

# CENTRO



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO  
LIRE **60**

NUOVA SERIE - 15 APRILE 1951

Roma, aprile

Caro « Cinema »,

non avendo avuto i tuoi lettori la possibilità materiale di esaminare il bollettino del Cineclub di Reggio Calabria a cui si riferisce Luigi Chiarini nella sua nota Astratto verbalismo dei nuovi don Ferrante (Cinema n. 57) permettimi di precisare alcuni punti su cui Chiarini, con molta amabilità e destrezza polemica, ha impostato la discussione.

Dalla mia lettera in risposta all'inchiesta di Cineclub, non credevo si potesse dedurre in modo così preciso, come ha fatto Chiarini, che io sia marxista. Sto studiando il marxismo-leninismo, così come le maggiori ideologie della nostra epoca e dell'antichità, religiose e filosofiche. È naturale che ne sia rimasto profondamente influenzato — non faccio che vivere, come ogni uomo, nelle trasformazioni storiche che si stanno attualmente operando. — ma ho avuto e avrei il desiderio di procedere alla raccolta e all'esame dei fatti, e in particolare di quelli cinematografici, sgombrato da qualsiasi schermo teorico, rispettoso fino allo scrupolo della realtà, inteso ad esporne alcune leggi soltanto in base alla materia a cui esse si riferiscono. Cioè con metodo induttivo, non deduttivo. Non credo che questo sia marxismo nel senso che la pubblicistica dà a questo termine, ma semplicemente studio e lavoro. Che poi i fatti e le leggi che se ne traggono possano dar torto o ragione al marxismo, è un altro conto. Molto spesso in effetti gli danno ragione: ma possono dar ragione anche alle analisi di Freud e di Jung, di Einstein e di Planck, di Dewey e di Heidegger, oltre che di Pavlov e di Micurini. Ed anche all'estetica neoidealista. La realtà e la storia si servono dei movimenti umani di pensiero, ne traggono ciò che è utile, li assimilano nel proprio continuo sviluppo sfrondandoli dalle loro illusioni. Credo che questo possa valere anche per la storia e la realtà dei fatti cinematografici, così importanti oggi nella psicologia dei popoli.

In quanto all'affermazione di Luigi Chiarini circa le implicazioni crociane del pensiero critico di Gramsci, si deve, mi sembra, obiettivamente riconoscere, che esse esistono, ma direi come residuo, tanto più giustificabile, dato lo stato di estrema frammentarietà in cui purtroppo si trovano le sue note (e quindi la mancanza di elaborazione: il che giustifica l'abbandonarsi a talune immediate reminiscenze) nell'ultimo volume Letteratura e vita nazionale. I frammenti più meditati (p. es. quelli su Pirandello che ho ampiamente studiati in *Dramma n. 122*, 1950) escludono il perdurare di questo influsso, che ha un valore soltanto iniziale (non credo che il marxismo possa portare al crocianesimo, ma viceversa, come fu in Gramsci: si vedano in proposito anche gli argomenti dei suoi oppositori, *Pre-marxismo di Gramsci in Prometeo n. 13*, 1949).

Questi temi e in genere la vitalità delle riflessioni di Gramsci, possono fornire ampia materia di discussione in altre sedi. Qui basti valleggiare nel vedere che ormai, discutendo i problemi suscitati dall'arte cinematografica, si vengano automaticamente a coinvolgere gli argomenti più attuali e importanti: come sostiene appunto Luigi Chiarini. Con il succo e le conclusioni del suo discorso, non dissimili affatto da ciò che espose sommariamente nella mia lettera a Cineclub, concordò pienamente. Essi hanno contribuito a chiarire in profondità i problemi che ci interessano.

Vito Pandolfi

Bergamo, aprile

Caro « Cinema »,

non sono mai riuscito a rendermi esattamente conto di un'annosa questioncella di carattere — penso — essenzialmente affaristico: il perché, nei giorni festivi, uno che va al cinema debba pagare una volta e mezzo tanto il normale prezzo del biglietto d'ingresso. Se, per es., dal lunedì al sabato si può entrare in una sala di proiezione con 135 lire perché alla domenica — per assistere allo stesso film del sabato « del lunedì — se ne devono pagare 200?

Ora, questo fatto, mi sembra rivesta oltretutto un aspetto preminentemente anti-sociale. Infatti è chiaro che il folto pubblico degli operai, degli impiegati, dei medi professionisti il quale, per i sei giorni lavorativi della settimana, ha ben poco tempo da concedersi per andare al cinematografo, vi si reca in massima parte alla domenica o nei giorni festivi infrasettimanali e, quindi, per la sua riferita faccendola, deve pagare di più. Che se poi uno porta con sé la famiglia, vale a dire, per es., tre o quattro persone è evidente il considerevole danno eco-

# LETTERE

nomico che viene a subire in favore del padrone del locale.

Se, per motivi che mi sfuggono, fosse proprio indispensabile far salire il prezzo del biglietto una volta alla settimana sarebbe più equo praticarlo in un qualsiasi altro giorno che non quello festivo (ma penso che, anche qui, l'esercente arricci il naso: il suo portafoglio, ovviamente, s'impingua di più quando l'afflusso di gente è maggiore; e non bada certo, il « business-man », se chi ne fa le spese poi è colui che lavora e che, spesso, fa dei sacrifici per mantenerlo).

Con tanti cordiali saluti.

Franco Colombo

Pisa, aprile

Caro « Cinema »,

ho letto l'interessante intervista coi dirigenti della Cineteca Italiana pubblicata nel n. 55, e mi è venuta spontanea questa considerazione. Trovo giusto che le cineteche, che attualmente non nuotano nell'oro, appena hanno qualche fondo disponibile, si preoccupino di far ristampare i pezzi che « fioriscono » o di acquistare nuove opere per rendere sempre più numerosa la raccolta. È giusto, perché la loro funzione principale, per la quale essenzialmente sono sorte, è quella dell'archivio e della conservazione delle pellicole di particolare pregio storico o artistico, che altrimenti, date le assurde vigenti disposizioni sul diritto di autore cinematografico, col tempo andrebbero smarrite.

Però moltissimi lettori, desiderosi come me di vedere o rivedere *M di Lang*, *Femmine folli di von Stroheim*, *Crisi e Atlantide di Pabst*, *L'angelo azzurro di von Sternberg* ecc. si domanderanno indubbiamente perché, se è solo una questione di danaro, non è possibile raccogliere, con un minimo di spesa a testa fra le migliaia di cineamatori italiani, una somma tale da versarsi alla Cineteca esclusivamente per far stampare una copia dei film che interessano. Penso che la Cineteca non avrebbe ragione di rifiutarsi, in primo luogo perché una raccolta di opere non ha ragione di esistere se la conservazione non è motivata da una divulgazione delle opere stesse; in secondo luogo perché il contributo a carico di ogni singolo cineamatore o di ogni associazione di cultura cinematografica, pur rimanendo in un ordine di grandezza estremamente piccolo, consentirebbe, volendo, anche un certo aiuto finanziario all'organizzazione dell'archivio.

Non bisogna dimenticare che la copia di un metro di pellicola costa circa 50 lire, che sono pochi i film d'archivio che superano i 2000 metri, che i cineclub sono ormai diffusi in quasi tutte le città d'Italia, che la rubrica « Circoli del cinema » riporta che essi sono circa un centinaio funzionanti e che tutti insieme formano un bel gruppo di soci. Se a questi dati si aggiunge che con una copia si possono effettuare in un anno circa un centinaio di passaggi, il calcolo della convenienza è presto fatto.

L'intervista pubblicata non accenna a queste possibilità, che invece balzano alla mente di tutti i lettori, perché tutti lettori di « Cinema » hanno interesse a conoscere le opere conservate negli archivi.

Scusandomi del disturbo invio i più cordiali saluti.

Mario Benvenuti

Viareggio, aprile

Caro « Cinema »,

il comunicato della Cineteca apparso sul numero 53, secondo cui essa mette a disposizione delle associazioni culturali cinematografiche di tutta Italia un numeroso gruppo di « classici » in relazione alla risposta ufficiale della F.I.C.C., apparsa sul n. 57, mi spingono a esporre il mio pensiero sui rapporti che dovrebbero oggi instaurarsi tra la Federazione e la Cineteca. Come è noto, la Cineteca Italiana da qualche mese ha intrapreso a distribuire i propri film ai circoli che concludano un accordo con essa. La Federazione dei circoli del cinema — di fronte all'iniziativa della Cineteca — ha preso ultimamente un atteggiamento che mi sembra troppo rigido. Mi auguro invece vivamente che i responsabili della Federazione abbiano il coraggio di seguire la via che mi sembra la migliore in questo momento, quella cioè di permettere esplicitamente ai circoli del

cinema di poter fare singoli accordi con la Cineteca, e di appoggiare la Cineteca con tutte le proprie forze e con il peso della propria organizzazione. Non faccia passi falsi la Federazione; anzi l'iniziativa della Cineteca sia lo spunto per poter giungere ad un accordo fra la F.I.C.C. e la Cineteca, simile a quello del novembre 1948, accolto da Tosi con parole di plauso (Cinema n. 3 del 25 novembre 1948).

Non è questo il caso ed il momento di analizzare le cause per cui il successivo accordo del 28-11-1949 non sia stato potuto rinnovare oltre la data del 15-7-1950. (Cinema n. 28, pag. 340). Da parte della Federazione bisogna che si dimentichi completamente il passato e si appoggi caldamente, come si è già detto, l'opera della Cineteca. Se la Federazione riuscirà a fare un accordo, per tutti i circoli del cinema, sarà cosa ottima; ma in caso diverso, e nel frattempo, non si ostacolino i circoli del cinema nella conclusione da parte di essi, di un accordo con la Cineteca per la proiezione dei film da essa forniti. Ricordi la Federazione in questo momento ciò che Francesco Pasinetti ebbe a dire sui rapporti fra circoli del cinema e Cineteca, Cinema n. 12: « Una cineteca vive sfruttando il suo patrimonio, ma non dando al circuito dei circoli le copie di qualsiasi film, bensì prima provvedendo al contro tipo ed alla esecuzione di una nuova copia per la conservazione dell'opera. Per tutto questo è necessario molto danaro... Perché i circoli vivano è necessario che vivano le Cineteche. L'attività di una Federazione di circoli del cinema dovrebbe essere assolutamente subordinata alla consistenza di una cineteca, o di più cineteche, in rapporti cordiali e di intesa fra loro. L'attività dei circoli e per essa quella della Federazione che eventualmente li coordinasse, potrebbe essere altresì sovvenzionata, ma in quanto fossero anzitutto sovvenzionate le cineteche in collegamento con l'associazione dei Circoli. Perché soltanto l'incremento del patrimonio delle cineteche può garantire la vita dei circoli del cinema ». Così scriveva Francesco Pasinetti; e tali idee, che sono oggi di vivissima attualità, ci auguriamo che vengano profondamente ponderate dagli organi responsabili della Federazione.

La Cineteca Italiana, come tutte le cineteche del mondo, ha assolto e continua ad assolvere, un compito altamente meritevole, cioè quello di salvare i film; e basterebbe tale fatto perché noi dessimo a lei il nostro massimo appoggio. La Federazione attualmente non ha altra cineteca alla quale poter attingere i « classici »; la Cineteca di Stato non è ancora concretamente nata; in quanto alla cineteca del Centro Sperimentale di Cinematografia attualmente non concede ancora film ai circoli tramite la F.I.C.C. Per cui, essendo ora la Cineteca Italiana l'unica che distribuisca i « classici » e la più fornita di film fra le varie cineteche esistenti in Italia, è assolutamente indispensabile — sembra a noi — che la Federazione si accordi con la Cineteca per la proiezione dei film da questa distribuiti. Già alcuni circoli del cinema hanno interrotto ogni rapporto con la Federazione, per poter attingere i film dalla cineteca, e qualche circolo ha dato le dimissioni dalla F.I.C.C., logicamente ritenendo che non potesse coesistere la permanenza nella Federazione con l'accordo con la Cineteca, ai sensi dell'art. 8 del Regolamento interno della F.I.C.C. Se la Federazione non dovesse rendere lecito ai circoli del cinema di attingere i film dalla Cineteca, potrebbe esservi il pericolo che molti altri circoli si staccino dalla Federazione, con gravissimo danno per la cultura cinematografica.

Agisca dunque la Federazione nel senso sopra detto, cioè di ritenere permessa per ogni circolo federato, in deroga al riferito art. 8, di poter attingere i film dalla Cineteca, e dia altresì il proprio appoggio, derivante dalla ormai riconosciuta importanza che nel mondo della cultura cinematografica ha acquistato la F.I.C.C., alla Cineteca che assai utilmente e provvidamente — per la diffusione della cultura cinematografica — ha messo a disposizione di tutti i circoli del cinema d'Italia un elevato numero di « classici » e di importantissimi film. Questa è la soluzione da noi promossa. Così facendo la Federazione farà cosa grata a tutti i circoli che potranno vedere i film concessi dalla Cineteca, film altrimenti non reperibili, e farà cosa grata altresì alla Cineteca, la quale, come diceva lo scomparso Pasinetti, « ha bisogno per vivere, dei circoli del cinema ».

Alfonso Musone

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO  
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie  
Volume V

FASCICOLO 60

Anno IV - 15  
Aprile 1951

Questo fascicolo contiene:

Lettere . . . . .	Seconda di copertina
Cinema-gira . . . . .	186
B.	
Perline per gli indigeni . . . . .	189
LUIGI CHIARINI	
Il metodo critico . . . . .	190
FELICE CASORATI	
Nacque da "Acciaio" il cinema ministeriale . . . . .	191
ROBERTO PAOLELLA	
Un uomo libero nella casa che si muove . . . . .	192
PAOLO MONDELLO	
Declino e avvenire del film intimista . . . . .	194
A. PITTA e E. CAPRIOLO	
I ragazzi votano per "Domani è troppo tardi" (Inchiesta) . . . . .	198
GIORGIO N. FENIN	
Dopo il "processo dei dieci" nuove commissioni d'inchiesta . . . . .	202
F. BER.	
A Eva l'Oscar . . . . .	202
M. OTTAVIANI	
Galleria: Claire Trevor . . . . .	204
LEONARDO CORTESE	
Signori, chi è di scena? . . . . .	206
R. CHITI e M. QUARGNOLO	
Retrospective: L'epoca d'oro del "serial" . . . . .	207
VICE	
Film di questi giorni . . . . .	210
MARIO VERDONE	
I cortometraggi . . . . .	212
GLAUCO VIAZZI	
Antepreme: "Miciurin" di Dovzhenko . . . . .	212
VIRGILIO TOSI	
Circoli del cinema . . . . .	213
PAOLO UCCELLO	
Tecnologia del cinema in rilievo (ID) . . . . .	215
GASTONE TOSCHI	
Biblioteca . . . . .	215
IL POSTIGLIONE	
La diligenza . . . . .	216

\* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. P. PRISONI \*

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 - AB-  
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Anna Maria Pierangeli nel film "Teresa", diretto da F. Zinnemann.



James Stewart in The Jackpot (« La fortuna si diverte ») di W. Lang.

# CINEMA GIÀ

## ITALIA

Sono terminate le riprese...  
...dei seguenti film: E' l'amor che mi rovina (Theodoli - I.C.S.), regista Mario Soldati, interpreti Walter Chiari, Lucia Bosè, Aroldo Tierni, Edward Ciannelli, Jackie Frost; Buon viaggio, pover'uomo (Bomba & C.), regista Giorgio Pastina, interpreti Umberto Spadaro, Vera Carmi, Lola Braccini, Paolo Stoppa; Guardie e ladri (Ponti-De Laurentis-Golden), registi Steno e Monicelli, interpreti Totò, Aldo Fabrizi, William Tubbs, Mario Castellani, Gino Leurini, Rossana Podestà, Ernesto Almirante, Ave Ninchi, Pina Piovani, Rocco D'Assunta.

Sono in lavorazione...  
...i seguenti film: Camicie rosse - Anita Garibaldi (P.G.F.), regista Goffredo Alessandrini, interpreti Anna

lini, interpreti Mariella Lotti, Steve Barclay, Liliana Tellini, Carlo Ninchi, Daniel Scott; Salvate mia figlia! (Lauro Film), regista Sergio Corbucci, interpreti Ermanno Randi, Franca Marzi, Saro Urzì, Vittorio Duse, Linda Simi, Fosca Freda, Lamberto Maggiorani e Sandro Ruffini.

Un'associazione «Amici del circo»...  
...si è costituita in Roma ad opera di un gruppo di critici, scrittori e artisti, fra cui Toti Scialoja, Sante Monachesi, Vito Pandolfi e Mario Verdone, allo scopo di rendere più vivo in Italia l'interesse per il circo, spettacolo che ha alimentato per oltre un secolo la fantasia dei maggiori artisti europei. Fra le manifestazioni che l'associazione si propone sono da segnalare una Mostra d'arte dedicata al circo, un concorso letterario, cortometraggi cinematografici, conferenze e proiezioni di film sul circo. L'as-



Milland e L. Turner in A Life of Her Own («L'indossatrice») di Cukor.

Magnani, Raf Vallone, Serge Reggiani, Michel Auclair, Carlo Ninchi, Alain Cuny, Gino Leurini, Enzo Coppola; La città si difende (Cines), regista Pietro Germi, interpreti Fausto Tozzi, Gina Lollobrigida, Enzo Maggio, Paul Muller, Renato Baldini, Cosetta Greco, Emma Baron Cerlesi, Vincenzo Tocci, Patrizia Manca; Milano miliardaria (Mambretti), registi Metz e Marchesi, interpreti Tino Scotti, Isa Barzizza, Dante Maggio, Franca Marzi, Galeazzo Benti, Vera Carmi e i giocatori dell'Inter e del Napoli; Una donna ha ucciso (Novissima Film), regista Vittorio Cottafavi, interpreti Frank Latimore, Lianella Carrel, Lidia Cirillo, Umberto Spadaro; Achtung! Banditi (C.S.P.C.), regista Carlo Lizzani, interpreti Andrea Checchi, Gina Lollobrigida, Lamberto Maggiorani, Vittorio Duse, G. Taffarel, Franco Bologna; Oliva, incantesimo tragico (E.P.I.C. Films), regista Mario Sequi, interpreti Maria Felix, Rossano Brazzi, Charles Vanel, Massimo Serato, Irma Gramatica, Giulio Donnini, Italia Marchesini; Addio Venezia (Rovere), regista Glauco Pellegrini, interpreti Elena Zareschi, Isa Pola, Antonio Centa, Carlo Hintermann; Transito vietato (ex BO 48148, Nevada Film), regista Giorgio Cristal-

lini, interpreti Mariella Lotti, Steve Barclay, Liliana Tellini, Carlo Ninchi, Daniel Scott; Salvate mia figlia! (Lauro Film), regista Sergio Corbucci, interpreti Ermanno Randi, Franca Marzi, Saro Urzì, Vittorio Duse, Linda Simi, Fosca Freda, Lamberto Maggiorani e Sandro Ruffini.

### Un corso di Filmologia...

...viene organizzato anche quest'anno dal Centro Sperimentale di Cinematografia, con la partecipazione di numerose personalità del mondo politico, culturale e cinematografico: l'On. Pia Colini Lombardi, Evelina Tarroni, Luigi Gedda, Padre Agostino Gemelli, Nino Ghelli, Nazareno Padellaro, Gino Visentini, Mario Verdone, Nicola Pendè, Luigi Volpicelli, Gian Gaspare Napolitano, Emilio Servadio, Nicola Petruzzellis, Enzo Masetti, Ermanno Contini, Arturo Lanocita, Renato May, Vinicio Marinucci, Enrico Castelli, Nicolas Pillat, Vittorio De Sica, Luigi Zampa, Pietro Germi, Léonide Moguy. Le lezioni che si sono iniziate il 27 marzo, si protrarranno fino al 30 giugno, e sono seguite da dibattiti e da proiezioni di film che rientrano negli scopi del corso stesso, il quale si propone appunto lo studio della cinematografia in rapporto alla gioventù. Fra i film elencati dal calendario del corso sono i seguenti: I ragazzi della Via Paal

di Borzage, Pel di carota di Duviol, L'angelo azzurro di von Sternberg, Prigione senza sbarre di Moguy, The Quiet One di Meyers, e gli italiani Sciuscià, Sotto il sole di Roma, Germania anno zero, Gioventù perduta, e Cuori senza frontiere.

### Centosettantanove...

...benessere per l'esportazione di film italiani negli U.S.A. sono stati rilasciati dal 1946 al 1950 dalla competente Sezione del Ministero per il Commercio con l'Estero: la punta massima è stata raggiunta nel 1947, con cinquantatré film, mentre l'anno scorso se ne sono esportati solo trentasei.

### Due concorsi...

...sono stati indetti dal Centro didattico nazionale, uno per soggetti cinematografici ed uno per documentari, al fine di contribuire alla diffusione della cinematografia scolastica. I soggetti, tre dei quali, fra i prescelti, saranno realizzati a cura della Cineteca autonoma scolastica del Ministero della Pubblica Istruzione, si dovranno ispirare ai seguenti argomenti: illustrazione di una lezione con l'aiuto del film; sintesi di un corso di lezioni; illustrazione cinematografica di un soggetto educativo; esercitazioni tecniche con l'ausilio del film; igiene nella scuola; educazione civica nella scuola; soggetti vari: culturali, morali, sociali, in funzione didattica. I premi del concorso per soggetti, al quale sono chiamati a partecipare soprattutto funzionari e insegnanti delle scuole, verranno assegnati in settembre, durante il Convegno nazionale di cine didattica, che avrà luogo a Firenze, dove ha sede il Centro didattico nazionale.

## FRANCIA

### «A nous la liberté»...

...diretto da Clair nel 1931, verrà nuovamente distribuito in Francia e, si spera, anche all'estero, nei prossimi mesi: lo stesso regista, a quanto viene comunicato, sta curando personalmente la riedizione del film, il cui montaggio subirà qualche lieve modifica.

### La proposta...

...del Consiglio della Repubblica circa la riduzione dei crediti di bilancio concernenti il Centro nazionale della cinematografia, allo scopo di porre il Centro stesso alle dipendenze del Ministero dell'Industria e del Commercio, è stata respinta dall'Assemblea nazionale francese: una revisione delle norme di funzionamento del Centro è stata tuttavia votata dall'Assemblea, onde evitare fra l'altro che l'assegnazione dei premi previsti dalla legge sugli aiuti alla cinematografia sia lasciata alla discrezione delle organizzazioni professionali interessate.

### 107 lungometraggi...

...sono stati prodotti nel 1950, ripartiti fra 98 produttori e 82 registi. Per quanto riguarda i costi della produzione, si hanno per ora i dati riguardanti solo il primo semestre, durante il quale il costo totale ha raggiunto due miliardi e duecento mi-

lioni di franchi, con una media di quarantadue milioni per film: due soli film, in tale periodo, sono costati più di centodieci milioni di franchi, mentre il costo di una trentina di film si è aggirato fra i venti e i quaranta milioni. Nell'annata precedente si erano prodotti 103 film a lungometraggio.

### «L'amante di Lady Chatterley»...

...di D. H. Lawrence, sarà probabilmente ridotto per lo schermo: Viviane Romance dovrebbe essere la protagonista di tale film sul quale tuttavia per ora non si hanno altri particolari.

## GRAN BRETAGNA

### Grande pubblicità...

...viene fatta in questi giorni agli spettacoli «stereoscopici» e «stereofonici» che saranno inclusi nelle manifestazioni del Festival cinematografico di Gran Bretagna, e per i quali è stata allestita un'apposita sala di proiezione, capace di quattrocento posti, attrezzata anche per spettacoli di televisione; secondo i comunicati anzi, questo cosiddetto «tele-cinema» dovrebbe dare ai visitatori del Festival un'idea abbastanza chiara di ciò che sarà uno spettacolo cinematografico nel futuro. Per quanto riguarda la proiezione di immagini tridimensionali, viene tuttavia precisato che gli spettatori verranno muniti di occhiali, il che fa supporre che si tratti ancora di un'applicazione del vecchio sistema di cui si ricorderanno i risultati conseguiti sul piano spettacolare fin dal lontano 1936 dalla Metro Goldwyn Mayer, che distribuì anche in Italia alcuni cortometraggi sperimentali corredati naturalmente di occhiali a due colori; quanto alla stereofonia poiché si parla di «un nuovo sistema di registrazione sonora» grazie al quale «il suono potrà provenire a volontà da qualunque punto dello schermo ed anche della sala», non si può fare a meno di ricordare che un'esperienza analoga venne effettuata da Walt Disney in occasione della presentazione di Fantasia negli Stati Uniti, col cosiddetto «Fantasound», che prevede appunto un certo numero di altoparlanti distribuiti nella sala. Si sa comunque che a parte i film in rilievo, saranno inclusi nel programma due film «stereofonici», uno di provenienza canadese ed uno britannico.

### La storia di Salomè...

...verrà probabilmente realizzata da Alexander Korda, il quale ha intenzione di farne un film-balletto in technicolor. Di tutte le «Salomè» della storia del cinema (a parte quella del 1917 con Theda Bara), la più impegnativa dovette essere quella tratta dal dramma di Oscar Wilde e diretta nel 1923 (sempre in America) da Charles Bryant, con Alla Nazimova, interessante per la scenografia e per i costumi (disegnati da Natacha Rambova), che erano direttamente ispirati alle illustrazioni di Aubrey Beardsley. Il progetto di Korda, che ha fatto anche sapere che la protagonista del film dovrebbe essere la ballerina Ludmilla Tchereina, non ha tuttavia nulla in comune con la «Salomè» cui sta pensando già da qualche tempo anche Orson Welles, il quale vorrebbe far interpretare il suo film da una ballerina negra.



1) John Huston, uno dei pochi registi hollywoodiani che cercano di andare contro corrente. - 2 e 3) Gina Lollobrigida e Vittorio Duse, interpreti di *Achtung banditi*. Questo film, sulla resistenza ligure e prodotto da una cooperativa di spettatori cinematografici, è diretto da Carlo Lizzani: un giovane preparatissimo al suo primo lungometraggio a soggetto. Altri interpreti del film sono Andrea Checchi e Lamberto Maggiorani; operatore: Gianni Di Venanzo, allievo di G.R. Aldo. - 4) Eliane Lage, interprete di *Caçara*, film supervisionato da Cavalcanti e che rappresenta il Brasile al Festival di Cannes. - 5) Un altro film brasiliano: *Salvador Daqui e Célia Biar in Terra* è sempre terra di Tom Payne.



Inquadratura tratta da Storm Warning; film recentemente diretto da Stuart Heisler e interpretato da Ginger Rogers, R. Reagan e Doris Day.



Cinema inglese. Sopra: da Dance Hall (« Ragazze inquiete ») di Charles Crichton. Sotto: la De Carlo, interprete di Hôtel Sahara di Annakin.



### Un film su Shakespeare...

...è attualmente in progetto a Londra; esso dovrebbe essere diretto da Laurence Olivier, e interpretato da Vivien Leigh, Ralph Richardson e John Gielgud. Per il personaggio di Shakespeare, oltre a quello di Olivier, si fanno tuttavia i nomi di altri due attori: Richard Todd e Alec Guinness.

### SVEZIA

Arne Sucksdorff...

...che ha diretto Ombre sulla neve, ha terminato un altro documentario dal titolo Gli uomini nella città: tali cortometraggi si distaccano stilisticamente dalla produzione corrente di documentari svedesi, a causa di una più spiccata tendenza fantastica, che in un certo senso si riallaccia alla tradizione più tipica della cinematografia nazionale. Continua peraltro la produzione di film a carattere eminentemente documentario, iniziata su larga scala fin dal 1930, e i cui maggiori rappresentanti sono oggi Gunnar Skoglund e Nils Jerring, organizzatore, fra l'altro, del cinegiornale della Svensk Filmindustri, la più importante produttrice di cortometraggi.

### SVIZZERA

Un film parlato in quattro lingue...

...è stato recentemente condotto a termine da Leopold Lindtberg, autore di uno dei più interessanti film di questo dopoguerra, Die letzte Chance («Ultima speranza», 1945): si tratta di un film ambientato a Vienna, che racconta le vicende di una jeep (per la cronaca: è la stessa jeep del Terzo uomo, di Reed), sulla quale si trovano quattro poliziotti, che rappresentano le quattro potenze occupanti. Il titolo è Quatre hommes dans une jeep.

### SPAGNA

«Alba de America»...

...sarà il titolo del film di prossima realizzazione sulla figura di Cristoforo Colombo, che verrà interpretato da Antonio Vilar. Il film, con ogni probabilità, sarà a colori. Si dice un gran bene, a tale proposito, del sistema spagnolo "cinefotocolor", col quale è stato recentemente realizzato Debla, la vergine gitana, imperniato sulla vita degli zingari di Granada, e nel quale appare la danzatrice Paquita Rico.

