

CINEMA



SPED. IN AB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **97**

NUOVA SERIE - 1 NOVEMBRE 1952

LETTERE

Roma, ottobre

Egr. Direttore,

nel numero 90 di « Cinema » è apparsa la rassegna dei documentaristi premiati al Concorso di Pisa. Ho potuto così sapere che Dino Partesano, avendo presentato il documentario *Uno, due: il monumento* aveva vinto la medaglia d'oro per il miglior soggetto. Ma il soggetto è mio.

L'anno scorso, infatti, avevo cominciato a girare a passo ridotto questo piccolo documentario sulla «confidenza dei romani verso i loro millenari monumenti, mettendo a confronto l'aspetto ufficiale (che tutti conoscono) e quello segreto dei monumenti stessi», nei giorni che i corsi di regia al C.S.C. mi lasciavano liberi. Ero arrivata soltanto alle prime scene che riguardavano il Pantheon, quando parlando del mio lavoro al Partesano questi fu entusiasta della mia idea e mi propose di rigirare la storia a passo normale. Io accettai.

Da prima parlammo di coregia, poi Partesano mi propose di comperare il soggetto per L. 25.000 e di collaborare alla sceneggiatura, lasciando a lui solo il compito della realizzazione. A dire il vero mi dispiaceva vedere la mia idea realizzata da un altro, ma la mia buona amicizia per Partesano mi convinse che avrei potuto ugualmente collaborare e seguire tutte le fasi della realizzazione.

Sembra che il produttore del documentario sollecitasse la realizzazione, e Partesano senza quasi darmene avviso, cominciò a girare un lunedì, contemporaneamente all'inizio di un'esercitazione del Centro della quale io dovevo curare l'edizione e dalla quale, per obblighi di allieva, non

potevo assolutamente esonerarmi. Avendo ormai praticamente "venduto" a parole il soggetto, accettai il fatto compiuto. Mi trovai così completamente esclusa dalla fase di realizzazione — senza il compenso pattuito — e senza il mio nome sui titoli di testa.

Tutto questo mi aveva molto addolorata, ma in un certo senso, sebbene con molta amarezza, mi ero arresa al fatto; ma vedendo oggi il documentario premiato ad un concorso proprio e soltanto per il soggetto, mi sento in dovere di rendere pubblica la cosa e di reclamare i miei diritti.

In tutela a quanto asserisco, esistono a casa mia in Roma, le bobine girate a 16 mm. e la Microstampa presso la quale mi sono rivolta per la stampa del negativo potrà sempre precisare la data dello sviluppo delle stesse, anteriore di almeno qualche settimana a quelle del Partesano da Catalucci. Ho inoltre dei testimoni, quali il collega Filippo Perrone, che durante le riprese mi ha fatto da aiuto, e altri allievi del C.S.C. presenti ai colloqui col Partesano.

Con infinite grazie

Anna Gruber

Roma, ottobre

Egregio direttore,

seguo sempre col più vivo interesse tutti gli articoli della Sua rivista e in particolare le critiche di quei film in cui prendo parte come scenografo.

Nel numero 95 di « Cinema » si parla del recente film di Alessandro Blasetti, *Altri tempi*. Nei titoli di testa del film sono citato come architetto, nella sua rivista il mio nome è ignorato.

Per la verità, e per il dovere

di dare a Cesare quello che è di Cesare, preciso quanto segue: gli episodi: *Ballo Excelsior* e *Le canzoni* hanno avuto come scenografo e costumista Veniero Colasanti; gli episodi: *Il carrettino*, *Meno di un giorno*, *Il tamburino sardo*, *L'idillio*, *La morsa* e il *Processo a Frine* hanno avuto per scenografo il sottoscritto.

Dario Cecchi è stato il costumista degli episodi da me scenografati.

Grato di una rettifica, La saluto molto cordialmente.

Franco Lolli

Padova, ottobre

Spettabile Direzione

Seguiamo sempre con curiosità la rubrica «formato ridotto» redatta dal Sig. Ezio Corti, soprattutto poi perché sembra aver assunto una posizione di «critica» rispetto all'attività della Federazione Italiana del Cine Club (Fedic), posizione utilissima solo se il sig. Corti si renderà conto della necessità di un suo tempestivo inserimento nell'attività dei cineamatori italiani.

Il Sig. Corti accenna al concorso indetto dalla Rivista «Cinema ridotto — Libero orizzonte», concorso conclusosi il 20 maggio 1952, mentre «Cinema» ha già parlato nel numero 90 del concorso di Montecatini (6-12 luglio). All'accenno sull'altro avvenimento cineridottistico; rispondiamo: non abbiamo avuto il piacere di incontrare il sig. Corti al Festival di Salerno (8-12 ottobre) del quale sembra preoccuparsi oltremodo.

Ora ci chiediamo: accennando a manifestazioni di alcuni mesi fa e non partecipando a quelle di allora né a quelle di oggi come può il Sig. Corti assumere la posizione di «critica»?

«Ricominciamo da capo col formato ridotto» questo suggerisce il Sig. Corti. Chi però ebbe l'occasione di seguire i tre Festival di Montecatini sa che corre già un abisso tra gli infantili balbettamenti delle opere presentate nel 1950 ed il linguaggio non ancora ricco ma promettente dei film del 1952. «E tuttavia occorre aggiungere che il livello di quest'anno sembra senz'altro migliorato nel-

la media, rispetto a quello delle edizioni precedenti». Luigi Pestalozza (Concorso di Montecatini, Cinema 15 luglio 1952).

Allora perché ricominciare da capo quando i miglioramenti appaiono visibili di anno in anno? «Tanto per cominciare — dice il Sig. Corti — riteniamo utile il ricorso a una collaborazione sempre più stretta con quelle persone che nelle varie specializzazioni del cinema hanno dimostrato di possedere delle attitudini, soprattutto se garantite da una concreta esperienza di lavoro». A parte che una concreta esperienza di lavoro presume già il superamento della fase cinematografica e l'ingresso nel professionismo, facciamo osservare che l'iscrizione al cine club è aperta a tutti. Nei cine club vige la massima libertà, padronissimo quindi un cineamatore di assommare in sé la qualifica di sceneggiatore - operatore - regista, il lavoro che ne risulterà potrà essere mediocre; peggio per lui. Quelle persone a cui allude il sig. Corti potranno trovare nel cine club l'attrezzatura necessaria per girare e lo potranno fare indipendentemente dall'attività degli assolutisti e magari, un giorno, saranno quest'ultimi dopo il loro esito negativo, a chiedere ai primi di collaborare limitatamente alle proprie possibilità. Non andiamo quindi a cercare il rimedio dove proprio di rimedi non si può parlare: gli individui non si possono coartare e la coscienza collettiva semmai sorge spontanea dalle necessità contingenti. La fase attuale del cineamatorismo italiano è contrassegnata dallo «struggled individualism» (individualismo rabbioso, felice definizione conata dal pioniere americano).

Non dimentichiamo che il fenomeno cineamatoristico si può ricondurre a quello più grave del documentario in Italia, gli errori e gli orrori di quest'ultimo si ritrovano nel formato ridotto.

Ringraziando per l'attenzione e scusandoci per la prolissità ben distintamente Vi salutiamo.

Per il Cine Club Universitario di Padova

Giorgio Trentin

L'ASSEGNAZIONE DEI «NASTRI D'ARGENTO»

Al Cinema «Fiamma», a Roma, ha avuto luogo l'annuale consegna dei «Nastri d'Argento» Assegnati dal Sindacato Giornalisti Cinematografici ai film, ai realizzatori ed agli attori che — a giudizio della Giuria — hanno raggiunto, nella stagione 1951-52, risultati particolarmente pregevoli. Alla cerimonia, che è l'equivalente, per l'Italia, della annuale consegna degli «Oscar» in California, hanno presenziato esponenti della cinematografia italiana e alcuni rappresentanti di quella hollywoodiana, quali David O. Selznick, Montgomery Clift e Kirk Douglas.

