CINEMA

SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO LIRE 70

NUOVA SERIE - 15 SETTEMBRE 1951

LETTERE

Roma, agosto

Caro Direttore,

pochi sanno che esiste in Italia una categoria di cineasti, campati tra cielo e terra, chiamati "cineamatori". Non si possono chiamare "dilettanti", parola di solito offensiva, né tanto meno professionisti del cinema. Qualcuno di essi ha letto gli scritti di Barbaro, di Pasinetti, di Chiarini, altri ha letto anche Sadoul e Pudovkin (tradotti). Sono in massima parte impiegati, o commercianti, o gente d'affari. Sono i cineasti della domenica. Una volta facevano il loro cinema con i soldi delle proprie tasche, magari rinunciando alle sigarette, e questa era una cosa degna di ammirazione. Poi, come di solito avviene nel nostro Paese, pensarono di associarsi adottando sigle e ragioni sociali alla maniera dei grandi, e infine, dopo le più disparate vicende, formarono un ente denominato Fedic (Federazione Italiana dei Cine Club) allo scopo di succhiare alle mammelle statali.

Fu creata un'impalcatura da circo equestre, con una presidenza, due vice-presidenze (Milano e Roma), una segreteria generale, un consiglio direttivo, un consiglio di amministrazione, e via di seguito. Il povero contribuente paga per essi attualmente da un minimo di due milioni all'anno a un massimo che non conosco. Si attinge, manco a dirlo, a quell' « uno per cento » destinato, ahinoi, a elevare il livello artistico del documentario. Funzionari dello Stato si sono collocati al vertice della piramide della Fedic, che ha per simbolo un gagliardetto riverniciato di azzurro, e che si è autodefinita, con uno slogan stile ventennio, la palestra formativa dei cineasti di domani. I quali cineasti di domani hanno già la pancetta e i capelli bianchi, e qualcuno è nonno. I milioni presi dell' « uno per cento » servono per organizzare simposi in ristoranti alla moda, a uso e consumo di centinaia di persone che conoscono il cinema sol perché occupano, una o due volte alla settimana, un posto di platea; oppure servono per far soggiornare in località termali, col pretesto di concorsi a premi e di convegni, un'ottantina di persone bisognose di passar le acque. Che cosa c'entra il livello artistico dei documentari con la gastronomia, o con le disfunzioni glandolari, o con le lombaggini, nessun uomo di buon senso lo sa, tranne quelli che con molto poco buon senso reggono le sorti della Fedic.

Questi cineamatori fanno anche dei film. Ma dei film non è il caso di parlare. Molto ci sarebbe da dire, invece, sul cosiddetto Concorso di Montecatini, che quest'anno era stato rinviato tre volte perché era temuta la concorrenza spettacolare di alcune concomitanti gare di tiro al piattello. Poi ebbe luogo, finalmente, a metà luglio, e stava per finire in una notte di San Bartolomeo, con contorno di assalti alla Bastiglia federale. Quella notte i villeggianti in cura non chiusero occhio, né la manifestazione cine-termale di quest'anno poteva avere miglior riuscita. Lo spettatore italiano che al cinema è costretto ad ingoiare, a pagamento, certi documentari che sanno di sale inglese, sappia almeno come viene spesa una parte del suo denaro, che, destinata sulla carta a migliorare lo spettacolo, serve in realtà a disturbare il sonno dei linfatici. Lo spettatore italiano deve sapere ciò, almeno per trovare, nella rassegnazione, la forza di deglutire sale inglese per molto tempo ancora.

Gianni Stocco

New York, agosto

Caro « Cinema »,

non è difficile incontrare nelle sale della Cineteca del Museo d'Arte Moderna di New York alcuni fra i "divi" più famosi dello schermo e della scena di prosa americana, da Charlie Chaplin, Greta Garbo, Helen Hayes, Charles Laughton a Gene Kelly, Gertrude Lawrence e Douglas Fairbanks Jr., nonché registi come Hitchcock e Houston. Infatti attori e registi, produttori e tecnici, giornalisti e studiosi, frequentano in gran numero le sale di proiezione e la biblioteca-emeroteca dell'Istituto, dove sanno di poter trovare la pellicola, la fotografia, l'opera o l'articolo che loro interessa. La Cineteca del Museo funziona infatti da centro di informazione e documentazione per tutto quanto riguarda la storia e la evoluzione del cinema e costituisce la più grande istituzione del genere, specie grazie alla sua raccolta imponente di vecchie pellicole, che raggiunge un totale di circa 6 milioni di metri. Suo scopo principale è tuttavia quello di servire il pubblico in genere e non solo gli attori e l'industria. Infatti nella maggiore sala di proiezione della Cineteca vengono tenuti due spettacoli al giorno e di solito essi sono sempre affollatissimi. Ma, cosa ancora più importante, la Cineteca fornisce pellicole e documentari a circa 400 organizzazioni non aventi scopo di lucro, sparse da un capo all'altro degli Stati Uniti, che organizzano proiezioni a beneficio dei loro aderenti. Tra i clienti della Cineteca si trovano gli enti più diversi: sindacati, gruppi di cinedilettanti e di cineamatori, facoltà universitarie, come quella di Lettere dell'Università di Yale a New Haven, nel Connecticut, associazioni culturali, istituti di belle arti, campeggi, scuole, chiese e ospedali. Per le proiezioni organizzate da questi ultimi la Cineteca, rendendosi conto che i degenti negli ospedali si stancano facilmente, ha preparato degli speciali corti metraggi che vengono distribuiti gratuitamente. Inoltre la Cineteca può a buon diritto rivendicare il merito di aver contribuito in notevole misura a determinare quel mutamento dell'opinione pubblica per cui il cinema non viene più considerato puramente un passatempo o un'industria, ma una vera e propria forma d'arte e un validissimo strumento di cultura.

Alcuni anni fa, quando la Cineteca moveva i suoi primi passi, Iris Barry, che attualmente la dirige, andò a trovare ad Hollywood un noto regista cinematografico che dopo aver fatto la fame nell'ambiente del teatro era riuscito a « sfondare » col cinema; ciononostante egli considera ancora il cinema come una forma espressiva affatto deteriore. La Barry, dopo avergli detto che secondo lei i migliori fra i film da lui girati erano degni di esser conservati, gli chiese se poteva averne una copia. Il regista gridò: « Conservare i miei film per la posterità? No, grazie, Non voglio che fra venti anni mi possano essere rinfacciati e qualunque cosa mi diciate, non riuscirete a convincermi che essi abbiano nulla a che fare con l'arte ». Ma la Barry, convinta che egli, come tutti i cinematografari della prima epoca, soffrisse semplicemente di un complesso d'inferiorità nei riguardi del teatro, insistè nella sua richiesta e riuscì a spuntarla. E qualche anno dopo quello stesso regista con Walt Disney, Walter Wanger e altre personalità del cinema riconosceva che era opportuno che i migliori film della vecchia e della nuova produzione venissero di tanto in tanto riproiettati. Molti appassionati del cinema la pensavano così già da molto tempo, ma non avevano potuto dare attuazione pratica a tale idea perché mancava un'organizzazione che intraprendesse tale attività. Ma oggi la Cineteca del Museo d'Arte Moderna di New York ha colmato tale lacuna. Chiunque voglia analizzare e studiare i più bei film di tutti i tempi può farlo.

La Cineteca sorse nel 1933 per iniziativa di pochi: una giovane donna allegra ed energica, Iris Barry, che si era occupata di cinematografia in Inghilterra e che faceva parte del personale del Museo d'Arte Moderna; John Abbot, un appassionato di cinema che rinunziò ad un posto importante presso una banca per partecipare alla nuova impresa, e infine il finanziere John Hay Whitney, il cui appoggio fu veramente prezioso data la novità dell'iniziativa e l'indifferenza che essa generalmente incontrava. Molti infatti diffidavano del cinema in quanto arte e ritenevano che un film, una volta proiettato, perdesse ogni valore. D'altra parte anche la conservazione delle pellicole era in se stessa difficile: sia l'eccesso che il difetto di umidità le danneggiavano, la polvere era ancora più nociva, e per di più esse rappresentavano un rischio d'incendio. Tuttavia John Abbot e Iris Barry non si dettero per vinti. Erano convinti che i buoni film — vecchi o nuovi — avrebbero sempre trovato un pubblico e sapevano che spesso molti vanno a rivedere un film ben fatto, anche nei più scomodi e brutti cinema rionali, perché un bel film rimane tale anche attraverso gli anni. Mary Pickford fu una delle prime ad entusiasmarsi della coraggiosa iniziativa. Per favorirne il successo diede un gran ricevimento, nel corso del quale vennero proiettati alcuni film risalenti agli albori della cinematografia come The Great Train Robbery *(1903) e* The New York Hat *(1912); interpretato quest'ultimo da un giovane e promettente attore, Lionel Barrymore e dalla stessa Pickford. Le personalità del cinema intervenute se la godettero un mondo a rivedere le vecchie commedie, ma vi versarono su anche qualche lacrima. Molti degli attori di quei primi film erano già morti o tramontati, altri si erano evoluti ed avevano fatto fortuna. In conclusione, gli invitati dettero il loro caloroso consenso all'impresa. Si dovè per prima cosa appianare gli ostacoli legali. Gli avvocati dell'industria cinematografica vedevano dei trabocchetti in ogni comma, ma infine si arrivò ad un accordo soddisfacente. La Cineteca non compra i film, ma ne fa stampare a proprie spese delle copie, che poi noleggia ad un prezzo nominale ad enti non commerciali per la proiezione. Da ciò si comprende come l'istituto abbia fortissime spese e poche entrate. Harold Lloyd, Walt Disney, Douglas Fairbanks Jr., Sam Goldwyn, William S. Hart, Colleen Moore e molti altri, fecero a suo tempo generose elargizioni, che consentirono alla Cineteca di arricchire il suo patrimonio delle copie dei film più importanti e di cimeli preziosi. A esempio una pregevolissima collezione di film, dischi, copioni e lettere già appartenute a D. W. Griffith fu recuperata per miracolo dal deposito ove era stata posta sotto sequestro per morosità nel pagamento del canone di affitto. Ed è noto a tutti gli appassionati di cinema che Griffith è un po' il padre della cinematografia americana e che innumerevoli tecniche e risorse della regia sono legate al suo nome.*

Gran parte dei migliori film del più recente passato poterono essere procurati senza troppa difficoltà, ma ben più difficile fu trovare i film più anchi tanto più che le pellicole erano spesso in cattive condizioni. Ben presto le risorse offerte dal mercato e dai depositi di scorte si esaurirono: allora la Cineteca ricorse al sistema di assumere un vecchio e vegeto veterano del cinema, William Jamison, con l'incarico esclusivo di rintracciare ovunque possibile vecchi film. Ed egli assolse brillantemente il suo compito, anche se non sempre tutto fu facile: ad esempio, gli ci vollero otto mesi per ritrovare il primo film in cui compaiono due divi del teatro americano, una pellicola lunga 15 metri del 1896, The May Irwin John - C. Rice Kiss. *La maggior parte delle "dive" del teatro si erano rifiutate di lavorare nei primi film, ma Sarah Bernhardt vi si era cimentata osservando: « Il cinema è l'unica possibilità che io abbia di conseguire l'immortalità ». E Jamison riuscì a rintracciare dei suoi film una copia dell'ormai raro* La regina Elisabetta, *nonché l'unica copia che si conosca di* Camille. *Prima dell'ultima guerra, Abbot e la Barry si recarono in Europa per procurarsi certi film a Londra, Parigi, Stoccolma, Mosca e Berlino. I nazisti si mostrarono ansiosi di fornire loro film di propaganda oltreché classici del periodo d'oro della cinematografia tedesca, e i due li accettarono perché eccellenti dal punto di vista tecnico, anche se falsi nel contenuto. Quando gli Stati Uniti entrarono in guerra, gli uffici governativi pensarono ai film tedeschi in possesso della Cineteca per mostrare agli americani che genere di nemici essi dovevano combattere e l'istituto fornì migliaia di metri di pellicola che furono inseriti in nuovi film e documentari prodotti per conto del governo e delle autorità militari per la guerra psicologica.*

La ricchissima raccolta di documentari e giornali cinematografici della Cineteca ha ormai valore storico perché abbraccia tutti gli avvenimenti degli ultimi decenni e conserva ai posteri le immagini di molte personalità. Quale folla di futuri spettatori non si interesserà a vedere Franklin D. Roosevelt giovane, Mussolini prima della marcia su Roma, la Regina Vittoria che visita l'Irlanda, i fratelli Wright che volano su Parigi, Theodore Roosevelt (Presidente degli Stati Uniti dal 1901 al 1909) nella giungla africana, o Rasputin ad una cerimonia alla corte degli Zar? E questa raccolta continua ad accrescersi di giorno in giorno, insieme a quella dei film veri e propri, in maniera da conservare alle generazioni avvenire non solo il frutto dell'arte narrativa cinematografica, ma anche il vero volto della storia del secolo XX.

Hubbard Chamberlain

Lido di Venezia, agosto

Caro Aristarco,

ho trovato interessante Lettura del personaggio *di Pio Baldelli che riprende anche le tesi di alcuni miei studi su Chaplin, tra cui* Elementi per uno studio sulla psicologia di Charlot, *pubblicato nel 1948 in un fascicolo di* Bianco e Nero *dedicato a Charles S. Chaplin. Il Baldelli ricorda vari saggi sull'argomento, non il mio; non rileverei il fatto se non leggessi nella seconda puntata del suo articolo varie frasi prese di peso dal mio scritto, senza indicazione della fonte.*

Cordialmente.

Mario Verdone

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume VII

FASCICOLO 70

Anno IV - 15
Settembre 1951

Questo fascicolo contiene:

Lettere . . . . . Seconda di copertina

Cinemagira *122*

GUIDO ARISTARCO
La Mostra di Venezia:
La violenza e la Grazia *125*

FERNALDO DI GIAMMATTEO
Crisi di trasformazione o crisi di decadenza? . *130*

ROBERT BROWN
Il mito di Hollywood e la sua vittima (II) . *133*

P. R. PERSICHINI
Nasce con Zapata il film messicano . . *135*

LUIGI CHIARINI
Pane al pane *138*

MICHELE GANDIN
Personaggi in cerca di autore *140*

GIULIO CESARE CASTELLO
I registi: *Alessandro Blasetti* *142*

G. C.
Davivier si incontra con Don Camillo . . *142*

ITALO DRAGOSEI
La diabolica truffa *146*

PETER NOBLE
Retrospettive: *Duello di von Stroheim per la regina Kelly* *147*

CORRADO TERZI
Biblioteca *150*

IL POSTIGLIONE
La diligenza *152*

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

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

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Venezia 1951. Jean Renoir e Gene Tierney fotografati al Lido.

Il brigante Tagiomaru, uno dei protagonisti di Rasho Mon *(« Nel bosco »), film giapponese di Curosawa che vuole essere, nonostante il cinismo in esso contenuto, un invito alla fiducia negli uomini.*

A sinistra: *Gene Tierney, ospite della XII Mostra del cinema.* A destra: *Orson Welles, che doveva presentare a Venezia il film* Othello.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Due soldi di speranza (*Ghenzi-Universalcine*), *regista Renato Castellani, interpreti attori non professionisti: Vincenzo Musolino e Maria Fiore*; Umberto D. (*Amato-Rizzoli*), *regista Vittorio De Sica, interpreti attori non professionisti: Carlo Battisti e Maria Pia Casilio*; Messalina (*Gallone-Filmsonor*), *regista Carmine Gallone, interpreti principali: Maria Felix, Georges Marchal, Jean Tissier, Carlo Ninchi, Delia Scala, Erno Crisa, Memo Benassi*; Cameriera bella presenza offresi... (*Cines*), *regista Giorgio Pástina, interpreti Elsa Merlini, Vittorio De Sica, Isa Miranda, Aldo Fabrizi, Eduardo, Titina e Peppino De Filippo, Gino Cervi, Enrico Viarisio, Alberto Sordi, Dina Sassoli, Giulietta Masina, Tamara Lees, Delia Scala, Camillo Pilotto, Paolo Stoppa*; Bellissima (*Salvo D'Angelo-CEI-Incom*), *regista Luchino Visconti, interpreti Anna Magnani, Tina Apicella, Gastone Restelli, Amedeo Nazzari, Walter Chiari, Titina De Filippo, Linda Sini, con la partecipazione di Maria Montez, Alessandro Blasetti, Silvana Pampanini, Massimo Girotti e di altri attori e registi*; I figli di nessuno (*Labor-Titanus*), *regista Raffaele Matarazzo, interpreti Amedeo Nazzari, Yvonne Sanson, Françoise Rosay, Enrica Dyrell, Folco Lulli*; Un ladro in paradiso (*Amato-Rizzoli*), *regista Domenico Paolella, interpreti Nino Taranto, Franco Golisano, Hélène Remy*; I due derelitti (*Colamonici-Montesi*), *regista Flavio Calzavara, interpreti Lea Padovani, Massimo Serato, Yves Deniaud, Marie Bizet, Antonio Barone, Enzo Cerusico*; Filumena Marturano (*Arco Film*), *regista Eduardo De Filippo, interpreti Eduardo, Titina e Peppino De Filippo, Tamara Lees, Tina Pica, Gianni Glori, Aldo Giuffrè, Luigi De Filippo*; Il ponte della concordia (*C.I.F. E.S.*), *regista Roberto Montero, interpreti Virginia Belmont, Renato Baldini, Leopoldo Valentini, Aldo Silvani, Laura Redi, Sandro Ruffini, Fedele Gentile, Roberto Risso*; Carne inquieta (*Produzione Montesano*), *regista Silvestro Prestifilippo, interpreti Marina Berti, Raf Vallone, Clara Calamai*; Bellezze a Capri (*Egeria Film*), *regista Adelchi Bianchi, interpreti Nando Bruno, Ave Ninchi, Anna Bianchi, Tamara Lees, Armando Francioli, Aroldo Tieri, Carlo Romano, Virgilio Riento, Mario Carotenuto, Alberto Sorrentino, Pamela Palma, Augusto Gannucci, Anna Arena*; Ho fatto 13 (*La Quercia-Alcione*), *regista Carletto Manzoni, interpreti Nyta Dover, Lilly Drago, Carlo Croccolo, Riccardo Billi, Mario Riva, Edmea Lari, Antonella Lualdi*; La vendetta di Aquila Nera (*A.P.I.*), *regista Riccardo Freda, interpreti Rossano Brazzi, Gianna Maria Canale, Peter Trent, Franca Marzi, Vittorio Sanipoli, Nerio Bernardi, Fausto Guerzoni*; La vendetta di una pazza (*Romana Film*), *regista Pino Mercanti, interpreti Lida Baarova, Otello Toso, Mino Doro, Jacqueline Plessis, Margherita Nicosia, Brunella Bovo, Gino Leurini*; Cento piccole madri (*Italian International Production*), *regista Giulio Morelli, con la supervisione di Léonide Moguy, interpreti Lia Molfesi, Bill Tubbs, Juan De Landa, Tony Lenzoni, Amanda*; Menzogna (*Bandini-Lux*), *regista Baccio Bandini, interpreti Umberto Spadaro, Delia Scala, Marco Vicario, Natale Cirino, Andrea Bosic*; Mago per forza (*Prod. Mambretti*), *registi Metz e Marchesi, interpreti Tino Scotti, Isa Barzizza, Adriano Rimoldi, Franco Volpi, Dorian Grey, Aroldo Tieri, Nino Milano, Vittorio Sanipoli*; Gli angeli del quartiere (*Drago Film*), *regista Carlo Borghesio, interpreti Carla Del Poggio, Jacques Sernas, Elli Parvo, Beniamino Maggio*; Il padrone del vapore (*Ponti-De Laurentiis*), *regista Mario Mattoli, interpreti Mario Riva, Riccardo Billi, Alberto Sorrentino, Gianni Cavalieri*; Sulla via di Guadalupe (*P.I.F.C.*), *regista Nino Bazzani, interpreti Lea Padovani, Marina Berti, Leopoldo Trieste, Luigi Tosi, John Kitzmiller, Gino Leurini*; La ragazza di Trieste (*Fono Roma*), *regista Bernard Borderie, interpreti Carla Del Poggio, Jean Pierre Aumont, Fernand Ledoux, Roldano Lupi, Attilio Dottesio, John Kitzmiller, Gianni Rizzo*; I due sergenti (*Franco Cancellieri*), *regista C. A. Chiesa, interpreti Mario Carote-*

Jean Renoir parla ai giornalisti.

La danzatrice indiana Radha, interprete di The River *di Jean Renoir.*

nuto, Antonella Lualdi, Marisa Merlini, Adriano Rimoldi, Beniamino Maggio, Ermanno Roveri, Pina Renzi, con la partecipazione di Silvana Pampanini e Luciano Tajoli; Sensualità (Ponti-De Laurentiis), regista Clemente Fracassi, interpreti Amedeo Nazzari, Eleonora Rossi Drago, Marcello Mastrojanni.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film di produzione estera, di cui solo gli esterni sono stati realizzati in Italia: The Crimson Pirate (Norma Production - Warner Bros.), regista Robert Siodmak, protagonista Burt Lancaster; When in Rome (M.G.M.), regista Clarence Brown, interpreti Van Johnson, Paul Douglas, Charles Fawcett, Dino Nardi, Enzo Fiermonte, Dean Owen, Joseph Calleja, Carlo Rizza, Piero Pastore, Adriano Ambrogi; La fortuna nel gioco (Junge Film Union, a colori), regista George Jacoby, interpreti Marika Rokk, Peter Pasetti, Elisabeth Markus, Dort Kreysler.

Un « Otello » a colori...

...verrà girato interamente in Italia (a Venezia per gli esterni, a Cinecittà per gli interni) entro quest'anno: dirigerà il film Max Nossek, e gli interpreti principali saranno Lea Padovani, Canada Lee, Antonio Centa e John Fostin. Alla regia del film collaborerà Enrico Moretti, e la produzione (nonché la distribuzione per l'Italia) verrà curata dalla C.I.A. (Cinematografiche Internazionali Associate).

« Nerone e Messalina »...

...lo sfortunato film a suo tempo interrotto per difficoltà di carattere finanziario, verrà condotto a termine e distribuito in tutta Italia entro il mese di settembre. Così almeno annuncia la «Ariston Produzione Film», comunicando la ripresa della lavorazione. Il film, come è noto, viene diretto da Primo Zeglio. Nella prossima stagione avremo dunque la Messalina di Gallone, l'O. K. Nerone! di Soldati e il film di Zeglio, senza contare il Quo vadis? di Le Roy, che ormai incombe sui mercati di quasi tutto il mondo.

Due documentari scientifici...

...a colori sono stati ultimamente realizzati dal Centro d'arte e scienza cinematografica di Firenze: Anestesia e Toracoplastica. Il Centro, che ha come fine principale lo studio dei mezzi tecnici, dei problemi artistici e della storia del cinema, ha inoltre organizzato quest'anno una serie di serate retrospettive, nel corso delle quali sono stati proiettati i seguenti film: Michele Strogoff di Tourjansky, Cavalleria di Alessandrini, Roma, città aperta di Rossellini, Film and Reality di Cavalcanti, un'antologia di disegni animati francesi, inglesi, americani e canadesi e di comiche di Chaplin, Un giorno nella vita e Quattro passi fra le nuvole, presentati dallo stesso Blasetti. Il Centro tiene inoltre un corso trimestrale teorico-pratico di fotografia, e pubblica un bollettino intitolato Milione.

La commissione di revisione...

...del Centro cattolico cinematografico ha modificato il giudizio sul film Via col vento di Fleming, già classificato " escluso" nell'edizione originale con sottotitoli, in "adulti con riserva", in considerazione del fatto che, nell'edizione doppiata in italiano, il dialogo tempera in parte il contenuto negativo del film.

Venezia 1951. Claude Laydu durante una delle proiezioni organizzate quest'anno a Mestre per gli operai.

CILE

Pierre Chenal...

...ha preso in affitto a Santiago, uno studio cinematografico: secondo quanto viene comunicato, il regista francese ha intenzione di produrvi alcuni film di grande interesse artistico e spettacolare, per la realizzazione dei quali egli intenderebbe servirsi di tecnici e soprattutto di attori ed attrici di fama internazionale.

Radha si esibisce in una danza indiana nel giardino del Palazzo al Mare.

A sinistra: lo scrittore Richard Wright, interprete di Sangre negra di Chenal. Al centro: René Clair e Claude Laydu. A destra: Orson Welles.

CINA

Uno dei più recenti...

...film di produzione cinese è Il soldato d'acciaio, *il cui soggetto si svolge in Cina nel 1946. Il film è stato diretto da Cen In, e sceneggiato da U Ciao Ti, Su Li e U In: il commento musicale è di Cian Go Cian. Il film, che è stato presentato da poco in tutto il paese, verrà proiettato quanto prima nell'Unione Sovietica, nel quadro degli accordi fra l'URSS e la Cina.*

FRANCIA

Jean Béranger...

...autore del cortometraggio Palais Royal *(al quale hanno preso parte Cocteau e Colette, e il cui commento parlato è recitato da Jean Desailly), affronterà entro quest'anno il film a soggetto a lungo metraggio con* Le coup de foudre, *di cui egli stesso sta scrivendo lo scenario in collaborazione con Marc Janson.*

Il prossimo film...

...di Christian-Jaque, che ha appena terminato Barbe Bleue, *in Gévacolor, con Cécile Aubry, Pierre Brasseur e Jacques Sernas, sarà* Fanfan la Tulipe, *per i cui protagonisti si fanno i nomi di Gérard Philipe, Gina Lollobrigida e Noël Roquevert.*

Fra i film...