### UNGHERIA

«Due uomini»...

...è il titolo di un film di prossima realizzazione, tratto dall'omonimo romanzo dello scrittore ungherese Illyes Gyula, il quale ne sta curando personalmente la riduzione cinematografica. Tale film esalterà le figure di due eroi nazionali, il poeta Alessandro Petöfi e il generale Giuseppe Bem e verrà diretto dal regista del film a colori Matteo guardiano d'ocche: Kalman Dadaşdy.

### U. R. S. S.

Quattro Premi Stalin...

...di prima categoria, consistenti in centomila rubli ciascuno, sono stati assegnati ad attori, registi, operatori che hanno collaborato ai seguenti film: Mussorgsky, Missione segreta, Lontano da Mosca e Cina liberata. Fra i premiati sono i registi Grigor Roshal e Sergei Gherasimov, gli attori Nikolai Cerkassov, Alexander Borissov e Ciu Feng, gli operatori Nikolai Blazhkov, Vassili Kisselev,

Hsu Hsiago Ping e Su Ho Cing, mentre premi minori sono andati ai film Cosacchi del Kuban, Complotto dei condannati, e Gente coraggiosa. Nel campo del documentario e del film d'attualità, un premio di prima categoria di 75.000 rubli è stato assegnato al film a colori Vittoria del popolo cinese, ed altri premi sono andati ai film Nuova Cecoslovacchia, Germania democratica, Estonia Sovietica, tutti a colori, e al cinegiornale Scienza e tecnica. Fra i documentaristi che hanno ottenuto i maggiori premi sono: Vassili Belyayev, Vladislav Mikosha, Nikolai Sadkovich, Leonid Varlamov, Wu Wen Li, Li Hua e Hsu Lai.

Una «Facoltà della sceneggiatura»...

...consistente in un corso speciale di perfezionamento per soggettisti e sceneggiatori, è stata istituita presso l'Istituto superiore della cinematografia. Gli allievi dell'Istituto che frequenteranno il corso saranno inviati a scopo di studio presso le industrie e i cantieri di lavoro, presso i «kolkhoz» e le più svariate organizzazioni economiche e sociali, dove potranno attingere idee e spunti per film, ispirandosi alla vita quotidiana del popolo russo. Il problema dei soggettisti e degli sceneggiatori è stato inoltre analizzato e discusso in quest'ultimo periodo dallo scrittore e critico cinematografico Gavrilovich, che dalle pagine di Iskussvo Kino, organo del Ministero della cinematografia, ha sostenuto la necessità di creare nuovi scrittori per il cinema, affermando che i progressi compiuti ultimamente in questo campo, per quanto incoraggianti, sono soltanto «una goccia d'acqua, nel mare dei bisogni del cinema sovietico».

### U. S. A.

Anna Maria Pierangeli...

...dopo Teresa (realizzato in Italia) e The Light Touch (ancora in lavorazione), con Stewart Granger, interpreterà, sempre per la Metro, un nuovo film: Jealousy, nel quale apparirà accanto a Spencer Tracy. Come è noto l'attrice italiana, impegnata con un contratto di sette anni con la casa americana, viene lanciata negli Stati Uniti col nome di Pier Angeli, «tout court».

«M»...

...(Eine Stadt sucht einen Mörder), il celebre film realizzato da Fritz Lang nel 1931, è stato rifatto dal produttore indipendente Seymour Nebenzal, che fu anche il produttore della vecchia edizione. Il Nebenzal nei primi anni del sonoro produsse in Germania alcuni fra i film più importanti di Pabst, Westfront 1918 (1930) e Atlantide (1932), e in Francia, più tardi, un film di grande successo, Mayerling (1935) di Anatole Litvak.

A Spyros Skouras...

...Presidente della 20th Century Fox è stato conferito il premio annuale del «Philadelphia Fellowshipship Committee», che viene assegnato ai film che contribuiscono alla fratellanza fra le nazioni e fra le razze: i film della Fox che hanno determinato tale riconoscimento sono quelli che trattano appunto di problemi razziali, Barriera invisibile, Pinky e Uomo bianco tu vivrai. Il premio del «Red Book Magazine», di significato analogo, è invece stato assegnato (per la seconda volta) al produttore Darryl Zanuck.

NUOVA SERIE

15 APRILE

1951

CINEMA

60

## PERLINE PER GLI INDIGENI

L'ANNO scorso a Roma, fummo invitati alla conferenza stampa tenuta da un solido signore americano, di nome MacCharty; egli ci disse che alla M.P.A. (Motion Pictures Assoc.) stavano molto a cuore i film italiani, e che tale ente avrebbe costituito un ufficio allo scopo di facilitare ai nostri produttori la distribuzione dei film sul mercato americano. « Vi aiuteremo con tutta la nostra esperienza », disse il signor MacCharty, « vi insegneremo tutto quello che occorre sapere per far presa sul pubblico degli Stati Uniti ». Noi ascoltavamo con rispetto e ammirazione, pensando alle vignette che rappresentano lo Zio Sam col naso adunco, e un sacchetto di dollari stretto fra le mani. « Quanta malafede », pensavamo, « quante calunnie. Ecco qui un rispettabile nipote di Zio Sam, che non dimostra soltanto disinteresse, ma addirittura altruismo ».

Trascorse del tempo, ebbimo la Corea, le grandi piogge, la nuova rivista di Wanda Osiris, ma i nostri film, in America, continuarono a circolare in piccoli locali frequentati soltanto da un pubblico limitato. « Colpa vostra, non ci sapete fare », dissero gli americani. « Il nostro pubblico ha speciali esigenze ». Dedicammo il meglio della nostra mente a scoprire quali fossero tali esigenze: da Hollywood ci giungevano pellicole diversissime fra loro e, nella grande maggioranza, tali da soddisfare soltanto un can barbone annoiato. Studiammo le bellezze segrete di *R.X.M.: destinazione Luna*, e di altri ragguardevoli lavori che ottennero successo in America, ma quali fossero le esigenze speciali del pubblico d'oltreoceano non riuscimmo a capirlo. In compenso ci dissero che la censura osteggiava *Ladri di biciclette*, e che i cattolici americani trovavano blasfemo *Il miracolo*, precedentemente approvato dai cattolici nostri. « Ecco il male », pensammo; « per l'America non ci vogliono film crudi, con straccioni e pastore matto. Loro sono abituati al grande spettacolo e alla gente ben vestita ».

Ma noi avevamo in casa per l'appunto un grande spettacolo, storico per di più, e gremito di senatori romani, Santi, e nobili sentimenti. Se mai vi fu un film adatto al mercato americano, casto, avventuroso, ricco, questo è proprio *Fabiola*, che Blasetti diresse pensando anche, e forse soprattutto, all'America. Ma ecco che *Fabiola*, perfettamente doppiato in inglese, non ottiene programmazioni negli Stati Uniti, non riesce a entrare nei grandi circuiti. In compenso parte una delegazione italiana per discutere con i signori della M.P.A.

Dati i precedenti, ci sembra piuttosto ingenuo voler discutere, e riteniamo la situazione straordinariamente chiara. Gli americani intendono portare in Italia tutta la pellicola che hanno impressionato in cinquant'anni: film nuovi, film decrepiti, film in riedizione; ci manderanno forse anche le pel-

licole girate con macchine da dilettanti, dalle coppie in viaggio di nozze a Niagara Falls. In compenso, noi potremo mandare in America ogni nostro lavoro, senza limitazione alcuna; l'America collocherà le "pizze" in moderni frigoriferi chiusi a chiave, e ogni tanto il signor MacCharty o qualche suo collega varcheranno l'Atlantico apposta per mostrarci la chiave e darci disinteressati consigli. Inoltre, poiché non è vero che le statuette degli Oscar siano d'oro, ce ne assegneranno qualcuna; ma i grandi circuiti, le sale con quattromila posti non sono per noi, e se ne parliamo è soltanto per la nostra ben nota mancanza di tatto.

Vi fu un tempo in cui navigatori europei sbarcavano nelle Americhe e agitavano oggettini davanti agli occhi degli indigeni: « Guarda che bello specchietto », dicevano, « guarda che magnifiche perline di vetro; te le cedo per pochi chili di polvere d'oro ». Erano disonesti, d'accordo, ma da secoli son tornati alla terra, ed è un po' tardi perché si facciano scontare a noi i loro sistemi e i loro peccati. Stiamo accettando tutti gli specchietti e tutte le perline di vetro che Hollywood ci manda; ma ogni tanto darebbe gioia al nostro animo sentimentale veder un americano accettare le perline nostre. Non siamo esigenti: l'America ci manda ogni anno circa cinquecento film; ebbene, ne lasci entrare cinque dei nostri nei suoi grandi circuiti, e vediamo cosa succede. Vediamo se davvero il pubblico degli Stati Uniti è in grado di comprendere esclusivamente Abbott e Costello, se davvero molla mezzo dollaro soltanto a patto di vedere un "gangster" che dà calci in faccia a un altro "gangster". Noi non lo crediamo, e siamo convinti che, malgrado ogni suo difetto, la cinematografia italiana produce ogni anno parecchi film che potrebbero ottenere successo in America. La nostra perfidia giunge perfino al punto di credere che appunto per questo Hollywood, M. P. A. eccetera fanno quanto è in loro potere per impedirci di raggiungere il vero pubblico americano. E' chiaro, tanto per esemplificare, che *Fabiola*, presentato adesso in tutti gli Stati Uniti, falce-rebbe l'erba sotto i piedi del *Quo vadis?*, e ciò risulterebbe scarsamente gradito a tanta gente, che quindi difende i propri interessi. E va bene. Noi non possiamo chiedere che vengano difesi i nostri interessi, sarebbe troppo. Vorremmo però che almeno nessuno varcasse l'Atlantico al solo scopo di prenderci in giro; vorremmo esser trattati come uomini, e non come bambini. Il signor MacCharty non è eccessivamente bello da vedere né divertente da sentire; faccia i suoi affari e quelli dei suoi amici, e buon per lui. Ma non venga qui, a radunare noi poveracci e a raccontarci storielle che, data la situazione, suonano offesa. Insomma, non esiga gratitudine da noi per le fregature che ci dà.

■

# IL METODO CRITICO

CAPITA, forse, solo nelle scuole dove ci sono maestri che insegnano quello che non sanno e allievi che apprendono quanto già conoscono, di credere che il sapere sia qualcosa di preciso e definito da trasmettere come un bene materiale qualsiasi; perché, ormai, non c'è pedagogo di professione o d'occasione che non sappia essere la scuola generatrice del sapere, giacché insegnante e allievo si identificano in un processo di ricerca in cui entrambi imparano e insegnano. Soltanto una siffatta scuola è scuola davvero, orientatrice della cultura, di cui si trova all'avanguardia e non a rimorchio, posta al centro della vita e dell'attività umana e non rinchiusa e astratta in un infantilismo presuntuoso e grammaticale o polverizzata in un atomismo di specializzazioni la cui somma non fa il sapere perché al di fuori di quel concetto generale che lo rende vivo. Una scuola di cinema, una scuola nuova per una materia nuova, corre il rischio, da una parte di cadere nel pedantismo degli ignoranti che si improvvisano maestri e tendono a formulare regole e grammatiche e a suddividere in programmi, cioè in pillole da fare ingerire giornalmente agli allievi, perché i loro pochi studi e i loro fiacchi ricordi li portano a identificare la scuola coi banchi, la cattedra, i registri, gli orari, i programmi e con tutte quelle esteriorità, magari utili nei primissimi gradi di insegnamento, che lo stesso intelligente maestro elementare spezza in continuazione per realizzare la vera scuola e delle quali resta appena l'ombra nell'insegnamento superiore, dall'altra di precipitare in un superficiale e verbalistico praticismo, che i comunicati pubblicitari cercano di gabellare come concreto nesso tra gli allievi e i professionisti del cinema o come "funzione pratica" della scuola.

Se c'è un organismo che non vive di forme appariscenti, ma di seria sostanza, questo è la scuola: la sua azione formativa è tanto più lenta quanto più è concreta e profonda perché si inserisce nello sviluppo spirituale dell'individuo, lo alimenta e vi si dissolve come il lievito che nel pane non c'è più, ma senza il quale il pane stesso non ci sarebbe. Credere che una scuola siffatta valga per la quantità dei prodotti che sforna, (reginette di bellezza e giovani volenterosi che sanno battere il ciak, tenere un microfono in mano, caricare e scaricare una macchina da presa e magari conoscere una "grammaticheffa delle angolazioni"), come se si trattasse di una fabbrica di scarpe o di cappelli, è un altro pregiudizio di quanti scambiano l'agitarsi con l'agire, il fare come la negazione del pensare, e per i quali la parola cultura evoca pratiche misteriose, inutili e paurose. L'unico metodo possibile in una scuola, anche in una scuola di cinema, sia per quanto riguarda la tecnica artistica che quella scientifica, nel loro insegnamento teorico e pratico, è il metodo critico, attraverso il quale l'allievo, unitamente al maestro, prende coscienza del suo lavoro e di sé sul piano della realtà storica, al di fuori di ogni dogmatismo pedagogico e

ideologico. E' seguendo questo metodo che in Italia si sono venute diffondendo ed elaborando al Centro Sperimentale di Cinematografia e attorno al Centro (1) quegli indirizzi teorici del film, che oggi sono un patrimonio comune, sui quali lavorano le nuove generazioni e che hanno orientato ed orientano il lavoro dei più giovani ed avanzati registi. Le conseguenze di un tale metodo hanno un peso notevole sui singoli insegnamenti e i relativi programmi, che non possono né devono essere intesi come le tavole della sapienza cinematografica. Stimolare le facoltà critiche dell'allievo intorno ai problemi del film e al suo specifico lavoro, significa rispettarne la personalità e la libertà, indirizzandolo e guidandolo in questo processo di autoformazione nel quale egli deve cercare, e meglio, creare la "sua" verità che sarà così veramente sua anche se non è nuova.

Base fondamentale per tutti i corsi (regia, recitazione, fonica, ottica, scenografia, costume, musica) sarà, dunque, la critica storica ed estetica, che sola può mantenere una coscienza unitaria della creazione filmica nel particolare delle singole specializzazioni. E non si tratta semplicemente di rispondere alla domanda: "che cosa è il film?", in senso tecnico e artistico, ma anche in senso storico: rendersi conto del suo valore e della sua funzione, cioè, nella società contemporanea e delle responsabilità che vi sono connesse. Se si vogliono creare, s'intende, degli "uomini" di cinema e non dei vogatori per le triremi della speculazione. Questa impostazione generale servirà a mantenere lo stesso atteggiamento mentale anche nei confronti degli insegnamenti tecnici il cui valore strumentale non diventerà mai fine a se stesso, col pericolo di isolare lo specialista dagli altri se non addi-

**Con questo metodo, l'unico possibile anche in una scuola del film, l'allievo unitamente al maestro, prende coscienza del suo lavoro e di sé sul piano storico.**

rittura, come in taluni casi avviene, dall'opera nella sua realtà unitaria. C'è di più: al di fuori del metodo critico l'insegnamento si esaurisce al massimo in quindici giorni, durante i quali il cosiddetto insegnante vuota il sacco del suo sapere, che consiste in poche nomenclature particolari, qualche termine tecnico e alcune regolette elementari; dopo di che gli allievi ne sanno quanto lui e subiscono la mortificazione di un ritornello che non finisce mai, smaniosi di prendere spirituale — e forse anche materiale — possesso di quei mezzi attraverso i quali vorrebbero esprimere il loro mondo. Per il corso di attori il metodo critico significa impostare l'insegnamento sul concetto che l'attore di cinema è uno dei creatori dell'opera e che per tanto il suo lavoro non differisce da quello degli altri e richiede la stessa consapevolezza dei problemi estetici e tecnici del film. Impo-

stazione ardua, di carattere artistico e non psicologico, che richiede nell'allievo, oltre ai requisiti fisici, doti di fantasia e spirito critico, ma che è la sola che giustifica un insegnamento per attori di cinema. Altrimenti la produzione cinematografica fa da sé e, data la sua forza d'attrazione e le sue possibilità pratiche, con migliore successo.

Si è detto e si ripete fino alla nausea che una scuola del cinema deve avere una "funzione pratica", che la cultura e la teoria vi devono essere, se non bandite completamente, limitate al minimo a tutto vantaggio della pratica. La quale pratica è una dea venerata, particolarmente da coloro che pratica non ne hanno nessuna, e non si sa bene in che cosa consista se non nell'inibizione di adoperare le facoltà critiche, espressa col luogo comune del "non facciamo chiacchiere inutili". In una scuola del film che segua un metodo critico è evidente che non vi è distinzione tra teoria e pratica, due momenti della stessa attività che vicendevolmente si influenzano, giacché sono interdipendenti e tra essi non c'è che in astratto un prima e un dopo. Quello che, invece, è importante è che l'allievo, ogni allievo, faccia la sua pratica giacché quella degli altri, anche dei più insigni professionisti, ben poco gli giova. Egli ricaverà un maggiore insegnamento dai suoi stessi errori, dei quali dopo fatti prenderà coscienza, che dalle dimostrazioni pratiche di chi ormai è sicuro e padrone della tecnica. In questo senso il lavoro con la macchina da presa, sotto la vigilanza intelligente dell'insegnante che deve essere un collaboratore discreto, ha una notevole importanza anche perché deve portare gradualmente gli allievi da singole esercitazioni specializzate a esercitazioni sempre più ampie, fino a far intervenire i partecipi di tutti i corsi in una ripresa di carattere generale. Importante anche perché, avendo gli allievi diverse mentalità e formazioni culturali differenti a seconda del corso che frequentano, il lavoro in comune li forma e li adatta a questo aspetto della socialità in cui si deve estrinsecare la loro attività e li aiuta a perdere quelle esasperazioni individualistiche proprie dei giovani e particolarmente di quelli che in un certo qual modo si sentono "artisti". Infine li abitua all'identità tra fare e pensare, quando questo non è astrazione verbalistica e quello cieco agitarsi. Intesa in questo senso la vera pratica deve portare la scuola alla realizzazione del film: da questo si giudicheranno i suoi risultati e questo sarà l'indispensabile coronamento degli studi. Qui si parla, naturalmente, di un film che nasca dalla scuola, dai suoi allievi e non un film fatto nella scuola, che può avere anche una certa utilità, ma è tutta un'altra cosa.

Un simile metodo e una siffatta concezione di una scuola del film porta di conseguenza a una severa selezione degli allievi in quanto mira alla qualità e non alla quantità. Essa d'altra parte corrisponde anche alle esigenze del nostro cinema, che ha bisogno, sì, di elementi in tutti i settori, ma non sente la necessità di accrescere il già notevole numero di disoccupati che il mercato non riesce ad assorbire. Presuppone, inoltre, una scuola così concepita, una produzione nazionale che vada verso un

costante miglioramento, che tenda alla qualità e non si abbassi, invece, sempre più verso un deterioro commercialismo. E' questo un problema che investe tutta la politica cinematografica, ma che interessa la vita di un istituto che altrimenti si risolve in un inutile dispendio e in un tradimento delle aspirazioni e degli ideali di tanti giovani. Il loro problema non può trovare uno sbocco naturale in una collocazione più o meno obbligatoria nella produzione per la quale troveranno sempre resistenze magari giustificate. Occorre che la scuola diplomi, per così dire, elementi di prim'ordine e seriamente preparati il cui valore

sia già visibile da quanto realizzato durante il periodo scolastico e che l'industria, soprattutto, ne abbia bisogno, anzi ne senta il bisogno in quanto miri alla qualità della produzione. Come debba avvenire il reclutamento e la selezione degli allievi, di quali insegnanti e mezzi abbisogni una scuola così impostata è discorso che conviene fare a parte.

**LUIGI CHIARINI**

(1) La rivista Bianco e nero e lo stesso Cinema gravitavano intorno al Centro, che era diventato il propulsore delle ricerche e degli studi teorico-pratici sul film i cui problemi, proprio per questo comune lavoro, sono stati portati sul piano della cultura.

# NACQUE DA "ACCIAIO"

## il cinema ministeriale

**RICORDO** una mia visita, mi pare nel 1932, alla Cines, uno dei più importanti organismi di produzione cinematografica di allora, alla cui direzione, con un atto eccezionalmente coraggioso, era stato chiamato Emilio Cecchi, che aveva voluto al suo fianco i migliori fra i molti giovani che si occupavano di cinematografo. Erano quasi tutti miei amici, e li trovai col Cecchi entusiasti del nuovo lavoro, dei nuovi programmi e pieni di speranza. Mi parlarono subito di un nuovo film in preparazione: Acciaio. Finalmente il cinema italiano avrebbe avuto il suo grande film, il "film d'arte". I miei amici si dichiaravano liberi da interessi commerciali, da intromissioni politiche, da imposizioni di incompetenti altolocati, da direttive ufficiali. Abbiamo con noi, dichiaravano, tutti collaboratori di

ingombra tutto il film; Acciaio è un grande film, ma è anche purtroppo un film sbagliato. Sbagliato fin dal suo nascere. Come mettere d'accordo Ruttmann con Pirandello? Di fatto il regista ha veduto nel dramma umano di Pirandello soltanto un pretesto per creare immagini liriche isolate documentarie. E' risaputo infatti che il Ruttmann doveva allora la sua larga fama a precedenti film di carattere lirico documentario. Questo dissidio, questi due diversi filoni di ispirazione non amalgamabili, questo ibridismo compositivo, queste due vicende lirica l'una drammatica l'altra che non si incontrano mai, sono il più appariscente difetto del nostro film, difetto così evidente ed ingombrante che la critica cinematografica sebbene non troppo aggiornata e scaltrita nel 1933 non poté non rilevare e rivelare. Ma con densa miopia e poca generosità non seppe rilevare e rivelare i pregi del film, che in definitiva riuscì un inno grandioso anche se non del tutto antirettorico della potenza del lavoro umano dominante la potenza della natura. E la natura è resa con un senso di forza brutale, quasi fatale, con un chiaroscuro essenziale e spietato che avvolge, avvince, eguaglia uomini cose elementi. Malpietro con la sua musica, che scrisse a film ultimato, volle essere all'altezza del regista, ma i suoi dieci brani musicali sempre molto dignitosi (il pubblico e la critica spicciola li trovarono noiosi), che raggiungono qualche momento di efficacia descrittiva, sono troppo lontani dal mondo inquieto e fantomatico del musicista veneziano (caso mai più vicino a Pirandello che egli sembra qui dimenticare) e pertanto programmatici e voluti.

Acciaio è, ripeto, un film sbagliato, poi che la vicenda drammatica umana che gli avrebbe dato un alone di poesia, è stata dal regista tedesco sminuita, dimenticata, non capita e resa inutile e qualche volta persino ingombrante, ma è un film che documenta, che testimonia uno dei pochi tentativi seri appassionati disinteressati e che nel 1933 si poteva quasi considerare eroico, della cinematografia italiana. La caduta di Acciaio, poi che Acciaio cadde miseramente, volle dire la rottura di quel filo tanto

generoso quanto tenue, che univa i pochi uomini di buon volere, non ancora accordati alla parata celebrativa dei retori tronfi meschini ma bene ingrassati del cinema italiano. La caduta di Acciaio volle dire campo libero ai vari Villafranca, Campo di Maggio, Camicia nera, ecc. ecc., ed infine al "trionfo operettistico" del cinema ufficiale ministeriale, goffo gonfio falso e mastodontico: Scipione l'Africano!...

Giovani amici, mi dispiace di dover stare a letto con la febbre e di non essere fra di voi e di non rivedere dopo tanti anni il film che posso dire di aver visto nascere (1), ma vorrei che voi dimenticaste questa sera i difetti del film, sui quali io stesso ho forse troppo insistito, vorrei che voi vedeste in esso quel tanto di puro, di generoso, di disinteressato, di entusiastico che esso contiene.

**FELICE CASORATI**

L'articolo che pubblichiamo è il testo specificamente scritto da Casorati in occasione della retrospettiva di Acciaio organizzata, o non è molto, dal Cineclub Universitario di Torino.

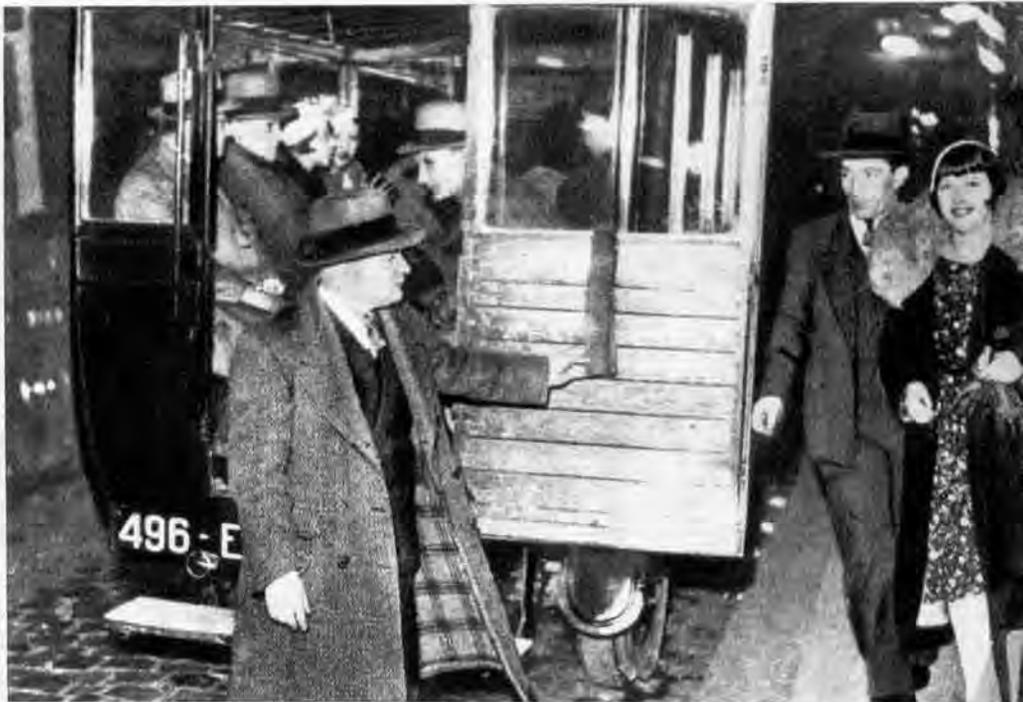
**La caduta del vecchio film Cines, diretto da Ruttmann su soggetto di Pirandello, volle dire campo libero ai vari "Villafranca", e al trionfo operettistico di "Scipione l'Africano".**

primissimo piano: il soggetto di un grande commediografo (Pirandello), la regia di un uomo celebre: Walter Ruttmann (anche Cecchi cedeva all'idea comune a troppi italiani, che soltanto con l'innesco di un apporto straniero si potesse rinsanguare l'anemico organismo del cinema italiano), la musica affidata a Francesco Malpietro; la sceneggiatura la facciamo noi, mi dicevano Soldati e Cecchi.

Sarà un grande film (e la parola "grande" sembrava echeggiare più volte ripetuta), un film scevro da vietati sentimentalismi, da frivolezze mondane, tutto "scoperto", tutto arioso, senza attori da palcoscenico, senza retorica teatrale; agirà come attore il popolo vero, l'uomo, la donna, la voce viva del lavoratore parlerà e sarà la sola protagonista (si facevano già strada i primi canoni dell'estetica russa). Questa volontà generosa e sempre mantenuta di creare il grande film, il film eccezionale, emana, emerge, è sempre presente e direi

→  
Isa Pola in Acciaio (1932) di Walter Ruttmann.





Ripresa meccanica della realtà; due fotografie tratte da una rivista francese. A sinistra: esterno di una casa equivoca. A destra: furgone cellulare e fermo di alcune prostitute.