La Giuria — formata da Ermanno Contini, Adriano Baracco, Gian Luigi Rondi, Cesare Giulio Castello, Fabrizio Dentice, Mario Verdone, Vittorio Sala, Pasquale Oietti, Federico Frascani, Carlo Trabucco, Ugo Casiraghi, Arturo Lanocita — ha così assegnato i «Nastri d'Argento»:

Premi alla produzione italiana

Nastro d'Argento al regista del miglior

film: a Renato Castellani per «Due soldi di speranza».

Nastro d'Argento per il migliore scenario: agli autori di «Due soldi di speranza».

Nastro d'Argento per la migliore attrice: ad Anna Magnani per «Bellissima».

Nastro d'Argento per il miglior attore: a Totò per «Guardie e ladri».

Nastro d'Argento per la migliore attrice non protagonista: non assegnato.

Nastro d'Argento per il migliore attore non protagonista: non assegnato.

Nastro d'Argento per la migliore fotografia: ad Arturo Gallea per «Due soldi di speranza».

Nastro d'Argento per il miglior commento musicale originale: a Mario Nascimbene per «Roma, ore 11».

Nastro d'Argento per la migliore scenografia: non assegnato.

Nastro d'Argento per il miglior cortometraggio: a Virgilio Sabel per «Metano».

Nastro d'Argento per il migliore attore

straniero che abbia lavorato in Italia: a Fernandel per «Don Camillo».

Primo Premio Speciale a Paolo Stoppa, per «il complesso della sua attività».

Secondo Premio Speciale a Giulio Gianini per la fotografia a colori di alcuni documentari.

Premi alla produzione straniera

Inoltre, la Giuria ha assegnato i seguenti premi per la produzione straniera:

Premio al regista del miglior film straniero: a George Stevens per «Un posto al sole».

Premio per la migliore attrice: a Bette Davis per «Eva contro Eva».

Premio per il miglior attore: ad Alec Guinness per «La incredibile avventura di Mr. Holland».

I «Premi Pasinetti» verranno assegnati in un secondo tempo, perchè la Giuria non ha ancora ultimato i suoi lavori.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume VIII

FASCICOLO 97

Anno V - 1
Novembre 1952

Questo numero contiene:

Lettere - L'assegnazione
dei "Nastri d'Argento" Seconda di copertina

Cinema-gira 218

B.
Non sappia la mano destra... 221

HANS RICHTER
Funzione del cinema sperimentale 222

GIORGIO BERTI
Anche l'operatore è un interprete 227

CARL TH. DREYER
Lo stile nel film 229

GIOVANNI CALENDOLI
Il linguaggio comico di Max Linder 234

EDGARDO PAVESI
Hemingway con bitter 237

G. N.
John Ford sperimenterà
le possibilità del "Cinerama" 240

JEAN GEORGE AURIOL
Retrospective: City Streets 242

MARIO VERDONE
Cortometraggi: I "film sull'acqua" 244

SERGIO TOFANI
Novità nel cinema brasiliano 245

LEONE BORTONE
Biblioteca 245

IL POSTIGLIONE
La diligenza 248

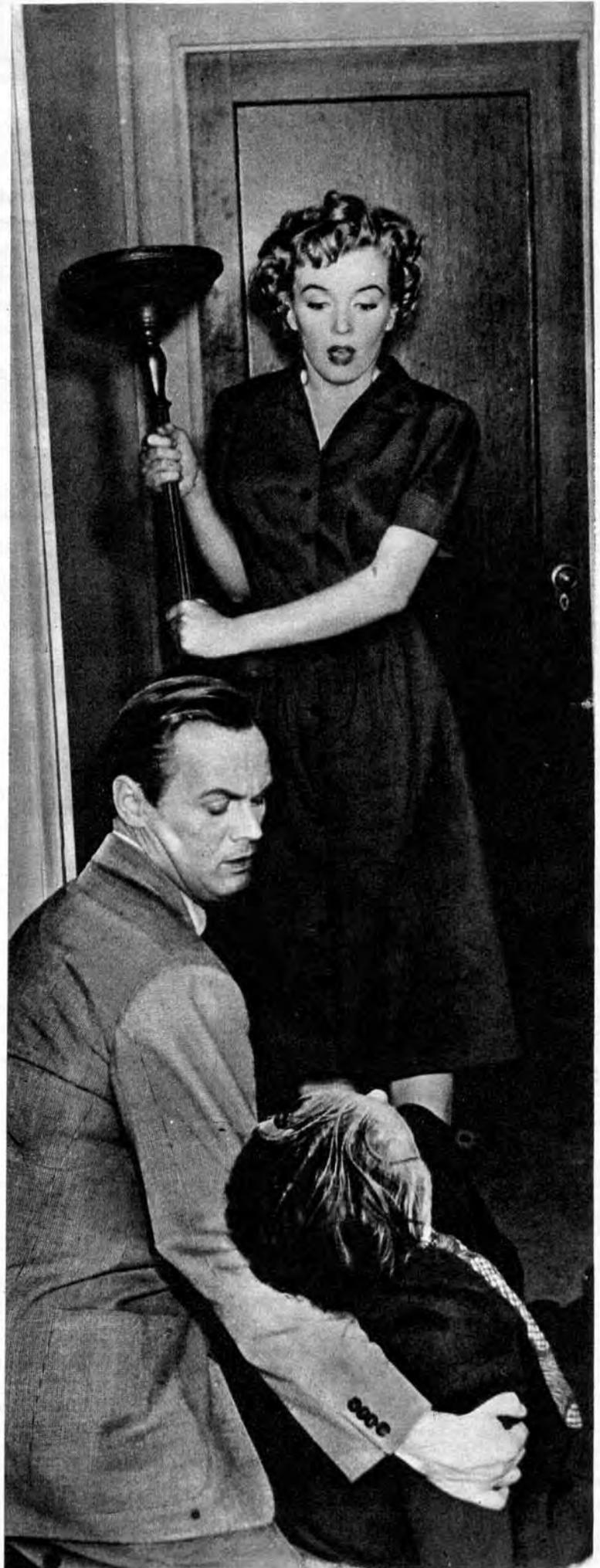
Cinema e scuola al Convegno
di Salerno - Circoli del cinema Terza di copertina

★ Redazione: DAVIDE TURCONI - Impaginazione: F. F. PRISONE ★

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 563.063-563-064 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085
PARIGI: 5, Av. Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. Jas 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin
229 West, 97 Street - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrat.
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Debutto cinematografico di Colette Marchand in "Moulin Rouge"



Marilyn Monroe e Richard Widmark interpreti del film *La tua bocca brucia* («Don't Bother to Knock») diretto da Roy Baker.



Sopra: Rossellini mentre sta dirigendo Totò in *Dov'è la libertà?* e, sotto, ancora Rossellini, con a fianco la Bergman, mentre sta parlando col produttore del nuovo film *Noi donne*, del quale egli dirigerà un episodio. Gli altri tre episodi saranno diretti da Visconti, Lattuada e Franciolini.