...di prossimo inizio segnaliamo i seguenti: Le salaire de la peur, *di H. G. Clouzot, con Eddy Constantine;* Samsoun, *di Raoul André, con Louise Carletti e Marie-Claire Olivia;* Dindon, *tratto da Feydeau, con Jacqueline Pierreux e Jacques Charron; e* Dominica, *di Maurice Cloche, con Odile Versois e Alain Quercy, le cui riprese dovrebbero anzi essere iniziate in Corsica, in questi ultimi giorni.*

FINLANDIA

Circa sessanta...

...giornali d'attualità vengono prodotti annualmente, tutti in lingua finlandese (mentre i sottotitoli dei film stranieri sono sempre in due lingue: finlandese e svedese): li producono tre case differenti, la « Filmi Seppo », la « Filmi Kuva » e la « Finlandia Kuva ».

Tre Case di produzione...

...agiscono attualmente nel paese: la « Suomi filmi » (fondata nel 1919), *la « Suomen Filmiteollisuus: S. F. » (fondata nel* 1934), *entrambe munite di stabilimento di sviluppo e stampa, e con due teatri di posa, e la « Fennada Filmi », che è il risultato della fusione (avvenuta nel* 1950) *fra la « Adams Filmi » (fondata nel* 1936) *e la « Fenno Filmi » (fondata nel* 1945), *con un teatro di posa. Sono inoltre attivi due produttori indipendenti: Teodor Tugaj, che lavora soprattutto in Svezia, e Teuvo Tulio, che oltre ad essere produttore è anche regista nonché operatore dei suoi film: il Tulio, che è forse la personalità più importante del cinema finlandese, iniziò la sua carriera con dei film di carattere avanguardistico, fra il* 1928 *e il* 1930, *girati con la collaborazione del regista Valentin Vaala. Attualmente egli lavora con l'operatore Eino Heino e con l'attrice Lea Joutseno, due altre notevoli personalità che collaborano col Tulio anche nella stesura delle sceneggiature. Il gruppo Tulio Vaala-Heino lavora attualmente per la « Suomi Filmi ».*

Venezia 1951. Claude Laydu dopo la proiezione di Le journal d'un curé de campagne, *film diretto da Robert Bresson e tratto da G. Bernanos.*

GERMANIA ORIENT.

A Berlino...

...sono stati presentati, nel settore Est, due film della più recente produzione della Germania Orientale: Traffico ferroviario irregolare, *che è un film di propaganda antialleata, e* Der Untertan, *il cui soggetto è tratto dal romanzo di Heinrich Mann: quest'ultimo film, diretto da Wolfang Stuade e prodotto dalla DEFA, ha ottenuto il premio per il progresso sociale al Festival di Karlovy Vary.*

GRAN BRETAGNA

« 24 Hours »...

...sarà il titolo del film ispirato alla novella di Zweig, che da tempo era in preparazione a Parigi, col titolo 24 heures de la vie d'une femme, *e che sarà invece prodotto in Inghilterra per la regia di Victor Saville. Come si ricorderà, il film avrebbe dovuto essere diretto da Marcel Cravenne e interpretato da Isa Miranda e Michel Auclair: gli interpreti saranno invece Merle Oberon e Richard Conte. Viene anche precisato che gli esterni saranno girati sulla Costa Azzurra.*

David Lean...

...dirigerà un film intitolato The Sound Barrier, *alla cui sceneggiatura sta attualmente lavorando Terence Rattigan. I protagonisti saranno Ann Todd e Ralph Richardson.*

MESSICO

Viene comunicato...

...che il film americano di Henry Golden, Cardinal Mindszenty, *è stato vietato in tutto il paese: tale provvedimento è motivato dalla legge che non permette la proiezione di film « di predominante natura religiosa ».*

ROMANIA

Son terminate le riprese...

...di due importanti documentari a lungometraggio, prodotti dal « Cine Studio di Bucarest » in collaborazione con un gruppo di cineasti sovietici: Il canale Danubio-Mar Nero *e* La nona gara internazionale degli studenti. *Tali film verranno presentati non solo sugli schermi rumeni e russi, ma anche nel resto d'Europa.*

U.R.S.S.

Al « Soiuzmultfilm »...

...lo Stabilimento dei disegni animati artistici di Mosca, sono terminati i seguenti film, tutti a colori: Il miracolo del mugnaio, *da un soggetto di M. Bulatov, diretto da O. Kodataiev;* Il nonno e il nipotino, *un film di vita contemporanea, nell'ambiente delle corse, diretto da uno dei più vecchi registi e pittori del disegno animato russo, A. Ivanov; e* Il lupo e il cervo, *il cui soggetto è opera del drammaturgo estone A. Iacobson, premio Stalin, e si ispira ad una favola popolare estone, diretto da D. Babicenko. M. Bulatov sta inoltre preparando il suo prossimo lavoro, che sarà una favola intitolata* La perfidia punita. *Tutti questi film saranno presentati sugli schermi dell'Unione Sovietica entro il* 1951.

Allo stabilimento...

...scientifico popolare di Leningrado è terminata la lavorazione del film Sulla coordinazione dei movimenti degli animali e degli uomini, *diretto da Serghei Zabarovsky, da uno scenario di Maks Zachs, dottore in scienze biologiche, elaborato con la collaborazione di Evgheni Mandlshtam e del regista medesimo: tale film scientifico illustrerà uno dei rami più importanti della fisiologia, mediante gli esperimenti eseguiti sulla scimmia, e mostrerà come si compie il controllo della formazione dei riflessi in un coniglio appena nato. Il film è riuscito a fissare una serie di interessanti esperimenti sulla coordinazione dei movimenti negli uomini e negli animali: le riprese sono state effettuate presso il centro sperimentale dell'Istituto di Fisiologia dell'Accademia delle Scienze di Koltushak.*

Un cortometraggio...

*...sull'opera del grande pittore Vladimir Iegorovic Makovsky (*1846-1920) *uno dei maggiori rappresentanti del realismo pittorico russo, è stato da poco condotto a termine: autrici del soggetto e della sceneggiatura sono Maria Kligman e Elena Serebrozkaia.*

U.S.A.

I film biografici...

...sono di moda: dopo quelli su Pearl White, Texas Guinan, Al Jolson, Rudolph Valentino, Clara Bow, Enrico Caruso, le Dolly Sister (per citare solo i più noti), e quelli recentemente annunciati su Eddie Cantor e Jean Harlow, eccone un altro gruppo: The Jack Dempsey Story, *che avrebbe dovuto essere interpretato da Burt Lancaster, sostituito invece da Robert Ryan;* Eleonora Duse, Her Life and Time, *che verrà prodotto da Wald e Krasna (non si conosce ancora il nome della protagonista); e* The Real Sarah Bernhardt, *di Charles R. Rogers: per quest'ultimo film si era fatto tempo fa il nome di Micheline Presle, ma la notizia non è stata ancora confermata.*

Si è spento...

...ad Hollywood, all'età di 66 anni, uno dei migliori operatori del cinema americano, Tony (Gaetano) Gaudio, che aveva al suo attivo più di un migliaio di film, girati fra il 1910 *e il* 1948, *anno in cui si era ritirato a vita privata. Nato a Roma nel* 1885, *da una famiglia di fotografi, aveva iniziato la sua carriera presso la Vitagraph, come tecnico di laboratorio, e fin dal* 1907 *fece parte della famosa* I.M.P. (« Independent Motion Picture Co. »), *fondata da Carl Laemmle, alla quale apparteneva anche Mary Pickford. Fra i suoi migliori film ricordiamo:* All Quiet on the Western Front (1930), The Story of Louis Pasteur (1936), Anthony Adverse (1936), *per il quale ottenne il Premio Oscar,* The Life of Emile Zola (1937), The Constant Nymph (1943: Il fiore che non colsi) *e* A Song to remembrer (1945: L'eterna armonia, *in Technicolor).*

A Woodstock...

...avrà luogo, il 2 e il 3 settembre, il primo Festival del film sull'arte che si tenga negli Stati Uniti, sotto gli auspici della American Federation of Arts: durante la manifestazione saranno proiettati film sull'arte prodotti in America o all'estero. Robert Flaherty era stato designato a presiedere la giuria.

NUOVA SERIE
15 SETTEMBRE
1951

CINEMA 70

LA MOSTRA DI VENEZIA 1

LA VIOLENZA E LA GRAZIA

NELLA nostra premessa alla Mostra del cinema riferivamo che, pur nelle sue limitazioni d'avvio (prima tra tutte l'internazionalità compromessa dall' assenza dell'U.R.S.S. e delle altre nazioni "orientali") Venezia si presentava quest'anno non priva di interesse. E infatti già il primo tempo della manifestazione (comprendente dieci giornate delle venti contemplate dal calendario) è apparso di un dignitoso livello; non sono mancate opere da Mostra, quantunque spesso discutibili o negative nei risultati. E questo, anche a non voler prendere in considerazione le retrospettive: la *Kermesse héroïque* di Feyder, proiettata in onore di Jouvet, e l'omaggio a Flaherty che del resto poteva essere piú completo, piú criticamente studiato nella scelta dei film, tra i quali figurava un *Elephant Boy* di discutibile paternità (le altre retrospettive annunciate, la selezione delle opere piú significative apparse a Venezia nel corso delle sue undici edizioni, sono rimaste nelle intenzioni degli organizzatori).

L'opera piú importante, almeno di questo primo tempo veneziano, è *Le journal d'un curé de campagne*, "Prix Delluc" e reduce dai festival di Punta del Este e di Heidelberg. Film che ha dietro di sé e in sé tutta una esperienza letteraria e culturale, e non soltanto perché strettamente legato all'omonimo romanzo del cattolico Bernanos, esso trova in questa esperienza tutti i suoi pregi e i suoi limiti: che poi non sono che i pregi e i limiti di Robert Bresson, regista sconcertante, combattuto tra l'intelligenza e l'intellettualismo, tra l'estetismo e la ricerca interiore, tra la prosa disadorna e in un certo senso priva di aggettivi e la calligrafia, il gusto edonistico per il vocabolo prezioso, per l'inquadratura singolare. Dualismi che si risolvono in contraddizioni, che spiegano in questo regista la collaborazione con Giraudoux e Cocteau: il primo chiamato in causa per i dialoghi di *Les anges du péché* (« La conversa di Belfort », 1943) e il secondo per la trasposizione moderna del *Jacques le Fataliste* di Diderot in *Les dames du Bois de Boulogne* (1945). L'incontro di Bresson con Bernanos segna un avanzamento del primo rispetto alle sue precedenti opere. Dei tre film sino a oggi da lui realizzati, due sono a carattere religioso; un quarto, rimasto sulla carta, doveva essere su Ignazio di Loyola. Di questi soggetti, al regista non interessa tanto la natura specificatamente religiosa — cattolica — quanto i drammi in sé dei protagonisti: il caso singolo non viene pertanto universalizzato, anche se può avere relazioni e corrispondenze con altri casi. Del resto Bresson non è cattolico, e la sua posizione vuole essere acritica (ammessa una simile possibilità): egli si sforza di presentare le cose come sono in quel dato momento e in quelle determinate circostanze. Cosicché *Le journal d'un curé de campagne*, pur essendo fedele negli episodi al romanzo, di questo non ha la forza polemica: e Bresson ancora una volta punta su poche figure e tutte in funzione del protagonista, e piú che dare direttamente l'ambiente, lo suggerisce con gli stati d'animo del protagonista stesso, e sin dalle primissime inquadrature. « J'ai beaucoup réfléchi avant de me décider à écrire ces pages... J'ai noté ici, au jour le jour, les très humbles, les insignifiants secrets d'une vie d'ailleurs sans mystère... Ma première paroisse, une petite paroisse comme les autres, dans un village de France, semblable à tous les autres villages ». Ed ecco, tra quelle pagine di diario, in primo piano, una carta assorbente consunta, lacera, quasi una unica macchia nera che si stacca sul viso del parroco e poi sulle figure del conte e dell'istitutrice che si baciano; si ode, in lontananza, il latrato di un cane. La cadenza del "narratage", queste immagini, i rumori fuori campo, e la fotografia costantemente abbrunata fanno da prefazione alla croce che apparirà alla fine sullo schermo, solitaria e immensa; il destino del parroco è già segnato in partenza, ché Bresson va alla ricerca di uno svolgimento all'interno, e, data la natura del suo personaggio, è uno svolgimento lento, solenne, che si concretizza con dissolvenze incrociate, con stacchi non violenti, con un sonoro rarefatto e asíncrono (quei latrati in lontananza, il canto del gallo nella sequenza della confessione, il rumore dei piedi sul pavimento all'annuncio della morte della contessa, il tintinnio dei campanelli durante il colloquio nella capanna). E nella fotografia abbrunata, sono naturalmente i neri che prevalgono: neri, anche questi, pacati nel loro significato di sofferenza umana, accettata senza ribellione, di calvario quasi del tutto incompreso: « Je suis la fable du village. Ma position devient impossible. A cette douleur morale, à ma tristesse, à mon découragement s'ajoutent mes souffrances physiques, qui deviennent intolérables »: come quando, preso da una crisi, cade in una di quelle strade terrose, sotto quegli alberi brulli, dai rami contorti. Di altre corrispondenze è ricco *Le journal d'un curé de campagne*, (non a torto certi critici francesi hanno paragonato la Passione di questo parroco a quella di Cristo), le quali d'altra parte denunciano l'intellettualismo, l'edonismo, la calligrafia accennate del Bresson e che raggiungono l'estremo limite nel passaggio per dissolvenza dal tappeto nero trapunto di bianco al quadro invernale con i fiocchi di neve nella notte, o in composizioni pittoriche a sé stanti (e Bresson viene dalla pittura) che talvolta compromettono l'equilibrio dell'opera, proprio, come afferma Bresson, per un « amour du style jusqu'à la manie ». Il film comunque trova, tra gli altri pregi, un singolare quanto persuasivo interprete nel debuttante Claude Laydu, la cui intelligenza duttilissima collabora con il regista nella creazione

Claude Laydu nel francese Le journal d'un curé de campagne, *film di singolare interesse che ha dietro di sé e in sé tutta un'esperienza culturale e letteraria. La regia è di Bresson.*

Da Rasho Mon *(« Nel bosco »), film giapponese diretto e interpretato da Achira Curosawa; non privo certo di pregi, « cattura » però l'interesse del pubblico piú di quanto effettivamente meriti.*

niente, proprio niente" tra le risate scettiche e sadiche del servo. L'assunto viene impostato e si risolve, se cosí possiamo dire, seguendo i canoni dei *Nô* giapponesi, e diremmo anche con una arbitrarietà psicologica abilmente mascherata, all'occhio di noi europei, dal fascino di cose che vengono da un mondo lontano, da una cinematografia a noi sconosciuta. Ed è sopra tutto su elementi inediti siffatti (in parte smorzati del resto da una tecnica narrativa occidentale, da complicati movimenti di macchina che sembrano virtuosismi e non sono in fondo che una non padronanza della lingua) che questo film giapponese di Achira Curosawa può "catturare", piú di quanto effettivamente meriti, l'interesse appunto degli europei, e ancor piú di quelli che per la prima volta si trovano di fronte a una pellicola del genere, senza aver visto magari, sempre a Venezia, altre opere realizzate in Giappone e di ben diverso valore come a esempio *La terra* di Uchida, dalla quale scaturiva un amore sentito e profondo per la natura. E' difficile comunque dare di ***Rasho Mon*** un giudizio definitivo senza

di questo giovane parroco che muore in una squallida camera mormorando: « Tutto è Grazia ».

Se *Le journal d'un curé de campagne* termina con un riferimento al problema della Grazia, il finale di ***Rasho Mon*** vuole essere un invito alla fiducia negli uomini, attraverso la fiducia stessa che riconquista un sacerdote dinnanzi all'atto caritatevole di uno spaccalegna che raccoglie e adotta un bimbo abbandonato in un diroccato portale, sotto il quale, per ripararsi dalla pioggia, si rifugia, insieme con lo spaccalegna e il sacerdote, anche un servo. Tutti e tre discutono sull'uccisione di un samurai mentre questi attraversava il bosco con la giovane moglie Masago. Chi ha ucciso? I protagonisti del dramma riferiscono ognuno a modo suo: il seduttore e noto brigante Tagiomaru, la sedotta Masago, e lo stesso samurai, il cui spirito viene evocato da una stregona. Diversa è anche la versione del taglialegna, che afferma d'essere un testimone oculare del delitto. E questo invito alla fiducia giunge proprio quando il sacerdote protesta contro la falsità umana, e lo spaccalegna continua a non "capirci

Sopra: *da* Big Carnival *(« Ace in the Hole »), film che documenta forse l'estremo limite del cinismo di Billy Wilder.* Sotto: *un aspetto dell'India visto da Jean Renoir in* The River, *film realizzato a colori nel Bengala e che segna, dopo* The Southerner, *un'ulteriore crisi del regista.*

avere la possibilità di inserirlo in tutta una produzione e di approfondire lo studio di un clima e di un ambiente determinanti, che non emergono con evidenza dal film stesso il quale, oltre al fascino accennato (e nelle condizioni contingenti dette) non manca certo di altri elementi di interesse, a quel fascino legati: si veda a esempio la sequenza in cui viene evocato lo spirito del morto (ricca di effetti sonori sorprendenti, come la voce di uomo che esce dalla bocca della donna (oppure quelle del processo, con i testimoni e l'accusato seduti in terra, davanti a un muro bianco e durante le quali non appaiono mai i giudici, né si sentono le loro voci, o l'inizio con la presentazione di quel portale consunto dalle guerre e dal tempo.

Con *Big Carnival* non siamo piú alla ricerca della fede negli uomini, e neppure

sul piano teologico della Grazia: tutt'altro «Tell the truth»: «Non dite che la verità»: così ammonisce il cartello affisso alla parete del provinciale *Sun Bulletin;* ma questo cartello serve e presentare, a definire sin dall'inizio la natura di Charles Tatum: (l'abile e gigionesco Kirk Douglas): un "reporter" senza scrupoli, alla ricerca di un "asso nella manica", del grosso colpo giornalistico per poter tornare in auge presso i grandi quotidiani da cui è stato estromesso. E in fatti Tatum ironicamente chiede chi abbia scritto una simile massima. Billy Wilder, ex giornalista e cronista giudiziario, è oggi negli Stati Uniti d'America il regista del cinismo: il corrispondente hollywoodiano del francese Clouzot. Egli cerca la materia dei suoi soggetti in fenomeni particolarmente amari di una civiltà: si vedano il delitto passionale e premeditato in *Double Indemnity* (« La fiamma del peccato », 1944), l'alcoolismo in *The Lost Weekend* (« Giorni perduti », 1945), il "divismo" in *Sunset Boulevard* (« Viale del tramonto », 1950). Ma, ancor più dopo *Big Carnival*, i suoi interessi non sono specificatamente so-

Bill Mauldin in Teresa, *con il quale Zinnemann cerca di fermare certi particolari rapporti tra madri e figli negli Stati Uniti d'America, il problema del reduce e delle spose di guerra.*

ciali, né le sue opere realistiche. Egli parte sí da "fatti realmente accaduti", che hanno una estrema importanza sul piano del costume; ma nelle sue opere spesso rimangono i "fatti", la cronaca, al di fuori di un profondo inquadramento critico, di una vera polemica presa di posizione anche quando, come in *Sunset Boulevard*, il protagonista si rende conto alla fine del "disgustoso pasticcio" in cui si è messo, della sua vita così bassa, di avere in mano anche l'avvenire di Betty, fidanzata al suo migliore amico. In Tatum il pentimento finale oltrepassa la natura del precedente personaggio wilderiano: il pentimento non è altro che odio e disprezzo verso se stesso, e non esclude nel protagonista un altro "asso" di particolare interesse giornalistico: la verità sulla morte di Leo, su quest'uomo che, travolto da una frana, viene lasciato agonizzare lentamente dal "reporter" onde poter avere egli materia per servizi sensazionali. Tale fatto dà l'avvio se mai al naturalismo, non al realismo; e con naturalismo e non con realismo viene presentata la morbosa curiosità della folla accorsa. Così che il regista cade nella stessa situazione che sembra in un primo momento voglia denunciare: identifica in un certo senso lo spettatore del film con gli spettatori nel film, dando al primo le stesse sensazioni eccitanti dei secondi, e l'uno e gli altri vengono presi da una droga abilmente confezionata, che li mutano in esseri passivi e suscettibili ai colpi bassi, ai contrasti violenti e sanguigni. Non a caso l'originario titolo *Ace in the Hole* viene cambiato con *Big Carnival*: non è tanto l' "asso nella manica" che conta in questo film, l'uccisione lenta di un uomo, per il grosso colpo giornalistico, quanto la folla che nel luogo del dramma accorre e paga per gioire del singolare spettacolo. Il deserto e abbandonato Escudero, dove rimangono i resti di un'antica civiltà indiana e un piccolo emporio da "foresta pietrificata", a poco a poco diventa un luogo di villeggiatura per turisti in cerca di grosse

Sopra: *Richard Wright in* Sangre negra *di Pierre Chenal; tratto da* Native Son, *questo film ha perso, rispetto al romanzo, qualsiasi interesse polemico.* Sotto: *Michael Gough e Eithne Dunne in* No Resting Place *(« Per noi non c'è pace »); film a soggetto di Rotha da non sottovalutare.*

emozioni; sorge un immenso "luna park"; per assistere al "gran carnevale" si organizza addirittura un treno speciale, il "Leo Mimosa Special", che arriva mentre risuonano le note di una canzonetta appositamente composta per l'occasione (« Noi arriviamo, o Leo! »), mentre i radiocronisti informano sui lavori di "salvataggio", lo sceriffo fa discorsi elettorali (« Votate per Kreutzer » sta scolpito sulla pietra della montagna), Tatum viene acclamato come un eroe e Lorraine, la moglie del moribondo, è tutta intenta a sedurre il "reporter" e a speculare sulla disgrazia. I personaggi positivi sono pochissimi, senza consistenza; e non potrebbe essere altrimenti data la natura di Wilder: risultano quasi dimenticati nelle loro brevi apparizioni, e servono di pretesto a quei contrasti violenti cui si accennava. Tra quella folla eccitata, soltanto una timida voce si alza per dubitare dell'efficacia dei lavori di salvataggio; Leo e il padre hanno fiducia in Tatum, la madre è sempre intenta alla preghiera. E da questa donna chiusa nel suo dolore, che accende ceri davanti all'immagine sacra in quella sua camera da letto divenuta l'ufficio di Tatum, si passa per stacco all'uomo che scandisce le note della canzonetta su Leo, a panoramiche che scoprono il "luna park", così come altri movimenti di macchina avevano scoperto, partendo dagli uomini intenti alla perforazione della montagna, la vallata piena di automobili e di tende: vero e proprio villaggio in fiera. Su altri simili passaggi per contrasti si basa il film: la scena in cui Leo manifesta a Tatum il desiderio di essere liberato nel giorno del quinto anniversario del suo matrimonio si stacca su quella in cui la donna vede arrivare compiaciuta i carrozzoni del circo, cui ha dato il permesso di installarsi a Mimosa; e anche Lorraine e lo sceriffo, come Tatum, vengono presentati nella loro natura sin dalla prima apparizione sullo schermo: lo sceriffo, a esempio, mentre si diverte a far mangiare i serpenti chiusi in una scatola di cartone (scena che si ripete verso la fine). E cinematograficamente è dato il convincimento, in Lorraine, dei veri propositi di Tatum, nella sequenza in cui questi telefona a Boots, annunciandogli il servizio sensazionale (invece di telefonare, come aveva promesso, al medico) e la donna, sulla porta, guarda ora il "reporter" e ora il padre di Leo che, poco prima aveva rinunciato, proprio da Tatum, di farsi pagare la benzina (« Quanto »? — « Niente, dopo tutto quello che state facendo per mio figlio »). Con la morte di Leo termina il carnevale: « Rientrate tutti a casa, il circo è finito », urla Tatum nella sequenza piú abile del film, quando, ferito a morte da Lorraine, ha quel pentimento di cui abbiamo accennato natura e limiti: e la folla, singolare esempio di ipocrisia, si inginocchia. *Big Carnival* segna forse l'estremo limite del cinismo di Billy Wilder.

