CINEMA

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
BIBLIOTECA

SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO LIRE 66

NUOVA SERIE - 15 LUGLIO 1951

LETTERE

Bergamo, luglio

Egregio Direttore,

l'editoriale del n. 62, intitolato E da noi?, *mi ha interessato in modo particolare, e le spiego subito perché: in primo luogo, perché è... interessante; e in secondo luogo, perché proprio un paio di settimane prima, all'assemblea del G.L.G.C., io avevo presentato per iscritto una proposta nella quale, tra l'altro, si suggeriva per l'appunto al G.L.G.C. di organizzare qualcosa del genere. Non avendo potuto presenziare alla discussione della mia proposta, seppi solo in seguito che essa era stata bocciata. Ora, perciò, visto che* Cinema *lancia l'idea in una forma certamente più efficace, mi permetto di fare alcune osservazioni. Innanzi tutto, credo non ci si debba stupire se a Milano non sono ancora sorte iniziative come il «Cinéma d'Essais»: Milano non è un centro cinematografico "organizzato" come Parigi. A Milano si realizzano, di tanto in tanto film di lungo metraggio e, assai più spesso, cortometraggi documentari e pubblicitari. A Milano esistono stabilimenti di sviluppo e stampa, teatri di posa, sale di montaggio e di doppiaggio. A Milano lavorano tecnici: operatori, fonici, doppiatori, ecc., oltre ad attori e registi. A Milano capitano — e da qualche tempo in qua, abbastanza di frequente — "troupes" straniere o romane; registi come Renoir, Visconti o De Sica; produttori, soggettisti, stelle e stelline. Eppure, a Milano, un "ambiente" cinematografico stenta a crearsi. E ciò che manca, ciò che bisognerebbe creare, è proprio un "ambiente" nel senso materiale della parola: un club, un circolo, un ritrovo — lo si chiami come si vuole — che polarizzi, organizzi, coordini l'attività cinematografica — stabile o di passaggio — milanese, le dia un "tono", le crei intorno l'interesse del pubblico e sia, soprattutto, un centro nel quale chiunque per il cinema lavora o desidera lavorare, trovi informazioni e occasioni di lavoro. Tutto questo non è ancora il «Cinéma d'Essais» ma ne è l'indispensabile premessa. Augurarsi di trovare "la persona in grado di dar vita a questo «Cinema sperimentale» o «Piccolo cinema», o come diavolo si vorrà chiamarlo" al di fuori dell'ambiente cinematografico, mi sembra speranza ingenua. Il «Cinéma d'Essais» parigino fu ideato ed è tuttora organizzato da un gruppo di giornalisti cinematografici. A Milano non potrà essere altrimenti. L'impresa non mi sembra disperata: i giornalisti cinematografici milanesi e lombardi, grazie al G.L.G.C., formano un tutto compatto e possono prendersi l'iniziativa di ripetere, da noi, con successo, l'esperimento riuscito ai colleghi francesi di Parigi. Ma perché l'esperimento riesca, occorre creare quell'"ambiente" di cui dicevo sopra, che a Parigi esiste (o meglio, là ne esiste più d'uno) e che a Milano manca. Questa, per lo meno, è la mia opinione ed è, riassunta, la proposta che facevo in aprile ai colleghi del G.L.G.C.*

Cordialmente

CORRADO TERZI

Torino, luglio

Caro «Cinema»,

il 1933 fu un anno di morte, in Europa, fu anzi, soprattutto, un anno di paura. Non, per intenderci, che morte e paura non avessero fatto prima la loro comparsa, né, tantomeno, che proprio in quell'anno si operasse una netta frattura tra passato e futuro, ma, semplicemente, per la prima volta fummo allora costretti a guardare in faccia la realtà, e a non limitarci a scrollare le spalle con un ottimistico «Non dura» (come avevano fatto molti italiani nel '21-'23) o con un egoistico «Non ci riguarda». I tragici avvenimenti della Germania si presentavano alla nostra coscienza con tutta la loro potente, disperata violenza, e si imponevano irrimediabilmente alla nostra attenzione. Tuttavia anche in quella occasione, cercammo ancora di nascondere vigliaccamente il capo nella sabbia: non volevamo saperne di accettare la verità a nessun costo.

Era molto più comodo fingere che non fosse vero, non crederci, isolarsi: e continuare a mangiare, bere, dormire e andare al cinematografo, in perfetta tranquillità di spirito. Andare al cinematografo, già. Ed è significativo che, proprio in quell'anno, abbia fatto la sua comparsa trionfale, sugli schermi di tutto il mondo, una meravigliosa fiaba a colori, narrataci da quello che allora era ormai universalmente considerato un grande, sincero artista e un autentico poeta, ma che solo dieci anni prima non era altro che un modesto, oscuro disegnatore di Chicago: Walt Disney. Era la storia, graziosa e poetica, di tre simpatici porcellini e delle loro avventure per sfuggire alle fauci crudeli del loro mortale nemico, il lupo. Ed era veramente piacevole, per noi, assistere alla sconfitta finale del malvagio e vedere i tre fratellini, prendersi gioiosamente per mano, e cantare, in rapido girotondo: «Chi ha paura del lupo cattivo?». Era confortante, senza dubbio, e ognuno di noi si unì a quel coro, e cantò in cuor suo quella canzone. Scriverà più tardi Elio Vittorini in un suo famoso racconto: «Gli uomini a quei tempi erano innocenti porcellini, volevano esser felici, non volevano aver paura, e si pigiavano nei cinematografi, centomila e centomila porcellini. "Chi ha paura? - Del lupo cattivo - Del lupo cattivo - Del lupo cattivo". Questa era la canzone. E chi poteva aver più paura?». Poi gli avvenimenti precipitarono: venne la guerra di Spagna e infine quella mondiale. Non si trattava più di cantare canzoni ora, ma di combattere e di salvare la propria vita. E all'improvviso ci rendemmo conto che non era questione di costruire una casa di mattoni, piuttosto che una di paglia o di legno, ma di affrontare invece il lupo in aperta battaglia, faccia a faccia. I nostri rifugi, anche i più comodi e sicuri erano soffiati via, in mille pezzi, e noi ci eravamo trovati, nudi e tremanti dinnanzi a lui: si trattava dunque di difendersi con le unghie e coi denti, se volevamo sopravvivere. Con fatica e dolore, riuscimmo ad avere la meglio: almeno temporaneamente. Così, tranquilli e rassicurati, potemmo tornare a rinchiuderci «centomila e centomila» dentro i cinematografi, impazienti di rivedere i volti dei nostri vecchi idoli, e di conoscere quelli ancora ignoti dei nuovi. Eravamo come affamati che non si accorgono, quando infine possono mangiare, se la minestra è più o meno salata: così ogni film che ci veniva presentato, anche se mediocre, passava per buono. Ma a poco a poco incominciammo a intravedere la verità, e ne restammo sbalorditi. Non riuscivamo a comprendere, non potevamo credere ai nostri occhi. Perché gli stabilimenti di Hollywood parevano non essersi accorti di nulla ed esser rimasti fermi a quel tempo ormai remoto: al lontano 1933. In ognuno dei loro film si parlava, è vero, del lupo, ma con lo stesso tono facile e ottimistico di prima: perbacco, noi furbi porcellini sappiamo bene come sconfiggerlo. Non c'è da averne paura. Facciamoci sopra, anzi, una cantatina, e non pensiamo ad altro.

Questo era quello che i film americani sapevano dirci, questo è quello che sanno dirci ancora oggi a cinque anni dalla fine del conflitto. Salvo, s'intende, le sempre lodevoli, ma purtroppo rare, eccezioni. Intanto, si andava verificando un fatto nuovo: la rinascita del cinema europeo. In modo particolare (considerato anche che i film dell'Europa orientale sono per lo più esclusi dai nostri schermi ed è quindi impossibile parlarne) la rinascita del cinema italiano e di quello francese. E noi non eravamo più i teneri, innocenti porcellini di una volta, ma uomini coscienti e sapevamo che il lupo deve esser temuto, bisogna tenerlo d'occhio, non perderlo di vista un solo istante, perché una distrazione potrebbe esser fatale. Coscienti di questa esigenza, i nostri registi compresero quindi la necessità di scavare nella realtà di ogni giorno, e smisero di porci dinanzi agli occhi la benda rosa di quella graziosa canzonetta e di quel troppo pericoloso ottimismo. Ma fecero anche qualche cosa di più: ci portarono a vedere il lupo da vicino, ce lo presentarono in tutti i suoi più diversi aspetti, affinché noi potessimo riconoscerlo, al momento opportuno. *La terra trema*, *Ladri di biciclette*, *Il cammino della speranza*, *Cronaca d'un amore* e altri ancora: tante facce di un solo problema. E in Francia, con le sole differenze imposte dal diverso clima sociale e culturale, si verificava lo stesso fenomeno. Tuttavia Hollywood non voleva intender ragione. Per i signori di lassù noi non eravamo cambiati, eravamo sempre i «centomila e centomila» porcellini. E Chaplin veniva boicottato, Houston criticato, altri addirittura arrestati. Disney intanto, continuava a sfornare, senza posa, le sue belle favole a colori, sempre più perfette, sempre più lunghe e sempre meno soffuse di poesia. Gli altri, o la maggior parte di essi, si univano all'unanime coro e si limitavano a semplici variazioni su un unico ben preciso tema. Potrei fare a questo punto degli esempi, ma non mi sembra necessario: non si tratta qui infatti di citare questo o quel regista, questo o quel film. E' tutta la normale produzione di Hollywood che è orientata in tal senso, e non dei casi sporadici e quindi più o meno facilmente individuabili. Così, nel film d'avventure, l'eroe sarà sempre costretto a trionfare, alla fine, nel film «gangster» il bandito sconterà con la morte i crimini commessi, e nella commedia comico-sentimentale, il nostro personaggio, riuscirà pur sempre, sia pure dopo infinite traversie, a conquistare la donna del suo cuore. Qualunque sia l'aspetto che il lupo assume nei film americani, si può esser certi che esso verrà sconfitto: sia che venga rappresentato come un personaggio cattivo da contrappore al buono, sia che, meno esplicitamente, venga raffigurato sotto forma di un malvagio e crudele destino. Comunque lo spirito non cambia: è una continua, operettistica esortazione a non preoccuparsi, a lottare, magari anche con forza, ma senza alcuna preoccupazione sull'esito finale, a sminuire e minimizzare il pericolo delle feroci zanne che incombono su di noi.

E d'altra parte la retorica di Hollywood non si limita a quella della vecchia canzoncina di tanti anni fa, ma si spinge più a fondo, nel tentativo di falsare la realtà, di confondere le carte, e di invertire i termini. Ci presenta il lupo, sfacciatamente belante sotto una pelle di pecora, e l'agnello con la grinta feroce del lupo. Gli esempi sono troppo recenti perché sia necessario richiamarli alla mente: valgano, per tutti, quelli davvero vergognosi di *Per chi suona la campana* e di *La fonte meravigliosa*. L'insincerità, la falsità morale di questo giuoco, è così palese che non possiamo negare il sospetto, la certezza, anzi, che, il più delle volte, sia dettato da una evidente malafede, da un tentativo di dubbio gusto di servire certi ben determinati interessi. E ci torna così alla mente la disperata invettiva del regista Bergmann, un personaggio di un altro romanzo di Isherwood, *La Violetta del Prater*. «Il film! Io ci p... su quel film! Su quella porcata senza senso! Su quella sciarada per bambini scemi! Fare un film simile in un momento come questo è incoscienza pura, è assoluta mancanza di cuore! E' un delitto! E il migliore aiuto che si possa dare a Dolfuss, a Starhemberg, a Fey, e a tutti i loro gangster. Significa coprire la immonda ulcera sifilitica con foglie di rose, coi petali di questa ipocrita violetta reazionaria! Significa mentire, dichiarare che il Danubio è azzurro, quando quel fiume è rosso di sangue!...». Queste tragiche, accorate parole, non abbisognano di commenti, caro *Cinema*: ci fanno già male da sole. Tanto più se consideriamo che lo stesso Isherwood, come già il suo personaggio Bergmann, è stato, in seguito, letteralmente fagocitato dall'apparato industriale di Hollywood, ed è ora un buon burocrate, estensore di soggetti e sceneggiature a scadenza fissa, perfettamente conformista. Sono cose, queste, che dànno da pensare, soprattutto per quello che potrà essere il futuro. Per questo, forse, l'influsso della cinematografia americana sui pubblici europei è in costante, progressiva diminuzione. Noi abbiamo troppo duramente imparato, a nostre spese, che nella vita reale avviene, il più delle volte, esattamente il contrario di ciò che i loro film vorrebbero farci credere: i ladri di biciclette riescono a sfuggire alla cattura, e una modesta tempesta in mare, frustra i nostri orgogliosi tentativi di sfuggire alla miseria. E così, acquistiamo a poco a poco coscienza maggiore della nostra realtà e della loro inutile, fanciullesca finzione. E ci rendiamo conto che la vita «non» è meravigliosa, e che non basta neppure cantare «trallalà» per renderla migliore, ci rendiamo conto che i «miracoli» non avvengono né a Milano, né a Hollywood.

E, cosa più grave per i produttori statunitensi, anche il loro pubblico si emancipa, si fa adulto, e, nonostante ogni tentativo intimidatorio, tributa colossali successi alla cinematografia europea. Inutilmente essi tentano di spostare i termini della questione, indicando la televisione come causa prima, della loro crisi ormai innegabile. La verità è un'altra: i giochi di prestigio, e le belle favole, non sono più sufficienti a ingannare gli ormai troppo furbi porcellini: è giunto il momento di inventare qualcosa di nuovo.

FRANCO VALOBRA

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
BIBLIOTECA
C 20

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume VI

FASCICOLO 66

Anno IV - 15
Luglio 1951

Questo fascicolo contiene:

Lettere . . . . . Seconda di copertina

Cinema-gira 2

PIO BALDELLI
Lettura del personaggio 5

G. T.
Dizionarietto estivo 8

LUIGI CHIARINI
Pane al pane 9

OSVALDO CAMPASSI
Soldati di John Ford e di Giovanni Fattori . 11

GIORGIO N. FENIN
Ritorno di Dorothy e filosofia della morte . 14

P. R. PERSICHINI
È morto il technicolor, viva il monopack? . 15

G. GUIDI e L. MALERBA
Che cosa pensano del pubblico
(Inchiesta. Risposte di Chiarini e Genina) . 16

JAROSLAV BROZ
La Sirena di Stekly negli studi cecoslovacchi 17

S. M. EISENSTEIN
Retrospettive: *Nascita e significato del "Potemkin" (II)* 19

VICE
Film di questi giorni 21

MARIO VERDONE
I cortometraggi 22

GIULIO CESARE CASTELLO
Biblioteca 23

IL POSTIGLIONE
La diligenza 24

Questo numero contiene inoltre gli indici del V volume di CINEMA nuova serie (fascicoli 54-65: 15 gennaio-30 giugno 1951).

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1 Tel. 573.850-50063 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085 PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin 2007, 23 Str. Astoria S. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministr del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: G. Marshall e Diana Lynn, regista e interprete di "My Friend Irma".

Da una inquadratura di Parigi è sempre Parigi, *film realizzato in Francia da Luciano Emmer con gli attori Fabrizi, Lucia Bosè e Mastroianni.*

CINEMA GIRAN

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Perdizione (*Ponti - De Laurentiis-Lux*), *regista Gianni Franciolini, interpreti Alida Valli, Amedeo Nazzari, Jean Pierre Aumont, Leda Gloria, Vittorio Sanipoli, Laura Carli, Giovanna Galletti;* Lorenzaccio (*Rovere-Lux*), *regista Raffaello Pacini, interpreti Giorgio Albertazzi, Franca Marzi, Anna Maria Ferrero, Folco Lulli, Marcello Giorda, Arnoldo Foà, Lia Di Leo;* Luna rossa (*S. A. P. Film*), *regista Armando Zorri, interpreti Barbara Florian, Leda Gloria, Maria Frau, Renato Baldini, Beniamino Maggio, Aldo Bufi-Landi;* I sette nani alla riscossa (*Alfa Cinematografica*), *regista Paolo W. Tamburella, interpreti Georges Marchal, Rossana Podestà, Rossana Martini, Roberto Risso, Ave Ninchi e sette lillipuziani;* Fuoco nero (*Venere Film*), *regista Silvio Siano, interpreti Marilyn Buferd, Otello Toso, Delia Scala, Attilio Dottesio, Renato Valente, Giovanna Scotto, Saro Urzì, Mary Jokam, Charles Rutherford, Checco Durante, Elio Steiner, Erminio d'Olivo, Renato Malavasi, Attilio Gradoli;* Porca miseria (*Continentalcine*), *regista Giorgio Bianchi, interpreti Isa Barzizza, Carlo Croccolo, Silvana Pampanini, Francesco Golisano, Nyta Dover, Carlo Campanini, Mario Riva, Riccardo Billi, Virgilio Riento, Giacomo Rondinella;* Miracolo a Viggiù (*Prod. Cinem. C. G.*), *regista Luigi M. Giachino, interpreti Teddy Reno, Antonella Lualdi, Silvana Pampanini, Beniamino Maggio, Mario Carotenuto, Adriana Serra, Nunzio Filogamo, Franco Parenti, Esperia Sperani.*

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Achtung! Banditi! (*C.S.P.C.*), *regista Carlo Lizzani, interpreti Andrea Checchi, Gina Lollobrigida, Lamberto Maggiorani, Vittorio Duse, Maria Laura Rocca, Franco Bologna, G. Taffarel;* Camicie rosse (*P.G.F.*), *regista Goffredo Alessandrini, interpreti Anna Magnani, Raf Vallone, Serge Reggiani, Michel Auclair, Alain Cuny, Carlo Ninchi, Gino Leurini, Enzo Coppola;* Due soldi di speranza (*Ghenzi-Universalcine*), *regista Renato Castellani, interpreti attori non professionisti: Vincenzo Musolino e Maria Fiore;* Le due verità (*Villani-Carretta*), *regista Antonio Leon Viola, interpreti Michel Simon, Michel Auclair, Anna Maria Ferrero, Lilli Drago;* Anna (*Ponti - De Laurentiis-Lux*), *regista Alberto Lattuada, interpreti Silvana Mangano, Raf Vallone, Vittorio Gassmann; Gaby Morlay, Jacques Dumesnil, Patrizia Mangano;* Umberto D. (*Amato-Rizzoli*), *regista Vittorio De Sica, interpreti attori non professionisti: Carlo Battisti e Maria Pia Casilio;* Sette ore di guai (*ex* 'Na criatura sperduta, *Prod. Golden-Humanitas*), *registi Metz e Marchesi, interpreti Totò, Isa Barzizza, Giulietta Masina, Carlo Campanini, Eduardo Passarelli, Galeazzo Benti, Mario Castellani, Arturo Bragaglia, Gildo Bocci, Gisella Monaldi, Clelia Matania, Guido Celano;* Nel vortice della metropoli (*ex* Schiave della legge, *Pro Film Cinem.*), *regista Mario Bonnard, interpreti Charles Vanel, Eleonora Rossi Drago, Jacques Sernas, Antonella Lualdi, Paolo Panelli, Harry Feist, Erno Crisa, Dina Sassoli;* Caruso - Leggenda di una voce (*Malenotti - Asso Film*), *regista Giacomo Gentilomo, interpreti Ermanno Randi, Gina Lollobrigida, Carlo Sposito, Maria De Tasnady, Carlo Campanini, Luigi Pavese, Franca Tamantini, Maurizio Di Nardo, Romano Laurienzo, Nerio Bernardi, Lamberto Picasso e Mario Del Monaco (la « voce » di Caruso);* Auguri e figli maschi (*Schermi Associati-EDIC*), *regista Giorgio Simonelli, interpreti Delia Scala, Carlo Croccolo, Maria Grazia Francia, Maria Frau, Aroldo Tieri, Ugo Tognazzi, Enrico Luzi, Virgilio Riento, Frank Colson;* Destino (*Eva Film*), *regista Enzo di Gianni, interpreti Eva Nova, Mario Vitale, Renato Valente, Loris Gizzi;* Vortice (*Megale Film*), *regista Anton Giulio Majano, interpreti Gianna Maria Canale, Marcello Mastroianni, Marco Vicario, Aldo Nicodemi, Leda Gloria, Umberto Spadaro, Carlo Croccolo, Lia Billi;* La vendetta del corsaro (*Athena Cinematografica*), *regista Primo Zeglio, interpreti Maria Montez, Jean Pierre Aumont, Milly Vitale, Franca Marzi, Roberto Risso, Paul Muller, Enrico Glori, Mario Castellani, Saro Urzì, Sidney Gordon, Nico De Nigris, John Myhers;* Robinson Crusoè (*Alfa Cinematografica*), *regista Jeff Musso, interpreti Georges Marchal, Mauro Sambucini, Amedeo Trilli;* O. K. Nerone! (*Niccolò Theodoli - I.C.S.*), *regista Mario Soldati, interpreti Walter Chiari, Gino Cervi, Silvana Pampanini, Carlo Campanini, Jackie Frost;* Roma-Parigi-Roma (*D.F.D. - Lux*), *regista Luigi Zampa, interpreti Aldo Fabrizi, Peppino De Filippo, Tino Scotti, Vera Nandi, Sophie Desmarets, Julien Carette, Gino Leurini, Nando Bruno, Ernesto Almirante, Giovanna Ralli, Geraldina Parrinello;* Core 'ngrato (*Manenti Film*), *regista Guido Brignone, interpreti Carla Del Poggio, Frank Latimore, Gabriele Ferzetti, Tina Lattanzi, Olinto Cristina, Carletto Sposito, Nino Pavese, Olga Solbelli;* Suor Teresa (*Colamonici - Montesi*), *regista, Aldo Vergano, interpreti Lea Padovani, Luigi Tosi, Sandro Ruffini, Paolo Stoppa, Luigi Pavese;* Missione speciale (*Colamonici-Montesi*), *regista Max Neufeld, interpreti Nino Taranto, Carlo Croccolo, Virginia Belmont, Lilia Landi, Virgilio Riento;* Accidenti alle tasse (*Ponti-De Laurentiis*), *regista Mario Mattoli, interpreti Riccardo Billi, Alberto Sorrentino, Mario Riva, Guglielmo Inglese, Gisella Sofia;* Amor non ho!... Però... però... (*Excelsa Film*), *regista Giorgio Bianchi, interpreti Renato Rascel, Gina Lollobrigida, Aroldo Tieri, Guglielmo Barnabò, Franca Marzi, Nyta Dover;* Messalina (*Gallone - Filmsonor*), *regista Carmine Gallone, interpreti principali: Maria Felix, Georges Marchal, Jean Tissier, Carlo Ninchi, Delia Scala;* Cameriera bella presenza offresi... (*Cines*), *regista Giorgio Pàstina, interpreti Elsa Merlini, Aldo Fabrizi, Vittorio De Sica, Eduardo e Titina De Filippo, Gino Cervi, Giulietta Masina, Paolo Stoppa, Alberto Sordi;* Bellissima (*Salvo D'Angelo-C.E.I.- Incom*), *regista Luchino Visconti, interpreti Anna Magnani, Gastone Restelli, Concetta Apicella, Walter Chiari, Titina De Filippo, Linda Sini, con la partecipazione di Maria Montez, Alessandro Blasetti, Amedeo Nazzari, Silvana Pampanini, Massimo Girotti e di altri attori e registi;* The Crimson Pirate (*Norma Production-Warner Bros*), *regista Robert Siodmak, protagonista Burt Lancaster: in esterni a Ischia.*

Mario Soldati mentre prepara una scena di O. K. Nerone! *Interpreti di questo film sono Jackie Frost, Walter Chiari e Silvana Pampanini.*

Tra i primi cortometraggi...

...notificati alla II Mostra internazionale del documentario che si svolgerà a Venezia nel quadro della XII Mostra d'arte cinematografica, sono i seguenti: Sicilia barocca *di Carpignano,* Le maschere e la vita *di Castelli Gattinara,* Passione a Isnello *di Fasano,* Terra di Pirandello *di Tomei, ai quali va aggiunto un altro cortometraggio (di circa 600 m.), in Ferraniacolor, che comprende alcune interessanti riprese subacquee:* Quando le plejadi tramontano, *diretto da Vittorio Carpignano e prodotto, come i precedenti, dalla Phoenix.*

In occasione...