CINEMA GIÀ



ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: **LE INFEDELI** (Excelsa-Ponti-De Laurentis), registi Steno e Momicelli, operatore Aldo Tonti, interpreti Gina Lollobrigida, Anna Maria Ferrero, Kay Wilkens, Pierre Cressoy, Irene Pápas, Mirko Skofic, Marina Vlady Versois, Andreina Pagnani, Carlo Romano, Bernardo Tafari, Paolo Ferrara, Charles Faucett; **LA STORIA DEL FORNARETTO DI VENEZIA** (O.C.I.), regista Giacinto Solito, operatore Alvaro Mancori, interpreti Mariella Lotti, Paolo Carlini, Marco Vicario, Margherita Delli, Arnaldo Foà, Loris Gizzi, Raf Pindi, Fosca Freda, con la partecipazione di Doris Durant; **CRONACA DI UN DELITTO** (Cine-Vis), regista Mario Sequi, operatore Augusto Tiezzi, interpreti Gianni Santuccio, Linda Simi, Sara Urzi, Lola Braccini, Franca Gandolfi, Gisella Sofio, Fausto Guerzoni, Carlo Hintermann.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: *Africa sotto i*

mari, in *Ferrinacolor* di Giovanni Roccardi; *Vissi d'arte... vissi d'amore...* (Giacomo Puccini), in *Technicolor*, di Carmine Gallone; *Spartaco*, il gladiatore della Tracia, di Riccardo Freda; *Il mercante di Venezia*, di Pierre Bilon; *I Piombi di Venezia*, di Gian Paolo Callegari; *Addio, figlio mio!*, di Giuseppe Guarino; *Espiazione*, di Mario Volpe; *Perdonami*, di Mario Costa; *La prigioniera del Garda*, di Carlo A. Baltieri; *La montagna tonante*, disegni animati in *Ferrinacolor*, di Antonio Attanasi; *Noi due soli*, di Metz e Marchesi; *Chi è senza peccato*, di Raffaele Matarazzo; *Bufere*, di Guido Brignone; *Er fattaccio*, di Riccardo Moschino; *Il peccato di Anna*, di Camillo Mastrocinque; *Angeli sul marciapiede*, di Gianni Franciolini; *Ho scelto l'amore*, di Mario Zampi; *Stazione Termini*, di Vittorio De Sica; *Ai margini della metropoli*, di Carlo Lizzani; *Cristo è passato sull'aria*, di Oreste Palella; *Amanti del passato*, di Adelchi Bianchi; *Sul Ponte dei sospiri* di Leon Viola; *La brigata della speranza*, di Mario Pisu;

Lasciamoli vivere, di Aldo Rubens; *Non è vero ma ci credo*, di Sergio Grieco; *La signora senza camelie*, di Michelangelo Antonioni.

Si è iniziata...

...la lavorazione dei seguenti film: **AGENZIA MATRIMONIALE** (Di Paolo Film), regista Giorgio Pastina, operatore A. Albertini, interpreti Delia Scala, Aroldo Tieri, Macario, Pina Renzi, Virgilio Riento, Fulvia Franco, Galeazzo Benti, Vera Carmi, Laura Gore; **LA LUPA** (Ponti-De Laurentis), regista Alberto Lattuada, operatore Aldo Tonti, interpreti Kerima, Kay Wilkens, Ettore Manni, Mario Passante, Giovanna Ralli; **VIVA IL CINEMA!** (A.I.A.P.), registi Enzo Trapani e Giorgio Baldaccini, interpreti Marilyn Bufere, Carlo Campanini, Walter Chiari, Bruno Corelli, Carlo Dapporto, Cesare Danova, Nyta Dover, Jole Fierro, Fiorenzo Fiorentini, Arnaldo Foà, Enrico Luzi, Marisa Merlini, Gisella Monaldi, Silvana Pampanini, Luigi Pavese, Rossana Podestà, Giacomo Rondinella, Delia Scala, Alberto Sorrentino, Enrico Vianisio.

Con l'incisione...

...della colonna sonora al Teatro dell'Opera di Roma, è cominciata la lavorazione del film **AIDA** (Oscar Film), al quale partecipano i cantanti: Renata Tebaldi, Ebe Stignani, Gino Bechi, Giulio Neri, Giuseppe Campora, Enrico Formichi. Il film che sarà a colori, verrà diretto da Clemente Fracassi, che ha intanto iniziato i provini, in *Ferrinacolor* e in *Gevacolor*, per la scelta degli attori non professionisti che interpreteranno i personaggi di Aida, Radames e Amneris.

Un nuovo gruppo...

...di 48 documentari didattico-religiosi, della serie *Lezioni Catechistiche*, che viene attualmente prodotto dalla San Paolo Film, per la regia di Sabel, che è anche soggettista dei film, con la collaborazione dei sacer-

doti Cordero, Dragone, Gallerano. La supervisione è di Don Cordero, il realizzatore di *Mater Dei*.

Contrariamente...

...al previsto, Giuseppe De Santis non ha più potuto effettuare la supervisione del film *Menzogna*, prodotto dalla Titanus-Labor Film e diretto da Ubaldo Maria Del Colle, perché impegnato nella preparazione del suo prossimo film, il cui titolo definitivo pare sarà *Un marito per Anna Zaccheo*, che verrà prodotto da Domenico Forges Davanzati.

« Magia verde »...

...ovvero *Dall'Atlantico al Pacifico - Via Mato Grosso* è il titolo del documentario a colori e a lungometraggio realizzato durante una spedizione esplorativa dal Conte Bonzi, da Gian Gaspare Napolitano e dall'operatore Craveri, recentemente rientrati in Ita-

lia. Il documentario è stato prodotto dall'Astra Cinematografica.

Di quattro film...

...di produzione straniera si stanno attualmente realizzando le riprese in esterni nel nostro paese: due a Capri, il britannico *Song of the Sea*, a colori, con Gracie Fields, e un altro di produzione tedesca, anch'esso a colori, diretto da Veit Harlan con Crisina Söderbaum, uno a Verona, prodotto dalla Neue Emelka e dalla Zey Film di Monaco: *La santa mentogna* (*Mea culpa*), per la regia di Gustav Ucicky; e infine, nei dintorni di Roma, *Maschera blu*, anche questo di produzione tedesca, diretto da Georg Jacoby e interpretato da Mirka Rokk.

Tutta nuda...

...nella famosa scena del bagno apparirà Martine Carol nel film *Lucrezia Borgia* che Christian-Jaque si appresta a realizzare in *Technicolor*, secondo una testuale dichiarazione del regista medesimo, registrata dal Notiziario Cinematografico ANSA del 21 ottobre scorso: la puntuale precisazione sottolinea inoltre che la tradizione venne inaugurata da Edvige Feuillère nella *Lucrezia Borgia* di Abel Gance (del 1935), e aggiunge che i capelli dell'attrice avranno nel film lo stesso colore di quelli della *Lucrezia autentica* (conservati sotto vetro in un museo milanese), la quale stavolta apparirà come « una brava, piccola testa matta », « senza cervello, ma molto simpatica e per nulla crudele ». Il film, prodotto da Rizzoli e dalla Films Ariane, sarà interpretato oltre che dalla Carol, da Pedro Armendariz, Arnaldo Foà e Massimo Serato.

Sono in preparazione...

...i seguenti film: *La regina Cleopatra*, che Goffredo Alessandrini realizzerà in *Technicolor* per la Obelisco Film, da un treatment la cui prima stesura è opera di Miguel Salkind e Bruno Valeri, con esterni in Egitto

e con la probabile partecipazione di un'attrice americana di fama internazionale; un film romanzesco sul bandito Gasperone, da girarsi in gran parte in Ciociaria e Campania, alla cui sceneggiatura lavorano Vittoriano Petrilli, Sergio Corbucci, Vittore Queri e Folco Lulli che sarà anche protagonista del film insieme ad otto attrici che interpreteranno le varie figure femminili; Femmine sole, che Pietro Germi dirigerà e Giuseppe Amato produrrà per la Excelsa Film, dal romanzo « Caterina Marasca » di Giovanna Gulli, e con Gina Lollobrigida come probabile protagonista; Walter rubacuori, un film comico di Metz e Marchesi che verrà diretto da Marmo Girolami, con Walter Chiari, Lucia Bosè, Carmen De Lirio, Carlo Campanini, Enrico Viarisio; due film che verranno prodotti dalla Peg Film (Lorenzo Pegoraro): I vitelloni di Federico Fellini, con Alberto Sordi e Lotta con l'angelo, il cui soggetto e la cui sceneggiatura sono di Curzio Malaparte che sarà anche regista del film; Lulù dal dramma di Bertolazzi, che Fernando Cerchio dirigerà con Valentina Cortese e Jacques Sernas, per la Gladia Film; due film che Niccolò Theodoli produrrà per la I.C.S.: una coproduzione italo francese, che sarà diretta da Yves Ciampi, con Daniel Gélin e Eleonora Rossi Drago, che interpreteranno i personaggi di un musicista morfinomane e della moglie che lo salva, e Madre natura dalla commedia di Mirabeau che verrà diretto da Lionello De Felice; Legione straniera che Basilio Franchina dirigerà per la Titanus con Irene Galter e Alberto Farnese; e per finire due film di produzione americana: Strange Harvest, che narrerà la storia di un ex-soldato americano che, mentre è in visita in Italia con la moglie, ha la sorpresa di trovare un figlio di cui ignorava l'esistenza, film prodotto da Sy Bartlett e interpretato da Kirk Douglas e Diana Douglas; e Cairo Incident, che verrà prodotto in compartecipazione fra un gruppo americano e una casa italiana, con George Raft e Lois Maxwell, attualmente impegnata a Berlino per alcune riprese del film Orient Ex-



▲ Silvana Pampanini amante di Jean Gabin nel film *Bufere* diretto da Guido Brignone.

press, che viene realizzato per la televisione americana.