# UN UOMO LIBERO

## NELLA CASA CHE SI MUOVE

*Il nostro Roberto Paoletta vede, nell'ultimo romanzo di Guglielmo Petroni, un buon soggetto per un film "realistico" nel senso indicato da Michelangelo Antonioni con "Cronaca di un amore"*

«L'ALBERGO Aquila d'Orò non era ruinato su se stesso come quasi tutti gli altri edifici della piazza, ma per uno di quei casi abbastanza frequenti, invece di sprofondare intero aveva soltanto perduto la faccia e mostrava una parte delle sue centocinquanta camere in fila, l'una sopra l'altra come gli scompartimenti di uno scaffale. Il primo chiarore del mattino, sorto d'improvviso come succede nelle belle giornate d'estate, illuminava gli interni ormai messi a nudo, così che in ogni stanza si poteva vedere che cosa era accaduto e che cosa rimaneva. Un gruppo di persone tra le poche che si trovavano sul posto assieme ai pompieri e a qualche squadra di soccorso, s'era radunato nel centro della piazza rimasto sgombero dalle macerie ancora fresche: stavano appunto parlando del bombardamento, di ciò che nel quartiere era rimasto e di ciò che non c'era più; dei morti che del resto erano pochi perché quella zona era stata quasi completamente abbandonata dagli abitanti. Le parole della donna dallo scialle nero fecero volgere tutti gli sguardi verso una delle stanze dell'albergo situata al secondo piano. Tra le tante che si vedevano una delle meno danneggiate: nell'interno quasi tutto era ancora a posto, nemmeno una sedia rovesciata vi si vedeva; soltanto, un lavandino di porcellana, evidentemente prima fissato alla parete che non esisteva più, penzolava nel vuoto oscillando impercettibilmente, attaccato ad un pezzo di tubo di piombo. Il sole nascente brillava quasi gaiamente su quella porcellana sospesa nel vuoto in mezzo al polverume e alla desolazione che si estendeva tutt'intorno. Sul letto di quella stanza rimasto intatto pareva infatti vi stesse ancora qualcuno composto come se continuasse a dormire. "Ma si muove!", dis-

sero tutt'un tratto molti; "è vivo!". Infatti dalle coltri mezze coperte di calcinacci si levarono due braccia; dietro le braccia fu poi vista piano piano una giovane testa d'uomo che sorgeva dal fondo del cuscino. Infine il dormiente che si destava in quella camera aperta ai venti ed agli sguardi indiscreti, si pose a sedere sul letto».

Nel presentare ai lettori questa pagina di prosa siamo sicuri che nessuno di essi tarderà ad individuare un frammento di racconto cinematografico, avanti la fase di sceneggiatura. Ora toccherebbe a noi indicare il film, cui essa appartiene. Ma non siamo in grado di farlo per la ragione che la pagina in parola non fa parte di nessun soggetto appositamente preparato per lo schermo. Essa invece apre il primo capitolo dell'ultimo romanzo di Guglielmo Petroni: *La casa si muove*. Forse il nostro lettore che sui manuali ha diligentemente appreso le varie fasi attraverso cui passa l'elaborazione scritta di un film, non ci perdonerà questo tiro giocato alla sua competenza, ma siamo sicuri che egli cambierà di avviso quando conoscerà le nostre buone intenzioni, che sono solamente quelle di provargli che non esistono in realtà i così detti specifici filmici, e cioè mezzi propri ed esclusivi del cinema, appunto in quanto

Guglielmo Petroni, nella pagina sopra descritta, li adopera in modo inequivocabile pur scrivendo un romanzo e non la trama di un film. Faremmo invece torto sicuro a quel lettore se egli rileggendo la pagina, non fosse in grado di estrarre, da sé solo, i numeri cinematografici che essa contiene ("treatment"). Dalla portentosa panoramica (alla Duvivier) delle 158 camere in fila, una sopra l'altra, come gli scompartimenti di uno scaffale al piano sfocato del primo chiarore del mattino, dal gruppo di persone (medio piano) che si trovano in piazza assieme ai pompieri e a qualche squadra di soccorso, alle parole della donna dallo scialle nero che fanno volgere lo sguardo (carrellata) verso una delle stanze dell'albergo, il "dettaglio" (alla Carné) del lavandino di porcellana fissato alla parete che non esiste più e che penzola nel vuoto, quello del sole nascente che brilla gaiamente sulla porcellana (effetto radente) completano la cinematografica visione fino al momento in cui (nuova carrellata subiettiva, con partenza dalla strada, dato che il punto di vista è sempre quello degli spettatori) il dormiente si desta e si pone a sedere sul letto. Ecco dunque aboliti in una sola volta ed in una sola pagina di letteratura, tutti i famosi fattori differenzianti che sono stati sempre ritenuti pecu-

liari della espressione cinematografica. Ciò non toglie che noi sentiamo la piena responsabilità del grave colpo recato all'entusiasmo degli zelatori del cinema puro, e ci aspettiamo di sentirci eventualmente dire, da qualche corrispondente della « Diligenza », che il tiro è stato ideato per dare ancora ragione a quanto dichiara Guido Aristarco, nel suo recente libro (*L'arte del film*) e cioè che rimanendo fermi al così detto cinema cinematografico, la storia del film sarebbe chiusa da tempo. Tanto più che il nostro spirito iconoclasta non si limita al giusto rilievo dell'autore ma lo spinge alle sue estreme conseguenze, per dimostrare che il cinema cinematografico non è mai esistito perché non uno dei così detti mezzi formativi del linguaggio cinematografico, se considerati nella loro funzione espressiva e non nella loro struttura meccanica, si può dire appartenga esclusivamente al cinema. A questo punto ci sia consentito parafrasare il testo di Benedetto Croce, nella sua lettera a *Bianco e Nero*, che Guido Aristarco ha avuto il

mente idoneo per ridurlo in film, sia pure ricreando il romanzo attraverso la propria sensibilità e perciò creando un'opera del tutto originale e diversa. Protagonista del racconto di Petroni è dunque Ugo Gattegna, e cioè il personaggio che abbiamo visto prestarsi così di buon grado alle molteplici esperienze della macchina da presa, nella pagina sovra riportata. Dopo aver rischiato per la sua indifferenza di essere colpito dalle bombe egli viene tratto in salvo, a mezzo della scala-porta, tra la meraviglia ostile dei presenti, i quali non riescono a perdonargli di non essersi deciso a venire giù, appena suonato l'allarme. Ma Ugo, dopo stretta la mano al vigile ed elargita una ricompensa si avvia verso il varco più grande, rimasto tra le macerie, abbandonando gli astanti nuovamente sopraffatti dalla tristezza, dopo il fugace diversivo della strana scena cui avevano assistito, col gusto di una corrida, sia pure incruenta. E se ne torna alla Casa Grande che è la sua dimora di campagna nella quale torna a vivere volontariamente solo, per

concentrarsi e resistere. Resistere, però, non, come può credersi, agli invasori o ai liberatori, ma alla brutalità e alla bestialità degli uomini, in genere, ai titoli dei giornali che esaltano sempre la immane sconfitta della flotta nemica, non importa quale, al gretto e petulante egoismo degli individui, di cui nessuno porta un vero Dio nel cuore, alla stessa violenta e prepotente volontà di vivere della intera umanità: per quanto egli non sia che un uomo libero, tenero, sensibile e pieno di pudore, forse un po' troppo chiuso e febricitante, sotto l'apparente corazza di imperturbabilità. Così egli rimane alla Casa Grande, dalla quale esce solo raramente, una volta per impedire il taglio di una bella pianta che doveva servire a metter su trincee e un'altra per invitare certi parenti della città, che non gli nascondono la loro incomprensione, fatta di malcelato disprezzo, per offrire loro l'ospitalità, nella sua dimora di campagna. Intanto la guerra avanza. Ma quanto più avanza tanto più Ugo Gattegna si irrigidisce, contro la sua cieca animalità, contro la sua "routine" sorda e fragorosa, la sua pesante e costante monotonia, la cieca volontà di vivere che essa rincrudisce disperatamente in ognuno. Poi tutti lasciano la zona, anche i parenti, ed Ugo rimane solo con la vecchia domestica, che non pensa neanche un momento di abbandonarlo. Ugo rimane ed assiste, con lo spirito desto e teso allo stringersi della morsa intorno alla Casa Grande, verificando meticolosamente, come uno scienziato, durante un'esperienza di laboratorio in vitro, il concentrarsi sempre più fitto dei vari indizi che presto si trasformano in segni e poi in realtà. Finalmente arrivano gli americani. E poiché egli si rifiuta di seguirli, non si sente altro che un piccolo scoppio secco, breve ed assurdo come quello di un mobile al cambiamento di stagione. Ugo cade e la poltrona rotola lontano, rovesciando un piccolo tavolo. Così egli muore, riconoscendo di aver saputo maledettamente bene troppe cose, avanti che accadessero e che



Ripresa artistica della realtà. A sinistra: da *Ma't* («*La madre*», 1926) di Vsevolod Pudovkin.

Sotto: da *Die freudlose Gasse* («*La via senza gioia*», 1925) di Georg W. Pabst.

merito di mettere in epigrafe alla sua dotta prefazione. « Le distinzioni delle arti, poesia, musica, pittura, (cinema) e via dicendo, rendono servizio pratico per la classificazione e cioè per la considerazione delle opere d'arte dall'esterno, ma non valgono di fronte alla semplice realtà che ogni opera ha la sua fisionomia e tutte la stessa natura, perché tutte sono alla pari poesia, o se così piace meglio, tutte sono musica e tutte pittura (e cinema). Dunque un film se si sente e si giudica bello ha il suo pieno diritto e non c'è altro da dire ». Dunque, ancora, non solo il cinema cinematografico non esiste ma esso può essere a volta a volta, pittura, musica o poesia, tutto cioè tranne puro cinema.

Dopo di che ci piace ritornare al romanzo di Guglielmo Petroni per esaminarlo, sotto l'opposto punto di vista. Dato cioè che questo romanzo è un'opera letteraria solo in quanto considerata dall'esterno, e per comodo di classificazione, vediamo piuttosto se, considerandolo dall'interno, e quindi solo mettendo a fuoco l'esperienza interna dell'autore, ci sia dato suggerire il nome di un regista italiano, particolar-



d'altra parte c'erano troppe cose che gli facevano male allo stomaco prima di pensarle.

Quali cose? Noi le sappiamo abbastanza per concludere che questa non è la storia di un egoista, ma di un uomo sensibile alla necessità umana di armonizzare le opere e la vita, ricco di una saggezza amara che i cattivi giorni hanno solo un poco esacerbata e che dentro di noi rimarrà certamente qualcosa di lui e della sua vita silenziosa, dopo aver letto il profondo e suggestivo romanzo di Guglielmo Petroni. Quale magnifico tema intanto, questo, per un film non realista, o per lo meno non bigottamente naturalista, con le solite scene di fermo delle prostitute e di interrogatorio al Commissariato, ma invece realista nel senso indicato da qualche grande maestro come Pabst o Poudovkin! Un film dove venisse trasfusa la sensibilità trepidante del suo protagonista, che lungi dall'essere impassibile e distaccato si sforza di mantenersi, ad ogni costo, a se stesso fedele, per rimanere, come Flaubert diceva di sé, una sensitiva in istato di vibrazione perpetua. Quale lezione per molti artigiani del così detto realismo cinematografico italiano e straniero, la storia di quest'uomo veramente libero. Che dire ora del regista da scegliere? Dopo aver visto i suoi mirabili documentari penserei proprio a Michelangelo Antonioni, tanto mi pare egli posseda lo stesso desiderio di attaccarsi e lo stesso bisogno di evadere che rappresentano la profonda vocazione di Guglielmo Petroni, quel suo medesimo gusto, pieno di pudore per le presenze che si impongono allo spirito, la stessa discrezione nell'adoperare il registro di tono minore ed il pedale, tutte le volte in cui occorre piegare la violenza concentrata della realtà, alla legge di qualche più profonda e segreta umana verità. Del resto Antonioni ha dichiarato a Parigi che il neo-realismo sta per finire. E che il solo mezzo di prolungarlo utilmente è « di interessarlo più all'interno che all'esterno cercando di esprimere i sentimenti prima di scegliere i "décors" ». Quanto agli specifici filmici, occorre ancora aggiungere che per Antonioni il solito giuoco di campo e controcampo, non dice perfettamente niente, che *Cronaca di un amore*, non contiene più di 160 piani (contro la media tripla di un film comune) e che uno di questi piani dura 128 metri, tutto questo in perfetto spregio di tutte le regole del così detto cinema puro o cinema cinematografico, i cui zelatori a furia di cercarlo, rischiano proprio di farsi sfuggire il cinema « tout court ». Vogliamo così tornare alle nostre anticipate conclusioni ripetendo quanto Francesco Flora ha scritto in un saggio riportato sul numero di *Sequenze*, dedicato al *Letterato ed il cinema*: « Porre la questione del vero cinema è sempre un arbitrio. Essa può valere solo come legge particolare della sincerità espressiva di un singolo artista, di quello che da un artista fu sentito come la propria apprensione del mondo, e che perciò non può essere la legge dell'altro, che sarà diversa e farà tutt'uno, con la sua capacità sensibile ».

ROBERTO PAOLELLA

# DECLINO E AVVENIRE DEL FILM INTIMISTA

Forse mai, come in questi ultimi anni, una produzione dettata da intime esigenze, è apparsa di così scarso e solitario risalto.

LA PERDURANTE esteriorità ovvero interiore povertà della più gran parte dei prodotti filmici attuali, c'induce ad avviare un discorso sulla sorte toccata, nell'ultimo decennio cinematografico, al film intimista. Mai, infatti, come in questi anni di rinnovata "invasione" americana, a gettare un panoramico sguardo sulla immaginaria distesa degli schermi, l'annosa "idrografia" dei generi cinematografici (fiumi di film bellico-patriottici, fiumi di "westerns" ca-

trali, torrenti di film-rivista, e così via) è apparsa di così scarsa e saltuaria portata in un genere meno vistoso e assordante ma umanamente più significativo. Mai, come in questi anni, la produzione rivolta al fine commerciale spessissimo e innaturalmente congiunto al fine propagandistico, è sembrata oscurare, almeno dal lato quantitativo, una produzione dettata da più intime esigenze. Ma poiché gli sguardi troppo panoramici possono facilmente ingannare, avviciniamo il



Da *A Man's Castle* («Vicino alle stelle», 1934), con Loretta Young e Spencer Tracy. Nel Borzage di questo film non si può più ravvisare il sommesso cantore dell'uomo-«sandwich».

nostro obiettivo. Vari interrogativi, allora, si pongono: si tratta di un declino assoluto o meno, di un'eclissi totale o parziale? E, nel secondo caso, l'eclissi nasconde un'evoluzione del "genere" che ci sta a cuore? Occorre, cioè, vedere se a un'indubbia fase declinante corrisponda almeno una prima fase ascendente: al quale interrogativo, di un interesse critico come si vede non puramente negativo, non sarà difficile rispondere, una volta superata la prima indistinta impressione, una volta operata una attenta cernita della produzione cinematografica che più da vicino ci riguarda.

Prima di inoltrarci in una simile disamina, riteniamo utile però riassumere in cenni essenziali, quanto più possibile brevi, i precedenti storici del tipo di film in questione. Che cos'è l'intimismo? E' una corrente, meglio una tendenza psicologica e ambientale, è una predilezione per i sentimenti e le scene intime, per i toni dimessi e delicati, per le analisi accortamente introspettive di uomini veri colti nei loro luoghi quotidiani. E' un "genere", con determinati personaggi e ambienti, ma altresì un modo particolare, più approfondito e raccolto, di rappresentare: anche se poi, al



Gli attori Celia Johnson e Trevor Howard in *Brief Encounter* (« Breve incontro », 1945) di D. Lean: una delle pochissime opere profondamente intimiste del cinema inglese del dopoguerra.



Ryan, Mitchum e Young in *Crossfire* (« Odio implacabile », 1947), film di Edward Dmytryk dove il personaggio del poliziotto è « quasi un simbolo di una rinnovata coscienza autocritica ».

pratico esame di opere e autori intimisti, verrà ovvia e naturale la scoperta e la distinzione di un intimismo vigoroso e schietto e di un intimismo compiaciuto e civettuolo ovvero annacquato di sentimentalismo. Si tratterà, comunque, di qualcosa di diverso e di lontano dall'ordinario prodotto esteriormente impressionante e rutilante. Carattere, accento tipico delle migliori cinematografie europee — basta pensare alla tedesca, macerata e ossessiva, fra il '24 e il '28, e alla francese, non meno inquieta e torbida ma più pensosa, fra il '30 e il '40 — l'intimismo non mancò neppure in una cinematografia come l'americana, che da un lato s'era mostrata così pronta a raccogliere l'insegnamento e l'eredità dei "colossi" del muto italiano e germanico, e dall'altro aveva saputo trarre dal suo ambiente naturale e dall'ardore attivistico dei suoi uomini un proprio inconfondibile "genere" ("western" e derivati). E alla sua introduzione e affermazione, che coincise all'incirca con gli anni del trapasso, contribuirono naturalmente dei registi europei o comunque legati all'Europa: si suole fare il nome di Paul Fejos (*Lonesome*, del '28, è uno dei suoi titoli più indicativi), unitamente a quello di un Fejos minore indigeno, Frank Borzage; ma altri parecchi se ne potrebbe aggiungere, da Chaplin, un grande anticipatore in questo senso, a von Sternberg, Murnau, il primo Capra, sino ad arrivare a Ford (passando per un altro indigeno, questa volta un "maggiore", Vidor). Esempio forse inospettato può offrire il primo von Sternberg, realistico pur con una diffusa patina letteraria e con chiari preannunci luministici del suo futuro stile più prezioso: in *Salvation Hunters* (1924), certe vivissime occhiate di Georgia Hale, taluni episodi come quello del fiammifero che le serve da "rimmel"

e della ditata di rosso chiesta in prestito alla "collega" o come quello del tentativo di seduzione impedito dalla semplice presenza del bambino, appaiono d'un carattere inconfondibile. Allo stesso modo i protagonisti, tre derelitti in cerca di uno spiraglio di luce (sui quali grava un grigio e duro destino, simboleggiato dalla draga imminente al principio, nonché dai toni generalmente scuri della fotografia) si possono considerare evidenti anticipazioni di tutto un mondo di piccoli uomini ai margini della vita vera e della società, rassegnati e paghi d'evadere nel sogno, che popolerà la produzione d'un Borzage. E come nei film di questi il sentimentalismo, non di rado anche troppo accentuato, qualcosa tempera il grigiore dei "salvation hunters": alla fine il sole si scorgerà in fondo alla loro strada. Questa stessa umanità, Borzage, lasciando gli angiporti, la cercherà nella periferia e nelle strade delle grandi città, nei caffè e nelle soffitte (a partire da *The River*, 1929), dando così un quadro forse non profondo ma certo sentito e quindi indicativo d'un costume. E ormai si potrà parlare di tutta una corrente, alla quale danno i loro assidui contributi registi come Wyler, Goulding, Stahl, Cromwell, Ben Hecht e Mac Arthur, alla quale dedicano qualche loro "vacanza", altri come King, Garnett, Van Dyke, McCarey, La Cava, Santell. Sono spesso pitture o studi di "uomini deboli", di "donne in ombra", di candide od oscure, semplici o morbide psicologie; pitture o studi, meno spesso, d'ambiente: ma anche nell'ultimo caso, è sempre un singolo carattere a staccarsi da quello che si considera "sfondo". Finché si giunge al 1937: una specie di canto del cigno.

Dopo tale data, film intimistici continuano a essere prodotti, pur se meno frequentemente che per il passato (il technicolor, la propaganda, il "divertimento", non si addicono all'intimismo); ma, anche quando contengono dei pregi, nulla più ci dicono di nuovo. Per convincersene, è sufficiente una scorsa all'ultima produzione dei succitati, ad eccezione d'un Wyler. Chi può ravvisare il sommo cantore dell'uomo-"sandwich" Tracy (*A Man's Castle*: « Vicino alle stelle », 1934), del ragazzo Nemecek (*No Greater Glory*: « I ragazzi della Via Paal », 1934) nel Borzage che trascorre con estrema indifferenza di mestiere da un "genere" all'altro di Hollywood? Chi non vede come un Henry King sia diventato, cogli anni, sempre più furbo e commercialmente "importante" e, salvo qualche fuggevole parentesi (per altro non del tutto apprezzabile), sempre meno sincero? Una relativamente maggiore coerenza si potrà riconoscere allo Stahl e al Cromwell, nel senso che pur costretti ugualmente ai prodotti di "routine", più o meno grossi, col marchio di Zanuck o chi per lui, han continuato a inserirvi, con varia frequenza ed efficacia, scene e motivi intimistici: purtroppo, senza obbedire a una vera ispirazione, che in quanto tale sarebbe riuscita innovatrice, e riguardo al mezzo appoggiandosi alla maschera nervosa, alla sensibilità espressiva di questo o quel valido interprete. E la malinconica rassegna potrebbe a lungo continuare, fino a includere un Ben Hecht impigliato nella sua stessa prestigiosa abilità e il Santell di *Winterset*

(« Sotto i ponti di New York », 1937) ridotto a innominabili pellicole con la "Divain-Sarong": la memoria d'ognuno fornisca le mancanti pennellate al quadro decadente. Ma a spiegare il quale non basterà, da sola, la ragione industriale. La più vera ragione sarà da cercare nei limiti stessi, "sentimentali", che contrassegnavano il Borzage migliore: da una partenza realistica si perveniva assai spesso a una soluzione romantica o romanticheggiante. Spingendosi su tale strada, era pertanto difficilissimo non andare a finire nel punto morto: dell'individualismo infecondo, del romanticismo senza sbocco in cui abbiamo visto sempre più ingolfarsi, quando del tutto non si sono arresi, questi registi. Bisognerà concludere con l'irrimediabile decadenza del film intimista? Ci sono, nell'ambito stesso del cinema americano, accanto a quelli negativi, dei dati positivi, tali da farci vedere in essi la più idonea premessa per una ripresa. Intanto, è giusto rilevare subito un primo fatto nuovo, almeno nella misura in cui adesso si presenta: l'intimismo, compresso nel suo genere più proprio (e si vuol dire con un mondo e un modo ben determinati), finisce con lo sconfinare negli altri generi, beneficamente contaminandoli. Così che, se nel passato poteva di tanto in tanto riconoscersi di riflesso, per es., nel regista (Warner Baxter) che osservava in disparte il suo spettacolo del film-rivista *42nd Street* (1933) di Bacon ovvero nella tensione e illuminazione psicologica del film-"gangster" *The Petrified Forest* (« La foresta pietrificata », 1936) di Mayo, adesso è riscontrabile in svariate produzioni: dall'ondata psicanalitica (*Blind Alley*: « Vicolo cieco », 1939, di Ch. Vidor, e il Lang di *Woman on the Window* e *Scarlett Street* in testa) all'ondata d'attualità (si

ricordi, per ricorrere a un solo esempio, *So Proudly We Hail*: « Sorelle in armi », 1943, di Sandrich, con l'infermiera Paulette Goddard che fa biblioteca circolante per i soldati delle sue lettere d'amore, e con Veronica Lake che non riesce a compiere la sua vendetta sul ferito nipponico). Tuttavia, quando non ha carattere episodico, esso riveste ancora un aspetto troppo effettistico perché sia da sopravvalutare. Se ne veda una riprova in film come *Going My Way* (« La mia via », 1944) di McCarey il quale, imperniato su un conflitto fra vecchia e nuova mentalità, pur con alcune intuizioni piuttosto fini riesce troppo combinato e superficiale, come *Lifeboat* (« I prigionieri dell'oceano », 1944) di Hitchcock il quale, imperniato sulle reazioni di un gruppo d'uomini differenti per razza professione ideologia e soltanto da un naufragio accomunati in una barca, risulta inceppato dalla bravura per la bravura.

Si è, qui, già fuori dall'"hortus conclusus" delle vecchie vicende e soluzioni a tipo individualistico, ma non si ha ancora chiara coscienza di un più largo e umano senso dei rapporti. Eppure, qualcuno ha già da tempo suonato la sveglia: Ford, Wyler. *Stagecoach* (« Ombre rosse », 1939) coi suoi otto viaggiatori, profondamente diversi per classe e moralità, costretti l'uno accanto all'altro, ha rotto gli schemi non solamente del "western" ma anche del film intimista, e l'opera cammina superbamente sul binario di due "leit-motiv": accanto a quello della tromba, quello degli occhi grigi e dolci di Ringo i quali, fra uno scossone e l'altro della vettura, si volgono pensosi da questo a quello dei suoi compagni. E l'acuta pittura (si ricordi, tra l'al-



Inquadratura tratta da *Winterset* (« Sotto i ponti di New York », 1937). Diretto da Alfred Santell, questo film, discutibile sul piano intimista, non manca comunque di un certo interesse.



Bette Davis e Herbert Marshall in un'inquadratura di *The Little Foxes* («Piccole volpi», 1941), significativo film intimista diretto da Wyler.

tro, il pezzo dell'ascolto del piano davanti all'ospite industriale) delle "piccole volpi" in *The Little Foxes* (1941) sarebbe incompleta di significato senza quel confronto finale, quel netto distacco di Sandra cresciuta dalla madre Regina. Si potrebbe, tra la vecchia guardia, anche accennare all'ondeggiante Milestone e soprattutto all'ultimo miglior Wellman; ma è, specialmente, la "giovane guardia", con quasi tutti i suoi nomi dal Wilder al Meyers, che ha mostrato i più vistosi, congrui segni di un primo superamento di limiti: vorrebbe un'analisi a parte. Ci piace, solo fermarci un istante sulle immagini del poliziotto di *Crossfire* (« Odio implacabile », 1947) quasi un simbolo di una rinnovata coscienza autocritica, e del piccolo negro curvo su se stesso eppur eloquentissimo di *The Quiet One* ('48-'49). In tali indicazioni tematiche, in tali nomi, la positiva premessa di cui sopra per una feconda evoluzione del genere. A dare, poi, un sia pur rapidissimo sguardo all'Europa, non c'è che d'averne confortevoli conferme. Se profondamente intimiste sono, in diverso modo, le due maggiori opere del dopoguerra inglese (*Brief Encounter* e *Hamlet*), se la pattuglia dei nordici mostra di non aver interrotto, nei casi più rappresentativi, una delle migliori tradizioni del paese, ma d'averne anzi arricchito i toni, se i francesi d'un tempo han trovato dei non indegni

continuatori negli Autant-Lara e compagni di oggi, se infine in più d'un rappresentante la Germania dopo l'anno zero appare ripiegata in sé, l'esempio, d'altro canto, sia di parecchi russi (a cominciare da Donskoi e Gherassimov) sia delle rivelazioni italiane, chiaramente dice come l'intimismo non sia affatto incompatibile con il più rigoroso realismo. Ancora una volta, c'è da registrare la maggiore ricchezza psicologica e maturità spirituale degli europei, presi nel loro complesso, nei confronti degli americani. Perdura, nella più parte dei casi, l'impostazione individualistica: ma assai più scavate sono le psicologie e ben più rilevante il senso dei rapporti, della socialità. Si pensi solo alla graduale scoperta del mondo da parte dell'adolescente Alessio Pieskov nella donskoiiana *Trilogia di Gorki* (1937-40), al dignitoso ritorno alla realtà, e all'alto rispetto di essa, dei due crepuscolari coniugati leaniani, dopo la fugace evasione. E a passare in Italia, quanti nomi non ci vengono subito incontro, da De Sica a Visconti a Rossellini per citare i più importanti? Dall'amorosa osservazione di *Teresa Venerdì* (1941) sino al duetto Ricci-Bruno che contrappunta intera la "passeggiata romana" di *Ladri di biciclette* (1948) non è stato, infatti, l'approfondirsi e allargarsi d'una schietta vena intimista? E l'Acitrezza di *La terra trema* (1948) sarebbe

stata completa, senza l'interno della casa dei Valastro (dove "interno" significa muri, oggetti, persone, consuetudini, sentimenti riposti; e ci torna alla mente l'immagine del magnifico Cola che sosta un momento davanti alla parete col ritratto dei suoi, prima di andarsene via)? E decisivo ci appare, ai fini della nostra ricerca, un *Paisà* (1946): non soltanto, come si scrisse, una rivendicazione italiana, ma assai più estesamente di umanità. Dal "Joe" che subito si mette a sillabare d'amore non appena rimasto solo con la "sporca" ragazza siciliana al negro che stende le gambe con immensa desolazione, finito il suo racconto-sogno allo scugnizzo il quale se l'è trascinato con un'armonica dove ha voluto, fino alle strade di tutta una città (Firenze) in ore incalzanti, ai frati sul chi va là dell'episodio del convento, ai tragici bambini al ritmo solenne e raccolto dell'episodio del Po.

Tutto quanto esposto ci permette di concludere che, pur dopo una lunga fase d'impoverimento e col perdurare d'incomprensioni e deviazioni, un più risoluto, meno limitato intimismo va maturando. E segni molteplici — quello di Antonioni è il più recente ma non sarà il solo — ogni giorno ci dicono che dei giovani l'hanno avvertito.

PAOLO MONDELLO

# I RAGAZZI VOTANO

## per "Domani è troppo tardi"

SECONDO recenti informazioni di stampa, sarebbe allo studio presso le competenti autorità legislative, un progetto legge tendente ad escludere, dalle comuni sale di proiezione, i ragazzi al di sotto di 16 anni. La realizzazione di questo progetto imporrebbe, ovviamente, la produzione su vastissima scala di film adatti a questa categoria di spettatori.

Quali sono le tendenze delle giovanissime generazioni nei riguardi di questa forma di spettacolo? Quale importanza ha il cinema nella formazione intellettuale e morale del ragazzo? Tenendo presente queste due istanze fondamentali, ci siamo avvicinati a loro.

