Questo fascicolo contiene:

Lettere . . . . . Seconda di copertina
Cinemagira *194*

b.

Etichette mortali *197*

ENRICO FULCHIGNONI
Scienza e ciarlatani *198*

MICHELE GANDIN
Antibes: festival del film di domani . . . *200*

LO DUCA
Antibes: le opere esposte *201*

NADIR GIANNITRAPANI
Vantaggi contingenti del film sulla televisione (Inchiesta) *203*

GIORGIO N. FENIN
Ritorno al passato per risolvere la crisi . . *205*

GUIDO BEZZOLA
Le vie del film storico non sono infinite . . *207*

GIULIO CESARE CASTELLO
Clair si rifà al comico, Ophüls rimane a Vienna *210*

TOM GRANICH
Galleria: *Jeanne Crain* *212*

FRANCO VENTURINI
Retrospettive: *"Ballet mécanique" di Léger* . *214*

GUIDO ARISTARCO
Urgenza di una revisione dell'attuale indagine critica *217*

VICE
Film di questi giorni *218*

EDGARDO PAVESI
Il cinema all'"Autunno Torinese" *220*

VIRGILIO TOSI
Circoli del cinema *222*

GLAUCO VIAZZI
Biblioteca *223*

IL POSTIGLIONE
La diligenza *224*

✱ Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. F. FRISONE ✱

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1 Tel. 573.850-50063 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085 PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin 2007, 23 Str. Astoria S. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministr. del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2000, semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Finlayson e Ben Turpin in "Down Memory Lane" a cura di Karlson.

Una autentica attrice del vero cinema americano: Dorothy McGuire.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Quo vadis? (M.G.M.), *regista Mervyn LeRoy, interpreti Robert Taylor, Deborah Kerr, Peter Ustinov, Leo Genn, Felix Aylmer, Marina Berti, Buddy Baer, Patricia Laffan, William C. Tubbs, Abraham Sofaer, Nora Swinburne, Norman Wooland, Alfredo Varelli, Clelia Matania, Finlay Currie, Elspeth March, Ralph Truman, Jeffrey Dunn, R. A. Clarke Smith, J. Ruddock, Nicholas Hannan, Arthur Walge, P. Miles, Robert Ottaviano, Leslie Bradley, Rosalie Crutchley, Pietro Tordi, Strelsa Brown, Valentino Bruchi;* Mater Dei (*Incar-Parva Film, in 16 mm., in Ansco Color*), *regista Emilio Cordero, interpreti Miriam De Majo, Giorgio Costantini, Anna Maria Alegiani, Bianca Doria, Mario Lodolini, Orlando Baralla, Rita Galgano, Elfriede Jerra, Ida Bracci, Giulio Calì;* Terra di odio (*ex* La mia casa era sul monte, C.C.E.), *regista Sergio Grieco, interpreti Andrea Checchi, Carla Del Poggio, Marina Berti, Ermanno Randi, Vittorio Duse, Checco Rissone, Piero Lulli, Fosca Freda, Aldo De Franchi;* Il diavolo in convento (*Taurus Film*), *regista Nunzio Malasomma, interpreti Gilberto Govi, Carlo Ninchi, Barbara Florian, Ave Ninchi, Leopoldo Valentini, Mario Pisu, Nerio Bernardi, Aristide Baghetti, Federico Collino;* La Bisarca (*Colamonici - Montesi*), *regista Giorgio Simonelli, interpreti Peppino De Filippo, Silvana Pampanini, Aroldo Tieri, Clelia Matania, Riccardo Billi, Paolo Stoppa;* Domani è un altro giorno (*Excelsa-Moguy*), *regista Léonide Moguy, interpreti Anna Maria Pierangeli, Anna Maria Ferrero, Arnoldo Foà, Aldo Silvani, Laura Gore, Lamberti Sorrentino, Rossana Podestà;* Cristo proibito (*Excelsa Film*), *regista Curzio Malaparte, interpreti Raf Vallone, Elena Varzi, Gino Cervi, Rina Morelli, Lianella Carrel, Luigi Tosi, Gabriele Ferzetti, Anna Maria Ferrero, Gualtiero Tumiati;* Italia terra d'amore (*Campidoglio-Klagemann*), *regista Camillo Mastrocinque, interpreti Massimo Girotti, Jenny Jugo, Paolo Stoppa, Ave Ninchi;* Persiane chiuse (*Rovere*), *regista Luigi Comencini, interpreti Massimo Girotti, Eleonora Rossi, Giulietta Masina, Jone Salinas, Antonio Nicotra, Sidney Gordon, Renato Baldini, Cesarina Gheraldi;* La taverna della libertà (*P.G.F.*), *regista Maurice Cam, interpreti Umberto Spadaro, André Le Gall, Jacqueline Plessis, Jone Salinas, André Fouché, Giulio Stival, Enrico Glori, Memo Benassi;* Il Brigante Musolino (*Ponti-De Laurentis*), *regista Mario Camerini, interpreti Silvana Mangano, Amedeo Nazzari;* Abbiamo vinto (*La Quercia-Filmolimpia*), *regista R. A. Stemmle, interpreti Paolo Stoppa, Antonella Lualdi, Walter Chiari, Camillo Pilotto, Margherita Bagni, Lilla Brignone;* Medium (*Inter-Continental Film*), *regista Gian Carlo Menotti, interpreti Marie Powers, Leo Coleman, Anna Maria Alberghetti;* Napoli tempi passati (*Campidoglio-Comedia Film*), *regista Elios Vercelloni, interpreti Maria Montez, Massimo Serato, Andrea Checchi, Folco Lulli, Mirella Uberti (del C.S.C.);* Il mondo sulle strade (*Febea-Victor*), *regista Silvestro Prestifilippo, interpreti Leonardo Cortese, Aldo Silvani, Peppino Spadaro, Liliana Tellini.*

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Piume al vento (*Bucci Film*), *regista Ugo Amadoro, interpreti Leonardo Cortese, Olga Gorgoni, Mario Ferrari, Cristina Velvet, Dante Maggio, Anthony La Penna, Renato Malavasi;* Le sei mogli di Barbablú (*ex* L'assassino bussa tre volte, *Golden Film*), *regista Carlo Ludovico Bragaglia, interpreti Totò, Isa Barzizza, Carlo Ninchi, Luigi Pavese, Arturo Bragaglia;* Il monello della strada (*Rovere-Lux Film*), *regista Carlo Borghesio, interpreti Macario, Luisa Rossi, Ciccio Jacono, Saro Urzì, Carletto Sposito, Pietro Tordi, Piero Pastore, Natale Cirino, Giacomo Billi, Annina Pirani Maggi, Vittorina Benvenuti;* Il bivio (*Rovere*), *regista Fernando Cerchio, interpreti Raf Vallone, Claudine Dupuis, Charles Vanel, Carletto Sposito, Saro Urzì, Franco Navarra, Gianni Rizzo;* E' arrivato il cavaliere (*Excelsa-ATA*), *registi Steno e Monicelli, interpreti Tino Scotti, Silvana Pampanini, Enrico Viarisio, Enzo Biliotti, Nyta Dover, Alda Mangini, Galeazzo Benti;* Totò nuovo Tarzan (*C.D.I.*), *regista Mario Mattoli, interpreti Totò, Marilyn Buferd, Mario Castellani, Tino Buazzelli, Alba Arnova, Vinicio Sofia;* La folla (*E.C.S.R.L.*), *regista Silvio Laurenti Rosa, interpreti Maria Moran, Mary Gloria, Tino Buazzelli, Gilberto Mazzi, Olinto Cristina.*

Renato Rascel...

...sarà il protagonista di un film tratto da un soggetto di Cesare Zavattini, intitolato Buongiorno elefante: *il film, prodotto da Attilio Riccio, in compartecipazione con l'E.N.I.C., verrà diretto da Gianni Franciolini.*

«Napoli, questa sconosciuta»...

...è il titolo di un cortometraggio prodotto dalla Incom, la cui lavorazione è terminata in questi giorni. Il film, girato quasi interamente dal vero, vuole illustrare gli aspetti più tipici della città, vecchia e nuova, ed è stato diretto da Domenico Paolella.

Leni Riefenstahl...

...la nota regista tedesca, autrice del lungometraggio sulle Olimpiadi del 1936 (presentato in Italia nel 1938 in due episodi: Olympia e Apoteosi di Olympia), *dirigerà in Italia un film in agfacolor, che sarà prodotto dalla Capital Pictures. La Riefenstahl, come si ricorderà, apparve anche come attrice in alcuni film a carattere documentario, ambientati per lo più in alta montagna.* Tiefland (1943) *è il titolo del suo ultimo film, rimasto incompiuto, al quale collaborò anche Pabst.*

«Persiane chiuse»...

...uno dei film più impegnativi dell'attuale produzione italiana, è entrato da poco in lavorazione negli stabilimenti di Torino. Gianni Puccini, che attendeva alla preparazione di tale film già da alcuni mesi, ha però lasciato la lavorazione dopo soli quattro giorni, per improvvise divergenze circa la condotta del film, ed è stato sostituito da Luigi Comencini, autore, fra l'altro, de L'imperatore di Capri. *Nessun fondamento ha la notizia, apparsa su qualche quotidiano, secondo la quale il Puccini avrebbe intentato causa per danni al produttore, Luigi Rovere. L'episodio, piuttosto insolito, ha tuttavia suscitato una certa sorpresa nell'ambiente cinematografico.*

«Due soldi di fortuna»...

...è il titolo prescelto per il prossimo film che verrà prodotto da Sandro Ghenzi per la regia di Renato Castellani. Il film, che com'è noto si svolgerà a Napoli, e si varrà, come i precedenti Sotto il sole di Roma e E' primavera... *(prodotti e diretti dallo stesso binomio), di interpreti sconosciuti, è in preparazione da più di un anno, e si annuncia come una produzione del massimo impegno.*

Una rievocazione...

...degli ultimi cinquant'anni di storia italiana, composta in massima parte con materiale fotografico e cinematografico autentico, è da tempo in preparazione per opera di Carlo Infascelli, produttore del film che verrà realizzato da Giacinto Solito, con la collaborazione di Luciano Emmer. Il titolo di tale "Cavalcata di mezzo secolo", sarà, a quanto viene annunciato, Avanti e indré. *Alla sceneggiatura di questo film antologico hanno collaborato, fra gli altri, Vinicio Marinucci, Riccardo Morbelli e*

Attrici anziane e giovani del cinema hollywoodiano. A sinistra: *Loretta Young in «Mother is a Freshman», («L'adorabile intrusa») di L. Bacon.* A destra: *Jean Peters nel film «Love That Brute» di Alexander Hall.*

Sergio Pugliese, e le più importanti cineteche del mondo sono state interpellate per la ricerca del raro materiale di repertorio che costituirà il grosso del film. Una "cavalcata" analoga, limitata però al periodo del dopoguerra, è stata recentemente prodotta in America, col titolo The Golden Twenties, *di cui si è già parlato, su queste colonne, nel n. 40 di quest'anno.*

Pietro Germi...

...dirigerà un film di produzione Cines, dal titolo La città si difende: *il soggetto è di Fellini, Pinelli e Comencini, mentre alla sceneggiatura collaboreranno Fellini, Pinelli e Mangione.*

Gérard Philipe...

...dovrebbe essere il protagonista di un film da prodursi entro l'anno in Italia, da un nuovo soggetto di Cesare Zavattini, Stazione Termini: *a quanto si dice, esso racconterà la breve ma intensa storia di due amanti, rispettando le classiche unità, di luogo e di tempo, poiché dovrà svolgersi, nel giro di un'ora e mezza circa, nel luogo chiaramente indicato dal titolo. Il film verrà prodotto da Salvo D'Angelo e, pare, da Renato Angiolillo, direttore di* Il Tempo *di Roma: non si conosce ancora il nome del regista, ma si sa in compenso che al film parteciperà probabilmente Linda Darnell.*

FRANCIA

Un film a disegni animati...

...a lungo metraggio e a colori, sta per essere condotto a termine a Parigi. Esso si intitola La bergère et le ramoneur (*« La pastorella e lo spazzacamino »*), *e viene realizzato da Paul Grimault, il quale ha tratto il suo film da un soggetto di Jacques Prévert, autore anche della sceneggiatura; per il commento musicale, è stato interpellato Joseph Kosma, il cui nome, unito a quello del soggettista, induce a ottimistiche previsioni circa il livello qualitativo di tale produzione, appartenente a un genere troppo spesso asservito a scopi di carattere commerciale. Il disegno animato francese, che in questi ultimi tempi si è andato sempre più affermando, pur con una produzione limitata (e si ricordi, ad esempio, il cortometraggio* Le petit soldat, *premiato nel 1948 a Venezia), intende evidentemente indirizzarsi verso un tipo di produzione ispirata a principi artistici, avviandosi a concorrere con quello americano, soprattutto sul piano della qualità.*

Maurice Cloche...

...che quanto prima realizzerà in Italia Ultimo treno da Pechino, *ha quasi condotto a termine un film imperniato sul problema dei figli naturali:* Né de père inconnu, *è il titolo del coraggioso film che viene prodotto dal Cloche stesso, autore, dal 1933 ad oggi, di alcuni documentari e di circa una dozzina di film, tutti, salvo* Monsieur Vincent *e* Le minorenni, *sconosciuti in Italia.*

Un altro regista...

...di cui in Italia si parla per sentito dire, è Jean Pierre Melville, che sta per iniziare un nuovo film, Le joug et les flèches. *Egli ha realizzato l'anno scorso due film di una certa importanza, di cui si è molto parlato in Francia:* Le silence de la mer, *tratto dal celebre racconto di Vercors, e* Les enfants terribles *di Jean Cocteau.*

Un manifesto...

...mirante a tutelare gli interessi dell'industria cinematografica nazionale e ad arginare l'invasione del cinema americano, è stato diramato dai Comitati di difesa del cinema francese, dalla Federazione nazionale dello spettacolo e sottoscritto da un certo numero di personalità del cinema fra le più in vista ed autorevoli, fra cui Claude Autant-Lara, Marcel Carné, Jean Cocteau, Jean Grémillon, Pierre Le Chanois, Armand Salacrou, Fernand Gravey, Gérard Philipe. Il manifesto si propone di ottenere dal governo alcuni importanti provvedimenti sull'importazione dei film stranieri (da ridursi da 186 a 120 film all'anno); sulle licenze supplementari d'importazione (accordabili solo a quei produttori stranieri che assicurino un reciproco trattamento ai film francesi nel proprio paese); sulla « quota » riservata al film nazionale sugli schermi francesi (da cinque a sei settimane, con severe sanzioni per gli inadempienti); sulla lavorazione dei film in versione straniera negli stabilimenti francesi (per la quale dovrebbe stabilirsi una precisa regolamentazione); sull'incoraggiamento della produzione nazionale di qualità (con una opportuna revisione del fondo di aiuto dell'industria cinematografica); e infine sulla democratizzazione dell'attuale regime di censura, allo scopo di permettere ai registi di esprimersi liberamente.

In seguito alle proteste...

...del pubblico, il Sindacato dei tecnici del cinema ha indirizzato una lettera al presidente della Camera sindacale della stampa cinesonora, manifestando lo scontento generale

Eleonora Rossi in « Persiane chiuse ». Questo film doveva portare la firma di G. Puccini, all'ultimo momento sostituito da Luigi Comencini.

Maria Felix e il regista Tito Davison (con gli occhiali) rileggono la sceneggiatura durante la lavorazione del film messicano «Doña Diabla».

Arte figurativa al servizio del cinema: un affresco di Diego Rivera e l'attrice Dominguez: dal film messicano « Un dia de vida ». Columba Dominguez ha recentemente interpretato in Italia « L'edera » di Genina.

prodotto dal contenuto dei giornali cinematografici di attualità che vengono proiettati in sala pubblica, da alcuni mesi a questa parte. Nella lettera di protesta viene precisato che in tali giornali vengono continuamente mostrati strumenti di guerra come cannoni, bombe e aerei, mentre si svolgono sullo schermo, come nel recente passato, furiosi combattimenti. Un energico intervento grazie al quale tale stato di cose venga a cessare, è richiesto dal Sindacato dei tecnici cinematografici, il quale sostiene che le reazioni del pubblico potrebbero indurre gli esercenti a non proiettare i cortometraggi di attualità e i documentari, arrecando indirettamente un notevole danno ai tecnici medesimi, le cui riprese fanno spesso parte di tali giornali cinematografici.

Marcel Carné...

...ha quasi ultimato il montaggio del suo film più recente, Juliette ou la clé des songes, molto atteso in Francia. La lavorazione di tale film, cui Carné pensava da circa dieci anni, si è iniziata ai primi di luglio ed è durata fino alla seconda metà di settembre: il film, tratto da una commedia di Georges Neveux, e sceneggiato dallo stesso Carné e dal Neveux, è interpretato da Gérard Philipe e da Suzanne Cloutier, la protagonista di Au royaume des cieux di Duvivier. Operatore di tale film è Henri Alekan, già collaboratore di Carné fin dal 1937 (egli fu infatti accanto a Schuftan e a Page durante le riprese di Drôle de drame e di Quai des brumes), ed è autore della fotografia del film di Carné presentato recentemente anche a Venezia, La Marie du port.

«Rendez-vous de Biarritz»...

...è il titolo del Festival del film tenutosi anche quest'anno nella nota stazione climatica dall'11 al 18 settembre: l'anno scorso vi si svolse, come si ricorderà, il «Festival del film maledetto», la cui formula, specie per quanto riguarda i programmi retrospettivi, è stata in parte applicata dal Festival di Antibes di quest'anno. Sei nazioni hanno partecipato alla manifestazione di Biarritz: Cecoslovacchia, Francia, Inghilterra, Italia, U.R.S.S., U.S.A. L'Italia ha presentato I fuorilegge di Vergano e Cronaca d'un amore di Antonioni.

GRAN BRETAGNA

Robert Hamer...

...cui il mondo cinematografico inglese ha da tempo affibbiato il soprannome di «enfant terrible» (e si ricordi, in particolare, il suo film presentato un anno fa a Venezia, Kind Hearts and Coronets, che, a quanto si sa, non ha mancato di suscitare un certo scandalo nella migliore società di Londra), ha iniziato un nuovo film, dal titolo The Shadow and the Peak. Robert Hamer ha diretto fra l'altro un episodio dell'ormai famoso film terrificante, Dead of Night (1945), al quale ha preso parte persino Alberto Cavalcanti, film giudicato forse poco commerciale in Italia, poiché a tutt'oggi nessuna casa distributrice lo nomina: è sperabile che tale nostra segnalazione tocchi il cuore di qualche importatore di film stranieri, altrimenti ci si dovrà rassegnare ad attendere che un Cine Club intraprendente riesca ad includere nei suoi programmi quel curioso e interessante esperimento che deve essere Dead of Night, nel quale alcuni procedimenti dell'avanguardia, oggi in disuso, pare abbiano trovato un'efficace applicazione sul piano spettacolare.

Lana Turner e Milland durante la lavorazione di «A Life of Her Own».

David Lean e Carol Reed...

...stanno entrambi preparando due nuovi film. Un'avventura di guerra nella Manica, durante l'ultimo conflitto, è alla base del film di Lean, che dai film di tipo intimistico, come Breve incontro e Sogno d'amanti, passerebbe in tal modo al genere eroico e avventuroso; in Germania invece si svolgerà il film di Reed, che ritorna così all'atmosfera decadente de Il terzo uomo: la ragione di tale insistenza va forse ricercata nel fatto che anche stavolta il soggetto e la sceneggiatura sono di Graham Greene.

U.S.A.

Jennifer Jones...

...è stata scelta per sostenere la parte di protagonista nel nuovo film di William Wyler, che si gira attualmente alla Paramount, dopo un periodo preparatorio durato tre mesi. Il film, come si è già annunciato (vedi Cinema-gira N. 45), è tratto dal noto romanzo di Theodore Dreiser, Sister Carrie, e vi partecipa anche Laurence Olivier, chiamato ad Hollywood appositamente. Il titolo di tale produzione, dovuto allo stesso Wyler, in compartecipazione con la Paramount, sarà Carrie Ames.

Anche Vivien Leigh...

...si trova attualmente ad Hollywood, insieme al marito, Sir Laurence Olivier. La Leigh prende parte al nuovo film di Elia Kazan, tratto dalla celebre commedia di Tennessee Williams, Un tram chiamato desiderio: accanto a lei appare Marlon Brando, la nuova scoperta di Hollywood, rivelatosi col film prodotto da Kramer e diretto da Zinnemann, The Men. Da ricordare che il giovane attore venne scovato dai «Talent Scouts» proprio mentre stava recitando a Broadway nella stessa commedia. Streetcar Named Desire viene prodotto da Charles Feldman per la Warner Bros.

Josef von Sternberg...

...pare definitivamente deciso a tornare alla regia. Dopo un primo film di assaggio, Jet Pilot, a colori, con John Wayne, eccolo impegnato in un film «d'atmosfera», Macao, nel quale gli è stata affidata la «vamp» del momento, Jane Russell, altrimenti detta «il seno». Staremo a vedere quali nuove diavolerie saprà escogitare il creatore di Marlène, allo scopo di potenziare i già eloquenti attributi fisici dell'attrice, il cui partner sarà Robert Mitchum. Macao, in lavorazione alla R.K.O., è prodotto da Alex Gottlib.

Cominciano a trapelare...

...le prime indiscrezioni sul film Valentino, diretto da Lewis Allen e prodotto da Edward Small per la Columbia. Come si sa, Small dopo aver architettato una mastodontica campagna pubblicitaria intorno al film sull'attore italiano (una campagna durata complessivamente tredici anni), appena il film è entrato nella fase realizzativa, ha interrotto i contatti con la stampa. Ora che il film è al montaggio, si ricomincia a parlare del protagonista, Tony Dexter, la cui somiglianza fisica con Valentino pare sia davvero straordinaria, e soprattutto si diffondono alcune primizie intorno al soggetto. Si comincia a sapere così che il Valentino di Small non è riuscito ad ottenere dalle due autentiche mogli di Rodolfo Valentino, Jean Acker e Natascia Rambova, il permesso di riprodurre sullo schermo i due matrimoni, e che quindi rimane scapolo dal principio alla fine del film, nel quale tuttavia ha l'opportunità di innamorarsi di circa tre donne, interpretate da Donna Drake, Patricia Medina e Eleanor Parker (colei che ha vinto il premio per la migliore attrice a Venezia). Il film che è a colori, dovrebbe essere interessante soprattutto per i costumi e in genere per la ricostruzione del caratteristico periodo che vide i trionfi di Valentino.

U. R. S. S.

La «Pravda»...

...ha rivolto recentemente, in un articolo riprodotto dall'Agenzia Tass, alcune aspre critiche ai soggettisti sovietici, accusati di lavorare «senza la preoccupazione di studiare a fondo il soggetto proposto» e poco interessati «al contenuto ideologico e politico e al valore artistico del loro lavoro». L'associazione degli scrittori russi viene inoltre rimproverata di non saber guidare con sufficiente efficacia l'opera dei soggettisti, i quali si dedicano a composizioni prive di alcun interesse e stilisticamente assai povere. L'articolista sostiene infine che il successo del cinema sovietico dipende essenzialmente dalla tenace lotta che occorre impegnare contro l'irresponsabilità di alcuni scrittori e soggettisti che continuano a lavorare per il cinematografo.

Un altro film...

...che in questi giorni riscuote un grande successo di pubblico, è Passo del diavolo, candidato probabile al premio Stalin per il 1950, poiché la stampa locale lo definisce «il migliore dei film russi» prodotti quest'anno, facendone rilevare soprattutto il soggetto, di grande attualità e i notevoli pregi artistici.

SVEZIA

Alf Sjöberg...

...che può oggi considerarsi il maggior regista svedese (il suo ultimo film, Bara en mor, è stato premiato a Venezia), ha iniziato la lavorazione di un film tratto da un dramma di Strindberg, Froken Julie; mentre Ingmar Bergman, altro importante esponente della cinematografia svedese, si sta dedicando a un film musicale, prodotto dalla Svensk Filmindustri, Scherzo d'estate. L'industria cinematografica svedese sta attraversando attualmente un periodo critico, a causa del fisco che grava sull'esercizio; in media si proiettano circa trecento film all'anno, di cui trenta o trentacinque sono di produzione nazionale. Nel 1945, tuttavia, si sono prodotti in Svezia 45 film, cifra che non è stata più raggiunta. Limitata rimane ancora l'esportazione del film svedese, le cui produzioni d'arte meriterebbero tuttavia di essere diffuse anche al di fuori degli ambienti ritretti (cineclub, cineteche, ecc.) nei quali riescono ad ottenere notevoli successi.

MESSICO

Come negli Stati Uniti...

...vengono assegnati gli «Oscars», in Italia i «Nastri d'argento», nel Messico ogni anno l'«Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas» premia con l'«Ariel» gli artisti ed i tecnici delle migliori pellicole messicane proiettate durante l'anno. Il premio consiste in una statuetta che raffigura un uomo in posizione di volo, che tiene ai suoi piedi un'aquila; la base è formata da una piramide tronca. Negli anni passati i più premiati sono stati Emilio Fernandez e Gabriel Figueroa; nel 1948 quasi tutti i premi sono andati ai realizzatori di Rio Escondido. Quest'anno, mentre Figueroa è stato premiato per la fotografia di Pueblerina, per la regia è stato assegnato il premio ad Alessandro Galindo per il film Una famiglia de Tantas tra la disapprovazione del pubblico e dei critici messicani, che volevano vedere trionfare un'altra volta Fernandez (Pueblerina). Una famiglia de Tantas è un buon film che racconta le vicende di una famiglia dove le idee vecchie del padre contrastano con le moderne dei figli. Gli altri premi sono stati così distribuiti: migliore attrice: Marga Lopez per Salon Mexico; miglior attore: Roberto Cañedo per Pueblerina.