L'atteggiamento...

...assunto recentemente da Gina Lollobrigida, ritirati all'ultimo momento dal film di Antonioni *La signora senza camelie* (la cui lavorazione procede intanto con Lucia Bosè), sostenendo che il suo ruolo era « stupido e volgare » e che il film calunniava spiacevolmente l'ambiente cinematografico italiano, è stato solennemente deplorato in un ordine del giorno emanato dal 3° Congresso Provinciale del Sindacato Cinema della F.I.L.S. - Antonioni e la Suso Cecchi D'Amico, coautori della sceneggiatura, hanno intanto incaricato i loro avvocati di sporgere querela contro l'attrice, per le dichiarazioni da lei fatte in proposito durante una conferenza stampa indetta per giustificare dinanzi all'opinione pubblica il gran rifiuto, mentre il produttore del film, Forges Davanzati, ha dal-



Montgomery Clift e Vittorio De Sica al pranzo offerto ai giornalisti cinematografici alla Stazione di Roma durante la lavorazione del film che dalla Stazione Termini prende appunto il titolo e l'ambientazione.

canto suo chiesto alla Lollobrigida, in risarcimento danni, la bella somma di cento milioni più uno (ovvero l'anticipo da lei già incassato all'atto della scrittura).

FRANCIA

Jean Clerc...

...il giardiniere dei fratelli Lumière, che nel 1895 apparve nel celebre film *metto L'arroseur arrosé*, considerato comunemente il primo film a soggetto della storia del cinema, si è spento in questi giorni all'età di 84 anni in un ospizio di vecchi di Montbeliard. Il Clerc, che aveva continuato ad esercitare il proprio mestiere morendo ignorato da tutti, può ritenersi il primo attore dello schermo, e come tale i giornali parigini lo hanno onorato al momento della sua morte.



Katharine Hepburn e Spencer Tracy interpreti del film *Pat and Mike* diretto da George Cukor.

La competente Commissione...

...dell'Assemblea Nazionale, sta esaminando il rapporto presentato recentemente dal deputato Lanet, relatore della Commissione d'inchiesta parlamentare sulla crisi della cinematografia nazionale, allo scopo di definire il progetto di Legge governativo, elaborato dal Ministero dell'Industria e del Commercio. Il rapporto Lanet consta di tre parti: nella prima vengono esposti i problemi della produzione e i rapporti fra autori e censura; la seconda tratta dell'attività degli stabilimenti, degli scambi commerciali e delle coproduzioni; nella terza parte viene infine discusso il problema dell'intervento dello Stato nell'industria cinematografica.

Le attrici italiane...

...continuano ad interessare il pubblico e di conseguenza i produttori d'oltr'Alpe: Silvana Pampanini sta attualmente interpretando il film



Koenigsmark (prodotto dalla Excelsa-Sigma Vog), diretto da Solange Térac con la supervisione di Christian-Jaque, e con accanto gli attori Jean Pierre Aumont, Roldano Lupi, Louis Seigner e Renée Faure; Gina Lollobrigida sarà probabilmente «Milady» nella nuova edizione dei Tre Moschettieri che André Hunebelle realizzerà prossimamente con Serge Reggiani nei panni di D'Artagnan; e infine Isa Miranda ha firmato un contratto col Teatro Daunou per recitarvi nel gennaio prossimo una commedia in lingua francese: «Il serpente a sonagli» di Bruno Stuart, per la regia di Jacques Charon.

Un film su Méliès...

...è attualmente in preparazione da parte di George Franjou e Henri Lacoste. Nel film sul grande pioniere verranno incluse alcune fra le sue più celebri opere: L'Homme à la tête de caoutchouc (1901), Le Voyage dans la Lune (1902), Le mélomane (1903) e Les 400 Farces du Diable (1906), mentre la stessa vedova di Méliès tornerà allo schermo dopo cinquant'anni per compiere il commento del film.



La Rank Film ha appositamente studiato e realizzato una serie di film per ragazzi, un gruppo dei quali verrà distribuito anche in Italia; ecco un'inquadratura d'uno di questi film: Braconiere misterioso.

Il regista René Jayet...

...è morto recentemente a Parigi. Aveva 46 anni ed aveva cominciato a lavorare per il cinema nel 1929, dapprima come operatore, indi come reporter d'attualità e regista di cortometraggi. Successivamente, in Spagna, prese parte alla produzione di svariati film e tornò in Francia iniziò la carriera registica nel 1934 con la commedia Le Roi de la Couture. Tornato per breve tempo in Spagna come supervisore del film francese Aux jardins de Murcie, passò poi in Belgio dove diresse Passeurs d'hommes, indi ancora in Francia per 2ème Bureau contre Kommandantur, L'Enfant dans la tourmente, Ici l'on pêche. Fatto prigioniero nel 1940 fu poi liberato e nel 1945 riprese la sua attività di regista, dirigendo da allora Bichon, Ma tante d'Honfleur, Nuit de noces, Les Aventuriers de l'air, Le Chéri de sa concierge, Jamais deux sans toi e Des Quintuplés au pensionnat.

GRAN BRETAGNA

La produzione Rank...

...verrà concentrata, per ragioni eco-

nomiche, negli studi di Pinewood: date le condizioni soddisfacenti del bilancio della casa, la decisione annunciata dallo stesso John Arthur Rank non dovrebbe apparire allarmante. Comunque, l'intera attrezzatura degli studi di Denham, comprendente sette teatri di posa, viene intanto venduta all'asta.

«Limelight» di Chaplin...

...è stato presentato a Londra in prima mondiale, in una serata il cui incasso era devoluto a favore della società per l'addestramento dei ciechi. Oltre cinquemila persone attendevano Chaplin nella piazza dinanzi al Cinema Odeon per festeggiarlo, ed assistevano allo spettacolo varie personalità fra cui la Principessa Margaret e numerosi rappresentanti della cinematografia britannica: Laurence Olivier e Vivien Leigh, John Mills, Anthony Asquith, Noel Coward, Michael Balcon, Arthur Rank e Douglas Fairbanks jr. Grande risalto all'avvenimento è stato dato dalla stampa londinese, e il film già presentato privatamente ai giorna-

ditori britannici) e l'A.N.I.C.A., è destinato appunto allo scopo.

U.S.A.

Marlon Brando...

...sarà «Sinuhe, l'Egiziano», nel film in Technicolor che Darryl F. Zanuck si appresta a produrre per la 20th Century-Fox, che ha recentemente acquistato i diritti per la riduzione cinematografica del romanzo dello scrittore finlandese Mika Waltari, tradotto finora in ben nove lingue (in Italia edito da Rizzoli), e di cui in America è in preparazione la diciannovesima edizione. Sta attualmente lavorando all'adattamento per lo schermo del famoso romanzo, lo sceneggiatore Casey Robinson, autore fra l'altro delle sceneggiature di due film tratti da racconti di Hemingway: The Macomber Affair e il recentissimo Technicolor The Snows of Kilimanjaro, diretto da Henry King, con Gregory Peck, Ava Gardner, Susan Hayward e Hildegard Neff.

Fra i film...

...che la M.G.M. si appresta a distribuire in Italia sono i seguenti: Carbine Williams («Carabina Williams»), sulla figura dell'inventore del celebre fucile, diretto da Richard Thorpe, con James Stewart, Jean Hagen e Wendell Corey; Across the Wide Missouri («Il cacciatore del Missouri»), un film di avventure ambientato nel 1880, diretto da William A. Wellman in Technicolor, con Clark Gable, Ricardo Montalban, John Hodiak e Maria Elena Marques; e Pat and Mike («Lui e lei»), una commedia diretta da George Cukor e interpretata da Katharine Hepburn e Spencer Tracy.