Da Escudero passiamo in India con *The River*, prima opera a colori di Jean Renoir. « In India, per onorare gli ospiti di riguardo, le donne decorano i pavimenti delle loro case con disegni di farina di riso e acqua. Con uno di questi disegni, detti "rangoli", vi presentiamo questo film, girato interamente nel Bengala, dove si è svolta la vicenda »: così inizia il suo diario Harriet, la protagonista, la quale, ormai donna, racconta la storia del suo primo amore. Storia semplice, ma soltanto apparentemente: vuol dimostrare, a esempio, che i primi amori sembrano « essere gli stessi dappertutto, in America, in Inghilterra, nella Nuova Zelanda o nel Timbuctoo », ma che così non è, o che almeno essi hanno "sapori" differenti. « Prima del mio viaggio credevo », riferisce Renoir, « che la storia di un primo amore si potesse ambientare con indifferenza anche a Timbuctoo. Qualche settimana in India mi hanno riportato alla verità essenziale del fatto che gli uomini non vivono nel vuoto, ma che l'ambiente in cui vivono ha ugualmente una sua esistenza »: e tutti i personaggi di questo film vogliono dipendere, spiritualmente e fisicamente, dal sacro Gange: la piccola Harriet, le sue amiche maggiori, Valeria e Melania, lo Straniero, l'India stessa. *The River* intende dimostrare, tra l'altro, che « a ogni cosa che ti succede, a ogni persona che incontri e che rappresenta per te qualcosa, tu muori un poco e un poco rinasci », che occorre accettare tutto, che alla ribellione è da preferire la rassegnazione; non mancano altri princípi "filosofici" di sapore romanticamente indiano con infiltrazioni e corrispondenze europee altrettanto romantiche, da scrittrice discutibile, come l'inglese Godden, che ha fornito con un suo libro il soggetto al film. E non a caso dalla bocca di Melania, ragazza di sangue misto, figlia di un inglese e di una indigena, escono tali princípi: « una ragazza indiana », specifica il commento, « capisce meglio la serietà dell'amore »; e Melania dice al capitano John: « Ma che cosa volete fare? Non esistono paesi dove vivono uomini con una gamba sola. Bisogna accettare... A te non piace avere una gamba sola, purtuttavia non ne hai che una ». Che l'ambiente sia legato ai personaggi e ai loro stati d'animo, che esso determini vicende, psicologie, reazioni è fuori dubbio, e concetto certo non nuovo nel precedente Renoir, come in ogni altro regista creatore: e un film d'ambiente Renoir voleva fare con questo *The River*: « nell'India i fiumi sono sacri, e l'idea base del libro è il fiume, il fiume della vita e del tempo che ci porta tutto e che tutto ci toglie. Nel fiume voi vedete questa vita; una vita che non conosce soste, composta di numerosi particolari, di ricchezza, povertà e bellezza ». Ma di fronte a questa vita, all'India, Renoir è rimasto vittima di una magía e di un mistero, di una "civiltà" a lui completamente nuova. « Prima della guerra, la mia partecipazione al concetto di poter influenzare il mondo consisteva nel tentare di aggiungervi una voce di protesta. Non credo che le mie critiche furono molto amare, perché amo troppo l'umanità e oso sperare che nel mio sarcasmo si fondesse sempre un po' di tenerezza. Oggi, l'essere nuovo che io sono, sente che non è piú il tempo per il sarcasmo, e che l'unico contributo che io posso portare a questo mondo illogico, irresponsabile e crudele è il mio amore ». Ma che genere d'amore scaturisce da *The River*? Un amore certo piú per l'ambiente che per gli uomini che in esso vivono: in ogni caso passivo, contemplativo. Se l'amore può ignorare il sarcasmo (quello, per intenderci, di *La règle du jeu*) esso non esclude affatto la "protesta", e forse non doveva escluderla di fronte al "caso" Melania, della quale si dice che ha un « avvenire incerto perché di sangue misto », o al "caso" del capitano John che, « come molti altri, la guerra aveva sradicato, ne aveva fatto un estraneo alla sua gente, un po' per colpa sua, un po' per colpa d'altri. Aveva combattuto da valoroso, lo avevano onorato con cortei, bandiere, sorrisi di donne; era stato sommerso da un'esaltante corrente irreale. Ma quando la guerra finí, il nostro eroe di ieri non fu che un uomo con una gamba sola. Era orgoglioso, e fuggí per salvarsi dalla pietà ». E per "salvarsi" John « andò di qua e di là, un po' annoiato »: e il personaggio diventa il pretesto per un romanzetto d'amore di tre ragazze: Harriet, Valeria e Melania; ma piú che personaggio risulta una semplice figura, e figure appaiono gli altri protagonisti, privi come sono di rilievo, di un approfondimento psicologico: l'ambiente, che doveva determinarne lo sviluppo interiore, li sommerge. *The River*, che pur vorrebbe rifarsi indirettamente alle opere di Flaherty, di queste non raggiunge la poesia, il sentito ed espresso amore per gli uomini e la natura messi sullo stesso piano; né raggiunge i toni delicati di *Une partie de campagne*, che in un certo senso fa da prefazione a quest'ultima opera di Renoir, la quale rischia di cadere nel folclore, specialmente nella prima parte; e se non vi cade, è perché rimangono nel regista, nonostante tutto, i riflessi di un gusto, di una tradizione, di una cultura: si vedano i barcaiuoli nel fiume, il lavoro nell'iutificio, la festa di Diwali e quella di Holi Day, il bazar, il "racconto indiano" di Harriet con le danze locali, la cerimonia di Kali, la dea della distruzione e della creazione, che dal fiume nasce e al fiume ritorna. Venendo a mancare una consistenza umana e psicologica ai personaggi per le ragioni accennate, il colore ha, piú che una giustificazione interna, un interesse esternamente compositivo, e tutt'al piú si può parlare di un tema cromatico "sincronistico", di tonalità tenue che corrispondono alla impostazione della vicenda.

Un altro regista francese, Pierre Chenal, si è presentato alla Mostra con un'opera non realizzata nel suo paese d'origine: con l'argentino *Sangre negra*, sceneggiato in collaborazione con l'autore del romanzo da cui l'opera è tratta e interpretato da quest'ultimo: Richard Wright. E se già il libro, *Native Son*, era discutibile sul piano del problema negro, il film ha perso, in merito, ogni sapore polemico e ogni giustificazione: tanto che il protagonista, Bigger Thomas, potrebbe anche essere un bianco e nulla cambierebbe nel racconto, che segue i canoni e i luoghi comuni del genere "gangster". Piú impegnato appare Fred Zinnemann nel tentativo di fermare certi particolari rapporti tra madre e figli (negli Stati Uniti d'America) che impediscono a questi ultimi uno sviluppo autonomo, e nel trattare il problema del reduce e delle spose italiane di guerra; e *Teresa* non è privo di interesse psicologico, ha notazioni delicatamente umane e di commossa simpatia, come nelle sequenze del corteo nuziale, della prima notte di matrimonio, e dell'arrivo delle mogli. Non uniforme nella sua ispirazione, il film cade in diversi punti, come

nel viaggio di nozze da *September Affair*. Motivi di interesse sociale non mancano neppure in *No Resting Place*, primo film a soggetto di Paul Rotha che denuncia la formazione teorica dell'autore e quella di significativo documentarista. Certi suoi princípi, come quelli appunto sulla funzione sociale del cinema, sono al centro dell'opera, in questo "non c'è pace" del protagonista non solo determinato da un involontario delitto, ma anche, e sopra tutto, dal fatto che il mondo cosí detto civile è contro di lui, nomade, e la sua gente. La simpatia del regista per questo personaggio è evidente, specie quando lo presenta nei suoi affetti per la moglie, che muore, e il bambino: equilibrato nella composizione delle singole inquadrature, *No Resting Place* non trova una proporzione narrativa, come all'inizio e nel finale. Su un altro piano, di intelligente mestiere e di gustoso "humor" tradizionalmente inglese, va messo *The Lavender Hill Mob* di Charles Crichton, non privo tra l'altro di elementi satirici, in particolar modo nella fuga dei protagonisti attraverso il padiglione-mostra organizzato dalla polizia. Deluso hanno invece *Alice in Wonderland*, di un Disney ormai senza fantasia, e il danese *Café Paradis*: preoccupati da assunti moralistici, di condannare l'alcoolismo, Bodil Ipsen e Lau Lauritzen sono caduti in non poche ingenuità. Ancor piú ingenuo è *Decak Mita* (« Il ragazzo Mita ») di Rados Novakocic, film jugoslavo che ci riporta, molto confusamente, alla lotta antinazista senza approfondire criticamente personaggi e fatti. Puramente rappresentativa la partecipazione di Israele con *Ir Haohalin* di Leonard Lahola e su due ragazzi ebrei che trovano una reciproca comprensione nella "terra promessa"; e rappresentativa è anche quella dell'Olanda con *The Dike is Closed*, ispirato ai tragici avvenimenti di Walcheren durante l'ultima guerra e ingenuamente diretto da A. Koolhaas. Completamente inutile e infine *Lockende Gefahr* (« Pericolo affascinante ») di Eugen York, film che riconferma la disastrosa povertà in cui versa il cinema nella Germania occidentale.

(Continua) **GUIDO ARISTARCO**

Gli attori Alec Cuinness e Stanley Holloway in The Lavender Hill Mob *(« Il troppo onesto signor Holland »), film inglese diretto da Charles Chrichton e ricco di "humor" e di spunti satirici.*

A sinistra: *dal danese* Café Paradis, *film contro l'alcoolismo ingenuamente diretto da Bodil Ipsen e Lau Lauritzen.* A destra: *da* Decak Mita *(« Il ragazzo Mita »), film jugoslavo di Rados Novakovic che ci riporta molto confusamente, e con personaggi superficiali, alla lotta antinazista.*

A sinistra: *inquadratura tratta dall'olandese* The Dike is Closed *(« La diga è chiusa »), diretto da A. Koolhaas e ispirato ai tragici avvenimenti di Walcheren durante l'ultima guerra mondiale.* A destra: *dall'inutile film tedesco* Lockende Gefahr *(« Pericolo affascinante ») di E. York.

CRISI DI TRASFORMAZIONE O CRISI DI DECADENZA?

E' UN DISCORSO ricorrente, che si avvia a poco a poco verso la conclusione. Sono passati all'incirca cinque anni, e alla conclusione ci stiamo avvicinando rapidamente. Le battute piú recenti sono quelle di Giuseppe De Santis e di Luigi Chiarini, apparse entrambe su *Filmcritica* (n. 4 e 5). Possono essere giudicate come l'indice piú sicuro che il discorso ha raggiunto una consistenza e una precisione tali da porsi sul piano di una avveduta critica storica. Alla base di tutto — ora lo si vede chiaramente — sta il rapporto tra film e realtà, tra il significato del cinema e le esigenze di una situazione storica. E' l'essenza del neorealismo, comunque poi si voglia considerare l'ampiezza del movimento, o corrente, o tendenza, o esperienza d'arte e di vita. Il neorealismo ha aperto orizzonti nuovi non soltanto al cinema italiano (e al cinema in genere) ma anche alla critica cinematografica. Ha consentito di porre in discussione le fondamenta stesse di un metodo, ha stimolato la ricerca di soluzioni nuove (o quanto meno, assai diverse dalle precedenti) ha creato — letteralmente: creato — le premesse di originali situazioni critiche. Tutto questo è ormai acquisito: non si scopre piú nulla mettendolo in rilievo. Ma è pur sempre bene stabilire con energia un punto fermo, al quale riferirsi ogni volta che sia necessario. L'importante, adesso, è di non perderlo mai di vista. E v'è da osservare subito — collegandoci direttamente a quella base — che alla vera essenza del neorealismo la riflessione critica si è maggiormente accostata allorché si cominciarono ad intravvedere i segni di una crisi nel movimento, o corrente ecc. Nell'istante in cui si rivelano i primi segni della debolezza o dello sbandamento, affiorano meglio pregi e difetti, i pregi che degenerano suscitando la crisi, i difetti che si ingigantiscono alterando la visuale di chi al neorealismo ha dato vita e vigore. I due movimenti opposti di senso — l'approfondimento della riflessione critica, il suo progressivo avvicinarsi al centro del problema, e la crescente instabilità dei risultati conseguiti sul terreno delle opere — sono strettamente collegati fra loro. Per assurdo si potrebbe dire che l'esistenza della crisi è svelata *anche* dal maggior agio con cui la critica si muove, oggi, nella selva delle possibili definizioni di quel movimento. Oggi si scopre e si definisce sempre meglio il filo comune che unisce opere nate nello stesso "ambiente" ma che pur sembravano tanto dissimili da rifiutare accostamenti, e al tempo stesso ci si avvede che quel filo sta logorandosi e assottigliandosi, e v'è da temere che si spezzi. Cioè, crisi. Crisi, beninteso, alla quale si può reagire, crisi che si può scongiurare.

L'involuzione del film neorealista non significa che sia venuta meno l'ispirazione o che si sia inaridito il talento dei nostri migliori registi, ma che mancano le condizioni oggettive per una espressione veramente libera.

De Santis ritiene che il neorealismo possa giustificarsi criticamente nella sua sostanza di movimento artistico, cosí: « L'obiettivo della macchina da presa — come quello della storia — registrava lo spostamento delle forze motrici della vita italiana; l'obiettivo si spostava da una visione unilaterale del mondo borghese per fissare un altro mondo piú vasto, il mondo degli umiliati e degli offesi. Non è possibile perciò non giudicare rivoluzionaria la vicenda del nostro cinema, che della sua esperienza ha arricchito, con segno particolare, tutta la nostra cultura. Tale vicenda ci dimostra, da un punto di vista piú strettamente artistico, che il mondo degli umili, essendo visto al centro della lotta per la liberazione nazionale e avendone caratterizzato con il suo stesso sangue il movente e l'impeto, non poteva non imporre con la forza della realtà i suoi contenuti. Li impose a uomini che non erano di una sola fede politica, a registi che erano e sono uomini di ogni educazione, di ogni esperienza culturale. Proprio questi uomini di diversa formazione, e di cosí varia natura, trovarono una singolare concordia di intenti, una profonda unità d'azione in forza di quei contenuti, dando cosí vita a quella tendenza che va sotto il nome di neorealismo ». Questa è la giustificazione piú ampia e suggestiva che si possa dare del movimento. Ed è, insieme, la piú semplicistica. De Santis pensa (e molti sono con lui) che l'unità — la convergenza di interessi spirituali verso l'unico obiettivo — sia stata determinata dai nuovi "contenuti" insiti in quel "mondo degli umili" che una particolare situazione storica portò di forza in primo piano. La realtà, in questo caso, avrebbe imposto agli artisti certi contenuti e non altri, e li avrebbe cosí costretti a marciare insieme. Invece, la realtà non ha imposto alcun contenuto agli artisti. Ha fatto molto di piú. Qui occorre distinguere con precisione fra ciò che la realtà avrebbe imposto (e non ha imposto perché non poteva imporlo) e ciò che effettivamente ha provocato. Anche se si volesse ammettere, per aberrazione, che esistono contenuti "generali", in sé, al di fuori dell'opera d'arte e ai quali l'artista attinge, resterebbe pur sempre il problema della scelta. L'assunzione di un "contenuto" non può essere un fatto esterno, o casuale, o automatico (perché imposto), giacché in essa già si esprime un modo di vedere, di intendere e di interpretare la realtà. Questo *modo* esiste sempre nell'artista, e non è mai passività. La scelta nasce da esso. Un contenuto non si può spartire con altri, e la differenza fra l'opera di un artista e quella di un altro non sta — come sembrerebbe — nella "traduzione" espressiva diversa di uno stesso contenuto, ma nella scelta preliminare di contenuti diversi. Ancora: sostituiamo pure — come l'interpretazione di De Santis ci costringe a fare, ma è un atto arbitrario — la no-

Una inquadratura tratta da Bellissima, *film sull'ambiente cinematografico e che senza dubbio riconfermerà l'ispirazione e il talento di Luchino Visconti, il regista di* Ossessione *(1943).*

zione di "soggetto" o di "materia" a quella di "contenuto"; e ammettiamo — sempre arbitrariamente — che parlare di "soggetti" simili gli uni agli altri (è il caso del neorealismo) equivalga a parlare di contenuti simili. Resta da spiegare perché fra alcuni soggetti simili sia stato scelto da uno questo piuttosto che quello e da un altro quello piuttosto che questo; e gli esempi ricavabili dal primo Rossellini, da Visconti e De Sica sono numerosi. Se spiegassimo il neorealismo cosí, ci accontenteremmo di somiglianze piú o meno vaste o profonde, ma non scopriremmo l'unità del movimento. E si tratta proprio di unità, su di un piano che potrà parere piú generico e vago, ma che è nella sostanza molto preciso e riconoscibile. La realtà del dopoguerra italiano ha posto i registi dinanzi alle proprie responsabilità; e non tanto — anche qui bisogna guardarsi dall'equivoco — alle responsabilità di uomini, quanto e soprattutto alle responsabilità di artisti. Responsabilità significò fortissimo impegno morale, bisogno di costruire su basi che fossero comuni alla maggioranza degli uomini. Bisogno di creare un'arte che fosse partecipazione sincera e seria alla vita e che avesse quindi la capacità di interpretarla nel profondo. Questa responsabilità fu comune a tutti, e fu eguale per tutti coloro che diedero origine — in totale buona fede e non solo per volontà (e sia pure la piú nobile delle volontà) — al neorealismo. Per questo si poté anche dire che il neorealismo è stato una "esperienza di libertà"; per questo, tale interpretazione — via via che il problema si chiarisce — va diffondendosi al di fuori dell'ambito cinematografico e qualcuno già la applica al neorealismo come fatto letterario o, perfino, al neorealismo come fatto di cultura (si veda l'« Inchiesta sul neorealismo » promossa dal terzo programma

Sopra: *Carlo Battisti, l'interprete principale di* Umberto D., *il nuovo film di De Sica e Zavattini.* Sotto: *da* Achtung! Banditi!, *film neorealista del preparatissimo regista Carlo Lizzani.*

Anna Magnani in un'altra inquadratura di Bellissima. *Forse con questo film di Visconti la Magnani offrirà la sua maggiore interpretazione.*

della R.A.I. ed ora pubblicata in sintesi: Edizioni Radio Italiana, 1951).

Il neorealismo, afferma Luigi Chiarini, è in crisi. Ci si può domandare, giacché crisi può sempre avere un doppio significato: crisi di trasformazione e di rinnovamento, o crisi definitiva, di decadenza? Domanda che, allo stato attuale dei fatti, non può trovare risposta. Per la prima tesi sembrerebbe stare un film come *Cronaca di un amore* di Michelangelo Antonioni, che ha inaugurato una sorta di narrare "oggettivo" e quasi spersonalizzato pur senza rinunciare all'impegno morale (ed ha con ciò segnato un distacco nettissimo dalle posizioni del neorealismo come è stato inteso finora); per la stessa tesi può anche stare, su di un piano minore, *Luci del varietà* di Lattuada e Fellini, caratterizzato da una umiltà tutta crepuscolare nell'accostarsi alla vita di un piccolo mondo, nel condannare pacatamente alcune ambizioni sbagliate; e questo senza tagli netti, senza asprezze, con un desiderio di comprensione addirittura eccessivo (anche qui il distacco dal "neorealismo" è palese). Per la seconda tesi sta quel processo di lento isterilimento cui il neorealismo si sottopone a mano a mano che si conformizza. Un processo di tal genere è pressoché inevitabile per qualsiasi movimento. Aumenta il conformismo, si affievolisce la responsabilità. Anzitutto, si diviene conformisti nei riguardi delle formule che sostituiscono, dapprima nell'animo dei mediocri e degli epigoni, le ragioni vitali d'una corrente e che si diffondono a tal punto da offuscare anche i chiari intendimenti degli artisti autentici. Dopo aver cercato di creare (riuscendovi) un'arte capace di interpretare la vita nel profondo, ci si adagia nell'interpretazione già data e la si considera valevole anche al di fuori della occasione che l'ha favorita: all'esigenza dell'interpretazione si sostituisce senz'altro l'interpretazione che ha avuto fortuna. Il conformismo è nato. Ma non è tutto qui. Chiarini sostiene: « L'involuzione e la crisi del film neorealista non significa che sia venuta meno l'ispirazione o che si sia inaridito il talento di tanti uomini, ma che mancano le condizioni oggettive per una espressione veramente libera ». E poco prima aveva affermato: « Sui registi, a limitarne la possibilità di espressione, influiscono infiniti fattori: dalle ragioni di cassetta della produzione, alle preoccupazioni di censura e a una legge che col suo automatismo favorisce la speculazione. Influisce grandemente anche in forme indirette e in modo del tutto inconsapevole il "clima politico" ». Tutto ciò significa due cose, entrambe assai importanti. Primo: che l'artista è costretto a soggiacere ad imposizioni esterne, di varia natura. Pur ammesso che, nel cinema, ciò è sempre avvenuto, tranne che per rarissimi e brevi periodi ora in questa ora in quella nazione, è chiaro che occorre porvi rimedio. Non ci si può arrendere dinanzi alle situazioni di fatto, quando abbiano conseguenze gravi per l'espressione artistica. Secondo: che l'artista soggiace spontaneamente all'"ambiente". Dopo aver cercato (quando abbia cercato) di lottare contro le imposizioni, si assuefà a poco a poco a esse, si ingegna di conoscerle a una a una per prevenirne i rigori, ne immagina addirittura delle nuove accanto a quelle effettivamente esistenti ed a queste e a quelle si adegua. L'artista, giunto a questo punto di autolimitazione, sente sempre piú indebolita la sua posizione morale (proprio quella che piú aveva cercato di affermare, all'inizio), e cerca di salvare il salvabile. Presto si convince di riuscirvi, e cessano per lui tutti i dubbi. Ha ormai la coscienza tranquilla.

Ora — ed è questo realmente il punto — la sua ispirazione finisce per isterilirsi, il suo talento si inaridisce. Non si può giocare impunemente con il conformismo. Non si può dividere in due la propria personalità, considerarne intatta una parte ed essere certi che per il resto non v'è da preoccuparsi. Si finisce per pagare lo scotto, proprio sul piano dell'ispirazione e del talento, sul piano dell'intera e inscindibile personalità di artista. La crisi del neorealismo potrebbe essere tutta qui. E in tal caso, sarebbe irrimediabile. Ma nessuno (o quasi nessuno) dei nostri registi maggiori è ancora giunto a questo livello di soddisfatta autolimitazione e, insieme, di superbia. Per questo, anche senza contare gli esperimenti nuovi (come *Cronaca di un amore*) che sono ancora troppo incerti per farci comprendere dove sfocieranno, non ci sembra di dover scegliere fra le due tesi — crisi di trasformazione e crisi di decadenza — la seconda. Almeno, per il momento.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

2

Il mito di Hollywood e la sua vittima

IL BOCCASCENA, con il suo punto di vista convenzionale e fisso, significa, per usare una distinzione popolare da maestro di scuola, che l'autore decide se i caratteri sul teatro debbono essere piú grandi o piú piccoli del vero (il pubblico) o di grandezza naturale. Per la macchina da presa, dotata di un'ubiquità che bandisce le convenzioni sceniche in piú larga e totale misura di qualsiasi trucco scenico sperimentale, il punto di vista è fluido sia nello spazio, sia nel tempo. Alla macchina da presa è persino permesso di diventare psicologicamente fluida, trapassando dalla narrazione usuale in terza persona a quella in prima persona, con i relativi vantaggi e limiti (*Lady in the Lake*). Disgraziatamente le restrizioni poste alla libertà d'azione della macchina da presa nel film narrato in prima persona sono tali che l'estensione psicologica è piú che controbilanciata dalla contrazione temporale e spaziale. La soluzione venne trovata utilizzando accorgimenti come il racconto a rovescio che guida la voce del narratore a una terza persona cui si riferisce l'azione. Alcuni film, come *Caligari*, fanno uso di una sceneggiatura in prima persona con una narrazione cinematografica in terza persona. L' ''impersonalità'' del punto di vista del film, per cui la macchina da presa guarda sempre dal di fuori, tiene continuamente in iscacco quello che altrimenti sarebbe il suo potere illimitato. Lo sviluppo tecnico del film di Hollywood ha superato tutti gli ostacoli eccetto uno: il fatto cioè che non possiamo avere dati sensibili posseduti da spiriti diversi dal nostro. Gli spettatori hanno in comune con la macchina da presa questa manchevolezza, perché essi vanno dove essa va. Hanno però in comune anche la sua impersonalità e la sua onnipotenza per quanto si riferisce ai caratteri del film. Da questo punto di vista il film è piú angusto della vita, del pubblico, ed è difficile vedere come possa essere maggiore. Se la macchina da presa si identifica con la prospettiva piú limitata di un unico attore, scivola nel sofisma della prima persona; in caso diverso rimane l'Occhio Onnipresente. Dato che lo spettatore si identifica con la macchina da presa, le sue relazioni con l'insieme delle parti sono definite dai termini secondo i quali ogni parte vien recitata. I caratteri sullo schermo possono essere uguali a quelli del pubblico (vita) solo nel caso in cui la macchina da presa imiti la fissità della scena. Se il film non è altro che una commedia fotografata, come molti cosiddetti film di oggi, e della macchina da presa si fa un uso puramente teatrale, semplicemente scandito dalle battute del dialogo, con uno scenario studiato in modo da dilatare la scena (come nelle gigantesche produzioni musicali) non si presenta nessun problema tipicamente cinematografico.