NUOVA SERIE
15 OTTOBRE
1950

CINEMA 48

ETICHETTE MORTALI

CI SEMBRA che sia giunto il momento di vedere quanto abbia nuociuto e quanto stia nuocendo alla nostra cinematografia l'aggettivo *neorealistica* coniato qualche anno fa in Francia, e adoperato poi generalmente a sproposito, con ossessionante insistenza. Eravamo tutti d'accordo nel deplorare che il cinema fosse troppo spesso rappresentazione falsa d'un mondo inesistente. Poi alcuni registi realizzarono film spietatamente documentari di dati luoghi o di dati avvenimenti, film che erano grida di ribellione contro alcuni dolenti aspetti della condizione umana; e poiché è insita in noi la bramosia di applicare etichette a ogni forma di pensiero, eccoci tutti a discutere di *neorealismo*. Ma la forza distruttiva delle parole è grande; ogni giorno persone che si comportano normalmente quando non hanno una definizione precisa, mutano poi d'improvviso assumendo una carica che comporta quella definizione: impiegati d'ottimo carrattere diventano capuffici scellerati, semplicemente perchè credono che così si debba fare il capufficio; sportivi simpaticissimi si mutano in detestabili presuntuosi appena il pubblico comincia a chiamarli campioni. E la stessa cosa accade a troppi nostri registi, che per rientrare nella cosiddetta *corrente neorealista* buttano l'intelligenza alle ortiche e perdono ogni loro capacità. Esemplare, in questo senso, ci sembra il nuovo film di De Santis intitolato *Non c'è pace fra gli ulivi* e messo recentemente in circolazione. Una storia non brutale, ma bruta, senza un brivido di calore umano nè una luce d'umana indulgenza; una storia raccontata con presunzione, mediante attori costretti al più retorico e goffo gigionismo; con Lulli immiserito in un ruolo tra l'*infamone* e il pagliaccio, Raf Vallone simile al Golem, e Lucia Bosè ridotta a lidaborelleggiare in cioce. Raramente si è veduto spettacolo così falso, raramente persone con tanto petto in fuori parlarono fra di loro così a lungo senza mai guardarsi in faccia, ma scrutando lontani orizzonti. Tutto ciò è più artificiale d'uno dei *film che parlano al vostro cuore* di Mattoli, travisa la vita vera più d'un filmopera di Carmine Gallone; ma gira il mondo con l'etichetta di film neorealista, e forse qualche anima credula, in terre lontane, l'accetterà come fedele documento della vita in Ciociaria.

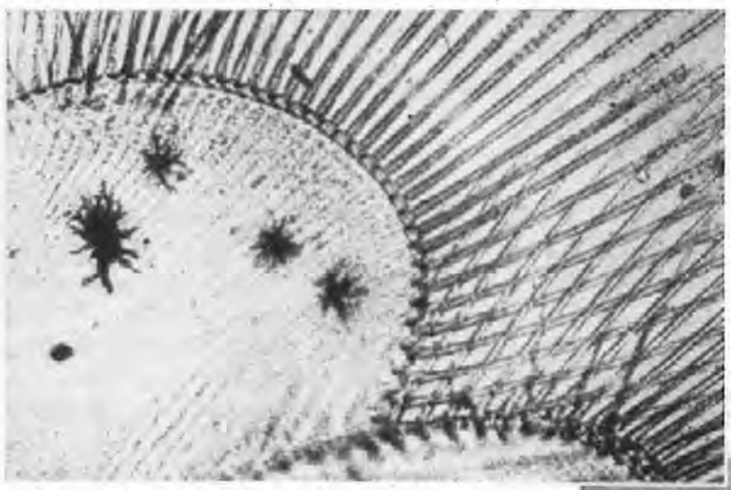
De Santis è intelligente, ha capacità tecniche di primo ordine, aveva cominciato con *Caccia tragica*, un film sbagliato in alcune parti, ma assai bello in altre. Che cosa può averlo rovinato se non quell'aggettivo, *neorealista*, e la smania di meritarlo a ogni costo? Forse la miglior cosa sarebbe se tutti d'accordo, in una notte senza luna, scavassimo una buca fonda al piede d'una quercia, e vi seppellissimo il *neorealismo* e tutti gli articoli che ne parlano in quanto tale.

Ogni film dovrebbe presentare un mondo e degli avvenimenti il più possibile vicini a una realtà resa poetica dalla interpretazione del regista; ed è realistico ogni buon film dove gl'interpreti agiscono credibilmente in uno sfondo credibile, parlando un linguaggio adatto ai personaggi che rappresentano; perciò Blasetti ha fatto del realismo in un film in costume, *1860*, De Robertis in un film epico, *Uomini sul fondo*, Soldati in un film romantico, *Piccolo mondo antico*, Poggioli in un film folkloristico, *Gelosia*; tutti lavori nati senza etichetta alcuna. Poi, sulla scía d'alcune realizzazioni di De Sica, Rossellini, Germi, Castellani, Lattuada, nacque la retorica del *neorealismo*, e fummo sommersi da opere false se pure contingenti, da film artificiali se pur popolati di sciuscià, banditi, prostitute e borsaneristi. A noi interessa la verità intima d'un personaggio o d'un avvenimento, non il suo aspetto esteriore; e abbiamo perciò diritto di trattare alla stessa stregua i telefoni bianchi, se mal collocati, e i film dove, durante la monda, si allaga una risaia per rovinare il raccolto, quando è universalmente noto che la condizione normale della risaia è appunto l'allagamento, e il riso soffrirebbe soltanto se la risaia venisse prosciugata. Abbiamo citato *Non c'è pace fra gli ulivi* perché ci sembra l'esempio più clamoroso di questo falso realismo, e anche perché stimiamo l'intelligenza del suo autore, quindi ci spiace maggiormente che egli la sciupi così; ma quanti altri film *neorealistici* e artificiosi abbiamo visto, da *Campane a martello* a *Una domenica d'agosto*, da *Donne senza nome* a *Gente così* da *Venti anni* a *Vulcano*, da *I fuorilegge* a *Domani è troppo tardi*, da *Barriera a settentrione* ai vari *Palmarola, Faddija, Altura* eccetera. Ora è necessario dire che, film brutto per film brutto, è preferibile un qualsiasi *Totò*, che almeno nella vacuità della sua ricetta è sincero, a lavori pretenziosi, che non riescono ad uscire da quelli che sono divenuti in pochi anni i luoghi comuni del *neorealismo*, e con la loro goffaggine danneggiano i veri artisti che davvero sanno cogliere aspetti sinceri della vita d'oggi. Cerchiamo di fare dei film, cerchiamo che siano belli; ma per carità rinunziamo alle etichette che sono mortali, rinunziamo a catalogazioni deleterie. Se c'è verità in una pellicola, verità dolente o lieta, ma verità umana, ne saremo felici; ma i cacciatori di verità forzate, o false, o tendenziose, o semplicemente stupide, ci lascino tranquilli, per favore. Il mondo delle sepolte vive e delle morte che hanno ancora una mano o un bacio utilizzabile, è abbastanza vasto per accogliere tutti coloro che inseguono squallidi successi di cassetta; vi entrino, loro saranno a posto, e saremo a posto noi che potremo così evitare con più facilità film privi d'ogni valore.

b.

SCIENZA E CIARLATANI

IL CINEMA educativo è oggi nella maggior parte dei paesi europei la « Cenerentola » in mezzo alle sorelle ricche e felici. Ci si interessa poco ai suoi problemi, si trascurano le sue dotazioni, si sorride benevolmente agli sforzi dei pochi fanatici ed illusi che nelle logomachie dei congressi sfogano a parole quella attività che assai piú decorosamente dovrebbe trovar posto in opere realizzate. Il film universitario occupa attualmente un posto modesto e insignificante e la stragrande maggioranza degli ambienti cinematografici lo considera un campo d'attività quasi esclusivamente dilettantistico, senza nessuno sbocco pratico effettivo, e lo relega addirittura all'ultimo gradino dei propri interessi. In effetti, mentre i film didattici per le scuole elementari e dell'ordine medio hanno raggiunto faticosamente un livello produttivo, i film universitari restano in numero bassissimo, quasi dappertutto in Europa. Qual'è la causa di questa situazione? Probabilmente per il fatto che i film di pedagogia elementare sono realizzati da cineasti il cui livello intellettuale e la rapidità d'adattamento permettono di ottenere buoni risultati. Il film universitario, invece, richiede una somma di nozioni estremamente piú complesse e non può essere realizzato dalla sola buona volontà di un realizzatore. Il suo livello intellettuale, la sua capacità di adattamento sono del tutto inadeguati. Occorre lo specialista.



Dal film «Crabes et crevettes», diretto da Jean Painlevé.

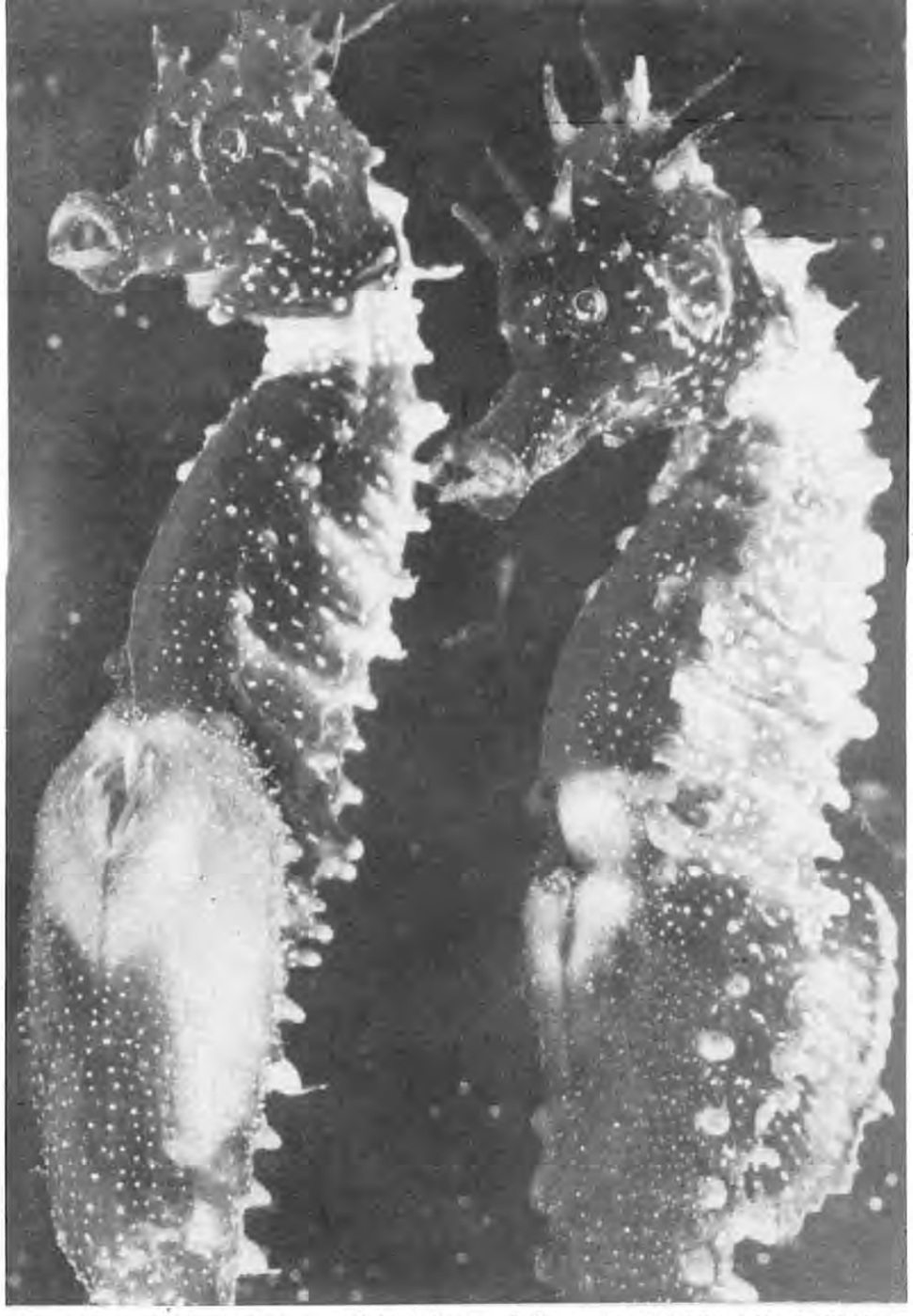
A questo punto cominciano le difficoltà. La collaborazione tra il docente universitario e il cineasta è praticamente impossibile. I pochi felici esempi in cui tale ostacolo è stato superato sono del tutto episodici. Nella grande maggioranza dei casi l'universitario non conosce le possibilità cinematografiche, non sa "vedere" e scegliere il modo migliore di presentare una esperienza; e il cineasta, dal canto suo, non è abbastanza familiarizzato con la materia per scegliere e decidere quanto deve esser trascritto sulla immagine filmica. Allora accade che in questo contrasto di interessi, uno dei due deve derogare e cedere. Generalmente è il realizzatore ad avere la peggio, poiché « the customer is always right », e ne derivano quei mostri ricchi di qualche bella immagine episodica e privi intimamente di ogni convinzione pedagogica. La maggior parte dei film scientifici prodotti nelle università europee soffrono di codesto vizio d'origine. Continuando con questo sistema si arriverà forse, fra molti anni ad elevare la qualità, ma non si riuscirà in nessun caso a raggiungere il livello desiderato. Il segreto che può invece risolvere il problema sta nella fusione del cineasta e dello scienziato nella stessa persona. Cioè a dire per la realizzazione, ad esempio, di un film chirurgico bisogna che il chirurgo stesso conosca alla perfezione le possibilità di sfruttamento del linguaggio cinematografico e che guidi il realizzatore nella esecuzione dell'opera. Per i film didattici delle scuole d'ingegneria, questa personalità dovrà essere un cineasta ingegnere, eccetera. I migliori film scientifici d'Europa sono attualmente quelli dovuti a Jean Painlevé che è stato successivamente biologo, docente, volgarizzatore, realizzatore di film sull'arte, e inventore di nuovi procedimenti tecnici. La personalità di Painlevé gli ha consentito di articolare le proprie produzioni su tutta la gamma delle esigenze estetiche del film, sempre tenendosi rigorosamente nello schema della dimostrazione scientifica. Le sue opere da *L'hippocampe* al *Vampire*, dalle *Images mathématiques* a *La lutte pour la vie* fino alla *Culture des tissus*, costituiscono un blocco unitario d'efficacia didattica e di eleganza visiva e sonora. Naturalmente tali esempi non possono essere quelli di una casistica abituale. I due mestieri esigono studi lunghi e approfonditi, e non si possono trascurare gli uni senza danneggiare gli altri. Queste "personalità unitarie" sono dunque estremamente rare, e se esistono, non lavorano nel settore del film pedagogico, dato che in esso allo stato attuale della nostra organizzazione culturale, non è possibile trovare uno sbocco pratico, tale da giustificare la lunghezza e la complessità di questo duplice campo di studi.

Altro errore assai frequente: si crede dalla parte dei maggiori scienziati che sia sufficiente possedere una macchina da ripresa di formato ridotto per realizzare dei film. Si rinunzia alla collaborazione del cineasta, da una parte per risparmiare le spese implicate dal suo intervento e dall'altra perché si sottovalutano — a un punto che sembrerebbe inverosimile — le nozioni necessarie alla realizzazione del film. Ne derivano quegli aborti caratterizzati dal disprezzo sovrano delle leggi e delle possibilità cinematografiche: luce piatta, sottoesposizione, angoli di ripresa sbagliati, montaggio troppo prolisso o fulmineo, panoramiche col ballo di San Vito eccetera. La maggior parte dei congressi internazionali di problemi scientifici, nei quali si tenta sovente con lodevole buona volontà, di far larga parte alla documentazione cinematografica, sono nella maggior parte dei casi, popolati da queste ombre presuntuose e imbecilli, che offrono piú acconciamente l'occasione al riso, che non alla meditazione e allo studio. E non è strano il fatto che quegli stessi professori, che in un accesso di rabbia, getterebbero sulla testa del tipografo, una loro memoria a stampa impaginata a casaccio o zeppa di strafalcioni

Una inquadratura tratta da « Le voyage dans le ciel », realizzato da Painlevé nel 1939.

sintattici e grammaticali, si giustificano dinnanzi ai "loro" film sostenendo candidamente che le questioni di forma sono soltanto accessorie e che l'essenziale è la esattezza del contenuto scientifico? Si tratta sempre dello stesso problema dell'ignoranza capitale del linguaggio cinematografico. Costoro dimenticano che l'intensità espressiva del cinema, superiore a quella della parola stampata, è nello stesso tempo assai piú pericolosa nei suoi errori. Ogni errore nella realizzazione provoca l'irritazione dello spettatore, poi l'attenuarsi del suo interesse e finalmente una stanchezza prematura. Da questo istante il film perde per il pubblico ogni valore e i capitali spesso ingenti che sono stati impegnati in realizzazioni simili diventano praticamente inutili.

Peste assai piú pericolosa, perché piú *frequente, è l'inversa: quella dei film "co*siddetti" scientifici realizzati da cineasti che hanno un cugino astronomo o che in gioventú hanno letto i libri di Verne. Qui veramente l'episodio scientifico si colora degli imprevisti piú faceti od assurdi: miscuglio di bassa letteratura e di opinioni erronee. Date a uno di questi registi da realizzare la vita delle rane o un'operazione al ginocchio e state pur certi che tutto l'armamentario del cattivo gusto verrà a galla sulla immagine o nel commento parlato. Abbiamo in Italia i piú sollazzevoli esempi di tale produzione recente e remota, e se un



A sinistra: « *La marche de l'homme* » (1888) di Marey. A destra: da « *L'hippocampe* » di Painleve.

giorno vorremo fare una antologia dedicata a Bouvard e Pécuchet divenuti scienziati non abbiamo che da scegliere nel florilegio della nostra documentaristica privata e statale. La maggior parte dei produttori che si sono voluti imbarcare per questa materia non hanno saputo evitare l'errore che consiste nell'estasiarsi dinnanzi a un fatto scientifico poco conosciuto, o di prestare un tono "da salotto" alla biologia delle piante o alla demuscazione. Tali film non hanno servito che a confondere ancor piú le già scarse attitudini a tali problemi, esistenti nello spirito del nostro pubblico. E se finalmente si voglia concludere tale quadro negativo con la recente invasione della produzione americana intesa alla edificazione di psichiatri e sessuologi, si vedrà quanto lacunoso è il panorama offerto dal film scientifico serio e quanto cammino occorra ancora per superare tanti equivoci ed errori.

E' ormai indiscutibile che il film scientifico realizzato correttamente permette al pubblico di meglio apprezzare i princípi, i metodi e le applicazioni della scienza. Dotato, per la potenza stessa del suo linguaggio, della facoltà di suscitare le piú vive associazioni di idee e di immagini, e di mostrare — in modo assai piú efficace di ogni altro mezzo d'informazione — le applicazioni e gli aspetti sociali d'una qualunque attività, di fare comprendere, per mezzo dei grafici e dei disegni animati, i rapporti fra le teoria e la pratica, il cinema resta lo strumento per una educazione elettiva. Ora quale è la situazione? Da una parte ci sono — lo abbiamo visto — i custodi della verità rivelata che sono però dei dilettanti; e dall'altra i tecnici della ripresa che sono — salvognuno — degli analfabeti (scientificamente parlando). L'avvenire, per dirla con questi ultimi, è nelle ginocchia di Giove. Certo è che se continua cosí, Cenerentola resterà Cenerentola, e chi seguiterà a ballare saranno le sorelle stupide e presuntuose.

ENRICO FULCHIGNONI

ANTIBES: FESTIVAL DEL FILM DI DOMANI

Tentativo generoso di promuovere coraggiose esperienze, di rivelare nuove personalità, di avvicinare al cinema piú fresche e sicure intelligenze per toglierlo dall'attuale torpore.

FINITA la rassegna di Venezia e prima che cominci con la primavera quella altrettanto vistosa di Cannes, è bene soffermarci a parlare di un altro festival di cui si è avuta fin'ora, in Italia, soltanto una debolissima eco: il « Festival del cinema di domani » svoltosi ad Antibes dal 20 agosto al 20 settembre. Come si vede, la "Cinémathèque Française" — a cui si deve la iniziativa — ha inteso sottolinearne già con la stessa denominazione e in modo inequivocabile il significato polemico. Constatato infatti che « almeno dal punto di vista artistico » — sono parole di Henry Langlois — « i festival del cinema di oggi, cosí oppressi e deformati come sono dalla ragione politica e commerciale, andavano in rovina », si è voluto tentare un festival che, mentre da un lato documentasse con sceltissime e probanti visioni retrospettive i valori e le possibilità espressive del linguaggio cinematografico, costituisse dall'altro un pratico incitamento alla nascita di una nuova avanguardia, ponesse insomma le basi per il cinema di domani.

L'esperimento può dirsi nel suo complesso felicemente riuscito anche se l'aver successivamente ampliato — un po' per necessità un po' per entusiasmo — il programma iniziale, ne ha attenuato alquanto il mordente. Per avere un'idea comune della singolarità della manifestazione, del suo significato e dei suoi possibili futuri sviluppi, basterà il semplice elenco, non dico dei film presentati (che sono stati, compresi i documentari oltre 200 e di 45 paesi differenti) ma delle categorie in cui essi erano stati classificati: 1) film retrospettivi; 2) film vietati per una qualsiasi ragione dalle censure politiche religiose o commerciali; 3) film che — pur ultimati — sono restati per un qualche motivo inediti; 4) film e cortometraggi di attualità realizzati dai partiti politici progressisti in Europa e in America; 6) film a passo ridotto realizzati da dilettanti; 7) cortometraggi medico-chirurgici, artistici, turistici e scientifici; 8) film e cortometraggi per bambini; 9) film e cortometraggi realizzati da bambini; 10) cortometraggi originali in 16 millimetri realizzati espressamente per il Festival. Mi sembra che anche senza ulteriori particolari questo elenco serva perfettamente a dimostrare, oltre allo spirito profondamente polemico cui accennavamo in principio, molte altre cose e cioè: A) La precisa intenzione di organizzare un Festival assolutamente scevro di qualsiasi preoccupazione commerciale (tra l'altro non erano previsti, e non sono stati assegnati — volutamente — premi di sorta: né coppe, né medaglie, né assegni). B) La ferma volontà di fare una manifestazione esclusivamente sul piano dell'arte e della cultura, e quindi anche "libera" nel senso piú ampio della parola (a tale scopo, ad es., il Festival è stato organizzato con mezzi minimi, cioè circa un milione di franchi in confronto ai quaranta di Cannes). C) Il desiderio di offrire un panorama il piú vasto e completo possibile dell'attività cinematografica non commerciale nei vari paesi e — al tempo stesso — degli innumerevoli scopi per cui il cinema può essere usato. D) Il tentativo generosò di promuovere nuove esperienze, di rivelare nuove personalità, di avvicinare al cinema nuove piú fresche e piú sicure intelligenze, per svegliarlo dal torpore attuale e accelerarne in qualche modo la rinascita.

Se a tutto questo si aggiunga il fatto che le proiezioni sono state organizzate in modo da permettere a chiunque di assistervi e di assistervi gratis, non si può non riconoscere ad Antibes un primato di serietà di coraggio e — diciamolo pure — di purezza. Non

A sinistra: *il manifesto del "Festival du film de demain"*. A destra: *servizio sedie al recente Festival di Antibes: Henri Langlois (direttore della "Cinèmathèque Française), la signora Lo Duca, il regista Becker (di spalle), Leyrat e il nostro redattore parigino Lo Duca.*

rientra negli scopi di questo articolo fare una critica, sia pure sommaria, dei film presentati, per quanto essa sarebbe sotto i piú disparati punti di vista estremamente interessante. Mi preme invece attirare l'attenzione dei lettori su quella che a mio modo di vedere è l'iniziativa piú originale e piú concreta del Festival. L'invito cioè rivolto dalla "Cinémathèque Française" a un certo numero di intellettuali di vari paesi (tra cui Picasso, Sartre, Cassinari, Léger, Ivens, Storck, Thuray, Tzara etc.) di girare cortometraggi in 16 mm., fornendo loro gratuitamente i mezzi per realizzarli e lasciando loro la piú assoluta libertà nella scelta del soggetto. Il fatto che poi — per difficoltà tecniche e di tempo — ben pochi di tali cortometraggi siano stati terminati in tempo utile per essere proiettati al Festival, e che quei pochi, tranne rare eccezioni (ad es. *Actualité 1950* di J. C. See e *La magique image* di Musidora) non abbiano detto nulla di nuovo, ha una importanza relativa. E' evidente infatti che in una iniziativa del genere i risultati iniziali non contano. Verranno certamente in seguito, forse il prossimo anno, forse piú tardi. Si vedrà. Quello che conta è che una aspirazione ormai diffusa e pressante ma fin'ora vaga ed astratta abbia finalmente trovato una formula felice per prendere il primo contatto con la realtà. Quello che conta è che da Antibes sia partito un messaggio che, se noi vorremo, potrà segnare una data fondamentale nella storia del cinema come arte. Questo messaggio può — a mio modo di vedere — riassumersi cosí: iniziare in tutti i paesi una decisa e comune battaglia per il cinema di domani, un cinema piú puro, piú poetico, piú libero. A questa battaglia sono invitati a partecipare — ciascuno secondo le sue capacità e la sua competenza — tutti coloro che, valutando appieno l'importanza psicologica sociale e artistica del cinema, siano disgustati e al tempo stesso insofferenti dell'uso idiota e volgare che oggi in genere se ne fa. Tutti coloro, insomma, che intendano fare ogni possibile sforzo per impedire che questa modernissima forma di linguaggio venga usata soltanto — e senza alcuno scrupolo morale e artistico — come "machine à argent" o come sottile strumento di narcosi psicologica.