Lamar Trotti...

...uno dei più in vista fra gli sceneggiatori del cinema americano, è morto ad Hollywood all'età di 53 anni. Nato ad Atlanta, e proveniente dal giornalismo, si era dedicato al cinema fin dal 1933, producendo a volte i film da lui sceneggiati, come Captain from Castile e Walls of Jericho; partecipando a numerose sceneggiature, come quelle di The Baroness and the Butler e A Bell for Adano; oppure scrivendo da soli gli scenari di film importanti come Ox-bow Incident, Guadalcanal Diary, The Razor's Edge, Yellow Sky e Wilson, che nel 1944 gli valse il premio dell'Accademia («Oscar») per il miglior scenario originale.

Due film in rilievo...

...saranno prodotti quanto prima da L. B. Mayer, proprietario di un considerevole numero di azioni della società «Cinerama» che prende il nome dal nuovo procedimento di cinema tridimensionale: i titoli dei film sono Paint Your Wagon e Joseph and His Brethren. Per una prima diffusione di essi il Mayer ha anzi intenzione di trasformare opportunamente una sala cinematografica di New York.

Uno dei più celebri...

...racconti di Bret Harte, The Outcasts of Poker Flat, è stato recentemente ridotto per lo schermo dalla 20th Century-Fox, per la regia di Joseph Newman e su sceneggiatura di Edmond H. North. Nel film, accanto a Miriam Hopkins che veste i pittoreschi panni della «Duches-

sa» appaiono Anne Baxter, Cameron Mitchell e Dale Robertson, nel romanzesco personaggio di «John Oakhurst». Dal famoso soggetto, un «classico» della letteratura americana dell'Ottocento, sono già stati tratti due film: uno prodotto dalla Universal nel 1919, e diretto da Jack (ovvero John) Ford, su sceneggiatura di H. Tipton Steck, e un altro nel 1937 di produzione R.K.O. Radio Pictures, sceneggiato da John Twist e Harry Segall, e diretto da Christy Cabanne.

CECOSLOVACCHIA

Fra i più recenti...

...prodotti dell'industria cinematografica di Stato, sono i seguenti: La leva in massa, sul ritorno della popolazione nelle regioni di confine, dopo la liberazione del paese, argomento tratto dal romanzo di Vaclav Rezac, per la regia di Otakar Vávra, e con l'interpretazione di Laco Chudik e Antonie Hegerliková; Una donna deve esser di parola, una commedia ambientata in una grande officina di Praga, e imperniata sull'idea della emulazione fra lavoratori di ambo i sessi, diretta da Josef Mach da un soggetto di Jiri Karásek e Oldrich Novy, che è anche il protagonista del film; Nel buon tempo antico, una polemica rievocazione del passato, computa sulla base di quattro popolari racconti di Jaroslav Hasek («La zuppa dei bimbi poveri», «La ribellione del forgiato Sejba», «I benefattori del Signor Jadis» e «La riunione degli Scabini a Mejdlovary»), diretta da Miroslav Hubáček, su sceneggiatura di Ivan Osvald e Karel Feix, e interpretata da Frantisek Smolík, Jaroslav Vojta, Josef Kemr e tutto uno stuolo di attori fra i più noti del teatro e dello schermo nazionali.

UNGHERIA

Due documentari...

...a colori sono stati recentemente realizzati: Lungo il Tibisco, che illustra gli aspetti della riva destra del fiume e in particolare descrive la «puszta» dell'Hortobágy; e un documentario su Budapest, prodotto dall'Ente Ungherese per il Documentario, e diretto da Nicola Koroda e Alessandro Lestyán; attraverso la vita quotidiana di un operaio, di un'attrice, di uno scienziato, di un architetto e di una personalità politica, il film narra della capitale ungherese.

URUGUAY

A Montevideo...

...si è costituita l'Associazione Nazionale dei Produttori Cinematografici. Fra le società aderenti all'Associazione, che ha subito fatto richiesta di iscrizione alla F.I.A.P.F., ve ne sono alcune in esercizio da dodici anni.

TURCHIA

40 film all'anno...

...vengono attualmente prodotti in media nel paese, nella maggioranza riservati al mercato interno. Da notare che mentre i film americani sono in continua diminuzione, crescono sensibilmente le programmazioni dei film italiani. Analogo fenomeno si sta verificando in Siria, nel Libano e nell'Irak, dove però ottiene crescente successo il film egiziano.

NON SAPPIA LA MANO DESTRA...

FINO all'anno scorso, nel fare le previsioni per l'immediato avvenire, chi s'interessava alle cose cinematografiche non aveva gravi imbarazzi; allineando i nomi dei nostri cinque o sei migliori registi e calcolando che ognuno d'essi realizza suppergiù un film ogni anno, aveva il numero delle opere interessanti che ci si poteva aspettare nei prossimi mesi. Parlando fra amici, non si citavano neppure i titoli, ma si diceva: « Ci sarà il Germi, il De Sica, il Rossellini », eccetera. Ora invece le cose stanno complicandosi. In una sola stagione, Germi ha diretto *La presidentessa*, imperniata principalmente sulle coscine di Silvana Pampanini; Blasetti ha diretto *La fiammata*, imperniata su battute come « Ti schiaccio! »; Rossellini s'è dedicato al Totò di *Dov'è la libertà*, ed Eduardo de Filippo, potendo per la prima volta disporre anche di Peppino, ha messo insieme *Ragazze da marito* che celebra in modo piuttosto modesto la riunione d'una famiglia di magnifici attori.

Si verifica dunque il fatto che alcuni tra i nostri più sicuri registi, che finora s'erano dedicati sempre a opere pensate, sbagliandole qualche volta, ma impegnandovi tutte le loro capacità, trovano comodo e utile realizzare filmetti con la mano sinistra: forse per divertirsi, forse per aumentare i propri guadagni. Ed è cosa assai pericolosa, perché si comincia col dire: « Farò quel filmetto, mi diverte », poi ci si rende conto che il filmetto è stato realizzato in poche settimane, senza problemi né polemiche, e che l'assegno incassato corrisponde suppergiù a quello per il grande film che richiede mesi di lavoro; e non è affatto sicuro che, in seguito, questi buoni registi riescano a tornare senza scosse alla loro attività "seria".