...dell'apertura della Mostra del documentario, si riunirà a Venezia, l'8 e il 9 agosto, il Comitato internazionale per le arti figurative del CIDALC.

Viene comunicato...

...che l'atteso film di Castellani, Due soldi di speranza, *attualmente in lavorazione a Boscotrecase, presso Pompei, verrà con ogni probabilità condotto a termine in tempo utile per essere presentato alla prossima Mostra di Venezia.*

E' in preparazione...

...un film biografico sulla figura di Guglielmo Marconi, a cura del Consiglio nazionale delle ricerche, con l'approvazione della Presidenza del consiglio e d'intesa con la Direzione generale della cinematografia. Collabora a tale impegnativa realizzazione un'apposita commissione, composta dei più noti scienziati elettrotecnici italiani.

Una manifestazione...

...cinematografica ha luogo a Milano a totale beneficio del Consiglio degli orfanotrofi, l'istituzione che assiste 2000 vecchi (i cosiddetti « veggioni »), 260 giovani orfane (le « stelline ») e 550 orfani (i « martinitt »). In tale occasione vengono proiettati alcuni fra i più importanti film della storia del cinema, mentre serate speciali sono dedicate alle maggiori personalità dello schermo, da Chaplin ed Eisenstein, da Clair a Lang, da Renoir a Capra,

A sinistra: *Bing Crosby e Nancy Olson, la giovane attrice di* Sunset Boulevard, *in* Mr. Music *(« Assedio d'amore ») di Richard Haydn.* A destra: *l'attore Boris Andrejev con le attrici Jrina Svorcová e Jana Ditetová al Festival del film cecoslovacco tenutosi recentemente nell'U.R.S.S.*

da Ford a Duvivier, da Wyler a De Sica, da Fernandez a Lubitsch, e ad alcuni « generi » cinematografici. Tale «Rassegna cinematografica estiva », alla quale hanno aderito la CEIAD-Columbia, la Mander Film, L' ENIC, l'Atlantis Film, l'Astra Film, la Brovelli Film, la Ferrea Film e il Consolato Generale Britannico, viene effettuata per iniziativa e a cura di Adelio Bianchini.

Anche quest'anno...

...avrà luogo a Torino l'Esposizione della tecnica cinematografica e fotografica, nel quadro del « Salone internazionale della tecnica » che comprenderà anche la Mostra della meccanica, della motorizzazione agricola e delle materie plastiche. La manifestazione, che si terrà nel palazzo di « Torino-Esposizioni » al Valentino, dal 22 settembre al 7 ottobre, è organizzata da un Comitato competente nei vari settori della tecnica, di cui fanno parte, per quanto riguarda la tecnica foto-cinematografica, Mario Gromo e il dott. Petrucci.

FINLANDIA

Mika Waltari...

...il fortunato autore del romanzo Sinuhe l'Egiziano, *ha scritto il soggetto di un film attualmente in lavorazione nel teatro di posa della Suomi Filmi, a Helsinki: il titolo è* Il cavaliere dell'imperatrice, *e il film si svolge alla corte di Caterina di Russia. Lo dirige Hannu Leminen, uno dei piú in vista fra i registi finlandesi, e lo interpreta, nel ruolo del protagonista, uno dei maggiori attori del teatro e dello schermo di Finlandia, Tauno Palo.*

377 film esteri...

... sono stati presentati nel corso del 1950, *ripartiti nel modo seguente:* 272 *americani,* 32 *russi,* 26 *inglesi,* 16 *svedesi,* 12 *francesi,* 10 *tedeschi,* 2 *danesi, e sette di altri paesi.* Fabiola e Stromboli, *presentati recentemente, vengono catalogati rispettivamente come film di produzione francese e americana. Tolto qualche film sovietico doppiato in finlandese dagli stessi russi, i film stranieri vengono diffusi in edizione originale, con sottotitoli in svedese e in finlandese. La produzione nazionale, che nel* 1950 *è stata di* 14 *film (mentre per quest'anno sono in programma* 25 *pellicole, alcune delle quali già iniziate), viene presentata sempre con sottotitoli in lingua svedese.*

FRANCIA

Fra i film in lavorazione...

...segnaliamo i seguenti: Le plaisir, *di Max Ophüls, ispirato a tre racconti di Maupassant (Vedi articolo in* Cinema *n. 64), con Jean Gabin, Danielle Darrieux, Daniel Gélin, Claude Dauphin, Gaby Morlay, Ginette Leclerc, Danielle Delorme;* Deux sous de violettes, *di Jean Anouilh, con D. Robin, Y. Robert, M. Bouquet, H. Crémieux;* Le cap de l'espérance *di Raymond Bernard, con E. Feuillère, F. Villar, A. Valmy, N. Maurey;* Pas de vacance pour M. le maire, *di Maurice Labro, con André Claveau, Pascaly e le Peters Sisters;* Nous irons à Montecarlo, *di Jean Boyer, con Ray Ventura e la sua orchestra;* La noce des 4 Jeudis, *di Guy Lefranc, con Louis Jouvet e Daniel Gélin.*

GRAN BRETAGNA

Al Festival...

...cinematografico che si svolgerà ad Edimburgo dal 19 *agosto al* 9 *settembre, hanno già notificato la loro partecipazione le seguenti nazioni: Stati Uniti d'America, Sud America, Canada, Francia, Australia, Belgio, Germania, Cecoslovacchia, Israele, Svezia, Sud Africa, Nuova Zelanda, Ungheria, Eire (Irlanda), e Nazioni Unite. Viene comunicato inoltre che proprio in questi giorni anche l'Unione Sovietica, assente dal Festival l'anno scorso, ma che vi aveva già partecipato negli anni precedenti con film importanti come il* Michurin *di Dovzhenko, ha accettato l'invito rivoltole dagli organizzatori della manifestazione.*

Dieci film educativi...

*...sono stati prescelti per essere inviati al Festival del film per ragazzi e alla Mostra del documentario che avrà luogo a Venezia dall'*8 *al* 18 *agosto:* How Television Works, *un film a carattere scientifico-divulgativo sulla tecnica della televisione;* External Respiration, *in technicolor, sulla respirazione;* The Growth of London, *una breve storia di Londra, dalle origini ad oggi;* Boxing for Boys, *un film educativo sulla boxe; due film per ragazzi della serie* Our Club Scrapbook, N. 2 e N. 5; *e inoltre i seguenti su argomenti vari:* The Marble Returns, Case of the Missing Scene, The Magic Marble e Trek to Mashomba.

Sono stati assegnati...

...dall'Accademia cinematografica britannica i premi ai migliori film della produzione nazionale per il 1950. *Il primo premio consistente in una statuetta di bronzo, analoga all'«Oscar» americano, è andato al film di Basil Dearden* The Blue Lamp, *giunto recentemente anche in Italia, col titolo* I giovani uccidono.

GERMANIA

Al « Filmfestspiele »...

...svoltosi nel settore occidentale di Berlino, hanno partecipato 21 *nazioni con* 36 *film a soggetto e piú di un centinaio di cortometraggi e documentari: va notato tuttavia che la Francia, la Gran Bretagna e l'Italia, pur essendo presenti, non hanno partecipato ufficialmente alla manifestazione, poiché la Federazione internazionale dei produttori ha riconosciuto per il* 1951 *soltanto la Mostra di Ve-*

Da una inquadratura di Peppino e Violetta, *film diretto da Maurice Cloche, il regista di* Monsieur Vincent, *premiato anni or sono a Venezia.*

Sopra: *Alida Valli in* Il suo primo amore *di Yves Allégret.* Sotto: *una bella inquadratura tratta dall'interessante* Delta Padano, *documentario diretto dal promettente Florestano Vancini; operatore Antonio Stula.*

Messico: il regista William Dieterle e l'operatore Charles Lawton girano gli esterni di The Sure Thing: *film interpretato da William Holden.*

nezia e il Festival di Cannes. Il « Gran Premio d'onore », riservato al miglior film è stato assegnato ex-aequo a Dieu a besoin des hommes, *di Delannoy (che ha ottenuto anche il premio speciale "Berlino", « per aver affrontato un problema ») e al* Cristo proibito *di Malaparte, mentre* Il cammino della speranza *di Germi ha meritato il secondo premio della categoria film drammatici. Medaglie e riconoscimenti vari sono stati inoltre assegnati ai film:* Quatre dans une jeep, Sans laisser d'adresse, Justice est faite, Tales of Hoffmann. The Browning Version, Cinderella e Destination Moon. *Viene inoltre precisato che la giuria, nell'assegnazione di tali premi e menzioni speciali, ha tenuto conto dei risultati di un referendum fra le varie migliaia di spettatori.*

Nel settore Orientale...

...di Berlino si è svolto un altro Festival, sùbito dopo quello del settore occidentale. A tale manifestazione, che avrà un seguito in altre città della Germania Orientale, hanno partecipato, fra gli altri, i seguenti film: Sirena (*Cecoslovacchia*), Ivan Sussanin (*Bulgaria*), La vallata risuona (*Romania*), Halka (*Polonia*), Le figlie della Cina (*Cina*), Ludas Matyi (*Ungheria*) *ed alcuni film tedeschi e sovietici fra i piú recenti.*

U. R. S. S.

M. Zehanovski...

...pittore e regista, uno dei piú vecchi creatori di disegni animati, ha quasi ultimato un lungometraggio a colori, dal titolo La favola del pescatore e del pesciolino d'oro. *Il film è stato realizzato nello stabilimento adibito ai cartoni animati, il « Sojuzmultfilm » di Mosca.*

Da un soggetto di V. Kataev...

...è tratto un altro film a colori, a disegni animati, il cui tema è la passione per il lavoro: Il piffero e la brocca, *diretto da V. Gromov. Anche questo film, di prossima programmazione, è stato realizzato al « Sojuzmultfilm ».*

U.S.A.

« The First Legion »...

...è il titolo di un film ambientato in un seminario, tratto da un lavoro teatrale di Emmet Lavery, che affronta con scopi edificanti il problema del miracolo. Partecipano a tale film, che la critica ha accolto favorevolmente, classificandolo fra i film "con messaggio", Charles Boyer nel ruolo di un gesuita, Lyle Bettger, e Barbara Rush. Il film è prodotto dalla United Artists.

Una nuova edizione...

...della notissima commedia musicale di Jerome Kern e Oscar Hammerstein II (tratta dal romanzo di Edna Ferber), Show Boat, *è stata recentemente prodotta dalla M.G.M., per la regia di George Sidney. L'ultima edizione, diretta da James Whale, con Irene Dunne, Paul Robeson e Allan Jones (giunta in Italia col titolo* La canzone di Magnolia) *risale al 1936. Partecipano al film, che è in technicolor, i seguenti attori: Kathryn Grayson (Magnolia), Howard Keel, Ava Gardner e Joe E. Brown.*

William Wyler...

...dirigerà per la Paramount Roman Holiday: *alla sceneggiatura di tale film sta attualmente lavorando Ben Hecht.*

Joan Crawford...

...produrrà con Joseph Kauffman un film ambientato nei teatri di New York, il cui titolo provvisorio è Sudden Fear. *L'attrice, che ne sarà naturalmente la protagonista, parteciperà alla pari agli utili della produzione: il film andrà in lavorazione in ottobre.*

MESSICO

« Los Olvidados »...

...ha meritato quest'anno la maggior parte dei premi "Arieles", conferiti annualmente dall'Accademia delle scienze e delle arti messicana. Tale film infatti ne ha vinto complessivamente dieci: per il miglior film in senso assoluto, per il miglior regista (Luis Buñuel), per la migliore fotografia (Figueroa), per il miglior soggetto e la migliore sceneggiatura (Buñuel e Luis Alcoriza), per il miglior montaggio (Carlos Savage), per la migliore registrazione sonora (José B. Charles), per la migliore interpretazione infantile (Alfonso Mejia), per la migliore interpretazione giovanile (Roberto Cobo: premio speciale), e finalmente per la migliore interpretazione femminile di secondo piano (Stella Inda). Gli altri premi sono stati cosí distribuiti: a Maria Felix, la migliore attrice, per il film Doña Diabla *di Tito Davison; a Fernando Soler, il miglior attore, per il film* No desearas la mujer de tu hijo; *e al film* Memorias de un Mexicano, *che ha ottenuto un premio speciale per la pellicola di maggior interesse nazionale: si tratta infatti di un film composto di materiale documentario girato dal pioniere del cinema messicano Salvatore Toscano in 40 anni di attività, materiale riunito dalla figlia di lui. La critica ha giudicato ingiusto il premio conferito a Figueroa, ed ha dichiarato che avrebbe preferito veder premiato il giovane operatore Jorge Stahl jr., rivelatosi con la fotografia di* El hombre sin rostro, *diretto da Juan Bustillo Oro e interpretato da Arturo De Cordova.*

NUOVA SERIE
15 LUGLIO
1951

CINEMA 66

LETTURA DEL PERSONAGGIO

IN UN'OPERA d'arte c'è sempre qualcosa che è di qua dall'arte, ed è il riferimento necessario e inevitabile alla mentalità comune. Non possiamo spogliare il nome ''morte'' di tutti i suoi dati di realtà comune, perché viene a mancare il riferimento, il linguaggio. Ma questo ha carattere negativo, cioè non consente ancora che si pongano esigenze e criteri di carattere artistico. Quando leggo ''monte'', ''uomo'', non voglio che sia in un certo modo e non in un altro, non posso volere che sia come il ''monte'' che ho dinanzi, come l' ''uomo'' incontrato poco fa; anzi ci par quasi di esigere che lo scrittore presenti sí, un monte, un uomo, ma lontani, come staccati da questi che abbiamo troppo di fronte e vediamo in un'azione troppo frammentaria, che sia simile a questo e insieme diversissimo per qualche cosa di fantastico, di sostenuto da un'aria diversa, e da uno stile suggestivo, sintetico. Se pretendessimo che in un film ci venisse rappresentato solo quel certo ''monte'' o quell' ''uomo'', che provengono dalla nostra personale esperienza, compiremmo un atto arbitrario, e tenderemmo a intromettere una parte della nostra vita pratica là dove dobbiamo portarci con tutta la nostra vita, ma, allo stesso tempo, con totale umiltà, lasciando cioè all'opera d'arte tutta la sua libertà. La totale umiltà dello spettatore è la perfetta indipendenza creatrice del poeta: egli lavora, certo che la sua opera andrà d'ora in poi a contatto d'una esperienza che la saprà intendere. Non c'è una zona per cui si possa dire: qui la poesia non entra: ''stanza'', ''monte'', ''luna'', non importa quando si rimane nei limiti del comunicabile. L'esigenza è diversa: che la fantasia, cioè, non scombini malamente, turbando la condizione estetica, quel volgersi docile e intero dalla parte da dove si attende l'impressione artistica. Se, dunque, al poeta viene data la massima libertà, consentendo lo spettatore con lui quanto piú egli ci dispiega un mondo che possiede insieme distacco e grande equilibrio; che cosa esigiamo da lui? Una sola cosa, e difficilissima: un'armonia in questo suo insieme, un'animazione musicale, una commozione, un sentimento, comunque si voglia definire. Per mezzo di questa animazione ideale, egli dà al ''monte'', all' ''uomo'', alla situazione, quei certi limiti, quel certo aspetto e non altri (anche il monte avrà segreti come un uomo, e il vento acquisterà una vita larghissima, l'allodola toni elevati). Lo spettatore non può irrigidire una situazione, chiedere che l'opera assuma un aspetto invece di un altro, e se il poeta vuole rappresentare un giglio, pretendere invece una tragedia. Questa umiltà conquista l'opera d'arte. Umiltà significa che lo spettatore mette non le proprie proposte ma tutto se stesso nell'opera d'arte, disciplinandosi il piú possibile, di mano in mano che si addentra nel carattere della opera d'arte che egli viene conoscendo. E' un ritorno dell'umiltà dell'artista che fu tanto piú grande, quando sentí la sua rappresentazione dispiegarsi, cosí, liberamente, come se essa sola esistesse in quel momento, quel quadro, quella musica, quel mondo di poesia. Ma la pigrizia mentale dello spettatore, l'angustia del suo gusto, lo arresta ad un tratto e gli fa dire: ma questo personaggio l'ho visto io nella realtà? Questa situazione perché non è drammatica? Egli non si è reso conto ancora bene che una opera d'arte deve, sí, dare un'impressione come di natura, connessa, organizzata, staccata da qualsiasi arbitrio, ma fraintende se desidera la propria natura psicologicamente e naturalisticamente considerata. E' dal centro dell'animo del poeta che l'opera prende energia e determinatezza. L'opera d'arte possiede cento, mille personaggi ed un solo personaggio. Come le parole di una poesia, sono cento, mille e, in fondo, una sola grande parola. E' sempre per una necessità di chiarezza che noi distinguiamo i personaggi, facciamo ciò per una necessità di analisi mentre la sintesi risiede nello spirito dell'opera d'arte che va sempre, anche se in silenzio, tenuto presente (1). Ogni personaggio si atteggia nei contorni che il poeta gli conferisce e se è scialbo ce ne accorgiamo non confrontandolo con quella concretezza che noi gli vorremmo assegnare, attingendola da una speciale esperienza, ma in relazione con l'opera d'arte, e cioè come difetto del poeta che non seppe dare altro. Egli non è obbligato a porre dei personaggi, nemmeno in un'opera di teatro. Cosí *Tabú* è uno stupendo film pur non avendo personaggi con quella concretezza plastica che assumono certe figure di Renoir o la finezza di rilievi psicologici di altre di Clair; e nell'*Aleksandr Nevskij* talora c'è poesia anche dove mancano caratteri umani, e la debolezza, dove c'è, non dipende da indeterminatezza di personaggi, ma da indeterminatezza e debolezza della fantasia di Eisenstein. Si badi a questo fatto: un'opera d'arte ha un suo tono, un accento singolare che definisce un mondo; cioè, se noi osserviamo il modo con cui è descritto un monte, possiamo pensare a come potrebbe essere rappresentato un uomo e cosí via. L'ode di Schelley *The Cloud* (« La nuvola »), può suggerire benissimo come lo Schelley rappresenterebbe gli uomini; da *La passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer si può arguire quale rappresentazione della natura fornirebbe lo stesso poeta; lo scambio è inevitabile, il distinguere è, teoricamente, impossibile.

Per una inclinazione naturalistico-psicologica della critica, noi abbiamo finito col prestare ai personaggi di un'opera d'arte tutta una consistenza di vita, quasi indipendente dall'opera poetica in cui furono concepiti: Charlot, Verdoux, Sévérine, 'Ntoni, Greta Garbo, Marlene, il disoccupato Ricci, Edmund, Mobbi e Totò (2), diventano tipi del nostro mondo quotidiano, persone di nostra conoscenza, idoli polemici e affettivi della nostra fantasia; l'opera d'arte non ci sta piú dinanzi come opera d'arte, ma essa è come sciolta e obliterata in una nuova esperienza di vita; è divenuta un semplice pretesto della nostra passione. Per spiegare praticamente, indicherei il caso (con cui piú volte si è misurata la tesi che attribuisce valore teorico ed esistenziale alle persone di un'opera d'arte) di Charlot e di Verdoux. Si veda il notevole saggio che Chiarini dedica a Chaplin (in *Il film nei problemi dell'arte*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1949). Chiarini delinea criticamente il personaggio Charlot; poi lo esalta; poi lo stacca dall'autore; in ultimo lo contrappone all'autore. Invece che portarsi dalla parte di Chaplin, si porta dalla parte di Charlot. Ne risulta una dicotomia, un po' romanzata, io credo (3). Anzitutto per quanto riguarda la poesia: « *Vita da cani*, *Idillio ai campi*, *Charlot soldato* segnano il momento della perfetta identificazione tra creatore e creatura, sono, forse, l'accento di piú alta poesia » (pagina 177); in un piano sottostante, dunque, *Monsieur Verdoux*: e quel poco di resa poetica che vi permane appartiene a Charlot, è una irruzione del vecchio personaggio, capace talora di svincolarsi dalla morsa oratoria del regista (« in questo film di vivo e vitale c'è solo Charlot », pag. 182). Il divario si fa piú consistente in sede di morale. La morale del personaggio Charlot si oppone alla morale del personaggio Verdoux; Verdoux agisce con morale falsa, negativa, Charlot con morale positiva. « Qual'è la morale di Chaplin nel *Verdoux*? La condanna di una società che vive di grosse speculazioni affaristiche che gettano sul lastrico, alla fame, migliaia e migliaia di esseri umani colpevoli solo di campare col proprio lavoro: di una società che nelle crisi non sa fare di meglio che provocare le inumane stragi della guerra, magari a base di bombe atomiche: di una società di fronte alla quale un Landru diventa

Da Modern Times *(1936): «l'autore Charles S. Chaplin si identifica col personaggio Charlot».*

una vittima che muove a pietà e che può ergersi disinvoltamente da giudicato in giudicatore. Una morale negativa, dunque». E, súbito dopo, l'antitesi netta: «Qual'è la morale di Charlot se non l'invito a resistere ai colpi dell'avversa fortuna, a sperare, sempre, a far qualcosa, a vivere e credere anche quando la vita sembra deluderci? Perché in fondo, nonostante tutto, nella vita c'è sempre una buona azione da compiere (e che gioia sia questa lo sa bene Charlot), uno slancio d'amore da cogliere anche se breve, magari una fortuna da trovare o anche una ghiottoneria da gustare. Nessuno piú di Charlot è attratto quasi da una legge di gravità verso la vita, nessuno piú di lui ha, ripetiamolo, pietà, resistenza al male, fiducia di riuscire. Morale positiva, dunque...» (pagg. 182-183). La contrapposizione non potrebbe essere piú completa: di qui Charlot, uomo di bontà pietà mansuetudine; di là Verdoux impasto di orgoglio acrimonia bassezza. Da Charlot a Verdoux. Chiarini decrive cosí questa parabola: tre momenti: nel primo momento (tempo delle vecchie comiche) l'autore dà vita al personaggio, lo sorregge, si avverte la sua presenza arguta e paterna; nel secondo momento l'autore si identifica col suo personaggio (da *Vita da cani*, che è del '18, fino a *Tempi moderni*, che è del '35); nel terzo momento, che ha inizio con *Il dittatore*, il personaggio si distacca dal suo autore; esso è forte di una esperienza e una vita propria, si impone allo stesso Chaplin e "ai suoi filosofemi". Una specie di pirandelliana rivolta del personaggio: Charlot in cerca di autore. Questo Charlot, mite e debole, e che, in definitiva, sembra essere piovuto dal cielo e vivere una sorta di bimbo astratto («un personaggio certo piú grande di lui, e che ora è in grado di dargli lezione non solo di arte, ma anche di morale», pag. 187), questo Charlot, dunque, si rivolta all'autore: un uomo, l'autore, ossessionato dai "filosofemi"; "anarchico individualista" che non ha digerito completamente la lezione di Shopenhauer; "egocentrico ambiziosissimo", in fregola di giudicare e condannare; incapace di autocontrollo; in lui cova l'istinto del conquistatore. Il che è realmente una vanificazione, di tipo idealistico-crociano, dell'intero ambiente storico su cui sorge l'opera di Chaplin, e della dialettica (che non è ancora poesia ma su cui sorge la poesia) con la quale potentemente quest'opera si articola. Il taglio è troppo duro. Se, a esempio, Chaplin è egocentrico, e Charlot al servizio della carità; Chaplin anarcoide e Charlot "semplice": dunque, Charlot non è piú un personaggio di Chaplin, parte, cioè, organica di Chaplin? non è un momento, un aspetto essenziale di Chaplin?