Prima di tutto è stato necessario conoscere quanto tempo delle loro ore di svago i ragazzi dedicano al cinema. Il risultato è stato il seguente: solo l'1,5% vale a dire 17 persone su 1214, non va mai al cinema, adducendo come motivo la lontananza dai locali di proiezione; il 41%

vi si reca una volta alla settimana; il 26% più di una volta alla settimana; il 18,5% una volta ogni quindici giorni; il 13% una volta ogni mese e più. Si deduce che, se la suddetta legge venisse approvata, il mercato sarebbe in grado di assorbire almeno duecento film all'anno. Inoltre il ragazzo dimostra di aver una conoscenza del cinema piuttosto vasta, per quanto poco approfondita.

Ma questo pubblico quale genere di film preferisce? Va fatta subito una distinzione di sesso: il ragazzo preferisce i soggetti avventurosi ("westerns", polizieschi, di cappa e spada, di guerra), nonché i comici, specie se accompagnati da uno stuolo di belle figliole; le ragazze, invece, mostrano, accanto a un vivo gusto per l'avventura, una decisa preferenza per il "genere" sentimentale. Comunque il film a colori interessa più del bianco e nero. Un particolare importante è costituito dallo scarso interesse dei giovanissimi per i disegni animati: solo 69 ragazzi pari al 5,5% degli interrogati, hanno mostrato di preferire questo genere. Ciò ci sembra dovuto e allo scarso numero di disegni animati proiettati in Italia, e alla diminuita qualità di quelli in circolazione. I film documentari e scientifici hanno ottenuto un esiguo numero di preferenze, per la precisione l'1,3%.

Stabilito il "genere", esaminiamo ora quali sono i film prescelti dai ragazzi. Va anzitutto notato che costoro preferiscono a grandissima maggioranza quelli americani e italiani. Il cinema francese è quasi completamente assente (3 voti per Manon, 1 per Tra le undici e mezzanotte) e, se questo si può spiegare con lo scarso affluire sul mercato italiano di tale produzione, è assai meno comprensibile il disinteresse pressoché totale per il cinema britannico. Solo cinque opere sono state citate: Enrico V (7 voti) in cui molti hanno visto una bella fiaba; Amleto (6) soprattutto per la recitazione dell'attore "divo" Laurence Olivier; Scarpette rosse (6) per le suggestioni coreografiche e cromatiche; Cristo fra i muratori (3) per l'interesse "sentimentale" della trama; Il terzo uomo, infine, nonostante le lusinghe del soggetto, della presenza di attori notissimi e del famoso commento musicale, ha ottenuto un solo voto. Nessun voto è stato dato al cinema degli altri paesi (Messico, Svezia, Cecoslovacchia, Ungheria, U.R.S.S. eccetera): la ben nota situazione politica internazionale e le feudali condizioni del noleggio italiano, contribuiscono indubbiamente a questo stato di cose.

Per il cinema italiano l'interesse è molto vivo anche se non sempre rivolto a film di importanza culturale. Va tuttavia notata l'enorme attenzione con cui ragazze e ragazzi, di ogni età e di ogni ceto sociale, hanno seguito la proiezione di Domani è troppo tardi di Léonide Moguy, che ha avuto ben 163 voti. Il film, anche se la cri-



Molti ragazzi da noi interrogati hanno decisamente scelto, tra le attrici, Rita Hayworth.

Sono stati interrogati 1214 ragazzi e ragazze. Alla domanda: «Quale film preferite?» hanno risposto:

Domani è troppo tardi	163
I tre moschettieri	78
Torna a casa Lassie!	73
Film con Totò	72
Il cucciolo	70
L'amante indiana	49
La storia del dr. Wassell	30
Giovanna d'Arco	27
Aquile dal mare	27
La matadora	25
Per chi suona la campana	22
Cenerentola	20
La sepolta viva	20
Il brigante Musolino	20

Alla domanda: «Quale attore preferite?», hanno risposto:

Gary Cooper	353
Tyrone Power	227
Gregory Peck	160
Errol Flynn	132
Totò	82
Alan Ladd	78
Robert Taylor	34
Spencer Tracy	32
Clark Gable	31
Laurel-Hardy	23
Van Johnson	20
Laurence Olivier	20

Alla domanda: «Quale attrice preferite?», hanno risposto:

Ingrid Bergman	215
Rita Hayworth	107
Lana Turner	102
Esther Williams	84
Maria Montez	78
Elizabeth Taylor	73
Linda Darnell	45
Silvana Mangano	40
Greer Garson	34
Olivia de Havilland	30
Alida Valli	29
A. M. Pierangeli	24
Betty Grable	23
Silvana Pampanini	22
Jeanne Crain	20

tica più avveduta lo ha accusato di ipocrisia e conformismo, ha il merito indiscutibile di aver prospettato un problema, quello dell'educazione sessuale, profondamente sentito dalla grande maggioranza dei giovanissimi. Non è la sede adatta, questa, per impostare una polemica, ma sarebbe opportuno che produttori e soggettisti ritornassero su questo tema con maggiore sincerità e coraggio. Un altro fattore piuttosto importante da esaminare, è costituito dalla evoluzione delle preferenze dei ragazzi per il "genere" comico: mentre le generazioni precedenti hanno imparato a ridere con i comici d'America, le nuove ridono in italiano. Le funamboliche trasformazioni di Totò attirano moltissimo questi piccoli spettatori: 72 voti ai film di Totò, 82 persone che preferiscono l'attore Totò, 52 ragazzi che vorrebbero assomigliare a Totò! Scarso successo hanno ottenuto gli altri attori comici italiani: Macario, Scotti eccetera.

Un altro settore della produzione indigena, quella imperniata sulla narrativa cosiddetta popolare, riscuote un sensibile interesse, in particolar modo presso le ragazze: 20 voti ha ottenuto La sepolta viva, e 5 ciascuno La mano della morta, Il bacio di una morta, La monaca di Monza.

Viceversa i film della "nuova scuola italiana", che si sono imposti alla attenzione dei critici di tutto il mondo, non entusiasmano questo pubblico: 7 voti a Non c'è pace tra gli ulivi, 4 a Ladri di biciclette e In nome della legge, 2 a Cielo sulla palude e Cammino della speranza, 1 a Anni difficili, Sciuscià e Riso amaro. Soprattutto perché i problemi che questi film affrontano



Nella preferenza data a questo o quel film, gioca moltissimo l'elemento divistico. Le ragazze optano per Ingrid Bergman e Gary Cooper.

superano i limiti dell'esperienza umana dei ragazzi, ai quali interessa molto il problema dell'educazione sessuale, ma assai meno quello della disoccupazione o della mafia; mentre credono alle grosse parole (Onore, Giustizia, Vendetta) specie se ambientate in scenografie pittoresche, un tantino esotiche e condite con un vivo senso di avventura: Il brigante Musolino (20 voti), Il lupo della Sila (7).

La prevalenza nettissima dei film americani ci sembra soprattutto originata da questo stesso spirito d'avventura che si manifesta nel tradizionale grido: « Arrivano i nostri! ». Quindi le trame preferite intre-

nato alla diminuita popolarità dei comici americani. Resistono ancora i film di Stanlio e Ollio (13 voti) e quelli dei fratelli Marx (7), mentre i comici più recenti non hanno ancora raggiunto una vera popolarità: il gruppo dei film di Bob Hope ha ottenuto 3 voti, quello di Gianni e Pinotto e quello di Red Skelton 2. Fa eccezione il fenomeno Danny Kaye che ha ottenuto 12 voti, spiegati in gran parte per le belle donne di cui ama circondarsi e per gli eccezionali "numeri" di varietà. Questi due elementi costituiscono il fondamento del film rivista, che interessano in generale 62 fra gli interrogati, di cui solo quattro tut-

non solo quelle imperniate su un amore romantico e disperato (Per chi suona la campana, 22 voti; Fiori nella polvere, 10, Eterna Armonia, 10; La voce nella tempesta, 9), ma anche quelle ispirate ai nobili principi della "Società Protettrice degli Animali" (Torna a casa Lassie, 73; Il cucciolo, 70); e non è errato accostare a questi la maggior parte dei lungometraggi a colori di Walt Disney: Cenerentola (20), Bambi (11), Biancaneve e i sette nani (10), I tre caballeros (5), Fantasia (3).

Negli stessi film sentimentali possono venir compresi Giovanna d'Arco (27) variazione a fumetti della vita della Pulzella, La storia del dr. Wassell (30) esempio tipico della filantropia americana, La matadora (25) storia d'amore che si dipana tra le corride, Via col vento (17) mastodontica variazione sul tema di un amore in crinolina, e l'Ereditiera (17) in cui, più che l'analisi dei caratteri, ha avvinco il fatto puro e semplice.

Pochissimo interesse, e pare strano, suscitano i film "gangsters" e quelli che affrontano un problema sociale. Così, mentre qualcuno ha notato la riabilitazione dei pelliccioli in L'amante indiana, in quanto costoro fanno parte della mitologia del ragazzo, il problema razziale contemporaneo ha mostrato di interessarli pochissimo: Pinky e Uomo bianco tu vivrai (1). Per i film "gangsters", ha ottenuto sei voti Bandiera gialla, due La città nuda, e uno Gli angeli con la faccia sporca, e, se l'unico votante per Tutti gli uomini del re ha mostrato di intendere appieno i significati, gli undici che hanno scelto I migliori anni della nostra vita hanno dato la loro pre-

**INDUBBIAMENTE** il cinema occupa oggi un posto di grandissima importanza nell'esistenza di ogni persona. Ampia è la bibliografia di saggi storici e critici sul film; non molto esauriente appare invece, almeno da noi, la letteratura cinematografica riguardante le opinioni, i gusti e i desideri del pubblico. La nostra rivista intende dare un quadro di come vedono il cinema l'uomo e la donna italiani del 1951. A questa prima parte dell'inchiesta, riguardante ragazzi e ragazze dai 10 ai 15 anni, seguiranno altre puntate sugli studenti di scuole superiori, gli universitari, gli impiegati, gli operai, gli insegnanti, i professionisti, il clero, i critici e gli spettatori comuni.

Ringraziamo tutti coloro che hanno facilitato e faciliteranno il nostro compito.

ciano motivi di velocissime galoppate nel deserto infuocato, di duelli furibondi tra le rocce del West, di agguati e stragi di indiani, di grosse feste a base di whisky, di risse, di canti e di baci. Talvolta l'interesse dei ragazzi, più che ai "westerns" meccanici e faciloni (come L'ultimo dei Mohicani), è diretto su film che hanno un innegabile valore culturale: L'amante indiana (49 voti), di cui alcuni hanno notato la nuova impostazione tematica, e i film di Ford come I cavalieri del Nord-Ovest (17), Ombre rosse (8) e Fort Apache (6).

Parlando dei film di Totò, si è già accen-

tavia hanno mostrato la loro preferenza particolare per un film di questo genere: 2 a Bellezze al bagno e 2 a Ziegfeld Follies. Evidentemente i ragazzi vanno a vedere questi film per puro svago, e non ne serbano un duraturo ricordo. Un caso particolare è dato dal film I tre moschettieri (78 voti), che riunisce le caratteristiche della rivista e dell'avventura; si aggiunga il ricordo, spesso soltanto mitico, del libro di Dumas, e saranno chiare le ragioni di questa preferenza.

Abbiamo già detto che le ragazze amano le trame sentimentali, intendendo come tali

ferenza piuttosto al fattore sentimentale che a quello sociale. Anche i film di guerra interessano, particolarmente quelli aeronautici: Aquile dal mare (27) e Agguato sul fondo (15).

Ma nel film gioca moltissimo la presenza della "star", maschile o femminile. Infatti, se esaminiamo le preferenze per quanto riguarda gli attori "divi", notiamo subito che Gary Cooper, il quale ha ottenuto il 30% dei voti, è il protagonista di tre dei film preferiti. Questo attore è il solo che piaccia sia ai ragazzi che alle ragazze, soprattutto per la sua aria di buon figliolo e per le imprese eroiche condotte con esemplare modestia. Dopo di lui sono gli attori più generosamente provvisti di "sex-appeal" (Tyrone Power, Gregory Peck, Errol Flynn, Alan Ladd, Robert Taylor, Clark Gable) che hanno ottenuto il maggior numero di consensi. Va notato però che costoro appartengono in gran maggioranza, alla generazione 1930-40, mentre tra i più giovani, e ve ne sono di molto bravi, Montgomery Clift e Burt Lancaster vengono registrati con tre voti, Robert Mitchum e Victor Mature con uno solo. Cui fanno riscontro i 18 di Cornel Wilde e i 20 di Van Johnson; e, su un altro piano, i 18 di John Wayne, gli 8 di James Stewart, i 5 di Humphrey Bogart e di Orson Welles, i 4 di Joseph Cotten. Tra gli attori comici, riaffermata la nettissima prevalenza di Totò (82 voti), vanno sottolineati i 23 di Stanlio e Ollio, i 17 di Danny Kaye, gli 8 di Bob Hope, i 5 di Pinotto. Un solo attore francese Serge Reggiani, ha ottenuto un voto, mentre soltanto Laurence Olivier è ricor-

dato fra gli inglesi. Anche tra gli italiani sono i più maturi che riscuotono il maggior numero di consensi: Amedeo Nazzari (19) e Vittorio De Sica (12). Fra i più giovani ci sono i 18 di Gino Leurini accanto ai 5 di Raf Vallone, ai 2 di Gassmann, Girotti e Enzo Staiola, di 3 di Fabrizi e all'uno di Lamberto Maggiorani. Altro fattore interessante è la presenza di alcuni miti: Tarzan (8), Charlot (3), Ridolini (2) e Tom Mix (1).

Una netta distinzione di sessi va fatta per quanto riguarda le preferenze per le attrici. Se le ragazze optano per le bellezze caste e familiari (Ingrid Bergman, Elizabeth Taylor, Olivia de Havilland, Greer Garson, Jeanne Crain), i ragazzi scelgono decisamente il tipo di donna più immediatamente provocante (Rita Hayworth, Lana Turner, Esther Williams, Maria Montez, Linda Darnell, Silvana Mangano, Betty Grable e Silvana Pampanini). Fra le attrici italiane vanno anche notati i 24 voti di Anna Maria Pierangeli, i 17 di Anna Magnani e gli 8 di Lucia Bosè. Va aggiunta un'attrice francese, Cécile Aubry (8), tre inglesi, Vivien Leigh (5), Jean Simmons (3) e Moira Shearer (1); una messicana, Maria Felix (2). Qualcuno si è anche ricordato di attrici che hanno ormai il loro posto nella storia del cinema. 10 voti per Greta Garbo, 8 per Bette Davis e Barbara Stanwyck, 5 per Katharine Hepburn e perfino 2 per Gloria Swanson (!).

Su 1214 interrogati, alla domanda «A quale attore vorreste assomigliare nella vita?», 509 hanno risposto «A nessuno», in parte perché persuasi di avere una pro-



pria personalità, in parte perché, fraintendendo, si sono dichiarati inadatti al mestiere d'attore, obbedendo in questo anche a pregiudizi pseudo-moralistici. I rimanenti vogliono assomigliare a Gary Cooper (108) perché "buono e semplice", a Errol Flynn (69) "per le sue qualità di spadaccino", a Totò (52) "perché fa ridere", a Tyrone Power (50) "perché bello", a Alan Ladd

(37) "perché audace e temerario", a Gregory Peck (22) "perché simpatico", a Tarzan (18) "perché molto forte". Particolare curioso: un ragazzo ha scritto di voler essere Rodolfo Valentino, e un altro ha espresso il desiderio di combattere contro gli indiani, vocazione però terribilmente ostacolata da sua madre! Fra le ragazze, invece, 27 vogliono assomigliare alla Berg-

man, 26 alla Taylor, 23 alla Hayworth, 17 alla Pierangeli, 16 alla Williams.

In complesso queste risposte rivelano una desolante mancanza di senso critico, un'assoluta condiscendenza al fenomeno divistico, un profondo interesse per l'avventura e il sesso.

A. PITTA e E. CAPRIOLO

(1. continua)

1) Tamara Lees e Totò. Le funambolistiche trasformazioni di Totò attirano molto i ragazzi. - 2) Talvolta l'interesse dei giovani spettatori è diretto a "westerns" sociali come L'amante indiana. - 3) Il cinema francese è quasi completamente assente nelle risposte: Mannon ha ottenuto tre voti. - 4) Tra i costumi detti film neorealistici italiani, Non c'è pace tra gli ulivi ha battuto Ladri di biciclette e Il cammino della speranza. - 5. Cristo fra i muratori è piaciuto soltanto per gli elementi «sentimentali» della trama. - 6) La maggior parte degli interrogati ha votato per Domani è troppo tardi di Moguy.





Fred Zinnemann e Anna Maria Pierangeli, regista e interprete di *Teresa*, film presentato con vivo successo negli Stati Uniti d'America.

LETTERA DAGLI STATI UNITI

## DOPO IL PROCESSO DEI DIECI nuove commissioni d'inchiesta

**Chaplin e Robert Flaherty si apprestano a realizzare nuovi film. - Il successo di "Teresa", la recente opera di Fred Zinnemann con Anna Maria Pierangeli.**

HO ASSISTITO in questi giorni alla proiezione privata di *Teresa*, prodotto e diretto da Fred Zinnemann per conto di Arthur Loew e della Metro Goldwyn Mayer. In una intervista pubblicata nel n. 40 di *Cinema* Renzo Renzi accennò allo scopo prefissosi da Zinnemann nella realizzazione di questo suo ultimo lavoro. Cito ora le dichiarazioni dello stesso Zinnemann, pubblicate recentemente dal *New York Times*: «L'idea di *Teresa* nacque in un pomeriggio del 1947, quando Arthur Loew, presidente della Loew's International Corporation (nota col vecchio nome di Metro Goldwyn Mayer), mi portò nel Long Island a vedere un gruppo di vecchie e sconesse baracche militari ospitanti centinaia di veterani di guerra, le loro mogli e i loro figli: eccellente materiale per una trama basata sulle avversità e sui problemi di quei giovani che, ritornando dalla guerra, vengono a trovarsi in un mondo confuso e sovrappopolato, e che devono fronteggiare da soli, senza ufficiali superiori e senza regolamenti militari». Coll'ausilio di due scrittori, Alfred Hayes e Stewart Stern, la trama fu elaborata coscienziosamente. *Teresa* descrive l'arrivo a Scascoli, durante la guerra, di una giovane recluta americana, Philip Cass. Nel villaggio semidistrutto, sito in prossimità della linea di combattimento, egli incontra una fanciulla italiana, Teresa, di cui si innamora. Terminata la campagna, Philip sposa la ragazza e s'imbarca alla volta della Patria, preoccupato e coi nervi ancor scossi. Il suo

ritorno in famiglia, con un padre inetto e debole e una madre accasciata dal peso di una miseria continua e senza speranze, aggrava la situazione, specie quando la sposa di guerra arriva dall'Italia. Teresa s'accorge immediatamente dell'ostilità della suocera e della debolezza del marito. Alla vigilia di essere madre, abbandona la casa e partorisce nell'ospedale municipale di Bellevue. Alla fine Philip affronta con coraggio la nuova situazione; inizia con la moglie e il figlio una vita indipendente e con uno scopo ben definito.

*Teresa* è un film serio e dignitoso. Gli elementi documentaristici e l'introspezione psicologica sono singolari. I rapporti tra militari e civili nella Scascoli semidistrutta, il contrasto tra la forte personalità della fanciulla e la confusa e sbandata umanità d'una recluta inviata al macello, il maturarsi inesorabile e feroce dell'ostilità nella vecchia casa di New York, sono suggeriti

con vigore da Zinnemann. John Ericson, alle sue prime armi, s'è rivelato buon attore; e ottima attrice Annamaria Pierangeli, che per esigenze fonetico-glottologiche viene presentata col nome di Pier Angeli. La prima parte del film, girata come è noto in Italia, è quasi perfetta. Nella seconda invece, occorre notare che la figura del padre viene data solo di scorcio; anche la figura della madre, che segue uno schema meccanico, non appare sufficientemente giustificata. Lo spettatore si trova di fronte ad una situazione le cui cause risultano poco chiare.

Charles Spencer Chaplin ha intanto preparato e completato i piani per *Limelight*, che sarà da lui prodotto, diretto e interpretato. Il film narrerà di un grande ex "clown", rovinato dall'alcool, che salva una giovane ballerina, vittima di paralisi psicologica, dal suicidio e l'aiuta a rientrare nella normalità, facendola infine assurgere al rango di grande danzatrice. Elia Kazan sta per dare il via ad un film Fox sulla vita del rivoluzionario messicano Emiliano Zapata; l'attore principale è Marlon Brando, rivelato da Zinnemann in *The Men*. Il titolo provvisorio del film è *The Beloved Tiger* («La tigre amata»). Robert Flaherty si appresta a realizzare un primo film sulle località ancora sconosciute al pubblico normale. L'iniziativa è promossa da Cinerama Inc., un nuovo sistema di fotografia a colori e colonna di registrazione sonora. Stanley Kramer ha firmato un contratto con la Columbia Pictures, per la quale produrrà *Member of the Wedding*, *Death of a Salesman* e *Happy Time*.

A Hollywood, intanto, una speciale commissione è al lavoro per scoprire l'affiliazione di personalità cinematografiche a partiti di sinistra. L'attore Larry Parks, Al Jolson in *The Al Jolson Story*, ha dichiarato il suo passato comunista. John Wayne, presidente della anticomunista «Alleanza cinematografica per la preservazione degli ideali americani», ha detto testualmente: «Penso che il coraggio di Larry Parks, nel dire la verità, è da lodare». Quale sarà la posizione ufficiale di Hollywood nei confronti di personalità confesse di comunismo? L'attuale inchiesta è la più importante dall'epoca in cui i famosi "dieci" furono condannati alla prigione per rifiuto di confessare l'iscrizione o meno al partito comunista.

GIORGIO N. FENIN

## A EVA L'OSCAR

SEGUENDO una consuetudine che vige dal 1928, gli inizi della primavera hanno salutato anche quest'anno l'arrivo dei premi Oscar. Il consuntivo del 1950 è stato esposto dalla melliflua voce di Fred Astaire al Teatro Pantages di Hollywood al cospetto di 2.800 spettatori, dei microfoni della radio e degli iconoscopi della televisione. E i risultati sono, in definitiva, i seguenti:

José Ferrer, interprete di *Cyrano de Bergerac*, ha l'Oscar per il miglior attore del 1950.

Judy Holliday, interprete di *Born Yesterday*, è considerata la migliore attrice.

Per i ruoli secondari, il premio per at-

tori è toccato a George Sanders (interprete di *All About Eve*), e per attrici a Josephine Hull (*Harvey*).

Il miglior film del 1950, sempre secondo la maggioranza degli undicimila "cervelli" è *All About Eve* diretto da Joseph L. Mankiewicz e allo stesso Mankiewicz (che già lo scorso anno incamerò due statuette con *Letter to Three Wives*) sono stati assegnati l'Oscar per la miglior regia e l'Oscar per la migliore sceneggiatura.

Il premio per il miglior scenario originale è andato a Billy Wilder, Charles Brackett e D. M. Marshman jr., per *Sunset Boulevard* («Viale del tramonto»). Il miglior soggetto originale: *Panic in the Streets*

**A Mankiewicz gli Oscar per il miglior film ("All About Eve"), la regia e la sceneggiatura; quelli per l'attore e l'attrice a José Ferrer e Judy Holliday. "Le mura di Malapaga" di René Clément premiato tra i film stranieri.**

(« Bandiera gialla ») di Edna e Ewardard Anhalt. La migliore fotografia in bianco e nero (tenendo conto che la giuria considera raggruppati i film inglesi e americani): quella di Robert Krasker per The Third Man (« Il terzo uomo »). Miglior risultato negli effetti speciali: George Pal per Destination Moon. Miglior montaggio: Ralph E. Winters e Conrad A. Nervig per King Solomon's Mines. Miglior documentario breve: Why Korea?. Migliori costumi in bianco e nero: quelli disegnati da Edith Head e Charles Lemaire per All About Eve.

Nel campo della produzione, la famosa targa "Irvin Thalberg" è passata, per la terza volta, nelle mani di Darryl F. Zanuck. Motivo? « Per una produzione decisamente alta negli scorsi tre anni ». Nel campo dei cortometraggi s'è fatto notare Gordon Hollingshead, della Warner Bros, che ha vinto il suo dodicesimo Oscar con il lavoro, ad una bobina, Granddad of Ra-

mati invece per il perfezionamento nel ramo della registrazione sonora col "multi-track magnetic system".

E gli stranieri? Nessun francese s'è affermato, se vogliamo considerare squisitamente italiano il film Le mura di Malapaga a dispetto del regista gallico e di altri suoi collaboratori connazionali. Poiché la produzione ha il marchio italiano, l'Oscar è stato affidato — per l'inoltro — al console d'Italia a Los Angeles. Quanto a Titan: the Story of Michelangelo, ritenuto il miglior documentario a lungometraggio, la sua storia è un po' complicata. Realizzato in Italia dal regista tedesco Curt Oertel dal '38 al '40, è stato in seguito acquistato dal produttore Robert Snyder che ha affidato l'incarico di un nuovo montaggio al regista Robert Flaherty. Il commento è stato detto da Fredric March.

Lasciamo da parte la consueta cronaca, che ovviamente gravita intorno al gioco mondano e soccombe sotto il sovraccarico pubblicitario. E tiriamo invece le somme nella colonna della "maturità di Hollywood". Che l'Oscar funga da scarico di coscienza è indubitabile. Non ha forse assegnato, tre lustri fa, la città del cinema, lo stesso massimo premio a Luise Rainer per due anni di seguito, stroncando così l'accusa di xenofobia? Non ha voluto forse onorare nel '48 un attore come Ronald Colman già al tramonto ma per certi versi

A sinistra: José Ferrer, Oscar per il miglior attore (Cyrano de Bergerac di Michael Gordon)  
A destra: Judy Holliday, Oscar per la migliore attrice (Born Yesterday di George Cukor)



Anne Baxter e George Sanders in All About Eve, diretto e sceneggiato da Mankiewicz.



ces. Tra i cortometraggi in due bobine, l'Oscar è andato a In Beaver Valley (apparso in Italia, di recente, col titolo (La valle dei castori). Il miglior disegno animato è invece Gerald McBoing-Boing di un allievo, secessionista, di Walt Disney.

E in campo tecnico? La miglior scenografia in bianco e nero è quella di Hans Dreier e Walter Tyler per Sunset Boulevard. E gli stessi nomi, Dreier e Tyler, ricorrono per l'Oscar alla scenografia a colori, e precisamente per Samson and Delilah. Fra le conquiste specificamente tecniche, l'Oscar della migliore "conquista" è di James Gordon che ha perfezionato quell'apparecchio chiamato "multiple-image viewer". John Livadary, Floyd F. Campbell e L. W. Russell si sono affer-

rispettabile? Non ha tentato di incoraggiare con un Oscar, lo scorso anno, quella specie di parente povero — ma eccellente — che è Broderick Crawford? Quest'anno l'attore insignito dell'Oscar proviene dal teatro e non nasconde la sua scarsa simpatia per il cinema, e pure di origine teatrale — con frequenti nostalgie per il palcoscenico — è la ventottenne Holliday che gli undicimila aborigeni di Hollywood hanno considerato la migliore. Rivincita del teatro nei confronti del cinema, o generosità stucchevole di una Hollywood ha bisogno di nuovi feticci? E il film, quell'All About Eve, non è forse ambientato a Broadway e tratta il teatro come Sunset Boulevard tratta il cinema?

Di sicuro sappiamo questo: che Viale

del tramonto, il significativo risultato di una Hollywood che s'è accostata al confessionale, ha urtato i maggiorenti locali, e che Gloria Swanson, a dispetto di una interpretazione notevolissima, ha dovuto piegare il capo di fronte ad una astuta quasinovizia in vena di interpretazioni a "cliché". Senza dimenticare che tanto il Cyrano, veicolo del successo di José Ferrer, quanto Born Yesterday, il film della Holliday, sono tratti da due lavori per il palcoscenico.

Il cinema — soccorso dal teatro — parla troppo ormai; ciò è chiaro. E stavolta ha imbonito anche coloro che sino alla vigilia degli Oscar passavano per gli imbonitori del mondo.

F. BER.

# CLAIRE TREVOR

CLAIRE TREVOR ci è diventata sempre più familiare via via che, dal lontano 1933 è apparsa in ruoli più o meno importanti, in film più o meno belli. Compiuti gli studi universitari a New York, dove è nata, si iscrisse all'Accademia d'Arte drammatica e successivamente passò al cinema iniziando la sua attività come attrice di cortometraggi. Poi, per anni, ebbe piccole parti in numerose pellicole, ma senza mai ottenere un successo personale. Forse Claire Trevor ha avuto il torto di non essersi imposta con un lancio sensazionale, di quelli a tipo scandalistico, che pure hanno avuto talvolta il merito di rivelarci qualche buona attrice, per esempio la Darnell; o forse ha il torto di non essere propriamente bella. Ma il cinema, è noto, non ha bisogno di donne belle, ha soprattutto bisogno di buone attrici.