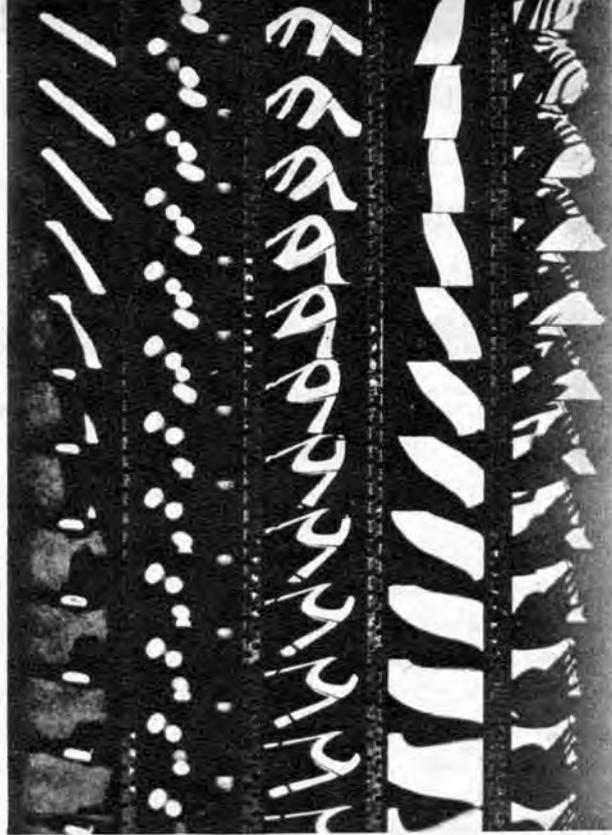
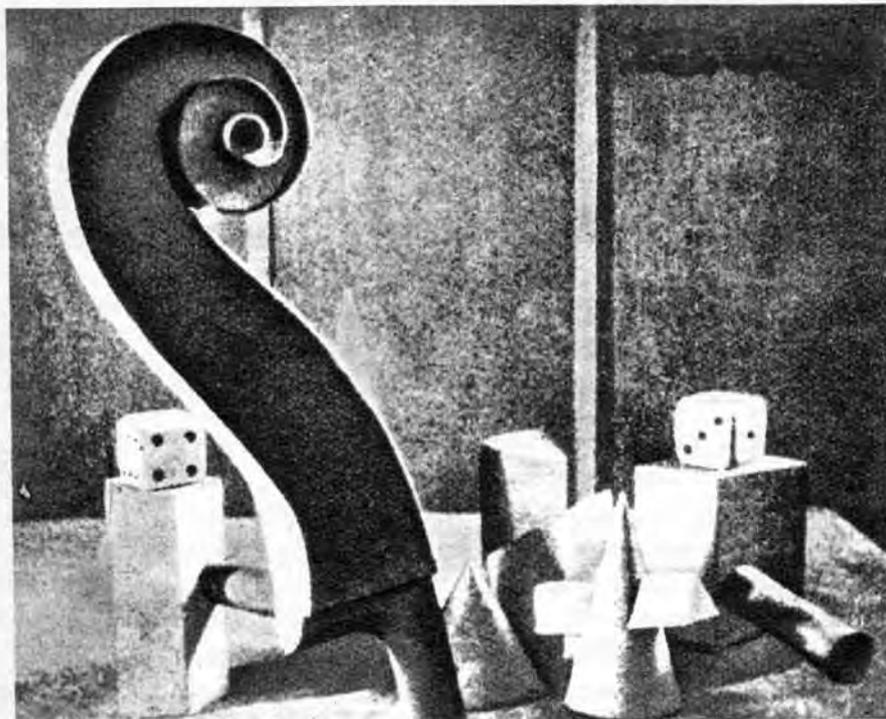
Abbiamo l'esempio di *Soldati*: per anni questo estroso personaggio ha lavorato con impegno, realizzando buoni film anche quando, in Italia, ciò era un'eccezione. Poi pensò di divertirsi un poco mettendo insieme Fernandel e Barizza varie in un film musicale; e di divertimento in divertimento arrivò ad assumere il posto d'un vicemattoli, arrivò ad estrarre urla di protesta anche alle platee meno esigenti, come accadde per *I tre corsari*. Può darsi che, in avvenire, *Soldati* riesca ancora a dirigere un film degno del suo ingegno, ma è assai difficile; giudicandolo dai suoi ultimi lavori, noi lo dobbiamo considerare un regista perduto per la cinematografia degna d'attenzione; e perdite tali, in un gruppo esile come quello dei nostri buoni realizzatori, sono sensibili, tanto più che i pochi giovani recentemente affacciatisi alla ribalta, promettono, ma chissà quando manterranno.

La tentazione del film facile e del guadagno rapido è comprensibile e umanamente scusabile; ma noi non crediamo alla possibilità di una mano destra che ignora quanto

fa la sinistra e tanto meno crediamo alla possibilità che un uomo sia artista per sei mesi dell'anno, e mestierante durante gli altri sei. L'abitudine a lasciar correre, ad abbracciare, a lavorare senza crearsi problemi, è troppo comoda perché qualcuno, dopo averla sperimentata, possa rinunziarvi. Come non è immaginabile Emilio Cecchi che scriva elzeviri al mattino e trame per giornali a fumetti nel pomeriggio, così anche il realizzatore di film deve scegliere il genere del proprio lavoro, e attenervisi. Tanto più che l'artista, quasi sempre, non sa far bene opera di mestiere, prima di tutto perché non vi crede, poi perché la sua formazione mentale gli impedisce di vedere con esattezza quali cose vi siano importanti e quali no. Bragaglia non riuscirebbe mai a realizzare un film sul piano di quelli che realizza Luchino Visconti: ma è vero anche il contrario, e Visconti, se intendesse dirigere una commediola per le seconde visioni, fallirebbe in modo clamoroso. Quindi noi rischiamo di perdere dei buoni registi, e di non acquistare neppure degli accettabili mestieranti, come è accaduto per *Soldati*, che ora non è niente, è un signore che vive consumando qualche chilometro di pellicola ogni anno.

Non val la pena di tentare esperimenti del genere, è dannoso per la nostra cinematografia in generale, e per i registi di cui stiamo parlando in particolare. Essi hanno la stima, l'appoggio, la fiducia di tutti coloro che contano qualche cosa nel mondo del film; hanno la stima, l'appoggio e la fiducia del pubblico che finalmente li apprezza e li segue. Non possono giocarsi simili posizioni per firmare una storiella goffa, da cui ricaveranno sul momento qualche soldo, ma che peserà poi in modo grave su tutta la loro attività; senza contare che ci sono gli stranieri (e il mercato estero diviene ogni giorno più importante per noi). I francesi, gli americani, gli svedesi che hanno imparato ad amare *Il cammino della speranza* o *Napoli milionaria* o *Prima comunione*, vedendosi poi presentare dagli stessi autori di tali opere dei filmetti da "serie B" finiranno con negare credito a quei registi, e anche alla nostra cinematografia in blocco. Così si può arrivare a una decadenza ancora più rapida dell'ascesa che il cinema italiano ha compiuto in questi ultimi anni.

L'intelligenza non è una macchinetta azionabile con un giro d'interruttore; a volte si pensa di rinunziarvi per qualche tempo, e non la si riacquista mai più. Abbiamo visto anche all'estero, uomini come Hataway finire tra le « Rose nere » e i « Corrieri diplomatici »; scendere è facile, costa poca fatica e certe volte non ci si accorge nemmeno di farlo; ma risalire è sempre difficile, e spesso impossibile.



Da Emak Bakia (1926) di Man Ray, film astratto da annoverarsi fra quelli che impiegano il metodo associativo per esprimere un mondo onirico.

FUNZIONE DEL CINEMA SPERIMENTALE

VENT'ANNI or sono la maggior parte dei documentari così come li realizzavano Ivens, Vigo, Vertoff e Grierson, erano presentati quali film d'avanguardia in occasioni di appositi spettacoli. Oggi il film documentario costituisce una categoria ben definita e rispettata dell'industria cinematografica, a lato del film a soggetto.

Ritengo che sia tempo di presentare il film sperimentale come una terza categoria, legittimata se non rispettata, e totalmente distinta dalle altre due: esso ha una sua propria filosofia, un suo proprio pubblico e, credo, un posto necessario nella società del ventesimo secolo. Le sue rivendicazioni sono forse più difficili da giustificare, di quanto non lo siano quelle del documentario o del film a soggetto, ma anche uno scacco parziale sarebbe già un parziale successo se si tien conto della confusione che regna attualmente a proposito del film

L'utilizzazione illimitata dell'energia creativa dell'uomo dà all'avanguardia la sua giustificazione e il suo significato

sperimentale e del suo oggetto.

Il nome che si sceglie per una cosa ha poca importanza purché tutti siano d'accordo sul suo significato. Sembrerebbe tuttavia che il nuovo nome del film d'avanguardia (film sperimentale) indichi un tentativo di razionalizzazione del movimento, tendente a renderlo più "responsabile", a dargli una ragion d'essere più "materiale". Libertà dell'artista? certo, purché sia contenuta in certi limiti. Esperimenti? sì, ma che tendano ad uno scopo pratico!