In primo luogo: si può dire che con *Monsieur Verdoux* la poesia di Chaplin viene meno, oppure che scade ad un piano inferiore, oppure che vi entra di soppiatto? Non parrebbe. Che esista una diversità di qualità, di conclusione poetica nella struttura del film, nessuno mette in dubbio. Il finale è la zona alta del film; la sua grandezza riscatta pienamente, se cosí può dirsi, la non convincente prestazione complessiva. Perché non solo c'è qui un atteggiamento di Chaplin piú solido, meno svagato o gelidamente superiore, un atteggiamento deciso nel negare e nell'affermare fino a quell'intenso «Il mio conflitto non è con Dio ma con gli uomini»; non solo l'impostazione del brano risponde a questa volontà di alta indifferenza, difesa ed attacco contro un mondo disprezzato (ben piú che un'amara constatazione da superare edonisticamente in abbandoni al "sogno"), ma il tono, la musica interna di questa "testimonianza" poetica hanno questo timbro di forma retorica o rozza, di forza solenne e perfino a suo modo "serena". Una forza acuminata che si rivela in recise affermazioni, aggravate e preparate da un'ironia aspra, superiore, che si traduce in quei movimenti garbati e crudeli di cui è esempio massimo quello che inizia «In che posso servirvi?...» (4). Nota acutamente G. C. Castello (in *Bianco e Nero*, dic. '50: «Dopo quel mirabile pezzo di commedia e di balletto che è la scena in cui il protagonista si consegna spontaneamente alla polizia, beffandola una volta di piú e confermando la propria stupefacente serenità e compostezza, il finale sembra preannunciare un Chaplin piú fermo e solenne, nella sua alta e melanconica indifferenza. Il suo personaggio reca alle estreme conseguenze la propria imperturbabile serenità, raggiungendo il cinismo nella sua profferta di essere utile al sacerdote che è venuto a visitarlo in cella per recargli aiuto e conforto... Certo si è che, quando Verdoux si avvia alla forca, forte della sua convinzione nella bontà del proprio agire e quelle tremende note, composte dallo stesso Chaplin, accompagnano il suo scomparire in mezzo ai carnefici, ci si rende conto di come un autentico brivido tragico passi per la prima volta, forse, entro una pagina chapliniana, e come questa possa

Da The Great Dictator *(«Il dittatore», 1940): il personaggio Charlot verso una nuova via.*

dunque preludere ad un fecondo riavvio, ad onta delle caratteristiche di involuzione, che l'opera nel suo complesso denuncia ». Si veda come, nel grande finale, non rimanga traccia del figurino di Charlot. Perché qui sta il debole del film (Chaplin non riesce del tutto ad adattare il personaggio alle nuove esigenze), e non nell'oratoria o nella retorica. Nel film c'è proprio l'opposto di una impostazione didascalica, perché l' ''insegnare'' di *Monsieur Verdoux* è semmai un porsi come esempio attivo, come voce profetica, e l'oratoria che qua e là si profila nei suoi caratteri piú tradizionali non è la conseguenza di una nascita retorica. Si tratta di momenti fiacchi in cui una certa prosa supplisce con mimesi piú esteriore alle mosse dell'intima poesia, o di residui di impalcatura. Pesa sul film un difetto nella coerenza stilistica e nella unità, nel senso che la solennità e la tensione aspra della mutata tematica mal sopportano la farsa, le fumisterie del ''clown'', le ''gags'', la pantomima, le movenze del vecchio Charlot. Ciò che stride nel film non è il materiale di recente elaborazione, ma il sedimento, la sopravvivenza di Charlot che inceppa la narrazione e mette lo spettatore a disagio: in una parola, disturba il confronto che lo spettatore compie

L'opera d'arte non ci sta piú dinnanzi come opera d'arte; essa, sciolta e obliterata in una nuova esperienza di vita, è divenuta un pretesto della nostra passione.

tra il tragico del finale e la marionettistica figurina del ''capitano'' che va in barca. Quando si giunge alla conclusione (il finale) il personaggio di Chaplin (Verdoux) non ha la statura necessaria per sopportare un peso cosí grave. Il film soffre di questo squilibrio, di questa leggerezza iniziale. Il motivo tragico e il motivo farsesco si sovrappongono, in luogo di fondersi. Ciò implica, naturalmente, una forte riduzione della poesia nell'economia del film. Ma che vuol dire? Forse che i film di Charlot non presentavano, anche loro, una propria non-poesia (vale a dire: il sentimentale trito, l'esibizione patetica)?

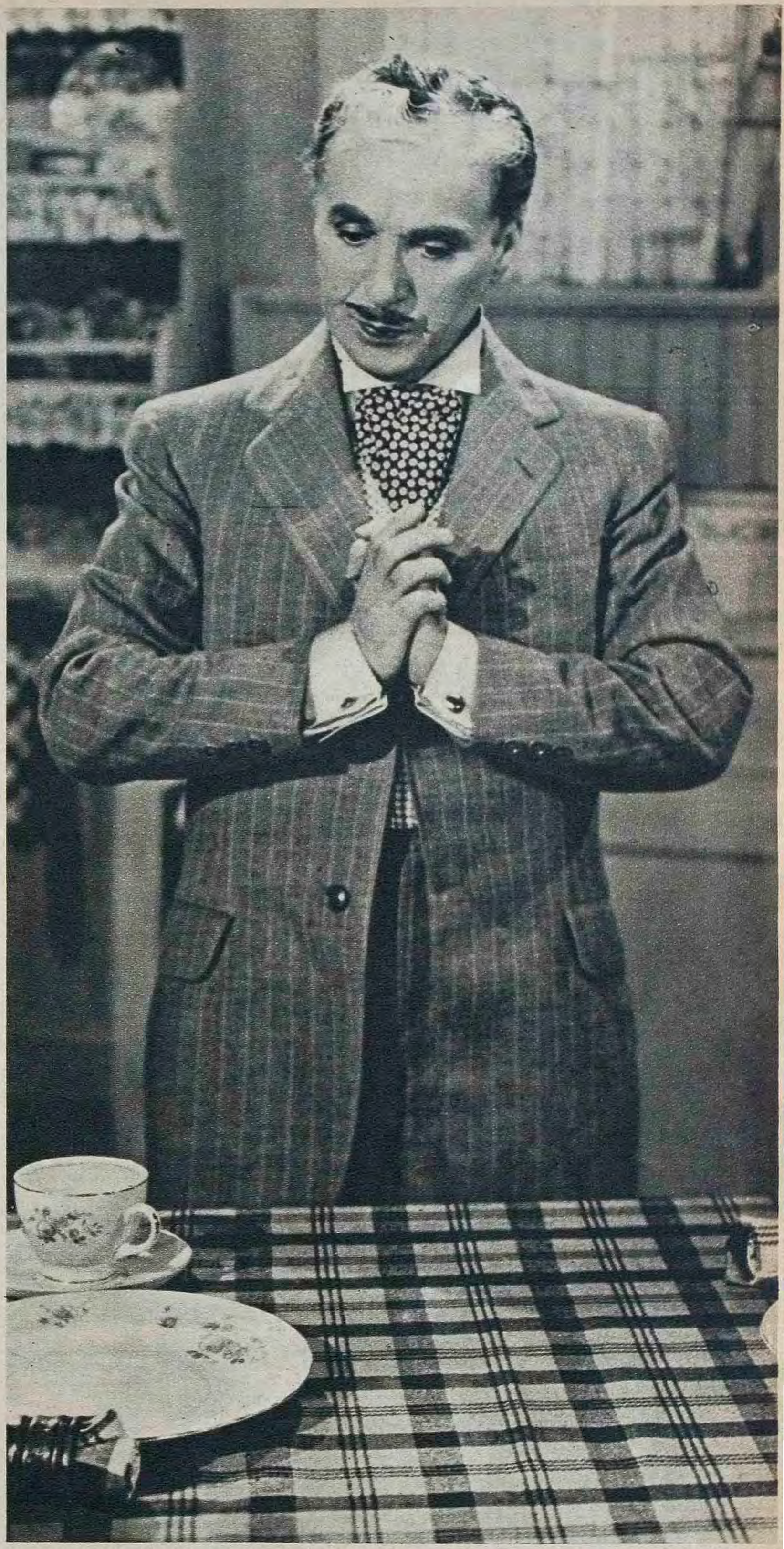
(Continua)

PIO BALDELLI

---

(1) A contrasto con la tesi che attribuisce valore teorico ed esistenziale alle persone di un'opera d'arte, si è già espresso rigorosamente L. Russo (Introduzione al commento dei *Promessi Sposi*, Firenze, « La Nuova Italia », 1934): « L'arbitrio critico comincia quando, risalendo dalla vita all'arte, noi portiamo con noi l'affezione realistica a quei fantasmi, una affezione, in fondo, molto egoistica e di natura inferiore, e che finisce col turbare quella analisi ideale e affatto disinteressata che noi dobbiamo condurre sui personaggi come motivi di poesia... Poiché bisogna insistere sul concetto che i personaggi di un'opera d'arte non esistono come tali, non esistono come personaggi autonomi e autarchici, ma essi sono soltanto una delle tante ed infinite e mobilissime finzioni del sentimento dell'artista, una specie di diaspora ideale del suo stato d'animo e però a tutti i momenti connessi a questo loro centro d'origine. Da ciò la necessità di un'aderenza scrupolosa al testo, una filologia rigorosa in atto nella critica artistica, non soltanto come fedeltà alle battute di una pagina, ma come richiamo costante a quella che è la ispirazione centrale dell'opera ».

(2) Si veda la sorte di Mobbi e di Totò: i due personaggi, staccati dal clima del film di De Sica, adoperati per tesi arbitrarie, fini-



Il piú interessante e polemico personaggio creato da Charles Spencer Chaplin: monsieur Verdoux.

Inquadratura tratta da Monsieur Verdoux, *film realizzato da Charles Spencer Chaplin nel 1946.*

scono irriconoscibili. E, mi domando, non dipenderà dall'esagerato attaccamento ai vecchi personaggi di Carné (specie al personaggio di Gabin) il fatto della scarsa considerazione in cui è tenuta un'opera solida come *La Marie du port*?

(3) Anche la parabola che Eisenstein disegna di un'evoluzione da Chaplin-fanciullo a Chaplin-tribuno (o adulto), e il conseguente dualismo, pur sostenuta da geniali notazioni, non regge fino in fondo. E questo per due ragioni: 1) Eisenstein, considerando come un risultato definitivo *Il dittatore*, ne altera la fisionomia e gli attribuisce una carica di "socialità" che il film non possiede; 2) Eisenstein insiste troppo sulla inconsapevolezza del "Kid" Chaplin. Solo con *Il dittatore* Chaplin uscirebbe da questo limbo d'infanzia, posto al di qua del bene e del male. Il difetto di tale tesi è che taglia via il consapevole e attivissimo intervento di Chaplin, il suo strenuo sottoporre alla propria autobiografia le varie vicende del mondo: in una parola scompagina una linea profilatissima che dall'antico Charlot sale fino a Verdoux. Ma, appunto, Eisenstein non valuta con giusta misura *Monsieur Verdoux*: l'opera in cui l'insofferenza, la mancanza di socievolezza diviene più cupa. Si veda nel finale, la risposta di Verdoux al prete: « (l'anima) è roba di Dio », come si sottolinea il primato della solitudine, l'impossibilità della comunicazione. (D'altronde, anche in *Il dittatore*, il male viene descritto alla vecchia maniera, anarcoide e manichea. Come appare a Chaplin la guerra? e la dominazione nazista? Non c'è in Chaplin uno sguardo che situi le cose nello spazio e nel tempo, storicizzando secondo una dimensione esatta: Hitler, invece che come lo strumento o il rappresentante di una classe, gli si configura nelle forme del Male, un "monstrum" strutturalmente abnorme e vacuo: il tremendo poliziotto baluardo dell'ordine costituito, il demone ultrapotente che si accanisce contro la libertà e la solitudine del poveruomo e che occupa tutto, in nome di una società sostanzialmente disordinata, conformista, vuota; di contro — trionfalmente — l'ometto, il barbiere ebreo; ed ecco l'antitesi: finirà che, con uno sgambetto, il poveruomo farà vendetta e ridicolizzerà il Male).

(4) Ed è una riprova della "natura" antimetafisica di Chaplin. (Nel '26 scrive, a proposito di un film su Cristo che egli intenderebbe girare: « Vorrei rappresentare io stesso la parte del protagonista. Naturalmente, non penso di interpretare Cristo come il tradizionale, scialbo personaggio di uomo-dio. Dovrebbe essere un personaggio limpido, dotato di tutte le qualità umane »). In *Monsieur Verdoux*, Chaplin mette in campo Dio: non per implorare tuttavia, o discutere, bensí per "congedare" Dio, esaltando la propria indifferenza. Che è, in fondo, l'unico aspetto caustico della bestemmia.

DIZIONARIETTO ESTIVO

QUI *non si celebra l'ironia nei confronti delle idee correnti del cinema; se alcuno volesse, e magari credesse di avvertire come un lieve o pur già acre sentore d'ironia, certamente — la sua — è malignità bell'e buona, o se non proprio ispirazione maligna, almeno presunzione di malizia che non gli torna a vantaggio, anzi lo invecchia. Ossia vedrebbe, innanzi tempo, impoverirsi e guastarsi il significato delle parole ancora acerbe e fresche del cinema.*

ABRAMO LINCOLN - Film di David W. Griffith che si cita come un caso straordinario: « E' la cronaca di un bevitore d'acqua intelligente ». (Harry Allan Potamkin).

AMORE - « Bisogna saper amare molto e fortemente, altrimenti le opere restano dogmatiche e aride » (Aleksandr Dovzhenko). Aggiungere: Ah, se il nostro Genina avesse amato molto e fortemente!

AURORA - Film di Murnau, e del quale Paul Rotha si consolava col dire che piacque molto alle cameriere e ai loro amici.

BASTARDO - Ricordare che Paul Fejos disse: « Il cinema non è un bastardo del teatro ».

BLASETTI - Di lui si disse, e lo diceva il Margadonna, che era così freneticamente ansioso di liberarsi dall'ammuffita convenzione che intossicava il nostro vecchio cinema, che la sua non era una ricerca, e piuttosto una fuga.

BRAGAGLIA - Anton Giulio, regista. Su lui riposavano grandi speranze. E con ciò è detto tutto.

BROWN - Ingegnere e regista. Prima faceva le automobili della Stevens-Durveà, poi i film della Metro Goldwyn. I maligni sostengono che fra questi e quelli non vi sia differenza.

CAPOLAVORI - Asserire con sicurezza che uno dei piú perfetti film che si siano mai visti, è *Crainquebille* di Feyder. Fa effetto e poi l'ha detto Jean Mitry.

CONCORRENZA - Se spietata, citare l'esempio del vecchio Laemmle che portò via Florence Lawrence alla Biograph, assegnandole lo stipendio di 1000, dico mille dollari la settimana, nel 1911.

DIGESTIONE - « Gli americani non digeriscono i capolavori ». (Estrange Fawcett).

ESTETICA - Andar cauti nel definirla. Una volta Emilio Cecchi ebbe a dire: « La natura del cinema è ibrida e mediata; la sua estetica, confusa, approssimativa, tessuta di pretesti ».

FOTOGENIA - L'aveva inventata Louis Delluc. Ma il Margadonna non fu dello stesso parere: « A Louis Delluc dobbiamo imputare una delle piú sballate definizioni della fotogenía ». Costernazione.

IDEALISMO - Si dice che l'Estrange Fawcett per spiegare la decadenza del cinema svedese, affermasse che gli svedesi peccarono per eccesso d'idealismo.

IMMAGINAZIONE - « Il cinema deve esprimere la verità, senza lasciare minima parte alla immaginazione ». (Leone Tolstoi). Aggiungere: adesso si esagera.

INCOMPRENSIONE - J. P. Dreyfus deve ancora capire perché Mary Duncan, nei *Quattro diavoli*, si sia innamorata di Charles Morton: « Ci voleva un bel maschio dal petto profondo, che le avrebbe fatto del male prendendola. Mary Duncan ha rimpianto Charles Farrell. Noi anche ».

INFALLIBILITA' - Privilegio della Chiesa e del papa. In quanto ai film « è innegabile che in Russia, come altrove — né piú né meno — vi siano dei cattivi film. L'ipotesi di una produzione infallibile dovrebbe far fremere di spavento » (S. M. Eisenstein).

KEATON - Buster è attor comico. Ricordare la frase di André Delons: « E' serio come la miseria! ».

LANGDON - Un comico americano senza giovinezza scapigliata che il compianto Jean George Auriol non ricordava d'aver mai veduto senza ragazze che scappassero, gendarmi che lo inseguissero ma sempre e soltanto in compagnia di persone malevoli.

MILESTONE - Regista. Qualche critico ammette che abbia avuto « qualche pizzico di genio ». Molto, molto tempo fa.

MISFATTI - « La scena in cui nella *Fine del mondo* il cineasta Gance dirige l'attore Gance morente fra bianchi svolazzi di colombe, è uno di quei misfatti che condannano un uomo senza appello ». (Margadonna).

NUDO - « Ah, com'è fotogenico il nudo! ». Fin qui Louis Delluc, e poi basta.

PUBBLICITA' - L'anima del commercio. E *Commercio d'anime* costò a Laemmle 5.500 dollari ma ne rese 450.000 (Dai giornali del 1910).

PELLICCE - Si racconta che i Revillon Frères, celebri pellicciai di Parigi, mandassero Flaherty a "girare" un film sulle pellicce. Questi tornò con *Nanouk l'esquimese*.

PIANTO - « Greta non voleva fare *Romanzo*. Ci volle del bello e del buono per deciderla e quando lo vide finito, confessò che avrebbe pianto di confusione e di dispetto ». Cosí Filippo Sacchi, però Greta Garbo non pianse.

RUMORI - Abbreviano la vita. Buoni propositi di René Clair: « Mi rifiuterò sempre di trovare un qualsiasi interesse nel rumore d'una porta che si chiude ».

SACRILEGIO - Nel 1912, Adolphe Zukor noleggia una *Passione di N. S.* per proiettarla a Newark. Un pastore protestante quasi lo manda in rovina perché giudica sacrilego lo spettacolo. Ma poi si rabbonisce.

SCARPE - « Che importa la trama? Essa permette a Pabst di fare del cinema come le scarpe servono a correre ». (Louis Chavance). Dopo di che, esaltare il puro germanesimo di Pabst, benché passato di moda. Il germanesimo, non Pabst.

STERNBERG, von - Josef von: « Mettete Joseph von Sternberg in un'osteria o in un angiporto e ne tirerà sempre fuori qualcosa di buono ». (Anonimo).

SINCERITA' - Non sempre è un merito. A sentir Amable Jameson, King Vidor uomo assai semplice, « perché assai sincero poteva commettere errori grossolani ». Si apprende che la sua sincerità è aumentata.

SODDISFAZIONE - Michel J. Arnaud dopo aver visto *Fiume* di Borzage disse: « Questo bellissimo film mi ha del tutto soddisfatto. I seni di Mary Duncan erano primaverili ».

SPERANZA - Non muore mai. Chi vive sperando, muore cantando. E anche: « L'arte cinematografica è interamente creata dai nordici... Ora che il cinema parla è un'altra storia. Aspettate un poco. Gli assi, spero, stanno per uscire e per offrirci del nuovo. Un po' di pazienza ». Firmato: Fernand Léger.

STIPENDI - Sempre ingiusti. Si legge, infatti, negli *Annali del teatro italiano* (1920) come, a quei tempi, Augusto Genina avesse 200.000 lire annue. Carmine Gallone e Mario Bonnard, invece, neppure 150 mila.

STUPIDITA' - « Da *Atlantic* si sarebbe potuto ricavare uno dei piú grandi film del mondo. Invece il film di Dupont è uno dei piú stupidi ». (Paul Rotha).

G. T.

PANE AL PANE...

Messaggi e pappagalli impagliati

OGNI tanto sui notiziari cinematografici delle varie agenzie di informazione e dei periodici specializzati si possono leggere dichiarazioni di registi sui ''messaggi'' che coi loro film vogliono trasmettere agli spettatori. E se il ''messaggio'' non arriva perché il film, anziché un piccione viaggiatore, era un modesto pennuto da cortile, che s'è lasciato abbattere dal primo colpo di fionda d'un critico scavezzacollo, allora apriti cielo! Il pubblico e la critica non capiscono nulla. Questa dei ''messaggi'' è veramente una malattia infantile del cinema: ogni film ne deve contenere uno sulla Patria, la Famiglia, la Religione, la Libertà, il Sacrificio, la Pace, « non come oggetti concreti e familiari », per dirla con parole di Francesco De Sanctis, ma come idee brillanti che girino nello spazio e che si risolvono il piú delle volte in vuota e gonfia retorica. Questi messaggi non derivano da una concezione del mondo, della vita, che sia il risultato di un'amorosa osservazione, una intelligente penetrazione, una responsabile partecipazione, ma da schematismi ideologici dei quali gli astratti personaggi della vicenda sono la disumana espressione. Avviene cosí di vedere agitarsi in un mondo falso e irreale (nonostante il naturalismo veristico delle riprese cinematografiche) dei forsennati che, con un altoparlante in bocca, vanno tuonando pensieri, precetti, massime, sentenze notevoli, rigurgiti di una cultura da rigattiere o appiccicaticci improvvisati su un manuale a cura dell'esimio prof. P. P. e pubblicato dall'Editore P. P. a uso di chi vuol vitaminizzare la sua ignoranza con queste pillole meravigliose senza perdere tempo né per mangiare né per digerire. Il guaio è che spesso a codeste accozzaglie disordinate di « orinali, zecchini e uova sode » viene dato largo credito perché molti sono coloro che, sforniti, anzi digiuni, di qualsiasi cultura, si lasciano suggestionare e impressionare dalla piú volgare contraffazione di questa; come il bambino che si spaventa e crede di trovarsi in faccia al lupo quando il fratello maggiore gli si avvicina carponi con una coperta addosso facendo: bàu! bàu!

Eppure non sarebbe difficile rendersi conto che in questi film il messaggio ci sta come il verme nella ciliegia con la differenza che i vermi si nascondono nei frutti di piú bell'aspetto mentre i ''messaggi'', quelli di cui si discorre, si annidano di solito nei film piú brutti. Eppoi ci sono i titoli sempre rivelatori. Provate a ripassare nella mente quelli di questi ultimi venti anni (io preferisco non farne per la ragione che *verba generalia non sunt appiccicatoria*, come diceva Musco, e i registi di cui discorro sono permalosissimi anche perché, come Orione, basta il pizzico di uno scorpioncino per abbatterli), provate a ricordarli e vi accorgerete quanti messaggi e contromessaggi sono passati per lo schermo. Giacché, in definitiva, non ha tanto valore il contenuto del ''messaggio'' quanto il ''messaggio'' in sé e la stessa persona può variarlo a suo piacere a seconda dei tempi e delle condizioni come la storia di alcuni titoli di film sta a dimostrare. Malafede? Qualche volta; ma piú spesso retorica. Due cose, del resto, che non si contraddicono. « La retorica e la camorra », scriveva ai suoi tempi il Carducci, « sono due pilastri della vita italiana ». Quello che è certo è che il nostro cinema ha bisogno di guarire dalla retorica nella quale sta nuovamente precipitando, di riconquistare il valore delle cose, il preciso significato delle parole, la portata di un gesto, di un sentimento; ed è per questo che all'ampollosità dei film distesi sulle grandi astrazioni ideali sono da preferirsi quelli apparentemente piú modesti che scendono alla cronaca quotidiana, ma attraverso questa cronaca vogliono veramente comprendere e rappresentare la vita.

Di tutto questo non varrebbe la pena, forse, di occuparsi neppure scherzosamente se non si notasse in questi ultimi tempi nel nostro cinema un rincrudire di codesta ''messaggiomania'', spesso condita dal piú sanguinolento realismo, che certa critica sconsigliata e sprovveduta, ma tutta ardente di un domenicanesimo ''fasullo'' da farmacia di paese, scambia come segno di nobiltà dei film, e in contrapposto un affievolirsi dell'interesse per gli oggetti concreti e familiari della vita da cui pure sono sorti i nostri film piú validi: De Sica e Zavattini insegnano. Troppi ancora nel cinema scambiano, come la povera servetta campagnola del racconto di Flaubert, un pappagallo impagliato con lo Spirito Santo.

Il fazzoletto della cugina

A PROPOSITO del grande scrittore francese mi viene in mente un episodio letto nel suo epistolario. Racconta il Flaubert che, essendo andata a trovarlo in campagna per la prima volta, e fu anche l'ultima, una cugina, questa di fronte alla novità, annusava, si estasiava, ammirava. A un certo punto disse: « Cugino, fatemi il piacere di mettere un po' di letame nel mio fazzolettino; ne adoro l'odore ». Nel fazzolettino di seta che sboccia come un tulipano dal taschino di certi neorealisti d'accatto, c'è, come in quello della cugina di Flaubert, un po' di letame. Chi ha il naso fine e conosce davvero, in maniera piú calma e piú profonda, gli odori e i dolori, la bellezza e l'amara disperazione di questa nostra esistenza lo avverte súbito.