La prima interpretazione notevole di Claire Trevor, fu quella di *Dead End* (« Strada sbarrata », 1937), dove apparve nella parte dell'ex-fidanzata del bandito, diventata una donna da marciapiede. E certo Ford dovette apprezzare allora le doti drammatiche dell'attrice, poiché due anni dopo la scelse come interprete di *Stagecoach* (« Ombre rosse »). Ford, che ha sempre preferito creare da sé i propri attori piuttosto che piegare alla sua regia attori già celebri, ha trovato nella Trevor l'argilla che dava forma inedita ad un motivo a lui particolarmente caro, e cioè la dimostrazione che nelle creature del popolo si trova assai spesso quella riserva di generosità e di coraggio che salva le situazioni più imprevedibili. Anche se, — come la ragazza "libera" e il bandito — esse abbiano peccato e siano perseguitate, perché il loro peccato è sempre di eccesso; mentre i due aristocratici che prendono posto nella diligenza — la dama e l'ex ufficiale — peccano per difetto, essendo pronti a togliersi la vita di fronte al pericolo. Generoso ed energico, questo personaggio libero da interessi personali o pregiudizi, con il suo atteggiamento sereno di fronte alle allusioni di cui è fatta segno, offre la misura di quanto abbia sofferto. A suo modo ci racconta la storia di una ragazza di campagna che ha fatto "carriera" in paese, ma che la corruzione non ha guastato. L'unico momento di ribellione è rintracciabile nel gesto di scoprirsi la caviglia nel salire sulla diligenza, ma è senza ombra di civetteria perché la provocazione è diretta alle puritane e non agli uomini. E' il gesto di sfida e di congedo di una donna ancora giovane e sicura di sé. Sul motivo di questa semplicità si sviluppa il personaggio, prima in un pudico indovinarsi uguale e complice al destino del bandito, poi parte vitale della vicenda che travolge tutti e ritrovando le risorse della sua fervida natura. E' per lei una nuova occasione di vita, un rifiorire che culmina nella rivelazione dell'amore materno, quando stringe il bambino che ha aiutato a nascere e in questo atteggiamento innamorerà di sé, per sempre, il bandito. Alla donna del tempo ro-

mantico che essa impersona ha dato anima e sensibilità moderne, scavando entro la figura della ragazza del West il dramma di una solitudine in cerca di solidarietà e di intesa.

Dopo *Stagecoach* segue per la Trevor un lungo periodo di oscurità, o quasi. Dovremo giungere al 1948, l'anno in cui prenderà parte a *Key Largo* (« L'isola di corallo ») di Huston, per sentire ancora par-

mediocre film di W. A. Seiter *Borderline* (« Guerra dei sessi », 1950) la Trevor offre un buon saggio di recitazione: interpreta la parte di una "police-girl" incaricata di scoprire un contrabbando di cocaina: attraverso peripezie d'ogni genere, mette in atto vari stratagemmi e non si perita di mostrarsi con la faccia impiastriata della più inverosimile "crema per notte". E' insomma il tipo della bionda intrepida con fantasia, comunque assai simpatica e dotata di un notevole "humour". La sua personalità riesce a rimediare alla insulsaggine del personaggio attribuendogli riflessi che vanno al di là del suo limite, corredandolo per esempio di una femminilità un poco leziosa ma

## FILMOGRAFIA

1933: *The Last Trail* di James Tinling, con George O'Brien e El Brendel; *Life in the Raw* di Louis King, con George O'Brien e Greta Nissen; *The Mad Game* di Irving Cummings, con Spencer Tracy e Ralph Morgan; *Jimmy and Sally* di James Tinling, con James Dunn e Harvey Stephens. - 1934: *Hold that Girl* di Hamilton MacFadden, con James Dunn; *Wild Gold* (*Oro maledetto*) di George Marshall, con John Boles e Harry Green; *Baby, Take a Bow* (*Piccola stella*) di Harry Lachman, con Shirley Temple e James Dunn. - 1935: *Elinor Norton* di Hamilton MacFadden, con Hugh Williams e Norman Foster; *Dante's Inferno* (*La nave di Satana*) di Harry Lachman, con Spencer Tracy e Henry B. Walthall; *Spring Tonic* di Clyde Bruckman, con Lew Ayres; *Black Sheep* di Allan Dwan, con Edmund Lowe e Tom Brown; *Beauty's Daughter* (*anche: Navy Wife*) di Allan Dwan, con Ralph Bellamy e Ben Lyon; *My Marriage* di George Archainbaud, con Kent Taylor. - 1936: *The Song and Dance Man* di Allan Dwan, con Michael Whalen e Paul Kelly; *Human Cargo* di Allan Dwan, con Brian Donlevy e Alan Dinehart; *To Mary-with Love* (*La moglie riconquistata*) di John Cromwell, con Warner Baxter e Myrna Loy; *Star for a Night* di Lewis Seiler, con Evelyn Venable e Jane Darwell; *Fifteen Maiden Lane* (*Ultima partita*) di Allan Dwan, con Cesar Romero e Douglas Fowley; *Career Woman* di Lewis Seiler, con Michael Whalen e Isabel Jewell. - 1937: *Big Town Girl* (*Sotto la maschera*) di Alfred Werker, con Donald Woods e Alan Baxter; *Time Out for Romance* di Malcom St. Clair, con Michael Whalen; *One Mile from Heaven* di Allan Dwan, con Sally Blane; *Second Honeymoon* (*Mia moglie cerca marito*) di Walter Lang, con Tyrone Power e Loretta Young; *King of Gamblers* di Robert Florey, con Lloyd Nolan; *Dead End* (*Strada sbarrata*) di William Wyler, con Sylvia Sydney e Joel MacCrea. - 1938: *Walking Down Broadway* di Norman Foster, con Michael Whalen; *The Amazing Dr. Clitterhouse* (*Il sapore del delitto*) di Anatole Litvak, con E. G. Robinson e Humphrey Bogart; *Valley of the Giants* (*La valle dei giganti*) di Wil-

liam Keighley, con Wayne Morris e Alan Hale. - 1939: *Stagecoach* (*Ombre rosse*), di John Ford, con John Wayne e Thomas Mitchell; *I Stole a Million* (*Sono colpevole*) di Frank Tuttle, con George Raft; *Allegheny Uprising* (*Il primo ribelle*) di William A. Seiter, con John Wayne. - 1940: *Dark Command* (*La belva umana*) di Raoul Walsh, con John Wayne e Walter Pidgeon. - 1941: *Honky Tonk* (*Se mi vuoi sposarmi*) di Jack Conway, con Clark Gable e Lana Turner; *Texas* (*Texas*) di George Marshall, con Glenn Ford e William Holden. - 1942: *Adventures of Martin Eden* (*Martin Eden*) di Sidney Salkov, con Glenn Ford e Evelyn Keyes; *Crossroads* (*La banda Pelletier*) di Jack Conway, con William Powell e Hedy Lamarr; *Street of Chance* di Jack Hively, con Burgess Meredith. - 1943: *The Desperadoes* (*I desperados*) di Charles Vidor, con Randolph Scott e Glenn Ford; *Good Luck Mr. Yates* di Ray Enright, con Edgar Buchanan; *Woman of the Town* (*La donna della città*) di George Archainbaud, con Albert Dekken e Barry Sullivan. - 1944: *Murder My Sweet* (*L'ombra del passato*) di Edward Dmytryk, con Dick Powell e Ann Shirley. - 1945: *Johnny Angel* (*Onde insanguinate*) di Edward L. Marin, con George Raft e Signe Hasso. - 1946: *The Bachelor's Daughter* di Andrew Stone, con Adolphe Menjou e Gail Russell; *Crack-Up* di Irving Reis, con Pat O'Brien e Herbert Marshall. - 1947: *Born To Kill* (*Perfido inganno*) di Robert Wise, con Lawrence Tierney e Walter Slezak. - 1948: *Raw Deal* di Anthony Mann, con Dennis O'Keefe e Marsha Hunt; *Key Largo* (*L'isola di corallo*) di John Huston, con E. G. Robinson e Humphrey Bogart; *The Velvet Touch* (*Valeria, l'amante che uccise*) di John Gage, con Rosalind Russell e Leo Genn; *The Babe Ruth Story* (*L'ultima sfida*) di Roy Del Ruth, con William Bendix e Charles Bickford. - 1949: *The Lucky Stiff* (*La donna ombra*) di Lewis R. Foster, con Dorothy Lamour e Brian Donlevy. - 1950: *Borderline* (*Guerra dei sessi*) di William Seiter, con Fred MacMurray e Raymond Burr. - 1950-51: *Hard, Fast and Beautiful* (*Ex Mother of a champion*) di Ida Lupino, con Robert Clarke; *Best of the Badmen* di William D. Russell, con Robert Ryan.

lare di lei, quando le sarà aggiudicato il premio Oscar per la migliore interpretazione secondaria. In realtà, rispetto all'intreccio e alla durata, la figura di Gaia è di secondo piano, ma in pochi tratti ci delinea una personalità completa. La sequenza in cui il bandito la costringe a ripetere il suo vecchio numero di varietà prima di passarle il "whisky" è notoriamente una delle più riuscite del film, e Claire Trevor ha prestato al personaggio una maschera patetica e disperata di eccezionale intensità. Nel

incantevole. Si veda come sia ricercata la cura del portamento che studia di riscattare la bassa statura con una andatura artificiosa e spesso con l'incedere sulla punta dei piedi. Ci rivela una abilità eccezionale nella recitazione per strati, quella cioè che sulla normale finzione della recitazione ne accumula un'altra richiesta dall'intreccio. Ogni gesto è indovinato, consumato da una preparazione attentissima: vi si riconosce immediatamente l'attrice di ottima tempra.

M. OTTAVIANI





# SIGNORI, CHI È DI SCENA?

E' DIFFICILE scrivere di sé; è più facile parlarne, a voce, con un amico: dopo, le parole si disperdono e torna il pudore per un attimo tradito. Dunque, parliamo un poco di me; e sottovoce, anche perché debbo farmi vedere in una posizione nuovissima. Ho realizzato il cortometraggio Signori, chi è di scena? per saggiare forse le mie possibilità. Ma ecco come è andata. Assistendo a tante "prime" teatrali, pro-

tagonista o spettatore, spesso mi era venuta l'idea di cogliere quella particolare atmosfera, fatta di ansia e di sicurezza, di sconcerto e di speranza che serpeggia al di là del sipario, fra gli attori, piccoli e grandi, in quella mezz'ora che precede lo spettacolo. Ma non mi sarebbe piaciuto solo documentare alcune scene (preparazione, attori che si truccano, comandi del regista, il suggeritore che va in buca, ecc.) per poi



In questa pagina: inquadrature tratte da Signori, chi è di scena?, cortometraggio di Cortese.

affidare a un buon montaggio il compito di ricavarne quella certa ansia che io volevo riprendere. Mi sarebbe piaciuto ricreare da una magari piccola verità, quella particolare atmosfera, attraverso un personaggio e trasmetterla così, allo spettatore, nonostante il breve tempo consentitomi dal metraggio.

Ho sempre pensato, vedendo dei documentari che molte volte il disinteresse del pubblico è causato dalla mancanza di un personaggio conduttore. Insomma non c'è il "protagonista". Sia ben chiaro che, per protagonista, non intendo solo il personaggio uomo: può essere anche la folla, o una barca, o un animale. A questo proposito ricordo un cortometraggio sovietico Storia di un anello del regista Dolin: i protagonisti sono due gru, eppure, dopo poche immagini, sei subito preso dalla vicenda, giacché l'istinto che dirige le azioni dei due uccelli, risponde così esattamente all'idea e al sentimento che l'uomo può farsi della loro vita, che il pubblico — non sembri paradossale — si immedesima in loro umazzandoli. Ecco perché io ho voluto ricreare quella mezz'ora attraverso le ansie, gli smarrimenti, la recuperata fiducia di un personaggio (in questo caso un piccolo attore che debutta) nel quale si assomma anche l'attesa di tutti quelli che gli sono d'attorno, dal direttore di scena al regista dello spettacolo. Quando "giravo", dimenticavo di realizzare un cortometraggio (forse questa mia impressione è di tutti i neoregisti): in me l'esigenza narrativa prevaleva su quella documentaria, e questa mi imponeva dei limiti di metraggio, mentre quella mi spingeva alla ricerca di un risultato emotivo.

Tutti abbiamo collaborato in un'atmosfera di viva cordialità, ma veramente felici eravamo in due: io e Mauri, il protagonista della piccola vicenda: gli altri documentavano, noi raccontavamo. Non per niente (siamo in tema di confessioni) sono autore di racconti pubblicati e di un romanzo, Pif, che forse non pubblicherò mai. Perché? Forse, perché i miei contatti con la macchina da presa mi sembreranno sempre più affascinanti e più cordiali che quelli con la macchina da scrivere. Le mie ambizioni? (Quelle di attore sono note e facilmente immaginabili): presto realizzare un film, e un giorno quello tratto da una mia novella pubblicata da Alba de Cespedes su Mercurio quattro anni fa: Un monumento al cittadino dell'Armés, che mi è particolarmente cara.

LEONARDO CORTESE





A sinistra: Emilio Ghione, «la più interessante figura del vecchio cinema italiano», ideatore del personaggio Za la Mort e dei "serials" I topi grigi (1917) e Il triangolo giallo, rispettivamente in otto e in quattro episodi. A destra: E. Ghione in La cavalcata ardente (1927).

# L'EPOCA D'ORO DEL "SERIAL"

QUASI TUTTE le recensioni al film *The Perils of Pauline* («La storia di Pearl White», 1914), hanno servito di pretesto per una rievocazione del "serial"; talune addirittura, come quella di Guido Aristarco, sono state delle vere e proprie revisioni critiche di un genere che conobbe momenti di grande splendore e che ora, tenuto in vita dalle società della "power row" o da case maggiori (Columbia, Universal, Republic) come sottoprodotto; assolve esclusivamente alla modesta funzione di "croce e

"storia del costume cinematografico" non deve dimenticare l'enorme influenza da esso esercitata per alcuni anni su di un vastissimo pubblico, non sempre "sprovveduto" ("uncritical"), come vorrebbe Lew Jacobs, se si pensi che tra i suoi "aficionados" c'erano alcuni notevoli esponenti del mondo culturale ed artistico della capitale parigina da Louis Aragon a Jacques Vaché, da André Antoine ad André Breton al Delluc "facile agli entusiasmi" (basti vedere la sua sopravvalutazione di Francesca Bertini), ma comunque "precursore della teoria filmica" e critico nuovo, nel senso auspicato dal Canudo quando si chiedeva se non fosse venuta l'ora di rimpiazzare "l'orda degli scribacchini della maggioranza dei fogli cinematografici, i quali sono più dei fogli commerciali che pagine critiche. Per conto nostro, i suddetti intellettuali francesi, abituati alle pesanti e viete produzioni della Film d'Art, ammirarono nel "serial" una certa "antiteatralità", dimostrazione vivente che il cinema non era, né poteva essere il "teatro-muto" e, questa "antiteatralità" è forse l'unica dote positiva che gli si possa riconoscere ancor oggi su di un piano rigorosamente critico. Il "serial" deriva direttamente dal romanzo d'appendice e non solo come tecnica ("il seguito al prossimo numero" sul più bello dell'azione), ma anche come contenuto (drammoni misteriosi o comunque avventurosissimi), e lungi dall'uc-

cidere il suo precursore gli ha permesso di vivere ancora per molto all'ombra dei suoi successi, poiché ad ogni episodio proiettato sullo schermo era abbinata la corrispondente puntata giornalistica.

Per la cronaca, il primo lavoro del genere fu *What Happened to Marry*, della Edison e con Mary Fuller, presentato il 26 luglio 1912 e simultaneamente pubblicato sul *The Ladies World*. Intanto in Francia, Louis Feuillade, il "deus ex-machina" della Gaumont, stava preparando *Fanto-*

## RETROSPETTIVE

delizia" di un pubblico periferico e festivo entro i confini dei quarantanove Stati della Confederazione stellata.

La grande era del "serial" si è svolta pressappoco nei limiti cronologici della prima guerra mondiale; una vita breve dunque, ma intensissima e ricca di dinamismo e di freschezza; un tentativo, sebbene minore, di sveltire il cinema sciogliendolo dagli impacci e dalle convenzioni teatrali comuni alla produzione dell'epoca. Naturalmente di ben altra importanza sono i tentativi di Mack Sennett o di Griffith o dello stesso De Mille di *Forfaiture* e lo storico può benissimo ricordare "en passant" il "serial" senza tema di venire accusato di fretolosità o di impreparazione; però una



A sinistra: Pearl White in *Les mystères de New York* (1914-15), "serial" diretto da Louis Gasnier e Donald Mackenzie. A destra: da un vecchio "serial" americano: *Luck of Waring Camp*. In alto: la "Queen of Serial", Pearl White, interprete di *The Perils of Pauline* di Mackenzie.



mas (1), che uscì il 9 maggio 1913. Al primo episodio, appunto *Fantomas*, seguirono: *Juve contre Fantomas* (luglio 1913), *La mort qui tue* (novembre 1913), *Fantomas contre Fantomas* (febbraio 1914), *Fantomas et le faux magistrat* (marzo 1914, lungo 1800 metri). Il film «realizzato con mezzi audaci, ma di grande efficacia: ombre nere allungate, porte, tende che avevano un significato pittorico e visivo non trascurabile» (2), si diffuse rapidamente in Francia e fuori, tantoché il diretto concorrente di Gaumont, Charles Pathé, preparò frettolosamente un *Rocamboles* (3), che non ebbe però il successo di *Fantomas*. Il 29 dicembre 1913, la compagnia americana Selig, cominciò a distribuire attraverso la General Film Co., il primo episodio di *The Adventures of Kathlyn* con Kathlyn Williams. Harold Mac Grath pubblicava il romanzo a puntate sul *Chicago Tribune*, mentre la suddivisione in serie era opera del giornalista Walter Howey. Di lì a poco, e cioè il 31 gennaio 1914, l'Edison presentava *Dolly of the Dailies* ancora con Mary Fuller. Il successo cinematografico ed editoriale di questi film, diede l'avvio ad un susseguirsi di iniziative e di combinazioni tra gruppi giornalistici e case produttrici. Il 5 aprile usciva *Lucille Love* dell'Universal, regia e interpretazione di Francis Ford (fratello di John, che crebbe alla sua scuola) con Grace Cunard. Infine l'11 aprile dello stesso anno l'Eclectic Film ed il gruppo editoriale Hearst lanciarono *The Perils of Pauline* (4). Nasceva l'astro di Pearl White, la "regina del serial": tutta l'America trepidava per la bionda e sportivissima Paolina alle prese con i più impensati "pericoli", perciò alla fine del decimo ed ultimo episodio della serie, era già pronto il primo dei *Misteri di New York* realizzato quasi dallo stesso complesso tecnico-artistico, con in più la regia — in collaborazione — di Louis Gasnier, già direttore preferito da Max Linder, mandato espressamente in America dal Pathé che aveva rilevato l'Eclectic Film. *I misteri di New York* (5) è senz'altro il prototipo del cinema-romanzo ad episodi e, crediamo, valga la pena condensarne qui di seguito la trama, per dare un'idea abbastanza precisa di un genere e dei suoi orientamenti. Ancora terrificanti "pericoli" incombono sul capo della dinamica Paolina, diventata ora Elena Dodge, figlia di un ricchissimo banchiere americano, minacciato di morte da mi-

steriose lettere firmate: "La mano che stringe". Dai sotterranei della sua villa "l'uomo dal fazzoletto rosso", aziona un collegamento elettrico con la poltrona di Dodge e lo fulmina. Il caso è affidato al "detective" francese Justin Clarèl, coadiuvato dal suo segretario James. Elena ed il cugino e fidanzato Perry Bennett, vivono momenti di incubo per i diabolici tranelli dell' "uomo dal fazzoletto rosso" che adesso rivolge le sue "subdole armi" contro la ragazza. I lettori scaltriti di Wallace o di Agatha Christie avranno già capito che Perry Bennett e l'uomo dal fazzoletto rosso erano tutt'uno, ma per gli spettatori 1914, appena toccato dalle avventure di Sherlock Holmes, la scoperta non doveva essere agevole e la sorpresa indubbiamente grande. Ucciso il criminale, ecco saltar fuori Wu Fang, capo della brigantesca associazione cinese del Serpente Nero, per perseguire a sua volta Elena a cagione di un tesoro nascosto da Perry Bennett nella sua villa. Wu Fang, cerca con ogni mezzo d'impadronirsi della ragazza per farla "cantare", ma sempre inutilmente, finché con un cambiamento d'autista riesce allo scopo. La ragazza si ritrova sulla goletta "Pantera" in rotta verso l'Oriente dove il diabolico Wu Fang, conta di venderla come schiava, ma potrebbe perdersi d'animo Elena Dodge? Difatti, con un piccolo apparecchio radio che ha con sé chiama Clarèl (diventato intanto suo fidanzato), il quale accorre ed in una disperata lotta uccide Wu Fang e scompare a sua volta. I "Misteri" non sono finiti: la guerra che si sta combattendo in Europa, consiglia di inserire come terzo persecutore di Elena un agente segreto nemico mandato negli U.S.A. con il compito di impossessarsi di un progetto di torpedine teleautomatica inventato da Clarèl, e custodito in casa della ragazza a sua insaputa. Basti così: il lettore non avrà dubitato un istante che Clarèl salterà fuori all'ultimo momento per «vincere tutti».

*I Misteri di New York* vennero girati sulle rive dell'Hudson e, per associazione di idee, ci vien da pensare ad un altro «mistero di New York» celato dalle acque torbide del fiume: quello di Mary Cecilia Rogers (Marie Roget), penetrato e risolto dall'acume analitico di Edgar Allan Poe. L'accostamento è semplicemente occasionale: tuttavia, quanto a contenuto, non è difficile notare la differenza fra le due

opere: l'una sviluppa su di un piano cinematografico gli effetti grossolani e furbescamente abili del romanzo d'appendice, l'altra invece con una concatenazione serrata e rigorosamente scientifica, giunge alla sola "possibile" soluzione del nodo. Nota Pasinetti (6) che *I Misteri di New York* diffuso in Europa creò delle imitazioni (*Barcelona y sus misterios*, *I misteri di Berlino*, *I misteri di Varsavia*) e delle parodie. Tra queste vogliamo ricordare *Max e la mano che stringe* nella quale Max Linder scherzava bonariamente con l'opera del suo antico maestro. Intanto i produttori americani confezionavano un "serial" dietro l'altro. Pearl White interpretò *The Iron Claw* («La maschera dai denti bianchi») del solito Gasnier con Creighton Hale, *La casa dell'odio* con Antonio Moreno, *Il corriere di Washington* (1917) in 15 episodi, ed altri, tutti per la Pathé. La sua diretta concorrente era Ruth Roland, protagonista del *Cerchio Rosso* (1916) con George Larkin, di *Tiger's Trail* («La tigre sacra»), e ancora *L'aquila bianca*, *Hand Up*, *The Neglected Wife*, fino agli ormai stanchi *The Adventures of Ruth* e *Ruth and the Rockies* del 1922-23. Louis Gasnier, il «re del serial» in quel periodo, oltre ai film già citati, realizzò *Ravengar* in 12 episodi con Grace Darmond, Léon Bary, Harry Price, *Il mistero della doppia croce* con Molly King, *Le 7 perle e tre "serials"* con Irene Castle (1916-17) la celebre ballerina "partner" del marito Vernon. All'Universal, Francis Ford continuava a sfornare "serials" imperniati sulla coppia Grace Cunard-Francis Ford (*The Silent Mystery* ecc.) ed incominciava la sua fecondissima attività Eddie Polo più "cavallerizzo" che "cow-boy". Entusiasmò con *The Circus King* («Il re del Circo») in nove episodi, *Il pugnale evanescente* e *La prateria della morte*. Un altro eroe del "serial" è George Chesebro, protagonista nel 1916 di *Lost City* («Città perduta») in dodici episodi e della *Storia del diamante della speranza* con Grace Darmond e Sidney Matterson, nella quale impersonava John Gregge studente in criminologia. Maurice Tourneur, appena sbarcato in America, pagò il suo contributo alla moda, girando anch'egli il suo bravo film ad episodi *Il cerchio bianco*. Una combinazione tra il gruppo editoriale Mac Cormick e la Casa Thanouser, portò alla realizzazione di due interminabili "serials" *The Diamond from the sky* (in trenta episodi) e



A sinistra e a destra: da *Judex*, diretto da Louis Feuillade nel 1917.

*The Million Dollar Mystery* (in ventitre episodi) che rese un 700 %. Regista ed interprete principale di entrambi era William Desmond Taylor (che morì poi misteriosamente assassinato nel 1922), affiancato da Florence La Badie, da Marguerite Snow e da James Cruze, il futuro regista. Si era nel 1915 e la Mutual che curava la distribuzione dei due lavori faceva affari d'oro. Vogliamo notare ancora *Il signore del mistero* con Houdini, *Gloria's Romance* con Billie Burke (1916) e *L'uomo scomparso* dell'Edison con "l'affascinante" Marc Mac Dermott.

La Francia ha sempre tenuto testa alla America nella produzione dei cine-romanzi a episodi, mentre le altre cinematografie europee sono state meno attive in questo campo. In Italia Emilio Ghione lanciò *I topi grigi* (1917) in otto serie e *Il triangolo giallo* in quattro serie. Precedentemente l'Ambrosio (1914-15) aveva lanciato il "serial" *Le avventure di Saturnino Farandola* dal noto romanzo di Robida, con Robinet. Non si conosce il numero preciso degli episodi, si sa solo che erano molti. In Germania furoreggiò Mia May (*Die Herrin der Welt*) e *Homunculus* di Albert Neuss e Otto Rippert, con l'attore danese Olaf Fønss (1917). Quando *I Misteri di New York* venne importato a Parigi e Pierre Decourcelle lo pubblicava contemporaneamente a puntate sul *Matin*, provocò tale entusiasmo e tale ansiosa aspettativa da mettere in secondo piano persino i bollettini di guerra. Léon Gaumont rispose immediatamente al colpo di Pathé e rispose molto bene, perché *Judex* che egli commissionò al solito Feuillade, ottenne uno strepitoso successo di cassetta. Mentre in America il Gasnier doveva difendere a denti stretti il titolo di "re del serial", in Francia, Feuillade era padrone incontrastato del campo. Dopo *Fantomas* non era rimasto inattivo ed aveva diretto *Les vampyres* (7) con *Judex* raggiunse però il limite ascendente della sua parabola di regista. *Judex* (8) giustiziere e raddrizzatore di torti è stato il più letterario dei personaggi del film a episodi; le sue origini si possono rintracciare nella mitologia e poi via via, attraverso i cavalieri erranti, sino agli eroi dei romanzi di cappa e spada di Dumas padre e dei suoi epigoni. *Judex* piacque immensamente; Feuillade e Bernède, considerati veri specialisti del genere, incominciarono

súbito *La nuova missione di Judex* che, contrariamente alle previsioni, fu un mezzo disastro: incredibile a dirsi il "serial" cominciava a stancare. Alla fine della guerra, il pubblico americano è affascinato da altri idoli e da altri soggetti e dimentica ben presto i modesti e spesso anonimi attori del cine-romanzo ad episodi. In Francia ha una vita più lunga, ma non troppo facile. Feuillade, gira in rapida successione *Le Gamin de Paris*, *Parisette*, *L'orpheline*, *Vendemiaire*, *Barrabas*, *Les deux Gaminas*, *Vindicta*, *Lucette*, ma quando muore — nel 1925 — si porta dietro tutto il "cine-feuilleton". I suoi continuatori (Champreux, Desfontaines) non riescono a risollevarlo. Pearl White, venuta in Francia con la speranza di riconquistare gli antichi allori, deve ritirarsi a vita privata dopo un paio di film andati a male. Nell'agosto 1938 morirà a Parigi, nell'ospedale americano, dimenticata e sola. Nell'elenco degli attori della seconda "troupe" di Louis Feuillade, si trovano due nomi che hanno poi fatto un grande cammino: René Clair e Jacques Feyder. Si è detto che il "western" è stato

un giorno, sul suo corpo inanimato potrebbe soffiare l'alito possente di una forte personalità artistica capace di ridargli vita e nuovo vigore, come è accaduto per il western, dato per morto e stramorto finché non si imbatté nell'abilità registica di un John Ford.

R. CHITI - M. QUARNOLO

(1) *Fantomas* (Gaumont 1913). Soggetto dai romanzi polizieschi di Marcel Allain e Pierre Souvestre. Adattamento cinematografico e regia di Louis Feuillade. Interpreti: René Navarre (*Fantomas*), Bréon (*Juve*), Renée Carl (*Lady Beltham*), Georges Melchior (*Fandor*), Yvette Andréyor, Nelly Palmer, Manson. Operatore: Manichou.