Anche lo Stato è invitato naturalmente a intervenire e potrà, se vorrà, dare il suo contributo. Sostenendo con maggiore larghezza, ad esempio, la "Cineteca Italiana" e i Cineclubs; pungolando il Centro Sperimentale; provvedendo ad usare un maggiore rigore critico nell'assegnazione del premio del 3% ai documentari e ai cortometraggi, in modo da eliminare la evidente speculazione attuale e permettere, a chi per caso ne avesse voglia, di fare delle esperienze serie e impegnative; distribuendo i fondi disponibili con piú attenta cautela, in modo che vi sia la certezza che essi vengano impiegati — intelligentemente e onestamente — a potenziare gli organismi a cui son destinati e non invece — come spesso avviene — per fini e vantaggi strettamente personali. Una fitta rete "antisperperi" tesa sotto la borsa del pubblico denaro, porterebbe, io credo, ad economie tali da permettere tra l'altro di sovvenzionare anche in Italia un certo numero di film sperimentali in 16 mm. Autori ne potrebbero essere — solo per citare qualche nome — Moravia, Montale, Guttuso, De Chirico, Levi, Bartolini, Bianchi Bandinelli, Piovene, Pratolini, Silone e via dicendo.

Concludendo: con questo articolo ho inteso aprire una polemica che da tempo si rendeva necessaria. Il Festival di Antibes non ha fatto che offrirne l'occasione, accelerarne l'inizio. Mi auguro che tale polemica sia ricca di interventi e che questi interventi siano precisi, coraggiosi e costruttivi. Mi auguro soprattutto che si svolga — una volta tanto — senza volgarità, senza animosità, senza malafede, senza menzogna. Basterebbe in fondo che ognuno prima di firmare il suo articolo si ricordasse di essere un uomo.

MICHELE GANDIN

LE OPERE ESPOSTE

THE NATIVE LAND illuminava lo schermo sulla terrazza del Museo Grimaldi. Dalla preistoria ad oggi, quale continuità su queste pietre! Liguri, Galli, Greci, Romani, Arabi. Un cielo tempestoso si aprí sulla tela: due pipistelli passarono attraverso i raggi del proiettore e si profilarono sullo schermo con una coerenza perfetta. Quel momento "di là dal cinema" offre le giuste proporzioni del Festival d'Antibes. Festival diverso dagli altri, in cui il presente o il passato non hanno senso e nel quale l'ambizione di ognuno è di servire il cinema e l'idea che del cinema ci siamo fatta. Ridotti a dimensioni essenziali, i problemi d'organizzazione sono semplificati. Il Festival d'Antibes è riuscito a invitare il fior fiore della stampa cinematografica disponendo di 600.000 franchi per un mese: è riuscito *scegliendo*. Certo Picasso, Jacques Becker, Jean Cocteau, Chagall, i Prévert, Iris Barry, Madeleine Robinson, Simone Signoret, e magari la ex famiglia reale d'Italia, trasportavano le loro sedie con i critici con molta semplicità, d'altronde. Ma il segreto delle economie non dev'esser qui: lo cercherei piuttosto nel rifiuto dei compromessi, anche con gli amici. Non abbiamo quindi visto il "cronista" mondano — molto piú competente in calzini che in tela da schermo; — non abbiamo incontrato il solito fratello dell'amante del ministro, né il "giornalista" senza rubrica, ma vecchio compagno di scuola. Insomma, pazzi o savi, eravamo in famiglia. (Henri Langlois faceva da padrone di casa). Un elemento assai nuovo è stato pure il pubblico ammesso al Festival. Fino a mezzanotte una massa di ragazzi restava dinanzi allo schermo, pigiati, supini, coricati per terra fin sotto la tela, pronti al commento e al lazzo, ma sensibilissimi al racconto e alla sorpresa dei primi piani. E dopo mezzanotte, sugli spalti d'Antibes, vecchine con grandi scialli neri di lana aspettavano pazientemen-

Due inquadrature tratte da «Två manniskor» («Due esseri», 1945); film realizzato in Svezia da Dreyer e presentato al festival di Antibes.

te *Intolerance* o *Animali pazzi*. Tra questi spettatori e il pubblico "snob", un centinaio di fanatici riusciva a entrare nell'ubiquità, dote indispensabile per essere nello stesso tempo al Mercato, sugli Spalti, al Museo e al Casinò. Esperienza divertente per quel che è organizzazione e magari composizione dei programmi; esperienza esemplare per il cinema, ove il metodo formale sembra generare l'anemia. Quel disordine somigliava insomma, senza volerlo, all' età d' oro del cinema, quando i capolavori erano frequenti e il pubblico preso dal nuovo linguaggio.

Nuovo linguaggio? La prima giornata fu dedicata a Chaplin, con *Il circo* e *Il monello*. Tutta la forza comica e drammatica di Chaplin ritrovò la sua giusta cornice. Ma il linguaggio opposto, quello del documento, ebbe il giorno dopo un raro commento: pittura sollazzevole. Seguí *Histoire d'Agnès* di Roger Livet, povero fino all'indigenza e, infine, il memorabile *The Quiet One* che salvò l'anno scorso l'onore del cinema americano. Piú impegnativa la giornata dedicata a Joris Ivens e presentata dal celebre documentarista olandese. Uno spirito maligno ha dovuto suggerire, a chiusura della giornata di Ivens, *Indian Gold*: girato da un bimbo di nove anni e montato da un ragazzo di sedici. Buon lavoro che potrebbe provare che il documentario... (basta cosí). Altra giornata alla gloria di Mack Sennett e alla burla americana, con *Long Pants* di Harry Langdon (e l'ombra di Jean George Auriol passò su di noi). Alla risata successe, il giorno dopo, il documento raro; non in funzione della sua qualità cinematografica, ma per il valore intrinseco del soggetto. Le missioni fornirono un ricco materiale (ignoro se col loro consenso): *Giappone di*

Michel Simon e Dita Parlo in « L'Atalante » (1934): il film di Jean Vigo presentato ad Antibes.

tutta l'opera di J. Y. Cousteau — che personalmente mi ha sempre fatto l'effetto del lavoro d'un dilettante su un soggetto prodigioso — è stata proiettata su una zattera, nel porticciuolo d'Antibes, mentre il pubblico restava sui moli e sulle mura. Il giorno seguente eccoci lontani dalla commedia e dal documentario subacqueo: *Vendemiaire* di Feuillade, in cui si vogliono ritrovare i grandi elementi del racconto cinematografico moderno. Dopo una giornata di pausa, eccoci dinanzi all'opera — coronata a Venezia — del regista e presidente della Cinémathèque Française, Jean Grémillon: *Les charmes de l'existence*, dall'opuscolo polemico di Francis Jourdain *L'art officiel de Jules Grévy à Albert Lebrun* (*Le Point*, 1949). Eccellente montaggio, nonostante che per quattro o cinque volte il film accenni di chiusura finale, per poi riprendere. Ma il film lascia un sospetto, impossibile davanti al testo di Jourdain: pare che Grémillon abbia preso troppo gusto agli orrori pittorici che descrive, identici nello stile se non nei temi, alla pittura ufficiale di Hitler e di Stalin (senza contare l'ineffabile Fougeron), al punto che lo spettatore si chiede se Grémillon non ami questa *sangue*, opera di padri gesuiti di Corea, *Inde sacrée*, documentario dei " Pères Blancs ", *La danse de possession* di Vanzerbee e i *Cacciatori di teste di Borneo*. Il cinema sovietico ebbe la parte del leone, soprattutto perché troppi buoni film non giungono sui nostri schermi e lo spettatore finisce col credere a una produzione strabiliante in qualità e in quantità. Quanto alla quantità, Sadoul ci ha ormai riferito che questa non sorpassa i 40 film annuali (per un impero di 200 milioni d'uomini); quanto alla qualità diremo che in venticinque anni la Russia ha prodotto almeno dieci film di primissimo ordine. Sovietici o non, bisogna vederli. La sciagurata bestialità della censura occidentale moltiplica, agli occhi delle masse, questi dieci bellissimi film, non altro. Personalmente trovo che bisognerebbe mostrare *anche* i cattivi film e i film noiosi, cosí come bisognerebbe mostrare ai nostri esteti la pittura moscovita d'oggi; ma questo è un altro discorso. Metto ad esempio *Pavlov* tra i dieci e tra il resto *La svolta decisiva*, *La battaglia di Stalingrado* e, soprattutto, *Il giuramento*.

I pezzi di resistenza d'Antibes non furono però i film "rivoluzionari" sovietici, ma i terribili e crudeli documenti sulla vita americana. Chi ha la possibilità di vedere, a fianco dei tuguri di Brooklyn e di Frisco, i tuguri fratelli di Krassnaja o di Odessa? *The Native Land*, a parte il suo contenuto umano e sociale, è opera d'eccezione; Paul Strand ha saputo porre al servizio d' una causa un'arte efficace, un linguaggio preciso e usato in modo da tagliar corto a ogni discussione. La portata d'un tal film è incomparabilmente superiore a quelle opere che si credettero audaci al loro tempo: vedi *The Life of Emile Zola* e *Juarez*: film che Antibes ha voluto mostrare. Paul Muni ci sembra uno spaventoso gigione (e quel' Cézanne nello Zola!) e nulla essi possono dire allo spettatore d' oggi. *Intolerance* (1916) conserva tutta la sua grandezza e tutta la sua forza di persuasione. (*One Ex ci ting Night*, sempre di D. W. Griffith. fa invece ridere, nonostante abbia scoperto ai suoi tempi una nuova tecnica del racconto). Il Festival d'Antibes prova che il cinema — linguaggio — piú che affare di forma è problema di contenuto. Che dire ancora di *The Forgotten Village* di Kline, dello strano e incompiuto *Queen Kelly* di von Strohein e del *Greed* famoso? Non sono più novità, nonostante che *The Forgotten Village* sia sempre senza distributori in Europa. Piú feconda è stata la sorpresa della nuova versione di *L'Atalante* di Jean Vigo: una versione completa, fedele allo scenario ritrovato del regisa, arricchita di motivi nuovi, sonori e plastici. Ecco un film che è immensamente piaciuto a un pubblico popolarissimo, dopo aver figurato da ghiottoneria nel circoli del cinema di mezzo mondo. Il tempo lavora forse per il cinema.

Il film sull'arte — o su pretesti d'arte — ha conquistato nuovi fedeli. Tutto Emmer e Gras o quasi, i nuovissimi *Guernica* (danese), *Matisse* (Jean Cassou), *Nouveau réalisme* (Fernand Léger), *Henri Rousseau le Douanier* (Lo Duca), *Visite à Picasso* (Belgio) e *De Renoir à Picasso*, *La Grotte de Lascaux* (Bill Chapman), *Images médiévales* (William Novik) e *Le monde de Paul Delvaux* (Henry Storck). Minuti intensi, che gli spettatori seguono con passione curiosa, e che schiudono orizzonti impensati. Tra i cortometraggi italiani segnaliamo *Il pianto delle zitelle* (Pazzi Bellini), *Barboni* (Dino Risi), *Nettezza Urbana* (Antonioni), *Buio in sala* (Risi), *Museo dei sogni* (Comencini). L'opera di Jean Painlevé è stata per l'ennesima volta ammirata; opera certo sminuzzata in mille curiosità, ma che ci fa sperare di vedere un giorno il suo film capitale, *La storia della locomozione animale*: si parla di dodicimila metri.

Strange Victory di Hurwitz, *We Were Strangers* (« Stanotte sorgerà il sole ») di John Huston, *Voyage surprise* dei Prévert, qualche W. C. Fields, il vetusto *Napoléon* di Abel Gance, il caro *Nerone* di Petrolini, quanti altri ancora? Il *Nô* giapponese, *Två människor* (1945) di Dreyer, *Boelje*, pellicola olandese: e si potrebbe continuare. Ma il lettore ha capito già di cos'è stato Antibes: un incontro, un'atmosfera, una purificazione dopo dieci anni di compromessi visivi e auditivi del cinema.

LO DUCA

Judy Garland durante una ripresa di « Summer Stock » di Charles Walters: uno degli ottanta technicolor prodotti quest'anno ad Hollywood.

I technicolor americani sono in continuo aumento; i produttori cercano infatti di resistere con film policromi ai pericoli della TV: la quale non potrà aggiornarsi prima di un biennio sul colore. Poi Hollywood punterà sulla stereoscopia.

VANTAGGI CONTINGENTI *del film sulla televisione*

INCHIESTA DI N. GIANNITRAPANI

AVEVAMO *concluso un precedente articolo con un giudizio pessimista sulle possibilità di aggiornamento della cinematografia locale ai problemi della vita, ed avevamo cercato invano, nel comportamento del pubblico, i sintomi di una reazione alla produzione corrente. Contemporaneamente, avevamo individuato nella televisione uno dei mezzi più efficaci per provocare un decisivo mutamento nella situazione attuale, per quanto non necessariamente in un futuro molto prossimo. Ritornando ora su questi argomenti, cercheremo di stabilire quali possano essere i futuri sviluppi dello spettacolo economico di massa.*

Bisogna innanzitutto mettere in evidenza che solo un fattore di portata economica — il costo dell'apparecchio televisivo — ha spinto per il momento gli americani ad orientarsi verso il cinematografo. Ciò avviene, come abbiamo visto, nonostante una tendenza sempre più marcata ad esprimere giudizi negativi nei riguardi di una parte notevole delle opere realizzate a Hollywood. Abbiamo esaminato i motivi che hanno portato perfino lo spettatore medio e meno provvisto a formulare queste riserve; e non è detto che questi giudizi negativi non siano stati concepiti molto tempo fa, anche se le circostanze hanno solo ora consentito che venissero espressi. La formulazione di questi giudizi ha duramente sorpreso i produttori di Hollywood, i quali fino ad ora mostravano di interessarsi assai poco delle critiche negative che di tanto in tanto, e timidamente, venivano loro rivolte; a tali critiche, fino a poco tempo fa, i produttori facevano l'orecchio del mercante, anche perché erano sicuri che la televisione, nella migliore delle ipotesi, avrebbe avuto un successo analogo a quello della radio, vale a dire si sarebbe imposta senza però trasformare il rapporto di forze esistente tra essa e il cinematografo. Infatti, se la radio a suo tempo aveva messo in allarme i sociologi e gli industriali del cinema, il tempo aveva poi ridotto a modeste proporzioni le conseguenze di queste apprensioni: ne è conseguito che la temuta rottura dei rapporti sociali, fenomeno attualmente in corso, per ben altre ragioni, negli Stati Uniti, non ha ricevuto dalla radio un apporto rilevante, mentre dal canto suo il cinema non ne ha registrato alcun danno. Anzi, della radio, passato il primo momento di diffidenza, si sono serviti gli uni e gli altri, sia per tentare di raggiungere una maggiore armonia tra gli individui, sia per ottenere una più diffusa pubblicità alle pellicole di Hollywood. Oggi però i sociologi, assai più in allarme di allora, non sperano più in un errore di valutazione, e anche noi pen-

siamo che questa volta le loro apprensioni siano pienamente giustificate. Neppure gli industriali del cinema s'illudono, anche se ripetono che l'euforia della televisione cesserà ben presto, anche se si servono della televisione per far pubblicità ai loro film, quasi a mostrare la loro sicurezza di vittoria. La verità, peraltro, si legge tra le righe dei comunicati delle case produttrici: gli attori, nei loro contratti, vogliono essere liberi di poter lavorare per la TV tra un film e l'altro, i registi pure, e i produttori indipendenti si assicurano, nella distribuzione, il diritto di poter mettere i loro film

Da « My Blue Heaven »: film diretto da Henry Koster e ambientato nel mondo della televisione.

nei circuiti della televisione. Il problema TV, in realtà, si presenta in forma del tutto diversa da quello della radio, soprattutto per la ragione che il nuovo mezzo, oltre ad essere tipicamente "visivo" e quindi sullo stesso piano del cinema, ha dimostrato la sua capacità di assimilare nei suoi programmi, senza notevoli inconvenienti, la produzione cinematografica normale. Così, nei programmi TV si sono visti alcuni vecchi film, alternati con programmi ripresi direttamente: la qual cosa costituisce, dal punto di vista commerciale, un estremo sfruttamento di pellicole ormai fuori mercato, e da parte della stazione TV una notevole economia nei costi; ma abbiamo anche visto, in questi ultimi tempi, film di recente produzione inseriti nei programmi della televisione: film, si noti, che produttori indipendenti hanno appositamente realizzato per il nuovo mezzo tecnico.

Quando, alla fine del conflitto, si iniziarono le trasmissioni TV su un piano sperimentale, le stazioni dovevano sostenere le spese dei programmi di tasca loro. Gli enormi capitali impiegati per sviluppare ed incrementare questa nuova forma di spettacolo, hanno cominciato a dare i loro frutti solo tre anni più tardi, verso il 1948, quando gli industriali si convinsero che era conveniente adoperare la TV per la pubblicità ai loro prodotti, come avevano fatto, qualche decennio prima, con la radio. Da allora in avanti, tutte le spese, praticamente, sono state pagate dai costruttori di sigarette, di caffè, di sapone e così via, ai prezzi elevatissimi di ventimila dollari per ogni ora di trasmissione, senza contare le spese di messa in scena dello spettacolo in sé, che parimenti erano a loro carico, spese che in taluni casi hanno raggiunto la somma di 135.000 dollari. Questa euforia reclamistica si va ora lentamente spegnendo, di fronte alla evidenza che se ogni forma di pubblicità ha sempre dato un introito proporzionalmente maggiore alla vendita del prodotto, questo aumento negli ultimi due anni non è più stato tale da giustificare la spesa: per cui, se i grandi industriali resistono, i minori a poco a poco cedono. Certamente i prezzi della pubblicità non possono restare al livello attuale e le stazioni TV, che hanno temporaneamente ripreso i programmi non pagati dalla pubblicità — per colmare le lacune nei programmi che cominciavano a verificarsi — tentano ora di riprendere i clienti che hanno perso con forme più economiche di trasmissione. E' palese a chiunque che solo un programma cinematografico potrà risolvere questo serio problema. E ciò non implica che i programmi a ripresa diretta vengano del tutto eliminati; essi rimarranno ancora, soprattutto per le attualità e lo sport, e in tutti quei casi in cui è richiesta la contemporaneità dell'evento con la ricezione.

Sarà bene, però, mettere fin d'ora in chiaro che una produzione cinematografica creata appositamente per la TV — allo stato attuale dei sistemi di trasmissione gratuiti — non rappresenta, per il produttore, dei punti di vantaggio rispetto alla produzione destinata alle sale di spettacolo, perché il prezzo pagato dal commerciante di birra, ad esempio, nel cui nome il film verrà trasmesso sia pure da una rete vastissima, non eguaglierà mai gli incassi dati da un buon circuito cinematografico. Nei prossimi mesi — o anni — si studieranno nuove forme di pagamento per le trasmissioni televisive; non si sa ancora come questo pagamento verrà effettuato, se in maniera analoga a quanto avviene per la radio, sotto forma di canone periodico, oppure mediante sistemi automatici che colleghino ogni ricevitore alla stazione emittente: noi comunque prevediamo questo secondo sistema. I programmi diverranno così, nella loro maggioranza, a titolo oneroso, e il film in televisione si trasformerà in un investimento attivo per il produttore e in una forma di spettacolo più conveniente per il pubblico. Gli industriali del cinema, invece, sembra stiano seguendo un altro ordine d'idee. Essi non dimenticano che prima del 1929 la loro produzione era in crisi forse come oggi, e che si dovette all'invenzione del sonoro la salvezza dell'industria. Fiduciosi nel principio che il pubblico è sempre pronto a rispondere alle eccitazioni fisiche, essi resisteranno prima di tutto con la produzione di film in technicolor, e le ottanta pellicole policrome di quest'anno diverranno cento e forse più; si troveranno in tal modo in vantaggio di almeno due anni sulla televisione, perché la TV non potrà aggiornarsi prima di tale data sul colore. In un secondo tempo, si cimenteranno con gli apparati stereoscopici; e anche in questo campo il cinema è sensibilmente in vantaggio rispetto alla televisione. Tuttavia, prima o dopo questi vantaggi contingenti spariranno. E allora, v'è da chiedersi quale difesa potrà opporre Hollywood a tutela del suo prodotto, se non impostare la sua produzione verso la televisione. Sarà un passo duro, ma economicamente l'unico possibile: oltre 300 film all'anno non saranno più proiettati nel cinema rionale, ma trasmessi in casa; e con queste nuove condizioni non sarà più possibile produrre film a casaccio, perché l'americano, non essendo più legato dai numerosi vantaggi del cinema locale, non avrà che da girare un tasto e scegliere la stazione — e quindi il film — che più gli aggrada. E naturalmente, pagherà solo per il programma che avrà scelto.

La situazione si presenta diversa per i gestori di sale cinematografiche, le cui manovre tenderanno a ritardare l'affermarsi di questa nuova forma di spettacolo; alla maggior parte di essi non rimarrà che installare proiettori televisivi, e trasmettere esclusivamente, o in combinazione con un film, programmi di attualità e sport ripresi direttamente. Nonché sperare nell'abitudine di ogni buon americano di evadere di tanto in tanto dalla monotonia delle quattro mura domestiche. Ma d'altra parte, sussisterà il fatto che, quando esce di casa, lo spettatore potenziale vorrà vedere spettacoli di alta qualità. Le sale cinematografiche dunque dovranno, in futuro, proiettare solo film di prima scelta, tali da giustificare l'abbandono delle comodità domestiche e lo sborso del prezzo d'ingresso nel locale. La produzione A e B sarà di conseguenza molto differenziata a tutto vantaggio delle opere migliori e del cinema artistico in generale. E v'è da attendersi che la maturità di giudizi che il pubblico rivela dopo ogni guerra e dopo ogni disagio economico, contribuisca a rendere il più rapido possibile questo processo evolutivo.

NADIR GIANNITRAPANI

RITORNO AL PASSATO PER RISOLVERE LA CRISI

Mack Sennet & C. riappaiono sullo schermo con "Down Memory Lane": un lungometraggio che raccoglie quattro vecchie "comedies" dell'uomo considerato come il padre di tutti i comici americani. Intanto von Stroheim e Gloria Swanson dopo il successo ottenuto con "Sunset Boulevard", si accingono a pubblicare le loro biografie.

A BROADWAY le novità dello schermo non abbondano in questi giorni. Siamo in un periodo di stasi transitoria, in attesa dei grossi "calibri" che faranno la loro comparsa fra poche settimane, dando inizio alla stagione autunnale. Unico film degno di nota è *Tea for Two;* il migliore "musical" in technicolor della Warner Bros, da dieci anni a questa parte, diretto da David Butler ed interpretato da Doris Day e Gordon MacRae. A Hollywood intanto, ove il "Guild" dei registi cinematografici ha votato per una dichiarazione di anticomunismo che dovrà essere sottoscritta dai rispettivi membri, si ricomincia a preparare una serie di film patriottici, capeggiata da *Fighting U. S. Coast Guard,* opera diretta da Joseph Kane per la Republic Pictures. La Metro Goldwyn Mayer ha firmato un contratto con il regista Don Weis, ed ha incaricato Gerald Mayer di dirigere *Inside Straight*. La Paramount annunzia il ritorno di Frank Capra con *You Belong to Me*: secondo film, dopo *Riding High,* in cui il regista italo-americano dirige Bing Crosby. Laurence Olivier e Jennifer Jones sono occupati nelle riprese di *Carrie* per la regía di William Wyler. Altri film in cantiere sono *The Rage of the Vulture* (Charles Vidor), *The Lemon Drop Kid* (Sidney Lanfield), *Dark City* (William Dieterle), *Warpath* (Byron Haskin). Il grande successo riportato dallo scientifico-fantasioso *Destination Moon,* diretto da Irving Pitchel, ha fruttato al produttore George Pal una lusinghiera affermazione, concretatasi in un contratto in base al quale il Pal s'impegna a produrre per la Paramount un film dal titolo *When Worlds Collide,* la cui trama è basata sullo scontro di pianeti nell'Universo. Il regista incaricato di realizzare tale technicolor non è stato ancora scelto. La Universal annunzia: *Abbott and Costello Meet the Invisible Man* (Charles Lamont), *Bedtime for Bonzo* (Frederik de Cordova), *Don Renegade* (Hugo Fregonese), *Bill Mauldin's Up Front* (Alexander Hall). Di particolare interesse la lavorazione di *Lights Out* per la regía di Mark Robson, una vicenda basata sulla tragedia dei ciechi di guerra. La Eagle Lion di Hollywood presenterà fra breve un nuovo "western" con John Barrymore junior, dal titolo *High Lonesome,* diretto da Alan LeMay; altra produzione della stessa Casa è *Prehistoric Women* diretto da Gregg Tallas, in cui vedrete parecchie ragazze dell'età della pietra scatenarsi come belve nel loro istinto erotico e selvaggio.