Il film didattico

SUL NUMERO doppio 3-4 di *Cinedidattica* Walter Alberti, in un articolo intitolato *Estetica del film didattico*, riprende polemicamente una mia affermazione contenuta nell'editoriale del fascicolo del novembre 1950 di *Bianco e Nero*. Lo scritto, in verità, era dedicato in generale al documentario, che sarebbe opportuno rispondesse a fini culturali ed educativi, visto tra l'altro che vive delle sovvenzioni statali (un miliardo e duecento milioni l'anno) e si liberasse dalle manie liriche dei poetucoli dello schermo. Per incidenza si diceva che se la scuola vuole dei film didattici o scientifici deve pur farseli. Il mio contraddittore mette in dubbio che la scuola, oggi come oggi, abbia questa capacità ed io, che ne ho fatto una diretta esperienza sono pienamente d'accordo con lui, ma aggiungo che proprio questa è la ragione, o almeno una delle ragioni, per cui da noi mancano i film didattici. Voglio dire che secondo il mio avviso il problema finora non è stato affrontato dal punto giusto giacché è ovvio che come prima cosa occorre creare nella scuola una ''coscienza'' — adopriamo l'abusata parola —

Paul Muni e Glenda Farrell in una inquadratura di I Am a Fugitive from a Chain Gang *(«Io sono un evaso», 1932); una delle opere piú coraggiose prodotte dal cinema americano. Questo film, diretto da Mervyn Le Roy, viene ripresentato con successo sui comuni schermi italiani.*

cinematografica. Se l'insegnante non avrà una consapevolezza del linguaggio cinematografico è naturale che non solo richiederà al cinema quello che non può dare o viceversa, ma non sarà nemmeno in grado di utilizzare il film ai fini dell'insegnamento. Allora tutti i maestri e i professori devono diventare registi cinematografici? E che, forse, scrivono tutti libri di testo? Già, ma per fare il regista occorrono tante e tante cognizioni tecniche. Nemmeno questo è vero e non è vero neppure per il film spettacolare come dimostra ogni giorno la pratica. L'importante è che chi vuole esprimersi attraverso il film abbia conoscenza del linguaggio e sappia quello che deve dire e in che modo. I valori estetici del film didattico scaturiscono da questa sua rispondenza alla funzione cui è destinato e non da quello che l'uomo di cinema può aggiungervi. Guai a prevenire la bella inquadratura, che non esiste neanche nel film d'arte giacché la migliore inquadratura è la piú espressiva. E cosí per il montaggio. Se ancora oggi non è possibile, mi pare che si dovrebbe fare in modo che lo fosse domani: « i film scientifici hanno da farli gli scienziati e quelli didattici gli insegnanti ». Bisogna, però, cominciare a introdurre il cinema nella testa degli insegnanti prima che nelle aule. Quello che stanno cercando di fare, con pochissimi mezzi e in maniera un po' approssimativa, alcuni organismi specializzati. Dico in maniera un po' approssimativa perché mi è accaduto di constatare che molto spesso in corsi organizzati a questo scopo manca la presenza del film come forma di espressione. Cinema e cultura sono ancora separati da noi per molti e vecchi pregiudizi: spetterebbe proprio alla scuola compiere la saldatura.

Una difesa sbagliata

MI SEMBRA che fino a quando si opporranno al sen. Marconcini argomenti di natura strettamente economica alle sue osservazioni sulla voce ''premi'' o ''rimborsi'', o come altro si vogliono chiamare, ai produttori cinematografici, sarà molto difficile sostenere una causa per lo meno discutibile. Del resto lo stesso relatore al bilancio del Tesoro ha espressa la sua preoccupazione per la cifra, certamente notevole, destinata al cinema senza approfondirla nella sua reale essenza e senza cercare di rendersi conto del come viene spesa. Voglio dire che, a prescindere dal reale aggravio che lo Stato sopporta e dai concreti benefici di ordine finanziario e monetario che gli derivano, vale la pena di studiare se le attuali disposizioni legislative raggiungano lo scopo di favorire una sana industria capace di dare un prodotto medio qualitativamente buono (non si parla qui del film artistico che rappresenta un'eccezione) e di determinare la realizzazione di documentari che rispondano a fini educativi e culturali. Il problema è delicato e non si possono fare affermazioni senza disporre di tutti i necessari elementi di giudizio. Sarebbe, però, certamente interessante una statistica da cui risultassero film per film, compresi anche i documentari, le somme incassate a titolo di premio sulla tassa erariale. Salvo eccezioni, è legittimo il sospetto che per i film spettacolari l'entità del premio non sia in rapporto alla qualità; cosa pacifica per i documentari, dato il criterio dell'abbinamento. Sembrerebbe che il sistema escogitato dalla legge, l'8 % supplementare ai film di livello artistico, non sia sufficiente a raggiungere lo scopo. Non bisogna dimenticare che se la nostra cinematografia ha potuto prendere lo sviluppo che ha oggi, ciò si deve a quei dieci o dodici film di eccezione che le hanno aperto i mercati internazionali, ma questi film di punta costituiscono sempre un utile investimento di danaro? Sembra che per i documentari lo Stato elargisca circa 1 miliardo e 200 milioni all'anno. La cifra fa una certa impressione, specialmente se si pensa che da noi non esistono quasi film scientifici, didattici, di educazione sociale, perché né il Ministero dell'istruzione, né l'Istituto Luce dispongono dei fondi necessari. Il Ministro dell'istruzione ha dimostrato, ogni volta che gli è stata fornita l'occasione, di rendersi conto dell' importanza del problema, che d'altra parte non si risolve solo con la buona volontà della scuola. Eppure basterebbe anche una piccola quota di quello che oggi va a tanti mediocri documentari per dotare l'Italia di un cinema educativo e scientifico: un settore nel quale dobbiamo riconoscere di essere fra gli ultimi paesi del mondo. Il problema è certamente delicato e le improvvisazioni sono pericolose, giacché si può correre il rischio di distruggere quanto è stato raggiunto, ma lo studio di una riforma della legislazione cinematografica si impone e in un quadro piú vasto che non sia il semplice aspetto industriale.

Ritratto di anonimo

TEMPO fa, richiesto dal settimanale *Vie Nuove* di esprimere la mia opinione sulla recente modifica apportata al regolamento della Mostra cinematografica di Venezia, facevo delle obbiettive considerazioni sull'opportunità e utilità dell' iniziativa. Un comunicato della Biennale (il n. 2) informava che la sottocommissione per la Mostra del cinema aveva deciso di « integrare il regolamento di un'aggiunta che prevede l'esclusione della programmazione anche di quei film che abbiano evidenti finalità di propaganda ideologica e politica ». Mi sembrava, e mi sembra tutt'ora, che in una Mostra d'arte l'unico criterio che deve presiedere alla selezione dei film è il criterio artistico al quale, per una ragione di correttezza nei rapporti internazionali, si deroga solo nel caso che un film possa offendere il sentimento nazionale di un ''paese partecipante'', secondo la strana dizione del regolamento veneziano che sembrerebbe, ma non è cosí, consentire l'offesa di tutti quei paesi che non mandano film al Lido. Aggiungevo nel mio scritto che, dopo una simile aggiunta al regolamento, appariva piuttosto strano che la predetta sottocommissione confidasse che « anche la Russia, la Polonia e la Cecoslovacchia accogliessero quest'anno l'invito loro rivolto ». E' a tutti noto, infatti, che il cinema di quei paesi è ideologico e a contenuto politico come ha rilevato acutamente André Maurois su *Les Nouvelles Litteraires*, e che è molto difficile stabilire dove finisca o cominci la propaganda. Le mie pacate irrefutabili argomentazioni hanno fatto montare in bestia un anonimo corsivista del giornale *Il Popolo* che si è affrettato a darmi del filocomunista, con quel medesimo spirito ''mistico'' che anni or sono gli faceva probabilmente accusare il prossimo incomodo per antifascismo. Se l'anonimo estensore della nota, seguendo un saggio consiglio di Montesquieu, l'avesse condita con piú sale e meno aceto, forse si sarebbe potuta tentare una discussione non del tutto inutile su una manifestazione come quella veneziana che sta a cuore a quanti si interessano del film come fatto artistico. E se, visto che ad argomenti rispondeva con insinuazioni e attacchi personali, avesse sentito l'elementare dovere, secondo un vecchio e buon costume giornalistico, di firmarsi con nome e cognome tutto sarebbe stato chiaro anche ai piú ignari ed innocenti. Mi avrebbe risparmiato il fastidio di ribattere che se sono brutto non è colpa mia; che l'autodefinizione di Presidente della Giuria del IX Festival non spetta a me, ma alla rivista che ha pubblicato il mio scritto; che sí sono stato al Minculpop, ma con la stessa onestà e indipendenza che oggi mi sono costate care come possono testimoniare tutti coloro che c'erano ai miei tempi e che ci sono ancora e come prova la mia attività di regista e di critico; che non ho ritenuto un capolavoro *Patto col diavolo* per il semplice fatto di aver reagito a quelle critiche volte non a valutare il film, ma a darmi del fascista o del comunista o addirittura a insolentirmi chiedendo la mia cacciata dal Centro; che la mia indipendenza di giudizio e la mia libertà di espressione non mi hanno fruttato posti e prebende, ma piuttosto amarezze e difficoltà anche di ordine pratico, che in fine tutto ciò non ha nulla a che vedere con una discussione sull'opportunità di aggiungere al regolamento veneziano una disposizione inutile, come riconosce lo stesso anonimo ''pennuto'', o ambigua per l'ambiguità stessa del termine ''propaganda'', che comporta un giudizio assai piú elastico e arbitrario di quello estetico.

Costretto a tali precisazioni, che quella benedetta firma avrebbe risparmiate giacché il lettore poteva farsi da sé un giudizio stabilendo immediatamente una sorta di ''vite parallele'', voglio aggiungere che i due scritti sono stati riportati in questa sede per la sostanza del problema: una Mostra d'arte o pone come unico criterio di selezione il valore artistico delle opere o finisce per diventare qualche altra cosa: magari un festival di Karlovy Vary alla rovescia. Già, perché la manifestazione cecoslovacca ha un carattere contenutistico esplicitamente denunciato come « la pace, il progresso e la felicità degli uomini », mentre la Mostra di Venezia minaccerebbe di cadere sotto l'insegna di un contenutismo negativo: mi si perdoni l'apparente contraddizione in termini. Del resto tutti sanno cosa successe lo scorso anno, pur non essendoci ancora nel regolamento, la nuova aggiunta, per il film *Dio ha bisogno degli uomini* che stava per essere escluso dai dirigenti e che fu salvato proprio dall'intervento di chi era certo piú autorizzato a parlare in nome del cattolicesimo, tanto che l'OCIC, dando prova di intelligenza e sensibilità artistica, lo premiò, mentre la Giuria della Mostra gli antepose il molto inferiore *Giustizia è fatta*. La mia preoccupazione, dunque, per un giudizio contenutistico sui film partecipanti è dovuta anche allo zelo quasi sempre eccessivo delle piú basse ''gerarchie'' proclivi alla faziosità come l'esperienza sta a dimostrare. Non ultimo documento il corsivo del mio contradditore.

LUIGI CHIARINI

Giovanni Fattori: La vedetta. *La solitudine, in questo dipinto, «ha un potere evocativo immenso. Noi vediamo tutti i sentimenti di un soldato»*

SOLDATI DI JOHN FORD E DI GIOVANNI FATTORI

LA VITA militare, nei suoi molteplici aspetti, dalla caserma all'accampamento, dalle manovre ai campi di battaglia, costituisce un tema ricorrente nei dipinti di Giovanni Fattori. L'artista sente una forte predilezione per la materia trattata e non si comporta, verso di essa, come di fronte a un qualsiasi pretesto; bensí rinforza la sua vena ispiratrice attraverso una sorta di elevata compiacenza e di pacata osservazione. La materia conserva sempre per il pittore un'attrattiva nuova, sia dal punto di vista formale che etico, anche quando atteggiamenti e situazioni sembrano ripetersi con monotonia. L'affinità dei temi, in ogni circostanza, porta inevitabilmente la forma espressiva verso una accezione manieristica: per Fattori, questo pericolo imminente è superato attraverso il formidabile substrato documentario della ispirazione. La visione poetica, elemento base di ogni creazione valida, investe di volta in volta una materia greggia, di per sé insostituibile e quindi non di maniera, annullando qualsiasi banale ripetizione e adagiandosi in una compiacenza intima e sempre vigile. I soldati di Fattori sono immuni dalla retorica. Essi assolvono "silenziosamente" le mansioni piú comuni, manifestando un complesso intimo ben definito, che è proprio della loro condizione.

Piú che la battaglia in sé, il pittore italiano e il regista oriundo irlandese prediligono le pattuglie, le vedette, le cavalcate, la normale vita di guarnigione.

Attraverso i colori e le forme Fattori punta al sentimento, quasi alla intimità, senza dilungarsi in atteggiamenti simbolici di bassa lega, ma creando un simbolo nel significato umano della parola. Osserviamo un momento il dipinto *Cavalleggero*. Il dragone sta ritto sul nero cavallo e si guarda attorno. La solitudine ha un potere evocativo immenso; il personaggio si confessa completamente e noi avvertiamo, attraverso la sua immagine, tutti i sentimenti di un soldato e nello stesso tempo rievochiamo in noi tutto quanto la vista di un soldato può generare sul piano del sentimento. Un duplice e potente significato privo, nel modo piú assoluto, di esaltazione retorica. E osserviamo ancora, con le identiche sensazioni, le tele *Cavalleggeri in vedetta, La vedetta, Artigliere con due cavalli, Avanscoperta,* ecc., tutte variazioni su un unico tema. Fattori, pur avendo anche dipinto battaglie, non è un pittore di battaglie, ma un pittore di soldati; ed è sul terreno di questa manifestazione che noi possiamo trovare un primo punto di contatto con il regista John Ford.

Dopo essersi ispirato alla materia piú difforme, in questi ultimi anni, Ford ha manifestato una particolare predilizione per gli argomenti soldateschi. Dal lontano *Stagecoach* (1939), attraverso *Fort Apache* (1948) e *She Wore a Yellow Ribbon* (1949), fino al recente *Rio Grande* (1950), prendendo lo spunto da alcuni episodi della storia degli Stati Uniti nella seconda metà del secolo scorso, Ford si compiace nel descri-

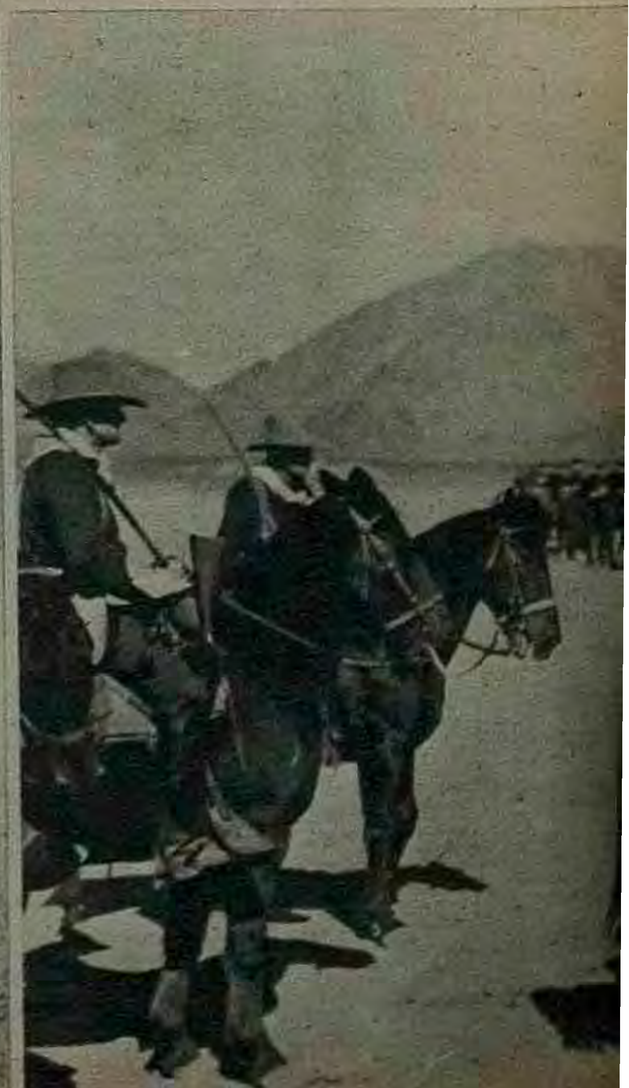
John Ford: colonna di soldati a cavallo in marcia verso il fortino. Da una inquadratura di Rio Grande *(«Rio Bravo»), realizzato nel 1950.*

vere alcuni aspetti della vita militare. Gli argomenti sono sempre gli stessi. Il soldato agisce, pensa e sente come soldato, nel suo piccolo mondo, dal quale non esce, anche se l'epopea o i grandi ideali sembrano sfiorarlo. Il soldato di Ford resta costantemente solo e, come personaggio, ha una vita intima sulla quale il regista si indugia per trarne sentimenti e sensazioni. Come Fattori, anche Ford non è un regista di battaglie, nel senso corale del termine. Egli predilige le pattuglie, le vedette, le cavalcate esplorative, la normale vita di guarnigione. Quando la inevitabilità degli argomenti lo porta verso la narrazione di battaglie, egli sente sempre l'episodio in funzione individuale e, anziché portare la immagine sul piano collettivo, egli preferisce scolpire il singolo personaggio ed analizzarne i sentimenti in quel particolare frangente. La battaglia, in sé, è sempre tenuta su un piano secondario. Noi giungiamo al significato complessivo attraverso i significati intimi e particolari. E la retorica non trova alcun posto. Nell'episodio finale di *Fort Apache*, quando il reggimento è ridotto a pochi uomini, c'è una inquadratura di un certo rilievo, la quale mostra questi uomini, sfiniti e ormai destinati a morire, raggruppati attorno alla bandiera, in attesa della carica decisiva degli Indiani. Ford ottiene il senso desolante della sconfitta, sconfitta ormai accettata con virile rassegnazione, attraverso l'analisi del singolo soldato, visto come elemento base del significato complessivo della sequenza. Nessun contributo estraneo converge sulla semplicità dell'inquadratura centrale. Nella grande tela *La battaglia di Custoza* di Fattori, la tragedia della sconfitta aleggia attorno agli uomini; ma è da essi che proviene. Invano noi la cercheremmo nelle notazioni esteriori. Vero è, come sostiene Emilio Cecchi (1), che i colori, in prevalenza smorti, concorrono a creare l'atmosfera; ma noi siamo propensi a considerare tale pacatezza di toni un valore accessorio e quasi facile, lontano dalle caratteristiche espressive di Giovanni Fattori. In quell'ufficiale ritto a cavallo, accanto al cannone, con la sciabola abbassata, le spalle leggermente curve, c'è tutto il peso della disfatta ormai imminente. E in ognuno dei soldati sta la tristezza di una speranza stroncata. Uniti in un blocco compatto, ma ridotto, essi sono addossati l'uno all'altro, in una posizione che sa di fato e di inevitabile. Ovunque, in Ford e in Fattori, soldati ''soli'' con la loro espressione insostituibile. Glorie dei campi di battaglia, miserie di fatiche e di vita quotidiana. Fattori era un annotatore preciso e scropoloso. Nel suo studio teneva ogni sorta di divise militari di tutte le armi, frammiste a buffetterie, sciabole e fucili (2). La documentazione storica era per lui una condizione assoluta. Sullo stesso piano, troviamo Ford. Le divise dell'esercito degli Stati Uniti hanno una puntualità documentaria che va oltre la solita concezione dei film in costume. La divisa è sentita da Ford non come un abbigliamento qualsiasi da attribuire ai personaggi in relazione alla vicenda narrata, bensí è portata sul piano di qualsiasi altro elemento della narrazione. Ed ecco le diverse ''tenute'' secondo l'impiego, l'armamento, il frasario, le canzoni, i nastri, le bandiere dei reggimenti, gli stendardi degli squadroni, l'organico degli ufficiali, le formazioni di marcia o di combattimento, tutto un complesso omogeneo e puntuale, che concorre a dare un sapore ''veritiero'' alla esposizione dei fatti e delle vicende. L'atmosfera è ottenuta analiticamente, attraverso le notazioni minute. Anche i cavalli sono per Ford personaggi. Essi vivono le stesse vicende dei soldati e sembrano sentire l'importanza della propria funzione. Cavalli irrequieti, forti e fieri che appassionano. Gli uomini, con le lunghe gambe da cavalleggeri, li montano con agilità e sicurezza, dando ad essi la propria personalità. Ford, contemporaneamente, avverte pure la bellezza anatomica del cavallo e, avvalendosi dei mezzi espressivi spaziali della ''camera'', indugia sulla composizione, traendone atteggiamenti indiscutibilmente persuasivi. Si può dire, senza tema di esagerazione, che Ford trae dal cavallo molti motivi di ispirazione, per dare alla materia narrata o descritta un senso completo, nel significato pieno della parola.

Fattori, con altrettanta passione, riempie le sue tele di cavalli e, a seconda del tema di ogni opera, li dipinge nei vari atteggiamenti, compiacendosi quasi della bellezza esteriore dell'animale. Nello studio, oltre a una infinità di cartoni e di schizzi tracciati dall'osservazione diretta, Fattori teneva anche un pauroso cavallo di stracci, montato da un non meno pauroso manichino (3). Questo forse per il bisogno costante di avere sott'occhio la sagoma tanto amata del cavallo con cavaliere. L'atteggiamento di Fattori verso il cavallo non può essere meglio definita che con i termini usati per Ford. Il paesaggio caro a Ford è la Vallata dei Monumenti, sfondo costante a tutte le vicende militari, ambiente ideale a tutti i sentimenti relativi. Ford è riuscito a costituire un insostituibile legame tra i suoi personaggi e quel paesaggio, al punto che, nell'unità della creazione, i due elementi non possono piú essere disgiunti. Le guglie dolomitiche, sorgenti dalla immensa distesa della pianura, sono motivi ricorrenti per una ispirazione che ha individuato i ''luoghi'' dove può germogliare, anche se non è escluso, negli effetti piú immediati, un tenue sapore decorativo. Fattori, dal canto suo, mostra altrettanta predilizione per un paesaggio ideale, una pianura dolcemente ondulata che, geograficamente, sta tra la valle del Po, la pianura emiliana e le prime alture dell'Appennino toscano. Rari alberi interrompono la monotona linea dell'orizzonte, tra il realistico e il decorativo, con una desiderata ripetizione di rapporti e prospettive, quasi a determinare, per i soldati, un elemento ambientale del tutto consuetudinario. Infine rileviamo che alcuni dipinti di Fattori, spiritualmente e formalme
di alcune
sta ameri
cronologi
trebbe ad
influenza
mente di
Si veda i
sembra l'
dratura d
l'ufficiale
germente
Atmosfer
ni e cava
sostanzial

(1) Emi
gamo, Off
(2) Lev
cento in
(3) Lev
cento in

Soldati
John W
del No
in For
3) Da
4) La
re », 19
na). -
7) L'ul
derna).



e, hanno le stesse caratteristiche
nquadrature o sequenze del regi-
no e, se non esistessero elementi
e geografici contrastanti, si po-
rittura puntare su una reciproca
teriore. Invece si tratta naturale-
na identica fonte di ispirazione.
dipinto *Cavalleggeri in vedetta*:
atto controcampo di una inqua-
She Wore a Yellow Ribbon, con
il sottufficiale in vedetta e, leg-
postato indietro, il trombettiere.
paesaggio, composizione, uomi-
i provengono da una emozione
ente omogenea.

OSVALDO CAMPASSI

Cecchi: *Giovanni Fattori* - Ber-
ne d'Arti Grafiche, 1933.
yn Lloyd: *La pittura dell'Otto-
alia* - Firenze, Ed. Nemi, 1929.
yn Lloyd: *La pittura dell'Otto-
alia* - Firenze, Ed. Nemi, 1929.

cavallo di John Ford e di Giovanni Fattori. 1)
ne in She Wore a Yellow Ribbon (« I cavalieri
Ovest », 1949). - 2) Wayne e Pedro Armendariz
pache (« Il massacro di Fort Apache », 1948). -
inquadratura di She Wore a Yellow Ribbon. -
rta della diligenza in Stagecoach (« Ombre ros-
- 5) L'appello (Firenze, Galleria d'Arte Moder-
Da The Fugitive (« La croce di fuoco », 1947). -
colpo di cannone (Firenze, Galleria d'Arte Mo-
3) Soldati a cavallo (Firenze, Collez. Carnielo).