(2) Massimo Mida: *Breve storia di Léon Gaumont* in *Cinema vecchia serie*, n. 91, pagina 220.

(3) *Rocambole* (Pathé) dai romanzi di Ponson du Terrail. Interpreti: Gaston Silvestre e Andrée Pascal.

(4) *The Perils of Pauline* (Eclectic Film). Soggetto di J. V. Goddard. Regia: Donald Mackenzie. Adattamento cinematografico di George B. Seitz. Interpreti: Pearl White (*Pauline*), Crane Wilbur, Walter McGrail, George B. Seitz, Sam Katzman, Violet Woods, Sidney Backmer, Harry Woods, Dan Courtney, Peter Barbier.



Betty Hutton come Pearl White nel "biografico" *The Perils of Pauline* (1946) di George Marshall.



Dal film *Fantomas* (1913) di Louis Feuillade.

la scuola per molti registi diventati famosi: altrettanto si potrebbe dire del "serial", aggiungendo ai due sopra citati John Ford, che lavorò per parecchio tempo accanto al fratello Francis regista e primo attore dei film a serie dell'Universal. E' molto probabile che abbia ragione Guido Aristarco, quando pensa che Emilio e Giacomo di *Le silence est d'or* siano Feuillade e lo stesso Clair: comunque l'incontro tra i due — il regista esperto e maturo ed il giovane esordiente pieno di buona volontà — potrebbe aver dato luogo ad alcune situazioni complicate nel film.

Oggi il "serial", almeno il grande "serial", è praticamente morto, per quanto nessuno possa dire con sicurezza: « E' morto per sempre! ». E questo non solo perché le mode vengono e vanno, ma anche perché,

(5) *I Misteri di New York* (Wharton-Eclectic Film-Pathé New York, 1914-15). Titolo originale francese *Les Mystères de New York*. Regia: Donald Mackenzie e Louis Gasnier. Scenari: Craig Kennedy, adattato da George B. Seitz. Interpreti: Pearl White (*Elena Dodge*), Arnold Daly (*Justin Clarè*), Sheldon Lewis (*Perry Bennett*), Creighton Hale (*Jameson*), Warner Oland (*Wu-Fang*), Lionel Barrymore, George B. Seitz.

(6) *La storia del cinema*, Bianco e nero, Roma, 1939, pag. 57.

(7) *Les vampyres* (Gaumont 1915). Regia: Louis Feuillade. Soggetto dello stesso Feuillade e del romanziere Georges Meirs. Interpreti: Musidora, Marcel Lévesque, Stasia Napierkowska, Jean Ayme, Fernand Hermann, Suzanne Le Bret, Louise Lagrange. Operatore: Manichou. In quattro episodi.

(8) *Judex* (Gaumont, 1917). Soggetto di Arthur Bernède. Regia: Louis Feuillade. Interpreti: René Cresté (*Judex*), Musidora (*Diana Monti*), Marcel Lévesque (*Locantini*), Yvette Andréyor, Leubas, Olinda Mano, Oratore: Manichou.

# FILM DI QUESTI GIORNI

\*\*\*\* ECCELLENTE    \*\*\* BUONO    \*\* MEDIO    \* BRUTTO    SBAGLIATO

## \* LA GIOIA DELLA VITA (*Riding High*)

Regia: Frank Capra - Soggetto: Marc Hellinger, dal suo racconto *Broadway Bill* - Sceneggiatura: Robert Riskin - Fotografia: George Barnes - Scenografia: Dreier, Tyler e Kuri - Musica: Victor Young - Interpreti: Bing Crosby (*Dan Brooks*), Coleen Gray (*Alice*, la « principessa »), Frances Gifford (*Margaret*, sorella di Alice), Charles Bickford (*J. L. Higgins*), Oliver Hardy - Produttore: Frank Capra - Produzione: Paramount, 1950.

IL CINEMA americano ricorre spesso ai suoi vecchi soggetti, a quelli che diedero origine nel passato a film noti e commercialmente fortunati. In questi ultimi tempi il "rifacimento" di tali film ha tenuto occupati più d'uno "studio" e più d'un regista: segno che la fantasia di produttori e soggettisti, e quindi anche quella dei registi, è andata subendo una maggiore contrazione, o per lo meno una più spiccata antipatia per temi originali e argomenti nuovi. Lo stesso Frank Capra, che pure in fatto di originalità e di fantasia pareva occupare una posizione di particolare rilievo, è rimasto vittima di questa tendenza. Capra, dunque, ha "rifatto" un suo vecchio film di successo, che pur non potendosi annoverare fra i suoi migliori, possedeva indubbiamente le caratteristiche di un'opera intelligente e spiritosa. Intelligente e spiritoso, infatti, si poté a suo tempo considerare quel *Broadway Bill*, che risale al 1934, e che venne in Italia col titolo di *Strettamente confidenziale*. Era interpretato da Warner Baxter e da Myrna Loy, sceneggiato da Robert Riskin (il collaboratore abituale del regista) e tratto da un soggetto di Marc Hellinger, dallo stesso adattato per lo schermo. *Riding High* (« La gioia della vita », 1950) reca nei titoli di testa i nomi degli autori di *Broadway Bill*: Marc Hellinger per il soggetto, Robert Riskin per la sceneggiatura, e naturalmente Frank Capra per la regia. Infatti, la sceneggiatura del film segue con fedeltà puntuale quella del precedente lavoro, distaccandosene solo per alcuni brani del dialogo (che è stato per così dire attualizzato con "dialoghi aggiunti") e per l'inserimento di un paio di canzoni, senza le quali la presenza di Bing Crosby, al posto di Warner Baxter, non sarebbe parsa altrettanto efficace. Per il resto, *Riding High* appare una copia fedele, pedissequa, del suo modello di sedici anni or sono, una copia semmai meno efficace, e non soltanto per la prova più scadente degli interpreti.

Assistendo alla proiezione di *Riding High*, e ricordando il precedente film di Capra, si può giungere a una conclusione, che l'attuale rifacimento avvalora e rende più consistente: vale a dire che entrambi i film

basati sul *Broadway Bill* di Marc Hellinger — un soggetto originale per il cinema che il suo autore scrisse in un paio di giorni mentre era degente in un ospedale di New York — appaiono notevolmente inferiori al lavoro letterario da cui traggono origine. Lo stesso Capra, la cui opera è stata da molti ritenuta meritevole di elogi sproporzionati al suo effettivo valore, non sembra possedere, neppure nei suoi film più felici, la genialità e la ricchezza di fantasia di Marc Hellinger. Questi, che non limitò la propria attività, come da più parti si crede, alla sola produzione di film — e quasi tutti film impegnativi, come è noto — giunse a Hollywood appunto in seguito a *Broadway Bill*, preceduto da una larga fama di giornalista, di umorista e di novelliere. Dal 1924, quando aveva soli 21 anni di età, egli era attivo a New York, in giornalismo e negli ambiti della narrativa satirica, pressappoco sul medesimo piano di un Ring Lardner o di un Damon Runyon: altri due scrittori rappresentativi della vena umoristico-brillante scaturita dalla narrativa americana a cavallo fra le due guerre mondiali. Hellinger — come Runyon e come Lardner — conosceva New York e i newyorkesi alla perfezione. Ne aveva scoperto la vita intima, i segreti, la psicologia, i sentimenti con una ricchezza di particolari che non trova riscontro, per esempio, in autori europei di analoga tendenza. Non v'era argomento, o retroscena, o particolare della vita notturna di Broadway, o di quella privata e pubblica dei suoi maggiori esponenti, o dell'attività lecita e illecita, seria e grottesca, degli ambienti sportivi della città, che Hellinger non fosse in grado di viscerare, di presentare nei suoi aspetti più indicativi e vividi. Questa ricchezza psicologica, che traspare dai suoi "réportages" come dai suoi racconti e dai soggetti cinematografici, e che assume un'intonazione ed una impostazione anticonformiste e spregiudicate, è evidente nella struttura di *Broadway Bill*. Ma non lo è più, se non in misura irrilevante, nei due film che Capra ne ha tratto. La forza satirica del racconto di Hellinger è andata in gran parte perduta nei film di Capra, e soprattutto nel secondo. La vasta dose di fatti e particolari che illuminavano nel soggetto originale il mondo delle corse di cavalli e dei giocatori di professione si riduce, in Capra, a una meccanica e non sempre felice esposizione di "gags" e ad una piatta trasposizione di brani del dialogo di Hellinger — un dialogo assai efficace — in scene prive di mordente. Le gustose notazioni psicologiche di Hellinger, rivolte soprattutto agli appartenenti all'ambiente nevristenico e grottesco dell'"entourage" delle corse ippiche, diventano in Capra il pretesto per una successione fine a se stessa di motivi comici — ma non satirici — e di episodi frammentari. In definitiva, Capra e Riskin, dell'ambiente e del mondo prospettati da Hellinger, hanno visto soltanto gli aspetti esteriori, senza

penetrarne l'essenza e senza ritrovarne la fantasiosa ricchezza di temi. Rimane unicamente una trama abbastanza divertente (basata sulle avventure occorse al proprietario di un purosangue prima di vincere con esso un "derby"), ma niente affatto indicativa di un ambiente e di una categoria di personaggi.

Abbiamo già detto che l'interprete del rifacimento, Bing Crosby, risulta inferiore al suo compito: non riesce ad animare il personaggio eclettico di Dan Brooks, proprietario del cavallo Broadway Bill, con la spigliatezza che era necessaria ai fini di una più completa comprensione psicologica del tipo: maggiormente vi riuscì, a suo tempo, Warner Baxter. Pure gli altri interpreti appaiono scialbi e inferiori alla "carica" satirico-emotiva dei rispettivi personaggi. Coleen Gray (nella precedente edizione, Myrna Loy), in particolare, denota una recitazione eccessivamente romantica e posata, e non dà vita con attendibilità a una figura varia e spigliata come quella di "Princess", la compagna d'avventure di Dan Brooks.

## \* UN MARITO PER MIA MADRE (*Miquette et sa mère*)

Regia: Henri-Georges Clouzot - Soggetto: dal lavoro teatrale *Miquette et sa mère* di de Caillauet e De Fleury - Sceneggiatura: H. G. Clouzot e Jean Ferry - Fotografia: Armand Thirard - Scenografia e costumi: George Wakhevitch - Interpreti: Louis Jouvet (*Monchablon*), Danièle Delorme (*Miquette*), Bourvil (*Urban*), Saturnin Fabre (*Il marchese*), Mireille Perrey (*La madre di Miquette*) - Produttore: Paul E. Decharme - Produzione: Alcina-C.I.C.C.-Silver Film, 1950.

HENRI-GEORGES Clouzot non denota la formazione culturale e le doti di spirito che meglio si addicono alla creazione — o alla trasposizione filmica — di una "pochade". Se si escludono, infatti, la sceneggiatura di *Un soir de rafle* di Carmine Gallone, realizzato in Francia dal nostro regista ancora nel 1931, a cui Clouzot collaborò insieme con Henri Decoin, e quella, risalente al medesimo anno, di *Ma cousine de Varsovie*, dello stesso regista, improntata la prima a una vena umoristico-sentimentale, la seconda a uno spirito di garbato, seppur superficiale, umorismo, il cinema di Clouzot appare concepito entro l'ambito di un'opposta poetica. Già in *L'assassin habile au 21* (« L'assassino abita al 21 », 1942) egli abbandona ogni tendenza a distaccarsi in senso sentimentale-ottimistico dalla vicenda, e conduce un'indagine accurata, non priva di accenni critici e pessimistici, in seno a un ambiente da romanzo giallo-poliziesco. Più marcata la presa di posizione — e la impostazione di critica distruttrice che ad essa è parallela — in *Quai des orfèvres* (« Legittima difesa », 1947), altro film che grosso modo si può definire giallo, e che segue l'esperienza decisamente pessimistica — per quel che concerne la posizione dell'autore nei confronti della società e dei suoi rappresentanti "ufficiali" — di *Le corbeau* (« Il corvo », 1943). *Manon* (1949) aveva sanzionato il gusto e la posizione culturale di Clouzot, e ampliato una certa predilezione per toni macabri e volutamente grotteschi. La "pochade" *Miquette et sa mère* (« Un marito per mia madre », 1950), de-

rivata da un omonimo lavoro di De Flers e Caillavet che si distingueva per la sua interpretazione ottimistica e spregiudicata — oltreché spensierata — della vita e che già precedentemente (1936) era stato portato sullo schermo, ad opera di Henri Diamant-Berger e per l'interpretazione di Simone Simon e di Michel Simon, trova in Clouzot un ripensatore amaro, pessimistico, a tratti macabro. La storia di Miquette, che parte alla volta di Parigi in cerca di gloria e di celebrità, che conserva nonostante insidie di vario genere la sua onorabilità, e che sistema persino la madre, maritandola a un nobile, era resa nella farsa dei due commediografi parigini con uno spirito scanzonato, sì, ma privo sostanzialmente di sottintesi critici e di apprezzamenti negativi. Clouzot ha inserito nella sua interpretazione della "pochade" una buona dose degli uni e degli altri, senza peraltro effettuare una critica positiva o proporre delle obiezioni legittime. Al contrario, Clouzot si accinge — ed entro determinati limiti vi riesce anche — a capovolgere il significato della farsa, spostandone i valori nel campo della presa in giro grottesca e amara, sprovvista di ottimismo e di fiducia. Il che sarebbe anche legittimo, e giusto, se Clouzot avesse saputo proporre una nuova strada su cui sviluppare la commedia pochadistica. Ma non è stato in grado di farlo, e si è limitato a disintegrare miti senza contrapporvi alcun risultato nuovo.

Su un piano di linguaggio, Clouzot non ha detto nulla di notevole. Ha giocato, con abilità, sull'equivoco che un lavoro di teatro va trasportato sullo schermo con tecnica e con stile teatrali, e ha portato fino in

fondo le conseguenze di tale impostazione, spostandola in prevalenza sul giuoco degli attori. L'aspetto più pregevole del film rimane l'interpretazione di Danièle Delorme, che si conferma l'attrice giovane più significativa del cinema francese del dopoguerra. Di maniera invece, seppure misurato, l'apporto di Louis Jouvet, di Saturnin Fabre e di Bourvil.

#### MISCELLANEA

La conoscenza della storia d'Italia nei suoi molteplici aspetti (i moti dei Carbonari e l'organizzazione della « Giovane Italia »; gli ultimi mesi della prima guerra mondiale, da Caporetto alla battaglia del Piave) non risulterà ampliata dalla proiezione di due mediocri film italiani: *Romanticismo* (1950) di Clemente Fracassi, tratto dalla omonima commedia di Gerolamo Rovetta, e *Il caimano del Piave* (1950) di Giorgio Bianchi. Entrambi tendono a una descrizione romanzata — oltreché romanticistica — degli avvenimenti storici, ne falsano il decorso, e appaiono intessuti di luoghi comuni improntati alla più evidente e grossolana retorica. Più dignitoso un altro film italiano, tratto da un romanzo di Amedeo Ugolini, e intitolato *Il nido di Falasco* (o anche, in alcune città, *La capanna del peccato*). Diretto da Guido Brignone con insolita serietà, e interpretato dall'esordiente (o quasi) Liliana Tellini, da Ermanno Randi e da Umberto Spadaro, il film racconta con sobrietà, e senza eccessive forzature, una drammatica e alquanto convenzionale vicenda di "passione e redenzione", ambientata nella Maremma toscana, e sostenuta (nel romanzo, però, assai più che nel film) da una vigorosa indagine di caratteri e di psicologie. Di due film francesi recentemente esposti, *Rendez-vous de juillet* (« Le sedicenni », 1949) venne presentato due anni or sono al festival di Cannes, e già discusso su queste colonne. Esso appare opera intelligente, e rivela nel regista (Jacques Becker) un'abilità notevole, arricchita da una discreta sensibilità, nel descrivere ambienti e tratteggiare personaggi. Tuttavia, Becker ha mostrato di preoccuparsi maggiormente degli aspetti sessuali e scandalistici connessi con le vicende di un gruppo di giovani parigini di origine borghese, che dei motivi determinanti — sia sociali che psicologici — che causano i problemi e le azioni dei giovani stessi. Anche di *Les anges du péché* (« La conversa di Belfort », 1943), film diretto da Robert Bresson, si è parlato in questa rivista. Presentato in condizioni sfavorevoli durante le feste pasquali, affronta un tema arduo, e lo risolve in parte con osservazioni critiche: la vita delle religiose di un convento votato alla rieducazione delle ex-carcerate. Il difficile argomento viene narrato da Bresson con sensibilità; non mancano alcune notazioni critiche su concezioni medioevali.

*Destination Moon* (« Rx-M destinazione luna », 1950), di Kurt Neumann, è un modesto prodotto commerciale, narrato con la formula consueta dei film d'avventure e dei film fantastici, il quale sfrutta, senza eccessiva abilità e con una notevole scarsità di mezzi, gli imprevisi che accompagnano un fantasioso viaggio nella Luna (con scalo preterintenzionale su Marte) di un gruppo

di scienziati americani, a bordo di un aereo-razzo. Alcuni aspetti del film, tuttavia, si raccomandano all'attenzione: infatti l'opera comporta una certa qual presa di posizione contro le forme di distruzione atomica e contiene un monito, espresso attraverso alcuni dialoghi del film, affinché gli scienziati si astengano dallo sperimentare e perfezionare armi di distruzione. Il film è interpretato da attori solitamente impiegati in ruoli di caratteristi: Lloyd Bridges, Osa Massen, John Emery. Tratte da opere letterarie particolarmente note sono due pellicole a colori, entrambe "rifacimenti" di precedenti film in bianco e nero: *Treasure Island* (« L'isola del tesoro », 1950) di Byron Haskin, dal romanzo omonimo di Robert Louis Stevenson e desunto, salvo alcune varianti, dal film diretto nel 1934 da Victor Fleming; e *Little Women* (« Piccole donne », 1949) di Mervyn LeRoy, derivato dal racconto di Luisa May Alcott e già realizzato, nel 1933, da George Cukor. *Treasure Island*, che è stato prodotto da Walt Disney, non conserva alcuna delle attrattive che presentava il romanzo di Stevenson; meno di tutte, il senso dell'avventura marinaresca e lo spirito naturalistico che permeavano le pagine del narratore scozzese. Quanto alla nuova edizione di *Little Women*, possiamo segnalare come le variazioni rispetto alla sceneggiatura primitiva siano insignificanti, tali da indurre LeRoy, altrove più incisivo, a riprendere gli elementi del precedente film (compreso il taglio delle immagini e la composizione delle inquadrature) senza apportarvi modifiche sostanziali. Diversa, per contro, l'interpretazione, che nel film di Cukor poteva contare su attrici di primo piano (Katharine Hepburn, Joan Bennett, Jean Parker, Frances Dee) e ora si appoggia sulle doti trascurabili di June Allyson, Elizabeth Taylor, Margaret O'Brien e Janet Leigh. Pure a colori, e pure tratto da un noto romanzo, è *That Forsyte Woman* (« La saga dei Forsyte », 1949) di Compton Bennett, derivato dal primo dei numerosi volumi scritti, su tale argomento, da John Galsworthy. La critica a certa società inglese, effettuata dallo scrittore, appare qui considerevolmente diluita, e il film punta prevalentemente su effetti esteriori. Interpreti sono Errol Flynn (qui più misurato del solito), Greer Garson, Walter Pidgeon e Robert Young. Da un lavoro teatrale di Mary Chase è tratto *Harvey* (1950) di Henry Koster, interpretato da James Stewart. Si tratta di un film impreciso, che non riesce a trovare il suo equilibrio tra la tendenza comica e quella moralistico-sentimentale. Protagonista della vicenda è un uomo di mite carattere, cui si accompagna, a scopo benefico e a guisa di consigliere, un coniglio invisibile, di nome Harvey. Dapprima nessuno dà retta a questo singolare personaggio e al suo consigliere; ma alla fine, come era prevedibile, la società circostante riconosce i meriti e la bontà di entrambi. *Harvey* (una cui interprete, Josephine Hull, è stata recentemente insignita del premio Oscar per la migliore interpretazione di sostegno) rientra in quella categoria di film che propongono la soluzione di tutti i difetti del mondo sulla base della bontà che, quasi da sola, trionfa di tutto. E' una base, peraltro, che pecca di semplicismo.



Danièle Delorme e M. Perrey in *Miquette et sa mère* (« Un marito per mia madre ») di Clouzot.



A sinistra e a destra: due inquadrature tratte da Sperlonga, interessante cortometraggio-inchiesta realizzato l'anno scorso da Michele Gandin.

## I CORTOMETRAGGI

### SPERLONGA

MICHELE Gandin ha ripreso la sua attività di documentarista dopo una lunga parentesi cui l'avevano costretto la guerra e la prigionia. Nel 1939 si era affermato tra i migliori "amateurs" universitari realizzando con attori presi dal vero e in pieno contatto con la realtà un cortometraggio ispirato da un personaggio di Pirandello: Cinci. Il pessimismo dell'epilogo di quella novella cinematografica gli vietò una affermazione ufficiale risonante, ma gli guadagnò, in compenso, la stima di tutti i cimeridottisti. Continuò, con puntiglio di professionista, le sue esperienze in formato ridotto, affrontando, tra il 1939 e il 1941, i problemi del colore, con Popolaresca, Tre momenti musicali, e La sbandierata, primo cortometraggio a colori sul Palio di Siena.

Quei suoi ormai remoti saggi in agfacolor non furono inutili: la sua ultima fatica, infatti, è un documentario sull'arte in gevacolor dedicato alle

Biccherne di Siena, Ancora prima del fatale 1943, Gandin fu assistente di De Sica in Teresa Venerdi e Un garibaldino al convento. Quindi realizzò alcuni cortometraggi per la Incom, tra cui Bottega della melodia, Deportato in Germania, poi rimpatriato, non ha ripreso il suo lavoro che nel 1949, con Gli animali soffrono per l'uomo. Sperlonga è del 1950. In questi due ultimi cortometraggi, che sono i più significativi, Gandin si orienta verso l'inchiesta. Gli animali soffrono per l'uomo è il "reportage" tecnico che informa sulla preparazione dei sieri contro la rabbia, il tetano, la difterite, sul modo di ricavarli dagli animali, sul funzionamento di un moderno istituto sieroterapico. L'inchiesta, agile e risoluta, chiara ed esauriente, vuol mettere in risalto soprattutto il seguente concetto: alla base di questo lavoro, adempiuto per salvare l'uomo, c'è una sofferenza: quella delle cavie, dei conigli, delle pecore, dei cavalli, che "soffrono per noi".

Anche Sperlonga ha carattere di inchiesta, e vuole uscire dalla retorica dei documentari sulle

città, descrittivi e frammentari, e che non sanno mai mostrare quello che c'è "dietro la facciata". S'accosta alle autorità del paese, ai problemi locali, ed ai cinquecento bambini — un quinto della popolazione — che pullulano nelle strade di Sperlonga, comune di 2.600 abitanti al confine tra Lazio e Campania; rimarca la mancanza dell'acqua e la lontananza dalle grandi vie di comunicazione; segue i marinai alla pesca e le donne alla festa del Santo Patrono. L'inchiesta si solleva liricamente allorché i bimbi volano sulla giostra o il paesaggio si apre ai piedi del picco dove il paese è piantato. Nella spiaggia purissima è l'arvenire stesso di Sperlonga: se i suoi abitanti riusciranno a farne una spiaggia alla moda, come ai tempi di Tiberio, molti dei loro problemi di lavoro e di progresso saranno risolti. L'efficacia dell'inchiesta condotta dal Gandin è provata dalla curiosità che essa ha destato in vari spettatori occasionali, benché non comuni; i quali — spinti dalla dimostrazione cinematografica — non hanno mancato di visitare il paese. Uno d'essi ne ha riportato le impressioni in un elzeviro che comincia così: « Seppi di Sperlonga, paese della provincia di Latina, da un buon documentario... ».

MARIO VERDONE

## ANTEPRIME

MICIURIN (1949) di A. Dovzhenko al « Circolo del Cinema » di Piacenza, il 6 marzo 1951, e al « Circolo del Cinema Pasinetti » di Venezia, il 18 marzo 1951.

LA PRIMA volta che rividi Miciurin fu al Circolo del cinema di un borgo di provincia. Rammento la sala affollata di operai, contadini, artigiani, casalinghe; la serietà con cui la proiezione venne seguita; e le successive discussioni, animatissime, che durarono fino a tarda notte. Alcuni giovani contadini intervenivano nel dibattito con citazioni e domande assai precise: avevano con sé libri e articoli su Miciurin. E la parola "arte" era quella che più frequentemente ricorreva; usata, s'intende, non più nel vecchio, tradizionale senso di "forma pura". Mi consta che il film di Dovzhenko abbia avuto analogo successo, e destato analogo vivo interesse, presso il pubblico popolare un po' in tutt'Italia; di converso, alcuni intellettuali hanno preso posizione contraria. Come mai ciò? Eppure, son proprio gli intellettuali a conoscere la biografia artistica di Dovzhenko. Tutte le storie del cinema, e i saggi, e gli articoli, han sempre parlato, unanimemente, della grande "triade" del cinema sovietico Eisenstein Pudovkin Dovzhenko. Tutti d'accordo nel definire il regista ucraino uno dei maggiori del cinema mondiale: per *Arsenale* e per *La terra*, per *Aerograd* e per *S'ciors*. Forse che, con Miciurin, Dovzhenko è radicalmente cambiato? Nient'affatto. Per sincerarsene, basta rileggere

quel che scrivevano per *La terra* un Rotha o un Auriol (o, più recentemente, un Gavin Lambert): son esposizioni e giudizi che si potrebbero, salvo alcune sfumature, derivare anche dal Miciurin.

Si ponga attenzione all'amore per la natura, per il lavoro umano, di cui Miciurin è intriso, allo slancio lirico della rievocazione al capezzale della moglie; alla tristezza di certe scene autunnali; al piglio epico, squillante di entusiasmo, delle scene della Rivoluzione; al pathos della sequenza della morte di Lenin; alla delicata poesia del colloquio con Kalinin; e agli ormai classici "tre finali" del film, costruiti in "crescendo" come un trionfo sempre più alto: tornano alla memoria certe pagine entusiaste e commosse degli storici e dei critici per *La terra*, per *S'ciors*. E allora? Allora, ci si rende conto che, come minimo, un'osservazione fatta dal Lambert a proposito di *La terra*, è interamente trasferibile al Miciurin: "Such a film... confounds the orthodox theories". Ma una differenza, tra il Miciurin e le precedenti opere di Dovzhenko, c'è. Però una differenza in meglio: ora il regista non concede più nulla alla divagazione e al misticismo panteista. Il suo appassionato amore per la natura ha qui basi ancor più solide; i suoi personaggi sono assai meglio costruiti; e il significato del film è più chiaro e acuto. *La terra* era la biografia di un "trasformatore della società"; Miciurin è la biografia di un "trasformatore della natura". Un sognatore, forse? Nel primo volume delle *Opere complete* di Miciurin v'è un capitolo

intitolato « Il sogno della mia vita ». Ma si trattava di un sogno concreto, reale; e che è stato realizzato. Come *La terra*, anche Miciurin è un poema: ma questa poesia nasce dalla lotta del protagonista per una nuova scienza, per una nuova vita, e per una nuova natura; e nasce altresì dal conflitto tra scienza d'avanguardia e scienza retrograda e oscurantista. Per ciò solo, il film risulterebbe astruso e incomprensibile agli intellettuali idealisti i quali, sulle orme del Croce, nutrono per la scienza o una sovrana indifferenza, o il più aperto e distaccato disprezzo. Ciò confermerebbe tra l'altro la debolezza delle loro posizioni filosofiche, che si trovano in evidente contraddizione con la realtà. Già Callisto Cosulich ha notato che "Gli esteti tradizionali... sentirebbero confusamente che il film è importante, ma non lo comprenderebbero né, una volta compreso, lo potrebbero accettare". A meno che non vogliano uscire dal vicolo cieco cui li costringe la loro "estetica tradizionale", secondo la quale sarebbero di loro pertinenza soltanto alcune belle inquadrature, o certe audaci soluzioni di montaggio, ma non, per esempio, il significato del film, o una di quelle focose, esatte, appassionanti discussioni scientifiche, nel corso delle quali Dovzhenko più che mai dimostra di essere un grande artista, cioè un uomo che narra in modo organico e completo fatti della vita e della storia importanti, "nuovi", destinati a svilupparsi e fiorire, con profonda aderenza alla realtà, lucido pensiero, e caldo sentimento.