Nel genere comico, una grande novità. Dopo tanti anni di assenza, il leone della

In questa pagina: *inquadrature tratte da «Down Memory Lane»: un lungometraggio che riunisce quattro vecchie "comedies" di Mack Sennett; coordinatore Phil Karlson. Nella foto sotto, a destra, lo scomparso W. C. Fields in una delle quattro "comedies": «The Dentist» («Il dentista»).*

Sopra: *due immagini tratte da «Prehistoric Women» di Gregg Tallas: film comico più nei risultati che nelle intenzioni.* Sotto: *una inquadratura di «Blonde Dynamite»; regia di Beaudine.*

farsa "slapstick", il creatore dei "Keystone Cops" e delle "bathing beauties", Mack Sennett in una parola, ritorna allo schermo. *Down Memory Lane*, che verrà presentato dalla Eagle Lion di Hollywood, è un film che comprende quattro delle più divertenti commedie girate da Mack Sennett nel periodo tra il 1928 ed il 1931. Sennett, il regista Phil Karlson ed il produttore Aubrey Schenck, hanno interpolato queste note "pieces" in un film in cui molti dei vecchi attori e lo stesso Sennett, appaiono come protagonisti. La prima delle quattro commedie è *The Dentist* (Il dentista), che deve essere considerato il capolavoro del mimo W. C. Fields: ottima farsa, specie quando il protagonista cerca di rintracciare i denti di un gentiluomo russo afflitto da una tremenda barba; dopo reiterati tentativi, egli adopera uno stetoscopio ed estrae i denti a fucilate, sotto una pioggia di calcina proveniente dal soffitto. La seconda commedia, che s'intitola *Sing, Bing, Sing!* ("Canta, Bing, canta!"), narra le disavventure amorose di Bing Crosby, il quale fugge con la sua bella in auto, provocando un pandemonio in cui i poliziotti Keystone, l'infuriato padre della ragazza rapita, i rivali in amore ed un gigantesco gorilla roteano in una ridda infernale di situazioni comiche di assoluta freschezza. *In the Blue of the Night* ("Nell'azzurro della notte") è un'altra farsa con la quale assistiamo alle peripezie di Bing Crosby che cerca disperatamente di conquistarsi l'amore della sua bella ed il consenso dell'irsuto e burbero genitore: trionfo pieno, alla fine, e al ritmo della celebre canzone da cui la commedia ha tratto il titolo: canzone che ha portato Crosby in primo piano fra i cantanti d'America. La quarta ed ultima commedia è *The Boxing Singer* ("Il cantante pugilatore"), interpretato da Donald Novis, cantante in fregola di esibizionismi sportivi. Allenato da una donna, che rassomiglia molto a Marie Dressler, egli si cimenta in un incontro di pugilato, ne esce completamente disfatto ed umiliato e decide di ritornare, per sempre, alla tranquilla occupazione di canterino. Queste quattro commedie, nel film, seguono fedelmente la versione originale. Rivedremo così Sennett, Crosby alle sue prime armi, W. C. Fields, Novis, Gloria Swanson, Mabel Normand, Ben Turpin, Phyllis Haver, Franklin Pangborn, Charlie Murray, James Finlayson, Mack Swain, Irving Bacon, Frank Nelson, Ivonne Peattie: il tutto contornato dai poliziotti Keystone, con Fatty Arbuckle, dalle "bathing beauties". Il tentativo è interessante, e m'auguro rappresenti l'avvio per una rivalorizzazione di quegli elementi che resero celebre il periodo d'oro della comica nordamericana. A Mack Sennett, di cui auspicavo il ritorno su queste colonne (vedi *Cinema* n. 134 vecchia serie), auguro nuovi successi. Nell'odierna situazione del cinema americano, un ritorno alle fonti originali, può costituire una certa risoluzione della crisi.

Le buone notizie, in campo comico, non finiscono qui. E' da segnalare, infatti, il successo delle "Bowery Boys" prodotte dalla Monogram. Recentissimo film di tale serie è *Blonde Dynamite*, diretto da William Beaudine, in cui i "ragazzi" compiono una serie di prodigiose funambolerie. Notizie non meno interessanti: Cecil B. De Mille inizierà tra poco la pubblicazione a puntate, in un settimanale, delle sue memorie. Dopo il successo americano di *Sunset Boulevard* — successo riconfermato da quello londinese — anche Gloria Swanson ed Erich von Stroheim hanno intenzione di fermare sulla carta i loro ricordi.

GIORGIO N. FENIN

LE VIE DEL FILM STORICO NON SONO INFINITE

La nobile barba del Pittore Ispirato e la figura del Plebeo Sghignazzante compongono — unitamente ai finti muri, al finto camino, al finto fuoco — un insieme davvero notevole. Dal film pseudo storico « L'ultima cena », realizzato a Milano da Luigi Giacchino e Charles Riesner.

CON POCHISSIMA modestia, tutte le volte che assisto alla proiezione di un film storico non posso fare a meno di pensare che il senso della storia è davvero merce molto rara, almeno nel cinema. Si accostano al passato, i cinematografari, come se esso fosse qualcosa di esterno a noi, di indipendente da noi, e non la ragione prima della nostra esistenza. E si dimentica che non è lecito ricostruire la storia non per riviverla, ma per ammirarla dal di fuori, come qualcosa di artificiale e di strano, governato da sue proprie leggi. Io mi chiedo spesso se gli autori dei film storici non abbiano mai dei dubbi sulla legittimità o meno della loro maniera di concepire il passato. Direi di no, perchè per l'ottanta per cento i film di questo genere si assomigliano strettissimamente, al di là dei confini di nazione. Scenografia, attori, costumi, recitazione: tutto sembrerebbe uscito da una unica gigantesca fabbrica razionalizzata, avente a capo gente dolorosamente priva di fantasia. E' possibile infatti che uomini come noi, il cui unico difetto è quello di essere nati cento o duecento o duemila anni or sono, si muovessero ridessero parlassero in modo così assurdamente diverso dal nostro? E' possibile che non siano mai esistiti senatori romani magri piccoli e scalcinati, o signori medievali miopi con la forfora sui capelli ed i calli ai piedi? E' possibile, infine, che i nostri antenati badassero a muoversi in modo da atteggiare perennemente il corpo a pose plastiche di effetto ingratissimo? Domande tutte a cui la risposta, ahimé, è molto facile.

Due sono, a mio parere, le vie che si aprono dinanzi al regista di un film storico la ricostruzione pedissequa, su manuali e testi, dell'epoca che si desidera far rivivere, e l'interpretazione, anche deformante, ma geniale dal punto di vista estetico. Tanto per intenderci, da una parte la Joan of Arc *di Fleming, dall'altra* La passion de Jeanne d'Arc *di Dreyer. E, per chi ha visto i due film, non credo che ci sia bisogno di ulteriore esemplificazione. Come accade per ogni libera creazione artistica, chi segue la prima di queste vie sfugge naturalmente alla catalogazione in generi: della seconda, purtroppo, gli esempi sono invece frequentissimi. Non basta, infatti, quando si prepara un film in costume, annunciare che i mobili sono esatte riproduzioni di esemplari dell'epoca, che tutta la bibliografia sull'argomento è stata studiata, che eminenti archeologi hanno dato la loro collaborazione ecc. ecc.: tutto ciò è bellissimo e, se bene impiegato, può portare ad ottimi risultati. Il male si è che, generalmente, registi e produttori si fermano qui, paghi dell'imponenza delle scenografie e del prezzo dei costumi, senza pensare al film ancora da girare. Si direbbe quasi che, una volta garantita la grandiosità della cornice, il quadro diventi una cosa trascurabile. Così si spiega come mai i film storici siano pressochè tutti brutti, di un medesimo genere di bruttezza. Chi non sa la storia, difatti, ha della storia medesima un concetto arcano e meraviglioso, come se — l'ho già detto — non si trattasse della vita dei nostri antenati. Le idee storiche della maggior parte della gente sono basate appunto su film i cui chiaramente identificabili progenitori risalgono al cinema italiano* 1908-1924 *od ai « films d'art » francesi, ispirantisi alla loro volta alla tradizione letteraria e drammatica dell'*800 *che, col Romanticismo, aveva dato origine ad una visione sua particolare dei periodi storici ancor oggi importante. Qua e là tale vena storica si colora, nei più evoluti, di un dannunzianesimo di bassa lega: donne nude, sangue, morte, violenza ed orrore. La riduzione a tipo dei personaggi, presente in tutto il cinema odierno, nel film storico è più che mai di stretto rigore, al di là dei costumi e delle epoche. Chi non vede subito dinanzi a sé, alla semplice evocazione, il Giovinetto Innamorato, la Pura Giovinetta, la Matura Incantatrice, il Buon Gigante, la Fanciulla Povera ma Appassionata, il Tristo Rivale? Il Giovinetto, per lo più, è biondo, dai lineamenti puri ed arditi; non ride mai, oppure, se ride, scoppia in una franca risata alla vista del Fedele Servitore che cade in un fosso o che si rovescia addosso delle ceste di frutta. Salta panche, tavoli, sedie, cavalca, duella, si dà da fare dal principio alla fine del film: le donne sono tutte sue ed egli talora, passando, le bacia galantemente. Anche nelle mani del Carnefice o del Tristo Rivale, una ciocca di capelli biondi sul volto sudato, una decorativa striscia sanguigna dalla tempia alla gota, è sempre lui. Particolarmente belle le scene d'amore con la Giovinetta: si svolgono quasi tutte al mattino, su ampio sfondo naturale, e dovrebbero respirare incanto di primaverile poesia. Se la Giovinetta è una sana figlia del popolo, non mancheranno episodi umoristici, di ribellione e di inseguimento: ad un certo punto lui (o lei) incespica e cade (possibilmente nell'acqua): l'altra (o l'altro) ride; e la pace è fatta.*

Anche i costumi aderiscono alla stilizzazione. La Giovinetta Popolana avrà di

Pseudi film storici. 1) Scena d'amore tra la Giovinetta, naturalmente bionda, e il Giovinetto Nobile, (Odile Versois e Armando Francioli in « Paolo e Francesca » di Matarazzo). - 2) Un bellissimo esempio di Malvagio: Louis Salou in « La Certosa di Parma» di Jaque. - 3) Il sorriso del Tristo, in circostanze del genere, è di rigore. Egli non sa che, naturalmente, finirà male. (Georges Sanders in « Il figlio di Montecristo » di R. V. Lee. - 4) Ancora da « L'ultima cena »: un'altra bella coppia di innamorati. - 5) Giovanile freschezza della Giovinetta Semplice e del Giovine Ardito (Valentina Cortese e Rossano Brazzi in « Il Passatore » di Duilio Coletti. - 6) Tipica espressione di "Donna Perseguitata": Vivi Gioi in « La portatrice di pane » di Maurice Cloche. Si notino le belle sbarre in puro legno tinto a ferro.

gran capelli ricci, possibilmente bruni, orecchini fino al collo, camicetta profondamente scollata, da cui è bene che talora spunti una spalla rotonda; porterà spesso le mani sui fianchi, e riderà gaiamente, gettando i capelli all'indietro « con aria di sfida », come dice il copione, fedele interprete di certa letteratura. La Giovinetta Nobile, invece, generalmente è bionda: vive nel suo maniero, da cui esce talora a cavallo; alla sera snoda dal capo le pesanti trecce. Molto spesso, è incredibilmente stupida. Crede che il Giovinetto sia l'assassino del proprio fratello, e non cambia idea neppure davanti alle prove più chiare dell'innocenza del disgraziato, che è costretto ad immense fatiche per convincere la caparbia fanciulla. In compenso, la Giovinetta cade bovinamente nei tranelli tesile dal Tristo, rendendo necessaria la frenetica galoppata del Giovinetto e dei suoi seguaci per liberarla. Sempre raccomandabile un incontro tra Giovinetta Nobile e Sana Figlia del Popolo, innamorate ambedue dello stesso uomo. Di solito, la seconda, dopo di aver aiutato generosamente l'amato, ricevendone in cambio qualche distratto bacio, nel finale muore, e i due superstiti si dànno rapidamente pace davanti al suo cadavere. Il Buon Gigante non abbisogna di descrizioni: dal Morgante del Pulci al Porthos del Dumas, ha tutta una serie di illustri progenitori. Il Gigante è attaccatissimo al padrone (od alla padroncina), si commuove per un nonnulla, ed è suo compito riportare l'ilarità nel pubblico, dopo una scena commovente, con qualche battuta sanamente gaia. Al Buon Gigante si uniscono, con qualche leggera variazione, il Servo Fedele, il Buon Negro, la Cameriera Affezionata e Facile a spaventarsi. Fra tutti i tipi del film storico, quello però che in me suscita la compassione più viva è il Tristo. Raramente un personaggio è sfortunato quanto costui: ama e non è riamato, lotta ed è battuto, insidia e le sue macchinazioni cadono sempre nel vuoto. A nulla valgono le sue ire furibonde, i lunghi sguardi d'intesa col Perfido Consigliere, i suoi complicatissimi intrighi: regolarmente, quando egli ha dinnanzi a sé, legato ed impotente, il rivale, oppure riesce a rapire l'amata, aspetta, prima di consumare la sua vendetta, quel tanto che permette ai prigionieri di evadere o di essere liberati. Le occhiate oblique ed i sorrisetti machiavellici, caratteristiche internazionali del Tristo, non servono mai a nulla: giunge sempre il momento in cui egli riceverà la tradizionale spada attraverso la pancia. Forse sarà la mia istintiva simpatia per il vinto e l'« outsider » contro il favorito la ragione del mio modo di pensare; fin da ragazzo del resto, quando leggevo i libri della baronessa Orczy, tenevo con tutta l'anima per Chauvelin contro Sir Percy: sta di fatto che, la maggior parte delle volte, il cattivo che, dopo tutto, finisce becco e bastonato, mi sembra forse ancora il personaggio più umano in questa sfilata di fantocci.

Da tutto ciò emerge chiara una considerazione: l'inconsistenza assoluta dei « caratteri » dei protagonisti di film storici. Ci si accontenta della superficie senza badare all'essenza. Mentre, nei film consueti, si notano qua e là dei lodevoli sforzi per rompere la monotonia degli intrecci e delle situazioni, in quelli in costume, una volta raggiunti effetti coreografici o scenografici, si lascia che la vicenda corra sulle rotaie consuete. Questo difetto, particolarmente grave e visibile nei film originali, contagia pure quelli derivanti da opere letterarie, rendendole irriconoscibili qualora esse presentino qualità proprie (non è certamente, questo, il caso di Quo Vadis?, *dove quasi tutti i nostri tipi si possono puntualmente incontrare). Così assistiamo, di anno in anno, al perpetuarsi delle « scene di taverna », con le consuete omeriche risate generali, di stretto rigore come risposta a battute che non hanno mai fatto rivedere nessuna persona normale dai tempi sumerici ad oggi; e continuiamo a rivedere folle che si muovono, compiono evoluzioni e mutano idea con la stupefacente simultaneità che di solito è prerogativa soltanto del coro della Scala. Ma il pubblico ci crede, ed è convinto di rivivere per davvero quei tempi lontani, che ormai egli si raffigura così, come da tempo gli vengono presentati: ed i ragazzi che, a scuola, leggono l'Eneide, ormai pensano ad un Publio Virgilio Marone con armi ed attrezzi di Rancati, costumi di Caramba, allestimento scenico di Benois.*

GUIDO BEZZOLA

CLAIR SI RIFÀ AL COMICO OPHÜLS RIMANE A VIENNA

HO PARLATO con René Clair per dieci minuti o poco più; ma sono stati sufficienti a farmi intendere di trovarmi di fronte ad una delle personalità più affascinanti ch'io abbia mai incontrato. Quello che emana da René Clair è il fascino della logica, della precisione, della "clarté" cartesiana, cui egli certo pensò nello scegliersi il nome d'arte. Alle vostre domande Clair risponde con una meticolosa esattezza, come se stesse riempiendo il modulo di un questionario, e voi siete subito certi che l'informazione sarà scrupolosamente puntuale. Ma questo è ancora il meno: più sconcertante è la distaccata obiettività con cui quest'uomo parla di se stesso. Se io penso a quello che Giorgio De Chirico dice di se stesso, mi irrito e lo attribuisco a presuntuoso impudore; se io sento René Clair definire « eccellente » la tale trovata del tale suo film penso, molto semplicemente, che ha tutte le ragioni di dire così. Anzi tutto perché anch'io sono del suo parere, e quindi la sua dichiarazione mi appare esatta, e poi perché egli, cinque minuti dopo, con la stessa calma gentile e penetrante, vi enuncerà, dello stesso o di altri suoi film, difetti anzi che pregi, serbando pari distacco, come se parlasse di cose ben lontane da lui. In questo atteggiamento risiede in fondo la spiegazione dell'intera personalità di Clair, della sua arte meditata e rigorosa, che si appoggia ad un lavoro intellettuale profondo e preventivo e rifugge dalla improvvisazione. I minuti a disposizione, come vi dicevo, erano pochi. Clair me li aveva trovati con una sua particolare cortesia, evadendo la pianificazione del suo tempo, stabilita con fermezza un po' allontanante dall'immancabile monsieur Laurance. Scelsi dunque tre domande, sufficientemente suggestive e comprensive per dare sostanza al discorso. Il quale divenne tuttavia sostanzioso oltre il previsto, grazie a quella densità propria del parlare di Clair, per cui ogni parola è al suo posto, e non una cresce né una manca, ed ognuna aggiunge qualche cosa all'informazione o al ragionamento. La prima domanda mi stava assai a cuore, e riguardava L'air pur, *il film che il regista non poté finire e che io non so darmi pace di non poter conoscere direttamente, almeno attraverso i frammenti che ne rimangono. Chiesi dunque a Clair di raccontarmi in breve la storia di* L'air pur.

— Cominciai a girare L'air pur *nel luglio del 1939, al mio ritorno dall'Inghilterra, — mi risponde il regista, — dopo diversi mesi di preparazione. Quel film portava qualche cosa di inedito nei miei metodi di lavoro e costituiva un'anticipazione dei procedimenti neorealistici. Interpreti, dei bambini, attinti dalla vita reale; riprese, in parte, effettuate all'aperto. In quel film io mi proponevo di esprimere la sensazione, al contatto con l'aria libera, di quei bambini che vivono soffocati nelle case di periferia delle grandi città, e non hanno mai evasioni in campagna. Tale contatto avveniva in occasione dell'invio di quei bimbi in colonia. Naturalmente, c'era anche una storia, ma il tema essenziale era questo. Impiegai parecchio tempo alla ricerca dei miei inconsueti interpreti, e finalmente ne selezionai diciassette, tra gli otto e i tredici anni. Allora, mi posi al lavoro. E girai le grandi scene d'esterno. Se si guarda al metraggio, non più di due quinti del film. Ma se si guarda alla fatica, metà; perché il lavoro che mi rimaneva da compiere negli studi di Nizza era assai più agevole. Senonché nel frattempo scoppiò la guerra, la "troupe" si disperse, mi richiamarono alle armi l'operatore, l'aiuto regista, e il film si arenò. Tentai di riprenderlo un paio di mesi dopo, ma ormai le difficoltà, anche di carattere finanziario, conseguenti allo stato di guerra, erano troppe, e dovetti rinunciare. E far riaccompagnare i bambini alle loro sparse case.*

— E non ha pensato a riprendere l'idea al suo rientro in Francia, dopo la guerra?

— Io non ritorno mai, per abitudine, sui progetti che la sorte ha fatto fallire. "C'est une sorte de superstition". D'altra parte, avrei ormai trovato i miei giovani interpreti troppo cresciuti e sarei stato costretto a ricominciare da capo. Uno lo incontrai sul serio, era capitano nella resistenza...

— E dei brani girati che ne è successo?

— Qualcuno li ha montati e presentati in Francia in un breve film, che io non ho mai visto.

— L'air pur avrebbe rappresentato un rinnovamento rispetto alla linea della sua opera precedente, mi pare?

— Fino ad un certo punto. Si trattava pur sempre di un aspetto di Parigi. Certo, l'esperimento "neorealistico" era per me affatto nuovo e stimolante.

Clair parla con semplicità, vivacità, interesse di quel suo lontano esperimento. Ma come di cosa lontana, finita. E allora passo alla seconda domanda.

— Che cosa pensa di La beauté du diable, *ne è soddisfatto, che impressione gli hanno suscitato le reazioni di pubblico e di stampa?*

Sulle prime, Clair si schermisce, osservando che quell'opera gli è ancora troppo vicina, perch'egli se ne possa distaccare, e giudicarla. Poi, incomincia a parlare, ed ecco venire in luce quella mirabile disinteressata lucidità, cui accennavo poc'anzi. Mi dice che lo ha tentato il proposito di vedere la leggenda secolare di Faust sotto una luce sotto cui nessuno la aveva mai considerata. Nota come, a dispetto delle loro imponenti bellezze, le opere di Goethe e di Marlowe presentino dei limiti. « Le Faust *de Goethe ce n'est pas un drame, c'est un poème. Et celui de Marlowe a un premier et un cinquième acte admirables », ma il resto è rozzo, abborracciato. Così Clair fu allettato da un nuovo* Faust. *E, soggiunge, l'idea di dare a Faust e a Mefistofele lo stesso volto è stata un'idea eccellente. Si può forse negare l'esattezza di questa affermazione, che non è per nulla immodesta? Altro punto importante, altra trovata eccellente: l'aver situato la firma del patto verso la fine del film. « L'important ce n'est pas la signature du pacte, mais comment Faust arrive à signer ». Gli do quella ragione, ch'egli, evidentemente, ha. Ma poi gli osservo come il pretesto scelto alla fine per giustificare la sconfitta del diavolo sia insufficiente, ed egli non ha difficoltà ad ammettere che si è trattato di uno scioglimento debole. Gli osservo come, in fondo, ad una visione del film, si stenti ad individuare la vera ragione della scelta di Roma, quale sfondo, che a priori sembrava opportuna. (Infatti gli esterni naturali sono ridotti al minimo). Mi ribadisce come l'architettura barocca gli sia sembrata risolutiva, per quel tanto di "démoniaque" che essa racchiude. Ma ammette, lealmente, trattarsi di un film "froid", intellettualistico, pur soggiungendo esser stato, per lui, un esperimento utile e di cui egli è, malgrado tutto, contento: l'esperimento di una svolta drammatica, inedita nella sua carriera. Siamo alla terza domanda, diretta conseguenza della precedente. Progetti di attività? Finora ha molto scritto, ma non per il cinema, è ritornato, in questi ultimi mesi, alle sue origini letterarie. Ma ora sta rimuginando un film comico (il lavoro non comincerà, comunque, prima di dicembre).*

— Mi sono convinto che occorre far ridere il pubblico. Il riso è una liberazione.

— Un ritorno, un ricollegarsi all'attività prebellica?

— Sì.

Pure, osservo io, Le silence est d'or *era un'opera che sembrava voler chiudere un ciclo ed esigere nuovi avvii. (E' stata definita — soggiungo — una specie di ricapitolazione, di antologia di tutto un certo Clair precedente. — Sì, acconsente il mio interlocutore, però c'era in più la vena melanconica). E Clair non esclude che questo sia vero e che il suo prossimo film sia destinato ad aggiungere qualcosa a quanto sappiamo di lui. Comunque, a proposito di questo suo desiderio di ritorno al comico, gli faccio notare come, rivisto oggi,* Le million, *la sua opera più disinteressatamente comica, risulti di una straordinaria freschezza.*

— « Oui. C'est un film qui vieillit bien » — mi risponde con la solita calma obiettiva. — Ci sono dei film che invecchiano bene e dei film che invecchiano male. Vede, per esempio, ho rivisto recentemente un film da me girato in America, It Happened Tomorrow. *Ha soltanto sette anni, ma quanto è più vecchio di* Le million.

— Pure, è forse il miglior film da lei diretto a Hollywood, sebbene un po' meccanico.

Clair non è di questo avviso: ha trovato ora in quel film notevoli difetti, gli sembra più viva e originale la fantasia di I Married a Witch. *Ancora una volta quest'uomo mi ha sorpreso per la pungente schiettezza con cui si erige a giudice di se stesso. I dieci minuti sono trascorsi, e mi resta il rammarico di non poter indagare se e come egli riesca a farsi giudice degli altri.*

Lascio la "clarté" cartesiana di Clair e trovo la viva cordialità, tra mitteleuropea e cosmopolita, di Max Ophüls. Il "viennese" Max Ophüls, il quale comin-

cia il suo dire con la sconcertante dichiarazione che non è nato a Vienna — e neppure in Austria — bensì a Saarbrücken ("sapete, la Saar, quel territorio al confine tra Francia e Germania"; però la nazionalità è francese. Ma in realtà a che paese appartenga ha l'aria di non saperlo neppure lui, tanto continuo è il suo girare, tanto disparate sono le sue esperienze) e che non ha mai vissuto a Vienna più di dieci mesi di seguito. « Sono i produttori che mi considerano obbligatoriamente l'uomo dei film su Vienna ».

— Ma allora lei ha girato le sue opere migliori contro voglia? — azzardo io un po' allarmato.

— No, no, — si affretta a rispondere Ophüls. — Quelle opere mi sono care. — E acconsente con una punta di meravigliata soddisfazione, quando io gli faccio notare come il recentissimo La ronde compia, in certo modo, una trilogia iniziata con Liebelei e proseguita con Letter from an Unknown Woman.

Tre film su Vienna, e nessuno — curioso a dirsi — girato a Vienna. Liebelei a Berlino, Letter from an Unknown Woman a Hollywood, La ronde a Parigi. Una Vienna vagheggiata con la fantasia, con la memoria, e ricostruita in istudio. Per questo vera, dice Ophüls. E pensa con un certo timore al film che sta preparando. Ancora su Vienna, ma da girarsi sul posto, e con esterni naturali.