RITORNO DI DOROTHY E FILOSOFIA DELLA MORTE

Steinbeck, Kazan e Brando gridano "Viva Zapata" - Joseph Losey ha diretto un nuovo "M" - L'ultimo film di Ida Lupino.

LA TENDENZA della cinematografia americana verso la fotografia a tre colori, accelerata dalle nuove scoperte tecniche del periodo postbellico, dai decreti legislativi abolitori dei « trusts », i quali hanno sanzionato l'impiego dei brevetti Eastman e Technicolor, e infine dal disperato tentativo di allontanare il pubblico dagli apparecchi televisivi domestici, è culminata quest'anno in una vera corsa allo sfruttamento dello « spettro ». In marzo, infatti, la compagnia Cinecolor ha presentato, per conto della Fox, il suo primo film a tre colori *The Sword of Monte Cristo*, mentre la Metro annunciava che *North Country*, ora in fase di lavorazione, sarebbe stato ripreso con nuovi negativi e positivi Anscoed Herbert J. Yates, presidente della Republic, comunica ora che la sua compagnia ha abbandonato il vecchio sistema bicolore del Trucolor. Nelle scorse settimane, in visione privata, la Republic e la sua sussidiaria di laboratorio, la Consolidated Film Industries, hanno infatti presentato il loro primo film a tre colori *Honeychile*, che costituisce il primo e completo tentativo di film a lungo metraggio in cui la vecchia tecnica del Technicolor è stata soppiantata con evidenti vantaggi tecnici e con prospettive artistiche di indubbio interesse. Da quanto accennato, risulta chiaro che Hollywood preferisce ormai le tecniche del colore in positivo e negativo, anziché le pellicole « reversibili » come il Monopak di Eastman o il Kodachrome. Il negativo a colore costituisce un fenomeno interessante, giacché esso produce non solo un'immagine negativa ma anche sfumature opposte allo spettro dei colori fotografati. I suoi due vantaggi sul film « reversibile » sono la maggior velocità (nel senso che occorre una quantità di luce minore per esporre) e il maggior naturalismo, ottenuto col complesso metodo chimico del « color masking ». *Honeychile* è stato fotografato su un negativo a colore Eastman, e stampato su un nuovo positivo a colore Dupont, il quale ha il vantaggio di essere insensibile alla luce gialla « di sicurezza »; i tecnici di laboratorio possono ora lavorare in piena luce. Il progresso tecnico è rilevante: Hollywood, ripetiamo, lotta con ogni sua forza contro la televisione, che ha riportato due grandi successi. L'«American Broadcasting System» ha infatti comprato tutti i teatri Paramount, e la «Federal Communications Commission » ha accettato il sistema meccanico della CBS per la televisione a colori, respingendo il reclamo della RCA, che voleva imporre il brevetto elettronico. Fra poco, dunque, nascerà la televisione a colori, sia pure con programmi limitati a causa delle grandi difficoltà dovute alle restrizioni governative, che pensano a salvaguardare anzitutto il riarmo della Nazione.

Intanto Dorothy Gish, la « star » del cinema muto, sta per ritornare, a 53 anni, sullo schermo con *The Whistle at Eatom Falls* diretto da Robert Siodmak. La «creatura» di David Wark Griffith, ha suscitato molto interesse per la sua autocritica intelligente, per il concetto nostalgico dell' "epoca d'oro" del cinema "yankee", per le sue riflessioni sulla Hollywood d'oggi. Elia Kazan sta invece girando *Viva Zapata!* sulla vita del rivoluzionario messicano, che viene

Sopra: *Shelley Winters e John Garfield in* He Ran Hall the Way, *recente film "gangster" hollywoodiano.* Sotto a sinistra: *il nostro Fenin a colloquio con l'esploratore-regista Lewis Cotlow.* Sotto a destra: *una inquadratura tratta da* The Jungle Head Hunters, *documentario di Lewis Cotlow.*

interpretato da Marlon Brando, l'invalido di *The Men* di Zinnemann. La trama è stata stesa da John Steinbeck, in una edizione cinematografica dal celebre romanzo di Edgcumb Pinchon: *Zapata, the Unconquerable* (« Zapata, l' Invincibile ». Kazan, Steinbeck e Brando si dànno da fare in una maniera incredibile per ottenere la massima fedeltà storica. Piú che un esperimento di buon film, questo lavoro deve essere considerato il tributo di tre sensibili americani alla memoria di un autentico riformatore. Tra i film già terminati e in visione a Broadway va anzitutto ricordato, invece, il nuovo film di Lewis Cotlow, il noto esploratore, presidente del Club dei circumnavigatori mondiali (che conta oggi circa trecento membri in tutto il mondo). Il film, che si intitola *The Jungle Head Hunters*, per la prima volta svela il segreto del processo di mummificazione delle teste presso gli Jivaros, i quali non credono alla morte naturale. Il decesso d'una persona viene da loro attribuito allo spirito malefico d'un nemico. Su indicazione dello stregone, i membri del "clan" vendicano il morto uccidendo il suo preteso assassino, troncandogli la testa e riducendola alla grossezza di un'arancia mediante uno speciale processo. Questa terribile legge della faida si protrae da generazioni, e i fanciulli vengono educati in una spietata "filosofia" di morte. Terminata la cerimonia di essiccamento della testa, gli Jivaros vendono la macabra reliquia a cacciatori. Il governo ecuadoriano ha dichiarato illegale un simile traffico, per evitare che i cacciatori di teste intensifichino la loro attività per trarne utili di "business". Ma l'orrenda pratica continua, e il mercato di frodo non è stato eliminato. Cotlow mi ha mostrato due teste in suo possesso. Una di queste appartiene a un indigeno che fu ucciso nel 1940. In undici anni, Cotlow ha visto le sue tempie brizzolarsi, mentre la chioma dell'indigeno è rimasta nerissima e lucida. Ma non è tutto: pare che la chioma di tali teste cresca regolarmente, sia pure molto lentamente, dato che lo speciale processo di essiccazione degli Jivaros evita completamente la distruzione delle cellule capillifere.

I film di maggior successo sugli schermi di Broadway sono attualmente *Goodbye My Fancy* di Vincent Sherman, abile presa in giro di una "congresswoman" interpretata dalla Crawford; *Sealed Cargo*, discreto film di guerra diretto da Alfred Werker; *Go for Broke* di Pirosh, dedicato alle truppe americane di origine giapponese (Nisei) nella campagna d'Italia; *He Ran All The Way*, melodrammatico film "gangster" in cui John Garfield sostiene il ruolo di un criminale. La Columbia ha rispolverato la trama del celebre « *M* »; ma il nuovo film diretto da Joseph Losey, non regge il confronto coll'opera di Lang. Interessante si presenta *Hard, Fast and Beautiful* di Ida Lupino.

GIORGIO N. FENIN

È MORTO IL TECHNICOLOR, VIVA IL MONOPACK?

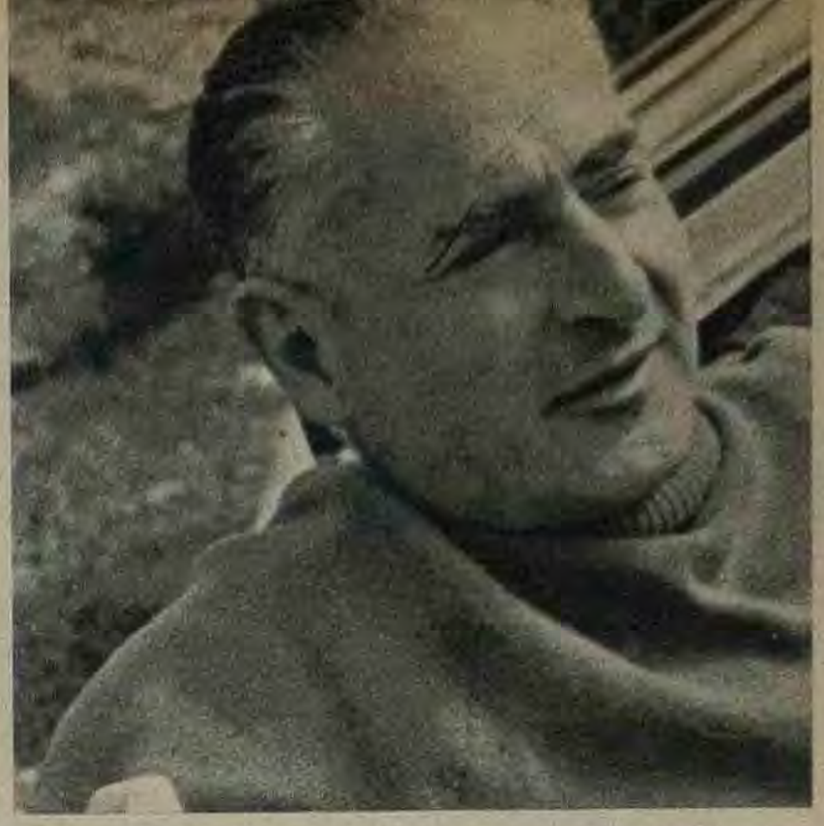
IN QUESTI giorni il dott. Herbert Kalmus ha annunciato che presto verrà messo sul mercato un nuovo sistema di film a colori. Sebbene non siano stati offerti in merito particolari, si suppone che sia un procedimento già da tempo allo studio, conosciuto con il nome di « Monopack » e inventato una ventina di anni fa dal dottor Leonard T. Troland. A parità di risultati con il « Technicolor », il « Monopack » ha il vantaggio di potersi adoperare con qualunque macchina da presa e con la stessa quantità di luce che occorre per illuminare comuni scene in bianco e nero; la qual cosa permette le riprese in luoghi una volta inaccessibili al colore. Il « Monopack » è una pellicola con tre emulsioni sensibili a tre colori fondamentali: blu, verde e rosso: sviluppata con uno speciale procedimento, dà un negativo composto di colori complementari a quelli originali del soggetto ripreso. Sviluppando la pellicola in una speciale stampatrice ottica, per mezzo dei tre filtri si ottengono tre « matrici » che vengono poi stampate su una sola pellicola a colori con il normale procedimento « Tehnicolor ».

Tre anni fa il Ministero di Giustizia degli Stati Uniti iniziò un procedimento contro il monopolio del film a colori della « Technicolor », basato su tre punti fondamentali: ristretto numero delle speciali macchine da presa in quell'epoca a disposizione; insistenza della società di dare con ogni macchina da presa una "staff" completa di tecnici; obbligo di far eseguire tutto il lavoro di laboratorio, dal primo sviluppo fino alle copie finali, dagli stabilimenti « Technicolor ». Sebbene l'accusa di monopolio sia stata violentemente respinta dal dottor Kalmus, adducendo come prova che varie altre case, come la « Ci-

P. R. PERSICHINI

(Continua in terza di copertina)

Tre fotogrammi tratti da un recentissimo film realizzato con pellicola «Monopack», che è sensibile a tre colori fondamentali: blu, verde e rosso.



A sinistra: *Fulvia Lanzi in una inquadratura di* Lo squadrone bianco *(1936), ritenuto da Genina il suo miglior film.* A destra: *Augusto Genina.*

CHE COSA PENSANO DEL PUBBLICO

(Inchiesta di Guidarino Guidi e Luigi Malerba)

Abbiamo rivolto a Chiarini e a Genina le seguenti domande:

1) **Che cosa pensa del pubblico in generale?**
2) **Crede che la maggioranza degli spettatori sia in grado di apprezzare i film intelligenti?**
3) **Ha individuato una categoria di spettatori che preferisce i suoi film?**
4) **Tiene conto piú del giudizio del pubblico o di quello della critica?**
5) **Quale è il suo film che ha avuto maggior successo di pubblico, e quale lei ritiene il migliore artisticamente?**

1) Per rispondere a questa domanda bisognerebbe chiedersi se esiste un pubblico particolare per il cinema come è oggi, da noi, per il teatro, la musica e le mostre d'arte. Io penso che il cinema e la radio non abbiano, invece, un pubblico speciale: tutti indipendentemente dalle differenze di classe, di istruzione e di condizione economica siamo pubblico di fronte a queste due manifestazioni. Posto cosí l'interrogativo si può rispondere che il pubblico del cinema in Italia ha il livello artistico, culturale, intellettuale e politico del popolo italiano: il livello medio della maggioranza. Tale livello non è certamente elevato perché la nostra struttura sociale è siffatta che l'istruzione, la cultura, sono espressione e monopolio della borghesia. Ben poco, d'altra parte, il cinema contribuisce ad elevare codesto pubblico e per la qualità dei film e per il congegno commerciale che funziona secondo la legge di Grasham: la moneta cattiva scaccia la buona.

2) Per quello che ho detto sopra, per me è come dire: crede che la maggioranza degli uomini sia intelligente o no? Sfido che lo credo! Anche se l'influenza di un determinato ambiente sociale, sfavorevole allo sviluppo intellettuale di masse rilevanti, agisce in senso negativo.

3) Preferiscono i miei film gli amici e le persone gentili: una categoria molto ristretta.

4) Tengo conto del pubblico e della critica fino a un certo punto, perché entrambi possono cogliere nel giusto come sbagliare. Quando lavoro mi rivolgo soprattutto a quel pubblico ideale che è in ognuno di noi, uomo sociale: voglio alludere a quello spirito di autocritica che porta a giudicare come uno spettatore la propria opera di mano in mano che questa si realizza.

5) Il film che è piaciuto di piú al pubblico penso che sia la Via delle Cinque Lune *e di meno* Patto col diavolo. *Personalmente considero il primo il mio miglior film. Ma successo e valore artistico non sempre vanno d'accordo: come avviene del resto per tutte le altre manifestazioni artistiche. Con la differenza che nel cinema questo caso è piú raro perché l'industria non può permettersi il lusso di favorire artisti impopolari.*

LUIGI CHIARINI

1) Il cinema costa caro e nella scelta dei film il pubblico si lascia guidare dal nome degli interpreti. Parlo naturalmente in generale, ma quando si tratta di milioni di spettatori non ci si può fermare all'eccezione.

2) Per ora ancora no; speriamo che in avvenire il livello del pubblico possa elevarsi.

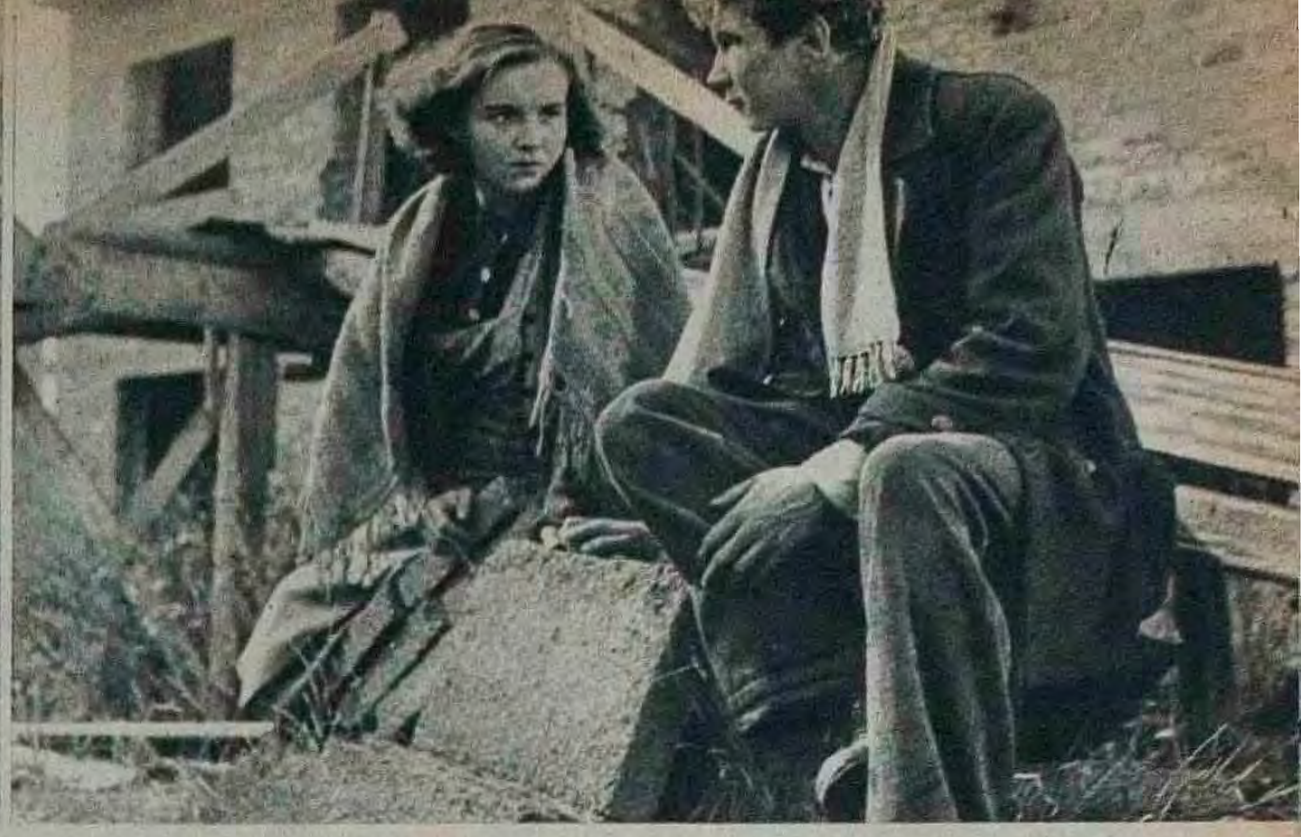
3) E' molto difficile dividere gli spettatori in categorie. La grande massa del pubblico è sempre qualcosa di fluttuante, di variabile e le sue reazioni spesso contraddittorie.

4) Sono importanti entrambi; devo dire che qualche volta coincidono e allora si può veramente parlare di successo. Comunque mentre quello della critica è un giudizio ragionato, o almeno lo dovrebbe essere, quello del pubblico è semplicemente istintivo, elementare, e quasi sempre piú sincero.

5) L'assedio dell'Alycazar *ha avuto il maggior successo di pubblico. Il migliore artisticamente ritengo sia* Lo squadrone bianco.

AUGUSTO GENINA

A sinistra: *Luisella Beghi e Andrea Checchi in* Via delle Cinque Lune *(1942), che Chiarini considera il suo miglior film.* A destra: *L. Chiarini.*



A sinistra: *dalla sequenza migliore di* Siréna (« *Sirena* », *1947) di Karel Stekly.* A destra: *da* Zocelení (« *La tempra* »), *film diretto da M. Fric.*

LA SIRENA DI STEKLY negli studi cecoslovacchi

I film che sono stati realizzati a Praga, Bratislava e dintorni dalla Liberazione a oggi.

LA LIBERAZIONE del popolo ceco e slovacco, nel maggio del 1945, segnò la fine dell'organizzazione capitalistica di tutte le imprese cinematografiche nella nuova Repubblica cecoslovacca. La facoltà di produrre, diffondere, proiettare al pubblico e persino esportare ed importare i film passò esclusivamente allo Stato, in base ad un decreto presidenziale con effetto retroattivo emanato nell'agosto del 1945. I cineasti cecoslovacchi, gran parte dei quali aveva dovuto piegarsi alle esigenze commerciali negli anni precedenti alla guerra, trovarono da allora in poi, nell'intervento governativo, l'unico modo per sollevarsi dalla miseria dell'incomprensione artistica, anche se i loro sforzi potevano essere giudicati indesiderabili (ciò che, del resto, preoccupa i cineasti di tutti i paesi, date le insufficienti condizioni di lavoro dovute al ristretto mercato nazionale). Il giovane cinema di Stato cecoslovacco ebbe a disposizione, nel 1945, i moderni ed efficienti teatri di posa di Praga, costruiti da imprese private con l'aiuto statale fin dagli anni precedenti la guerra, ed ulteriormente ampliati per le esigenze del cinema nazista negli anni di occupazione tedesca. L'organizzazione produttiva del cinema nazionalizzato fondò, sin dall'inizio, parecchi enti diretti da personalità artistiche e soprattutto da registi fra i piú esperti e quotati. La mancanza di soggetti d'attualità, che potessero esprimere i problemi della vita contemporanea, costrinse la produzione cecoslovacca a mettere in lavorazione, nei primi mesi di libera esistenza, soggetti banali: quei soggetti che già erano disponibili. Ma ben presto si poté contare sulla collaborazione degli scrittori, e col loro aiuto furono elaborati soggetti di grande attualità che servirono ad adeguare la produzione ai problemi della nuova vita. Il maggior successo degli anni 1945-47 fu innegabilmente *Siréna* (« Sirena ») di Karel Stekly, tratto da un romanzo sociale di Maria Majerová, gran premio alla Mostra di Venezia nel 1947. Il film, che trattava le dure condizioni di vita dei minatori cechi ai tempi dei primi tentativi di movimenti operai organizzati, diede l'avvio a quel metodo realista sul quale si basò, negli anni successivi, lo sviluppo artistico cecoslovacco

L'attrice franco-cecoslovacca Florence Marly nel film Krakatit *(1947) di Otakar Vávra.*

A sinistra: *da* Priehrada (« *La barriera* », *1948) di Palo Bielik.* A destra: *da* Vzboureni na vsi (« *La rivolta del villaggio* », *1950) di J. Mach.*

Inquadratura tratta da Daleká Cesta *(« Ghetto Terezín », 1949), film diretto da Alfred Radok.*

in tutti i suoi campi di attività.

Fra i film storici realizzati nella stessa epoca possiamo citare quello di Vladimír Borský *Jan Rohác z Dubé* (« Giovanni Rohác di Dubä»). Elaborando il dramma storico di Alois Jirásek, il regista ha ricostruito un commovente affresco dell'epoca delle lotte religiose ai tempi di Giovanni Huss, nel XV secolo, lotte condotte da un uomo del popolo. Questo film, in agfacolor, ottenne un grande successo anche fra il pubblico dei paesi stranieri. Nei primi tre anni la produzione cecoslovacca ebbe una categoria speciale di film dedicati alla rievocazione dell'oppressione nazista e della lotta clandestina dei patrioti cechi e slovacchi, i cui soggetti furono purtroppo scritti e sviluppati troppo in fretta intorno ad episodi aneddotici di interesse piú particolare che generale. Il migliore di questi film fu *Muzi bez Kridel* (« Uomini senza ali »), che fu seguíto con attenzione al Festival di Cannes nel 1946. La storia delle ultime tragiche giornate prima della guerra, e del tradimento compiuto ai danni del popolo cecoslovacco a Monaco nell'autunno del 1938, è espresso con efficacia nel film di Jirí Weiss *Uloupená hranice* (« La frontiera rubata »). L'azione di questo film si svolge in un villaggio alla frontiera tedesca protetto da un gruppo di soldati e dagli uomini validi della minoranza ceca del luogo. Questa gente affronta tutti gli attacchi proditori degli assassini nazisti fino al tragico giorno in cui riceve dalla radio l'ordine di ritirarsi, in séguito alle vergognose decisioni di Monaco. Lo stile documentaristico di questo film è assai importante: il regista ha cercato, infatti, di avvicinarsi al realismo socialista.