GLAUCO VIAZZI

# CIRCOLI DEL CINEMA

## CONVEGNO A FABRIANO

IL GIORNO primo aprile si è svolto a Fabriano un convegno interregionale di Circoli del Cinema, indetto in occasione della ripresa di attività del locale Circolo fabrianese che per alcuni mesi aveva dovuto sospendere le sue proiezioni per la mancanza di una sala. Alla riunione, per quanto indetta soltanto alcuni giorni prima, hanno partecipato circoli marchigiani, umbri e abruzzesi spesso con più di un delegato: erano infatti presenti due rappresentanti del Cineclub Ancona, tre di Foligno, due di Pesaro, uno di Perugia, due di Senigallia, uno di L'Aquila, oltre — s'intende — i dirigenti del Circolo di Fabriano. Per difficoltà di comunicazioni o per altri impegni non avevano potuto intervenire i delegati di Città di Castello, di Pescara e di Terni.

In mattinata, per la riapertura del Circolo locale, è stato proiettato *La terra trema*, con una presentazione di Virgilio Tosi. Nel pomeriggio si sono svolti i lavori del convegno, conclusi soltanto in serata: l'ordine del giorno passava in rassegna i vari problemi organizzativi e culturali che si pongono ai Circoli. La limitatezza del tempo disponibile non ha permesso di sviluppare come sarebbe stato nel desiderio di tutti, sia le relazioni che le

discussioni, ma è stato comunque possibile esaminare concretamente, sia pur per sommi capi, il lavoro svolto negli ultimi mesi tanto dalla F.I.C.C. che dai vari circoli, cercando di trarre dalle indicazioni per un ulteriore miglioramento.

Gli argomenti sui quali maggiormente si è concretato il dibattito sono stati: il problema della stampa, le iniziative e l'orientamento culturale dei circoli del cinema, i film da proiettarsi e i problemi del loro rifornimento, i rapporti con la S.I.A.E., il problema fondamentale della solidarietà tra i circoli, soprattutto per quanto riguarda la disciplina spontanea delle quote di noleggio ed i rapporti con gli Enti che sono devoluti alla Federazione. La discussione ha messo bene in chiaro, a questo proposito, come un malinteso spirito di libertà d'iniziativa singola o d'autonomia porti grave pregiudizio alla collettività dei circoli, creando per di più risentimenti e quindi nuocendo a tutti.

Nel corso del convegno è stata ripetutamente sottolineata l'opportunità di più frequenti e approfonditi contatti tra circoli, e tra circoli e rappresentanti della Federazione, e ciò non soltanto per i problemi organizzativi e gli scambi di esperienze, ma per la discussione di problemi culturali, di orientamento critico: una miglior preparazione dei dirigenti, anche sulla base di un lavoro collettivo di discussione, è un elemento indispensabile per una migliore e più cosciente e larga opera culturale dei circoli del cinema.

V. T.

**BERGAMO.** - Il Circolo del Cinema «La Cittadella» ha proiettato *Himlaspelet* e *La fiamma del peccato*.

**LIVORNO.** - Oltre i film già annunciati il Circolo di Livorno ha proiettato *Il silenzio è d'oro*, *Il circo*, *L'istinto degli animali*, *L'ultimo miliardario*, *Un giorno nella vita*, *Film di Chaplin*, *Evasione* (di Autant-Lara).

**MASSA MARITTIMA.** - Il locale Circolo del Cinema ha pubblicato un nuovo opuscolo divulgativo su il montaggio nel film di Umberto Lenzi. In esso si espongono i concetti, più elementari delle teorie del montaggio, con alcune esemplificazioni. Come l'opuscolo che l'ha preceduto (Invito al cinema di Angelo Gianni, giunto alla quarta edizione), anche questo verrà inviato ai Circoli del Cinema a particolari condizioni di favore.

**MILANO.** - Il Cineclub Popolare Milanese ha organizzato una proiezione speciale per insegnanti e professori del film *L'école buissonnière*, dedicato ai problemi della scuola moderna. Il film è stato presentato da Glauco Viazzi ed agli intervenuti sono state distribuite le schede critiche della F.I.C.C. Nel corso delle sue proiezioni normali il C.C.P.M. ha proiettato *Invasione di A. Room*, *No Man's Land*, *Merlusse* («Vacanze in collegio»).

**PERUGIA.** - Il Cineclub Perugia ha proiettato tra gli altri film *Paisà*, *Tabù*, *Aleksandr Nevskij*, *L'anteprima di Il cammino della speranza*, *Quattro passi tra le nuvole*, *Uomini sul fondo*, *Lungo viaggio di ritorno*, nonché numerosi documentari italiani e inglesi.

**PESCARA.** - Nel mese di marzo il Circolo Abruzzese del Cinema ha organizzato una serata di gala in occasione della presentazione del film *Giustizia è fatta* seguita da una discussione pubblica. Il film inoltre è stato abbinato a un referendum. In seguito ha proiettato *Miciurin*, *cortometraggi belgi sull'arte*, *Cadet Rouselle di Dunning* e *Dots di Mc. Laren*.

**PISA.** - In febbraio il Cineclub Pisa e la sua sezione di Putignano hanno proiettato: *Acciaio*. E' accaduto in Europa, *L'ultimo miliardario*. E' stato inoltre presentato un programma completo di documentari. Il Cineclub ha organizzato un referendum tra gli spettatori del film *Cristo fra i muratori*. Il 77% delle risposte si è dichiarato favorevole ai film di tendenza realistica.

**REGGIO CALABRIA.** - Il Circolo del Cinema «Sequenze» ha presentato i seguenti film: *L'allegro fante di Reisner*, *Il ventaglio di Lady Windermere*, *Ma l'amor mio non muore*, *Film and Reality*, *Isole della Laguna*, *Millesimo di secondo*, *La tragedia dell'Etna e una Rassegna del cinema francese sonoro (1930-1936)*.

**ROMA.** - Il Circolo Charlie Chaplin ha organizzato un riuscito dibattito sul film *Miracolo a Milano* al quale ha assistito e partecipato un folto pubblico. Erano presenti tra gli altri, i registi Antonioni e De Santis. La discussione, prolungatasi per oltre due ore, era diretta dal segretario del circolo, Ivano Cipriani, ed ha visto l'intervento di un alto numero di interlocutori, rappresentanti delle varie categorie del pubblico cinematografico

normale. Nel corso delle sue proiezioni normali il Circolo ha proiettato, tra gli altri film, *Baldoria di signori di Friegyes Bän*, *Aleksandr Nevskij*, *La terra trema* (in edizione integrale) e *Gli uomini, che mascalzoni!*

**ROMA.** - Al Circolo Romano del Cinema si è tenuto in marzo un dibattito sulla critica cinematografica. Relatore Luigi Chiarini. Hanno preso la parola numerosi critici cinematografici presenti, tra cui Marinucci, Ogetti, Vecchiotti, Landi. Sempre in marzo si è svolto un dibattito sul cinema comico con l'intervento di Fabrizi, Stoppa, Arturo Bragaglia, Mario Monicelli, Steno, Michelangelo Antonioni; presiedeva Umberto Sacripante. Si è anche tenuto un dibattito sul cinema e la psicanalisi, con l'intervento di professori universitari e di Umberto Barbaro. Il Circolo Romano del Cinema ha infine proiettato *La terra trema*.

**ROMA.** - Il Circolo Universitario Cinematografico, intensificando la sua attività, ha proiettato *Hallelujah!*, *Aleksandr Nevskij* (in collaborazione con il Circolo Chaplin), *Scarface*, *Il sacrificio del sangue*, *Evasione*, *Dies Irae*, *Ventesimo secolo*. I soci hanno partecipato alla proiezione di *Tempeste sull'Asia* organizzata dai circoli romani in occasione della visita di *Vsevolod Pudovkin*. Le proiezioni del

C.U.C. sono accompagnate da presentazioni e discussioni.

**ROMA.** - Il Cineclub Studenti Romani ha proiettato recentemente un programma di film-jazz, il circo di Aleksandrov e un programma di film di pupazzi. In collaborazione col Circolo Chaplin, *L'école buissonnière* di Le Chanois; dato l'interesse suscitato dalla proiezione, il film sarà probabilmente ripresentato ad un pubblico di insegnanti che saranno poi invitati a un dibattito sul tema del film.

**ROVIGO.** - Con una conferenza di Michelangelo Antonioni sulla situazione attuale della cinematografia italiana, si è inaugurato il Cine Club Rodigino. Nella stessa serata è stato proiettato il film di Capra *L'eterna illusione*.

**SALERNO.** - Il Circolo salernitano ha proiettato in marzo: *Panico*, *Antoine et Antoinette*. Nel regno dei cieli, *Monsieur Verdoux* e un programma di film-jazz.

**SIENA.** - Ha iniziato la sua attività, nel dicembre scorso, un Centro di Cultura Cinematografica (Circolo del Cinema). I primi film presentati sono: *Odio implacabile* «Rassegna del Comico muto americano» (Charlot, Ridolini, Lloyd), *Un palmo di terra*, *Quattro passi tra le nuvole*, *La terra trema*, *Alba fatale*, *Acciaio*, *Paisà*, *Spasimo*, *Roma*, città aperta, *Hallelujah!*, *Monsieur Verdoux*, *Germania anno*



Da *A Matter of Life and Death* («Scala al paradiso», 1945) di Powell e Pressburger; presentato dal Cine Club Universitario di Torino nel corso di una serie di proiezioni dedicate al colorfilm.



I cineamatori italiani, aderenti alla Federazione italiana dei cineclub, si stanno preparando per il prossimo concorso di Montecatini. Aldo Serio (a sinistra), autore di Cavalcata romana.

zero, La grande illusione, Aleksandr Nevskij. Nel programma di aprile: L'école buissonnière, Tabù, L'infanzia di Massimo.

**SUZZARA** (Mantova) - Con la « Rassegna del cinema ungherese » ha ripreso la sua attività il vecchio Circolo del Cinema.

**TORINO** - Il Cine Club Universitario di Torino ha organizzato una serie di proiezioni con

un ciclo su « Il colore nel film ». Sono stati proiettati oltre a Micurin, Il barone di Münchhausen, Scala al paradiso, Matteo, guardiano d'occhio. E' stato quindi organizzato un dibattito con la partecipazione di Felice Casorati, Italo Cremona, Egidio Bonfante, Fernaldo di Giammatteo. In aprile, il Cine Club Universitario torinese proietta: No Nan's Land, Gen-

te del Po e N.U. di Antonioni (presentazione di Pietro Bianchi), Pascoli rossi e Chiesa di villaggio (doc. di Dreyer), Gli dei si divertono, Van Gogh (doc. di Resnais), Rodin, un programma di documentari inglesi (present. Paolo Gobetti), Himlaspelet e Manniskor i Stade (doc. di Suckdorff), un programma di film-jazz, Fernaldo di Giammatteo, ha diretto un dibattito sui film recentemente programmati a Torino, tra cui Miracolo a Milano, Viale del tramonto, Luci del varietà.

**TRENTO** - Il Centro Universitario Cinematografico Trentino ha proiettato Hallelujah!, Un palmo di terra e No Man's Land. In anteprima i film di Legoscin Biancheggia una vela solitaria.

**TRIESTE** - La sezione spettacolo del C.C.A. ha proiettato, dopo Variété, Les visiteurs du soir di Carné, Le sang d'un poète di Cocteau con il documentario a colori Images medievales. In marzo: Miracolo a Milano (in serata di gala), Il miracolo e Francesco, giullare di Dio (in anteprima), Himlaspelet e il doc, Manniskor i Stade, un programma di film per ragazzi (Popeye, Pan Prokouk, Le voleur de paratonnerres, Zanzabelle à Paris), un programma di documentari scientifico-popolari sovietici (Racconto della vita delle piante, La rianimazione dell'organismo, Il mondo dei cristalli, Operazione agli occhi). La sezione popolare dello spettacolo, che (dopo gli spettacoli preparatori con Cristo tra i muratori e Il sole sorge ancora) ha già organizzato tre proiezioni, ha ulteriormente proiettato: Breve incontro, una selezione di film di Alberto Lattuada, Gli uomini, che mascalzoni!, Film and Reality, No Man's Land, film per ragazzi e documentari sovietici. I soci hanno partecipato alla serata di gala per Miracolo a Milano. L'11 marzo, con la proiezione di Film and Reality e con la partecipazione di oltre 1.200 studenti, si è avuta la proiezione di costituzione della sezione studentesca del Circolo del cinema. A Trieste sono state pure organizzate pubbliche discussioni sui film Miracolo a Milano, Non c'è pace tra gli ulivi, La Malquerida.

**UDINE** - Il Circolo Udinese del Cinema, proiettando Breve incontro, ha ottenuto che il film venisse poi presentato commercialmente. Dopo la « Rassegna del cinema ungherese » e il ciclo « Il colore nel film », il Circolo ha organizzato un'anteprima di Giustizia è fatta, il film è stato presentato da Callisto Cosulich che, alla fine della proiezione, ha aperto un dibattito al quale hanno partecipato il Procuratore della Repubblica, avvocati, professori, religiosi, medici.

**URBINO** - Il Circolo urbinato ha proiettato recentemente Aleksandr Nevskij e Admiral Nakhimov, festival di Petrolini, Amore e fortuna, Quattro passi tra le nuvole, L'assassino abita al 21, La bella addormentata, Il sacrificio del sangue, Roma, città aperta, Accadde... domani, Amore, Strada sbarrata.

**VENEZIA** - Il Circolo del Cinema « Francesco Pasinetti » ha proiettato in marzo: Himlaspelet, Tabù, Micurin, Gli uomini, che mascalzoni!, L'impareggiabile Godfrey. La sezione « cinema scientifico » del Circolo ha organizzato la sua prima manifestazione. Il 19 marzo si è inaugurata con la proiezione di Film and Reality, un « cineclub studentesco » che ha in programma Naissance du cinéma e Tabù, nel ciclo introduttivo; verranno poi presentati Ivan il terribile, Dies Irae e Himlaspelet; in un ciclo sul realismo: La grande illusione, Sciuscià, La città nuda e La terra trema. Il Circolo studentesco organizzerà anche conversazioni, dibattiti e un concorso di critica cinematografica. L'iniziativa ha suscitato grande interesse in tutti gli ambienti scolastici. Il Circolo ha inoltre organizzato tra i suoi soci un concorso di critica cinematografica. Tra i numerosi partecipanti, il primo premio (consistente in un abbonamento a Cinema) è stato assegnato a Serena D'Arbela per un saggio su La terra trema; il secondo premio (il volume su Chaplin di Eisenstein e autori vari) è stato assegnato a Maria Francia per la critica a Ventesimo secolo; il terzo premio (il volume Le dessin animé di Le Duca) a Nidrio Menotti per l'articolo « Arte e poesia dei pupazzi cecoslovacchi ».

**VICENZA** - Il Circolo del Cinema « Mondo nuovo » ha proiettato nel corso della « Rassegna del cinema italiano » Acciaio.

**VOLTERRA** - Da qualche tempo si è costituito a Volterra un Circolo del Cinema che ha già superato i 250 soci. Nel primo mese di attività ha proiettato: Il carro fantasma, Monsieur Verdoux, Arsenico e vecchi merletti, Strada sbarrata e Il sole sorge ancora.

## UN COMUNICATO DELLA CINETECA

Il Consiglio d'amministrazione della Cineteca Italiana (Archivio storico del film), ci invia il seguente comunicato:

IL CONSIGLIO d'amministrazione della Cineteca Italiana, riunitosi in Roma il 16 marzo 1951, presa visione dell'O. d. G. votato dal Consiglio direttivo della F.I.C.C. (Federazione italiana dei circoli del cinema) nella sua riunione del 4 febbraio 1951 in Roma, e quindi diramato alla stampa, mentre deplora che tale testo venga ancora una volta a confondere l'opinione pubblica di fronte al problema dei rapporti fra le cineteche e i circoli del cinema, con affermazioni sia inesatte sia arbitrarie, mostrando così essere in atto da parte della F.I.C.C. una vera e propria campagna di diffamazione contro la Cineteca Italiana,

### RIAFFERMA

A) Nessuna violazione di accordo internazionale essere imputabile alla Cineteca Italiana, giacché il "gentlemen's agreement" tra la F.I.A.F. (Federation internationale des archives du Film) e la F. Int. C. C. (Federation internationale des cineclubs), firmato a Roma nel novembre 1949, prevedeva l'entrata in vigore del medesimo solo "al momento nel quale la F.I.A.F. avrà comunicato alla F. Int. C. C. una lista base di film acquisiti, destinati, con l'autorizzazione degli aventi diritto (cioè dei produttori) alla circolazione internazio-

nale e alle proiezioni nel quadro dei cineclubs".

B) Tale lista deve essere compilata e per tempo comunicata dalla F.I.A.F. alla F. Int. C. C., ma il funzionamento di questo "repertorio internazionale di circolazione" non poter essere possibile che a ottenimento delle autorizzazioni degli aventi diritto di cui sopra, e dopo aver superate difficoltà di carattere tecnico, organizzativo ed economico che sono ben note alla F. Int. C. C.

C) Essere pertanto la Cineteca Italiana pienamente libera di utilizzare il proprio patrimonio artistico cinematografico e di incrementare, sul piano nazionale, la cultura cinematografica, secondo propri criteri e le proprie finalità statutarie, sia attraverso la F.I.C.C., finché un accordo è stato possibile e per pura cortesia (non essendo ancora entrato in vigore pratico il "repertorio internazionale di circolazione"), sia direttamente presso tutte quelle associazioni culturali, cinematografiche indipendenti che alla Cineteca si sono rivolte.

D) Essere la Cineteca sempre ben lieta di accettare un incontro costruttivo con la F.I.C.C. alla presenza di un delegato governativo, di non aver mai fatto opposizione a simile progetto, ma di averlo unicamente subordinato ad una esplicita conferma da parte delle autorità governative.

# TECNOLOGIA DEL CINEMA IN RILIEVO

(Continuazione dal n. 57)

## Profondità e rilievo

Si è dato sin qui un identico significato alle espressioni "profondità" e "rilievo", entrambe volte ad indicare l'esistenza d'una terza dimensione lineare dello schermo. E' chiaro tuttavia che esse indicano due diversi modi di vedere l'immagine. In cinematografia stereoscopica l'"effetto di profondità" si ha allorché lo schermo diviene quasi un palcoscenico teatrale e le figure assumono l'aspetto di esseri viventi dotati di corpo reale; con l'"effetto di rilievo", invece, le immagini del quadro, oggetti o personaggi, escono fuori dallo schermo e si proiettano verso la sala, assumendo per tale fatto una materialità irreale. Ogni spettatore, intervenendo anche col proprio processo psicologico alla formazione di tali immagini, viene il centro dell'illusione tridimensionale e spesso è disturbato dalla sensazione ossessante di essere preso di mira dalle figure, che il rilievo sembra proiettare vivacemente

contro di lui. Lo stereocinema cerca di realizzare in prevalenza il senso di profondità, al quale del resto si indirizzano le esperienze basate essenzialmente sul processo psicologico della visione e i sistemi collettivi a trame; i sistemi individuali, nei quali lo spettatore viene fornito di sistemi ottici o meccanici, che gli sono indispensabili per vedere la terza dimensione, tendono quasi sempre a produrre il senso del rilievo.

## Diversa classificazione dei sistemi stereoscopici

Prima di illustrare i sistemi di stereocinema si ritiene opportuno di ricordare la classificazione riportata dal francese Maurice Bonnet, la quale, pur senza variare il concetto informatore dell'analoga classificazione da noi fatta nella Tabella III (vedi "Cinema" N. 57), ne mette in rilievo un aspetto diverso che è interessante conoscere. In questa classificazione viene preso in esame il modo di sfruttare i punti di vista della presa e della proiezione secondo i tre seguenti concetti generali:

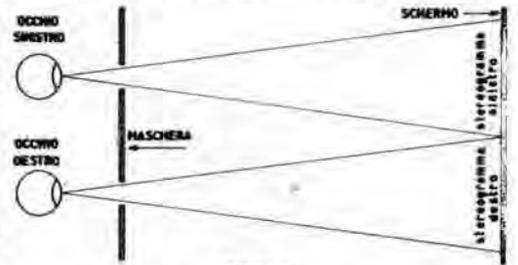


FIG. 1

1) Metodo binoculare semplice: due punti di vista e ripresa di due immagini contemporanee.

2) Metodo semi-integrale: base di presa e proiezione lineari; esistono molti punti di vista distribuiti su una base orizzontale; que-

(Continua in terza di copertina)

## ROGER RÉGENT: «Cinéma de France». Edition Belletaye, Paris, 1948.

IL 22 settembre 1941 Pierre Caron, un regista francese che non era l'ultimo venuto nel suo mestiere, ebbe l'incarico di trarre un film dal romanzo di M. Thevenin *Barnabé Trignol et sa baignoire*, per cui nella riduzione si erano impegnati Pierre Véry e il notissimo commediografo Roger Ferdinand. Ma quando il film, col titolo *Pension Jonas*, fu presentato alla censura, questa lo proibì "pour imbecillité". Naturalmente la proibizione venne in seguito revocata, e anzi una gran folla andò a vedere l'"imbécillité" di Pierre Caron, il quale fu poi amabilmente pregato di dedicarsi ad altra cosa che non fosse la regia cinematografica. Questo episodio, che a raccontarlo parrebbe incredibile, si trova con altri aneddoti e le critiche raccolte in quattro anni in *Cinéma de France* di Roger Régent (Editions Belletaye, Paris, 1948, pp. 320 - 450 frs.), un libro che bisogna leggere se si vuole la precisa documentazione, per testimonianza diretta, della situazione in cui era venuta a trovarsi la cinematografia francese, dal 1940 al 1944.

Roger Régent, segretario generale dell'Associazione francese della critica del cinema, collaboratore dell'*Epoque* e dell'*Ecran Français*, come già lo fu dell'*Intransigeant* e di *Pour Vous* sin dalla fondazione, visse infatti nei quattro anni subito dopo l'armistizio in stretto contatto con la cinematografia, in una continua visione di essa, per ragioni professionali. Ma, come ben può intendere chi di queste cose ha pratica e una certa familiarità, a poco a poco avvenne anche al Régent che questa professione, questa passione ideale si tramutò in una ragione di vita, specialmente in tempi tristissimi nei quali le cose belle e spirituali sembravano chiudersi in sogni ormai distaccati e irrealizzabili. Sicché questa cronaca del cinema francese, forse ogni giorno trascritta, è anche da considerarsi come un romanzo del cinema, nel quale i ricordi dei film si richiamano anche a stati d'animo d'un protagonista che talvolta sembra tutto il pubblico di Francia. Cronaca sentimentale ma nel tempo stesso rivalutazione morale: dell'una e dell'altra si possono seguire agevolmente la trama e le tracce. Dopo l'armistizio, la Francia rimase tagliata in due zone. In quella non occupata, a Marsiglia, il 13 agosto 1940, e cioè trascorsi appena due mesi dalla cessazione delle ostilità, Marcel Pagnol riprese l'attività cinematografica con *La fille du puisatier* seguito a distanza di un giorno da André Hugon con *La chambre 13*; mentre nella zona occupata la produzione fu ripresa soltanto il 15 febbraio 1941, negli stabilimenti di Billancourt con *L'assassinat du Père Noël* di Chris-ian-Jaque. Complessivamente, in quarantaquattro mesi, furono portati a termine duecento e venti film, molti dei quali presuntuosi e sbagliati, altri fastidiosi e inutili, altri ancora appena mediocri, e soltanto dieci o dodici giudicati veramente buoni, quelli diretti da Becker, Bresson, Carné, Clouzot, Christian-Jaque o notevoli per l'interpretazione di François Périer, Maria Casarés, Renée Faure, Madeleine Sologne, Serge Reggiani. Di fronte a tali risultati, a confutare la domanda insidiosa sull'importanza del cosiddetto « ci-



nema francese d'occupazione», l'opera di Régent si presenta, anche a distanza d'anni, e vendendosi a inserire nella storia universale della cinematografia, come una fonte d'eccellenti informazioni che non lasciano alcun dubbio. Innanzi tutto, questi duecento e venti film, pur con i loro difetti, dimostrano una singolare compattezza di propositi che neppure l'esito mediocre compromette. Prima testimonianza di Roger Régent: «nessun produttore francese degno di tal nome ha realizzato una sola opera di propaganda a favore del nemico». La stessa Continenale, la casa di produzione tedesca organizzata ai Champs-Élysées, non si rivelò alla prova dei fatti dannosamente tendenziosa; semmai proprio ad essa si deve l'appoggio dato a Clouzot per il suo *Le corbeau*, che altrimenti la censura francese non avrebbe permesso. Ma pur sempre contro la Continenale si organizzò la mutua intesa degli altri produttori delle rimanenti sessanta società cinematografiche che, data la scarsità dei mezzi, potevano a stento terminare un film nel medesimo tempo in cui la casa tedesca ne produceva dieci. Fu una specie di resistenza passiva, manifestata nella più insolita delle maniere, alla disperata. «Anche i più orridi "vaudevilles" sottraevano alla propaganda germanica centinaia e migliaia di metri di pellicola, e inutilizzavano un materiale che avrebbe potuto dare origine a una velenosa propaganda».

Ma non bastava. Non si doveva, soltanto, sottrarre al nemico un prezioso materiale di propaganda, e anche se i risultati erano negativi, da un punto di vista artistico o semplicemente spettacolare, non perciò potevano dirsi inutili, alla resa dei conti. Bisognava anche dimostrare, d'altra parte, la vitalità del cinema francese che pur dovendo rinunciare all'opera di Clair, Feyder, Renoir, Duviévre altrove emigrati aveva la sua ragione d'esistere, proprio in quel tempo. Sotto la storia di questo *Cinéma de France*, Roger Régent segue il procedere lento e infine il riaffermarsi dell'orgoglio francese, e non di una vanità inopportuna come talvolta — e forse, o certo erroneamente, a noi sembrò — ma si trattava d'un impegno d'onore, nel ricostruire il cinema come un'arte, per riallacciare tradizioni segrete di spiritualità, con quel tanto di spavalderia sottintesa, che nei francesi si risolve in effetti salutari, attraverso un'attività sprezzante, mirabolante. Quando Régent annotava: «Noi non siamo impunemente gli eredi di Lamartine, di Hugo, di Racine», il ricorso alle glorie tutelari, nazionali, non sembra in tal caso per niente affatto un vanto sprecato, anche se escogitato nei riguardi solamente d'una attività cinematografica. Vale come un ritrovamento d'energia, di puntiglio e volontà. E' un fatto che, dal 1940, nel caos e nel niente, dopo una disfatta demoralizzante e con il nemico in casa, pochi uomini riuscirono a creare di nuovo l'arte del cinema. Fu una di quelle rivendicazioni dello spirito, di cui i francesi sono mira-

colosamente capaci. Nel retroscena della spaventosa tragedia bellica, la congiura dell'arte operò magnificamente. Ciò significa che la rivalse del prestigio nazionale ha infiniti modi di manifestarsi.

Dal 1940 al 1944, il cinema francese si trovò sotto controllo tedesco. In altri termini, la questione si presentava anche sotto questo aspetto, che cioè la Francia essendo stata la prima nazione eliminata nell'immane conflitto tra le grandi potenze, veniva perciò anche ad essere l'unica nazione che, in quel periodo, non dovesse fare alcun film di propaganda. Il che consentiva e determinava un'evasione dalla realtà, paragonabile a una libertà condizionata, e che doveva portare nell'unica scelta possibile di soggetti fantastici e di personaggi romanzeschi e romantici a una maniera insolita, all'a creazione di uno stile, poetico, di cui facevano fede, sin dal 1942, *La Duchesse de Langeais* e *Les visiteurs du soir*. Il controllo tedesco sulla produzione francese produsse come estrema conseguenza una espressione inattuale e inverosimile della tragedia della Francia invasa. Il cinema non corrispose alla realtà, e si verificò questo strano fatto: di un periodo di tempo, scolpito nella mente di tutti per i suoi orrori e per i suoi dolori, il cinema francese non riportò l'aspetto di quel tempo, e si appartò dalla vita e visse in un suo mondo, lontano dalla guerra, alternatamente sublime o fallace, e pur sempre irreali, e anche in una sua poetica atmosfera, come in un vago rifluire di memorie d'altra gente. Quella che il Régent doveva definire «la passione della qualità», e insomma quell'improvvisato amore della poesia anche in coloro che sino a poco tempo prima l'avevano disprezzata, e per cui Giraudoux valeva bene Yves Mirandé ossia la letteratura batteva finalmente la produzione del "boulevard", ebbene quell'entusiasmo dell'arte al settimo cielo fu un fenomeno di quegli anni, e più di quanto non si creda un bisogno di spiritualità causato da un quotidiano "horror vacui".