— Mi sa che la Vienna autentica, sullo schermo, debba risultare falsa o comunque meno vera di quella ricostruita.

Si tratta, comunque, di un film su Giovanni Strauss. Il progetto ha subito, cammin facendo, una sostanziale modifica. Non più una biografia, che presentava gli ovvii pericoli di cader nel corrente, nel già visto, ma un episodio singolo e angolato in un certo modo, per illustrare una certa idea: che quei musicisti, re del valzer e del buonumore, erano in realtà degli ammalati di nevrastenia. Ophüls dimostra di lavorare volentieri in qualsiasi paese, e ormai ne ha girati parecchi. Gli osservo come il suo sia un caso quasi solitario, di regista che è riuscito, a Hollywood, a riprodurre il mondo che gli era stato caro in Europa, con effettiva autenticità.

— Si è trattato di un caso fortunato, — mi risponde. — Incontrai Joan Fontaine e il marito, i quali, producendo in proprio il film, mi lasciarono piena libertà. Del resto, il problema è sempre lo stesso: trovare il produttore di idee larghe e comprensivo. Come il Gordine di La ronde.

E in ogni caso, per Ophüls, si tratta sempre di individui. Così egli si rifiuta di parlare di "cinematografia americana". Non ha senso. Ha senso, invece, parlare di John Ford, Frank Capra, Billy Wilder, William Wyler (i nomi son suoi): essi sono la cinematografia americana. « Così, non parlatemi di cinema italiano. Nominatemi De Sica e vi risponderò che è uno straordinario regista ». E lo stesso ragionamento Ophüls applica ai suoi film. Certo, che è contento dei suoi collaboratori, dei suoi interpreti. Se li sceglie lui, uno per uno. Anche qui, è tutta questione di individui. Ognuno al suo posto. Per ogni film la "troupe" che ci vuole. Gli ricordo il "cast" dell'incantevole Liebelei. Il regista sorride nostalgico, poi osserva che Liebeneiner si è dato alla regia. Io soggiungo che, nei film più recenti, si è dimostrato prigioniero di un espressionismo ritardatario, e Ophüls ci fa su una bella risata. L'espressionismo non lo turba davvero. Gli osservo poi come Louis Jourdan mi abbia fatto l'effetto d'essere un po' freddo, un po' assente, in Letter from an Unknown Woman (un film, giova notare, che in America passò quasi inosservato, giungendo contemporaneamente ai primi saggi del neorealismo; in Inghilterra, invece, dove fu imposto dalla critica, a dispetto dei distributori, ebbe gran successo). Non condivide. Doveva essere così, per quel personaggio ci voleva un attore "hollow" e cerca invano altre parole per chiarire meglio il suo pensiero. E adesso, naturalmente, è entusiasta degli attori de La ronde, e a ragione. Ne ha avuto una collaborazione preziosa. E Adolf Wohlbrück è stato riconfermato, quale protagonista del film su Strauss (ma gli austriaci glielo hanno rimproverato, perché si tratta di un attore troppo tedesco, per loro). « Possibile », si domanda Ophüls, « che dovunque si debba andare avanti a forza di sciovinismi, perfino in questo campo? ». Quanto a Gérard Philipe, per cui Ophüls professa decisa ammirazione, anche in Italia, come in Francia, domanda il regista, esiste una frattura di maturità, di cultura tra gli attori della vecchia generazione e quelli della nuova? Gli rispondo che, caso mai, questa frattura è avvertibile in teatro, ed in un senso un po' diverso. Il discorso ritorna spesso su La ronde. Ophüls è rimasto piacevolmente sorpreso dell'esito veneziano. Confessa di aver avuto paura, di aver molto lavorato di ritocco e di forbici sul film. Dei competenti gli avevano detto che La ronde avrebbe ingenerato una sensazione di monotonia, essendo priva di sviluppo drammatico. Così non è stato, grazie alla misura davvero eccezionale di cui regista e sceneggiatore hanno dato prova. Risolutiva veramente la trovata del personaggio-coro. E gli domando se è dovuta a lui o a Jacques Natanson. « E' mia », mi risponde, « ma non sapevo bene come realizzarla ».

Appar chiaro anche a Ophüls che al mondo viennese, di Schnitzler e suo, Parigi ha aggiunto qualche cosa, quel qualche cosa che conferisce al film un suo particolare profumo e ammorbidisce certe asprezze del dramma. « La filosofia francese dell'amore », dice il regista, il quale, è chiaro, ha una singolarissima facoltà di adattamento al clima nazionale in cui si trova a lavorare. Ophüls, in tempi in cui tanto si parla di Europa unita, è veramente un regista internazionale, senza frontiere. Lo dimostra la sua carriera passata, come dicevo poc'anzi. Quando gli ho nominato i suoi vecchi film, il suo volto largo e colorito di buona marca teutonica si è illuminato di meraviglia, ed egli mi ha chiesto, con una punta di infantile incredulità: « Lei ha visto tutti questi film che mi nomina? ». Io gli ho risposto di sì e Ophüls mi ha ricambiato con uno sguardo, quasi, come dire, di ammirazione, soggiungendo modestamente che le circostanze lo avevano condotto a girare anche delle cose mediocri, che la simpatia per lui non deve farci dimenticare. Quando gli nominai La sposa venduta e feci un'osservazione circa l'importanza di quel film nella storia del cinema "operistico", il suo sguardo si fece ancora più vivo e lieto del ricordo. « Il mio sogno », mi disse, « sarebbe proprio di girare un film basato su qualche capolavoro della vostra opera buffa italiana ».

Clair e signora a Roma. Il regista francese intende realizzare quanto prima un film comico.

— Il Don Pasquale, L'elisir d'amore?, — feci io.

— Ecco ecco. Che miniera. E su su fino alla commedia dell'arte. Questo mi piacerebbe.

— Perché non cerca di concludere la cosa con un produttore italiano, e non viene a realizzare da noi il suo progetto?

— Magari. Ma nessuno mi ha invitato a fare un film in Italia.

Le auguriamo di ricevere presto un invito del genere, caro "herr" Ophüls. Poiché crediamo che lei darebbe una simpatica lezione ai nostri ineffabili Carmine Gallone e C., sul come si fa un film del genere. I produttori di casa nostra, pronti a lasciarsi attrarre da idee non sempre peregrine, sono avvertiti. Quanto a me, se mi decido a giuocare alla "roulette", e vinco, vi giuro che quel film a Ophüls glielo faccio fare.

GIULIO CESARE CASTELLO

GALLERIA 22

JEANNE CRAIN

OGNI ANNO, alla ricerca piú o meno affannosa di volti nuovi, il cinema americano ne scopre uno e lo lancia súbito con ricchezza di mezzi. Anche la critica, talvolta, si lascia incantare dal giuoco delle "rivelazioni", per cui non è raro leggere che il tale attore o la tale attrice posseggono una maschera espressiva, un volto interessante, e che l'uno o l'altra (attore nuovo o attrice nuova) sono attesi ad una prova maggiormente impegnativa. Questo frasario significa, in parole povere, che il film in questione era brutto, e che l'attore (o attrice) riusciva a fare un certo colpo, in virtú soprattutto del fatto che prima di allora nessuno l'aveva mai visto, sullo schermo. Per rimanere nel campo delle attrici, le "rivelazioni" individuate negli ultimi cinque anni, vale a dire dalla fine della guerra in poi, non sono state poche. Ma quante di queste "scoperte", pur avendo suscitato una certa sorpresa al loro apparire, sono state in grado di resistere a un esame approfondito (che il piú delle volte si poteva benissimo effettuare senza nemmeno attendere la cosiddetta prova piú impegnativa, e che solo per cortesia si soleva rimandare a un secondo film)? Quante Mayo, quante Vickers o Leigh o Blaine o Blair hanno convinto i loro primitivi assertori, anche i piú accaniti? Ricordo che, nel 1946, un settimanale cinematografico che si pubblicava a Milano, uscí con un articoletto anonimo dedicato a una di queste "rivelazioni": Lizabeth Scott, di cui si andava proiettando un mediocre film comico-sentimentale (*You Came Along*: « Incontro nei cieli », 1945). Il pezzo faceva un confronto molto ardito, con la Garbo addirittura. Confronto azzardato, d'accordo: ma un'attrice, e non soltanto una "rivelazione", in Lizabeth Scott c'era. La Scott fu abbastanza fortunata, in Italia, perché il suo primo film venne qui proiettato a poco piú di un anno di distanza dalla visione americana, e il pubblico ebbe modo di conoscerla assai presto. Meno fortunata fu un'altra giovane attrice hollywoodiana di questo dopoguerra: Jeanne Crain, i cui film cominciarono ad apparire sui nostri schermi soltanto nel 1949. Non crediamo di dare un giudizio affrettato se affermiamo che, accanto alla Scott, Jeanne Crain è forse l'unica nuova attrice americana che possegga una sensibilità interiore — oltre che un gioco recitativo evoluto — profonda.

Giunse al cinema nel 1943, con una mediocre pellicola sentimentale: *Home in Indiana*, diretta da Henry Hathaway. Nata nel 1925, a Borsta, studia in un "college" e recita in un teatrino di amatori in varie città (o paesi) della costa del Pacifico. E' durante una di queste "tournées" che Hollywood la scopre; e siccome, nelle commedie che interpreta, essa occupa un ruolo di giovane ingenua, pensa bene di conservarle questo ruolo in tutti i suoi film. Tale ruolo si confà abbastanza ai primi e mediocri film in cui Jeanne Crain compare, in parti non sempre molto rilevanti. *Winged Victory*, di George Cukor è, naturalmente (dato il titolo, che significa *Vittoria alata*, e dato l'anno in cui viene realizzato: il 1944), un film di propaganda per l'aviazione. Un tema un po' insolito per George Cukor (anche se in tempo di guerra tutti i temi paiono accettabili ai registi americani), il quale di solito si cimenta con film in cui sono in primo piano problemi di donne e aspetti psicologici femminili. In questa opera la Crain interpreta la parte, con una certa convinzione, di una giovane donna americana dal volto angelico che attende il ritorno dalla guerra del suo uomo. Una parte analoga avrebbe potuto anche recitarla una Ann Baxter, ad esempio, cui la Crain si può avvicinare per piú d'un aspetto. Con *State Fair* (« Festa d'amore, 1945) di Walter Lang (il regista che recentemente l'ha diretta in *Cheaper by Dozen*, interpretato, fra gli altri, da Myrna Loy e Clifton Webb) Jeanne Crain raccoglie una pesante eredità; per quanto sia piú pesante il fardello che spetta al regista Lang. Si trattava, per entrambi, di non sfigurare al confronto con la precedente edizione del film (*State Fair*: « Montagne russe » di Henry King, realizzato nel 1933; una delle poche opere di valore di questo regista; protagonista era la bravissima Janet Gaynor, in coppia con Will Rogers) e, al tempo stesso, di affrontare i problemi posti dal film con un angolo visuale nuovo, piú adatto ai tempi attuali, e quindi anche — da parte degli attori — con una rinnovata e diversa impostazione recitativa. A parte il fatto che il tema di *State Fair*, seconda edizione, risulta assai piú diluito del tema di *State Fair* prima edizione, anche il personaggio di Jeanne Crain (che nel film di King era interpretato, appunto, dalla Gaynor) è impostato con debolezza. Ciò per colpa del regista, ma anche perché, nonostante le sue doti e la sua sensibilità non indifferente, Jeanne Crain non è Janet Gaynor. Dopo questo mediocrissimo film vengono per la Crain due interpretazioni di secondo piano, tenute in sott'ordine a vantaggio di quelle — non piú forti, anzi — di Gene Tierney e di Linda Darnell. In *Leave Her to Heaven* (« Femmina folle », 1946) di John M. Stahl, la Crain fa infatti la breve parte della ragazza buona e "ingenua" che diventerà la compagna del protagonista dopo la disastrosa esperienza coniugale di costui; in *Contennial Summer* di Otto Preminger (film d'amore e di preziosismi stilistici grossolani ambientato in epoca passata) l'attrice fa la fine di tutti gli attori affidati alle cure di un Preminger: vale a dire perde completamente la sua personalità psicologica — sia come attrice che come personaggio — per diventare oggetto di arbitrarie trasformazioni interiori nelle mani del regista. *Margie* (1946), invece, di Henry King, è un'interpretazione che conta parecchio per la Crain. Qui essa è lasciata libera di manifestare il suo temperamento giovanile ed irruento — senza peraltro rinunciare ai tratti caratteristici di ragazza inesperta — nei panni di una studentessa graziosa e combina-guai. Analogo come impostazione registica, ma diverso nella caratterizzazione del personaggio femminile, è il successivo *Apartment for Peggy* (« Amore sotto i tetti », 1948) di George Seaton, in cui la vicenda di una famiglia di giovani sposi, costretta dalla crisi degli alloggi a vivere alla meglio in una soffitta, viene risolta dal regista nel clima tipico delle sue opere sentimentali-umoristiche, e dalla Crain mediante una recitazione stilizzata e tenuta su un piano a tratti risibile a tratti sdolcinato.

Dei tre film interpretati da Jeanne Crain attorno al 1949, uno solo si può considerare un'esperienza sbagliata per la sua carriera di attrice. Infatti, un personaggio "sofisticato" e intellettualistico come quello di Lady Windermere (*The Fan*: « Il ventaglio », regía di Otto Preminger; dalla commedia di Wilde) poco di addiceva ai suoi mezzi. Si aggiunga che la Crain, nonostante i suoi precedenti filodrammatici, non è portata ad una recitazione di tipo teatrale, cui è invece costretta nel film di Preminger. Se in *A Letter to Three Wives* (« Lettera a tre mogli ») di Joseph Mankiewicz essa rimane fedele al tipo di giovane donna sensibile e poco smaliziata che le è proprio (delle tre mogli, infatti, Deborah è la piú timida, la meno esperta; e non soltanto perché piú giovane delle altre due, ma proprio per la conformazione del suo carattere), *Pinky* (« Pinky la negra bianca ») crea le premesse per l'allargamento della sua tipologia base. Prima di *Pinky*, la Crain non si era ancora trovata nei panni di una donna circondata da problemi cosí semplici ma cosí gravi al tempo stesso (non consideriamo qui se tali problemi vengono risolti o no, e come). Bisogna riconoscere che la sua recitazione un po' lenta e pacata, rigidamente controllata da Kazan, contribuisce in misura notevole a stabilire la psicologia della protagonista. Un'attrice meno sensibile, anche se piú di mestiere, non avrebbe recato la stessa convinzione al personaggio. *Margie*, si direbbe, è un'esperienza assai lontana. Ma non tanto, perché anche Margie, in ultima analisi, era una ragazza semplice e sensibile. Con, in meno, tutta una gamma di problemi da risolvere

TOM GRANICH

FILMOGRAFIA

1943: Home in Indiana *di Henry Hathaway, con Randolph Scott* - 1944: Winged Victory *di George Cukor, con Edmond O' Brien* - 1945: State Fair (« *Festa d'amore* ») *di Walter Lang, con Dana Andrews;* Leave Her to Heaven (« *Femmina folle* ») *di John M. Stahl, con Gene Tierney e Cornel Wilde* - 1946: Centennial Summer *di Otto Preminger, con Linda Darnell e Cornel Wilde;* Margie (« *Margie* ») *di Henry King, con Barbara Lawrence* - 1948: Apartment for Peggy (« *Amore sotto i tetti* ») *di George Seaton, con Edmund Gwenn e William Holden* - 1949: The Fan (« *Il ventaglio* ») *di Otto Preminger, con George Sanders e Madeleine Carroll;* A Letter to Three Wives (« *Lettera a tre mogli* ») *di Joseph Mankiewicz, con Linda Darnell, Kirk Douglas, Paul Douglas e Ann Sothern;* Pinky (« *Pinky la negra bianca* ») *di Elia Kazan, con William Lundigan e Ethel Barrymore* - 1950: Cheaper by Dozen (« *Dodici lo chiamano papà* ») *di Walter Lang, con Clifton Webb e Myrna Loy.*

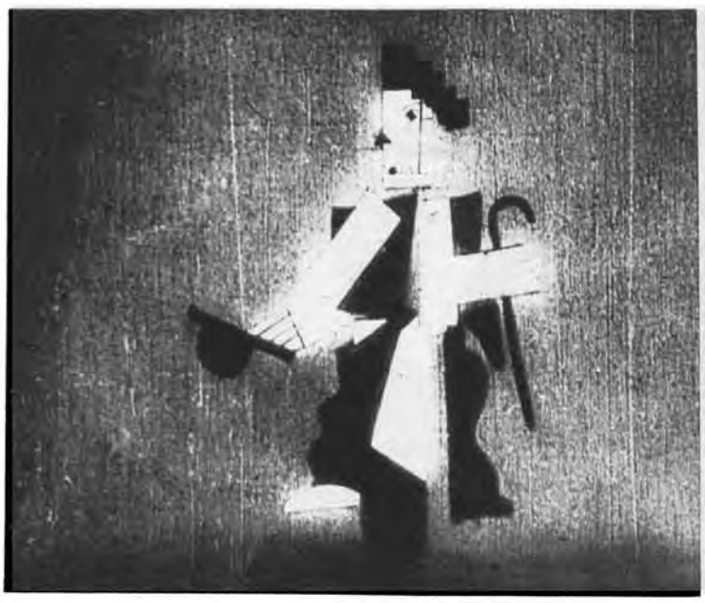
"BALLET MÉCANIQUE" DI FERNAND LÉGER

BALLET MÉCANIQUE di Fernand Léger è la prima opera vitale dell'avanguardia francese. Fu prodotto nel 1924, con capitali privati. La lavorazione durò sei mesi. Furono girati complessivamente 1000 metri di pellicola, di cui 300 utili. Una didascalia di testa avverte, non senza pretenziosità, che è il primo film girato senza scenario. Léger ebbe accanto come collaboratore Dudley Murphy. Sul valore di questa collaborazione Léger stesso si è espresso in termini quanto mai lusinghieri: « ...Dudley Murphy qui ayant compris le but de mes recherches s'y adapta rapidement et me fut très utile par sa technique et son imagination » (1). *Ballet mécanique* è l'unica esperienza di regía cinematografica di Fernand Léger. In seguito ha collaborato a *Dreams That Money can Buy* di Hans Richter (1947); prima era stato scenografo di L'Herbier in *L'inhumaine*. Nel quadro della lunga attività artistica di Léger il cinema costituisce quindi una breve parentesi, del tutto marginale. Léger ha indicato egli stesso in quale momento della sua carriera si inserisce *Ballet mécanique*: « J'ai conçu le *Ballet mécanique* en 1923 dans le même temps que picturalement je m'intéressais, en utilisant des couleurs pures, aux objets et fragments d'objets, soit isolés, soit groupé en contraste » (2). Non si creda tuttavia che *Ballet mécanique* nasca da una ricerca pittorica, da una contaminazione dei generi. In realtà piú che l'indicazione d'una ricerca di linguaggio le parole di Léger esprimono soltanto un'aspirazione d'ordine spirituale che si identifica con l'ambizione originaria del cubismo: scomporre l'aspetto delle cose — l'impressione — per cercarne l'essenza tattile. Fu quest'aspirazione a condurre Léger nel cinema: il cinema offriva appunto un linguaggio "tattile" di cose, un richiamo violento al reale (come i "papiers collés"). Scrive infatti Léger stesso, tirando con ciò le somme della sua esperienza di *Ballet mécanique*: « Pour moi des lors (cioè dopo *Ballet mécanique*), j'étais sûr que l'objet et son fragment avaient une valeur entierement nouvelle que j'appelai "nouveau realisme" » (3).

Pur trovando dunque riferimenti precisi nella pittura dell'epoca, *Ballet mécanique* è tuttavia immune da contaminazioni pittoriche e si alimenta ad un'ispirazione rigorosamente cinematografica. Léger ha una chiara intuizione delle risorse del mezzo cinematografico e del montaggio in particolare. Non sappiamo quale credito si debba fare alla notizia che il film fu girato senza scenario. E' comunque evidente che Léger si avvalse d'un montaggio a posteriori. La ricerca del materiale plastico fu condotta con molta larghezza e senza criteri narrativi determinanti, ma unicamente in vista d'un possibile effetto di montaggio. Sul materiale girato Léger operò poi una scelta seguendo un criterio essenzialmente ritmico: tutto il film è costruito su una ferrea struttura quantitativa. Léger conta scrupolosamente i suoi fotogrammi e ne gradua il numero secondo un rapporto specifico di ritmo. Musica visiva. Nel 1924 questo montaggio ritmico-quantitativo non era certo una novità. Esperimenti del genere erano già stati fatti in Russia da Kuleshov e Dziga Vertov e anche in Francia Gance se n'era servito nel 1921 in *La roue*; inoltre già nel 1920 Jules Romain proponeva nel suo scenario *Donegooz* un montaggio analogo all'andamento quantitativo del verso latino. Tuttavia anche se Léger non fu proprio l'ideatore di questo montaggio, fu però il primo ad applicarlo integralmente, portandolo con piena coerenza alle sue estreme conseguenze. *Ballet mécanique* ha un ritmo sostanzialmente rapido che in certi punti salienti si fa vertiginoso. Ricorre anche all'accelerato (la sequenza del taboga). Scrisse Léger: « Se mi colloco di fronte alla vita, credo sia da dichiarare lo stato di guerra, che non è altro che la vita con ritmo accelerato, essendo lo stato di pace la vita con ritmo lento. Qui si vedono gli uomini e le cose in tutta la loro intensità... la vita esaminata in tutte le sue fasi fino alla rottura. Il valore uomo, il valore oggetto, il valore macchina, trovano la loro gerarchia naturale, spietatamente. La vita è lo stato di guerra » (4). Questo ritmo accelerato trova una perfetta rispondenza nel movimento interno dell'inquadratura. Léger sa animare gli oggetti inerti che pone davanti alla macchina da presa. *Ballet mécanique* può essere considerato una specie di antologia dei vari modi di movimento interno: dal movimento di macchina al movimento cosiddetto americano, dalla sovrimpressione alla moltiplicazione degli oggetti. Riesce a far ruotare perfino un paio di gambe artificiali. Queste ricerche sul movimento interno si ricollegano ad analoghe ricerche che Léger aveva condotto in pittura. C'è infatti un momento nella pittura di Léger improntato a certi effetti di dinamismo non dissimili da certi tentativi di Severini e dei futuristi. E Severini testimonia nelle sue memorie che Léger seguiva molto da vicino l'attività dei futuristi e che se non fosse stato per la cafoneria di Marinetti avrebbe forse dato la sua adesione ufficiale al movimento. Tutta l'impostazione figurativa e fotografica di *Ballet mécanique* risente largamente dell'esperienza pittorica di Léger. Certi fotogrammi ricordano da vicino l'iconografia della pittura cubista e surrealista, soprattutto per certo senso acceso del meraviglioso (« le merveilleux seul est beau », diceva il primo manifesto di Bréton apparso proprio nel 1924); Léger stesso intitolò una sua nota su *Ballet mécanique*: *L'aventure au pays des merveilles*. Il tono fotografico di *Ballet mécanique* sostanzialmente chiaro, a luce piuttosto diffusa, senza forti contrasti di chiaroscuro, ricorda ancora la pittura di Léger con quei suoi toni puri e distesi, accostati come in un tappeto.

L'inquadratura di Léger si vale principalmente di elementi astratti colti unicamente nella loro accezione figurativa. *Ballet mécanique* introduce nel cinema la metafisica dell'oggetto: l'oggetto liberato dalla sua funzione pratica, dal suo destino servile e restituito alla sua essenza plastica. « Le vrai cinéma », scrive ancora Léger, « c'est l'image de l'objet totalement inconnu pour nos yeux et qui est émouvante si on sait le présenter » (5). In questa straordinaria pregnanza visiva è l'origine del-

l'«objet personnage» (teorizzato da Epstein nel 1926 in *Le cinématographe vu de l'Etna*) con la differenza però che Epstein tende a innestare sulla visività dell'oggetto il ricordo della semantica e della praticità, tende cioè a conferire all'oggetto un valore di racconto, facendone lo strumento o il simbolo di azioni esterne. In Léger invece l'oggetto, pur restando riconoscibile, vale solo per la sua presenza plastica e in questa presenza si esaurisce il racconto. Con ciò *Ballet mécanique* porta sul piano creativo nuovi argomenti a quella polemica antinarrativa che già si stava raccogliendo attorno a Germaine Dulac. « Il cinema non si può raccontare », scriverà la Dulac. *Ballet mécanique* evade infatti consapevolmente dagli schemi consueti della drammaturgia filmica, intuiti da Griffith e codificati da Pudovkin, secondo i quali un film deve raccontare dei fatti compiuti, caratterizzare dei personaggi, ecc. ecc. *Ballet mécanique* racconta soltanto degli stati d'animo attraverso oggetti e azioni frammentarie, legati fra loro da esili fili di analogia. Non è tuttavia un film surrealista, né pretende di esserlo: niente di onirico in esso, niente che possa far pensare ad un flusso inconscio di immagini. (In *Entr'acte* invece, che è posteriore al manifesto di Breton, il procedimento dello scenario, non più analogico ma associativo, rivela l'ambizione d'una partenza surrealista). Anzi nell'ambito della sua libertà di discorso *Ballet mécanique* ha una struttura narrativa quanto mai stringata, costruita simmetricamente sul "refrain" di alcuni motivi tipici (l'altalena, macchine in movimento, la donna che sale le scale). Anche se girato senza scenario e montato a posteriori, *Ballet mécanique* non fu evidentemente girato alla Dziga Vertov. Al contrario Léger sapeva molto bene quello che cercava e, se non seguì uno scenario, si attenne certamente ad un inventario di materiale plastico. L'opera risponde infatti



ad una rigorosa unità d'ispirazione, ad un tema ben definito e concretamente sentito. *Ballet mécanique* è una specie di poema grottesco sulla meccanicità dell'esistenza, sulla fatalità e identità dell'accedere: un cappello si trasforma in una scarpa e viceversa, una donna ricomincia eternamente a salire una scala con un involto di biancheria sulle spalle (versione casalinga del mito di Sisifo), un'altra donna si dondola su un'altalena, ruote di ingranaggi girano inesorabilmente, un volto si reclina di scatto nel rituale stanco del coito. Nella cadenza accelerata e ossessiva del balletto meccanico la vita si scorpora, si torce, si tende fino alla rottura, le cose mostrano la corda. Léger accentra in *Ballet mécanique* gli elementi di una mitologia disincantata che, sotto l'effervescenza talora umoristica del meraviglioso, rivela un fondo scettico e amaro, una compiacenza dell'assurdo, che è la vendetta di chi ha perduto le proprie illusioni, espressione tipica di quel dadaismo anarchico e disperato che nello stesso anno doveva svogliatamente confluire nell'avventura surrealista di Bréton.