La mentalità dei vecchi imprenditori privati non scomparve del tutto nei primi tre anni, nel periodo cioè in cui si formava la base organizzativa ed ideologica della produzione cinematografica della nuova Cecoslovacchia. Furono gli avvenimenti del febbraio del 1948, provocati dal movimento popolare, che segnarono l'inizio della seconda fase di sviluppo del cinema nazionalizzato cecoslovacco, ormai accentrato in un'unica impresa di Stato. Del resto, è già stata enunciata esattamente in altre occasioni la funzione culturale e politica della attività del cinema di Stato, non soltanto nei riguardi della produzione, ma anche della diffusione dei film. Oggi si preferisce la produzione di soggetti che riguardino la vita attuale. Il giovane regista Jiry Krejčík ha dato una buona prova in *Ves v pohranicí* (« Un villaggio alla frontiera »): questo film tratta dell'attività e dell'entusiasmo delle migliaia di uomini che, dopo la liberazione, si sono recati nelle regioni abbandonate vicino alla frontiera per iniziarvi, in condizioni spesso difficilissime, nuove vite piene di speranza e di fede nella vittoria finale. Con molta attenzione sono stati affrontati anche i temi della rinascita della industria nazionalizzata, la quale supera tutte le difficoltà e tutti gli ostacoli provocati da chi è ancora asservito alle idee superate. Film come *Dravci* (« Il ponte ») di Jiří Weiss, *Případ Z-8* (« Il caso Z-8 ») di Miroslav Cikán — in cui viene sottolineata l'importanza del concetto di vigilanza contro lo spionaggio industriale — e *Pan Habětín odchází* (« Il signor Habetín se ne va ») di Václar Gajer hanno segnato indiscutibilmente un progresso anche nell'utilizzazione coscienziosa del metodo realistico. Negli anni 1947-48 sono state inoltre realizzati parecchi film a carattere psicologico, elaborati con molta abilità e talento, ma privi di un'impronta nettamente nazionale. Si può parlare di tendenze cosmopolite, che si delineano soprattutto nei soggetti. E' questo il caso di un dramma utopistico, *Krakatit*, tratto da un romanzo di Karel Ciapek e realizzato con notevole senso cinematografico da Otakar Vávra. Lo stesso Vávra ha diretto, traendolo dal romanzo di Maria Pujmanová, *Předtucha* («Presentimento») una vicenda psicologica che analizza l'animo di una fanciulla. Il film a episodi di Martin Frič *Capkovy povídky* (« Racconti di Ciapek »), noto in Italia per la sua presentazione al Festival di Venezia del 1947, fu tratto da una raccolta di sei novelle di uno dei piú noti scrittori cechi. Nel suo *Svédomí* (« La coscienza »), Jiří Krejčík effettuò la realizzazione di un soggetto assai attraente: la storia di una coppia e del loro figlio, un ragazzo costernato da un incidente mortale di cui si è reso colpevole il padre. Il soggetto è trattato con minuziosa e indiscutibile abilità nel campo dell'indagine psicologica.

Anche il genere dei film storici raggiunge un alto grado di approfondimento ideologico e drammatico. Possiamo citare innanzitutto il film di Miroslav Cikán *O Ševci Matousovi* (« Il calzolaio Matteo »), tratto dal romanzo di Antal Stašek, che descrive l'atteggiamento degli operai e dei contadini cechi nelle lotte patriottiche condotte spontaneamente ai tempi del regime austriaco, intorno alla metà del secolo XIX; il film mette in luce con particolare abilità i problemi dello spirito e i sentimenti della gente del popolo. La situazione dei patrioti cechi, appoggiati dagli operai e dagli artigiani della periferia di Praga, nelle movimentate lotte del 1848 è ricostruita in forma attraente, con una fedeltà appassionante e satura di poesia, una poesia delle immagini puramente realistica, nel film di Václav *Krska Revolucní rok 1848* (« L'anno rivoluzionario 1848 »). Questo film rispetta minuziosamente la verità documentata ed è una contestazione di tutte le leggende storiche. Lo stesso regista ha recentemente terminato un altro film storico *Posel úsvitu* (« Il messaggero dell'alba »), che — tratto dal romanzo di Jaroslav Vávra, fratello maggiore del regista Vávra — parla della vita di Božek, l'inventore misconosciuto della macchina a vapore. Tra i film piú significativi degli ultimi due anni possiamo contare innanzitutto l'eccezionale lavoro di Otakar Vávra *Němá barikáda* (« La barricata muta »), tratto da una novella di Jan Drda. La trama di questo film ci riporta alle drammatiche giornate che precedettero, ai primi di maggio del 1945, la liberazione di Praga ad opera dell'esercito sovietico, ossia le storiche cinque giornate di rivolta della popolazione di Praga contro gli oppressori nazisti. E' un episodio della risoluta lotta di chi ha compiuto il proprio dovere di patriota fiducioso nella vittoria finale, un episodio che ci fa vedere tutti gli avvenimenti che fecero precipitare la situazione accelerando gli eventi storici. L'eroe collettivo di questo film, trattato con un sorprendente realismo, un realismo veramente socialista, è un gruppo di combattenti che difende con estrema fermezza per tre giorni e tre notti, contro forze nemiche preponderanti, la barricata all'estremità del ponte. La lotta clandestina dei patrioti cechi durante l'occupazione nazista che affrontano i metodi terroristici della Gestapo, è espressa in modo persuasivo nel film di Martin Fric *Past* (« La trappola »), mentre il tragico destino dei deportati ebrei, nel campo di concentramento di Terezín, è abilmente illustrato dal regista Alfréd Radok nel film *Daleká cesta* (« Il ghetto Terezín »).

Nel clima di rigenerazione creativa, che caratterizza lo sviluppo del cinema cecoslovacco contemporaneo, maturano i soggetti di importanti film che seguono le orme della storia del movimento operaio e delle lotte sociali. Ricordiamo prima di tutto il film nel suo genere fino ad oggi piú importante: *Zocelení* (« La tempra ») di Martin Frič, che ci riporta alla deprimente atmosfera della crisi economica del 1929-32. La vicenda di questo film si svolge in una

regione industriale e descrive la vita dura e penosa dei metallurgici che lottano per assicurare il diritto di lavoro non soltanto a se stessi, ma anche ai compagni esclusi da questo lavoro con la violenza. Il film è trattato con un senso di realismo convincente, sia nella messa in scena che nell'interpretazione, e può essere apprezzato e giudicato attraente da qualsiasi persona di buona volontà. La storia delle lotte sociali degli operai cechi e dei primi tentativi di un'organizzazione confederale è narrata nel recente film di Jirí Weiss *Vstanou noví bojovníci* (« I nuovi combattenti si solleveranno »). tratto dal romanzo di Antonín Zápotocky, presidente del Consiglio dei ministri dell'attuale governo cecoslovacco. I ricordi personali di quest'uomo politico sui movimentati avvenimenti della sua gioventú hanno fornito al regista un soggetto assai drammatico ed interessante. Lo stesso regista aveva già girato un dramma ambientato nella regione industriale di Ostrava ai tempi della liberazione ed avente per soggetto lo spirito di sacrificio degli operai delle acciaierie nella difesa delle loro officine. Questo film, *Posledni výstrel* (« L'ultima scarica ») fu oggetto di molte critiche: l'autore fu rimproverato di aver confuso il metodo documentaristico puramente illustrativo con la tendenza all'espressione realistica. Ciò nonostante, il film è, nel suo genere, il compimento di un onesto sforzo creativo.

Date le nuove condizioni di lavoro, sono molti i giovani cineasti che, negli ultimi cinque anni, hanno potuto dar prova della loro abilità. Fra i registi giovani, alcuni dei quali sono una vera e propria promessa per l'avvenire del cinema cecoslovacco, quasi tutti hanno esperienze documentaristiche. Citiamo súbito Milos Makovec, che ha debuttato nella produzione di film a lungo metraggio con un dramma psicologico, *Pripad doktora Kováre* (« Il caso del dottor Kavár »), sul conflitto morale fra due uomini della stessa professione che considerano in modi diversi gli sviluppi politici attuali. Questo film è montato con grande abilità tecnica ed ha un soggetto attraente, di interesse generale. Jirí Lehovec, che debuttò vent'anni fa come giornalista e critico cinematografico, e che si dedicò per piú di una decina d'anni alla realizzazione di cortometraggi, ha girato il suo primo lungometraggio a soggetto, *Priznání* (« La confessione »), avente carattere di documentario descrittivo; il film narra la storia di una famiglia operaia attraverso i difficili anni dell'anteguerra. Un altro documentarista di grandi pretese, Pavel Blumenfeld, ax-aiuto di Duvivier e di Zwaboda in Francia prima della guerra, sta ora terminando il suo primo film a lungo metraggio, l'avventurosa storia di un gruppo di ragazzi in vacanza: *Malý pionýr* (« Il piccolo pioniere »), mentre J. Hubacek ha già finito il suo primo film a soggetto *V trestném území* (« In penalità »), che sotto forma di film poliziesco vuol lanciare un'accusa contro la corruzione dello sport professionale. Gli allievi del corso superiore dell'Alta scuola di studi cinematografici di Praga, hanno avuto occasione di realizzare, sotto la guida di V. Jasny e di J. Kachyna, un documentario a soggetto in lungome-

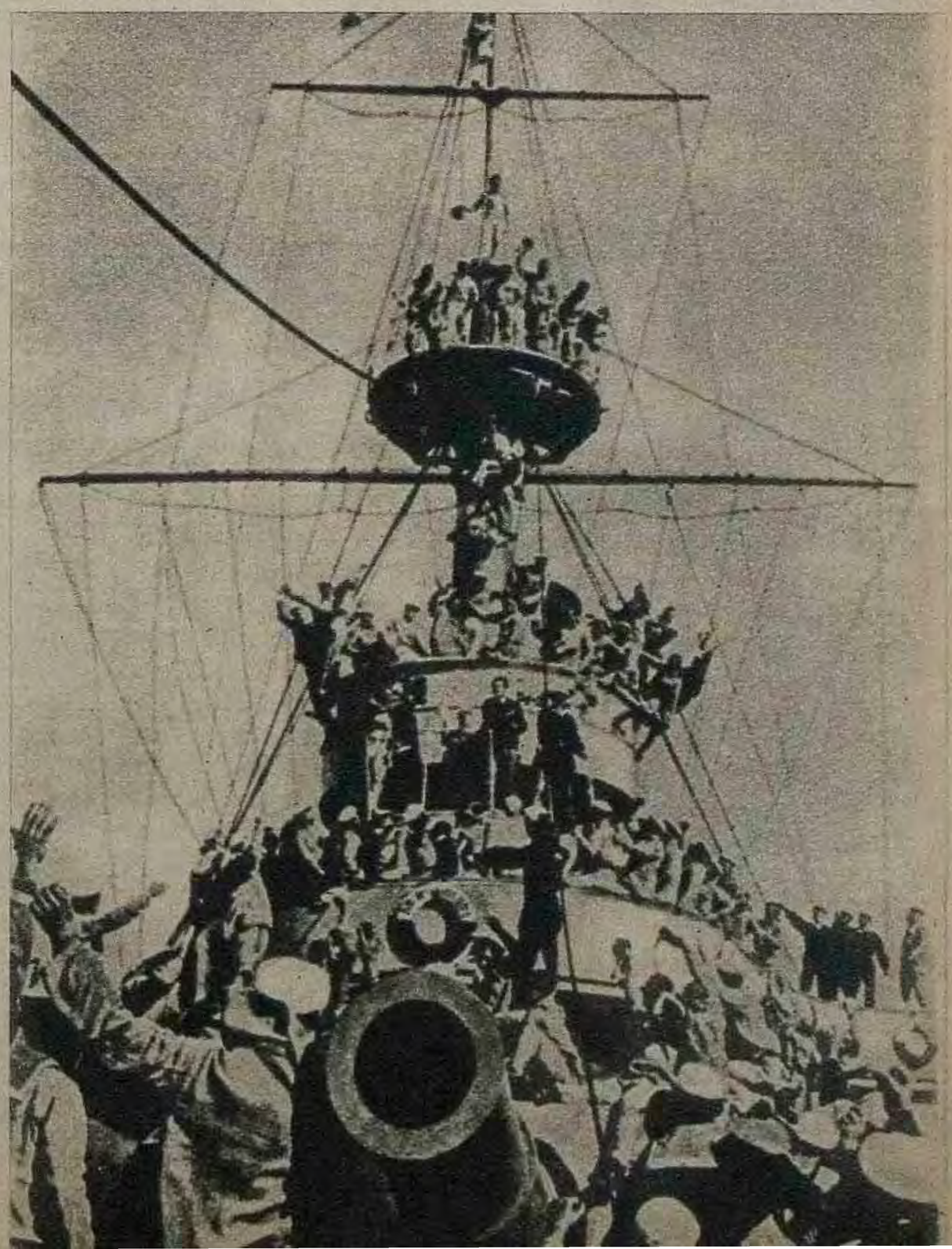
JAROSLAV BROZ

(Continua in terza di copertina)

NASCITA E SIGNIFICATO DEL "POTEMKIN"

S. M. EISENSTEIN

La terza scoperta fatta sul posto fu la scalinata di Odessa. Ritengo che gli esterni, il quadro generale, le scenografie hanno spesso piú importanza, durante le riprese, o la materia filmata al momento del montaggio, che il soggettista e il regista. Saper capire i consigli della "natura" e i particolari della scenografia, il racconto che elaborano assieme i pezzi di pellicola, le scene che vivono sullo schermo la loro vita plastica, rompendo a volte, e con quale forza, le cornici del pensiero che li ha fatti nascere, ecco una grande fortuna e una grande arte. Ma, per poter far ciò, occorre prima aver pensato con estrema precisione tutte le scene o sequenze dell'opera cinematografica. Bisogna, inoltre, saper scegliere con non minor agilità i mezzi particolari per realizzare quel che si è concepito. Bisogna essere contemporaneamente tanto minuziosi da conoscere con grande esattezza la natura della "risonanza" voluta dallo scenario, ed avere tanto ampio spirito da non rifiutare "a priori" mezzi forse imprevisti, ma suscettibili di mettere in valore questa "risonanza". Gli appunti del regista indicano con precisione l'altezza della nota sulla quale, dopo la cannonata sparata dalla corazzata, ha termine la fucileria della scalinata. Essi prevedono anche tutti i particolari della realizzazione. Quand'ecco che il caso offre una soluzione piú acuta, piú forte, ma nella stessa chiave; il fortuito s'integra nella sinfonia del film come una necessità assoluta. Diecine di pagine, negli appunti del regista consacrati alla sequenza della veglia funebre di Vakulinciuk, corrispondono a un lento sfilare di immagini del porto. Ora, il caso ha voluto che le immagini del porto siano state riprese in un giorno di nebbia. Esse passano, pensierose, e ci si accorge che la loro risonanza emotiva s'inserisce esattamente nella sequenza del lutto concepita all'inizio; e da quel momento in avanti, quella fortuita nebbia è confitta nel cuore stesso dell'idea. Nello stesso modo si sono accumulati i brevi episodi della repressione cosacca che scende, scalino per scalino, fino agli abissi della crudeltà (scene della strada, del cortile, della tipografia, delle porte della città, del negozio di fornaio) per costituire una monumentale scalinata, ogni gradino della quale segna, in un certo senso, il contrappunto ritmico e drammatico dei componenti della tragedia che si svolge sui gradini. La sequenza della fucileria sulla scalinata di Odessa non figurava in alcuna stesura dello scenario, in alcun foglio di montaggio. E' scaturita da una "scoperta sul posto". L'aneddoto che vuole che l'idea di questa sequenza mi sia venuta alla vista dei salti che facevano i noccioli di ciliegia che sputavo dall'alto della scalinata, sotto il monumento del duca, è evidentemente un mito, assai pittoresco, ma mito. E' la fuggente prospettiva delle scale che fece nascere l'idea della sequenza e ispirò con il suo slancio la mia immaginazione di regista. E mi pare che la fuga della folla in preda al panico giú per la scalinata non sia altro che la materializzazione delle prime sensazioni che provocò in me la vista della scalinata. Forse sono stato anche guidato dal ricordo di una illustrazione di rivista datata 1905, che mostrava un cavaliere, avvolto di fumo, intento



a fare a pezzi, a gran sciabolate, gente caduta al suolo. Sia come sia, la scalinata di Odessa è entrata nell'armatura del film in quanto scena decisiva. Il fuochista di Sebastopoli, la nebbia sul porto e la scalinata di Odessa non sono che la ripetizione, al quadrato, del destino stesso del film. Non è forse, quest'ultimo, nato, come Eva da Adamo, da un fianco dello scenario interminabile dell'*Anno 1905*, quest'infinita somma di avvenimenti?

Una parola sul sole. Confesso che quest'ultimo non entra in casa mia come da Maiakovski, per prendere una tazza di tè (Eisenstein si riferisce al poema di Maiakovski *La straordinaria avventura occorsa a Vladimir Maiakovski, d'estate, in campagna.* N.d.T.). Nondimeno, a volte mi fa piaceri inattesi. Per esempio, nel 1938, se ne è rimasto graziosamente in cielo per quaranta giorni di seguito: proprio il tempo che ci occorreva per girare la battaglia sul lago ghiacciato del film *Aleksandr Nevskij* nei dintorni dello stabilimento Mosfilm. Ma è lui egualmente che costrinse il nostro "collettivo", che si era installato a Leningrado, alla fine dell'estate del 1925, per girare gli esterni dell'*Anno 1905*, a far fagotto e lanciarsi all'inseguimento dei suoi ultimi raggi fino a Odessa e Sebastopoli, costringendoci a scegliere, tra i numerosi episodi dello scenario, il solo che fosse possibile girare nel Meridione. Ecco dunque che un episodio particolare giunge a condensare il valore emozionale dell'intera epopea dell'anno 1905. La parte sostituisce il tutto. Ed è riuscita ad esprimere il contenuto emotivo del tutto. Com'è stato possibile ciò? Per mezzo di una nuova concezione del primo piano, fotografato non piú come semplice particolare documentario, ma come visione parziale suscettibile di evocare nella coscienza e nei sentimenti degli spettatori l'impressione del tutto. Cosí il "pince-nez" del medico che, al momento necessario, si sostituisce al suo proprietario: l'immagine dell'occhialino che si dondola su una fune sostituisce quella del medico che si dibatte in mare, tra le alghe, dopo la rivolta dei marinai. In un articolo, ho già paragonato quest'utilizzazione del primissimo piano a quella che in poetica è chiamata una sineddoche. I due procedimenti, cinematografico e poetico, derivano direttamente, a mio avviso, dalla nostra capacità di ricreare, nella nostra coscienza e nei nostri sentimenti, il tutto attraverso la parte rappresentata. Ma quand'è che è possibile utilizzare questo procedimento in modo artistico? Quand'è che una parte o un dettaglio o un singolo episodio sono capaci di supplire all'insieme in modo giudizioso e decisivo? Evidentemente, nei soli casi in cui la parte, il particolare, l'episodio singolo sono tipici. Vale a dire che riflettono veramente il tutto, cosi come una goccia d'acqua riflette tutto quel che l'attornia. Il tipo del medico con la sua barbetta, i suoi occhi ammiccanti di miope e il suo spirito meschino, è contenuto nella sagoma caratteristica del "pince-nez" modello 1905, attaccato, come un foxterrier, a un'esile catenella di metallo legata all'orecchio. Esattamente nello stesso modo, il singolo episodio dell'ammutinamento del « Potemkin » raccoglie, con una concisione strettamente storica, la somma innumerevole di avvenimenti di quella "prova generale di Ottobre" che fu la Rivoluzione russa del 1905. Il pezzo di carne marcia si trasfigura, si amplifica sino a divenire il simbolo delle condizioni inumane nelle quali eran tenuto non solo l'esercito e la flotta, ma anche i lavoratori sfruttati del "grande esercito del lavoro". La sequenza della tolda di poppa ha condensato i tratti caratteristici della crudeltà con la quale il regime zarista schiacciava qualsiasi tentativo di protesta, quali che fossero il luogo, il momento o i motivi di queste proteste. E questa stessa scena riflette la reazione non meno tipica di coloro che, nel 1905, ricevevano l'ordine di reprimere una rivolta popolare. Il rifiuto di sparare sulla folla, sul popolo, sui fratelli e sui padri, è caratteristico dell'anno 1905. Il film, cosí, evoca il ricordo glorioso di molte truppe che l'autocrazia zarista mandava invano a macellare i rivoltosi. La veglia funebre di Vakulinciuk è una sintesi dei numerosi casi nei quali i funerali delle vittime della rivoluzione diedero luogo a grandiose manifestazioni, pretesto a repressioni brutali. La sequenza della veglia funebre incarna i sentimenti e i destini dei moscoviti che portavan sulle spalle la spoglia mortale di Bauman. La scena della scalinata evoca il macello di Bakú, la fucileria del 9 gennaio: allorché la "folla fidente" respira con delizia l'aria di libertà del 1905 e vede, anch'essa, i suoi slanci crudelmente schiacciati dagli stivali della reazione. Essa evoca l'incendio del teatro di Tomski, selvaggiamente bruciato durante un comizio da una banda scatenata di Cento-Neri. Infine, il passaggio trionfale della corazzata attraverso la squadra, quest'accordo maggiore sul quale il film si chiude, incarna, esattamente nello stesso modo, la Rivoluzione del 1905 tutt'intera. Certo, conosciamo l'ulteriore destino della storica corazzata: internata dalle autorità romene nel porto di Costanza, fu poi restituita al governo zarista. Una parte dei marinai poté salvarsi. Ma Matinscenko, caduto nelle mani dei boia zaristi, fu assassinato. Tuttavia il culmine d'organo vittorioso, sul quale termina la sinfonia cinematografica nata dalla storica corazzata, è pienamente giustificato. Poiché è esattamente nello stesso modo che la rivoluzione del 1905, annegata nel sangue, entrò nella storia: innanzitutto come un avvenimento storico oggettivamente trionfale, come la grande annunciatrice delle vittorie decisive dell'Ottobre. Attraverso questa conclusione vittoriosa di una serie di disfatte appare, in tutta la sua ampiezza, la portata degli avvenimenti del 1905, tra i quali quello del « Potemkin » non è che un episodio particolare, ma giustappunto capace di rispecchiare la grandezza del tutto.

E torniamo agli attori e agli anonimi. Quasi tutti coloro che si vedono nel film sono sconosciuti, salvo Vakulinciuk (attore Antonov), Guiliarovski (attore G. V. Aleksandrov), Golikov (che fu interpretato dal compianto regista Barski) e il capo dell'equipaggio Levtcenko, il cui fischietto ci ha tanto aiutati nel nostro lavoro. Quale è stata la sorte di quelle centinaia di anonimi che ci hanno dato il loro concorso entusiasta, scendendo e risalendo, sotto un torrido caldo, con instancabile zelo, la grande scalinata, o sfilando sul molo in lunga funebre processione? Quello che piú avrei amato rivedere sarebbe stato il bambino sconosciuto che piangeva nella sua carrozzina quand'essa, saltando di scalino in scalino, precipitava dalle scalee. Oggi, deve avere vent'anni. Dove è? Che cosa fa? Ha difeso Odessa, la sua città, con le armi alla mano? Riposa nella tomba degli eroi morti per la Patria, lontano dalla spiaggia natia? O oggi ricostruisce la sua città fiorente? Tuttavia mi ricordo il nome e cognome di alcune delle comparse della scalinata di Odessa. Ecco come. Esiste nella pratica della regía quel che io chiamerei il "sistema Buonaparte". Si sa che Napoleone usava interrogare certi chiacchieroni sui loro compagni, e poi stupiva quest'ultimi con la conoscenza che aveva della loro vita privata. « Come va Luison, la tua fidanzata? », « E i tuoi genitori, la brava Rosalia e il laborioso Thibault, sono sempre a Saint Tropez? », « Tua zia Giustina è guarita dalla gotta? ». E altre domande che facevan restare di stucco e rossi di piacere coloro ai quali erano rivolte. La folla si precipita giú per le scale. Piú di duemila gambe scendono di gradino in gradino. La prima volta, non c'è male. La seconda, c'è già meno energia. La terza, c'è pigrizia. E di colpo, dominando il rumore dei passi, lo striscio delle scarpe e dei sandali, ecco che dall'impalcatura sulla quale si è installato il gruppo dei cineasti, ecco che attraverso il lucente megafono risuona, simile alla tromba di Gerico, la voce del regista: « Compagno Prokopenko, un po' piú d'energia, per favore... ». La folla è stupita: « Possibile che ci veda tutti dall'alto di quella maledetta impalcatura? Il regista forse segue davvero ciascuno di noi col suo occhio d'Argo? E' possibile che quel diavolo d'uomo ci riconosca uno per uno, e ci chiami per nome? ». E, in un soprassalto d'energia, la folla irrompe, persuasa che nulla sfugga all'occhio vigile del regista demiurgo. Tuttavia, il regista ha gridato, nel suo scintillante megafono, il primo nome che gli è venuto in mente, quello di una delle poche comparse che, per caso, conosce. Ma tempo è venuto di rendere omaggio al principale anonimo — non piú all'anonimo partecipante, ma all'anonimo — creatore: al nostro grande popolo russo, al suo eroico passato rivoluzionario, e alla grande ispirazione creatrice con la quale nutre incessantemente l'opera dei nostri artisti. Che i milioni d'uomini ai quali dobbiamo quest'ispirazione, che i veri creatori delle nostre opere, ricevan qui il caloroso omaggio di tutti coloro che creano nel nostro paese.