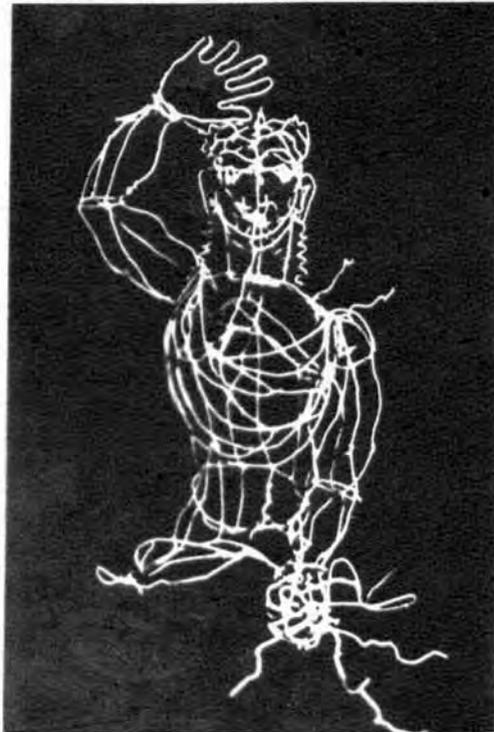
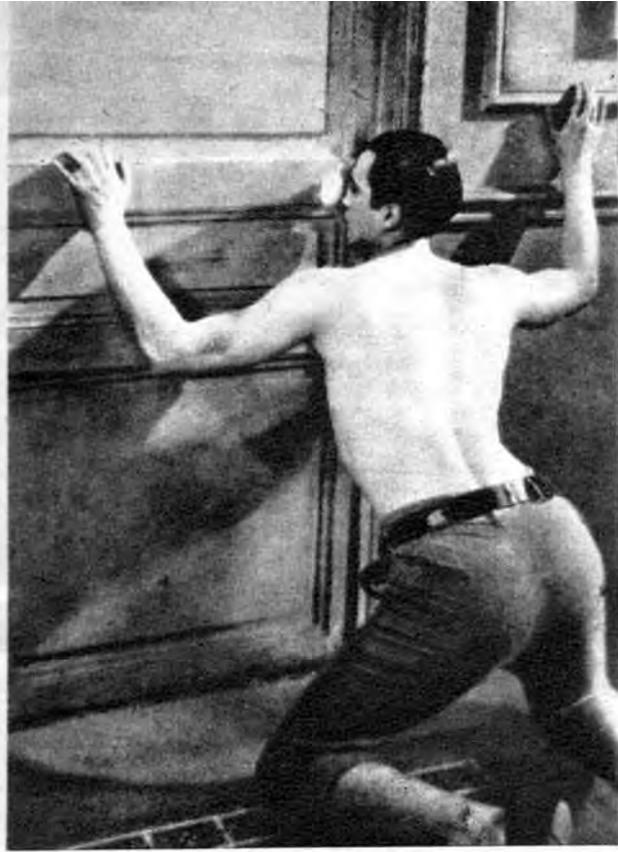
Quale scopo? Inventare nuove tecniche, nuovi mezzi, nuove forme, nuovi trucchi.

nuovi metodi che possano essere profittevoli per l'industria cinematografica: quale altra giustificazione potrebbe avere il film d'avanguardia? Vi sono però delle considerazioni che rendono discutibile la saggezza di questa troppo facile razionalizzazione. È vero che, tra le altre cose, esistono tecniche, mezzi, forme, trucchi, metodi che furono scoperti e sviluppati dall'avanguardia. Ma non si può assumere questa coincidenza ad essenza dell'avanguardia, più di quanto si possa sostenere che i complicati processi chimici che presiedono alla crescita di una pianta costituiscono l'essenza del suo fiore. È erroneo credere che i mezzi tecnici utilizzati dall'avanguardia per il proprio progredire possano rivelare il suo significato profondo. È piuttosto l'utilizzazione illimitata dell'energia creativa insita in ogni essere umano che dà all'avanguardia il suo senso e il suo significato: la libertà dell'artista, contrapposta alle necessità dell'industria cinematografica, responsabile sia socialmente che finanziariamente.

Il fatto che Bonwit-Teller usi lo stile di Dali, o magari Dali stesso, e che Macy's usi motivi di Modrian, Arp o Picasso per decorare delle vetrine, non prova nulla né pro, né contro Bonwit-Teller, né pro, né contro Dali, Modrian, Arp o Picasso. I rapporti tra Macy's e Picasso sono poco più che accidentali. Analoghi sono, a mio parere, i rapporti tra l'industria cinematografica e l'avanguardia. Ed il fatto che Dali, ad esempio, sia stato invitato a collaborare ad una sequenza di tipo surrealista per *Spellbound* (1945) non prova che il considerevole fiuto del produttore per le curiosità del pubblico. L'industria cinematografica adempie ad un'importante funzione sociale appagando i desideri d'una



←
La sovrapposizione come collegamento di elementi ritmici in *Thème et variations* (Dulac)



In Le Sang d'un Poète (1931), si alternano inquadrature realistiche e surrealiste: il poeta che dal buco della serratura scorge una figura d'ermafrodito, in parte reale e in parte disegnata, col cartello « danger de mort », al posto del sesso; il poeta che s'è sparata una revolverata alla tempia; una carcassa di conduttore di carro; Dargelos lancia la palla di neve che uccide un compagno; il ragazzo ucciso; "l'angelo nero" copre col mantello il ragazzo morto; inquadratura in "negativo" dall'angelo nero.

eterna per valutare l'utilità dell'arte e dell'artista. Il rispetto che gli è tributato risale indubbiamente all'età delle caverne, allorché il primo artista decise di decorare la caverna della sua tribù. Da quell'epoca l'arte e gli artisti sono sempre stati considerati con un certo timore da ogni comunità. Picasso, Modrian e Dali approfittano ancora della reputazione di quel primo stravagante uomo delle caverne (con profondo orrore di certe "tribù" contemporanee che s'augurerebbero il ritorno di quell'antenato). A nessuno verrebbe in mente d'apprezzare l'arte solo dal punto di vista d'un addobbo di vetrina: si prenderebbe piuttosto in considerazione la "magia" originale, si autorizzerebbe più volentieri l'artista a governare liberamente la sua visione personale. Perché non si dovrebbe accordare questo diritto al film sperimentale? Lo stimarlo secondo un più pratico "standard" di valori equivarrebbe a stimare una donna in base ad un nastro centimetrato.

L'origine e lo sviluppo dei film d'avanguardia mette particolarmente in valore la libertà dell'artista (e spiega perché i veri



comunità insoddisfatta della vita con l'offrirle dei sogni significativi, benché infantili. L'avanguardia da parte sua, esprime le visioni, i sogni, la facilità al gioco o i capricci (a seconda del punto di vista da cui ci si pone) dell'artista. Non ci può essere una misura standard o una regola

geatori devono rinunciare a possedere una piscina privata).

1) *Orchestrazione del movimento*: la gioia dinamica di muoversi affascinò ed ispirò i pittori futuristi: nel 1912 il "Nu descendant un escalier" di Duchamp, "La Boite" di Picabia: scoperta del "dinamismo" e della



Quattro inquadrature di *Le Chien Andalou* (1929) di Luis Buñuel, uno dei film d'avanguardia più violentemente emotivi e fortemente freudiani.



"simultaneità". Ma sulla tela il movimento rimane, per la natura della tela stessa, più o meno analitico. I rotoli di Viking Eggerling ed i miei (1919) contenevano delle trasformazioni graduali di forme astratte che materializzavano una continuità sostanziale. Essi suggerivano un vero movimento e questa suggestione possedeva una forza tale che ci spinse ad utilizzare il film al posto della tela (1921: *Diagonal Symphony* e *Rythme 21*). L'attrattiva suscitata dal movimento astratto si estese per un periodo di circa trent'anni: Ruttman, Duchamp, Fishinger, Brugière, Len Lye, Mac Laren, Grant, Crosswell, i fratelli Whitney. Tuttavia, se si eccettuano alcuni momenti di *Fantasia* (1940) di Disney e qualche breve sequenza dell'antico *Nibelungen* (1924) di Lang, questa forma espressiva non ha mai trovato posto nella produzione industriale.