Pur nella sua stesura astratta, *Ballet mécanique* è dunque opera di profonda sostanza umana, che impegna il fondamento stesso dell'esistenza dell'uomo e pone interrogativi polemici anche sul piano dei rapporti cosiddetti sociali (ed è certamente un segno polemico la didascalia iniziale: « Charlot presente le "Ballet mécanique" » che non ha altra ragione se non quella di un omaggio a Chaplin che con *A Woman of Paris* stava allora scandalizzando i benpensanti di tutto il mondo). Tuttavia la polemica di Léger — come, in fondo, quella di Chaplin — è impostata in termini universali di umanità e verte su un fondo spirituale storicamente indeterminato, privo di riferimenti politici. *Ballet mécanique* — con *Entr'acte* — rappresenta ancora il momento dadaista dell'avanguardia: era il tempo in cui il surrealismo neonato puntava direttamente alla liberazione dello spirito, rimandando a piú tardi il problema della liberazione dell'uomo. Sarà solo qualche anno dopo (quando « La revolution surréaliste » si sarà già trasformata in « Le surrealisme au service de la révolution ») che l'avanguardia, superato il dadaismo, si impegnerà in una polemica piú scoperta e concreta fino alla protesta marxista di *L'âge d'or*. La polemica umana di *Ballet mécanique* è tuttavia sfuggita al responso frettoloso e preconcetto di certa critica che, istericamente ligia agli schemi della precettistica narrativa tradizionale, ha parlato di stravaganza e di formalismo gratuito. Per contro altra critica ha sentito il bisogno di riabilitare *Ballet mécanique* su un piano del tutto inadeguato. Pierre Verdier parla di « style pittoresque d'une carte postale, des sentiments humains et simples (on retrouve dans ces passages le goût d'une nature fruste et saine dans ce qui est populaire) » (6). Anche Sadoul dice che gli oggetti di *Ballet mécanique* « sont empruntés à la vie populaire », che è affermazione puramente contenutistica (7). Niente di popolare in *Ballet mécanique;* e se vi è qualche cartolina essa rappresenta proprio il lato deteriore, meno umano, piú gratuito. C'è effettivamente in *Ballet mécanique* qualche momento deteriore, in cui l'ispirazione si allenta e scade su un piano di divagazione virtuosistica. E' per esempio discutibile tutto l'episodio della didascalia: « On a volé un collier de 5.000.000 », dove l'esperimento ritmico diviene fine a se stesso. Altrettanto si può dire della caricatura di Charlot che si scompone in pezzi e poi si ricompone. Affiora qui lo spirito mistificatore del dadaismo che trovava nell'assurdo una ragione sufficiente alla propria polemica negativa (per cui Bréton disse che, in fondo, il dadaismo non fu che un modo di sedersi). In nome dell'assurdo Léger è indotto ad accettare con convinzione polemica anche i motivi piú gratuiti di "divertissement". In questo virtuosismo è il limite di talune sequenze di *Ballet mécanique*, limite che esprime la prospettiva e il tormento di un'epoca. Diversamente da Clair che in *Entr'acte* ha saputo librarsi, al disopra di ogni modulo di scuola, in una felicità inventiva assoluta e personalissima, realizzando il capolavoro dell'avanguardia, Léger non riesce a superare completamente i segni di un clima, i modi di una ricerca che era patrimonio comune della sua generazione. Proprio per i suoi limiti *Ballet mécanique* aderisce pienamente al suo tempo e si pone perciò, con le sue forme astratte, nella storia viva degli uomini.

Al di là dei suoi difetti, *Ballet mécanique* rimane però opera di umanità e di gusto finissimo Eisenstein lo giudicava uno dei capolavori dello schermo. Dopo *Entr'acte* è forse l'opera piú valida dell'avanguardia francese. Per noi, oggi, *Ballet mécanique* rimane soprattutto a ricordare alla sonnolenta routine "spettacolare" del cinema semantico e narrativo oggi in voga che la poesia dello schermo conosce anche altre vie.

FRANCO VENTURINI

---

(1), (2), (3), (5): Fernand Léger: *L'aventure ou pays des merveilles*, in *Ciné-Club*, Paris, ottobre 1948.

(4): da *Una historia del cine* di Angel Zuñiga, vol. I. Barcellona, 1948.

(6): Pierre Verdier: *Clef pour l'Avant-garde* in *Ciné-Club*, Paris, ottobre 1948.

(7): Georges Sadoul: *Histoire d'un art: Le cinéma*, Flammarion, Paris 1949.

Ieri era polemicamente necessario, per una esigenza storica, puntare sul cosiddetto cinema cinematografico in senso piú o meno ampio. Per altre esigenze storiche oggi è necessario, e ancora polemicamente, allontanarsi da princípi e metodi d'analisi ormai sorpassati.

URGENZA DI UNA REVISIONE DELL'ATTUALE INDAGINE CRITICA

LA CRITICA cinematografica, nelle riviste specializzate a carattere saggistico, ha raggiunto in questi ultimi tempi un livello piuttosto soddisfacente: almeno da certi punti di vista. Diverse monografie e studi su questo o quel regista, su questo o quel film attestano una serietà e un impegno filologico rilevanti. Si vedano certi scritti pubblicati dall'americano *Hollywood Quarterly*, ad esempio, o dal sovietico *Iskusstvo Kino*, dagli inglesi *Sight and Sound* e *Sequence*, dal brasiliano *Film*, e dai francesi *La Revue du Cinéma* e *Ciné-Club*, dagli italiani *Bianco e Nero*, *Cinema*, *Sequenze* e via via enumerando. I nomi di un Manvell o di un Auriol, di un Jacobs o di un Chiarini, di un Viazzi o di un Brôs, di un Sadoul o di un Leites, di un Barbaro e di un Lo Duca sono indicativi. Queste riviste e questi studiosi hanno tra l'altro contribuito ad avvicinare al film uomini della cultura ufficiale. Sono ormai lontani i tempi in cui Balázs era quasi solitario nel lanciare appelli alle accademie in favore del cinema. Tra il disprezzo di un Proust e la pungente ironia di un Chesterton, lo scetticismo di un Bacchelli e la condanna di un Duhamel, si è levata calma e obiettiva la voce di Benedetto Croce; e, ancor prima, quelle di Gentile e di Flora: per rimanere in Italia. Opportuni avvicinamenti e testimonianze, queste ed altre, che son venute a coronare lo sforzo di tutto un movimento intellettuale specializzato il quale, sin dal 1911, sosteneva il film come opera d'arte. Ma oggi, piú che di una cultura ufficiale che si avvicini al cinema, occorre che alla cultura si accostino gli scrittori di cose cinematografiche.

Esigenza determinante, questa, tale da costituire uno dei problemi principali per la letteratura sul film. Letteratura che troppo spesso vive del tutto isolata e a sé stante, che agisce in un campo d'azione dai confini rigorosamente delimitati: assurda condizione, anche a non voler ammettere l'unità dell'arte ma, e non soltanto per ragioni piú o meno di comodo, teorie piú o meno lessinghiane. Da questo isolamento derivano molti equivoci, e le ristrettezze in cui si muovono la critica e la saggistica cinematografiche. L'equivoco, anzitutto, di giudicare un film soltanto da un punto di vista cinematografico, e quindi il voler applicare troppo ortodossamente — quasi dogmaticamente — certi canoni, certi princípi ed elementi i quali, peraltro, non sono nati col cinema, e che quindi al cinema non sono peculiari: come lo stacco, ad esempio, e il montaggio; e l'uno e l'altro esistono infatti anche in letteratura, anche nella musica, e, sia pure in misura piú ristretta, nel teatro, o in certe forme di teatro. Equivoci, questi ed altri (come quelli sul montaggio esterno ed interno, sul movimento esteriore ed interiore) che portano a confondere, anche in molti autori delle riviste accennate, la trattazione estetica con quella grammaticale, la posizione di un Eisenstein con quella di uno Spottiswoode, il linguaggio con la cosiddetta "lingua correttiva". Ci sono film, a posto con la grammatica e la sintassi, i quali non appartengono al cinema come arte: proprio come esistono romanzi grammaticalmente e sintatticamente irreprensibili che non costituiscono buona letteratura. Dire, come ancora fanno molti, che la legge fondamentale del cinema è il predominio dell'immagine sulla parola, può magari essere vero, ma soltanto in certi casi: nei casi, cioè, in cui questa legge si identifica con lo stile o la maniera di certe opere, cioè di certi registi, e non quindi in linea assoluta. L'artista, in quanto tale, sceglie i mezzi che gli convengono. Ecco perché, piú giustamente, certi teorici parlano, oggi, di specifico filmico come tendenza. Tutto sommato i film sono valutabili col metro dell'estetica che vale per tutte le arti: se vogliamo ammettere, naturalmente, l' unità dell'arte.

Di fronte ai significativi esempi forniti da certa critica e saggistica a proposito dei cosiddetti film shakespeariani di Olivier, oppure del *Miciurin* di Dovzhenko, si fa maggiormente viva e necessaria una revisione dei criteri adottati da quella critica e da quella saggistica. Rimanendo fermi a quei criteri, la storia del film sarebbe già conchiusa da tempo, già prima dell'avvento del sonoro: in essa non si potrebbero comunque inserire opere come quelle citate o come *Ivan il Terribile* e *La terra trema*, che sono tra le piú importanti create nell'ultimo decennio: opere "rivoluzionarie" proprio sul piano artistico e stilistico (a parte il loro contenuto). Rimanere fermi a certi postulati, significa considerare il progresso della tecnica come un ostacolo, e non ammettere la possibilità di un ulteriore superamento di essa: ridere cioè in faccia, direbbe Eisenstein, al cinema stereoscopico come i nostri antenati gettavano pugni di terra contro i primi ombrelli. « Il tempo dell'immagine è venuto» , gridano ancora molti critici rimasti fermi ai tempi eroici di Gance e di Delluc, di Canudo e del primo Balázs. Ma il valore di questa immagine, — la sua essenza, — è andata

Dal film « La bellezza del diavolo » (1950) di René Clair. Non si possono giudicare opere come questa se non risalendo alle diverse fonti (storiche e letterarie, sociali e teatrali) da cui sono partiti gli autori e alle condizioni ambientali nelle quali le opere stesse sono nate.

a mano a mano evolvendosi: un altro tempo è venuto, il quale impone, appunto, la revisione accennata. Non si tratta di una involuzione, come molti credono ed hanno scritto, bensí di una evoluzione, di un avanzamento di registi e dei loro stili a contatto con nuove esigenze di una nuova realtà. Non meravigliamoci dunque se alcuni teorici, oggi, rinunciano a teorie formulate nel passato.

Il critico, di fronte a questa evoluzione, non può continuare a rimaner fermo e fossilizzato in schemi e regole fisse. Egli deve camminare con la storia, e quindi con la cultura. Ieri era polemicamente necessario, proprio per una esigenza storica, (si trattava di sostenere i mezzi espressivi del film: l'arte del film), era necessario puntare sul cosiddetto cinema cinematografico in senso piú o meno ampio. Per altre esigenze storiche oggi è necessario, e ancora polemicamente, allontanarsi da ogni analisi del tutto formalistica, e per di piú basata sui princípi accennati. Il dire, come spesso capita, che film e sequenze di film sono "cinematograficamente" belli, magistrali, suggestivi, e via via enumerando aggettivi, non significa nulla: non costituisce un giudizio critico. Film e sequenze cosiddetti "cinematograficamente" belli, magistrali, suggestivi ecc., troveranno i loro determinati valori, le loro intime giustificazioni se impiegati in funzione psicologica, spirituale, tematica: ammesso che questi film e queste sequenze abbiano psicologie e contenuti: elementi necessari per l'opera che voglia essere d'arte. Altrimenti il mezzo tecnico non diventa mezzo espressivo, e rimane ingiustificato, arbitrario. Ed è compito del critico e del saggista carpire le ragioni intime che hanno indotto il regista ad impiegare questo o quel mezzo. Cose possibili, tutte queste, soltanto se inseriamo il cinema nei problemi dell'arte, della vita e della storia: se portiamo, appunto, la critica su un piano di cultura. Non si possono giudicare opere come *La terra trema* e *Ladri di biciclette*, *La bellezza del diavolo* ed *Enrico V*, *Miciurin* e *Francesco, giullare di Dio* se non risalendo alle diverse fonti — storiche e letterarie, sociali e teatrali — da cui sono partiti i vari autori; se non risalendo, inoltre, alle diverse condizioni ambientali nelle quali queste opere sono nate.

L'attuale situazione della critica e della saggistica — da certi punti di vista, ripetiamo, soddisfacente — dimostra d'altra parte, nella maggior parte dei casi, che il film, come opera d'arte, è andato piú avanti della letteratura cinematografica. Questa letteratura, pertanto, denuncia spesso l'imbarazzo dello studioso il quale, di fronte ad opere nuove nella struttura e nel contenuto, non sa piú trovare, nel suo bagaglio di cognizioni, il linguaggio critico necessario per l'indagine: per mettersi sulla strada accennata, per ripercorrere l'esperienza del regista, impegnato nell'opera, e le vie della storia e della cultura. Stando cosí le cose, ci sembra che uno dei compiti principali, per i saggisti, i critici e i giornalisti cinematografici, sia quello di iniziare un vasto e comune lavoro di ricerca vòlto a trovare questo linguaggio: basato su presupposti che sviluppino i precedenti princípi, oggi sorpassati.

GUIDO ARISTARCO

FILM DI QUESTI GIORNI

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

** FURIA UMANA
(White Heat)

Regia: Raoul Walsh - Soggetto: da una novella di Virginia Kellog - Sceneggiatura: Ivan Goff e Ben Roberts - Fotografia: Sid Hickox - Musica: Franz Waxman - Interpreti: James Cagney (Cody Jarrett), Virginia Mayo (Verna Jarrett), Margaret Wycherley (Ma Jarrett), Edmond O'Brien (Hank Fallon), Steve Cochran (Big Ed), John Archer (Phil Evans) - Produttore: Louis F. Edelman - Produzione: Warner Bros, 1949.

A JAMES Cagney, o per meglio dire alla mimica di James Cagney, alle sue risorse recitative, spetta un posto particolare fra gli attori del cinema americano. I suoi sforzi per creare personaggi — sia nei film appartenenti al genere "gangster" che in quelli derivanti da altro filone: che può essere quello del film d'avventure o bellico come quello del "vaudeville" musicale — seguono sempre una direzione costante e una impostazione recitativo-psicologica facilmente individuabile. *White Heat* (« Furia umana », 1949) di Raoul Walsh è un film "gangster" tagliato su misura per James Cagney. Anzi, è un film che si regge soprattutto in virtú della sua presenza. E' lecito domandarsi quali risultati esso otterrebbe, se al posto di lui vi fosse un altro attore. La "furia umana" è Cody Jarrett, un fuori legge senza scrupoli, spietato, tarato da una forma assai grave di follia, che da un momento all'altro può sprigionarsi, e che infatti alla fine della sua clamorosa carriera si manifesta in tutta la sua violenza. Jarrett uccide e usa le armi da fuoco come se si trattasse di accendere sigarette o di mangiare panini. Organizza colpi audacissimi e comanda una banda che lo odia, ma lo teme e gli ubbidisce ciecamente. La storia di alcune imprese di questa banda, vista attraverso il personaggio principale della vicenda, che appunto è Cody Jarrett, sta al centro del film e ne occupa lo spazio maggiore. Pochi episodi sono dedicati alla parte "sentimentale", che è rappresentata dalla infedeltà coniugale di Verna Jarrett, moglie del bandito, la quale in sua assenza lo tradisce con il luogotenente della banda. Come spesso accade in questo genere di film, dalla trama movimentata e dai colpi di scena sensazionali, una sceneggiatura dinamica, di tipo "veloce", tiene desta l'attenzione degli spettatori, mentre una recitazione incisiva e spiccia (da parte di Cagney, ma un po' meno da parte degli altri interpreti) ed una regía abile contribuiscono a creare una atmosfera di violenza e di suggestione emotiva. Ma — e anche questa volta aggiungiamo: come spesso accade — una considerevole povertà sia psicologica che di contenuto umano rende gratuita e puramente meccanicistica l'impressione di vigore narrativo che il film raggiunge. I sentimenti che muovono i personaggi — Jarrett compreso — appaiono fragili e poco consistenti; la motivazione delle loro azioni è casuale, e tutto serve per mostrare sparatorie e drammatici inseguimenti automobilistici. A differenza di altri "gangsters" della storia del cinema americano — "gangsters", magari, piú simpatici e inquadrati in una visuale romanticizzata — Cody Jarrett non è individuato storicamente, cosí come le sue azioni non lo sono né psicologicamente né socialmente. Il fenomeno del gangsterismo come fatto storico e come somma di reazioni umane, non esiste in *White Heat*. Esistono i "gangsters", è vero. Senonché, vedere uomini che uccidono, sparano e fuggono, e sentirsi dire che lo fanno o perché pazzi o perché succubi a un capobanda pazzo, conduce a uno svisamento notevole della effettiva portata del fenomeno. Il filone del film "gangster" ha dato — e in taluni casi dà tuttora — opere considerevoli, fra le piú importanti del cinema americano. Importanti, soprattutto perché la descrizione di ambienti e personaggi e l'interpretazione degli avvenimenti narrati non erano fini a se stessi, ma contenevano la premessa per svolgere un'indagine accurata del costume di certa società americana. Da *Scarface* a *White Heat*, il cinema "gangster" ha percorso un passo indietro, anche se la ricchezza stilistica è progredita. Il passo indietro è rappresentato dalla circostanza che, ora, a una violenza esteriore non corrisponde piú una analoga violenza interiore: violenza di sentimenti e, se vogliamo, di passioni; ma anche violenza — e in questo caso violenza è sinonimo di sincerità e di spregiudicatezza — di descrizione storica e ambientale.

** NAPOLI MILIONARIA

Regia: Eduardo De Filippo - Soggetto tratto dalla omonima commedia di Eduardo - Sceneggiatura: Eduardo De Filippo, Piero Tellini, A. Majuri - Fotografia: Aldo Tonti - Musica: Nino Rota - Interpreti: Eduardo De Filippo (Gennaro Jovine), Leda Gloria (Amalia, sua moglie), Delia Scala (Maria, sua figlia), Totò (Pasquale Miele), Carlo Ninchi (il brigadiere di P. S.), Dante Maggio (il rosticciere) e Titina De Filippo, Laura Gore, Michael Tor - Produttore: Dino De Laurentiis - Distribuzione: E.N.I.C., 1950.

IL TEATRO di Eduardo De Filippo ha ormai una sua posizione ben definita, una sua ragion d'essere di chiara provenienza. Una trasposizione cinematografica dei temi e degli ambienti propri a questo teatro — soprattutto se effettuata dallo stesso autore — poteva assumere un valore umano ed emotivo considerevole, e raggiungere, al tempo stesso, seri risultati divulgativi e di popolarizzazione. Questi ultimi indubbiamente sono stati raggiunti, se si considera il buon successo finanziario di *Napoli milionaria*, tratta appunto dall'omonima commedia in tre atti di Eduardo. Non altrettanto si può dire dei risultati artistici

Virginia Mayo, Margaret Wycherley e James Cagney in «White Heat» («Furia umana») di Walsh.

dell'opera, esaminati nel loro duplice aspetto di completezza psicologica e contenutistica e di validità su un piano di linguaggio. *Napoli milionaria* vuole essere una cronistoria di dieci anni di vita napoletana: dal 1940 al 1950. I dieci anni forse piú duri ed impegnativi nella storia della città. Se nella commedia l'autore è riuscito a creare una sintesi efficace di questo periodo, nel film a tale sintesi egli ha sostituito piuttosto una successione cronologica e meccanicistica degli avvenimenti piú significativi del decennio: il che, su un piano di forza evocatrice e morale, non è la stessa cosa. Si vedono lo scoppio della guerra, il dilagare del mercato nero, i bombardamenti aerei e le corse affannose nei rifugi, la caduta del fascismo, l'ingresso in città dei tedeschi, la deportazione degli uomini in Germania, l'insurrezione popolare del 1943, l'arrivo degli americani, l'aumento della prostituzione, la ripresa della lotta politica e della rivalità fra i partiti. In un'ora e mezza di spettacolo, Eduardo De Filippo descrive, con maggiore o minore insistenza, tutti questi "momenti" di vita napoletana, inserendoli nella vita di tutti i giorni di un quartiere popolare, e nelle reazioni psicologiche dei membri di una famiglia di povera gente. Come era prevedibile, De Filippo (che per la prima volta affronta la regía cinematografica) non ha saputo cogliere, di tutti questi avvenimenti e dei sentimenti dei protagonisti, la parte essenziale, né ha saputo trasformarla in una sintesi che avesse un valore morale e umano. I vari episodi si succedono l'uno all'altro con frammentarietà, i sentimenti dei personaggio risultano accennati superficialmente. Come conseguenza di questa psicologia affrettata, anche i personaggi di sfondo — il coro della vicenda, rappresentato dagli abitanti del vicolo in cui si svolge la storia — sono tratteggiati senza convinzione, e con atteggiamenti sovente permeati di un folklorismo macchiettistico e di una comunicatività che non è spontanea, ma solo grossolana. Di vero, in *Napoli milionaria*, rimane l'ambiente. Un ambiente, peraltro, che solo a tratti è dipinto con la ricchezza di toni che è propria delle migliori opere teatrali di De Filippo. In alcuni interni, tuttavia, è possibile rintracciare lo stile scenografico e il gusto di talune ricostruzioni ambientali di film come *Assunta Spina* o *Sperduti nel buio*. Un buon apporto, inoltre, è dato dagli attori. Bravissimo è Eduardo, bravissimo anche Totò, che incarna il personaggio del napoletano che si "arrangia" sempre, in qualsiasi circostanza.

MISCELLANEA

IL FILM *The Jolson Story* (« Al Jolson », 1945) di Alfred E. Green, appartiene al genere biografico-musicale. La vita del cantante cosiddetto "di jazz" Al Jolson viene descritta secondo i canoni tradizionali di tale genere. L'opera poteva avere un certo interesse, soprattutto per quanto riguarda la descrizione dei primi passi del cinema sonoro. Ma non riesce a staccarsi da un piano di freddezza e di convenzionalità. Biografico è anche *Three Came Home* («...e la vita continua», 1950) di Jean Negulesco, di cui si è parlato su *Cinema* quando il film fu presentato al festival di Locarno. Narra le vicende occorse alla scrittrice Agnes Newton Keith durante la sua cattività in mano giapponese. In una realizzazione tenuta su un piano dolciastro, fa spicco l'interpretazione di Sessue Hayakawa, che fu un notevole attore del cinema muto, e che con questo film (e col precedente *Tokyo Joe* di Stuart Heisler) fa il suo ritorno allo schermo. *State Fair* « (Festa d'amore », 1945) di Walter Lang è un film assai mediocre, realizzato con lo stile fiacco e impreciso proprio di questo regista. Il soggetto e il titolo sono i medesimi di un buon film di Henry King, del 1933, al cui confronto questa nuova edizione appare assai debole. Gli interpreti (che allora furono Janet Gaynor e Will Rogers) sono Jeanne Crain e Dana Andrews, che animano con correttezza i loro personaggi scarsamente delineati.