S. M. EISENSTEIN

FILM DI QUESTI GIORNI

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

** COLPO DI SCENA A CACTUS CREEK
(Curtain Call at Cactus Creek)

Regia: Charles Lamont - Soggetto: Howard Dimsdale - Sceneggiatura: Oscar Brodney - Fotografia: Russell Metty - Scenografia: Bernard Herzbrun - Musica: Walter Scharf - Interpreti: Donald O'Connor (Edward Timmons), Gale Storm (Julie Morton), Vincent Price (Tracy Holland), Walter Brennan (Rimrock Thomas), Eve Arden (Lily Morton) - Produttore: Robert Arthur - Produzione: Universal International, 1949.

L'OCCASIONE di assistere, in film di Hollywood, alla presa in giro di ''generi'' e di situazioni che del cinema americano formano la spina dorsale, non è cosa troppo frequente. Negli ultimi anni poche opere ci sono giunte, sull'argomento: tra esse ricordiamo *The Paleface* (« Viso pallido », 1947) di Norman Z. McLeod, gustosa parodia del film ''western'', e *The Secret Life of Walter Mitty* (« Sogni proibiti », 1948) del medesimo regista, dove piú d'un ''genere'' e piú d'una tendenza del cinema americano passavano sotto il fuoco di fila di scanzonate osservazioni. *Curtain Call at Cactus Creek* (« Colpo di scena a Cactus Creek », 1949) di Charles Lamont (autore, nel 1948, di un film ''western'' trattato con una certa ironia: *Frontier Gal*) rientra nella medesima categoria di pellicole parodistiche, anche se se ne distacca per una maggiore modestia nella realizzazione e per la partecipazione di attori di minore notorietà (e questo spiega, in parte, lo scarso successo commerciale riscontrato dal film nelle sue visioni europee). Il ''genere'' che esce con le ossa un po' ammaccate è, ancora una volta, il ''western''; se ne deduce, indirettamente, che il filone della mitologia del Far West è quello maggiormente sfruttato dal cinema hollywoodiano; non si spiegherebbe diversamente la tendenza, abbastanza fiorente specie negli ultimi anni, di intravvedere nel genere un ottimo materiale di presa in giro.

L'argomento trattato in *Curtain Call at Cactus Creek* da un punto di vista parodistico (vedremo come questa parodia non contenga mai sufficienti strali per diventare satira) ricorre in decine di film ''western'', sia pure sotto forme molteplici e con diverse sfumature: la vita e le peripezie di una compagnia di guitti girovaghi, attivi nelle sconfinate e selvagge praterie del New Mexico, dell'Arizona, del Texas (naturalmente popolate da pericolosi briganti e da assaltatori di banche). Quante volte, in pellicole d'avventura ambientate in quelle praterie, aventi come centro di attenzione quelle rapine e quelle bande di fuorilegge, ravvivate — con vigore narrativo oppure con stanchezza — da quei personaggi principali e di contorno, quante volte s'è visto il carrozzone tipico degli attori di provincia, s'è intravvisto il ''primo attore'' presuntuoso e ormai fallito (o forse mai arrivato), s'è gettato uno sguardo sulle cianfrusaglie rumorose e arrugginite che riempiono in un disordine indescrivibile il poco spazio del carro? Spesso, è vero, gli attori girovaghi del West compaiono solo in secondo piano, in film dedicati ad altro genere di avvenimenti. Ciononostante si può affermare che quello della compagnia teatrale di terz'ordine, attiva nei piccoli centri dell'Ovest, è un punto fermo della tradizione culturale dell'America pionieristica dell'ottocento — e quindi anche del cinema dedicato all'argomento. *Curtain Call at Cactus Creek* narra appunto, con mano leggera e con spirito a tratti efficace, le grottesche peripezie occorse a una compagnia di guitti, alle prese da un lato con la goffa dabbenaggine di un giovane attrezzista-factotum, dall'altro con le imprese di una nota banda di rapinatori di banche. La parte migliore del film convenzionale ma purtuttavia dignitosa, consiste nella descrizione delle recite effettuate dalla compagnia, il cui repertorio ricalca la passione del pubblico ingenuo e sentimentale dell'epoca, (ma solo dell'epoca?) per drammi a forti tinte interpretati con profusione di atteggiamenti retorici e di romanticismi di bassa lega.

S'è detto che il contenuto parodistico del film non è mai tale da raggiungere una vera forza satirica. Che ciò sia vero, che la presa in giro di situazioni e personaggi-tipo del ''west'' si limiti a osservazioni fatte a fior di pelle, senza che sia dato un giudizio critico ben definito, risulta chiaramente dal fatto che anche in questo film umoristico, come nei film ''western'' seri, gli eroi, dopo essere stati dileggiati con tutte le regole, dopo aver fatto ridere lo spettatore anziché emozionarlo, ugualmente giungono al passaggio obbligato del trionfo e della esaltazione finale. Solo cadendo goffamente e bruscamente, solo facendoci una figura ridicola e grottesca dall'inizio alla fine — e soprattutto, diremmo, alla fine — solo in questo caso i personaggi (e le situazioni di cui essi sono protagonisti) avrebbero assunto la funzione di ''giustizieri'' di un genere ormai superato, e inutile nelle sue attuali premesse. Ma evidentemente, non era questa l'intenzione degli autori. Gli attori interpretano con disinvoltura personaggi fortemente stilizzati, e salvo alcune sfasature riescono a evitare toni macchiettistici: Donald O'Connor è il giovane factotum che desidera diventare attore, e che naturalmente raggiunge il suo scopo attraverso una gamma di funamboliche peripezie; Gale Storm è l'attricetta inesperta e ''carina'', che non si preoccupa di far strada sulla scena ma soltanto di assicurarsi il marito prescelto; Vincent Price e Eve Arden, sono gli attori principali della compagnia: il primo cita Shakespeare a tutto spiano, la seconda, ex-cantante di ''vaudeville'', si affaccenda per rivivere un passato non piú a portata di mano; e Walter Brennan, il quale riecheggia tanti personaggi del West da lui interpretati in numerosi film, dà vita con convinzione allo strano tipo di fuorilegge che decide di rinunciare, per ragioni di salute, alle rapine e di dedicarsi esclusivamente al teatro.

MISCELLANEA

Donne e briganti (1950) di Mario Soldati conferma l'attuale tendenza di questo regista, che consiste nel dirigere film d'impegno commerciale, in serie, badando piú all'aspetto esteriore che al significato umano. Del resto, tale tendenza si comprende meglio alla luce di certe recenti dichiarazioni di Soldati (autore, anni orsono, di film impegnativi), secondo le quali il ci-

Da Curtain Call at Cactus Creek *(« Colpo di scena a Cactus Creek », 1949) di Charles Lamont.*

nema sarebbe "arte minore" e quindi degna al massimo di un'attenzione artigianale. Quest'ultimo film tratta, con una certa scorrevolezza esteriore, un tema storico: la lotta sostenuta dal brigante Michele Pezza (Fra' Diavolo) contro i napoleonici di Gioachino Murat — e in particolare contro le truppe del generale Giuseppe Leopoldo Hugo — a favore del re borbonico allora al potere a Napoli (Ferdinando). La storia risulta in piú punti plasmata e trasformata; ma questo sarebbe il meno, se Soldati fosse riuscito a mantener fede alle premesse umoristico-satiriche cui il film, come si comprende fin dalla sua prima inquadratura, intendeva ispirarsi. Nazzari e le francesi Maria Mauban e Jacqueline Pierreux sono gli interpreti di questa convenzionale pellicola. *Swanee River* (« Il canto del fiume », 1940) di Sidney Lanfield è un film biografico. Esso segue con una certa libertà, e con scopi prevalentemente spettacolari, la vita del compositore americano di musica popolare Stephen C. Foster. Scene di operette create da Foster, e numerose canzoni del medesimo, tengono un ruolo di primo piano. Esse sono interpretate da Al Jolson. Jolson compare, attraverso la sua voce, nel secondo dei due film biografici dedicati alla sua carriera: *Jolson Sings Again* (« Non c'è passione piú grande », 1949), diretto, come il precedente (*The Jolson Story*, 1947), da Henry Levin e interpretato dall'interessante Larry Parks. La voce di Jolson figura nella colonna sonora, quando Parks canta motivi appartenenti al repertorio del popolare cantante. Il film — realizzato, come il precedente, in technicolor — si raccomanda in virtú di qualche pregio spettacolare; manca però completamente l'elemento "uomo": la vita di Al Jolson come è descritta in questo e nell'anteriore film appare priva di una qualsivoglia consistenza umana, oltre che di coerenza psicologica.

VICE

Per Molodaia gvardia (« *La giovane guardia* », 1947) *di Gherassimov, rimandiamo il lettore a quanto scrisse nel n.* 51 (1 *dicembre* 1950) *Callisto Cosulich.*

I CORTOMETRAGGI

TRA *le mostre del* 1950 *quella dell'arte missionaria destò una giustificata curiosità, data la provenienza degli elaborati, e non irrilevante deve essere stata la domanda dei compratori se piú di una volta ho incontrato in abitazioni romane oggetti ed opere artistiche di quella esposizione, ottenuti a buon mercato: bronzini, sculture in legno, arazzi. Vincenzo Lucci Chiarissi ha capito che quel suggestivo complesso, eccezionalmente raccolto, che poi si sarebbe disperso, sia per acquisti, sia tornando nel Togo, nel Dahomey, in Oceania, in India, in Cina, in Corea, in Canada, forniva una rara occasione per una documentazione cinematografica (ciò che del resto era già stato provato, in occasione differente, dall'eccellente cortometraggio canadese* The Loon's Necklace, *basato su maschere indiane): e ne ha desunto ben quattro documentari. La materia a disposizione non era davvero esigua. Ogni « missione » è un focolaio di attività artigiane, ed il contributo d'ognuna d'esse all'alimentazione della originale mostra non poteva risultare che cospicuo. I quattro brevi film, pertanto, documentano una esposizione internazionale dell'artigianato che è stata unica nel suo genere, e dànno un quadro variato e pittoresco della condizione artistica, spirituale, sociale, dei popoli piú diversi e lontani.*

Immagini e simboli *è il titolo del primo cortometraggio del gruppo: fotografato in bianco e nero da Marelli, musicato da Vlad che non esita a trasportare anche il « kyrie eleison » su un ritmo africano, il film inizia con « dieci comandamenti » nella scrittura ideografica di indiani del Canada: in cui, dice sgraziatamente il commentatore, si potrebbe ritrovare qualcosa dei nostri fumetti. V'è, in questi ideogrammi, una simbologia che mira a significazioni spirituali che, ovviamente, il « fumetto » ignora, come nel « non dire falsa testimonianza », dove una freccia si parte dalla bocca del delatore per colpire chi sta in ascolto. Il documentario si chiude con una composizione, che proviene dal Viet-Nam, rappresentante il fugace passaggio dell'uomo sulla terra. Il funerale è seguíto da figure nere e bianche e, in fondo, mostra un fanciullo che rappresenta la continuità della vita. Il dipinto — anche se per l'amatore occidentale di cose d'arte risulterebbe « facile » — dà modo alla camera cinematografica di porgere una sequenza di racconto laddove, avanti, non si era avuto che un montaggio a « stacchi », animanti una dialettica di oggetti spesso estranei gli uni agli altri. La diversità delle opere, provenienti da fonti distanti fra loro, non poteva invero che nuocere alla unità del documentario. Cosí avviene anche in tutti i documentari su esposizioni d'arte e su autori diversi: raggiungere una fusione stilistica nelle immagini formulate, proprio per la diversità degli « oggetti » concorrenti, è quasi impossibile. Allo stesso modo appariva pieno di forze discordi* Pittori impressionisti *di Pasinetti, anche nell'unità della tecnica (ma non basta un taglio, una analogia, un raccordo, per unire una materia autonoma); cosi risulta discontinuo, inferiore a* Il demoniaco nell'arte, Le maschere e la vita *di Castelli, anche nella programmatica unità ideologica che gli è stata conferita. E discorde risulta, come* Simboli e immagini, *anche il secondo documentario del gruppo, che si intitola* A sua immagine e somiglianza: *nel senso che Dio crea l'uomo « a sua immagine e somiglianza », e similmente l'uomo, nella sua iconografia, riproduce Dio. Migliori, invece, sono* Cristo fra i primitivi e Cristo in Cina. *Nel montare in forma narrativa, e a volte addirittura drammatica, i vari pezzi, si resta, nel* Cristo fra i primitivi, *in un clima unitario, almeno fino alla « preghiera » finale, in cui si passa inaspettatamente da elementi « africani » a « canadesi ». A parte questa slittatura evidente, ogni inquadratura ha un posto proprio nella economia di tutta la anteriore parte del film. Cosí si troveranno sculture di tribú del Congo, dapprima raffiguranti orridi stregoni, simboli pagani, amuleti come corni file d'aglio e sputacchiere, poi lascianti il passo alla simbologia cristiana, fino a portare lo spettatore in una chiesa indigena, dove sono i bassorilievi di una « Via Crucis ». In* Cristo in Cina, *è ancora una narrazione completa, in un paesaggio unitario: l'inizio dell'opera missionaria in Cina, non priva di olocausti, finchè la parola cristiana è accettata. Il commento musicale di Vlad è — in genere — sempre aderente ai soggetti cui collabora: da quella per i cortometraggi di Emmer a* Il demoniaco nell'arte, *per restare soltanto nel campo del documentario, egli offre il migliore esempio di musica cinematografica: e tipica, in* A sua immagine e somiglianza, *potrebbe essere la sequenza della « fuga in Egitto », in cui estro, immagine musicale e sottolineatura dell'immagine visiva si allineano, senza che uno solo di questi elementi si imponga sugli altri.*

Nel secondo e nel quarto dei documentari in argomento si registra un notevole passo avanti del ferraniacolor: da Ceramiche umbre *a* Eruzione dell'Etna, *da* Siena città del Palio *ad* A sua immagine e somiglianza *e* Cristo in Cina, *il ferrania compie progressi sempre piú sensibili, schierandosi tra i migliori processi cromatici: il perfezionamento — che prende le mosse, come il sovcolor, dall'agfacolor — è quotidiano, e già la stampa di questi documentari sull'arte missionaria è piú brillante di quella del cortometraggio di* Pellegrini *ove sono presentati gli affreschi senesi del Pinturicchio. E' vero, d'altronde, che il documentario sull'arte offre minori difficoltà al colore, per la piattezza dell'immagine (se si tratta di soli quadri come in* Cristo in Cina) *che elimina problemi di « rilievo », « fuoco », e « profondità », i quali, del resto, il ferrania ha mostrato di poter risolvere abbastanza egregiamente. Le caratteristiche somatiche e cromatiche con cui il Cristo viene raffigurato nei quattro documentari sono in funzione della origine e della spiritualità stessa dell'artigiano che si esprime: e diventa giallo o nero, malese o congolese, annamita o coreano, a seconda di chi lo concepisce (appunto, a sua immagine e somiglianza). In una composizione indú lo vedremo, in una Natività, anche verde come il serpente sacro. Le madonne hanno preso il posto delle dee. Le « sacre famiglie » della Nigeria sono le famiglie stesse di quelle tribú. Gli elementi religiosi e profani si mescolano. I re magi di* A sua immagine e somiglianza *assomigliano a stregoni.*

MARIO VERDONE

Una ripresa del cortometraggio Bambini tardivi; *regia di Antonio Nediani, operatore G. Merli.*

BIBLIOTECA

LUCHINO VISCONTI: «La terra trema» (sceneggiatura desunta dal film da Fausto Montesanti: introduzione di Luigi Chiarini), Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1951.

LA SCELTA del testo con cui inaugurare la nuova collana «Testi e documenti per la storia del film» è stata, da parte dell'editore (B. e N.) e del direttore della collana stessa (Luigi Chiarini), opportunamente e chiaramente polemica. La sorte de *La terra trema* di Luchino Visconti, il film di cui si pubblica una sceneggiatura integrale, accuratamente desunta dalla copia originale di esso (come è noto, *La terra trema* venne girato senza il sostegno di una sceneggiatura preventiva), fu infatti assai penosa, e indicativa delle condizioni in cui si trova il cinema, tormentato dall'irresolubile antinomia arte-industria, nel nostro paese. In una pagina del diario di lavorazione del film, trascritta in una interessante appendice apposta da Fausto Montesanti in coda al volume, si riferiscono alcune dichiarazioni di Salvo d'Angelo, all'atto dell'intervento dell'Universalia nella combinazione produttrice di *La terra trema*, giunto a metà lavorazione con i fondi di partenza ormai esauriti: «è contento (d'A;) di conoscere tutti quelli che collaborano a un film che secondo lui sarà il migliore dell'ultima produzione italiana e che sarà la "locomotiva" che aprirà la strada agli altri film italiani nell'anno venturo». Ingenuità o tattica politica? Non so. Certo, a parte il buffo termine di «locomotiva», caratteristico di un gergo diffuso nell'ambiente della produzione del noleggio e dell'esercizio, riesce difficile credere che d'Angelo potesse veramente sperare in una funzione simile che il film di Visconti avrebbe esercitata. Anzi che «aprire la strada» è chiaro che *La terra trema* ha caso mai rischiato di chiuderla, e questo era facile a prevedersi fin da allora, solo pensando che si trattava di un'opera cosí inconsueta, sia per la decisa polemica sociale in essa latente, sia per l'impiego cosí radicale di elementi non professionistici, sia per il metodo estemporaneo di lavorazione. Caratteristiche tutte, queste, che sono all'attivo dell'opera, s'intende, che hanno contribuito a configurarla quale noi la conosciamo e la ammiriamo, ma che hanno altresí valso ad essa la sua sorte. Alla prima veneziana, nell'estate del 1948, furono avvilenti a rilevarsi il disinteresse, l'atonia, quando non addirittura la dichiarata ostilità, di gran parte di un pubblico, piú che un altro tenuto a cogliere i pregi singolari di un film come quello. E rammento ancora lo sgarbato e fastidioso sbatter dei sedili, da parte degli spettatori, in esodo indispettito fin dalla prima metà della proiezione.

La sorte di *La terra trema*, dopo il premio internazionale, decretatole, non senza superare qualche interna disputa, dalla giuria veneziana, è ben nota. Il film giacque lungamente nei magazzini, e voci disparate corsero sui motivi del mancato sfruttamento commerciale. Poi tale sfruttamento si verificò, ma in epoca e con metodi tali da far passare il film, già osteggiato per motivi estranei all'arte da buona parte della critica e ostico al palato ineducato del gran pubblico, completamente inosservato. Né al pubblico delle normali visioni era stata offerta, del film, l'edizione originale: i suggestivi dialoghi dialettali erano stati, sia pur con una certa cura, voltati in una lingua pronunciata con spiccato accento siciliano, e molti brani erano caduti sotto le forbici dei riduttori. *La terra trema* apparve cosí, a distanza di gran tempo dalla sua prima veneziana, sugli schermi normali, per súbito sparire nell'oblio di pubblici avidi di divertimento eccitante e comunque non sufficientemente indirizzati dalla critica, in parte, come si diceva, prevenuta. Per tacere di casi piú gravi, come quello della regione siciliana, dove l'opera ricevette il piú completo boicottaggio, per tema di, probabilmente assurde, rivolte della pubblica opinione. Del resto, anche all'estero *La terra trema* non è tra i nostri film meglio conosciuti, pur essendo in certo senso il prodotto piú alto di tutta la corrente realistica di questi anni: in un volume che si dovrebbe reputar serio come la recente riedizione aggiornata di *Film Till Now* di Paul Rotha il suo titolo viene addirittura citato come *Terra Firma!*

C'erano ragioni d'avanzo perché la sceneggiatura di *La terra trema* venisse dunque scelta ad aprire una collana, che si propone di riprendere, ampliandola, quella che è una nostra felice tradizione: la pubblicazione cioè di sceneggiature originali o desunte dalle copie delle opere. Né di sceneggiature soltanto si tratterà, ma anche di soggetti e di trattamenti, tali da documentare, come annuncia Chiarini, «le idee, i gusti, le tendenze di un determinato periodo storico e di un particolare paese. E non ci limiteremo a quei film che per il loro livello artistico si sogliono definire "classici", ma includeremo anche opere che per varie ragioni hanno avuto un eccezionale successo di pubblico». Documenti, quindi, per la storia dell'arte e per quella del costume. Documenti tali da fornire una base di studio a chi si trovi nell'impossibilità di consultare direttamente i film. Documenti in grado di venire incontro a quell'esigenza di revisione critica, che si va facendo strada, e per cui, dichiarato decaduto il formalismo in quanto tale, l'indagine sul film va spinta anche in direzione dei suoi fondamenti letterari, originali, e derivati (come appunto i soggetti o i trattamenti). Tornando a *La terra trema*, il documento che ci si offre assume un sapore tutto speciale, quando si pensi al metodo, illustrato in appendice dal Montesanti secondo cui Visconti improvvisava, di scena in scena, uno schema del dialogo, sulla base del quale i protagonisti stessi, autenticamente immedesimati nei personaggi che erano chiamati a vivere, sceglievano le parole piú spontanee, e quindi piú opportune, da dire. Procedimento singolare ed affascinante, del cui svolgersi si desidererebbero testimonianze anche piú ampie, al fine di potersi meglio render conto di questo fenomeno «maieutico», che non ha certo molti riscontri nella storia del cinema. Ma il lato piú interessante della pubblicazione è dato forse dagli inediti «appunti per un film documentario sulla Sicilia», vale a dire dal soggetto per quella vagheggiata trilogia, di cui *La terra trema* rimane incompleta, ma in sé compiuta, premessa. In realtà, e contrariamente a quanto si diceva, il progetto primitivo riguardava un unico film, in tre episodi, da narrarsi parallelamente. La grandi linee dell'episodio dei pescatori corrispondono a quelle del film effettivamente girato. Ma non mancano le differenze: sopra tutto per quanto riguarda il primo atto di ribellione di Antonio, che nel soggetto consiste nel porsi a capo di una disperata battaglia contro il motopeschereccio che saccheggia comodamente il fondo del mare, danneggiando i piccoli pescatori. Mentre, come si sa, in *La terra trema*, la rivolta avviene a terra e contro i grossisti profittatori. Inoltre, la conclusione, se pur analoga, era nel soggetto un po' meno amara, in quanto Antonio non si trovava costretto a rinunciare alla propria barca, pur dovendo nuovamente sottostare alle altrui esose imposizioni.

Maggior attrattiva ancora hanno i cenni sugli altri due episodi, quello dei contadini e quello dei minatori. La traccia di essi costituisce infatti una sorta di risposta alle accuse di pessimismo non costruttivo, mosse a Visconti da parte comunista, in conseguenza del finale di sconfitta per il lavoratore, che invano ha cercato evasione dal sistema che lo schiaccia. A tali accuse ricordo di aver sentito Visconti stesso rispondere in occasione di un pubblico dibattito. Sia invocando ad attenuante le condizioni di non assoluta libertà economica in cui il film venne girato, sia contestando l'accusa col ricordare la morale del film, il quale insegna a 'Ntoni a sperare in una riscossa, fondata sulla solidarietà sociale, cui egli si era sottratto tentando una ribellione isolata (vedi a questo proposito il testo del soggetto: «E' un vinto, un isolato; e forse soltanto adesso la esperienza potrà suggerirgli che ha perso perché era un isolato»), sia avvertendo che l'impressione dello spettatore sarebbe stata diversa qualora egli avesse avuto dinnanzi compiuta l'intera trilogia. E in effetti l'episodio dei minatori si concludeva sulla carta con una, sia pur realisticamente parziale, vittoria: «Dopo vari lavori di sondaggio, i minatori (*che si sono uniti in cooperativa per lo sfruttamento di una miniera*) si accingono a far brillare una mina nel posto dove si aprirà la nuova vena. Essi sanno che la nuova vena non significherà la vittoria, non significherà la scomparsa della schiavitú (affitto e debito con la banca) che pesano su di loro. Continueranno la loro dura vita di lavoro esattamente come prima: ma lavoreranno con una speranza; la speranza in un domani che li renda indipendenti. Questo conseguiranno con il rinvenimento della nuova vena. E questo è già molto per loro, moltissimo per uno zolfataro siciliano abituato da secoli a curvare la schiena»). E anche piú aperta a ottimismo è la soluzione dell'episodio dei contadini, impegnati in una occupazione di terre incolte: «Resisteranno gli assediati? Ed ecco il miracolo. Le città, le campagne si mobilitano per sostenere questi contadini che hanno ingaggiato battaglia contro il millenario "tabú". La battaglia è vinta mercé la solidarietà di tutti gli altri lavoratori dell'isola (pescatori, braccianti, operai, ecc.): il Governo è costretto ad intervenire per risolvere la vertenza».