I limiti e le risorse puramente meccanici del cinematografo valgono a creare la sua

——>

Audrey Totter in* The Lady in the Lake *(« La donna nel lago », 1946) di Robert Montgomery.

estetica peculiare, in entrambi i casi del cinematografo in generale e in quello delle sue specie di Hollywood. Il processo di depersonalizzazione del film è stato largamente utilizzato a Hollywood nei disegni animati "slapstick", una forma che recentemente sostituí alle parole i colpi di scena e divenne la moderna commedia brillante. Entrambi concorrono al processo distruttore del film spogliandolo dal perduto elemento rituale e dal rito, dalla sua parte frammentariamente sacramentale, da ogni vecchio elemento sociale a vantaggio di un'anarchia comica. Molta di questa comicità deriva dalla pedanteria con cui si interpreta la funzionalità: si ricorre alle torte alla crema e ai mobili sfasciati, per caratterizzare l'assassinio, il matrimonio mal riuscito e i malfermi pilastri della società. Tra queste scene fioriscono le commedie brillanti. Hollywood ha cosí utilizzato la tendenza de-personalizzatrice del mezzo artistico per esprimere la violenza dis-umanizzatrice propria del comportamento americano in certe epoche; però le due tendenze debbono essere tenute distinte. La prima è una condizione necessaria, ma non sufficiente, della seconda. Parimenti il film "western" si colloca in un paese inesistente, immaginato con una certa fiacchezza: vale a dire che tempi e luoghi siffatti possono essere esistiti, tuttavia l'azione è intrinsecamente favolosa. Le sue convenzioni si possono far risalire piuttosto al modo surrealista che a quello storico (vedi per esempio la sequenza del West in *The Secret Life of Walter Mitty*) come in tutti i film. Le cavalcate di cow-boys sono il contributo di Hollywood al suo mito, l'elemento non storico apportato al genere del film. Perché per suo peculiare carattere il film è antistorico. La fluidità spazio-temporale, l'onnipotenza visiva e uditiva, origine della de-personalizzazione cinematografica dell'attore, e la sua immediatezza psicologica per il pubblico, stanno a significare che non si possono ritrovare le condizioni richieste per il dramma storico o per la biografia. La macchina da presa dissolve proprio il senso storico. Uno dei requisiti necessari alla valutazione storica è la consapevolezza della differenza che corre tra allora e ora, e la natura specifica del film sta appunto nella potestà di cancellare questa differenza e di trascurarla. Nel costruire un carattere storico si incontrano naturalmente le stesse difficoltà che per un carattere cinematografico in genere. Senza carattere in senso teatrale, ad eccezione di quelli tenui quanto la vita (gli animali), diventano impossibili biografie storiche e drammi. Le qualità antistoriche del film sono bene esemplificate dalle esagerazioni che troviamo nelle *Pearls of the Crown* di Guitry, la cui tecnica cinematografica simile a un rapido montaggio parallelo riduce la successione storica a una scipitaggine. Gli episodi si susseguono arbitrariamente e i legami hanno pochissimo a che vedere con la relazione in cui storicamente stanno tra loro. All'insuccesso totale di film in costume sullo schermo ha un poco supplito, nei film europei, la maggior intelligenza scenica dell'opera: parti, situazioni e dialogo sono stati spesso trattati con uno scrupoloso studio delle circostanze storiche. Molte produzioni francesi hanno dato prova di un'intelligenza scenica acutissima, ma né nei film a soggetto storico né in quelli a soggetto contemporaneo si sono ottenuti risultati veramente buoni, e ciò perché non si è fatto ricorso alle virtú peculiari del cinematografo.

Un'altra specie di intelligenza anticinematografica è stata esplicata nel film sperimentale. In molti casi (*Le chien andalou*, *Dreams that Money Can Buy*) la tendenza è di porgere il materiale alla macchina da presa posta a conveniente distanza e di farlo sfilare davanti all'obiettivo come se lo spettatore fosse un cliente che compera un vestito. Un film ad ogni modo non è mai fatto per soddisfare il nostro interesse per le analisi freudiane o l'arte moderna o per la passiva resistenza dello spettatore allo spettacolo del sangue in technicolor, e per nulla poi per i tentativi dell'obiettivo. E' fatto per quello che *fa* la macchina da presa, e se la macchina da presa non fa nulla, non è fatto neppure il film. Una pellicola sperimentale non nasce dal semplice impiego di temi non convenzionali, ma da un uso sperimentale: un dramma in costume usato come substrato di un vero film, può subire una metamorfosi che lo rende irriconoscibile.

La cosí detta commedia brillante moderna spoglia il cinema di ogni elemento umano e sociale a vantaggio di un'anarchia comica, spesso pericolosa.

Se quanto abbiamo detto è vero, le produzioni cinematografiche che dipendono interamente dall'intreccio e dal comportamento dei personaggi sembrano condannate fin dalla nascita. Un attore "umano" esprime entrambe le cose: se stesso e la storia, in una lotta con i problemi della macchina da presa, dà vita al contrasto tra "realtà ordinaria" e "realtà" dello schermo, che deve esplicare una vita diversa da quella fatta di carne e di sangue dell'attore. Il dramma teatrale e la tragedia vogliono protagonisti di tale formato da influenzare, o capaci d'intendere, gli avvenimenti ai quali partecipano. I personaggi sullo schermo non possono crescere in ugual misura; Shakespeare non può essere trasportato tale e quale sullo schermo, piú di quanto non lo possa essere Dante. Una parte come quella di Amleto presenta le difficoltà della "prima persona" nel film nella forma piú acuta, perché il linguaggio teatrale della tragedia dispone di una libertà assai maggiore di quanto non avvenga sullo schermo. L'importanza del rapporto tra linguaggio e azione nel film è inversa a quella sulla scena. Si può leggere un dramma, ma non un copione cinematografico. Si può vedere un film, un dramma deve essere anche udito. I monologhi dell'*Hamlet* o sono pure successioni sonore accompagnate dalle fotografie di un attore che recita, oppure sono i soliloqui della macchina da presa. Questa per darci una versione del linguaggio shakespeariano, dovrebbe realizzare l'equivalente visivo di esso, naturalmente in forma meno fedele di una versione in lingua straniera. Le attuali rappresentazioni cinematografiche di Shakespeare (i prototipi di tutti i drammi filmati) vanno dalle messe in scena colossali quali *Henry V* di Olivier, nato all'aria aperta, ai film culturali di Hollywood (*A Midsummernight's Dream*) che rappresentato i rimorsi di coscienza dei produttori di film. Al cinematografo sono connessi tanti progressi inessenziali che le cose che fa vengono affogate in quelle che *non fa*: tragedia, dramma nobile, commedia sofisticata, capriccio letterario, fiaba dotta, spettacoli di "vaudeville" di Broadway, opere liriche, esercitazioni sulla "musica seria", film "intelligenti" di divulgazione e di educazione. Quello che c'è di ben fatto — certi documentari, certi film d'avventura, le commedie brillanti, i film di grangsters, i melodrammi, i disegni animati, molte produzioni francesi, russe, tedesche, scandinave, italiane, esperimenti nell'astratto, nell'irrazionale, in forma di danza — rappresentano una piccolissima parte di quello che potrebbe essere fatto.

La situazione del film è un cerimoniale e un rito per il pubblico, come l'oscurità della sala, la preparazione comune, l'attesa. Forse, dunque, come sempre la danza sacra e lo sforzo religioso, può trovare piú facilmente il materiale immediato nel mito o nel simbolo mitico, negli spazi al limite del subcosciente. I suoi drammi e i suoi temi non hanno bisogno di venir articolati in parole come nella letteratura teatrale, perché il dialogo sonoro non è propriamente parlato dentro al mezzo espressivo, o meglio il dialogo può assolvere quella parte che James voleva assegnare alle illustrazioni dei suoi romanzi: « non debbono avere un rapporto diretto al testo o sgravarlo delle sue responsabilità ». L'articolazione drammatica del film deve essere regolata in termini di movimento visivo. Ecco perché non è tanto facile liberare il film dal carattere teatrale del dramma scenico e da tutti gli altri accessori. Il film assomiglia piuttosto a una danza prolungata e ampliata, a un ordine estetico imposto al movimento in qualunque luogo avvenga e qualunque sia il suo veicolo. La macchina da presa insegue la linea astratta del movimento, tensione e distensione, che compie essa stessa girando, ad onta del soggetto; simile in questo all'organizzazione geometrica di un quadro, la macchina da presa traccia un filo ordinatore sullo schermo e il piano sul quale realmente opera è preesistente alla trama, al carattere e al finale ben aggiustato, come il mito della caduta precede la favola di Adamo ed Eva. Il filo conduttore può svolgersi altrettanto rapidamente di un inseguimento in un disegno animato e con la massima cura di porre in mostra le strutture — giustificazione del film — come in Jonson, o può anche dar l'impressione di essere apparentemente negletto, come nei film di avventure; ma in realtà il film è una sorta di balletto, retto da convenzioni altrettanto rigide circa ciò che deve accadere a chi viene preso dalla sua stretta. E' quindi una forma di possesso per il pubblico (noi possediamo la vita della macchina da presa), una nuova concezione dei nostri poteri, e, volenti o nolenti, si sostituisce alla psiche greco-cristiana nel teatro e nella nostra vita, sostituzione altrettanto inevitabile di quella del trattore al cavallo.

ROBERT BROWN

Città del Messico: vista aerea degli studi Churubusco, tra i piú grandi dell'America Latina.

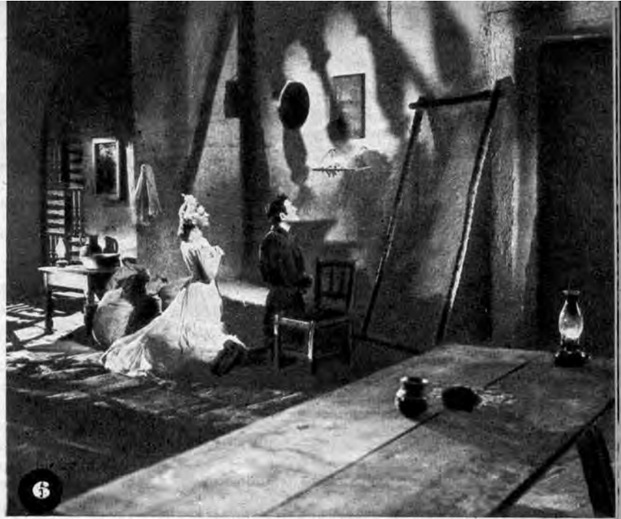
Nasce con Zapata il film messicano

Gli operatori in un primo tempo si limitarono a riprendere episodi dei movimenti rivoluzionari, lasciando un archivio foto-cinematografico di grande valore storico. Nel 1931 arrivò Eisenstein, e nel dopoguerra si imposero registi come Emilio Fernandez.

LA STORIA del cinema messicano ha inizio nel 1896, quando Salvador Toscano importa il primo apparecchio Lumière per ripresa e proiezione e gira i primi brevissimi notiziari destinati a completare, con le pellicole che arrivavano dalla Francia, i programmi di una sala esistente nella capitale. Nel 1910 viene effettuato il primo tentativo in grande stile, con la realizzazione di una pellicola a soggetto: *El grito de Dolores;* l'esperimento fallisce e nessuno vuole piú investire capitali nel cinema. I pochi operatori e fotografi si limitano, per vari anni, a riprendere scene dei successivi movimenti rivoluzionari (Madero, Zapata, Villa, Carranza, Obregon), lasciando un archivio foto-cinematografico di grande valore storico. Bisogna attendere il 1916 per avere la prima pellicola a soggetto: *Fatal orgullo,* diretta da Filippe de J. Haro, fotografata da Ezequiel Carrasco e interpretata da Manuel de la Bandera. Nello stesso anno Carrasco dirige e fotografa un film ispirato all'opera di D'Annunzio *Il fuoco.* Dal 1916 al 1930 la produzione è limitata a una cinquantina di film. L'unico che possegga requisiti artistici è *Tabaré* (1917) diretto da Luis G. Lezama che può considerarsi il primo successo internazionale riportato dal cinema messicano. Nel novembre 1931 si inizia la lavorazione della prima pellicola sonora: *Santa* per girare la quale sono chiamati da Hollywood l'attore Antonio Moreno per dirigerla e Alex Phillips per fotografarla. Interprete principale fu Lupita Tovar. *Santa* è la storia di una ragazza che, cacciata dal padre perché uscita a fare una passeggiata con un soldato (in alcuni paesi del Messico esistono ancor oggi costumi rigidi e inflessibili), scende tutti i gradini della perdizione e muore abbandonata da tutti. Il film piace e ottiene un buon successo commerciale; ciò induce varie persone a investire forti somme nell'industria cinematografica e a tentare l'esportazione nelle repubbliche del Centro e del Sud America. Pochi sono però i competenti, e i molti film realizzati in questo periodo risultano mediocri; ma vengono costruiti nuovi teatri di posa, muniti dei piú moderni impianti sonori e si inizia una regolare produzione che segna la nascita dell'industria cinematografica messicana.

Nel 1934 Alberto R. Pani, valendosi dell'esperienza acquisita a Hollywood durante un suo soggiorno, fonda gli "Studios Clasa" con dieci teatri di posa, laboratori, un ben attrezzato reparto trucchi (l'unico esistente a tutt'oggi nel Messico) e dà inizio a una produzione di pellicole in proprio. La prima è *Vamos con Pancho Villa* diretta da Fernando de Fuentes e interpretata da Raul De Anda e da Alfonso Sanchez Tello. La "Clasa", iniziata bene la sua vita, scrittura i migliori attori e li tiene sotto contratto esclusivo, spendendo molto piú di quanto guadagnava, e in breve tempo è costretta a chiudere i battenti. In questo periodo "aureo" debutta Maria Felix, un cui film, *Doña Berbara,* ottiene buon successo. Intanto in Messico inizia a farsi strada un gruppo di appassionati che dovranno dare, in un secondo tempo, nuova linfa al cinema locale. Tra questi é Emilio Fernandez, che aveva lavorato negli Stati Uniti con un'altra messicana, Dolores del Rio, quando questa primeggiava come " diva esotica ". Nel 1934 Fernandez inizia la sua carriera di attore con una piccola parte in *Corazon bandolero* e interpreta successivamente *Janizio* diretto da Carlos Navarro e fotografato da Jack Drapper. Vari cineasti avevano a piú riprese tentato, senza conseguire risultati degni di menzione, di portare sullo schermo la vera vita degli "indos": Luis Marquez, a esempio. *Janizio,* una leggenda che ha per sfondo la vita dei pescatori sul lago di Patzcuaro, sarà poi il soggetto di altri due noti film: *Maria Candelaria* e *Maclovia.* Nel 1938, non essendo piú sufficienti gli studios "Clasa" a causa della produzione, sempre in aumento, vengono costruiti gli studios "Azteca", che sono i piú grandi del Messico: contano 18 teatri di posa, laboratori propri per sviluppo e stampa e l'equipaggiamento per ospitarvi le principali case produttrici. Nel 1940 il ci-

Il regista e l'operatore piú noti del cinema messicano: Emilio Fernandez e Gabriel Figueroa.



1) L'operatore Alex Phillips, il maestro di Figueroa, controlla con l'esposimetro l'illuminazione prima di riprendere una scena. - 2) Una inquadratura di El Cristo de oro, *realizzat. nel 1927 da Manuel Ojeda. - 3) Manuel Ojeda (alla destra della macchina da presa) durante la lavorazione di* Conspiración *(1928). - 4) Lupita Tovar e Carlos Orellaña in* Santa, *la prima pellicola sonora messicana. - 5) Maria Teresa Orosco, Emilio Fernandez e Gilberto Gonzales in* Janizio *(1934): il film di Carlos Navarro che darà l'avvio a* Maria Candelaria *e a* Maclovia. *- 6) Zully Moreno e Pedro Armendariz in* Tierra baja *di Miguel Zacarias. - 7) Rodolfo Acosta e Marga Lopez in* Salon Mexico *di Emilio Fernandez. - 8) Da* Susana, *recentissimo film diretto da Luis Buñuel. - 9) Da* Mariachis *di A. F. Bustamante, realizzato con pellicola a colori. - 10) Elsa Aguirre in* Lluvia roja *diretto da René Cardona.*

nema messicano entra in crisi a causa della forte intromissione nel mercato cinematografico dell'Argentina, ma la seconda guerra mondiale lo salva: l'Argentina si ritira, l'Europa non può esportare pellicole e gli Stati Uniti sono impegnati nella produzione in grande scala di film di guerra e di propaganda. Di punto in bianco il Messico si trova nella necessità di far fronte al mercato interno, a quello spagnolo e a quello centro-sud-americano. In questo periodo comincia il vero progresso del cinema messicano, che può contare su capitali robusti e su tecnici e artisti sempre piú esperti. Nel 1942 Fernandez dirige la sua prima pellicola (della quale scrive pure il soggetto e la sceneggiatura) e vi interpreta un piccolo ruolo. Si intitola *La isla de la passion*, interprete principale ne è Pedro Armendariz. Nel 1943 con *Flor Silvestre* (« Messico insanguinato »), si unisce a Gabriel Figueroa con il quale gira nel medesimo anno *Maria Candelaria* che, guadagnando il premio della fotografia alla Mostra veneziana del 1945, rende celebre in tutto il mondo la coppia Figueroa-Fernandez.

Il mercato messicano può contare su circa 1500 cinematografi, dei quali 100 nella sola Città del Messico. Per questo ha un bilancio molto limitato e sono poche le produzioni che superano incassi di un milione di pesos messicani (70 milioni circa di lire italiane); la maggior parte incassa una media di 400.000 pesos (28 milioni Lit.). Prevedendo però un aumento nelle esportazioni c'è la tendenza ad elevare il prezzo medio delle pellicole normali e ad aumentare il numero delle cosiddette superproduzioni. Prima della guerra il Messico realizzava in media 40 pellicole all'anno, ora ne produce piú di 100 e questa cifra è in lieve aumento. Manca però del tutto la produzione dei documentari e dei cortometraggi. Vengono girati notiziari vari e alcune brevi scene pubblicitarie che sono proiettate settimanalmente nel "Noticiario Mexicano E.M.A.". Alcune grandi case hanno rubriche fisse, come la Birreria Monteczuma di Orzaba, la quale offre visioni del "Mexico Incognito" e il "réportage" delle corride che si svolgono nella Plaza Mexico. Durante la guerra vengono costruiti con capitale americano e messicano gli stabilimenti di Churubusco e di Tepeyac, che dispongono complessivamente di 19 teatri di posa e di propri laboratori. Ultimamente il Generale Abelardo Rodriguez, ex presidente della Repubblica messicana, ha comperato gli Studios Tepeyac con il proposito di tenerli sempre all'avanguardia tecnicamente in maniera che gli americani che producono film in Messico si possano valere di tutti gli aggiornamenti tecnici su cui possono contare a Hollywood. Da poco si sono inaugurati gli studios San Angel, fondati da Jorge Stahl (uno dei migliori tecnici del cinema locale), che sono tra i piú moderni e meglio equipaggiati del mondo. Tra i registi, non c'è il solo Emilio Fernandez che realizzi opere di valore. Miguel Zacaria ha diretto, tra l'altro, *Soledad* (« Figlio mio »), *La voragine* e *El dolor de los hijos*. Recentemente ha terminato *Tierra baja* con Pedro Armendariz: uno dei migliori film prodotti nel 1950. Roberto Gavaldon ha diretto alcuni film impegnativi, *La barraca*, dal romanzo di Iblasco Ibanez e *La otra* (« Vita rubata »). A Tito Davison si devono gli ultimi due film girati in Messico di Maria Felix: *Que Dios me perdoni* e *Doña Diabla*. Questo regista ha terminato da poco *La mujer que yo ame*, un film d'atmosfera interpretato da Elsa Aguirre e da Fernando Rivero, che fu uno dei primi scenografi del cinema sonoro messicano e uno specialista in pellicole musicali. Si possono anche ricordare Rafael Sevilla, che ha diretto i primi film sonori messicani; Julio Bracho, al quale si deve l'ottimo *Historia de un grande amor* che ha guadagna-

to vari premi; Alfredo Crevenna, Raul de Anda, Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro, Chano Urueta, Miguel Contreras Torres e infine una donna: Matilde Landetta. Tra i direttori della fotografia, oltre a Figueroa, sono da ricordare Alex Phillips cui si debbono circa il 40% dei film sonori girati in Messico, Jack Drapper, di origine americana. E ancora, Nacho Torres, i fratelli Raul e Agustin Martinez Solarez, Ezequiel Carrasco, Victor Herrera e Jorge Stahl Jr. Facciamo ora un elenco di artisti e di tecnici attualmente piú dotati: Dolores del Rio, Maria Felix, Columba Dominguez, Maria Elena Marquez, Miroslava, Elsa Aguirre, Charito Granados, Gloria Marin, Marta Hoth, (nata in Italia), Patricia Morán e Rita Macedo. Tra gli attori ricordiamo: Pedro Armendariz, Roberto Cañedo, Arturo de Cordova, Jorge Negrete, Tito e Victor Junco, i quattro fratelli Soler, Fernando Fernandez, Pedro Infante, David Sylva, Agustin Lara (il noto compositore di canzonette e ballabili) e i comici Mario Moreno (Contínflas), German Valdes (Tin Tan), Fernando Soto (Mantequilla), Jacquin Pardave , Manolin e Shilinsky, Resortes.

Diversi stranieri lavorano nel cinema messicano. Tra essi, sono particolarmente noti gli spagnoli Luis Buñuel e Jaime Salvador (entrambi registi), gli argentini Luis Aldas e Libertad Lamarque, e la cubana Maria Antonieta Pons. Saltuariamente hanno recitato in film messicani Buster Keaton (che interpretò *El moderno Barba Azul*, 1946) e Ramon Novarro (*La virjen que forjo una patria*, 1942), entrambi ritenuti a Hollywood dei "finiti". A questo genere di collaborazioni bisogna poi aggiungere i film realizzati nel Messico da" troupes" straniere e con capitali stranieri: da *Que Viva Mexico!* di S. M. Eisenstein (1931) a *Viva Villa!* di Jack Conway (1934). Negli ultimi anni sono stati inoltre realizzati *The Treasury of Sierra Madre, Honeymoon in Mexico, Captain of Castille, The Fugitive, Beloved, The Brave Bulls*. Sono inoltre in progetto alcuni film in doppia versione spagnola e inglese. Il primo, attualmente in lavorazione, è *Stronghold* di Steve Sekely, di cui sono interpreti Veronica Lake, Zachary Scott, Arturo de Cordova, Roberto Canedo. Il problema del colore è stato sempre all'ordine del giorno negli stabilimenti messicani. I primi film furono girati in Cinecolor con un risultato piú che mediocre: *Asî se quiere en Jalisco* (1942), *China Poblana* con Maria Felix, *Allá en el Rancho Grande* rifacimento, ma di gran lunga inferiore della edizione originale che guadagnò il premio della fotografia a Venezia nel 1938, di un film dal medesimo titolo; *Fantasia Ranchera* girato in 16 mm. con sistema Kodachrome e trasportato in 35 mm. in Cinecolor; nel "trasporto" sono andate perse tutte le buone qualità della fotografia di Alex Phillips; *Quadro Vidas* girato in 16 mm. in Kodachrome e trasportato in 35 mm. in Anscocolor; *Mariachis* ripreso in 16 mm. col Kodachrome Commercial e amplificato a 35 mm. su pellicola Anscocolor. Eduardo Fitzgerald e Carlos Carabacal stanno girando con buon esito alcuni cortometraggi di pupazzi in 16 mm. Kodachrome Commercial, che verranno poi ingranditi su pellicola Anscocolor.

P. R. PERSICHINI

PANE AL PANE...

Politica cinematografica

IN ITALIA *si scrive molto di estetica, storia e tecnica del cinema: si fa dell'erudizione filmologica, si polemizza vivacemente intorno a problemi di carattere generale, come il cinema didattico e scientifico, quello per ragazzi, il valore sociale e morale del film e cosí via. Cose bellissime e sacrosante che hanno dato vita a una copiosa letteratura a cui si devono aggiungere pregevoli opere italiane e straniere pubblicate a cura di vari editori, che si vanno specializzando in questo settore. Queste indagini, che sviscerano il problema del cinema sotto tutti i suoi aspetti teorici, andrebbero, a mio avviso, completate con una maggiore attenzione verso i problemi pratici. Voglio alludere a quella attività particolare che potremmo dire di politica cinematografica e che si riferisce all'azione che il Parlamento e il Governo esercitano nel campo del cinema, attraverso le leggi, le amministrazioni statali e gli Istituti parastatali da esse dipendenti.*

Questo aspetto, è vero, viene in genere trattato dalla cosiddetta stampa tecnica, ma, a parte il fatto che quei fogli si rivolgono a un pubblico chiuso e particolare (esercenti, noleggiatori, produttori), le loro trattazioni sono quasi sempre limitate al lato economico e conseguentemente al settore industriale e commerciale. Mancano per tanto di una visione organica di quella che è e dovrebbe essere l'azione dello Stato nei riguardi del cinema. Basta solo enumerarne i vari aspetti per rendersi conto dell'importanza del problema e della necessità di realizzare una politica cinematografica coerente, armonica, "pianificata". Ecco un elenco sommario: la censura, la legge che contempla le provvidenze a favore dei film italiani, la costituzione degli organismi previsti da tali leggi e il loro funzionamento (consultiva, commissioni di censura, comitati tecnici ecc.), gli enti statali e parastatali (Cinecittà, l'Enic, il Luce, il Centro Sperimentale di Cinematografia, la Cineteca scolastica, la Sezione di credito della Banca del Lavoro, la Mostra cinematografica di Venezia, la Cineteca Nazionale), la cinematografia scientifica e quella didattica, il film di propaganda turistica, agricola e tecnica, i servizi cinematografici dei vari ministeri e dei diversi enti ecc. ecc. Si può dire, e non può essere altrimenti, che lo Stato interferisce su tutta la complessa attività cinematografica e dal punto di vista industriale e da quello artistico e morale e, infine, da quello educativo e culturale. Azione vastissima e complessa, certamente non semplice, dati i numerosi nessi e interessi in giuoco, che dovrebbe trovare una maggiore collaborazione, anche in forma di critica, da parte di quanti si interessano allo sviluppo e all'avvenire del nostro cinema.