Non sappiamo quale sia, oggi, l'opinione di Roger Régent, se egli creda ancora che *Les enfants du paradis* concluda degnamente, nel modo più significativo, e in un'opera d'arte autentica, gli sforzi e le attese di quei quattro anni di lotta dura e tenace; o se egli sia tuttora convinto che un letterato puro possa giovare con un suo personalissimo linguaggio alla tecnica del cinema e che quindi la sua educazione artistica abbia splendori e risalto, in modo inequivocabile, anche nel film. Dal vantare un senso di poi, a tal punto trattiene chiunque, proprio una delicata confidenza dell'autore: «Le opinioni espresse in queste pagine, non sono state più ritoccate». Gli sarebbe sembrato un tradimento, anche a se stesso. Quelle che si possono chiamare le memorie di guerra del cinema francese, rimangono un toccante documento dell'epoca in cui furono scritte. E le speranze di quelle pagine debbono sembrare vere, ancora a chi legge, anche nel caso in cui, oggi, il cinema francese fosse diverso da quello che il nostro Roger Régent aveva immaginato.

GASTONE TOSCHI



# LA DILIGENZA

## CORRISPONDENZA COI LETTORI

### UTILI INDICAZIONI

Conviene andar cauti nel consigliare i testi di cinema, specie se stranieri, dato l'alto prezzo. Pare che gli editori si siano passati la parola d'ordine: « Sono libri per specializzati e chi ne ha bisogno è disposto a spendere anche un patrimonio pur di averli ». E' così che raramente troviamo un'edizione al disotto delle mille lire, e nel caso dei volumi esteri, per esperienza so che la base di partenza è sulle due-mila lire. Questo preambolo vorrebbe indurre i nostri editori a tener conto di un fatto sostanziale; che cioè chi si occupa di cinema seriamente non sempre può disporre di quel denaro che sembra essere così amico di coloro che si occupano di cinema non seriamente.

E passo ad una segnalazione, purtroppo di un libro costoso. Da tempo gli amici che mi formulano richieste di carattere bibliografico insistono per avere un titolo, sia pure un titolo solo, di un volume riguardante la scenografia cinematografica. Sinora mi sono sempre tenuto sulle generali, principalmente perché non avevo mai avuto sotto gli occhi un'opera degna. Ma una settimana fa, durante un'incursione in una libreria milanese nei pressi del Verziere, ho potuto sfogliare quel *Designing for Film* di cui molti hanno parlato ma che pochi hanno visto. L'autore è Edward Carrick, la casa editrice si chiama The Studio Publications. Il prezzo è un poco alto (L. 2250) ma vi assicuro che il valore del libro giustifica la spesa. A quanti attendono un libro sulla ripresa cinematografica consiglio di cogliere, appena sarà sfornato, la luce nell'arte dell'operatore di fiducia di Pudovkin, e in procinto di uscire, al robusto prezzo di L. 2500, per le edizioni di Bianco e Nero. A quanti amano studiare la fotografia cinematografica, secondo la scuola americana, è ancora valida la segnalazione del libro di Alton, *Painting with Lights*. E per chi mi domanda un « libro che i registi devono conoscere » rinuncio alla facile « boutade » (dire cioè i promessi sposi) e consiglio, ricomprato sino all'esasperazione il *Film e fonofilm di Pudovkin*.

### ESEMPIO DI DOMANDA BIZZARRA E FORSE INUTILE

Scrivo Za la Mort di Napoli: « Caro Postiglione, ti sarò grato se vorrai indicarmi sulla tua piccola posta il titolo della canzone francese che viene cantata in L'ereditera di Wyler e che forma il motivo principale del commento musicale di Aaron Copland. Cordiali saluti ». Il dovere impone di dire che

la canzone è Chagrin d'amour e di avvertire Za la Mort che il commento di Copland non è tutto impostato su quella melodia dell'altro secolo.

### PAROLE CHIARE IN UNA SITUAZIONE CONFUSA

E' Emilia Soglia che mi scrive, con una lettera datata da Ravenna. Un nome nuovo che indica una ragazza matura, con problemi e domande, preoccupazioni e un acuto desiderio di smontare il giocattolo "cinema". Sentite quel che dice a proposito di Caged ("La prima colpa"): « Trovo strano che lo definiscano un film coraggioso. Non vedo come si possa parlare, a proposito dell'opera di Cromwell, di polemica contro i sistemi attualmente vigenti nelle carceri femminili. In primo luogo, il film in questione non lo dice, anzi vi si parla espressamente di vecchi metodi abbandonati che la guardiana corrotta vorrebbe restaurare. Eliminata la quale (la cui brutalità peraltro meno psicologicamente giustificata di quella dell'analogo personaggio di Duvivier, si manifesta molto convenzionalmente) Marie Allen uscirebbe salvata. Senza contare le infinite di cose strane che si possono imparare assistendo alla proiezione: che cioè le commissioni concedenti la libertà sulla parola si attendono scrupolosamente gli desideri delle "regine della malavita"; che le stesse regine non vanno mai in prigione per i furti commessi; soprattutto che tutte le donne ladre senza eccezione sono diventate tali per colpa degli uomini (e pensare che qualcuno credeva ancora a quella vecchia favola di Eva che perde Adamo!); e infine ci presenta una società che appare esclusivamente composta di potenti disonesti e di vittime con le mani e i piedi legati ».

Per la storia di Eva, cara Emilia, non so proprio che dirti: forse la mela, in questo secolo, è passata di proprietà. Riguardo alle accuse che tu rivolgi alla società rappresentata in Caged, mi domando se non t'accorgi che il coraggio di Cromwell, e del produttore Jerry Wald, sta proprio nell'aver mostrato in un film — seppur pettinato e lustro come vuole Hollywood — un mondo che deve essere denunciato. Non ti pare coraggioso questo puntare l'indice su un atroce sistema carcerario che negli Stati Uniti ha ancora il suo quarto d'ora di fortuna, questo ritratto di guardiana sadica (rinvigorito dall'attrice Hope Emerson, brava al punto da farci dimenticare certe ingenuità, già tali in sede di sceneggiatura)? Non consideri audace lo smascheramento di

certe commissioni per "i perdono", elaborato in un film che reca il marchio di Hollywood, ovvero la città che non vorrebbe veder accusato nessuno, offeso nessuno, condannato nessuno?

NERIO TEBANO (Taranto). - Non vedo l'opportunità (per non dire la necessità) di dare al personaggio dell'omosessuale quel rilievo che tu vorresti, in cinema. Dici: « Quella dell'inversione non è una piaga sociale? Perché la si dovrebbe continuare ad ignorare in un secolo vivo e pieno di fermenti qual'è il nostro? Volevo davvero una rivincita del cinema sul teatro che in tema di omosessualità ti ha dato soltanto tre tipici prototipi di degenerati e basta ("Fior di pisello", "Adamo", "Le uova dello struzzo") ». Vedi, caro Nerio, il motivo che ha sinora tenuto distante il cinema da quel problema non sta tanto nell'apatia dei produttori (i quali invece attribuirebbero all'argomento un valore "commerciale" davvero redditizio) quanto nei limiti che la censura impone. Un adulterio può trovare ospitalità in un film, purché venga condannato o passi attraverso la fase della cataris; comunque, si concede al regista una certa libertà di rappresentazione. L'omosessualità invece, per non incappare nelle maglie della censura, esigerebbe più un gioco allusivo che vagamente diretto. E il problema finirebbe in un vicolo cieco, in quello dedicato alla « Commedia-Maliziosa-e-Piccante-e-un-tantino-Audace ». Non esisterei, in questo ultimo caso, a dire al regista: « Dal proposito morale siete passato all'espedito immorale. Non vi difenderai davanti alla censura neppure se invocaste lo spirito di Gide, la poesia di Walt Whitman, la prosa di Marcel Proust ».

Però, caro Tebano, sento a questo punto un dovere perché hai citato molti esempi di allusioni cinematografiche, e ad un certo punto dici: « Soltanto Visconti, se ben ricordo, nel suo Ossessione, vide e tratteggiò stupendamente nel personaggio del greco — interpretato dall'attore Elio Marcuzzo — l'omosessuale ». Devo smentirti, almeno per quanto mi ha detto Giuseppe De Santis che di Visconti è stato l'aiuto regista. Anchio, come te, avevo concluso che quel personaggio fosse minato da un vizio contro natura, ma "Peppe" volle precisare: « Pochi se ne sono accorti, ma quello neppure lontanamente poteva essere un invertito. Il regista intendeva invece creare il personaggio del giovane generoso, persino con sottili propositi comunisti, disposto a dividere i suoi averi con un coetaneo che meritasse realmente d'essere aiutato ». Riporto quanto ho sentito dalla voce di De Santis nel 1945. Se Visconti ora lo smentisce devo concludere che: o la memoria mi ha tradito a distanza di sei anni, o De Santis ha voluto scherzare.

Per nulla scherzosa è invece la lettera di ELVO RICCIONI di Lucca che, come te, prende a cuore la ben nota questione. Anche lui ha letto quel che il relatore sul Premio Pasinetti ha scritto a proposito di un tuo saggio (la "grana" della omosessualità nasce appunto di lì) e non resiste alla tentazione di bollare chi vorrebbe vedere l'argomento messo in disparte. « Si può facilmente constatare — egli scrive — come dalla maggior parte degli individui gli invertiti siano considerati con disprezzo, quasi esseri immorali, immondi, mentre gli studiosi delle inversioni sessuali sanno non trattarsi che di anomalie fisiologiche, per cui ogni atteggiamento moralistico è del tutto ingiustificato, così come sarebbe sciocco rimproverare i paralitici perché non camminano o i dalttonici perché confondono i colori ». Mentre

io provvedo a chiedere scusa ai paralitici e ai dalttonici, Elvo continua: « Un film trattante quel problema è perciò tutt'altro che inutile, è anzi necessario perché la gente comune si convinca del diritto di quei disgraziati a quella dignità umana che finora è stata loro negata ». Dimenticando di dire se questa dignità, gli "spostati" se la siano veramente meritata, il lettore Riccioni chiude. Vorrei chiudere anch'io la questione e augurarmi che l'amico Tebano pensasse ad altro. Almeno per ora. Quando il caso avrà — facciamo gli scongiuri — assunto un carattere preoccupante, allora si che converrà riaprire la discussione. Per il momento scusiamoci con i lettori per l'argomento troppo agitato, forse, per questa rubrica di solito calma. Un poscritto a Tebano: complimenti per i buoni risultati romani. In Antonioni vale davvero la pena di credere; un paio d'anni di tempo, i mezzi per lavorare, e avremo in lui un regista sicuro al cento per cento.

SERGIO RICCI (Forlì). - Vuoi un parere sotto quale punto di vista? Sul tuo scritto in quanto "articolo"? Dovrei farti allora una viva raccomandazione: di non scrivere il pezzo come se fosse destinato solo a chi ha già visto il film; impianta piuttosto il saggio su una sorta di sunto della trama e via via formula le tue osservazioni. Come "stile"? Siamo ancora, direbbero a Torino, a piedi. Ma è soltanto questione di addestramento perché si sente che la stoffa del critico c'è. Come "acume critico"? Dovresti sapere stabilire una gerarchia tra film e film, tra momento e momento di uno stesso lavoro. E inoltre, dato che hai voluto — in nome di un particolare disegno critico — considerare la produzione di Huston nel dopoguerra, avresti dovuto esaminare, a scopo di confronto, anche Key Largo ("L'isola di corallo") e We Were Strangers ("Stanotte sorgerà il sole"). A quest'ultimo, è vero, accenni, ma solo per dire — cosa per me molto discutibile — che è superiore a The Asphalt Jungle ("Giungla d'asfalto"). Quello che considero sorprendente è il tuo potere d'osservazione e certa tua capacità intuitiva. Metti in pagina una tal valanga di appunti che davvero conforta. Che ti manca, allora? Il potere di giovarvi degli appunti e di inserirli in un panorama critico più "organizzato". Ma non tarderai a migliorarlo ancora e a raggiungere così quella quasi-perfezione che conviene attendersi da te. Mandala pure quando vuoi.

GIORGIO TURI (Firenze). - Da qualche numero, come avrai certo notato, si parla anche degli operatori. Per gli scenografi provvederà la redazione. Grazie per i consigli. Le fotografie non sono più in vendita per motivi tecnico-amministrativi. Non possiamo modificare l'impaginazione secondo i tuoi desideri: ci guadagnerebbe solo la collezione rilegata mentre il singolo numero di Cinema perderebbe il suo effetto visivo. Per la questione "cineleche", penso che le tue proposte meritino una prolungata attenzione.

ENZO FERRARIS (Perugia). - L'espressione che appare sul talloncino da te allegato è un po' vaga. Vogliamo arrischiare un'ipotesi e pensare che i solerti tecnici sospettino nei loro clienti dei ferocei realizzatori di film immorali, alla moda di certi localetti di Tolone? « Un produttore di quel genere potrebbe svilupparsi da sé le sue pellicole » tu dici. Vero anche questo. E allora chissà perché. Del resto anche il piccolo artigiano può avere i suoi misteri.

IL POSTIGLIONE

(Continuazione dalla pagina 215)

sto metodo mostra prospettive diverse dell'oggetto con lo spostarsi dello spettatore in senso laterale rispetto allo schermo.

3) **Metodo integrale:** base di presa e proiezione distribuita su una superficie; esistono moltissimi punti di vista; la prospettiva è integrale in tutti i sensi e da tutti i punti.

La classificazione, mentre trascura il caso di rilievo ottenuto con la proiezione di una sola immagine — caso anch'esso interessante come vedremo in seguito — estende successivamente nei concetti 2 e 3 le possibilità future dello stereocinema sino ad un significato spaziale del rilievo; presuppone cioè la possibilità che lo spettatore si muova per ogni verso nella sala cinematografica, pur conservando sempre la visione di profondità della scena, come se si trattasse veramente di un palcoscenico teatrale con attori vivi. Questi concetti portano ad uno sviluppo molto complesso dei sistemi collettivi a trame; la pratica del rilievo cinematografico parte per ora dal principio, del resto abbastanza logico, che lo spettatore assista alla proiezione da un punto fisso e determinato della sala. Per tale motivo la trattazione che segue è limitata ai sistemi elencati nella tabella III.

#### Sistemi di stereocinema basati sulla proiezione di una sola immagine presa da un unico punto di vista. Riprese con macchina in moto.

Questo procedimento permette la visione tridimensionale delle immagini proiettate, utilizzando un'unica serie di fotogrammi presa da un solo punto di vista, come si usa nella cinematografia normale. La sola differenza consiste nel fatto che, durante la presa, la macchina viene mossa lentamente con moto ondulatorio trasversale (parallelo al piano di presa) o longitudinale (in avanti e indietro). Altri hanno preferito di far muovere solo l'obiettivo o hanno ideato metodi più complessi, i quali sostanzialmente finiscono col dare risultati ed effetti identici a quello indicato. In questi procedimenti l'effetto del rilievo è basato esclusivamente sulle possibilità del meccanismo psicologico dell'osservatore. Sostanzialmente si tende a far vedere allo spettatore una serie successiva di aspetti diversi del campo di presa; ogni immagine è ottenuta da un punto di vista leggermente spostato rispetto a quello precedente. Nella visione binoculare reale le due immagini, l'una di poco diversa dall'altra, sono percepite contemporaneamente; qui, invece, la diversità del punto di vista avviene in periodi successivi di tempo. Si è detto che il meccanismo psicologico è essenzialmente basato sull'esperienza personale della prospettiva; ciò equivale a dire che quanto più l'individuo è abituato a giudicare le dimensioni e le forme dei corpi, o a svalutarne le distanze, tanto più facilmente esso si crea una costruzione a tre dimensioni osservando fenomeni atti a suscitare al suo "io veggente" e "pensante" analogie o contrasti che gli richiamano elementi noti. Nel caso di sequenze riprese con macchina in movimento ondulatorio questo meccanismo psicologico non è facilmente messo in azione. Ho assistito personalmente a diverse proiezioni del genere senza riuscire a vedere il benché minimo rilievo nelle immagini; con me concordava la massima parte degli spettatori. Solo taluni, e solamente in certi momenti, confermano di avere una netta sensazione di profondità spaziale. Data la completa attendibilità delle persone che facevano questa affermazione, è certo che l'effetto tridimensionale può essere suscitato per questa via; esso dipende solo dalla possibilità di abituarsi a comprendere e valutare la nuova forma di visione. Il lato negativo del procedimento è il fastidio dovuto al continuo dondolio delle immagini. Allo stato attuale questo sistema non ha nessuna possibilità commerciale.

#### Casi di profondità apparente.

Per "profondità apparente" va inteso l'effetto tridimensionale suscitato nell'"io" per puro processo psicologico, senza l'intervento di adatti fattori esterni. Il caso più completo di rilievo apparente è quello della comune proiezione bidimensionale su schermo piano. Lo spettatore situato in prossimità dell'asse della sala non vede figure piatte muovendosi su una superficie verticale; per l'abitudine insita in ciascuno di noi di concepire il mondo esterno dotato di tre dimensioni lineari, tali immagini ci appaiono quasi vive e reali. Lo spettatore seduto in sala non pensa mai a criticare il processo tecnico con il quale si realizzano le proiezioni; la sua attenzione è sempre polarizzata dalla trama o dai fattori estetici del racconto. Di conseguenza l'"io veggente" viene la-

sciato libero di vedere le immagini secondo il suo modo usuale, e in definitiva le vede su tre dimensioni. L'esperienza già ricordata del foglio di carta posto davanti agli occhi per suscitare un maggior effetto di rilievo sullo schermo non è altro che un espediente per stimolare maggiormente il meccanismo psicologico; esso toglie alla visione la possibilità di percepire, o anche solamente di intuire nel buio, la sala e le persone. Lo spettatore costretto a sistemarsi molto al di fuori dell'asse della sala, specialmente se si avvicina troppo ai lati dello schermo, sente l'effetto dovuto all'uso di uno schermo piano. Le immagini si allungano in senso verticale e perdono corpo, i movimenti longitudinali si annullano e tutta la visione appare deformata e falsa. Quanto più la visione viene colpita da questi difetti, tanto più scompare il processo del rilievo apparente. Il colore contribuisce a dare maggior senso di rilievo apparente alle immagini proiettate; così pure effetti prospettici apparenti si possono ottenere con l'uso di particolari gelatine bicromatate.

#### Sistemi di stereocinema basati sulla proiezione di due immagini prese da due diversi punti di vista.

In questi sistemi si parte dalla premessa di far intervenire nel processo visivo dello spettatore fenomeni similari a quelli determinati dal meccanismo della visione binoculare. Poiché è dimostrato che l'effetto di profondità spaziale deriva dalla contemporanea visione di due immagini diverse di ciascun soggetto, e che si giudica la distanza e il volume di ogni soggetto in funzione dello sforzo per far convergere i bulbi oculari, in modo che presentino all'immagine punti corrispondenti della retina, si è ritenuto come il metodo più efficace e sicuro per ottenere il senso della terza dimensione quello di realizzare artificialmente le condizioni naturali. In effetti ciascun occhio vede il soggetto in modo lievemente diverso dall'altro occhio. Il raffronto tra la distanza media dei due occhi, che in genere si aggira sui 6-7 cm., e la distanza dell'osservatore dai soggetti, mostra chiaramente come tale diversità di aspetto delle due immagini, messe a fuoco sulle retine dei due occhi, sia realmente minima. Ciò nonostante, quando il cervello fonde queste due immagini in una sola visione, interpreta e valuta la differenza come distanza e forma solida del soggetto. All'atto pratico, se si riprendono due fotografie (stereogrammi) di un soggetto da due diversi punti di vista separati da una distanza all'incirca eguale a quella esistente tra gli occhi di una persona e, durante la proiezione contemporanea dei due stereogrammi, si fa in modo che l'occhio sinistro veda solo l'immagine presa con l'obiettivo situato alla sinistra della macchina da presa e l'altro occhio veda solo l'altra immagine, è evidente che il cervello è condotto automaticamente a ripetere il processo di valutazione cui è abituato e, perciò, a valutare la distanza e la forma tridimensionale dei soggetti, i cui stimoli luminosi gli sono trasmessi dal nervo ottico. Si viene così a formare nello spettatore un'immagine tridimensionale equivalente a quella che esso ha nella visione binoculare naturale. Il problema dello stereocinema, secondo i sistemi in questione, si sintetizza nella possibilità di ottenere i due seguenti risultati: primo, eseguire due stereogrammi da due diversi punti di vista; secondo, fare in modo che ciascun occhio veda correttamente ed esclusivamente l'immagine che gli compete.

La ripresa contemporanea di due stereogrammi non presenta difficoltà d'ordine tecnico: si può effettuare usando due macchine da presa oppure un'unica macchina fornita di due obiettivi. Si tratta solo di studiare sul piano pratico il formato della pellicola, gli adattamenti necessari alle varie macchine (da presa, sviluppatrici, stampatrici, di proiezione) per ottenere il trasporto regolare del film, nonché il modo di usare e di disporre i due obiettivi o l'unico obiettivo con sistema partitore dei raggi luminosi. Per permettere la visione corretta dell'effetto stereoscopico ad un gran numero di spettatori, la proiezione deve avvenire su uno schermo situato ad una certa distanza dal pubblico. Questa regola, che del resto dovrebbe essere rispettata anche nei cinema normali, comporta la necessità che lo spettatore venga a trovarsi per quanto è possibile prossimo all'asse di proiezione e che dalla poltrona più vicina si veda lo schermo sotto un angolo superiore a 45°. Anche questo requisito di avere una proiezione frontale ad

una certa distanza coinvolge problemi pratici senza nessuna difficoltà tecnica.

Resta perciò solo da ottenere il secondo risultato, quello di far vedere a ciascun occhio una sola immagine prefissata.

#### Sistemi individuali

Sono così chiamati perché comportano da parte di ciascuno spettatore l'uso di dispositivi atti a suscitare l'effetto del rilievo. Tra questi sistemi i più importanti sono: lo « schermo divisore », il « binocolo prismatico », l'« otturatore sincrono », gli « anaglifi » e le « lenti con filtri polarizzati ».

#### Schermo divisore

Con questo sistema i due stereogrammi sono proiettati sullo schermo simultaneamente l'uno di fianco all'altro. Lo spettatore è fornito, come si vede in fig. 1, di una maschera con due fori, attraverso i quali ogni occhio deve essere portato a vedere la metà esatta dello schermo. Lo schermo divisore permette di ottenere risultati di rilievo molto interessanti. Se si toglie tuttavia la naturale curiosità iniziale che uno spettatore così congegnato può presentare, appare subito evidente lo scomodo che deriva allo spettatore dal dover tenere costantemente davanti agli occhi uno schermo in posizione fissa e dall'esser costretto a restare con la testa immobile per tutto lo spettacolo per evitare lo spostamento di visuale che gli annullerebbe l'effetto tridimensionale.

#### Binocolo prismatico

Il principio è esattamente identico a quello



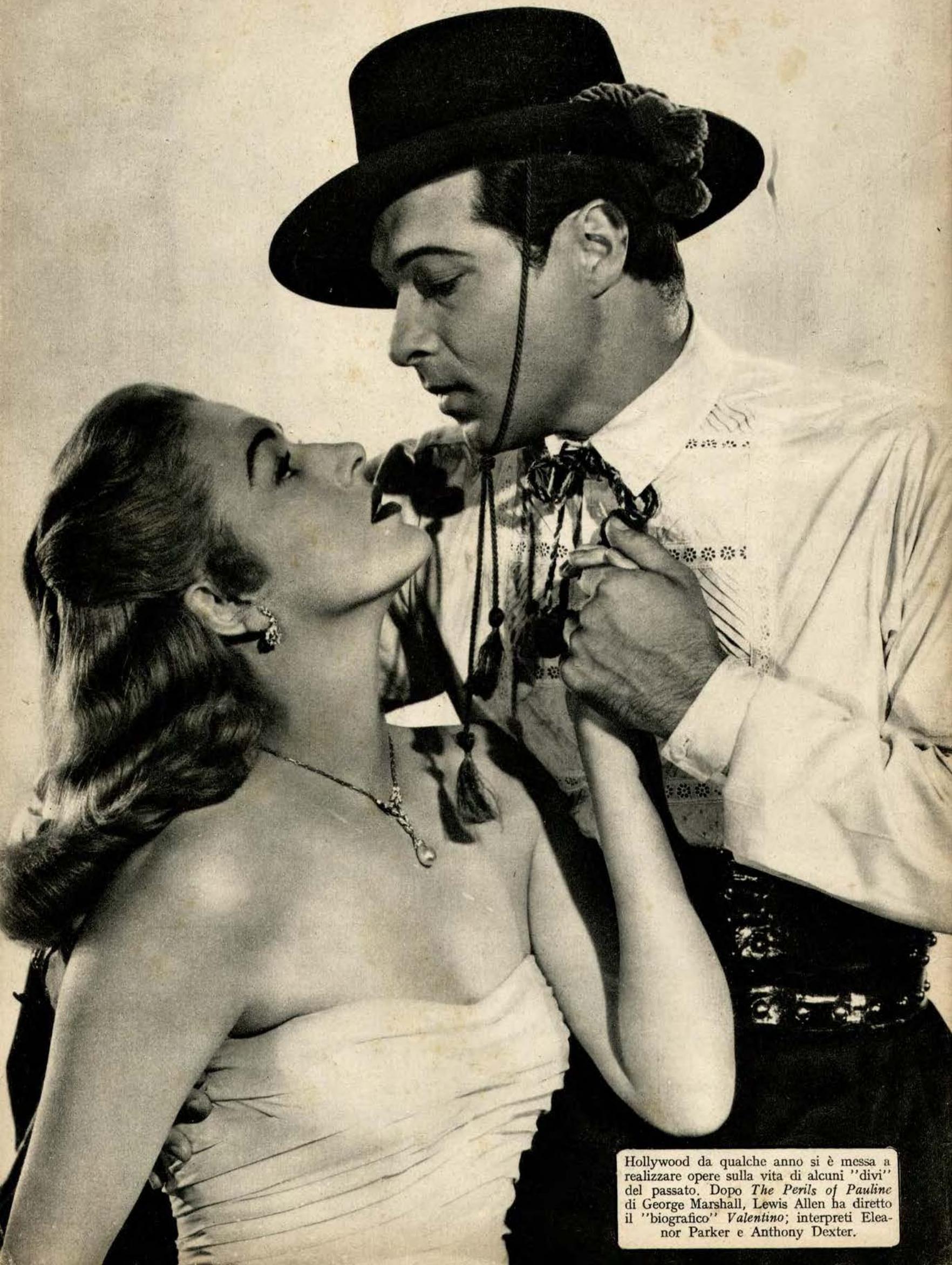
Fig. 2

precedente. Alla maschera si sostituisce un binocolo prismatico (fig. 2), il quale, essendo appoggiato sugli occhi, evita la seccatura della immobilità fisica a condizione però che non si sforzi mai dal campo visivo destinato a ciascun occhio. Gli effetti di rilievo sono buoni. I due sistemi ora ricordati hanno in comune la caratteristica di necessitare sullo schermo di due immagini affiancate; di conseguenza quasi sempre le dimensioni dell'inquadratura vista sono molto piccole. Inoltre col secondo sistema ciascuno spettatore deve essere fornito di un proprio binocolo; questo, oltre ad essere costoso, è, comunque, abbastanza fastidioso e ingombrante.

#### Otturatore sincrono

Con questo sistema i due stereogrammi, anziché essere proiettati contemporaneamente ciascuno su metà dello schermo, sono proiettati successivamente ciascuno sull'intera superficie dello schermo. In tal modo si ha una successione alternativa di immagini differenti. Per permettere allo spettatore di osservare il rilievo sono previsti appositi occhiali muniti di un sistema meccanico ad otturatore ruotante in sincronismo con l'apparecchio di proiezione. Questo otturatore ha la funzione di scoprire la visione all'occhio sinistro per quell'istante in cui si proietta l'immagine corrispondente all'occhio sinistro e di scoprire successivamente la visione all'occhio destro per il tempo di proiezione dell'immagine che gli compete, e così di seguito con cadenza sincrona a quella di proiezione, in modo da lasciare alternativamente scoperta la visione per un occhio mentre la si intercetta per l'altro. A parte la difficoltà di avere un complesso di occhiali meccanici collegati in sincronismo col movimento del proiettore, questo sistema è molto costoso e complicato per impianto e manutenzione oltre ad essere delicato nell'uso. In ogni caso è fastidioso per lo spettatore perché la visione alternativa dei due occhi, per quanto in tempi immediatamente successivi, non corrisponde al meccanismo della visione binoculare naturale che fa giungere le due immagini al cervello simultaneamente. Per tale fatto, oltre che derivarne uno sforzo visivo anormale che stanca lo spettatore, si determina anche un non trascurabile sfarfallamento delle immagini.

(Continua)



Hollywood da qualche anno si è messa a realizzare opere sulla vita di alcuni "divi" del passato. Dopo *The Perils of Pauline* di George Marshall, Lewis Allen ha diretto il "biografico" *Valentino*; interpreti Eleanor Parker e Anthony Dexter.