VICE

Leda Gloria in « Napoli milionaria », tratto dall'omonima commedia. Regia di E. De Filippo

IL CINEMA ALL'"AUTUNNO TORINESE"

Settimana internazionale del film - Secondo congresso della critica italiana - Esposizione della tecnica con sezione retrospettiva

IL CINEMA *è stato in primo piano tra le molteplici manifestazioni dell'*« *Autunno Torinese* »*. Una delle tre rassegne allestite al Valentino venne infatti interamente dedicata alla tecnica cinematografica. Tale mostra, di carattere internazionale, affiancò le già note manifestazioni di* « *Torino Esposizioni* »*: la Mostra della meccanica, giunta ormai alla decima edizione, e la* Mostra degli scambi con l'Occidente*, al secondo anno di vita. Filmistico, poi, fu anche il maggior richiamo spettacolare collegato all'*« *Autunno* »*, e cioè la* « *Settimana cinematografica internazionale* »*: una interessante selezione di opere che ha portato sullo schermo del Cinema Lux, dal 2 al 9 ottobre, alcuni fra i maggiori successi di Venezia. Allestito per diretto e fattivo interessamento di Mario Gromo, critico cinematografico di* La Nuova Stampa *e presidente della giuria veneziana, il cartellone della* « *Settimana* » *torinese allineò* Panic in the Streets *di Kazan e* Rendez-vous avec la chance *di Reinert,* Prima comunione *di Blasetti e* All the King's Men *di Rossen,* La ronde *di Ophüls e* Stromboli *di Rossellini,* Justice est faite *di Cayatte e l'inedito technicolor* Savage Splendor*, girato nel centro Africa, oltre ad una selezione, parimenti intelligente ed accurata, dei migliori cortometraggi apparsi al Lido. Si ebbero inoltre tre congressi: due abbinati, cioè quello internazionale della Tecnica cinematografica e quello nazionale del Film a colori. Seguì ad essi il Secondo congresso della critica cinematografica italiana, che si tenne nel salone di* La Nuova Stampa*, e sotto la presidenza di Mario Gromo, nei giorni 5 e 6 ottobre. Dopo i dibattiti sulle relazioni di Guido Aristarco (*« *La critica e le riviste saggistiche* »*) di Arturo Lanocita (*« *La critica cinematografica e i quotidiani* »*) e di Adriano Baracco (*« *La critica e le riviste di varietà cinematografica* »*), furono approvate le seguenti mozioni:*

Il Secondo congresso della critica cinematografica italiana, tenutosi a Torino nei giorni 5 e 6 ottobre 1950; presa in esame e discussa l'attuale situazione della critica nelle riviste e nei quotidiani, ricorda ai critici la necessità della massima comprensione di ogni e qualsiasi nuova forma espressiva e afferma altresì, con la massima energia, l'assoluta indipendenza della critica da pressioni, pregiudizi, compromessi e concessioni di carattere moralistico, politico, tecnico.

Il Secondo congresso della critica cinematografica italiana, riunitosi in Torino il 5 e 6 ottobre 1950; considerate le varie deviazioni d'ordine politico o turistico-mondano che sembrano minacciare i varii festival cinematografici; fa voti perché le loro funzioni artistico-culturali siano al massimo potenziate con una scelta e una presentazione dei film che soprattutto difendano i più veri interessi dell'arte e della cultura; e particolarmente delega il Sindacato giornalisti cinematografici perché si metta in contatto con la Mostra di Venezia e, in un'atmosfera di schietta collaborazione, rechi alla Mostra stessa le proposte e i suggerimenti della critica cinematografica italiana.

Il Secondo congresso della critica cinematografica italiana, riunitosi in Torino il 5 e 6 ottobre 1950, deplora che le provvidenze di legge stabilite in favore della produzione dei documentari abbiano condotto ad inammissibili speculazioni che frustrano completamente gli scopi della legge stessa; richiama l'attenzione delle autorità preposte, sulla necessità di esercitare una severa selezione nei confronti delle opere ammesse a beneficiare dei premi governativi; invita gli organi competenti a garantire l'effettiva proiezione dei documentari posti in programmazione e quindi ammessi ad usufruire del premio concesso; auspica un maggior interesse della stampa verso i documentari che abbiano un valore d'arte.

Nelle sale della restaurata Palazzina delle Belle Arti, l'opera di un comitato ordinatore (presieduto dal conte Giancarlo Camerana, con vice presidente il dott. Antonio Scicluna-Sorge e avente a membri, tra gli altri, l'ing. Anfossi, l'ing. Cavazzuti, l'ing. Derossi, il dott. Gromo, l'avv. Monaco, il dott. Petrucci, l'ing. Pion, il prof. Vallauri) allestì una Mostra da considerarsi, nel suo campo, tra le più riuscite. L'Italia e l'estero parteciparono alla rassegna, la cui internazionalità si concretò nella presenza, fra gli espositori, di case costruttrici inglesi, francesi, svizzere e tedesche. Nel salone centrale c'erano gli "stands" delle ditte aderenti all'A.N.I.E., e cioè la Microtecnica, le Officine Pio Pion, la Fedi, la C.G.C., Malinverno, Tecnocinema, Selos, O.S.A.E. A questi "stands" nazionali si affiancavano,

Torino. Seconda Esposizione internazionale della tecnica cinematografica. Alcuni esemplari di macchine da ripresa. Al centro, una novità: il carrello « universale » di brevetto italiano.

Torino. Seconda Esposizione internazionale della tecnica cinematografica; sezione retrospettiva allestita dalla Prolo. A sinistra: « Il mondo nuovo » di tipo veneziano, assai diffuso nel 1700. A destra: « Teatrino delle ombre », che si trovava nel lontano 1840 al Palazzo Reale di Torino.

nel grande salone, quelli della Siemens e della Keangfilm. Nelle altre nove sale erano esposti moltissimi prodotti: dal materiale per l'isolamento termico ed acustico (Vitrosa, Vetroflex, Suberit, ecc.) alle complesse apparecchiature per il condizionamento dell'aria nelle sale e nei teatri di posa. Altri settori, ugualmente interessanti, presentavano modelli recentissimi di macchine da presa per il "bianco e nero" e per il "technicolor", o allineavano grandiosi "parchi lampade" utili per raggiungere i più complicati effetti luministici durante le riprese sul "set". Altrettanto interessante era la parte destinata alla pellicola propriamente detta, vista nelle varie fasi della sua lavorazione e utile per lo sfruttamento, a seconda dei tipi, in cinematografie a colori o no. Trasformatori, magneti, gruppi elettrogeni, ecc., componevano un'altra sezione della mostra, che dava spazio anche agli arredamenti per sale cinematografiche e non trascurava il "formato ridotto". La fotografia, in tutte le fasi tecniche e artistiche, ha avuto un rilevante posto con una nutrita falange di grandi marche espositrici. Inoltre non mancava un moderno teatrino di posa, allestito dalla Fert con la collaborazione della Ferrania e della Mole Richardson italiana. Qui, tecnici specializzati, in ore fissate, eseguivano provini ai visitatori e alle visitatrici.

Infine una sezione veramente importante era quella retrospettiva, che radunava una ricca quantità di autentico materiale da museo: le prime curiose macchine che anticiparono il cinema [da "Il mondo nuovo" (1700) al "Teatrino delle ombre" e alle "lanterne magiche" (1900)], i cartelloni pubblicitari, le fotografie ingiallite e "demodées" dei film di venticinque o trent'anni fa, e tante altre cose del nostro primo cinema. Affidata all'esperienza organizzativa di Rinaldo Del Fabbro, ricca di preziosissimo materiale ricercato e messo insieme con straordinaria pazienza da Maria Adriana Prolo, tale sezione — che della Prolo stessa rivela la fervida passione di collezionista forse unica in Italia — costituiva una miniera di attrattive per l'intenditore e l'appassionato, oltre che un curioso e un poco crepuscolare richiamo per il profano. Un notevole contributo letterario, oltre che tecnico, completava questo settore della Mostra. Non mancavano infatti autografi di d'Annunzio, Gozzano, Pizzetti, Luigi Chiarelli, Benelli ecc.

EDGARDO PAVESI

Torino. Secondo Congresso della critica cinematografica italiana. Sopra: Mario Gromo, presidente del Congresso, mentre dirige i lavori. Sotto: Blasetti, con la testa appoggiata alla mano, tra i critici riuniti nel salone delle conferenze del giornale torinese « La Nuova Stampa ».

Torino. Mostra retrospettiva alla II Esposizione internazionale della tecnica cinematografica. A sinistra: documenti del vecchio cinema italiano: sceneggiatura, manifesti e fotografie del film « Nozze d'oro » (1911). A destra: autografi di Gabriele d'Annunzio e Pizzetti per « Cabiria ».

CIRCOLI DEL CINEMA

F. I. C. C.

NELLA scorsa stagione di attività, dal gennaio al giugno, la Segreteria generale della F.I.C.C. ha effettuato presso i circoli del cinema federati 367 programmazioni, con una media di due spedizioni, due ripassi tecnici e due arrivi al giorno. Naturalmente spedizioni, ripassi e arrivi erano generalmente concentrati in alcuni giorni della settimana, e ciò rendeva particolarmente gravoso il mantenere il ritmo dell'attività data la assoluta insufficienza del personale e dei mezzi tecnici a disposizione. Ciononostante, e nel proposito di soddisfare il maggior numero possibile di richieste di programmazioni con i pochi film a disposizione, si sono raggiunte notevoli punte nella « velocità della circolazione » di una stessa copia con nove passaggi in un mese. Bisogna tener presente che la grande maggioranza dei circoli proietta la domenica mattina, che il film non passa direttamente da un circolo all'altro secondo un circuito ma che dopo ogni proiezione rientra all'ufficio tecnico della F.I.C.C. per la revisione, e che i circoli si trovano in tutte le parti d'Italia, dalla provincia di Sondrio a Ragusa e Sassari, da Gorizia a Cuneo. Nel mese di maggio, con dieci film in circolazione, sono stati effettuati 70 passaggi. Con il nuovo anno sociale, a seguito della maggiore solidità organizzativa di alcuni tra i circoli centriregione, potranno anche essere organizzati dei circuiti regionali per alcuni film. Ciò allo scopo di diminuire le spese di trasporto e di aumentare ulteriormente la velocità di circolazione di una copia, permettendone la proiezione a un numero maggiore di Circoli nel corso dell'anno sociale. Naturalmente, il ripasso tecnico verrà sempre effettuato dopo ogni proiezione, a cura del circolo centro-regione che funzionerà come un ufficio distaccato dei servizi tecnici della Federazione. Questi circuiti regionali, di cui si attende la prima realizzazione di collaudo in Emilia o nell'Italia meridionale, offrono anche particolari vantaggi culturali, oltreché organizzativi ed economici. Infatti, essendo numerose proiezioni di uno stesso film concentrate in vari centri di una regione a brevi scadenze, i circoli potranno meglio preparare la presentazione, i dibattiti, i referendum sul film (o sul gruppo di film) in questione, effettuando magari una riunione preliminare, o accordandosi con la F.I.C.C. per un « bollettino-programma » comune, che potrebbe non soltanto essere qualitativamente superiore alle spesso abborracciate note informative che un piccolo circolo può raccogliere, ma venire a costare molto poco, date le molteplici richieste.

RASSEGNA DEL CINEMA ITALIANO SONORO

URBINO - Prima ancora della chiusura, a Livorno, della prima « Rassegna del cinema italiano sonoro » organizzata dalla F.I.C.C. e dall'A.N.I.C.A., il Cine Club Urbino, in collaborazione con il Corso di giornalismo della facoltà di Magistero dell'Università, inaugurava un « Festival del cinema italiano sonoro », durante il quale sono stati proiettati, facendo sempre precedere i film da una presentazione: *Acciaio, La tavola dei poveri, Il cappello a tre punte, Via delle Cinque Lune, Ossessione, Il sole sorge ancora.*

REGGIO CALABRIA - L'attivissimo Circolo del cinema « Sequenze » non ha sospeso l'attività nemmeno con il caldo estivo. In luglio, il circolo ha presentato *Boomerang, Ultima tappa per gli assassini, Les visiteurs du soir* e il film di Rossellini *Roma, città aperta.* In agosto, dopo la proiezione di *La passione secondo S. Matteo* e *Atlantide* di Pabst, ha realizzato con ottimi risultati la « Rassegna del cinema italiano sonoro » (1930-1943) con la presentazione di *La canzone dell'amore* (selez.), *Gli uomini, che mascalzoni!, La tavola dei poveri, Il cappello a tre punte, Via delle Cinque Lune, Ossessione.* Ha concluso la manifestazione, una proiezione straordinaria dedicata a *Ladri di biciclette.* La « Rassegna » ha avuto luogo in occasione della riapertura del Teatro Comunale, nella sala stessa. Tra gli enti promotori ricordiamo il Comune di Reggio C., l'Ente provinciale del Turismo e l'Azienda di soggiorno. Notevole è stata la eco di questa iniziativa del Circolo « Sequenze » in tutta la Regione. In settembre, il circolo ha proiettato: *Land of Promise* di Rotha, *Drôle de drame, The Great Promise* di Leytes, *Himlaspelet* di Sjöberg, *L'educazione dei sentimenti* di Donskoi, *La maschera eterna* di Hochbaum, *Nello zoo di Mosca.* Nello stesso mese è uscito il primo numero di *Cineclub*, periodico del circolo. Il bollettino, ben stampato, contiene articoli di Tosi, Mondello, Pandolfi, una lettera di Chiarini, recensioni e notiziario. *Cineclub* è il primo bollettino di un circolo del cinema italiano che non sia dedicato ai soli soci della propria associazione ma che si rivolge anche agli altri circoli, ponendosi come scopo di « esprimerne e dibatterne i problemi ». All'iniziativa, auguri di successo nell'interesse dello sviluppo della vitalità culturale del movimento dei circoli del cinema italiani. E formuliamo pure anche l'augurio che questa iniziativa del circolo « Sequenze » venga imitata da altri. Saranno voci sempre più forti in difesa del buon cinema, per la diffusione della cultura cinematografica.

SALERNO - Nel quadro delle manifestazioni organizzate per la « Fiera campionaria salernitana » il locale circolo del cinema ha allestito la « Rassegna del cinema italiano sonoro » nel corso della quale sono stati presentati i film: *La canzone dell'amore, La tavola dei poveri, Acciaio, Gli uomini, che mascalzoni!, Il cappello a tre punte, Via delle Cinque Lune, Ossessione, Il sole sorge ancora.*

VIRGILIO TOSI

ANCONA - *Il Cine Club Ancona, dopo la proiezione di* La terra trema *di Visconti, ha indetto un referendum tra i soci assegnando alle migliori risposte un abbonamento a* Cinema *e dieci copie di* Il cinema *di Sadoul. Il Cine Club ha iniziato il suo secondo anno di attività con* Le diable au corps *di Autant-Lara e* Via delle Cinque Lune *di Chiarini.*

BARI - *Con il patronato del locale Ente del turismo, si è costituito a Bari un circolo del cinema che ha già svolto una intensa attività, proiettando numerosi film e pubblicando schede filmografiche. Tra le opere presentate ricordiamo:* Il lungo viaggio di ritorno, Il figlio dello sceicco *(con Rodolfo Valentino),* Piccole volpi, Breve incontro, Monsieur Verdoux, Il fuggiasco, L'eterna illusione, Manon, La terra trema.

CESENA - *Il « Circolo Cesenatese del Cinema », costituitosi nel novembre dello scorso anno, ha svolto una regolare attività suscitando interesse tra i soci e proiettando, tra l'altro:* Ventesimo secolo, Tabú, Roma, città aperta, Il fuggiasco, Festival di Charlot, Film and Reality, Metropolis. *Nel referendum tra i soci sul miglior film proiettato al Circolo, il 52 per cento dei votanti ha indicato* Monsieur Verdoux *e il 36 per cento* La grande illusione.

CHIARI - *Nello scorcio della stagione scorsa, dopo la sua costituzione, il Cineclub di Chiari (Brescia) ha organizzato dieci proiezioni, presentando* La via del tabacco, Il corvo, Sirena,

> Credo alla possibilità di agire sul pubblico, di educarlo, di insegnargli a gustare le opere di alto livello artistico e morale, di affinarne sempre più il gusto ed elevarne le pretese, in modo da costringere con la sua richiesta gli industriali a produrre o importare film buoni. Che questa possibilità sia un dato di fatto concreto lo mostra appunto la diffusione che hanno preso i circoli del cinema e non solo quelli che si rivolgono alle categorie intellettuali, ma anche i più popolari (e ce ne sono già molti), le cui proiezioni sono affollate da semplici lavoratori. E' questa, certamente, la strada migliore per collaborare con quanti amano il cinema come autentica espressione d'arte e per appoggiare l'opera di quei registi che non si abbassano alle pretese extra-artistiche e rozzamente commerciali dell'industria. In questo senso penso che lo sviluppo dei circoli del cinema debba avere un carattere sempre più popolare, perdendo quel tanto di snobistico che c'è in taluni cineclub e acquistando, invece, una presa sempre maggiore sulle masse, che, con il loro pronto intuito, suppliscono alla preparazione culturale. La funzione dei circoli del cinema può, dunque, essere in un certo senso paragonata, per nobiltà d'intenti e di scopi, alla lotta contro l'analfabetismo: quando sarà scomparso l'analfabetismo cinematografico saranno praticamente anche risolti i problemi estetici e morali connessi al cinema e i venditori di stupefacenti dovranno lasciare il posto agli artisti.
>
> **LUIGI CHIARINI**
>
> *(Dalla lettera pubblicata su* Cineclub, *periodico del Circolo di Reggio Calabria).*

Kathleen Ryan e James Mason in « Odd Man Out » (« Il fuggiasco », 1946) di Carol Reed. Questo film è stato presentato al « Circolo Cesenatese del Cinema », che ha un anno di vita.

La passione secondo S. Matteo, Il diavolo in corpo, Legittima difesa, E' accaduto in Europa, La terra trema, Dies Irae *e alcuni documentari. Le proiezioni, precedute da presentazioni e letture e seguite da vivaci discussioni tra i soci, si sono svolte nel Cinema comunale gratuitamente concesso dalle locali autorità che hanno riconosciuto il carattere culturale dell'iniziativa.*

COMO - *Inauguratosi a fine stagione, il Circolo del Cinema di Como ha però già svolto una certa attività proiettando tra l'altro* Breve incontro *(nella serata inaugurale),* Sciuscià, *documentari inglesi e italiani,* Ivan il terribile, L'infanzia di Massimo Gorki. *(Ringraziamo per gli auguri inviati).*

FABRIANO - *Il caldo d'agosto non ha fatto desistere gli amici fabrianesi del buon cinema dal proposito di costituire nella loro cittadina un circolo del cinema. Inauguratosi con* La grande illusione, *l'iniziativa ha avuto un ottimo successo. L'attività è proseguita con la pre-*

(Continua in terza di copertina)

Da «L'arte del film»: Edna Purviance, Carl Miller e Adolphe Menjou in «A Woman of Paris» («Una donna di Parigi»), diretto da Chaplin nel 1923.

BIBLIOTECA

GUIDO ARISTARCO: « L'arte del film », Milano, Bompiani, 1950.

L'ARTE del film e i suoi problemi interessano un sempre maggior numero di persone. Ciò è logico e, in un certo senso, inevitabile. poiché il cinema è l'arte più diffusa, più popolare del nostro tempo e, com'è stato detto autorevolmente anni addietro, "l'arte più importante". In che senso il cinema è l'arte più importante? Lo è nel senso che oggi, nelle specifiche condizioni del nostro tempo, il cinema è concretamente l'arte più diffusa: è un dato di fatto che la diffusione di un film tocca milioni di persone, mentre quella di un romanzo tocca, qui da noi, al massimo diecine di migliaia di lettori, e un quadro migliaia di persone, e una sinfonia centinaia o poco più di uditori. Dalla realtà di questa situazione non si può prescindere, bisogna tenerne conto, poiché ne viene una responsabilità sempre maggiore sia per l'artista cinematografico, che per il critico cinematografico che, infine, per lo spettatore cinematografico. Da questa realtà di fatto risulta anche un libro come *L'arte del film*, di Guido Aristarco; esso corrisponde alla richiesta di un pubblico sempre più vasto, e non solo di lettori *diretti*, ma anche di quei lettori *indiretti* che sono i cineamatori e, soprattutto, i critici e giornalisti i quali orientano, educano (o diseducano) milioni di lettori.

La sempre maggiore partecipazione del pubblico alla vita culturale dell'arte cinematografica è un fenomeno, per la nostra società, specifico di quest'ultimi anni. Sono ormai lontani i tempi delle proiezioni retrospettive che Mario Ferrari teneva in una ex-macelleria della periferia di Milano; lontani sono i tempi in cui certi libri non si potevano avere in alcun modo. Il movimento dei cineclub, dei festival indipendenti, delle proiezioni speciali con referendum e discussione, delle conferenze, dei libri, dei saggi e degli articoli, è oggi, in Italia e altrove, un movimento che coinvolge centinaia di migliaia di persone; tramite l'opera dei critici e dei giornalisti, milioni di persone. Questa entrata di masse imponenti nel vivo della cultura cinematografica si traduce in esigenze culturali enormemente accresciute. Non è un mistero per nessuno che libri come questo di Aristarco erano e sono richiesti sistematicamente, da più parti. Ora, è bene specificare súbito che *L'arte del film* non si rivolge *direttamente* al largo pubblico, a quel pubblico di centinaia di migliaia di cineamatori che lentamente si van formando sul piano della comprensione e dell'amore per l'arte cinematografica. E' un libro di carattere culturalmente ristretto, « specializzato »: e in quanto tale si rivolge *indirettamente* al più largo pubblico: poiché esso dà, ai cineamatori, agli uomini di media o « alta » cultura, ai critici e giornalisti giovani, un ottimo materiale di conoscenza e di studio. Sarà quindi compito soprattutto della critica e del giornalismo militanti l'avvalersi del materiale raccolto e criticamente selezionato da Aristarco, per renderlo davvero patrimonio comune, culturalmente largo.

In un certo senso, *L'arte del film* è un libro polemico, che svolge una ben determinata polemica in direzione di certi gruppi o ambienti intellettuali; ma questa polemica raggiunge senza toni pamphletistici, piuttosto con l'evidenza dei fatti, cioè con la testimonianza dei testi raggruppati, e con la sua bella dovizia di note integrative, e l'ampia prefazione. E' difatti una realtà dell'attuale nostra cultura il fatto che certi ambienti intellettuali mantengano, nei riguardi del cinema, una posizione arretrata e ciecamente negatrice. Mentre il cinema si diffonde tra le masse come fatto di cultura, mentre penetra nelle università e nelle accademie, a uno scrittore quale il Comisso è parso giusto, recentemente, di riprendere la vecchia posizione di Duhamel, del cinema come « divertimento da iloti », del cinema come « non arte »; e così a uno scrittore come il Brandi, di negare l'artisticità del cinema. Ora, la battaglia per l'artisticità del cinema è stata condotta per circa trent'anni, e da un bel pezzo si può considerar chiusa: che il cinema sia arte sanno ormai non solo milioni di spettatori, ma anche filosofi, romanzieri, poeti, pittori, musicisti e saggisti. E che qualche esempio dei pregiudizi arcaici sia rimasto in vita dimostra che, nonostante tutto, un'ennesima affermazione del cinema come arte, sul piano teorico e critico, non era inutile. *L'arte del film* dà appunto una affermazione siffatta: quindi ne è consigliabile la lettura non solo ai pochi intellettuali ancor fermi alla concezione del cinema come fatto foraneo, ma anche a quei quadri medi di intellettuali (professori di liceo, maestri di scuola, professionisti, tecnici) che ancora non si sono avvicinati seriamente al quesito. Vi troveranno risposta a molte domande che s'eran posti senza poter trovare una soluzione soddisfacente. Questo è uno dei lati polemici del libro di Aristarco, logico che vada considerato come un fatto polemico costruttivo. Ma oltre questo, raccogliendo per la prima volta con serietà e rigore una serie dei più importanti scritti teorici sul film, esso pone soprattutto il problema della cultura cinematografica, per certe categorie di lettori, in termini nuovi. Ora non è più possibile dire « ma, io non sapevo... », « eh, se avessi saputo... ». Ora alcuni dei testi fondamentali della cultura cinematografica sono alla portata di tutti coloro che possono disporre della somma necessaria per acquistare *L'arte del film*.

Non che siano mancate, negli ultimi anni, opere siffatte, di carattere antologico. Ma per esempio il libro di Marcel L'Herbier (*Intelligence du cinématographe*), o quello di Marcel Lapierre (*Anthologie du cinéma*), sono dei grossi e confusi zibaldoni, dove alla rinfusa i compilatori hanno ammucchiato, senza un criterio conseguente, gli scritti più svariati: dall'importante all'inutile, dal fondamentale al superfluo. Perché questo? Perché ai compilatori mancava, oltre a un rigoroso amore della cultura (il disordine, la fretta, la poca cura non possono mai essere cultura; e così la superficialità, l'assenza di rigore), un metodo di raccolta e selezione. Onde le loro antologie, strutturalmente più larghe per gli argomenti con-

GLAUCO VIAZZI

(Continua in terza di copertina)

LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. *Il direttore di* Cinema *ha ricevuto la seguente lettera, su carta intestata della casa editrice Poligono:*

« Signor direttore, potremmo dolerci di quanto scrive " Il Postiglione " sul n. 46 del 15 settembre 1950 *di* Cinema *ma invece no. " Il Postiglione " infatti elogia i nostri volumi e i loro autori (cui giriamo le lodi) e gliene siamo grati. Aggiunge però che la Poligono è defunta, e questo non l'accettiamo; non siamo morti e non abbiamo nessuna intenzione di morire; le vecchie cabale danno valore di scaramanzia alle notizie del genere e ne traiamo buon auspicio per l'avvenire. Le annunciamo anzi qualche volume nuovo che Le invieremo in omaggio certi che il giudizio di* Cinema *non muti sapendo che, al solito, si è indulgenti con i trapassati e severi con i vivi. Un'altra volta quindi, caro direttore, prima di pubblicare necrologi, interpelli gli interessati. Cordialmente.* Poligono Società Editrice, *L'Amministratore Unico:* F.to *Paolo Sonino ».*

Tanto meglio. Il " si dice " da me pubblicato con commento (che fosse un " si dice " era chiaramente avvertito nel pezzo) trova la sua smentita ufficiale nelle parole del dotto Sonino, che annuncia l'uscita di nuovi libri. Segno evidente che la fase difficile è stata superata, e ciò non mancherà di rallegrare quanti, come me, s'erano rammaricati alle brutte nuove (ospitate da questa rubrica quando già erano di dominio pubblico). Di una sola cosa mi dispiaccio: del grande lavoro cui dovrà attendere l'Amministratore Unico, rispondendo alle lettere degli editori (molti, molti davvero) i quali, dopo aver letto Cinema *s'erano affrettati a far offerte alla Poligono. Chiaro avvertimento in questo voler rilevare la biblioteca cinematografica che le edizioni d'indole filmica possono godere ancora di molta fiducia.*

Non dimentichino i lettori di Cinema *che anche quest'anno verrà assegnato il "Premio Pasinetti", secondo le modalità del* 1949. *Siccome molti amici mi hanno inviato articoli per il giudizio (perché, poi?) li prego di tenere nella dovuta considerazione il " Premio " e di avvertirmi se ritengono opportuno far concorrere il loro scritto al concorso. Io possiedo i loro manoscritti, ben custoditi: appena riceverò un loro cenno, provvederò all'inoltro dell'articolo alla Commissione.*

CARLO GIOLITO (Bologna). - *Rispondo a due lettere. La didascalia di* Stagecoach *aveva un errore e io l'ho subito fatto notare. Ho visto* Ballata berlinese: *non mi è piaciuto anche se in qualche punto sa farsi apprezzare. Sermoncini del genere non mi hanno mai entusiasmato neppure col « pimento » di un soggetto elaborato da colui che, quindici anni, offrì a Lubitsch e Borzage la trama per* Desire (« *Desiderio* »). *Hai ragione: Nina Foch non era nuova allo schermo (e soprattutto agli schermi italiani) quando apparve in* The Dark Past (« *Pazzia* »). *Ricordo di averla vista in un episodio di* La colpa di Janet Ames. *Non so stabilire se il « latino » di Chiarini sia stato usato in funzione ironica o « simmetrica ». Domanderò a Viazzi l'informazione sui gatti nel film russo, ma Glauco, che non si fa mettere facilmente nel sacco, avrà già pronta la battuta. In quella foto di pag. 68, del n. 44, Robert Rossen è al centro e legge* Cinema. *Persichini, dall'aspetto « messicanizzato », è il giovane di sinistra con basette e baffi.*

GIANNI CASTELLANO (Bologna). - *Ho comunicato a Leydi le tue osservazioni. D'accordo: prendo nota che di quel film il regista è Cukor. Comunico da queste colonne a Mario Verdone che per le sue note* I poeti e il cinema *tu gli suggerisci di tener conto dei pensieri di Brancati, e precisamente al n. 26, 32 e 42 dell'ultimo capitolo di* I piaceri.