Qui non si vogliono discutere i singoli problemi, che sarebbe assurdo il solo pensarlo per la loro stessa vastità, ma segnalare l'esigenza di una visione unitaria (e fin'ora si agisce caso per caso e spesso senza un'intesa fra le varie amministrazioni), la necessità di una politica cinematografica nazionale che tenga conto del quadro complessivo e riporti ordine e proporzione in un settore che si presenta non poco caotico. Basterà fare un esempio per rendersi conto della verità che qui si afferma.

Film "vivo" che viene ripresentato in una stagione morta: da The Petrified Forest *(« La foresta pietrificata »), realizzato da Archie Mayo nel 1936 con Bette Davis e Leslie Howard.*

L'attore Paul Muni in I Am a Fugitive from a Chain Gang (*« Io sono un evaso »*, 1932) *di Mervyn Le Roy, altro vecchio ma coraggioso e importante film che serve al pubblico per utili confronti, particolarmente rispetto alla recente produzione americana in netta decadenza.*

In un paese come il nostro, che elargisce ogni anno alcuni miliardi per i film, spettacolari e documentari, poco o nulla si fa, per mancanza di mezzi, per il cinema didattico e scientifico, che dovrebbero stare in cima ai pensieri dei governanti. Esistono enti, appositamente creati, che si dibattono da molti anni — dalla fine della guerra — nell'unico sforzo di sopravvivere: pagare, cioè, le spese generali per un'attività inesistente o quasi. Da anni attendono una sistemazione giuridica e di bilancio, ma la loro attesa è lunga come quella di Butterfly. Diceva argutamente giorni addietro un amico, che sono enti di natura filosofica come la cosa in sé o la monade leibniziana: inconoscibili; esistono solamente. Si pensi ancora alla tecnica della legge sui premi o, come piace più ai produttori, sul rimborso della tassa erariale: essa finisce per incoraggiare i film più popolari, cioè di maggiore incasso, ed io direi di sicuro incasso, a scapito di quelle opere di livello artistico, che per rappresentare, oggi, un atto di coraggio anche del produttore, meriterebbero un più largo appoggio da parte dello Stato.

Questi sono semplici accenni, ma ognuno vede l'importanza e la vastità del problema. Occorre, d'altra parte, avvertire che una collaborazione di tal genere non sarà possibile o comunque proficua fin tanto che non verrà instaurata una effettiva coscienza della res publica *e le critiche saranno espressione di una buona volontà nel contribuire a un interesse generale, e coloro i quali da tali critiche verranno toccati non ne faranno un caso personale. Il che, forse, è la cosa più difficile: ma non bisogna disperare.*

Un episodio significativo

IL DOTTOR LAGUERRE, *che si occupa dei mezzi audio-visivi al Centro di Patzcuaro — Centro regionale di educazione di base dell'America latina, creato dalla UNESCO — ha narrato a un giornalista un'esperienza vissuta a proposito del linguaggio dei film impiegati per l'istruzione delle popolazioni primitive. « Qualche anno fa si proiettava davanti a un uditorio africano un disegno animato che trattava delle zanzare portatrici di malaria. A un certo momento veniva mostrata una zanzara ingrandita a tal punto che riempiva la metà dello schermo. Ciò ebbe per effetto di mettere in allegria gli spettatori, che andarono a dormire pienamente rassicurati perché non avevano mai visto da loro una zanzara così grossa ». Episodio che si segnala a quanti si occupano di film didattici.*

Stagione morta e film vivi

SI SA CHE *l'estate per i produttori e i noleggiatori è una stagione morta perché non molta è la gente disposta a rinchiudersi in un cinema e pochi, d'altra parte, anche nelle grandi città, sono i cinematografi confortevoli e attrezzati con l'aria condizionata. Avviene, dunque, che in tale stagione si tirino fuori vecchi film o si proiettino quelli sulle cui possibilità di incasso si è molto scettici. Anche* La terra trema, *mi pare, ha compiuto il suo circuito nei mesi caldi. Il luglio e l'agosto, così, rischiano di diventare il periodo più interessante dal punto di vista delle programmazioni. Quest'anno, per esempio, a Roma si sono visti molti vecchi film di notevole valore a cominciare da* Io sono un evaso *con Paul Muni, che sono serviti al pubblico per degli utili confronti, particolarmente rispetto alla produzione americana in netta decadenza. Mentre la tecnica non ha fatto notevoli progressi è visibile, invece, la stanca genericità dei film di oggi rispetto a opere di molti anni fa, che univano a un più alto livello artistico un mordente e una problematica sociale del tutto scomparsi. Si è potuto vedere in questo torrido e burrascoso estate uno dei pochi film recenti degli Stati Uniti,* Linciaggio, *che affonda coraggiosamente l'obbiettivo in una piaga americana. Si è potuto vedere il film sovietico* Biancheggia una vela solitaria, *che oltre a essere un film notevole artisticamente e per la recitazione dei piccoli protagonisti, e per la ricostruzione ambientale della Russia 1905 e per la regia, misurata e sicura, ha un interesse particolare, considerato anche nel suo aspetto di film per ragazzi. Dal punto di vista educativo è veramente un modello, fondato su sentimenti umani, senza retorica e con sottili sfumature psicologiche indovinatissime, come la contrapposizione del bambino borghese a quello del popolo e l'ascendente che questo esercita. Una contrapposizione delicata, senza nessuna demagogia, che caratterizza a fondo l'uno e l'altro: piccoli e simpatici eroi della vicenda. Il successo che tutti questi film hanno avuto, nonostante la stagione poco favorevole, dovrebbe indurre a qualche riflessione gli esercenti e spingerli ad essere un poco più coraggiosi anche nei mesi invernali, riservati ai colossi del technicolor e della risata.*

LUIGI CHIARINI

Claude Laydu in Le journal d'un curé de campagne *di Bresson, tratto dall'omonimo romanzo di Bernanos, dà del personaggio principale una interpretazione psicologicamente notevole.*

Personaggi in cerca d'autore

TUTTE le possibili avventure umane — se esaminate nel loro meccanismo esteriore — possono essere facilmente riportate malgrado ogni apparenza in contrario a un numero molto esiguo di schemi, che comunque mascherati rimangono sempre gli stessi. Ciò che invece rende tali avventure praticamente infinite — a parte l'ambiente storico ogni volta diverso in cui esse si ripetono e dal quale ricevono di necessità colorazioni morali, sociali, religiose, politiche, filosofiche sempre nuove — è l'inesauribile varietà (e complessità) psicologica dei singoli uomini che le vivono. E' da prevedere perciò che anche indipendentemente da ogni considerazione di carattere artistico, arriverà il giorno in cui l'industria cinematografica, consumati tutti gli schemi e tutte le relative varianti, sarà costretta per soddisfare la fame di novità degli spettatori a cercare altre formule e a tentare quindi tra l'altro anche quella psicologica. Ammesso pure che questo giorno sia ancora molto lontano sembra ugualmente utile cominciare fin d'ora a vedere se sia possibile o meno un cinema di personaggi e avviare una discussione sui problemi che esso solleva.

Io non credo come molti ancora sostengono che il cinema sia condannato dalla sua stessa natura a rimanere « uno specchio portato a spasso per una grande strada », e che gli sia negata quindi ogni possibilità di analisi e di approfondimento interiore. Tutte le arti hanno infatti le loro limitazioni, ma esse non hanno impedito né impediranno mai ad un artista di esprimere il suo mondo interamente e compiutamente. Direi anzi che proprio da quelle costrizioni la fantasia del creatore è stata stimolata, fecondata e che senza di esse — forse — non si avrebbe arte. Non è dunque a una inesistente impossibilità intrinseca al linguaggio cinematografico che bisogna attribuire la superficialità e la rozzezza psicologica della quasi totalità dei film prodotti fino ad oggi, ma piuttosto alla pigrizia intellettuale dei loro autori i quali hanno preferito evitare gli ostacoli invece di farne — come dovevano — delle piste di lancio per il loro ingegno. Puntando tutto e sempre sull'intrigo esteriore essi hanno non solo mutilato e impoverito il mezzo espressivo, ma mutilato e impoverito la vita, che non è soltanto dramma di situazioni, ma anche e soprattutto dramma di caratteri. Ma in che modo il cinema, che può esprimere l'uomo solo o quasi esclusivamente attraverso il suo comportamento, riuscirà a rappresentare sullo schermo la complessità di questi caratteri, le loro contraddizioni, le loro segrete sfumature?

Stendhal — nel 1804 — scriveva: « Supposons qu'un sténographe pût se rendre invisible et se tenir tout un jour à côté de M. Pétiet, qu'il écrivît tout ce qu'il disait, qu'il notât tous ses jestes, un excellent acteur muni de ce procès verbal pourrait nous reproduire M. Pétiet tel qu'il a été ce jour là. Mais à moins que M. Pétiet n'eût un caractère très remarcable et n'eût fait des actions très remarquables aussi, ce spectacle ne pourrait intéresser que ceux qui le connaissent (F. N. II 179). Il y aurait un autre procès-verbal de la même journée bien plus interessant, ce serait celui que nous donnerait un Dieu qui aurait tenu un compte parfaitement exact de toutes les opérations de sa tête et de son âme. C'est-a-dire de ses pensées et de ses désirs ». Ma non possedendo questo verbale come conoscere la verità interiore? «Nous avons observé — continua Stendhal — dans nous mêmes que lorsque nous faisions tel signe, nous étions animés de telle passion. Nous avons observé souvent dans les autres de tels signes être suivis d'effets qui prouvaient que l'homme était animé de la passion que ces signes marquaient chez nous... En écrivant successivement ce qu'indiquent les signes que nous pouvons traduire chez un homme, nous parverrons quelquefois a trouver les choses les plus remarquables qui se passent en lui... ». Mi sembra che queste parole del grande scrittore francese, suggeriscano un vero e proprio « metodo di lavoro » che — pur con le necessarie modifiche — può essere felicemente trasportato dalla letteratura al cinema. Tanto piú che la nota teoria aristotelica sulla fisiognomica che in certo modo Stendhal, coscientemente o no, metteva al servizio della letteratura — è stata oggi confermata e approfondita da fisiologi, psicologhi e psicanalisti: cosicché si può oggi affermare con sicurezza che ad ogni carattere e a ogni stato d'animo corrispondono variazioni esteriori — siano esse consapevoli o meno — nella persona umana e nel suo comportamento. E se rimangono ancora molti punti oscuri, i risultati fin'ora raggiunti sono tuttavia già sufficienti per essere utilizzati con grande vantaggio dal cinema. Evidentemente però il procedimento da seguire per i film dovrà essere allo stesso tempo uguale ed opposto a quello usato da Stendhal. Uguale nella fase preliminare, preparatoria, quella che il cinematografo ha in comune con il romanzo, opposta nella vera e propria fase creativa, essendo del tutto diverso il mezzo espressivo. Infatti una volta data un'anima e una unità ai personaggi (attraverso l'analisi dei dati mimici, la loro interpretazione in profondità e la successiva ricomposizione dall'interno dei personaggi, come suggerisce Stendhal) sceneggiatore e regista dovranno — per costruire nella loro interezza « cinematografica » i personaggi stessi — ripercorrere il cammino a ritroso, risalire cioè dalle profondità psicologiche alle loro manifestazioni esteriori (che sono i volti, la mimica, i gesti, l'andatura, i gusti, l'abbigliamento, il linguaggio etc.) in modo da poter disporre di un modello perfetto in tutti i suoi dettagli a cui poter costantemente riferirsi durante la sceneggiatura e durante le riprese. Tutto questo comporta naturalmente una impostazione affatto nuova del lavoro creativo. Lo stesso soggetto infatti dovrà essere pensato non piú in funzione di piú o meno ingegnose « situazioni » ma in funzione della psicologia dei personaggi. Per cui sarà neces-

Forse un giorno l'industria, consumati tutti gli schemi, dovrà cercare nuove formule e tentare anche la creazione, su larga scala, del film psicologico.

sario impegnare la fantasia (narrativa e cinematografica) in una direzione molto diversa da quella seguita fino ad oggi: e se le storie che ne risulteranno saranno probabilmente meno ricche di « azione », questo non significherà in alcun modo una diminuzione della tensione drammatica del film. Il film acquisterà — questo sí — un altro tempo e quindi un altro ritmo (solo apparentemente piú lento) ma la tensione (lo spettacolo), se l' opera sarà riuscita, non solo rimarrà ma aumenterà notevolmente perché farà presa piú a fondo nell'anima dello spettatore. E questo sia detto anche per i produttori. Cambiata l'impostazione del soggetto, dovrà cambiare di conseguenza anche la tecnica della sceneggiatura, il cui principale scopo consisterà non solo e non tanto nel suggerire i modi e i mezzi attraverso i quali potranno essere trasformati in imagini le vicende che i personaggi dovranno vivere, ma i modi e i mezzi attraverso i quali quei personaggi potranno a poco a poco crescere e manifestarsi al pubblico in tutta la complessità dei loro caratteri e dei loro trapassi interiori. Lavoro difficile che richiederà una conoscenza notevolissima dell'anima umana e della psicologia del comportamento, una forte capacità d'invenzione e che costringerà inoltre gli sceneggiatori ad affrontare e finalmente risolvere il problema del dialogo cinematografico: perché se una serie di battute vuote — come quelle che normalmente si sentono — è insopportabile in qualsiasi film, sarebbe in un film psicologico addirittura inconcepibile.

Altro importante problema sarà quello della scelta degli attori, e della recitazione. Trattandosi infatti di far vivere sullo schermo non piú delle vaghe marionette mosse da un preciso e ben calcolato meccanismo, ma dei veri e propri personaggi, la fotogenia, la « maschera » e il « sex-appeal » non basteranno piú: «divi» e «attori improvvisati » dovranno di necessità essere eliminati. Né basterà piú quella recitazione cosí banalmente disinvolta e cosí banalmente realista a cui ci ha abituato il cinematografo da quando si è fatto sonoro. Perché il dramma di un'anima possa manifestarsi in tutte le sue sfumature su un volto o in un gesto o nel tono di una battuta, è necessario che l'attore a cui quest'anima è stata affidata, oltre ad avere un autentico temperamento sia completamente padrone dei mezzi espressivi, sia padrone cioè della sua voce e soprattutto della mimica: del volto e del corpo. Sarà quindi necessario formare — in vista delle nuove esigenze — anche dei nuovi attori: e forse piú che degli attori dei veri e propri mimi. Continuando in sostanza quelle ricerche e quegli sforzi che ai tempi del muto avevano dato cosí felici e importanti risultati.

Tutto quanto ho esposto non costituisce che una serie di appunti, di suggerimenti messi uno dietro l'altro. Non sufficientemente sviluppati, né forse del tutto esatti. Ma potranno forse servire di base per una interessante e non inutile discussione.

MICHELE GANDIN

Kathleen Ryan e Sam Wanamaker in Give Us This Day *(«Cristo fra i muratori»); con questa umanissima opera, il significativo regista E. Dmytryk offre personaggi visti in profondità.*

I REGISTI 33

ALESSANDRO BLASETTI

SI POTRA' dire qualsiasi cosa di Alessandro Blasetti, ma non ch'egli non sia innamorato e convinto del lavoro che fa, che non sia disposto a difenderlo sinceramente, a ogni costo, magari di difendere con tutto lo sfavillio della sua loquela cause schiettamente perdute. Abbiamo tutti un po' rimproverato a Blasetti la sua foga, la sua esuberanza, come quelle che gli impediscono quasi sempre di fare dei film equilibrati, armoniosi, limpidi. Ma bisogna pur dire che senza quei difetti i suoi film sarebbero privi anche dei loro pregi. Si tratta di due facce della stessa medaglia. Blasetti occorre prenderlo in blocco, cosí come è. Tirate le somme, rimarrà sempre un buon margine all'attivo. Ai « distinguo » della critica il regista ha sempre opposto una certa qual insofferenza. Lui, un tempo giornalista e scrittore, ama farsi una bandiera della pratica opposta alla teoria, e tale bandiera sventola sia al critico che ha creduto coglierlo in fallo sia all'allievo regista, che nelle aule del Centro Sperimentale attende da lui un orientamento. L'amor proprio di Blasetti è una molla sempre pronta a scattare. L'ho visto amareggiarsi, ultimamente, perché gli è sembrato che molti non siano memori di un coerente indirizzo ideologico, presente in tutta la parabola della sua attività; amareggiarsi perché sono stati attribuiti a Zavattini certi specifici meriti, riguardo a *Prima comunione*, che invece egli documentatamente rivendica; amareggiarsi perché qualcuno ha creduto scorgere in quel film un ricordo, d'altronde piú che legittimo, di Clair. Caro Blasetti. In questo eterno polemizzare, difendersi attaccando c'è tutto lui, nobilissimo don Chisciotte del nostro cinema. Ma è bene soggiungere che questo acuitissimo amor proprio non gli impedisce di sorridere di se stesso, anche se, con quel lampo ironico, sono, nello stesso tempo, presi di mira, e piú intenzionalmente, molti altri.

Uno spasso raro è, per esempio, sentir raccontare da Blasetti com'egli sia riuscito ad imparare solo dopo una dozzina d'anni di carriera l'uso dei campi e dei controcampi. Effettivamente, per il Blasetti di venti, o anche quindici anni fa, le accuse di « sgrammaticatura » si sprecavano. Ci volle la pignoleria di Renato Castellani, che gli fu assistente per *Un'avventura di Salvator Rosa*. Castellani, dunque, se la era presa a cuore. E gli spiegava, pazientemente, che a un campo cosí e cosí corrisponde, angolazioni alla mano, un controcampo colà e colà. « Sí, sí », faceva Blasetti, e applicava alla rovescia. Pare che il povero Castellani si fosse ridotto alla disperazione. Ma il fatto sta che la grammatica del cinema Blasetti, che aveva già dietro le spalle una dozzina di film, finalmente si decise ad impararla. Questo particolare curioso ci aiuta ad avviarci nella analisi della lunga attività di Blasetti. La quale, ai suoi inizi, fu, appunto, contrassegnata chiaramente dalle caratteristiche, positive e negative, di istintività del suo autore. Un pioniere, Blasetti, possiamo dirlo senza retorica. I cui inizi coincidono praticamente, con l'avvento del sonoro. Sebbene la sua prima esperienza, *Sole* (1929) si collochi ancora alle estreme soglie del muto. Un film, quello, giovanile, ma già in linea con l'esigenza blasettiana di esprimere

Ettore Petrolini (con la maschera) in Nerone, *diretto da Alessandro Blasetti nell'anno 1930.*

dei contenuti attuali e il piú possibile vivi, magari addirittura universali. A quel tempo era di moda la bonifica, e il racconto si aggirava su tale tema. La ricerca di personaggi "sani" era già un'altra caratteristica del regista. A quel film si collegò *Terra madre* (1930), che si proponeva, con onesto convenzionalismo, di predicare il "ritorno alla terra". Era già evidente in

LE INTERVISTE DI "CINEMA"

DUVIVIER SI INCONTRA CON DON CAMILLO

JULIEN *Duvivier è da qualche settimana in Italia per ultimare la preparazione del suo prossimo film* Don Camillo, *che si ispira all'omonimo libro di Guareschi. Il film entrerà in lavorazione verso i primi di settembre e sarà prodotto dalla Amato-Rizzoli in coproduzione con una casa francese. Abbiamo incontrato Duvivier mentre stava partendo da Roma per un viaggio d'ispezione in Emilia alla ricerca di un paese adatto a fare da sfondo a* Don Camillo, *e gli abbiamo rivolto alcune domande sul nuovo film:*

— "Don Camillo' costituisce una novità rispetto agli altri suoi film?

— *No. Tanti e tanti anni or sono mi sono piú volte dedicato al film "joyeux". Nessuno ricorda questi film; non me ne ricordo nemmeno io. Comunque non si creda che ami esclusivamente i soggetti a forti tinte. Quando un argomento mi piace molto, come* Don Camillo, *se posso realizzarlo cinematograficamente, lo faccio. Avevo avuta occasione di leggere il libro di Guareschi non appena era apparso in edizione francese e lo trovai estremamente divertente. Poi, durante un breve soggiorno in Italia "en tourist", incontrai in un ristorante romano il produttore Amato che aveva acquistato i diritti per la riduzione cinematografica dell'opera e ci mettemmo d'accordo.*

— Che cosa vuol dire con questo film? Ha intenzione di agitare qualche problema?

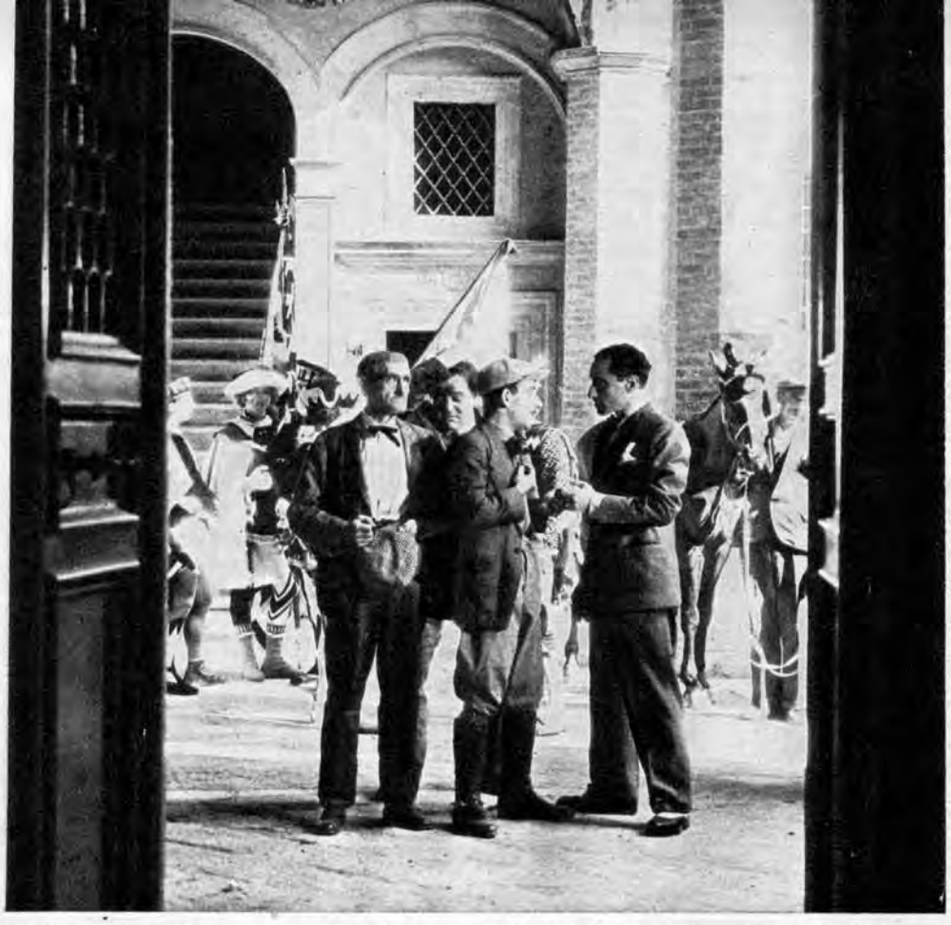
— *Nessun problema politico o sociale. L'unica cosa che si vuol dire è che al di là di ogni idea politica gli uomini dovrebbero sentirsi fratelli su un piano umano e su questo intendersi. Questo è quanto l'autore del libro si propone e questa è l'unica intenzione del mio film.*

— Che cosa pensa della coproduzione?

— *Economicamente credo che sia vantaggiosa. Artisticamente non so. E' il primo film che dirigo in queste condizioni. Certo si è che non ho mai visto un film coprodotto raggiungere dei valori artistici. Ho paura che per accontentare il pubblico francese e quello italiano, per cercare di dare ad ognuno quello che desidera si finisca col non appagare nè l'uno nè l'altro. Quindi mantengo molte riserve su questo esperimento. Vedremo alla fine. Debbo dire che per ora non si è profilato nessun inconveniente: la sceneggiatura del film è stata curata personalmente da me e da Rene Bargelle, ho ottenuto gli attori che volevo: Fernandel per la parte di Don Camillo e Gino Cervi per quella di Peppone e anche per i ruoli minori non è stato difficile raggiungere l'accordo. Vedremo.*

Julien Duvivier. Attualmente si trova in Italia per realizzare il Don Camillo *di Guareschi.*

— Pensa di realizzare questo film ispirandosi a qualche esempio, oppure ha una



A sinistra: *Sandro Salvini e Leda Gloria in* Terra madre *(1930).* A destra: *da un'inquadratura di* Palio *(1931), film interpretato da Leda Gloria e Guido Celano.* Sotto: *da* 1860 *(1933), il capolavoro di Alessandro Blasetti che qualche critico considera il capostipite del nostro neorealismo.*

Blasetti da un lato un gusto per un cinema di largo respiro, un cinema che rompesse il cerchio dei teatri di posa e respirasse aria aperta, dall'altro un pronto interesse verso i problemi proposti dal sonoro, una ricerca di applicazioni del nuovo mezzo espressivo, da inserirsi su una spontanea inclinazione al grande affresco pittorico, pure fondamentale in lui. Non so se sia proficuo ripercorrere intero il cammino del regista, anche nelle sue tappe trascurabili, come certe edizioni filmiche di successi teatrali, (*Nerone,* 1930), come certe commediole di marca Cines (*L'impiegata di papà,* 1934). Saltiamo anche *Palio* (1931), dove già si profilava un gusto del pittoresco, dei costumi, delle bandiere al vento, di certi pretesti esteriori di composizione, e arriviamo a *1860* (1933), film che ha subito un recente riesame a fini polemici da parte della critica. Si è voluto dimostrare — è noto — che ad esso risale l'inizio del così detto neorealismo italiano. Alla qual affermazione altri ha opposto addirittura *Sperduti nel buio* di Martoglio (1914), negando quindi l'esistenza di un neorealismo, col creare un discorso unico tra realismo vecchio e nuovo. La discussione è, come accade in genere, di un'utilità relativa. *1860* si valeva, effettivamente, di molti procedimenti cari all'attuale neorealismo. Sfruttava, per esempio, attori quasi tutti occasionali, i quali si rivelarono spesso di singolare efficacia emotiva, fino a far risultare fastidiosamente retorica la recitazione di un pur valente attore teatrale come Gianfranco Giachetti. Ancora. Le riprese in esterni naturali in *1860* predominavano. E vi era evidente un contributo corale attinto alla realtà viva della Sicilia. La storia di un "picciotto" che si arruola con Garibaldi e della sua giovane sposa era raccontata con un piglio sostenuto, con una eloquenza squillante, con un gusto compositivo che si fondeva con un rilevante senso del ritmo. La scena che precede la fucilazione, con un suggestivo impiego del sonoro nel canto delle litanie, la battaglia di Calatafimi, la ricerca che la donna compie, dopo la battaglia, del suo uomo sul campo disseminato di corpi esanimi; queste, e parecchie altre pagine vanno inserite in un'ideale antologia del cinema italiano. A tale schiettezza fa riscontro

Julien Duvivier (seduto) durante la lavorazione di Un carnet de bal*: film sopravvalutato.*

sua particolare teoria sul come girare argomenti di tal genere?