Da tutta questa somma di notizie il significato di *La terra trema* esce assai meglio illuminato; come è opportuno sia, trattandosi di un'opera che — ad onta del sospetto di meditata raffinatezza cui conduce l'esasperazione del suo metodo di disadorno realismo — gli anni, nel loro scorrere, non potranno se non contribuire a collocare in sempre piú significante posizione storica.

GIULIO CESARE CASTELLO

Una inquadratura tratta dal film La terra trema *(«Episodio del mare», 1948) di L. Visconti.*

LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. - *Riprendo gli appelli musicali visto l'ottimo esito che hanno avuto in passato. Ricordate la «faccenda Schumann»? Subito alcuni lettori musicologi mi sono venuti in soccorso, e il corrispondente che implorava delucidazione è stato accontentato. Oggi mi ripresento con un nuovo quesito, proposto dal lettore V. Vasarri, di Firenze. «Vorrei sapere», egli scrive, «in che film si è potuto sentire, sia come commento musicale oppure come brano a se stante, il* Concerto n. 1 *per pianoforte e orchestra di Listz».*

CIRCOLO (Imola). - *Devi ammettere, vecchio amico, che la valanga di materiale che mi hai inviata non potrebbe essere liquidata in poche righe: troppo lavoro, essa costituisce, e un buon lavoro davvero. D'altra parte mi si presenta la necessità di fare di ogni riga di questa rubrica una risposta che interessi non uno solo ma almeno mille lettori. Come dobbiamo regolarci? Ti accontenti se dico che il saggio* Il fanciullo e l'adolescente ecc. *è molto buono, anche nella «disorganizzazione» (non ha ancora le caratteristiche del saggio)? Devi abbandonare però la tendenza a scrivere intercalari come «secondo me», «mi sia permesso di dire»; ecc. Sii più perentorio, diamine! L'impegno comunque è felice e, ben ripulito, quello scritto figurerebbe degnamente in una rivista. Le note critiche brevi sono proprio, come tu dici, diseguali. Ma c'è del buono. Intelligente il pezzo su Germi (belli i paralleli con i precedenti lavori del regista). Un po' confuso quello su Rossellini. Un po' ingenuo quello su Lean. Di* Il bacio della morte *dici cose giuste, ma sei troppo gentile con Victor Mature. E per il filosemitismo di* Barriera invisibile, *il discorso mi pare per lo meno inesatto. Conservo i tuoi lavori: come devo regolarmi? Intanto non voglio dirti arrivederci senza averti prima augurato buon lavoro ed essermi complimentato. Continua a scrivere, anche senza una mèta (ovvero la pubblicazione su giornali). Cerca d'acquistare una maggiore scioltezza, articola con più sicurezza i periodi. E ricordati che il Postiglione aspetta.*

R. P. ASPIRANTE REGISTA (Napoli). - *La disposizione sul «permesso» varia da città a città. Informati presso l'ufficio stampa della Prefettura.*

MAURIZIO LIVERANI (Lido Venezia). - *Per la prima lettera (quella scritta a mano) meriteresti una tirata d'orecchie. Come puoi pensare di urtare la mia presunta «suscettibilità politica»? Per la seconda — quella dattiloscritta — devo dirti che contiene almeno sei osservazioni intelligenti su* Dio ha bisogno degli uomini. *Il film si presta a una infinità di interpretazioni ed è giusto che anche la tua sia accolta, almeno nella sua sintesi: «Nell'isola di Sein l'urto uomo-natura crea negli abitanti la necessità di un dio cui possano confessare le proprie infamie per continuare a compierle. Non ha importanza che sia un sacerdote o un sagrestano a raccoglierle e a concedere il perdono che essi pretendono assolutamente. Il clero che ben poco si è interessato della salvezza di quelle anime rinunciando alla missione che dice assegnatagli, riappare brutale solo quando paventa che l'opera del sagrestano possa far luce nelle menti di quegli ignoranti isolani». Far luce su che cosa? possono domandarsi i lettori. E Liverani spiega: «Che la religione diviene strumento di una classe, quella dirigente, per mantenere in soggezione l'altra». Ripeto: accogliamo l'opinione di Liverani proprio solo come opinione. Certo, è singolare l'interpretazione che egli dà del film; ma consiglio i lettori di non prenderla sul serio. E anche questa è una opinione. Mia, personale.*

ITALO SARTORI (Pisa). - *L'equivoco Jenssen è stato chiarito: grazie lo stesso per l'indicazione. Dei due film che citi ho visto solo* La collana di perle, *e mi è piaciuto. Col titolo originale* Romanze in Moll *è stato diretto da Helmut Käutner nel 1943.*

SILLA ZAMBONI (Macerata). - *Macerata la città, macerato il lettore; dai dubbi. Ebbene, diciamo pure che* Ombre sulla neve *è anteriore a* Manniskor i stad; *che* Manniskor i stad *vuol dire proprio «Gente in città» (Il «Manniskor» è usato come il «People» inglese: vuol dire gente, uomini, ecc.); che porta la data di nascita del 1948; che il critico non era al corrente dell'avvenuta presentazione del documentario in un cineclub italiano. Aristarco dice che hai ragione per la «coreografia»: era un «lapsus». Dubbioso è invece rispetto alla storia del «cavalcavia».*

PICCOLA SHEBA (Lucca). - *C'è un concetto romantico che ti induce a scrivere. Dissenti dalla critica data da Aristarco su* La canzone della terra siberiana, *il film ti sembra insulso; e sei libero di pensarla come credi. Ma il concetto romantico purtroppo nella tua lettera si tramuta in scintilla d'ira. E ci metti tutti quanti contro un muro, armato di un mitra e di un'accusa politica. Così non va. Applaudire tutti i film americani significa dunque essere intelligenti? Dire bene di certi film russi corrisponde a un asservimento politico? No, amico. I tuoi argomenti fanno figura a caffè forse, durante le discussioni per fare arrivare l'ora di cena, ma quando vuoi con settecentocinquanta parole demolire un critico cura che le cartucce siano meno bagnate. Sa Dio se io nutra simpatia per la Russia, ma l'idea, da te avanzata, che la Siberia sia solo un grande campo di concentramento e come tale debba figurare nei film, mi sembra comica (per non dire tragica).*

DI STEFANO (Palermo). - *Perché dici che* Cinema *ha dimenticato* Prima Comunione? *Non hai dunque seguito, la scorsa estate, le corrispondenze da Venezia? Tu però mi sembri troppo indulgente verso il film di Blasetti; è una buona cosa, ma assolutamente inferiore al meglio che Blasetti ha saputo dare. Sono d'accordo con te quando dici che Camerini è un vero uomo di cinema, e sono solidale soprattutto quando parli del Camerini dell'anteguerra. Osservatore della piccola borghesia, il regista ha presagito quel generoso movimento (dall'equivoca etichetta) chiamato «neorealismo»; e* Gli uomini, che mascalzoni! *ancor oggi è attendibile, sia come documento, sia come affettuoso racconto di una storia d'amore 1932. D'accordo; propongo da queste colonne, a nome tuo, una nuova distribuzione del film nelle sale di proiezione. Devo però avvertirti che un produttore romano di recente pensava non ad una ristampa della pellicola, ma a un rifacimento. Sarebbe un errore, a veder mio.*

SILLA ZAMBONI (Macerata). - *Un poscritto. A nome tuo, invito tutti i critici a segnare in calce alle loro recensioni dei film a lungo metraggio, anche i titoli dei cortometraggi abbinati. Ottima idea. E ora concedimi uno sfogo. Di recente m'è accaduto di entrare in un cinema dove si stava proiettando un lungometraggio,* Fiorenzo il terzo uomo, *spinto solo dal desiderio di conoscere la «coulisse» del Giro d'Italia, il retroscena della più grande competizione ciclistica nostrana. Non mi interesso di sport, ma quando un documentario è fatto con intelligenza, come quello sui campionati a Rio, immagino che qualunque profano stia fino alla fine della proiezione e si interessi. I titoli di testa di* Fiorenzo il terzo uomo *erano abbondanti, c'erano registrati tutti, dal regista ai piloti delle «macchine al seguito» e a quelli degli elicotteri (ve lo giuro). Non mancava la citazione della pellicola Pancro C. 7 e dello stabilimento di stampa (ma a chi interessa?). Insomma: se un modesto cortometraggio di dieci minuti ha un plotone di nomi in testa, questo documentario di un'ora e mezza si regolava in proporzione. E finalmente la montagna partorì il topolino. Volevate vedere una fuga, un inseguimento? Vi mostravano Bartali con una pezzuola in testa e il naso di Silvio Gigli. Volevate conoscere l'alimentazione di un campione in corsa? Magni beveva da una bottiglietta, e Nino Taranto recitava barzellette. Naturalmente il solito commento, imaginifico come un pianeta della sorte e gradevole come l'imbonimento di un commesso viaggiatore in dentiere. Sì, il documentario di Rio s'è fatto veramente rimpiangere.*

U. M. (Roma). - *Per il libro leggi i saggi raccolti in* L'arte del film *(Bompiani) di Aristarco e leggiti anche le opere di Einsenstein edite da Einaudi. Quanto alla critica, o meglio, alla risposta alla critica, perché ti lamenti? Il pezzo è buono, è documentato, è esauriente. Hai una non indifferente conoscenza dei problemi estetici, e ti sai anche esprimere (salvo per l'uso, non sempre appropriato, di certi neologismi). Piuttosto devo dir questo: che una così lunga risposta non è adatta alla rivista che tu citi.*

LUDOVICO LEONI (Farnese). - *Ignoriamo l'indirizzo di Marcello Mastroianni.*

GIOVANNI STOPPA (Ceglie). - *E dài colla politica! Su* Cinema *scrivono critici di tutte le tendenze, ma soprattutto senza tendenze. Le persone che tu citi, all'infuori di Lo Duca, sono sì dei* Tovaritch, *ma rappresentano pur sempre una minoranza in seno al gruppo dei collaboratori. Non ti interessa forse la loro opinione? Vuoi dunque rifiutare la polemica? Si cadrebbe allora nel peccato di cui tu accusi loro! Quanto alle persone che in Russia esprimono certe idee e dicono di essere liberi di esprimerle (e dette idee sono autorizzate dallo Stato) vuoi ammettere che si tratta di gente sincera la cui concezione del cinema è identica a quella degli organi governativi? E quelli che dissentono o vanno all'estero o non fanno del cinema.*

G. GESSI (Ferrara). - *Non si inviano più fotografie ai lettori.*

L. L. (Vercelli). - *Guido Guerrasio abita al n. 1 di via Rasori, a Milano. Per il momento ha sospeso la preparazione del film tratto da Poe. So che egli ha pronto un soggetto su* La morte di Don Giovanni, *ambientato tra il 1940 e il 1945, scritto tenendo particolarmente conto delle possibilità di Gérard Philipe.*

PIERO BRUNETTO (Napoli). - *Chiamarmi a far da giudice in una scommessa che ha per oggetto Carlo Croccolo mi sembra una sgarberia.*

M. F. (Como). - *Dicono che la psicanalisi faccia miracoli.*

SILVANA (Roma). - *Ripeto per te i consueti consigli. Leggi* Film e fonofilm *di Pudovkin,* La tecnica del film *di Eisenstein,* Cinque capitoli sul film *di Chiarini e non trascurare l'antologia di Aristarco (non vuol essere pubblicità, credimi) intitolata* L'arte del film.

Il soggetto — si dice — conta poco; conta invece il regista. Ma è un fatto che un regista prima di essere contento di un soggetto lascia passare degli anni. Ora, in epoca di film parlato (sin troppo) si dà una enorme importanza alla sceneggiatura e ai dialoghi. Se anche questa parte ti interessa, leggi Teoria e tecnica della sceneggiatura *di J. Howard Lawson. Neppur io ho trovato dei lati «buoni» nei ricchi di* Miracolo a Milano. *Ho letto su un recente numero della rivista* The New Yorker *una lettera da Milano di Genêt, pseudonimo che nasconde la scrittrice e giornalista Janet Flanner. E vi si parla di* Miracolo a Milano *in maniera lusinghiera. La colomba non è quella di Picasso, secondo la Flanner (ed ha ragione perché il volatile esisteva già nel soggetto pubblicato proprio su* Cinema *undici anni fa); le ricorda piuttosto la lampada di Aladino che opportunamente strofinata fa dei miracoli. Dice ancora: «Col suo tono malinconico,* Miracolo a Milano, *richiama Charlie Chaplin. Nel suo impiego dell'elemento "favoloso" si ricollega un po' a René Clair. Ma nelle scene movimentate dove interviene la comicità, si è in piena* commedia dell'arte *italiana, in uno stile aggiornato per Milano».*

IL POSTIGLIONE

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

(Continuazione dalla pag. 15)

necolor », la « Kodak », la « Dupont », la « Ansco » ecc. avevano sul mercato i propri film a colori e che, allora, la società non poteva permettersi, dato l'alto prezzo, costruire nuove macchine da presa, il Ministero della Giustizia, qualche mese fa tolse il monopolio e il brevetto alla « Technicolor », dando libertà a tutti di costruire macchine e laboratori e di impiegare il sistema senza dipendere dalla « Technicolor ».

A parte i primi film dipinti a mano fotogramma per fotogramma, nel 1909 era già stato presentato a New York un breve film girato nelle isole Hawaii dal dott. William A. Bryan, in « Kinecolor », società che nel 1912 aveva impiantato i suoi laboratori a Hollywood. Il processo era addittivo: passando la pellicola in ripresa e in proiezione alla velocità di 32 fotogrammi al secondo, per mezzo di un sistema di otturatori veniva proiettato alternativamente un fotogramma verde e uno rosso-arancione che, sommati, sullo schermo davano immagini colorate Nello stesso anno anche la Gaumont aveva presentato a Parigi un sistema addittivo a tre colori, nel quale la presa e la proiezione erano effettuate per mezzo di tre obbiettivi. Per difficoltà tecniche il sistema venne abbandonato. Nel 1915 quando il dott. Kalmus iniziò i suoi studi e si uní con gli amici Daniel F. Comstock e W.B. Westcott per formare una società destinata a studiare problemi e possibilità riferentisi al colore, già era in dotazione la pellicola « bipack », consistente in due pellicole che passavano contemporaneamente davanti all'obbiettivo: la anteriore, semitrasparente, veniva impressionata dai raggi azzurro-verdi mentre la posteriore, separata dalla prima da un filtro arancione, era impressionata dai raggi giallo-arancioni. Il sistema, nella sua forma primitiva, non si poteva usare a causa della mancanza di sincronia della immagine posteriore. Un giorno si presentò a Kalmus un certo William H. Coolidge, un avvocato di Boston che chiedeva se valesse la pena di investire un milione di dollari per la costruzione in serie e per il lancio sul mercato di un apparecchio chiamato Vanoscopio, basato su un principio di specchi rotanti. Terminate le prove, Kalmus e i suoi soci diedero un giudizio sfavorevole. Un anno piú tardi Coolidge e Kalmus portarono a termine un processo bicolore, costruirono cioè una macchina da presa che, per mezzo di un doppio otturatore, poteva fotografare contemporaneamente due quadri, uno rosso-arancione e l'altro verde; separatamente, le due immagini di differente colore venivano poi stampate su due pellicole. Il primo film in technicolor apparve nel 1917: *The Gulf Between*, girato a Jacksonville in Florida e interpretato da Grace Darmond e Nilos Welch. La prima visione veniva data al « Tellian » di New York, alla presenza di registi e produttori: fu una vera delusione: causa della cattiva sincronizzazione in stampa delle due immagini, i colori risultavano sfasati e sullo schermo si vedevano cavalli con due code di differente colore, veicoli con molte ruote e persone con facce rosse. L'insuccesso di questo primo sistema addittivo, che era costato tre volte il capitale preventivato, persuase Kalmus ed i suoi soci di lasciare Boston per New York, centro molto piú grande, e di cercare nuovi fondi per continuare le ricerche. Fallite le trattative con i fratelli Schenk e Marco Loewe, allora tra i piú importanti magnati della celluloide, si incontrarono con A. W. Erikson, che ottenne da alcuni grandi industriali la somma occorrente. Cosí nel 1922 venne girato *Toll of the Sea* con una delle migliori attrici di allora: Anna May Wong. Il film, distribuito dalla M.G.M., non persuase i produttori, i soci di Kalmus sborsarono un altro milione di dollari per ulteriori ricerche. Uno dei principali problemi da risolvere era la stampa dei colori su una sola pellicola. Allora passavano contemporaneamente, nel proiettore, due pellicole attaccate: questo procedimento, oltre a dare una impressione di colore approssimativo, denunciava una scarsa fedeltà cromatica a causa dello sfruttamento di uno solo dei due colori fondamentali. Inoltre le due pellicole attaccate si scollavano facilmente con il calore del proiettore: le copie dovevano essere cambiate dopo un limitato numero di passaggi, facevano salire enormemente il costo dei film. I colori delle scenografie e dei costumi dovevano essere, durante la ripresa, ben selezionati, in quanto non tutti potevano essere registrati dalla « camera ». Nel 1923 apparve *The Wander of Wasteland*, finanziato da Jesse L. Lasky; il film fu un altro insuccesso e Lasky ruppe il contratto con Kalmus. Nel 1925 furono inserite alcune scene a colori in *Il pirata nero*: il film ebbe un grande successo per l'interpretazione di Douglas, ma non riuscí a risollevare le screditate azioni del Technicolor. Kalmus e i suoi soci decisero, per imporre sul mercato il loro sistema, di produrre loro stessi alcune pellicole a colori: *The Viking* (1928), distribuito dalla Metro; *On with the Show* (1929), che può considerarsi il primo film a colori parlato; *Gold Diggers of Broadway*, *The Mysteries of the Wax Museum*, che lasciarono i produttori della stessa idea. Kalmus allora giocò l'ultima carta: completò lo studio di una pellicola che potesse sfruttare i tre colori fondamentali. Costruí nel 1932 un nuovo tipo di macchina da presa che costò la sbalorditiva cifra di 300.000 dollari. Il funzionamento è semplice: le radiazioni riflesse dal soggetto ripreso sono captate da un solo obbiettivo, e da questo trasmesse a un prisma con facce semiargentate (a parziale riflesso). Parte della luce, attraversando il prisma e un filtro verde, va ad impressionare una pellicola pancromatica (1) che si trova sull'asse ottico dietro l'obbiettivo. La luce rimanente, riflessa dallo specchio ad angolo retto, va ad impressionare una pellicola « bipack » (due pellicole con le emulsioni a contatto), nella quale la superficie di colore rosso arancione assorbe le radiazioni blu, lasciando passare le radiazioni rosse che vanno a impressionare l'emulsione retrostante. In questa maniera vengono registrati i tre colori fondamentali (verde, rosso, blu) della scena.

Intanto i tecnici della Technicolor avevano scoperto un nuovo sistema di impressione assorbente (o imbibitoria) su un solo lato della pellicola positiva: con questo processo, ancor oggi impiegato (2), dai tre negativi si ottengono tre speciali positive con immagini leggermente in rilievo chiamate « matrici » (3) che assumono i rispettivi colori complementari. Messe poi una sopra l'altra, a contatto di una sola striscia di celluloide appositamente preparata con una sostanza assorbente, a base di resine sintetiche che contiene già una immagine grigia per aiutare la registrazione definitiva, si ottiene la copia finale a colori del film, quale è proiettata al pubblico. La colonna sonora, naturalmente, è stampata a parte. Il primo film girato con questo nuovo sistema fu *La Cucaracha* (1935), prodotto da Mariam Cooper e i fratelli Whitney che, visto il successo ottenuto dal Technicolor, comprarono 1.500.000 dollari di azioni della società. Tra i primi che capirono l'importanza del Technicolor e si accaparrarono la precedenza, furono i fratelli Warner e Walt Disney, con il qual sistema girò il primo lungometraggio a disegni animati: *Biancaneve e i sette nani* (1938), mentre la prima pellicola a lungometraggio fu *Backy Sharp*, prodotta da David O'Selznick e diretta da Ruben Mamoulian, che segnò l'affermazione definitiva del procedimento. Ormai tutti i produttori volevano fare film a colori, e il pur grande equipaggiamento a disposizione della Casa, non era sufficiente a saturare le domande. Prima della guerra il numero delle macchine Technicolor ascendeva a 26 negli Stati Uniti, e a 4 in Inghilterra. Dopo la guerra, aumentando del doppio la capacità dei laboratori, furono costruite altre 10 macchine da presa.

P. R. PERSICHINI

---

(1) Si usa quasi sempre pellicola Kodak Super X.

(2) In fotografia si chiama « dye transfer».

(3) La matrice è una positiva che, vista in trasparenza, dà l'idea di una pellicola sottoesposta.

(Continuazione dalla pag. 19)

traggio, *Neni stále zamračeno* (« Non ci son sempre le nuvole »): l'azione si svolge nelle zone di vasti pascoli situate lungo la frontiera, e i personaggi sono stati scelti direttamente fra chi è venuto a colonizzare questo paese abbandonato. Il film è una splendida conferma delle grandi speranze riposte nei nuovi metodi educativi che si inculcano nelle giovani generazioni di cineasti. Vengono inoltre dedicate sistematiche cure alla soluzione di un vecchio problema: la scoperta di un genere comico che sia radicato nella vita reale. Potremmo enumerare molte commedie che hanno assolto questo compito con successo piú o meno sorprendente, come ad esempio *Pan Novák* (« Il signor Novak »), *Rodinné trampoty oficiála Trisky* (« Papà in vacanza »), oppure *Racek má zpoždění* (« Racek è in ritardo »), che tratta in modo confidenziale il problema della rieducazione di tutti coloro che ancora si trovano sotto l'influenza della psicologia piccolo-borghese. La vita in un villaggio collettivizzato è messa in luce allegramente nel film *Vzbouřeni na vsi* (« La rivolta del villaggio »), mentre nel film *Pětistovka* (« Le motociclette ») è descritta la serena vita degli operai in una fabbrica nazionalizzata.

Prima del 1945 non si poteva parlare di una produzione nazionale slovacca autonoma; prima dell'ultima guerra, sotto il regime centralistico della prima repubblica cecoslovacca, tutta la produzione cinematografica faceva capo a Praga e i pochi film cosiddetti slovacchi erano in realtà film di produttori cechi girati soltanto nelle pittoresche località slovacche. Dopo la liberazione del 1945 gli slovacchi debuttarono con una vera e propria produzione nazionale, in un primo tempo con l'aiuto dei cineasti cechi. Martin Frič girò in Slovacchia nel 1946, con attori slovacchi, il film *Varuj* (« L'avvertimento ») sul problema dell'emigrazione sociale. Ma fu soltanto nel 1947 che ''troupes'' per intiero slovacche girarono i primi film. Una grande rivelazione fu, agli inizi del 1948, il film di un attore e regista slovacco, Palo Bielik, interprete di *Janošik*, premiato a Venezia nel 1936; questo film si intitolava *Vlčie diery* ed era la narrazione della lotta dei partigiani slovacchi durante l'insurrezione nazionale dell'agosto del 1944. La commovente e drammatica azione di un gruppo di combattenti si svolge nelle località piú pittoresche del paese. Nella stessa epoca è ambientata l' azione di un altro film, *Biela tma* (« La bianca oscurità »), che racconta la resistenza dei patrioti cecoslovacchi su montagne pressoché inaccessibili per il nemico. Ne è interprete, insieme ad attori slovacchi e cechi, Boris Andrejev, il celebre autore russo di *La caduta di Berlino*. Il volto della nuova Slovacchia con i suoi sforzi per l'industrializzazione del paese: ecco lo spunto per due film di genere comico che ebbero grande successo fra il pubblico e furono una conferma della modernizzazione del popolo slovacco. *Katka*, film di Jan Kadar, si svolge in una fabbrica nazionalizzata dove vengono prodotte in massa calze di seta artificiale; *Priehrada* (« La barriera ») di Palo Bielik tratta della rieducazione dei montanari.

JAROSLAV BROŽ

Pietro Germi che ha vinto, con *Il cammino della speranza*, il premio Roma 1951. Germi sta realizzando *La città si difende*.