BRUNO SIMONCELLI (Pescara). *Evidentemente quell'articolista s'è ispirato a un vecchio pezzo di Isani e non s'è affatto sentito preso da scrupoli quando ha attinto frasi, periodi talvolta, o ne ha rifatto l'intera costruzione. Sono, queste, vergogne del giornalismo. Consolati pensando che di converso centinaia e centinaia di giornalisti cinematografici « sudano » i pezzi che scrivono, li curano, cercano la perfezione; neppure per un attimo penserebbero di saccheggiare il vecchio scritto di un collega e spacciarlo, col titolo rifatto, sulle terze pagine dei quotidiani.*

VITTORIO PISANI (Roma). - *Anch'io sono dell'idea che la Roman New Orleans Jazz Band dovrebbe essere degnamente impiegata in un film. Passo al regista Castellani la tua proposta. A proposito, hai letto su* Holiday *quel che Armstrong ha detto dei ragazzi di Roma?*

VINCENZO ROSSI (Genova). - *Sei molto severo con Delmer Daves. Forse, per* La donna del traditore (*To the Victor*) *puoi aver ragione. Ma per* Dark Passage (« *La fuga* »)? *Davvero sei convinto che la Daves si sia perduta nei fronzoli? Manca* Aquile dal mare (« *Task Force* »); *ma io vedo annunciato quasi contemporaneamente a un altro Daves,* Broken Arrow, *diventato per grazia della Fox e volontà dei noleggiatori* L'amante indiana. *Aspettiamo le due opere e impianteremo un lungo discorso sul regista americano.*

MARIO PROLI (Lucca). - *Sì, sono sicuro che* La terra trema *sia un gran film ma tu non sei obbligato a pensarla come me; quindi puoi evitare le fatiche dattilografiche e le spese postali.* Cinema *si interessa di tutti i festival, e quindi anche di quello cecoslovacco.*

LUCIO DE SANTIS (Bologna). *La tua lettera è rimasta senza risposta per molti mesi solo perché non riuscivo a trovare una soluzione al tuo problema. E ora? tu domandi. Neppure dopo aver consultato amici particolarmente versati in campo organizzativo sono in grado di darti consigli. Forse se tu un giorno, venendo a Milano, passassi alla redazione di* Cinema *potresti — a voce, il che è meglio che per iscritto — ragionare con qualcuno e arrivare così a capo della cosa.*

NERIO TEBANO (Taranto). *Mi sembra che il tuo entusiasmo per* I fuorilegge *di Vergano sia eccessivo: comunque è una soddisfacente prova di un regista che — pur con i suoi limiti — vuol bene al cinema. Ed è un modo felice per cancellare il meno felice ricordo di* Pietro Micca. *A proposito, vorrei rivolgere da queste colonne una domanda allo scrittore Giuseppe Berto, e spero che* L'Eco della Stampa *gli mandi il ritaglio. E' vero che il soggetto di* I fuorilegge *è tratto da un suo romanzo, mai consegnato all'editore? E' una domanda, ripeto, non un'affermazione. Non credo però, caro Nerio, che la Sicilia di Vergano, in un futuro saggio sul « Paesaggio nel cinema italiano » possa stare alla pari — come tu dici — con la Roma di Rossellini, di De Sica, di Pagliero, con la Firenze di Rossellini e di Castellani o addirittura con la Sicilia di Visconti e di Germi. A proposito di* The Third Man (" *Il terzo uomo* ") *dici: « Non mi ha entusiasmato. E per quanto riguarda la famosa fuga nei sotterranei della metropoli nessuno s'è ricordato del notevole* He Walked By Night (*"Egli camminava nella notte"*) *di Alfred Werker ». Per lo scarso entusiasmo nei riguardi del film tu trovi compagno. Per la storia dell'analogia " sotterranea " so da Aristarco (il quale nella sua corrispondenza da Locarno mise in rilievo tale analogia) che al Festival di Cannes del* 1949, *dopo la proiezione di* The Third Man, *coloro che avevano visto il film di Werker qualche mese prima al Festival di Locarno, domandarono al regista Carol Reed — durante una conferenza stampa — se ne conoscesse la trama. E Reed rispose: « No. Mai sentito parlare di un film intitolato* He Walked By Night *». Il quale film, come tu sai, è anteriore di quasi un anno a* The Third Man.

ARMANDO SACCHI (Milano). *A Milano non esistono scuole del genere da te indicato.*

UGO CROCENZI (Santa Maria Capua Vetere). *Vedi, Ugo, le idee sbagliate, sbagliate completamente voglio dire, non possono essere fatte mutare con un modesto discorsetto. Nelle tue cognizioni cinematografiche mancano quelle che i professori di liceo — parlando con i genitori degli allievi — chiamano le " basi ". In difetto di queste, si arriva ad esprimere, come te, opinioni, opinioni, opinioni che col buon cinema non hanno il minimo rapporto d'amicizia. Considerare* La città nuda *(che, tra parentesi, sono più propenso ad attribuire a Hellinger che a Dassin, inferiore a* Strada senza nome *(un tranquillo e talvolta interessante film "gangster"), a* Le vie della città *(ovvero quella piatta edizione di Byron Haskin intitolata nell'originale* I Walk Alone), *a* I quattro rivali, *vuol dire: o aver visto* La città nuda *di domenica, col cinema particolarmente affollato e in un posto scomodo, o non essere in condizione di giudicare con serenità i film, oppure — caso probabile, e in funzione di attenuante — essere un ammiratore di Richard Widmark e Burt Lancaster tanto entusiasta da pensare che solo la loro presenza rinvigorisca un film. Per* Gentleman's Agreement (*"Barriera invisibile"*) *hai torto: quanti critici, in Italia, han speso parole d'elogio? Sì è parlato più volte di questo film per il problema che voleva impostare. Che io sappia, l'Isola di Montecristo non ha un penitenziario. Ma forse il regista Sequi mi darà maggiori delucidazioni, così sarai soddisfatto.*

MARCEL McEVOY (Firenze). *Il grande valzer è stato realizzato da Julien Duvivier a Hollywood, nel* 1938, *per la Metro Goldwyn Mayer, col titolo originale* The Great Waltz *Di* Quo Vadis? *la storia del cinema ne registra uno — venti minuti di proiezione — girato nel* 1902 *da Charles Pathé. Guazzoni riprese il romanzo di Sienkiewicz per realizzare un* Quo Vadis? *a Roma, nel* 1912-13, *protagonista Lea Giunchi. Il* Quo Vadis? *del* 1924 *è invece diretto da Georg Jacoby e Gabriellino d'Annunzio, interpreti: Emil Jannings, Rina de Liguoro, Elga Brink, Andrea Habay, Elena Sangro, Edmund Van Riel, Gino Viotti, Alfonso Fryland e Lilian Hall Davis. Sul « calligrafismo » non ho spazio per ripubblicare quanto scrissi nel n. 25 di* Cinema, *nuova serie.* Stand-in *è la " controfigura "; "leit-motiv" è il "motivo conduttore", termine usato anche in traslato. Di* Bellezze al bagno *non è mai apparsa alcuna critica su* Cinema. *Film di tale genere non ci interessano.*

RINO GUIDI (Padova). *Ti risponde Aristarco.*

PIERO TASSARA (Roma). *Quell'attrice al fianco di Totò è Alda Mangini. Per l'altra attrice, che hai vista in* Il vedovo allegro, *telefona — dal momento che ti trovi a Roma — alla Produzione De Laurentiis. (Ho il sospetto che sia Ave Ninchi). La redazione ti ringrazia degli auguri. T'avverto però che, parlando di un giornale, non si dice " cast " (termine riservato agli attori) bensì "staff".*

SANDRO CAPELLI (Bologna). *Per la filmografia di Ford faremo del nostro meglio. Grazie delle segnalazioni e dei consigli.*

LUIGI CAMPAGNA (Pesaro). *Hai ragione su tutti i punti. Valentina Cortese è interprete di "I corsari della strada"* (Thieves' Highway) *e non di " I bassifondi di San Francisco "* (Knock on Any Door). *" Questo me lo sposo io " è* Bride for Sale, *" Ragazze indiavolate " è* The Doughgirls *" doughboy " vuol dire, in inglese-americano, soldato di fantasia).*

CH. KOTKOWSKI (Pontecagnano). *E' vero: Paul Muni non recitava in* The Front Page *di Lewis Milestone. Per quella proposta, vedrai quanto prima un articolo. Grazie dell'idea.*

AUGUSTO DE MATTEIS (Venezia). *Ho letto con attenzione la tua lettera. Non ho ancora visto* The Asphalt Jungle *ma il discorso sul film di Huston mi ha appassionato egualmente. Ti risponderò appena la Metro distribuirà il film in Italia.*

IL POSTIGLIONE

ADRIANO BARACCO, *direttore responsabile* — Autorizzazione N. 119 del Tribunale Civile e Penale di Milano — Concessionaria per la vendita in tutta Italia: A. & G. MARCO, Via Visconti di Modrone, 3 - Milano — Stabilimento Rotocalcografico VITAGLIANO, Via Serio, 1 - Milano.

(Continuazione da pag. 223)

templati (quella del L'Herbier, per es.), pur raccogliendo scritti interessanti o poco conosciuti, son materiale grezzo nelle mani del lettore, il quale deve faticarvi per discernere il buono dal pessimo, l'utile dal disutile, il vero dal falso. *L'arte del film* è invece contraddistinto dall'adozione di un vero e proprio metodo, oltreché da una estrema cura filologica e filmografica. Noi non siamo lettori molto attenti o molto dotti, ma dobbiam dire che il solo errore *pratico* che abbiamo rilevato nel libro è il seguente: Pudovkin non è nato a Mosca, ma a Pensa, presso Saratov; eppure il libro porta numerosi profili biografici, e ampia filmografia e bibliografia. Questo scrupolo e questa serietà vanno a tutto onore dell'autore, perché nel campo della cultura cinematografica oggi la precisione non è, oggettivamente, facile; oltre a essere ostacolata da un gran numero di scrittorelli che s'impuntano a dettar legge con uno sfoggio di strafalcioni degno di miglior causa. Il metodo di Aristarco è un metodo di tipo estetico, ancora legato agli schemi dell'estetica della filosofia idealistica; ma è anche, siccome egli stesso dice nella prefazione, un metodo «storico-critico»: e la sua raccolta, difatti, non è una successione meccanica e indiscriminata di scritti, ma la scelta di alcuni scritti importanti, atti a dare un panorama generale delle teorie enunciate sin qui da una particolare tendenza culturale sull'arte del film. Per questo, malgrado la sua non comune mole, il libro è essenziale, ed esclude rigorosamente il superfluo.

Perché Aristarco ha adottato il metodo storico-critico? Questo interrogativo è chiarito dalla prefazione. Dopo aver ricordato il grido entusiasta dei primi teorici, «il tempo dell'immagine è venuto!», egli scrive: «Un altro tempo è venuto: il quale impone una revisione storica di certi principi teorici... Ci troviamo di fronte a una evoluzione, ad un avanzamento dei registi e dei loro stili a contatto di nuove esigenze di una nuova realtà» (pag. XXII). Aristarco, a parer nostro, ha quindi ben compreso il nocciolo del problema culturale del cinema d'oggi: e per questo noi non condividiamo l'opinione di chi ha detto, per esempio, che *L'arte del film* finisce coll'essere un compendio delle posizioni sostenute dalla rivista *Bianco e Nero*. Indubbiamente il libro di Aristarco, e il metodo ch'egli ha adottato, nascono anche dalle posizioni di *Bianco e Nero*: ma pongono il problema di un rinnovamento e di un progresso. E questo è senz'altro assai più importante del punto d'origine di certi loro aspetti. A noi pare interessante e sintomatico che Aristarco abbia compreso il fondo del problema studiando la realtà del film: il cinema, concretamente, oggi, si è più sviluppato della sua teoria. Ci troviamo di fronte a fatti nuovi, e i vecchi strumenti non sono più sufficienti a spiegarli. Sugli schermi compaiono nuovi film, nuovi nel significato, nel tema e nella forma onde il tempo è creativamente sviluppato: ma i vecchi princípi teorici non contemplano queste nuove posizioni creative, (e da questo proviene, sia detto tra parentesi, il disorientamento di larga parte della critica odierna). «La teoria nasce dalla pratica, e la pratica dalla teoria», nota giustamente Aristarco. Quindi, posto che siamo di fronte a una nuova pratica, dobbiamo creare una nuova teoria. Ma forse che una nuova teoria piove dal cielo, o s'inventa di botto, o viene rivelata? Nient'affatto. Questa nuova teoria nascerà dal ribaltamento dialettico delle vecchie posizioni, quindi dall'esame della pratica, della realtà, cioè dei film di tipo nuovo; e dovrà necessariamente tener conto criticamente delle vecchie teorie, dovrà assorbirne l'eredità culturale positiva, e rigettarne quella ch'è ormai caduca e negativa, o che tale è sempre stata. In questo senso, *L'arte del film* è un bilancio. Radunando le pagine più importanti di Balázs, Canudo, Dulac, Arnheim, Eisenstein, Richter, Pasinetti, Pudovkin, Aleksandrov, Rotha, Delluc, Chiarini, Barbaro, Spottiswoode, da *L'arte del film* nasce ovviamente questa conclusione: tale è stata, qui da noi, sino ad ora, la teoria dell'arte cinematografica. Ed ora? Ora, il problema si apre. Sono sufficienti queste teorie a spiegare l'arte cinematografica d'oggi in quel che essa ha di nuovo e di avanzato? La pratica ci dice che no, non sono sufficienti. Ne viene la necessità di un nuovo lavoro, che Aristarco accenna nella sua prefazione. Con una lunga esemplificazione condotta sul caso degli olivieriani *Amleto* ed *Enrico V*, egli pone in rilievo la contraddizione basilare dei critici e dei teorici rimasti fermi sulle arcaiche teorie dello "specifico filmico", del "cinema cinematografico", del "montaggio come natura artistica del film". Questi critici e teorici non hanno ancora superato il punto morto della pseudo-opposizione tra cinema muto e cinema sonoro, tanto per fare un esempio solo. Ma ormai, come nota Aristarco, «è stato abbondantemente dimostrato, praticamente e teoricamente, che sonoro e dialogo sono un "fatto centrale" e non accessorio» (pag. XI); ma ormai «anche il montaggio in generale va inteso come "specifico filmico di tendenza"» (pag. XIII).

Queste posizioni di Aristarco sono un primo utile stadio per il superamento radicale delle vecchie posizioni, e per l'entratura in un nuovo terreno teorico e critico. Il problema del montaggio ha per molto tempo ingombrato la via sulla quale doveva, e tuttora deve, procedere l'arte del film e la sua teoria. Probabilmente alla radice di questo fatto vi è una errata interpretazione dell'enunciazione pudovkiniana: «Dal punto di vista estetico, base del film è il montaggio» (pag. 185). Si ponga attenzione. Pudovkin dice *base del film*, cioè piattaforma sulla quale il film si eleva, basamento dell'edificio, terreno sottostante. Disattenti o maliziosi, molti hanno invece interpretato: l'artisticità del film consiste nel montaggio. Pudovkin non ha mai detto questo, e la grave limitazione contenuta nella sua enunciazione non autorizzava in alcun modo una falsificazione talmente grossolana (cfr. *Pudovkin ieri e oggi*, di Umberto Barbaro, in *Il cinema e l'uomo moderno*, pag. 29 e seg.). Esempi come *Amleto* ed *Enrico V*, per controbattere validamente le vecchie teorie del "cinema cinematografico", dello "specifico filmico", Aristarco ne avrebbe potuti citare molti, e anche in sede di antologia di testi. Ma il fatto ch'egli non citi o riporti gli scritti di Pagnol, o di Vladimir Petrov, o il libro di Aleinikov *Le vie del cinema sovietico* e *Il Teatro d'Arte di Mosca*, o il libro di Nicholas Vardac *Stage to Screen*, è, in cer o senso, tipico. E' tipico in questo senso: che il criterio teorico seguito da Aristarco si rivela legato alla teoria del "flusso unico". Secondo questa teoria, la cultura e l'arte si sviluppano su una linea sola, con un'evoluzione costante, tenuta sempre sullo stesso piano, e regolarmente, all'infinito. La teoria del "flusso unico" non tien conto delle contraddizioni che costituiscono la molla del movimento della natura, della vita, quindi della società, della cultura e dell'arte. Queste contraddizioni, anche a non tenerne conto, si fanno luce egualmente. Per esempio, Aristarco accenna a una di esse, quella del soggetto. I testi che egli riporta su quest'argomento sono di Eisenstein, Richter, Arnheim e Pasinetti. Orbene, la discussione teorica sul problema del soggetto, e la sua contrapposizione pratica, non si è svolta solo nell'ambito della tendenza che, sia pure in modo differenziato, questi autori rappresentano. Cioè, la contrapposizione non si è limitata e non si limita al dualismo "novella cinematografica"-"sceneggiatura di ferro". Per esempio recentemente i teorici sovietici hanno sostenuto che il soggetto cinematografico è anche un'opera letteraria, un genere specifico dell'arte letteraria, da porre accanto al romanzo, alla novella, al saggio. Ciò evidentemente sposta il problema del soggetto dal dualismo delle vecchie teoriche. Questo, però, è esempio marginale. L'adozione, da parte di Aristarco, della teoria del "flusso unico" è ampiamente dimostrata dal suo stesso metodo storico-critico, allorché egli classifica i teorici come segue: precursori (Canudo, Delluc, Dulac, Richter), sistematori (Balázs, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim), divulgatori (Rotha, Spottiswoode, Manvell, Chiarini, Barbaro, Pasinetti). E' evidente, da questo schema, che la teoria dell'arte cinematografica appare come un complesso organico in evoluzione rettilinea. Qualche critico pedante potrebbe obiettare che da questo schema restan fuori S. A. Luciani, o il polacco Karol Irzykowski, o gli americani Vachel Lindsay e Hugo Münsterberg, o il sovietico Lebediev. Non è questo il problema. Compilare un'antologia non è un lavoro quantitativo, e lo stanno a dimostrare i volumaccioni falliti, nel loro complesso, di L'Herbier e Lapierre. Il problema è un altro. La teoria del cinema non si è, nella realtà, sviluppata così, armoniosamente, sulla stessa linea, come un unico flusso. Tipico esempio il Moussinac, e il capovolgimento dialettico che egli portò nelle sue concezioni; tipico esempio Delluc, poiché vi era contraddizione profonda tra certe sue posizioni formaliste e il suo invito «il cinema deve ispirarsi alla realtà della vita, la macchina da presa deve scendere per le strade»; tipico esempio, infine, la scuola teorica sovietica, la quale ha posto in discussione e capovolto dialetticamente le teorie del "cinema cinematografico", del "cinema specifico" di Vertov, Kuleshov, Eisenstein, Lebediev, Turkin. La storia della teoria dell'arte cinematografica è la storia della lotta tra due opposte tendenze estetiche, non l'evoluzione di un'unica tendenza. Ora, il libro di Aristarco non tien conto di questo dato di fatto (così come non ne tien conto nell'appendice, ove gli autori che porta a dimostrazione di "alcune posizioni della cultura nei riguardi del cinema", appartengono tutti a una sola e unica tendenza, quando alla "cultura" stessa appartengono).

Perché questo? Probabilmente perché, nel suo lavoro di revisione critica e di sistemazione storicistica delle vecchie teorie, Aristarco non si è ancora, in questa fase del suo lavoro, allontanato del tutto dalle vecchie posizioni filosofiche che di tali teorie erano la base. I suoi accenni a nuove posizioni sono interessanti e, a nostro avviso, giusti; per esempio allorché dice: «Ogni attività artistica non vive del tutto isolata o a sé stante, in un campo d'azione dei confini rigorosamente delimitati» (pag. XXIII e seg.). Senonché egli non ha ancora concretamente sviluppato questa nuova posizione teorica e critica. In ciò è la contraddizione tra "il vecchio e il nuovo" in Aristarco oggi. A noi, a rigore, pare più importante il nuovo, quel che si può sviluppare ed evolvere, anziché quel ch'è vecchio e destinato ad esaurirsi, ad estinguersi. Nel corso delle sue note critiche, Aristarco, se giustamente critica le posizioni estremiste della Dulac "prima maniera" o quelle ingenue e "infantili" di Canudo, non ancora sottopone ad ampia revisione critica gli altri autori citati. Ma probabilmente, ciò non era nelle sue intenzioni. Probabilmente era sua intenzione, come s'è detto, raccogliere il materiale e *cominciare* a farne il bilancio, e *porre l'esigenza* di un superamento. Da questo viene secondo noi l'importanza del suo libro, oggi. *L'arte del film* è utile non solo al pubblico che desidera conoscere i testi principali della teoria dell'arte cinematografica, ma anche, come s'è detto, ai critici e ai teorici stessi, in quanto porta loro concretamente il risultato di una precisa analisi della situazione attuale, e sollecita un nuovo lavoro di edificazione teorica, su basi avanzate, consone alle opere nuove che l'arte del film ha creato, e agli obiettivi che oggi all'arte si pongono, nel suo complesso. Questo lavoro non sarà né facile né semplice né breve; non potrebbe essere, oggi, opera di un solo autore. Per questo interpretiamo *L'arte del film* come un utile e concreto invito ai critici, ai teorici e ai cineasti italiani, atto a iniziare una discussione, l'elaborazione, mediante uno sforzo comune, di nuove teorie, adeguate alla realtà della situazione di un'arte che, attraverso forti lotte, progredisce e si sviluppa come fenomeno importante della vita odierna.

GLAUCO VIAZZI

(Continuazione da pag. 222)

sentazione di due film di Clouzot: Legittima difesa e Il corvo.

FOLIGNO - *Anche a Foligno, nello scorso luglio, ha iniziato la sua attività un nuovo circolo del cinema che ha proiettato, nelle sue prime tre manifestazioni:* Breve incontro, *un programma di documentari italiani e inglesi,* Sirena.

GROSSETO - *Dopo un ciclo di proiezioni e una conferenza dedicate a Vittorio De Sica, il Circolo Grossetano ha inviato al regista (durante la lavorazione di* Miracolo a Milano), *una lettera a nome dei suoi soci in cui si dice, tra l'altro:* «...della gioia commossa che i suoi film hanno destato in tutti noi, vogliamo ringraziarla. Quattrocento amici ella conta a Grosseto. La nostra è una città di provincia, ma la provincia è dell'Italia la parte più grossa e forse anche la più viva: il giudizio del nostro pubblico ha quindi un suo peso. Sappiamo che il suo lavoro incontra ostacoli nell'indifferenza, nell'incomprensione, anche nell'ostilità di alcuni. Ci auguriamo che questa nostra espressione di simpatia possa esserle di qualche aiuto nella sua nobile fatica, che fa onore all'intelligenza e al lavoro italiano». *Il Circolo Grossetano ha infine proiettato:* Ventesimo secolo, Ivan il terribile, Un palmo di terra, *cortometraggi di pupazzi cecoslovacchi,* Film and reality.

VARESE - *Il Circolo del cinema «Il portico», nel suo ultimo scorcio di attività ha proiettato:* Dies Irae, La terra trema, Strada sbarrata, Ventesimo secolo, Un palmo di terra, Roma città libera.

Da "Miracolo a Milano"
di Vittorio De Sica