— *Non ci sono teorie e non credo alle correnti artistiche. Giro un film quando il soggetto mi piace particolarmente e volta a volta cerco di renderlo cinematograficamente nella miglior maniera possibile.*

G. C.

Sopra: *Franco Brambilla in* Vecchia guardia *(1934).* Sotto: *dal film* Ettore Fieramosca *(1938).*

un macchiettismo un po' trito e ovvio nella pittura di certi personaggi "borghesi" (i vari tipi di politicanti parolai). Ancora in chiave epica, se pur entro tutt'altra cornice, era *Vecchia guardia* (1934), film che forniva un'interpretazione sommariamente idealizzata dello squadrismo fascista. La contrapposizione di esso al nemico da combattere avveniva secondo schemi non sottoposti a revisione critica, ma entusiasticamente accettati, in perfetta buona fede. Il film mirava a una commozione immediata, e la raggiungeva; ricorrendo anche al sicuro espediente di un personaggio infantile,

FILMOGRAFIA

1928: Sole, con Dria Paola e Marcello Spada. - **1930: Resurrectio,** con Lia Franca e Daniele Crespi; **Nerone,** con Ettore Petrolini e Grazia Del Rio; **Terra madre,** con Leda Gloria e Sandro Salvini. - **1931: Palio,** con Leda Gloria e Guido Celano. - **1932: Assisi** (documentario); **La tavola dei poveri,** con Raffaele Viviani e Leda Gloria. - **1933: Il caso Haller,** con Marta Abba e Memo Benassi; **1860,** con Aida Bellia e Giuseppe Gullino; **1933: L'impiegata di papà,** con Elsa De Giorgi, e Maria Denis, Benassi. - **1934: Vecchia guardia,** con Franco Brambilla e Barbara Monis. - **1935: Aldebaran,** con Evi Maltagliati e Gino Cervi. - **1937: La contessa di Parma,** con Elisa Cegani e Antonio Centa. - **1938: Ettore Fieramosca,** con Gino Cervi ed Elisa Cegani; **La caccia alla volpe** (cortometraggio in technicolor). - **1939: Retroscena,** con Filippo Romito ed Elisa Cegani. - **1940: Un'avventura di Salvator Rosa,** con Gino Cervi, Ferida e Morelli; **Napoli e le terre d'oltremare** (documentario). - **1941: La cena delle beffe,** con Amedeo Nazzari, O. Valenti, Clara Calamai; **La corona di ferro,** con Luisa Ferida, E. Cegani, Massimo Girotti. - **1942: Quattro passi fra le nuvole,** con Gino Cervi e Adriana Benetti. - **1943: Quelli della montagna** (supervisione, la regia è di Vergano); **Nessuno torna indietro,** con Lotti, Cegani, Duranti, Checchi. - **1946: Un giorno nella vita,** con Nazzari, Lotti, Sassòli, Cegani. - **1947: Il duomo di Milano** (documentario); **Castel Sant'Angelo** (documentario); **La gemma orientale dei papi** (documentario). - **1948: Fabiola,** con Michèle Morgan e Henri Vidal. - **1950: Prima comunione:** con Aldo Fabrizi e Gaby Morlay; **Ippodromi all'alba** (documentario). - **1951: Zibaldone** (in lavorazione).

destinato al sacrificio. Era tuttavia questo personaggio di Mario, il ragazzo che segue le squadre, a consentire certi pudichi e attenti sguardi entro un certo, riconoscibile ambiente borghese. E non mancava qualche felice nota di umore, nel personaggio dello squadrista panciuto, affamato e ridanciano, impersonato da Ugo Ceseri. Il film successivo, *Aldebaran* (1935), pur mirando anch'esso ad accenti epici, risultava invece minato da compromessi romanzeschi. Il facile intrigo psicologico andava a detrimento di un possibile slancio conferito all'opera dalla sua ambientazione nella Marina da guerra. Sempre saltando a pié pari le tappe di raccordo, le compromissioni con le esigenze dei produttori, arriviamo a *Ettore Fieramosca* (1938), con cui Blasetti soddisfò una sua tenace aspirazione, ritornando, munito di doviziosa tavolozza, al film in costume, con tonalità epiche, torneare di cavalieri, garrire di insegne e tanti altri coloriti ingredienti. Raffinatissimo, se pur non mai compiaciuto, da un punto di vista formale, stupendamente ritmato in sequenze di alto impegno figurativo come quella del torneo, ricco di aperture paesistiche di evi-

dente pregio pittorico, *Ettore Fieramosca* esasperava un difetto che già si era fatto pericolosamente avvertire nella produzione di Blasetti: la mancanza di un discorso narrativo equilibrato, chiaro, consequenziale. Il linguaggio, la sintassi di Blasetti presentavano sempre, in maggiore o minor misura, falle, scompensi, oscurità, vuoti. In *Ettore Fieramosca* la mancanza di uno scenario saldo e logico, la mancanza, forse, di un metodo di lavorazione ordinato, la tendenza garibaldina ad affidarsi ai capricciosi suggerimenti dell' estro momentaneo, condussero ad un risultato di presso che totale incomprensibilità dell'azione in certi punti del film.

Fu perciò una graditissima sorpresa quella di *Un' avventura di Salvator Rosa* (1940), film di una elegante disinvoltura, di una scorrevolissima vena. Ma non si trattava di un semplice divertimento. Anche se le pretese epiche si scioglievano qui in un sorriso picaresco e beffardo, il film costituiva un po' la somma di tutte le aspirazioni pittoriche del regista, che, ispirandosi ai maestri del seicento, al Rosa anzi tutto, era riuscito a creare composizioni di sapiente effetto luministico. E poi, uno scenario particolarmente agile e spiritoso aveva posto le basi per un raccontare di evidente felicità. Ma a Blasetti parve, evidentemente, di non essersi impegnato abbastanza a fondo, di non avere, con quel film, lanciato alcun messaggio. E si volse a comporre un film 'mammouth'', una fiaba colorata di intenzioni messianiche. Profuse un'iradiddio di mezzi, e ne venne fuori *La corona di ferro*, un nibelungico (le reminiscenze per esempio, di Lang sono evidenti) polpettone, dove la pur generosa allegoria del trionfo delle forze del bene su quelle del male (un'allegoria che, se passò inosservata presso i potenti nostrani, destò tutti i sospetti e i furori del dott. Goebbels, che la sapeva piú lunga) si sprigionava da un faticosissimo racconto di un palese cattivo gusto, cui mancavano, della fiaba, la levità, lo spirito, la freschezza di fantasia. L'insuccesso della *Corona di ferro* causò notevole amarezza a Blasetti, che ci aveva creduto, in buona fede, come sempre (e, quello che è peggio, ci crede tuttora), ed egli pensò di vendicarsi girando una serie di film che credo in fondo per varia ragione, non gli interessassero. Dalla *Cena delle beffe* (1941), retorica sfilata di ciarpame di origine benelliana, su su fino a *Nessuno torna indietro* (1943), tentativo rimasto a mezzo di evocare un mondo di psicologie femminili, attraverso quel *Quattro passi fra le nuvole* (1942), che rimane un curioso caso isolato. A quel film Blasetti è scarsamente affezionato. Ancor oggi lo considera cosa sua in minima misura, attribuendolo alla scenarista Zavattini (all'opposto di quanto è avvenuto per *Prima comunione*). *Quattro passi tra le nuvole* è un film che ha fatto versare molto inchiostro, non al suo apparire, allorché passò quasi inosservato,

GIULIO CESARE CASTELLO

(Continua in terza di copertina)

Durante una ripresa di **Un giorno nella vita** *(1946), film di Alessandro Blasetti sui partigiani.*

Da **Fabiola** *(1948) film caro a Blasetti e che sta riscuotendo notevole successo negli Stati Uniti.*

LA DIABOLICA TRUFFA

DEVO *produrre un film, ho bisogno di produrre un film, voglio produrre un film a ogni costo, a costo di rovinare il primo capitalista che mi capita sottomano. Produrre un film è facile, capita a tutti, anche al primo commesso viaggiatore che si ferma un paio di ore alla stazione di Roma. Oggi tutti producono film; giovani registi o colleghi in giornalismo che si son fatti un nome nel campo pubblicitario; rappresentanti dell'aristocrazia e aiutanti degli aiutanti operatori; funzionari dello Stato, critici, donne di mondo ed ex fattorini ciclisti delle case cinematografiche. Perché non dovrei produrre un film io che sono ben conosciuto e stimato? Che cosa può costarmi, in fondo, la produzione di un film? Meno che nulla: e allora lasciatemi sbizzarrire, lasciatemi produrre e chissà che da un film impiantato alla carlona, da un film impostato a puro titolo speculativo, non debba nascere quel capolavoro dei capolavori che il cinema italiano aspetta da anni e non importa se proprio da me non se lo aspetta.*

Come si produce un film? Alcuni pensano che occorrano molti soldi per produrre un film, ma sbagliano. Per produrre un film non occorrono capitali propri e non occorrono soltanto i capitali. Non più di un anno fa un uomo di polso è venuto a trovarmi al giornale e ha giurato sulla testa dei suoi figli che era pronto a consegnarmi tutto il suo contante (circa dieci milioni) per farmi produrre un film interpretato da

una sua giovane amica. Siccome volevo bene all'uomo di polso, gli ho consigliato di dedicare il suo danaro ad altre imprese, tanto più che, allora, non mi sentivo di affrontare la produzione di un film con soli dieci milioni. Potevo consegnare il mio finanziatore a un qualsiasi produttore e ricavarne almeno quattro milioni di guadagno, collaborando alla sceneggiatura e alla produzione del film; ma ho preferito allontanarlo perché non mi sentivo molto sicuro di me. Ora ho una notevole esperienza, ho visto produrre parecchi film, ho visto andare a gambe all'aria tanta gente, ne ho visto tant'altra arricchirsi improvvisamente e siccome l'ardimento non mi manca e l'esperienza abbonda, posso affrontare la produzione, sicuro di ricavarne una villetta al mare e alcuni milioni in contanti coi quali poter pagare i capricci dei miei figli.

Come si fa a produrre un film? Ecco, posso cedere la mia esperienza al migliore offerente, tanto più che la terra è costellata di capitalisti stupidi che hanno alle loro costole, sempre, un giovane fallito in altri campi, capace di metterseli nella manica. A parte l'esperienza — che non è poi tanto necessaria — per produrre un film occorrerebbe innanzitutto una gran bella ragazza giovane, fresca, prosperosa (quel tanto che basti per rievocare la memoria di Silvana Pampanini) e un tantino generosa. Con una ragazza di questo genere sottomano si riesce a far produrre un film al più avaro banchiere scozzese. Comunque, la ragazza non è necessaria e il film si può facilmente produrre sostituendo la ragazza con un'appariscente automobile di tipo americano, magari finta, come le automobili che appaiono nelle scene delle riviste di Totò e di Macario. E se non mi date la ragazza e se non mi date l'automobile americana, datemi perlomeno cinque milioni e io vi produco un film a occhi chiusi, grazie a un prodigioso giro di cambiali e di debiti la cui responsabilità, infine, ricade sempre su colui che mi ha dato i cinque milioni. Ci sono questi cinque milioni? Bene, si comincia. Con centomila lire si scrittura un inglese o francese che non ha mai fatto nulla in arte, ma che può benissimo spacciarsi per attore. Scritturato codesto attore, si prepara un soggetto, poi si prepara una sceneggiatura, in fine si prepara un piano di produzione e, dopo aver dato larga pubblicità alla nobile iniziativa, si parte alla ricerca del « coproduttore ». Il coproduttore è abitualmente un mammifero pieno di soldi che vive in provincia e sente enormemente il fascino del cinematografo. Col coproduttore si gioca a carte scoperte: gli si presentano soggetto, sceneggiatura, prima attrice e piano di lavorazione e gli si fa capire, coi dovuti riguardi, che mancano soltanto quattro milioni da parte sua per realizzare un film che farà crepare d'invidia David O. Selznick e Samuel Goldwyn appena lo sapranno. Al coproduttore si po-

trà dire francamente che una grande società di noleggio è venuta nel nostro ufficio, si è inginocchiata e ci ha offerto trentacinque milioni di cambiali come "minimo garantito"; ma siccome quella società di noleggio ci è un po' antipatica, preferiamo farla attendere, "cucinarla nel suo brodo" come si dice nel nostro gergo. L'associato comincia a commuoversi. Siccome è un furbo provinciale, dice di volerci veder chiaro e chiede di consultare il piano di produzione, il quale piano non fa una grinza e commuove anche il legale, l'uomo di fiducia del capitalista, quell'uomo di filducia che ha combattuto contro autentici "gangsters" della borsa nera, nei tempi lontani, per fare la fortuna del suo amico. Con dieci milioni in contanti e trentacinque in cambiali, dunque, ci si produce un film del valore di cento milioni che in realtà costa soltanto quarantacinque. Dopo averlo prodotto si incassano i premi governativi e siccome io ho potentissimi amici "in alto", il dieci per cento più l'otto per cento che nessuno potrà negarmi, fanno a occhio e croce cinquanta milioni su un incasso lordo di trecento milioni: chiaro? Abbiamo nelle mani cinquanta milioni: venti possiamo darli in conto al noleggio oppure li mettiamo in banca, così ci prendiamo anche gli interessi; trenta milioni verranno divisi in parti uguali tra il sottoscritto e l'associato di provincia; affare fatto e chi dice che il cinematografo non è una gran bella cosa, è veramente un

mascalzone e un sabotatore. Il finanziatore di provincia firma il suo primo "chèque"; che importa se quella prima firma lo porterà alla rovina?

I lettori scettici sono pregati di dare una occhiatina ai quadri della produzione nazionale, da dieci anni a questa parte, per rendersi conto che la vera formula della produzione è racchiusa in questo nostro discorsino giocoso. Su una media di cinquanta film all'anno, che vengono realizzati in Italia, almeno trenta sono stati prodotti da società scomparse dalla scena, il che vuol dire che ogni anno dai venti ai trenta nuovi capitalisti si avvicinano al cinematografo e vengono divorati con tutti i loro milioni frutti di vincite al totocalcio, di vendite di terre e castelli che risalivano al tempo delle Crociate, oppure frutto di ignobili affari realizzati al tempo del pescecanismo e della borsa nera. Fatto un film, il nuovo produttore pescato fresco fresco in provincia, si rovina finanziariamente e torna a lavorare la terra o a rapinare i passanti per poter guadagnarsi un pezzo di pane. Ecco perché in Italia non esistono i Selznick, non esistono i Warner, i Mayer, il suo Warner che viene puntualmente divorato dalla macchina del cinematografo. Se proprio vogliamo parlarci chiaro, dobbiamo dire che l'industria cinematografica italiana, come l'editoria, è un pessimo affare e che il nostro cinema non è altro che un'immensa, incontrollata, raffinata, portentosa e diabolica truffa che si perpetua da anni, seminando il suo cammino dei ca-

daveri di centinaia di finanziatori, di capitalisti, di agrari, di industriali. Un Agnelli, un Pirelli, un Falk non si metterebbero mai seriamente a lavorare per il cinema e se ci si mettono lo fanno per sport, perché vogliono distrarsi, perché hanno un'attrice da

lanciare, perché hanno promesso di aiutare un vecchio amico regista o direttore di produzione. E siccome gli industriali del calibro di cui sopra sono persone serissime, producono un film, due, tre, accontentano l'amico e poi ritornano alle automobili, alle ferriere, alla gomma, lieti di aver accontentato un amico. E quei produttori indipendenti di cui si registra la scomparsa ogni anno? Sono dei pazzi e degli ingenui che hanno creduto alle chiacchiere dei cinematografari, hanno creduto di poter realizzare con dieci milioni un film del costo di cento, ne hanno invece speso duecento, si sono rovinati e se non si sono rovinati non vogliono più sentire parlare di cinematografo, nemmeno se vedono ai loro piedi Chaplin, Ingrid Bergman, Jennifer Jones e Gregory Peck. Perché un film, del costo di cento milioni, possa rendere al suo finanziatore il cinquanta per cento della spesa, deve almeno incassare cinquecento milioni lordi. E cinquecento milioni, in Italia, li incassano solo quei film che si chiamano Vivere in pace, L'onorevole Angelina, Prima comunione, Fabiola, Totò sceicco, *e forse,* Tototarzan *e* Arrivano i nostri. *Tutti gli altri incassano molto meno e se sperano sulle vendite all'estero fanno i conti senza l'oste perché spesso l'estero acquista i nostri film per cifre ridicole che variano dal milione ai dieci milioni di lire.*

Quindi, il film è passivo in Italia e il capitalista che crede di potercisi industriare è un pazzo o un illuso. Il film non rende mai al produttore improvvisato. Il film italiano è sicuramente un buon affare per un determinato numero di persone: per l'attore, il quale si prende la sua paga sicura (che oscilla dai cinque ai quaranta milioni), per il regista, per gli sceneggiatori e i soggettisti, per il musicista, per il truccatore, per il generico e, finalmente, per il direttore di produzione o organizzatore o " associato " che dir si voglia. E' soprattutto costui, l'organizzatore, l'associato, che riesce a guadagnare — insieme con l'attore — forti somme nella produzione. Giacché l'organizzatore manipola abitualmente il danaro altrui e si paga più di come merita; e quando l'organizzatore impazzisce e versa anche una sua quota come capitale associato, egli non rischia una lira, giacché, male che vada, riprenderà i suoi cinque milioni a qualsiasi costo con interessi e margini di guadagno notevoli. Chi non riesce quasi mai a guadagnare col cinematografo è il grosso finanziatore, colui ch'è rispettato e temuto dalla produzione, colui che sta per andare in malora. Ed è un uomo di questo genere quello che occorrerebbe a me: un uomo che voglia associarsi alla produzione di un film commerciale che costerà pochissimo, non più di dieci milioni. Fuori, dunque questo finanziatore e gli prometto di ridurlo in miseria in poco più di un mese. Si accettano anche offerte anonime.

ITALO DRAGOSEI

RETROSPETTIVE

Duello di von Stroheim PER LA REGINA KELLY

Dal volume Hollywood Scapegoat, the biography of Erich von Stroheim *di Peter Noble (Londra, The Fortune Press, 1950), singolare ed informatissimo contributo alla miglior conoscenza di un grande regista da tempo privato della possibilità di « creare », estraiamo alcune pagine di evidente interesse: quelle relative alla storia di* Queen Kelly, *il film che determinò la frattura tra Stroheim e Hollywood.*

GLORIA Swanson, grande « stella » del muto, stava producendo i suoi film direttamente, finanziata da Joseph Kennedy, e nel 1928 invitò von Stroheim a dirigerla in uno scenario originale scritto da lui stesso, *Queen Kelly,* storia di una ragazza, Patty Kelly, che ha una sventurata relazione col principe di una corte dell'Europa centrale. Il regista, stanco di inattività, colse l'occasione, e dopo molti colloqui il film venne iniziato. Von Stroheim condusse con sé la sua fedele squadra di collaboratori agli studi Swanson-F.B.O., dove il « cast » di *Queen Kelly* comprendeva Walter Byron, un giovane attore inglese che, dopo i successi riportati in film inglesi sotto il nome di Walter Butler, era arrivato a Hollywood

Gloria Swanson ai tempi di Queen Kelly, *quando la sua popolarità di "movie-star" era al culmine. Il film di Erich von Stroheim segnò la fine del muto, e di molte attrici allora assai note.*

poco prima dell'avvento del sonoro. Egli recitò a fianco di Gloria Swanson nei panni del principe « Wild » Wolfram, e formí, sotto ogni punto di vista, una interpretazione senza dubbio non piú eguagliata nei suoi film successivi. Una delle attrici favorite di von Stroheim, Seena Owen, che egli aveva conosciuta durante le riprese di *Intolerance* piú di dieci anni prima, interpretava la parte della regina, mentre Patty Kelly era incarnata da Gloria Swanson. Ambientata nel mitico regno di Koenigsberg, *Queen Kelly* racconta la storia di tre persone: la regina folle che governa il paese, il principe Wolfram, l'uomo da lei amato, e Patricia Kelly, la ragazza che egli ama. La regina è pazza, e vive in un magnifico palazzo, i cui corridoi percorre nuda, con un gatto bianco su una spalla. Essa ama il principe, ma questi, giovane gaudente, continua le sue relazioni con donne piú giovani di lei. Un giorno, mentre si trova fuori col proprio reggimento, egli vede passare per via alcune collegiali sorvegliate da monache. Una delle orfanelle, Patricia Kelly, attira il suo sguardo, mentre egli le passa accanto a cavallo, non solo perché è eccezionalmente carina, ma anche perché le sue lunghe mutande le sono scivolate fino alle caviglie, senza che se ne sia accorta. Wolfram, scoppiando dalle risa, attira l'attenzione di lei

All'avvento del sonoro Erich von Stroheim, uomo alieno dai compromessi, venne a trovarsi con molti nemici. I produttori fecero solenne giuramento di non permettergli piú di occupare una sedia direttoriale. Il suo nome fu iscritto nella ufficiosa « lista nera » di Hollywood.

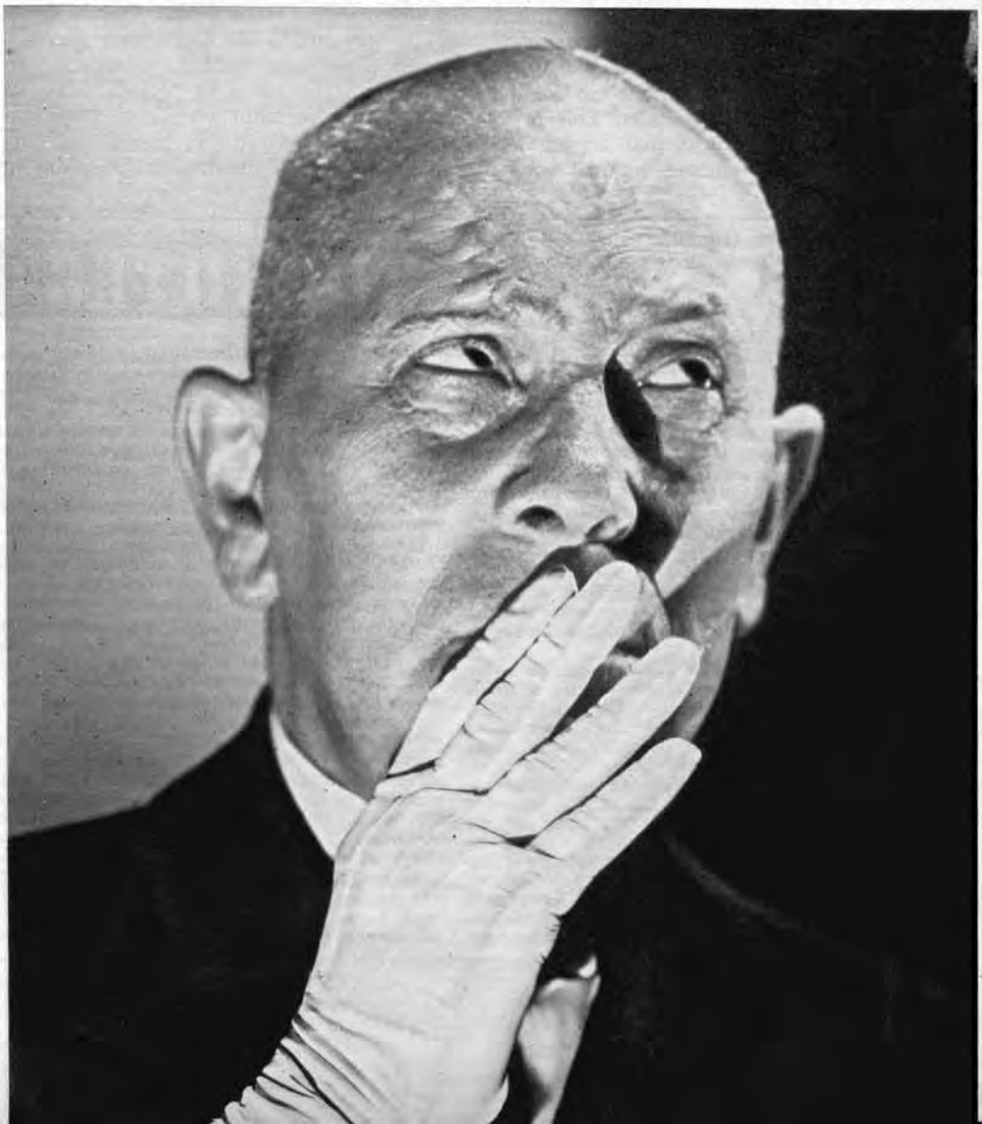
su questo fatto, ed essa, furente di imbarazzo e di rabbia, si libera dalle mutande e gliele getta in viso. Egli le mette in tasca e si allontana, ma poche centinaia di metri piú in là si ferma ad aspettare sotto gli alberi e restituisce le mutande merlettate alla ragazza. Essi scambiano qualche parola e sono immediatamente attratti uno verso l'altro. Wolfram pensa di essere sinceramente innamorato della ragazza, sebbene debba sposare la regina il giorno appresso. Perciò persuade il suo migliore amico ad accompagnarlo al convento per poterla rivedere. Essi « montano » un allarme per incendio, e nella confusione che ne deriva fanno in modo da sorprendere Patricia e da sospingerla fuori verso una vettura che sta aspettando. Essa è in camicia da notte, e sviene dall'eccitazione all'idea di rivedere il suo principe cosí presto. Quando si risveglia, sono nella stanza di lui al palazzo. Sulle prime essa è diffidente, ma ben presto si sente a proprio agio. Essi si confessano il loro amore, e sono appassionatamente avvinti uno all'altro quando li sorprende la regina. Questa, in delirio, getta grida all'indirizzo degli amanti, e quando Wolfram le dice di amare seriamente la ragazza la sua collera non ha piú limiti. Afferra uno scudiscio, impone a Wolfram di lasciare la stanza sotto pena di morte, e caccia a frustate la disgraziata ragazza dalla stanza e giú per le scale del palazzo, gridandole che il giorno dopo sposerà lei Wolfram. Ferita e prostrata, col suo sogno d'amore infranto, Patricia Kelly cammina vacillando per le vie ed infine si ritrova sulla sponda del fiume. E vi si getta dentro. La regina ha messo Wolfram in prigione. Piú tardi viene a conoscenza del suicidio della ragazza, e dà a Wolfram il permesso di andare al convento per sposare la fanciulla amata. Incredulo, il principe si precipita fuori dalla prigione e corre a cavallo fino al collegio. Le monache lo fanno entrare. Kelly giace morta dinanzi all'altare; la regina gli ha giuocato un amaro tiro. Sguainata la spada, Wolfram decide di seguire la ragazza, sperando di essere unito a lei nella morte.

Nella versione originale e incompleta di von Stroheim, Patricia è salvata dal suicidio ad opera di un poliziotto e ricondotta, semiaffogata, al convento. Durante la sua assenza arriva un telegramma da sua zia che sta in Africa, nel quale essa chiede alla madre superiora di mandarle immediatamente la ragazza, essendo molto ammalata e desiderosa di vedere la nipote — ed erede della sua fortuna — prima di morire. Cosí finiva la prima parte di *Queen Kelly*, ma, come scrive von Stroheim in una lettera all'autore di questo libro: «Questa parte del film non era che il prologo del vero racconto, ambientato in Africa, e destinato ad occupare i mancanti due terzi del film. Io rimasi assolutamente estraneo alle scene che furono girate dopo che ebbi interrotto il film. Gloria voleva presentare il film, per ricavarne un po' di quattrini, ma io mi rifiutai di distribuirlo nelle condizioni in cui era stato interrotto. Tuttavia Gloria diresse qualche scena lei stessa, e aggiunse l'episodio finale. A mio parere quel centone di scene prive di montaggio approdò a un finale fasullo. La versione della Swanson fu presentata in Europa, e ve n'è naturalmente una copia al Museum of Modern Art di New York. Riguardo alla recensione del vostro critico americano sulla versione di *Queen Kelly* da lui vista a New York (N. d. A.: *vedi sotto*), debbo dire che è ingiusto verso l'autore e regista criticare un film incompleto. Gloria, allo scopo di mettere insieme un minimo di pellicola sufficiente per presentare il film, non fece che prendere l'intero metraggio delle scene che io avevo dirette e appiccicarle insieme, aggiungendovi le ultime sequenze per legare insieme il tutto. Di conseguenza scene che dovevano esser lunghe tre piedi ora erano lunghe venti. Vi darò un esempio. Allo scopo di ottenere una risata soddisfacente da un attore, io lo avevo fatto ridere parecchie volte di seguito in modi diversi, per poter scegliere il migliore in sede di montaggio. Ora, nella versione di Gloria, si trovano una di seguito all'altra tutte le riprese delle risate di quell'attore, inserite tanto per «riempire». Molte volte, dove io intendevo far vedere sullo schermo solo un istante di una scena, questa versione accoglie le scene nella loro integrità. Dal che deriva che il film appaia prolisso e che la versione messa in circolazione costituisca un'amara delusione. Non solo, ma si tratta di un terzo appena, del film che io avevo progettato di fare. La presentazione del primo film sonoro di Al Jolson arrestò la produzione di *Queen Kelly*. Non vi fu altro motivo. Qualsiasi storia di attriti tra me e Gloria Swanson è completamente cervellotica. Noi eravamo allora, e siamo rimasti, ottimi amici. Abbiamo lavorato anche amichevolmente insieme di recente a Hollywood in *Sunset Boulevard*, e Gloria fu tanto gentile da prestarmi il suo appartamento a New York durante il mio soggiorno là nel 1949. Siamo tuttora i migliori degli amici, e il fatto che il film abbia dovuto essere abbandonato non fu colpa né sua né mia, ma semplicemente uno dei molti riflessi spiacevoli dell'invenzione del parlato. Posso aggiungere che buon numero di altri film muti furono analogamente arrestati nel mezzo della produzione. Alcuni di essi furono abbandonati completamente. Ad altri fu appiccicato il sonoro a metà, ed essi furono distribuiti come "parlati" parzialmente. Da parte mia, mi sarebbe spiaciuto che *Queen Kelly* potesse venir ricominciato da capo come film sonoro, ma, visto che cosí non fu, debbo dire che sono tutt'altro che contento della versione che viene mostrata dal Museum of Modern Art, perché non costituisce davvero la mia opera migliore, e non è certo sulla stessa linea di *Foolish Wives*, *Greed o The Wedding March* ».

Queen Kelly è un film notevole sotto vari aspetti. Sulla sua vicenda apertamente convenzionale von Stroheim innestò situazioni stimolanti e caratterizzazioni originali. Fu presentato in Europa nel 1930, ma non è stato visto in Inghilterra né negli Stati Uniti fino alle diverse visioni organizzate recentissimamente dal Museum of Modern Art. (1). Alexander Gordon, un giovane critico e giornalista inglese che vive a New York, vide il film nel 1948, e scrive di esso quanto segue: « La vicenda del film è facile da seguire, e le didascalie sono divertenti ed esplicite. Sebbene tra i titoli di testa ve ne sia uno riguardante un'orchestra e il suo direttore, quali esecutori del commento musicale, la versione presentata al Museum of Modern Art era muta, con accompagnamento di pianoforte dal palcoscenico. Il film sembrava completo e non dava l'impressione di esser stato sottoposto a tagli. E' possibile ricostruire brevi battute durante primi piani non accompagnati da didascalie, attraverso il movimento delle labbra degli attori. L'ambientazione è straordinariamente lussuosa, con saloni marmorei, lo splendido palazzo, servi in livrea, banchetti, etc. La regina folle (incarnata da Seena Owen) è nuda, a parte il gatto, che stringe continuamente tra le braccia. Essa è una tipica creazione di von Stroheim. Nelle scene finali, quando frusta l'orfanella, indossa per la prima volta un lungo vestito nero. Il tocco di von Stroheim è evidente in molte scene, particolarmente in quella in cui la regina e Wolfram stanno litigando e lottando su di un letto, e, mediante un taglio, la macchina passa ad inquadrare un cane e un gatto che stanno comportandosi analogamente ai piedi del letto. Gloria Swanson, nei panni dell'orfanella, Patricia Kelly, offre un'eccellente interpretazione, fondendo stile comico e drammatico con versatile disinvoltura, e le espressioni del suo volto sono molto eloquenti in scene prive di didascalie. Walter Byron è convenientemente brillante e romantico come "Wild" Wolfram, e Seena Owen stravolge mirabilmente i propri lineamenti nella parte della regina folle. William von Brincken interpreta l'ufficiale amico di Wolfram, nel tipico stile da ufficiale

Sopra: *von Stroheim in* The Wedding March *(« Sinfonia nuziale », 1927): una delle sue opere più importanti.* Sotto: *von Stroheim in* Sunset Boulevard *(« Viale del tramonto ») di Wilder.*

prussiano, sul genere di quelli solitamente incarnati da von Stroheim. Von Stroheim ottiene a tratti riprese ed effetti speciali notevoli, particolarmente in una scena in cui Gloria Swanson prega nella chiesa, per ottenere di poter rivedere il suo principe. La camera riprende il suo volto attraverso la luce di parecchie candele da diversi angoli: effetto superbo. Sebbene si tratti apparentemente di un reame immaginario, si nota che le indicazioni sulle porte e sui segnalatori d'incendio nel convento sono scritti in tedesco ». Scrivendo su *Film Weekly*, il 31 dicembre 1928 il corrispondente hollywoodiano Cedric Belfrage osservava nella sua rubrica: « Giungono quotidianamente notizie dallo studio F.B.O., dove Erich von Stroheim sta girando *Queen Kelly*, che ogni giorno delle comparse svengono sul ''set'' in seguito all'eccesso di lavoro, e che la lavorazione si protrae per l'intera notte e per la giornata successiva senza interruzione. In realtà von Stroheim una volta si diede sufficiente pensiero delle esigenze di tempo, cosí da lasciare passare una scena in cui un particolare *non* era esattamente come lui lo voleva. Si tratta probabilmente di un record. Il particolare era un gatto bianco di razza. Nella scena, la regina doveva entrare all'improvviso nella camera del principe, a palazzo, e sorprenderlo intento a sollazzarsi con una cameriera. La regina doveva avere sotto il braccio un gatto bianco di razza. Von Stroheim voleva che il gatto si rizzasse e lanciasse uno sguardo corrucciato contemporaneo a quello della regina, alla vista di questa tragedia domestica. Ma il gatto si rifiutò di prendere il minimo interesse al suo lavoro. Sulle prime seccato, a poco a poco cadde in uno stato letargico dal quale era impossibile destarlo. Perfino ''Ranger'', il Cane



Prodigio, preso a prestito dal "set" vicino, non ottenne altro, col suo abbaiare e ringhiare, che di far sbadigliare il gatto.

Queen Kelly cominciò bene, ma si concluse disastrosamente. Il film procedette, sebbene lentamente, fin che non ebbe quasi raggiunto la metà. Dieci bobine erano state girate, quando improvvisamente l'impiego, da parte dei Warner, di un sistema di film parlato, che avrebbe potuto venir applicato su larga scala ai film a lungo metraggio, piombò nel panico il resto di Hollywood. Von Stroheim era decisamente propenso a continuare il film, terminandolo muto, e a distribuirlo rapidamente con un commento musicale scritto per l'occasione e sincronizzato. Il finanziatore però era Joseph Kennedy, con Gloria Swanson, la quale prese la decisione definitiva riguardo a *Queen Kelly*. Tutto a un tratto sia Kennedy sia la Swanson si ritirarono dal film. La produzione venne abbandonata, e il "ritorno" di Stroheim fu frustrato. Senza il suo ricco finanziatore, von Stroheim era perduto. Come tanti grandi artisti, egli era costretto a dipendere dai grilli e dai capricci di uomini ricchi in cerca di ulteriori ricchezze. Nel suo libro *Celluloid* (1931) Paul Rotha ha deplorato questo fatto. « Non c'è quasi nessun regista oggigiorno nel cinema », egli osservava, « che possa fare i film come vuole, e cui sia concesso regolarsi in base alla propria personale esperienza di quello che il pubblico desidera in materia di spettacolo. Chaplin non è assolutamente il solo regista capace di produrre in libertà, ma è il solo che si sia svincolato dal gregge. King Vidor, Erich von Stroheim, George Cromwell, George Hill e Joseph von Sternberg, per nominarne solo qualcuno, farebbero tutti, è probabile, film infinitamente piú interessanti se fosse loro possibile imitarlo. Il soffocamento da parte delle grandi case, impediscono che ciò diventi una realtà ». Gloria Swanson, che negli anni successivi non riuscí mai ad imporsi come "stella" del cinema sonoro, compí

Dalla sequenza di Queen Kelly *in cui la regina (Seena Owen) frusta la collegiale Patty (Gloria Swanson). "Fu il primo film sonoro di Al Jolson ad arrestare la produzione di* Queen Kelly".

diversi tentativi falliti, in film come *The Tres passer, Indiscreet, Tonight or Never* e *Perfect Understanding*, per inscenare il suo ritorno allo schermo. Alla fine lasciò Hollywood e venne a Londra nel 1932 per girare l'ultimo film prodotto dalla sua casa personale, e con Laurence Olivier comprotagonista maschile. *Perfect Understanding*, diretto agli Ealing Studios da Cyril Gardner, fu un triste fiasco. Con sé Gloria Swanson aveva portato una versione "ufficiale" delle prime dieci bobine girate da Stroheim del disgraziato *Queen Kelly*. Questo fu in seguito presentato — con pieno successo — sul continente, sebbene Stroheim, rifiutando di concedere la propria firma al film, ne avesse fatto vietare la presentazione negli Stati Uniti e in Inghilterra. Una copia fu tuttavia ottenuta dal Museum of Modern Art, che la include regolarmente nei suoi programmi, come ho osservato prima). Un commento di slealtà tipicamente hollywoodiana sulle riprese di *Queen Kelly* venne pubblicato da Cedric Belfrage su *Film Weekly* del 25 febbraio 1929: « E' molto triste il caso di Erich von Stroheim. I generosi produttori hanno fatto tutto quel che potevano per aiutarlo a voltar pagina. Mentre, con pieno diritto, avrebbero potuto, disgustati, prenderlo a sculaccioni e mandarlo a casa da mamma sua, hanno avuto cuori tanto teneri da perdonarlo ripetute volte. "Ritorna, hanno detto, fa' il bravo ragazzo e ti lasceremo spendere dell'altro denaro nostro". Ma sembra che Erich sia proprio cattivo di natura. E' scoppiato di nuovo il vecchio guaio, sul campo di battaglia dove *Queen Kelly* è stato pro-

BIBLIOTECA

RACCORDS, rivista trimestrale diretta da Pierre Nadal e Gilles Jacob (Parigi, 23 rue Raynouard).

MI FU DATA l'occasione, in note precedenti (cfr. Cinema *n. 49 e 57), di accennare alla poco fiorente stagione imperversante in Francia in fatto di riviste di cinema. Ora però bisogna dire — e mi fa piacere dirlo — che la situazione è notevolmente mutata grazie alla comparsa di due riviste di tono molto impegnativo:* Raccords, *giunta al settimo fascicolo, e* Les Cahiers du Cinéma, *il cui primo numero apparve l'aprile scorso. Di quest'ultima, redatta da Lo Duca e Jacques Doniol-Valcroze, sarà piú agevole parlare tra qualche tempo: per ora è sufficiente ricordare che la rivista, nata col proposito di riprendere il discorso, interrotto alla morte del direttore Jean George Auriol, della quotatissima* Revue du Cinéma, *accoglie un gruppo di eccellenti collaboratori e ha un programma di lavoro del massimo impegno culturale.*

Raccords, *invece, è un personaggio in gran parte inedito. Mi stupirei molto, infatti, se qualcuno mi dicesse che i nomi di Hubert Grenier, Pierre Nadal, Serge Lancel, Joel Barreau o Gilles Jacob sono delle vecchie glorie della letteratura critica francese.* Raccords *è una rivista "nuova" in questo senso. Cronologicamente, essa è stata preceduta da* St. Cinéma des Prés *e da* Gazette du Cinéma — *e forse nacque in polemica con queste — ma, fra tutte, mi sembra la piú interessante. I primi cinque numeri di* Raccords — *tanto per fare un po' di storia — apparvero in una veste tipografica inconsueta, cioè ciclostilati; i successivi elegantemente patinati e illustrati, con un gusto tipografico che ricorda immediatamente l'inglese* Sequence. *Per contro, da mensile, la rivista è divenuta trimestrale: auguriamoci che ciò non abbia a durare, che* Raccords *possa riprender fiato al piú presto perché se lo merita. Il contenuto dei fascicoli pubblicati è degno di lettura. Interessante, a esempio, l'attenzione dedicata al cinema italiano: attenzione che ha, come base, un entusiasmo sincero e una documentazione rigorosa, e che giunge persino ad affermazioni per lo meno curiose, come quando Gilles Jacob, al termine di un'analisi di* Caccia tragica, *scrive: « Les râteaux hollywoodiens ont su rafler, temporairement ou non, les talents de Chaplin, Stroheim, Renoir, Lang, Lubitsch, Mamoulian, etc... Qu'attend donc l'U.R.S.S., dont les réalisateurs, autrefois si puissants, batifolent aujourd'hui autour de photographies de fleurs en couleurs naturelles, pour arrêter à son service Giuseppe de Santis, élève de Visconti, grand espoir européen? ». Preciso che l'articolo è intitolato:* Rinascita del cinema russo: De Santis *e che lo svolgimento, seppur sforzato in un simile parallelo, è tutt'altro che infondato. Su* Riso amaro *scrive Barthelemy Amengual: « Formellement inférieur, esthétiquement moins pur,* Riz amer *est néanmoins plus riche, plus présent, plus solide, que* Caccia tragica. *Le monde de De Santis y pèse d'un tout autre poids, car il a épanoui, libéré, ses tendances érotique que* Caccia tragica *contenait difficilement. S'il avait été servi par une histoire plus convaincante, le personnage qu'incarne Silvana Mangano eût rejoint celui de Marlène Dietrich dans* l'Ange bleu *». Piú oltre, Amengual discute la « lezione » del film e sottolinea, molto meglio di quanto è stato fatto in Italia, le contraddizioni decisamente gravi del contenuto. In un articolo di Joel Barreau su* In nome della legge *è abbozzata una definizione del realismo italiano suscettibile di ulteriori sviluppi: « L'école italienne, ayant conscience qu'un réealisme pur ne donnait naissance qu'à un monde médiocre, s'est dirigée vers les deux voies où, sans abandoner sa méthode d'objectivité, elle parvenait cependant à la dépasser; ou bien elle s'est consacrée à l'étude des groupes et des masses, comme dans* Riz amer *où, du style flamboyant de l'exactitude, d'une exaspération de vérité, surgissent la puissante symphonie des foules, et leur poésie quasi-mistyque; ou bien elle s'est attachée à l'aventure d'un personnage unique (le* Voleur de bicyclettes) *pour tenter, à force de doigté et de sympathie, de dépister un certain patéthique quotidien, d'arracher le cri secret des choses trop connues ».*

Una buona metà del numero piú recente, poi, è dedicata al nostro cinema, con gli articoli di Nino Frank (questo, non un « giovane » né uno « sconosciuto », s'intende!) su Blasetti, de Sica e Visconti; e di Jacques Doniol-Valcroze sul solo Visconti. Questi due articoli, dati gli autori, valgono meno di altri a precisare il tono di Raccords, *rivista non aliena da polemiche redazionali, ma vanno segnalati sia per la bontà delle analisi e sia perché testimoniano la forza della rivista, ora in grado di attirare nelle sue*

Gloria Swanson assiste, in Sunset Boulevard, *alla proiezione di una delle migliori sequenze di* Queen Kelly: *quella in cui Patty prega nella chiesa per poter rivedere il suo principe.*

dotto. Erich aveva detto che avrebbe girato il film in dieci settimane, e, per sorprendente che la cosa possa sembrare, lo ha finito in undici. Allora Gloria Swanson, che aveva fino allora mantenuto la sua calma e il suo magnifico dominio di sè, senza permettersi di entrare neppure una volta in lite con Von, cominciò a domandarsi se tutto era a posto, per quanto riguardava *Queen Kelly*. Era quasi ora. Un frettoloso esame della situazione da parte dei consulenti chiamati dalla Swanson rivelò che la produzione era costata esattamente 196.000 sterline. In cambio quello che c'era da proiettare era un intero magazzino colmo fino al soffitto di bobine di pellicola — circa sessanta complessivamente. Tutto questo avrebbe potuto anche andar benissimo se quelle bobine avessero dato la più debole speranza che il pubblico avrebbe pagato 196.000 sterline per vederle. E' triste a dirsi, ma i consulenti di Gloria non riuscirono a trovare nessuna speranza del genere. Infatti essi le dissero, senza ambagi, che *Queen Kelly* costituiva praticamente una completa rimessa. Le dissero che il film avrebbe dovuto essere ampiamente rifatto, e che se voleva che le sue spese non raggiungessero i due milioni di dollari sarebbe stato meglio che trovasse un altro regista per il rifacimento. La circostanza più sorprendente portata alla luce dagli ispettori privati di Gloria fu che praticamente nel film Gloria *non* c'era! La "stella" che è avvezza ad apparire in film, i quali non sono quasi altro che un lungo primo piano di lei, non aveva davvero gran che da fare in *Queen Kelly*. Essa gironzolava semplicemente in abito da collegiale. Nessun tentativo di sorta era stato compiuto da Stroheim per attirar simpatia né su Gloria né su Byron, che doveva essere innamorato di lei; in realtà ambedue recitavano in maniera disgustosa e volgare, che si reputava avrebbe indisposto contro di loro qualsiasi pubblico normale. Tutta questa faccenda non è che un nuovo esempio del sistema insano secondo cui le cose si fanno a Hollywood. Con una spesa di poco inferiore al milione di dollari sui loro libri di cassa e sessanta bobine di pellicola impressionata, i produttori di *Queen Kelly* scoprivano di non avere neppure un soggetto con cui cominciare. I precedenti di Stroheim rendevano chiaro che, da un punto di vista finanziario, egli costituiva un mezzo sicuro per perdere danaro. La storia si è ripetuta, dato che Von era stato anni fa allontanato all'improvviso dalla regía di *Merry-Go-Round*, perché le sue spese stavano diventando tanto enormi da dare le vertigini al povero Carl Laemmle. Quanto a Gloria Swanson, è troppo di buon cuore per poter mai diventare una donna d'affari. E' circondata da parassiti privi di valore, i cui consigli essa è sempre pronta ad ascoltare, sebbene l'abbiano regolarmente spinta nella direzione errata ».

Tale era ormai il tono generale di un gran numero di commenti scritti su Erich von Stroheim. La sua fama doveva rivelarsi una sorta di handicap, e le fantastiche storie escogitate dagli uffici stampa, le quali avevano fatto di lui uno dei più leggendari registi del mondo, dovevano mutarsi in un controproducente boomerang. Come osservava a quell'epoca il critico cinematografico dell'*Evening Standard*: « La pubblicità, la quale aveva innalzato von Stroheim a fama mondiale, doveva dimostrarsi rovinosa. *Queen Kelly*, il film che egli diresse per Gloria Swanson, costò un capitale e non venne mai presentato. Dopo di che i produttori ebbero paura di von Stroheim ed egli si è trovato messo al bando a Hollywood. Ma nessuno potrà negare oggi che i suoi film — *Greed*, *Blind Husbands*, *Foolish Wives* e *The Wedding March* — abbiano rivoluzionato la tecnica cinematografica e valso impressionante prestigio e popolarità ad una nuova forma di spettacolo ». Dell'incidente di *Queen Kelly* von Stroheim racconta la vera storia così: « Il film constava di due parti: quella europea e quella africana. Avevo appena finita la prima parte, circa un quarto del racconto, quando uscì il primo film sonoro con Al Jolson: *The Jazz Singer*. Avevo troppo da fare per andare alla prima, ma Kennedy e Gloria ci andarono. L'indomani mattina Kennedy prese un aereo per Miami, ma Gloria continuò a lavorare allo studio. Detto tra parentesi, le relazioni tra Gloria e me erano, e sono ancora, le più intime e amichevoli. Durante le riprese del film, e in séguito, noi non avemmo mai il minimo dissenso. Essa era la più affascinante e malleabile stella con cui avessi mai lavorato. *Queen Kelly* fu sceneggiato come film muto, nel quale noi, come sapete, ci sforzammo di ridurre al minimo le parole del dialogo, perché quelle strisce nere di pellicola con sopra impresse in bianco delle parole a piccoli caratteri, le quali comparivano ogni volta che un personaggio apriva bocca sullo schermo, interrompevano la visione, richiedevano un duplice sforzo di attenzione visiva e, per gli spettatori illeterati di campagna — e per qualcuno dei produttori, — dovevano rimanere impresse il doppio che per gli spettatori in grado di leggere rapidamente. Avendo visto il primo film sonoro, Kennedy si rese conto trattarsi di un rintocco funebre per il cinema muto. Le sue parole esatte furono: "Von, il più schifoso film sonoro sarà preferibile al miglior film muto". Siccome *Queen Kelly* era compiuto solo per un quarto e rappresentava un investimento approssimativo di 400.000 dollari (per venire completato il film avrebbe richiesto altri 400.000 dollari), Kennedy conclude che era meglio piantare lí il film. I produttori hollywoodiani erano a quell'epoca in preda al panico, e molti dei loro film muti in lavorazione vennero archiviati senza che fossero finiti, poiché essi ritenevano che fosse necessaria una tecnica completamente nuova di produzione cinematografica, una tecnica che avrebbe potuto essere compresa ed applicata solo da produttori teatrali di Broadway. Tale convinzione era basata sul fatto che adesso gli attori potevano parlare, che le loro voci dovevano essere allenate e "prodotte", se dovevano essere gradite al pubblico. Presto le parole "elocuzione", "enunciazione", "pronuncia" e "proiezio-

PETER NOBLE

(Continua in terza di copertina)

pagine « firme » di valore risaputo. Quest'ultimo fascicolo, dedicato al « realismo », agli articoli citati altri ne accosta: di Gilles Jacob su Vigo (che ricolloca l'autore di Zéro de conduite *in un quadro di interessi poetici reali, contro le critiche miticheggianti di questi ultimi tempi), di Oswald Ducrot sul Renoir di* La bête humaine, *di G. Lebrun su* Panic in the Streets, *di O. Gerard su* Asphalt Jungle *e di Pierre Nadal su* Night in the City. *Per concludere: a giudicare dagli esempi di* Raccords *e di* Les Cahiers du Cinéma, *la scuola critica instaurata da Auriol con la sua* Revue *trova tuttora molti entusiasti; e la « scuola » di Auriol sappiamo in che cosa consisteva, principalmente: in una analisi, letterariamente molto elevata ed elegante, degli aspetti più estetici del cinema; in un disdegno quasi assoluto per ogni altro problema che non fosse d'ordine estetico, con conseguente sopravvalutazione di certi nomi e di certi film (V. Welles, Lang, ecc.).* Raccords *dimostra di voler allargare il discorso e a queste sue intenzioni si presta bene il realismo italiano, che è una lezione di stile in grado di accontentare anche i più arrabbiati esteti di questa terra, ma che è anche una più grande lezione di «morale» cinematografica e sociale insieme: e nessuno potrebbe rifiutare questa senza nel contempo veder dissolversi quello stile tanto entusiasmante e rivoluzionario. Infatti, non sono né il giovane redattore di* Raccords, *Gilles Jacob, né i suoi compagni, bensì l'ex-collaboratore della* Revue du Cinéma *a scrivere (nel saggio su Visconti) che* Stromboli *è un film « merveilleux »...*

CORRADO TERZI

LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

FRANCESCO BOLZONI (Bolzano) Cinema *ha già espresso il suo giudizio intorno al film di Malaparte, e Malaparte ha già scritto quel che pensava dei critici che non adorano la sua produzione cinematografica. Così* match *pari. Vuoi conoscere la ragione che spinge quel critico di estrema sinistra a "portare alle stelle il cinema sovietico quando circolano brani di sceneggiatura come quello di* Il primo telegramma"? *Ici sono impossibilitato a rispondere a nome del critico in questione. Così tu mandagli una lettera, ripetendo la domanda, e indirizza presso* Cinema; *gliela faremo recapitare a domicilio. No,* Sequenze *non ha dedicato altri numeri al cinema russo oltre i due che tu possiedi. Renzo Renzi — che tu ammiri "soprattutto per la sua obbiettività" — è critico cinematografico di* Il Progresso d'Italia, *un quotidiano di Bologna. Sbagli quando dici che su* Cinema *non sono mai apparsi articoli avversi alla posizione che il quindicinale ha assunto, a proposito della "revisione critica". Potrei citarti diecine di casi. Ma preferisco che tu vada a rivedere la collezione e scopra da te gli scritti. Quanto ai critici che tu citi affinché vengano invitati a collaborare, credo che la Redazione non accetterebbe i loro articoli neppure se caldeggiassero la "revisione critica". Lo spazio — tu sai — è limitato, e occorre farne buon uso. «Mi pare che nel recentissimo magnifico film di Antonioni,* Cronaca di un amore, *si possano rinvenire influssi dell'esistenzialismo. Mi sbaglio?», tu chiedi. A vedere mio non ti sbagli; ma sono influssi che il film non denuncia apertamente. Fanno parte del bagaglio di cultura — davvero rilevante — di Antonioni, che assimila, rielabora e poi esprime — attraverso il film — concetti nuovi. Direttamente ispirato dall'esistenzialismo è il film di Delannoy* Les jeux sont faits, *proiettato in alcune città italiane col titolo* Risorgere per amare. *Il soggetto è di Sartre. Non conosco i film diretti da Pagliero, ma penso di poter escludere ogni ingerenza sartriana. Però non cadere anche tu nell'equivoco; ricordati che quando in Italia, Abbagnano e Paci parlavano di esistenzialismo, ricollegandosi a Kierkegaard, di Sartre non si conosceva neppure il nome. Perché pensi che il Postiglione sia quella persona? Antonioni, preso da cure cinematografiche, non avrebbe il tempo per tornare al giornalismo. Per quella rubrica la persona meglio indicata mi sembra invece Chiarini. Grazie degli auguri, a nome di tutti.*

NITER (Torino). - *Perché temi di esser canzonato? Ci mancherebbe altro che io invitassi i lettori a scrivermi e poi li prendessi in giro! Comunque, convenevoli a parte, non posso proprio dire che la tua sia una recensione da mettere in cornice. Sembra più a una lettera — simpatica, cordiale, esauriente — per un amico, che non a un articoletto con la critica di* Il passo del diavolo. *Lo stile non va (del resto, anche tu lo sai); ma neppure mi piace il giudizio. Dov'è un benché minimo approfondimento? Che fine ha fatto il proposito di passare al setaccio questa singolare produzione filo-indiana? Tuttavia, non disperare. Si comincia così, a volte, e poi si diventa Benedetto Croce. Scherzi a parte, mandami presto qualche altro tuo scritto.*

F. D. L. (Foggia). - *Se ti dicessi che il soggetto mi ha fatto delirare d'entusiasmo, sarei un bugiardo. Uno di quei bugiardi ai quali, nel medioevo, i carnefici fiamminghi tagliavano le mani per gettarle nella Schelda. Quindi, in piena schiettezza ti dico: «C'è del buono». Osservazioni felici sulla vita del vicolo, un lodevole intendimento (dare di quei bassifondi una rappresentazione metafisica) e tante belle figure. Ma non vedo il racconto. Il legame c'è? E se nel tuo proposito di non dare ai vari fatti un inter-vincolo stava proprio la struttura del cortometraggio, perché non hai curato di più almeno quell'«unità ambientale» che sembra avere così grande importanza nel «treatment» inviato alla "Diligenza"? Blasetti può essere interessato alla lettura del tuo lavoro; Antonioni meno. Leggi con attenzione la sequenza 8; ho trovato dei punti incomprensibili. Colpa della dattilografa? Auguri.*

PIMPERNEL (Torino). - *Va meglio, sì, davvero va meglio.*

G. VISARRI (Firenze). - *L'amico Edoardo Biondi di Messina — il quale mi rivolge giuste osservazioni, alle quali però non posso adeguarmi per forza maggiore — mi avverte che il primo movimento del Concerto di Listz è stato eseguito da José Iturbi «a commento di alcune dissolvenze in chiusura nel film "Vacanze al Messico"».*

GRAZIELLA R. L. S. (Foligno). - *Laurence Olivier non ha mai girato una continuazione di Henry V e penso che mai la realizzerà. Infatti la società cinematografica Two Cities Film Co. gli ha versato una cifra pari a 42.000 dollari affinché non diriga più un film che "possa competere con Henry V". Evidentemente, i produttori vogliono alludere al genere di soggetto, all'uso del technicolor, e ad alcune altre caratteristiche, diciamo così, distintive. Essendo una cifra non guadagnata col lavoro, i 42.000 dollari sono esenti da tasse.*

F. C. (Pasturo - Como). - *Niente risposte private: è la regola della rubrica. Mi dispiace. Comunque, non trattandosi di un argomento grave, posso benissimo usare queste colonne. Rivolgiti pure con fiducia alla Cineteca Italiana, che ha sede nel Palazzo della Triennale, nel Parco di Milano. Se non c'è Luigi Rognoni, chiedi di Gianni Comencini; altrimenti l'amico Giacobino troverà il tempo e la cortesia per darti tutte le informazioni che richiedi. L'accusa che molti rivolgono alla Cineteca si riassume in «Non cede i film». E' in parte falsa, perché la Cineteca sovente accorda dei noleggi; e in parte vera ma lievemente esagerata, poiché la organizzazione ha tali e tante difficoltà (non ultima la conservazione di certi preziosi esemplari "unici") da non poter proiettare — ad esempio — «L'angelo azzurro» ogni volta che si registra una "richiesta generale". Auguriamoci che a quell'organismo venga aumentata la sovvenzione statale: così, almeno, verranno salvati tanti negativi e positivi che l'indigenza non permetterebbe di tramandare (diciamolo pure senza modestia) ai posteri.*

MAURIZIO LIVERANI (Lido-Venezia). - *Trasmisi quel tuo soggetto alla commissione del Premio Pasinetti e non ne ebbi più notizia. Nel momento in cui scrivo, sia il Direttore, sia Aristarco sono a Venezia, nella tua Venezia, per il festival. Non mancherò di chiedere loro notizie del soggetto, appena saranno tornati. Io avrei ironizzato sottilmente intorno alla tua critica? Sei libero di interpretare la mia risposta come meglio credi, ma sappi che la tua "considerazione" su «Dio ha bisogno degli uomini» non mi è parsa affatto apodittica; anzi, se mai mi pareva proprio bisognosa di prove di fatto e non di una boutade mascherata da ragionamento.*

ROMOLO FLORIO (S. Maria C. V.). - *«Perché i film di Christian-Jaque sono dichiarati capolavori?», tu domandi, disgustato dalla visione di «Il grande vessillo» e di «Singoalla». Occorre qui stabilire chi battezza capolavori quegli onesti prodotti di un regista diligente quanto destituito di genialità. Forse i distributori? Nell'attesa di far luce sul benevolo elargitore di certificati di "divina fantasia", ti avverto che raramente la critica ha speso parole di lode per Christian-Jaque. E' un amabile manipolatore di situazioni, un regista dal mestiere scaltrito. Ma non è nemmeno un Gremillon. Di Christian-Jaque (cito i titoli, in italiano soltanto, dei suoi film più riusciti) abbiamo visto: «Fiamme in oriente», «Un marito scomparso», «L'uomo fantasma» (nonché alcuni film con Fernandel), «Gli scomparsi di Saint-Agil», «Ribellione», «Delirio d'amore». Avverto gli altri lettori che non ho voluto dare l'elenco completo dei film di Christian-Jaque, ma semplicemente un'indicazione al lettore Florio. Così, almeno, mi saranno evitate lunghe lettere di protesta.*

UN'ASSIDUA LETTRICE (Palermo). - *Devo proprio comunicare a Chaplin la tua osservazione, scritta dopo aver letto quanto è pubblicato nella nota a pag.* 31 di Cinema *n. 67? Ritieni di aver compreso a pieno il pensiero di Chaplin? Perché, vedi amica di Palermo, io proprio non mi rendo conto di quelle esclamazioni con cui apri il tuo messaggio. Chaplin vuole (o voleva; si parla del '26) girare un film su Cristo e pretendeva, nel caso si fosse potuto varare il progetto, di esprimere un personaggio antitradizionale, cioè «un personaggio limpido, dotato di tutte le qualità umane». Pensi proprio, amica di Palermo, che il regista — dopo questa affermazione — minacci di «precipitare nell'orrida notte della pazzia»? Non vuoi concedergli l'attenuante della tua incomprensione?*

C.A.R.A. (Trieste). - *Alla sede della M.G.M. di Roma funziona un servizio di distribuzione di film a passo ridotto, ora esteso anche alle città "chiave". Interpellate a questo proposito il distributore di Trieste; so del resto che anche la RKO ha organizzato un servizio consimile. Rivolgetevi pure alla sede della Lux. Non trascurate intanto la Globus Film di Roma (Via Carducci 2) che si appoggia alla R.P.R. di Verona (Via Adua 3). Chiedete un catalogo all'Alafilm di Milano (Via Cerva 19), senza dimenticare che in caso di difficoltà potete rivolgervi alla Associazione Noleggiatori Film Passo Ridotto (Roma, Via A. Bosio 34). Spero che tutti gli indirizzi qui pubblicati non abbiano patito trasformazioni (o soppressioni) dal giorno in cui li ho annotati.*

L. G. (Orte). - *«Tempeste sull'Asia» era noto anche come «Il discendente di Gengis Khan». Scenario: O. Brik da un racconto di Novckshenov. Regista: Vsevolod Pudovchin. Operatore: Golovnia. Protagonisti: Valeri Inkijinoff, A. Cistiakof, L. Dedinstev, Anna Sujakevitch (Sten). E' stato girato tra il '27 e il '28. Pudovchin, intervistato la scorsa estate a Cannes, ha dichiarato di considerare questo il migliore dei suoi film. «Biancheggia una vela solitaria», anno* 1937, *soggetto: tratto dall'omonimo romanzo di Valentino Kataief. Regia: V. Legoscin. Fotografia: B. Monastirkij. Attori: I. Butt (nella parte di Gavrik), B. Runghe (Petia), S. Priatilova (Motia). I Bolsciakova (Pavlik). «Noi siamo di Kronstadt», anno* 1936. *Regista: Efim Dzigan. Coregista: G. Berezko. Operatore: N. Naumov-Straj. Scenario: Vsevolod Viscnevsky. Protagonisti: V. Zaichikov, G. Bushuev, N. Ivakin, O. Jakov, Misha Gurienko. «Dolori della città proibita», 1948-1949. Regista: Chu Shih-Ling. Non credo che questo film possa venire in Italia. Quella «Isola dei coralli» che tu citi, è nell'originale,* Le récif de corail, *girato nel* 1938 *dal regista Maurice Gleize, con un soggetto tratto da un romanzo di Jean Martet e sceneggiato da Charles Spaak. Operatore: Jules Kruger. Interpreti: Jean Gabin, Michèle Morgan, Pierre Renoir, Guillaume de Sax, Louis Florencie, Gina Manès, René Bergeron, Saturnin Fabre e Julien Carette. Non è una meraviglia, ma è pur sempre un film da ricordare. Yoshiwara, di Max Ophüls, m'è rimasto impresso nella memoria come un buon lavoro (e spero nella resistenza della memoria). «Il carro fantasma» con Fresnay, Jouvet, Michelline Francey (e la Bell in una brevissima parte, ricordati) è* La charrette fantôme, *un film di Duvivier prodotto undici anni fa. Al suo apparire fece una certa impressione. Rivisto oggi, è penoso, eccezion fatta per qualche episodio. C'è stato un altro film, tratto dallo stesso romanzo, intitolato «Il carretto fantasma» quando fu importato in Italia. Era diretto nel* 1920, *da Victor Sjöström (il quale, andato poi in America, trasformò il cognome in Seastrom per comodità di pronuncia). Interpreti: lo stesso Sjöström, Astrid Holm e Hilda Borgström. Per le sceneggiature originali o desunte, scrivi alla redazione di* Bianco e nero, *che ne ha pubblicate molte e altre ne ha in programma. Indirizza in Via dei Gracchi 128 a Roma. Inoltre cerca «Il vampiro» di Dreyer, nell'edizione Poligono. Se ti interessa «Il fantasma galante» di René Clair, trovi la sceneggiatura nel volume* Come si scrive un film *di Seton Margrave, ed. Bompiani.*

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. 145)
ma in questi ultimi anni, quando, in ispecie all'estero, si volle considerarlo, equivocando anche sulla sua data di realizzazione, uno dei primi prodotti della cosí detta "nouvelle école italienne". In realtà il film ha ben poco da spartire col realismo, nuovo o vecchio che sia. E' una garbata favoletta (un uomo, un tipico borghese abitudinario e schiavo di una pigra routine matrimoniale di cui è sazio, incontra per caso, in viaggio, una ragazza sedotta e abbandonata incinta, e si presta a fingere un legame inesistente con essa, per salvare la situazione di fronte ai genitori di lei, buona gente di campagna. Con quel che segue). Il pregio del lavoro consiste nella precisione gustosa del piccolo mondo e della figura del borghese, assai finemente tratteggiata da Gino Cervi, nei suoi rapporti con la moglie prima, con la ragazza poi. Nella seconda metà, purtroppo, la qualità dell'invenzione scade e le inevitabili svolte nel dolciastro e nel manierato infirmano, se pur non decisamente, l'armonia del film.

Nella corrente realistica Blasetti cercò invece di inserirsi di proposito con *Un giorno nella vita* (1946), film che traeva la propria ispirazione dalla recente lotta antitedesca, ma che d'altra parte rifiutava i metodi cari al neorealismo, per ricostruire a proprio modo la realtà, valendosi anzi tutto di attori professionisti. Metodo piú che plausibile e gesto coraggioso, in un momento di "cronachismo" imperante, ma che non approdò a risultati altrettanto puri di quelli conseguiti dalla nuda essenzialità di un Rossellini. Del film si ricorda piú volentieri l'appello alla fratellanza che non le immagini attraverso cui tale appello è espresso. Immagini che, pur tra istanti emotivi, come quello della strage finale, rimangono un po' estranee, un po' costruite. Effetto forse anche del momento in cui il film comparve, trovando tutti assuefatti a modi espressivi piú scabri e immediati, nei riguardi di quella materia ancor cosí bruciante. Dopo di che, ancora una volta l'aspirazione messianica di Blasetti cercò sfogo in un film di grosse dimensioni. E questo fu *Fabiola* (1949), dove, nell'ambito di uno spettacolone mastodontico e farraginoso, Blasetti cercò di dare, della lotta dei primi cristiani per la fede, un'interpretazione attuale di ampio significato sociale. Eccellenti propositi, non si nega, ai fini dell' estrinsecazione dei quali lo spreco opprimente dei mezzi non fu affatto giovevole. Il film apparve soverchiato dai difetti di oscurità narrativa un tempo propri di Blasetti, (allo scenario aveva messo mano un numero inverosimile di eterogenei collaboratori, e non è da meravigliarsi se ne uscí fuori una storia pasticciata e improbabile), e tarato da una patina di freddezza, di falsità, di provvisorietà di tutto quell'antico mondo che si era cercato di evocare. Naturalmente, del regista si salvò, qua e là, lo sperimentato mestiere, ad esempio in certe scene di massa. A piú miti pretese Blasetti si è ricondotto con *Prima comunione* (1950), favola moderna contro l'egoismo, che si apparenta strettamente a *Quattro passi fra le nuvole*. La storia del signor Carloni, borghese troppo contento di sé e troppo poco sollecito degli altri, cui il ritardato arrivo dell'abito da comunione per la propria bimba dà modo di constatare la propria meschinità, è stata raccontata da Blasetti con scioltezza e spirito evidenti, anche se con qualche eccessivo ricorso al macchiettismo. L'assiduo commento della voce fuori campo, per contrappuntare la proiezione visiva dei pensieri segreti del signor Carloni, ha qui una precisa funzione. E alcuni di tali pensieri, spesso egoistici, assumono un sapore ed una attendibilità psicologica indiscutibili. Quella di Blasetti, che attualmente sta preparando *Zibaldone*, è una carriera diseguale, nel suo rilievo e nella sua generosità. Ma dove egli tiene venga riconosciuto un elemento costante: quello, ideologico, di un appello alla solidarietà feconda tra gli uomini. E non v'è motivo alcuno per non dargli atto di tale sua aspirazione non recente, di cui parecchie opere rimangono eloquenti testimonianze.

GIULIO CESARE CASTELLO

(Continuazione dalla pag. 151)
ne" divennero le parole d'ordine costanti negli studi e sul Hollywood Boulevard. La verità è, in realtà, che i registi teatrali che furono improvvisamente chiamati in servizio da New York e da altre località, non portarono seco altro che i limiti della tecnica teatrale. Essi attribuirono un peso soverchiante al dialogo, come fa un bambino con un nuovo giocattolo, non riuscivano a far dire dagli attori dialogo *a sufficienza*, e li costringevano a parlare fin che non fossero senza fiato. Come ben si comprende, i produttori erano felici, perché facevano il ragionamento che ora avrebbero potuto agevolmente omettere delle scene, semplicemente facendo parlare dei fatti che sarebbero accaduti in esse, invece di mostrarli visivamente. A mio giudizio, la soluzione pratica per il nuovo problema che si presentava sarebbe stata di continuare la tecnica del cinema muto col dialogo necessariamente sviluppato secondo le esigenze dei personaggi da presentare. Invece un gran numero di registi del muto vennero sommariamente estromessi da Hollywood. Molti anni piú tardi, dopo che centinaia di commedie fotografate erano state prodotte, alcuni registi del muto vennero richiamati, e la maggior parte dei registi teatrali ritornarono al loro primitivo mezzo di espressione, al quale, bisogna convenirne, apportarono alcune innovazioni mutuate dalla tecnica cinematografica. Per tornare a *Queen Kelly*, la solita ondata hollywoodiana di pescatori nel torbido, non intendendo a pieno il problema di Kennedy (la possibilità che l'esposizione eventuale di 800.000 dollari si risolvesse in una perdita totale), si misero diligentemente alla ricerca di una qualsiasi altra ragione possibile per l'improvvisa fine del film, e, non avendo nessuna notizia né da Gloria né da me, inventarono lotte interne, storie di "difficoltà sul set", e cosí via, tutte menzogne. Detto tra parentesi, qualche anno piú tardi Gloria, che aveva ricevuta in regalo da Kennedy la prima parte, finita, del film, la completò con l'aggiunta di alcune scene illogiche e la distribuí in Europa. Io non volli mai permettere che il film incompiuto venisse presentato negli Stati Uniti ».

Comunque, *Queen Kelly* segnò la fine dell'èra muta. Con i nuovi film parlati sopravvenne anche una rivoluzione. Nuovi produttori, registi e "stelle" sorsero dalla sera alla mattina, "stelle" e registi del muto, famosi in campo internazionale, scomparvero. Ben noti attori della scena londinese e di Broadway vennero attratti alla città del cinema, affermati produttori teatrali di New York, Londra, Parigi e Berlino andarono a Hollywood, sotto contratto come registi di film sonori. L'epoca di Rodolfo Valentino e Mae Murray, Griffith e von Stroheim, Lilian e Dorothy Gish, Alice Terry, Wallace Reid, William Farnum. Fatty Arbuckle, Mae Marsh, John Gilbert, Constance e Norma Talmadge, Pola Negri, Clara Bow, William S. Hart, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charles Ray e compagni, era alla fine. Dozzine di antichi idoli furono travolti nell'oblío dalla marea del sonoro. Alcuni tentarono dei ritorni, e qualcuno riuscí a conservare le proprie posizioni; altri accettarono parti di minore importanza e finalmente qualcuna delle antiche stelle piú popolari e fortunate fu costretta a fare patetiche apparizioni in piccole parti, e perfino come comparsa. Il piú grande di tutti i registi, D.W. Griffith, non riuscí mai a spuntarla contro la bufera; il suo accentuato declino degli anni successivi al 1920 fu accelerato dalla fine del muto. I giorni degli scandali, dei licenziosi ricevimenti, delle orge e degli eccessi attribuiti a Hollywood, dei salari favolosi e delle personalità egualmente favolose — tutto questo fu finito col 1928. Quando Al Jolson cantò i versi « Say, Ma, listen to this » in *The Jazz Singer* della Warner (1926), le sue parole inconsapevolmente preannunciavano rovina, a scadenza due anni, per alcune delle maggiori figure pubbliche d'America degli anni successivi al 1920. L'avvento del sonoro non fu tuttavia il solo coefficiente che contribuí all'allontanamento di Erich von Stroheim come regista. Uomo in ogni circostanza alieno dai compromessi, egli si era creato troppi nemici durante il periodo della sua potenza. Fu detto che vi furono dei produttori ancora in carica all'inizio del periodo sonoro che fecero solenne giuramento di non permettere mai piú a von Stroheim di occupare una sedia direttoriale in alcuno studio. Il suo nome fu iscritto nella ufficiosa «Lista Nera» di Hollywood, e, sebbene non fosse sua la colpa se *Queen Kelly* era stato interrotto, egli venne bollato come capro espiatorio. Stroheim, sebbene avesse fatto una mezza dozzina di film di grande rilievo, rappresentava tutto quello che c'era stato di piú favoloso e stravagante nel cinema muto; ora egli si ritrovava « in retroguardia », con solo pochi fedeli amici che lo aiutassero. Aveva una moglie ed una famiglia da mantenere, e sebbene avesse guadagnato una gran quantità di denaro da *Blind Husbands* in poi, era adesso senza un soldo, i suoi ricevimenti e trattenimenti, il mantenimento della sua grande casa e il suo elevato tenore di vita avendolo lasciato in una posizione finanziaria scossa. Come commentava George Fronval nel suo libro su Stroheim pubblicato qualche anno fa: « La réalisation interrompue de *Queen Kelly* porta un "coup" terrible à la reputation de Stroheim ». Escluso dalla regía Stroheim si volse alla recitazione, con la consapevolezza di aver scritto un capitolo indelebile nella storia del cinema.

PETER NOBLE

(1) Nel 1950 Olwen Vaughan diede una visione del film, sotto gli auspici della New London Film Society, allo Scala Theatre.

Venezia 1951. *André Cayatte, il regista di* Justice est faite, *e Vittorio De Sica fotografati al terzo Congresso internazionale della Federazione dei Film Club e delle Accademie del cinema. Presidente della Fedarazione è René Clair; vice presidente De Sica.*