2) « Creare il ritmo degli oggetti usuali nello spazio e nel tempo, presentarli nella loro bellezza plastica, mi sembra degno d'interesse » (Fernand Léger). Non la "bellezza plastica" di Greta o di Marlene, ma quella dei dettagli di un'ordinaria batteria da cucina (Léger), d'un colletto che danza (Man Ray), i riflessi senza dimensione d'un cristallo (Chomette-Beaumont). Ciò che Delluc nel 1912 chiamò "bellezza fotografica" e che permeò le arti, la letteratura,

la musica, la danza, ma dileguò davanti agli occhi pratici dell'industria cinematografica. Come coronamento tecnico non era abbastanza tangibile; come filosofia o come estetica dell'arte moderna si staccava troppo dal mondo onirico che avrebbe dovuto servire.

3) Un altro contributo del film d'avanguardia fu la "distorsione" o "dissezione" di un movimento o d'una forma. Il desiderio dei primi cubisti di anatomizzare l'oggetto e di ricostruirlo in termini pittorici e non di natura, si rifletté sullo schermo (che è esso pure una tela). Gli artisti che sezionavano o deformavano gli oggetti familiari, si auguravano di conferire una specie di distacco alla nostra percezione convenzionale di questi oggetti e quindi un aspetto nuovo al nostro "entourage" in genere? Man Ray fotografò attraverso il vetro smerigliato; Cavalcanti utilizzò l'impressione attraverso il bigello, Chomette-Beaumont utilizzarono l'esposizione multipla, Germaine Dulac usò lenti deformanti, io inclina i camera da un lato. Nessuna di queste "snaturalizzazioni" poetiche fu brevettata: nondimeno l'industria non le utilizzò. Ben inteso, in un film ordinario avrebbero turbato "l'aspettativa" che l'industria ha destato ovunque, condizionandola, nel pubblico normale. Per sviluppare questa "aspettativa" l'industria ha speso

centinaia di milioni finché è diventata un fattore sociologico importante, che dà al pubblico un facile mezzo d'auto-identificazione. Perché la gente va al cinema? per dimenticare se stessa: non è vero?

4) C'è infine un surrealismo che discende dal dadaismo più rivoluzionario, carico d'un richiamo che riesce a far presa persino sugli spiriti pratici: la sessualità, così come l'ha vista Freud, e il subcosciente. La sua intenzione non è di "spiegare" i fenomeni subcoscienti, ma di proiettarli nello stato vergine del sogno originale. Esso cerca di ricreare il subcosciente utilizzando la sua materia originale e i suoi propri metodi.

Emak Bakia (1926) di Man Ray, il mio *Film Study* (1926), *La Coquille et le Clergyman* (1928) di Germaine Dulac (prefigurante i film di Maya Deren), utilizzarono tutti il metodo associativo per esprimere l'esperienza dei sogni e ciò che accade nel subcosciente. Luis Buñuel trovò una nuova sintesi nel *Chien Andalou* (1929) film violentemente emotivo e fortemente freudiano, che è sorpassato in violenza solo dal suo ultimo film surrealista *L'Age d'Or* (1930); il più blando *Sang d'un Poete* (1929) di Cocteau accetta come materiale narrativo, in aggiunta al sesso, altri elementi, come ad esempio lo shock cui soggiace un ragazza sensibile colpito in un occhio da una palla di neve gelata; la sequenza di Narcis-

so in *Dreams That Money Can Buy* (1947) segue Jung piuttosto che Freud allorché Narciso cessa improvvisamente d'essere innamorato di Narciso per trovarsi di fronte al suo vero io.

E' un errore credere che questi nuovi studi filmici nel regno del subcosciente avrebbero dovuto essere ben accolti da un'industria che per ragioni sociologiche e d'altra natura può permettersi soltanto occasionali distacchi dall'amore e dal sesso. E' vero che si sono travestite Hedy Lamar e Ingrid Bergman da psicanaliste e che in *Lost Weekend* (1945) in *The Snake-Pit* (1948) furono trattati più sinceramente temi psicologici, ma senza staccarsi minimamente dal racconto convenzionale nel quale tutto il rispetto è rivolto al razionale, alla logica e alla cronologia, mai all'irrazionale. Nei film "psicologici" industriali l'irrazionale è trattato, almeno in modo implicito, come una specie di lebbra mentale dalla quale le persone sane (cioè né alcolizzate, né alienate) sono immuni. Le qualità imprevedibili ed irrazionali dei film surrealisti, e dei film d'avanguardia in genere, sono non adatte ed incompatibili per l'industria cinematografica. Dal punto di vista dell'industria il film sperimentale è un fallimento.

Significato sociale del film sperimentale. - Se il film d'avanguardia non ha influenzato l'industria, se esso non è in realtà un "laboratorio sperimentale" quale può essere il suo valore pratico? E' difficile rispondere, perché non vi può essere buona risposta per una domanda sbagliata. Il più grande potere creativo d'un individuo non ha sempre racchiuso un valore pratico per il complesso della società, nel giudizio dei suoi contemporanei almeno. Si devono rifiutare le espressioni creatrici che non contengono un valore collettivo? I) potentati e i dittatori hanno periodicamente bandita "l'arte moderna"; ma l'arte, moderna o no, sopravvive a dispetto di ogni opposizione "razionale".

In verità, nessuno sa niente dei canali attraverso i quali le esperienze nuove o vecchie s'integrano alla nostra condotta generale. C'è probabilmente da scommettere che noi apprendiamo tanto dalle esperienze ed osservazioni irrazionali e non incanalate, quanto dai corridoi universitari, o, per parlare in linguaggio cinematografico, dai racconti standardizzati, ovvii e razionalistici. D'altronde nessuno sa cosa prevarrà domani. Si può benissimo ritenere che sopprimendo le esperienze "incomprensibili" di oggi, ci priveremo di nuove esperienze *tout court*. Chi può predire, ad esempio, ciò che la scoperta dell'atomo e quella del subcosciente — per citare solo le due che sono già all'ordine del giorno — significheranno in termini d'esperienza emotiva? Non sarebbe saggio tollerare e anche rispettare "l'esperimento" nel campo cinematografico come riconoscimento della nostra fallibilità?

Non soltanto può essere più saggio, ma inevitabile. Lo "sperimentale" fa parte della vita e nessuna nuova generazione s'accontenta di seguire ciò che è ragionevole e utile. Si ricerca l'inesplicabile, che non può essere "prodotto", ma deve essere "trovato", "creato" da un individuo o da un al-



tro. In ogni società in cui l'individuo è rispettato il controgio della società e dell'individuo, la loro mutua tensione, devono essere considerati come un segno di salute, anche sullo schermo.

La risposta alla domanda: quale è la funzione dell'avanguardia? deve essere, a mio avviso: la medesima funzione d'ogni arte, integrare nuove esperienze emotive o esprimere visioni che la vita ci ha nascoste, o in qualunque modo l'analista della funzione sociale dell'arte intenda definirla.

La produzione di film industriali e quella di film sperimentali non rappresentano due



L'allucinazione di Ray Milland, in preda a delirio per abuso d'alcool, in *The Lost Weekend*.

strade diverse convergenti ad un medesimo scopo. Esse presentano due processi differenti, tendenti a scopi diversi. Tutto ciò che una di queste produzioni può fare per influenzare l'altra è accidentale. Tale è almeno la mia personale opinione, rafforzata dall'esperienza dei miei ventott'anni di film sperimentali.

All'occasione la produzione cinematografica diventa disstandardizzata, decentralizzata, disindustrializzata; singoli gruppi possono realizzare film isolati compenetrati dell'entusiasmo e dell'esperienza dei loro realizzatori. Se uno di questi realizzatori possiede la "magia" dell'artista si può avere un'abbastanza larga integrazione sperimentale (esperienze individuali) nella produzione cinematografica, come avvenne, ad esempio, con *Night Mail*.

Vi sono degli istanti rari nella storia del cinema: all'inizio di una grande crisi psicologica e sociale, come ad esempio nel cinema russo immediatamente posteriore alla Rivoluzione e nel recente cinema italiano subito dopo la Liberazione da un tiranno (così furono realizzati un *Potemkin* e un *Paisà*). In tali momenti le aspirazioni, le idee dell'individuo possono diventare praticamente identiche a quelle della società: tutte le libere energie creatrici fluiranno allora al-

l'unisono con le mire della collettività. Ma ad eccezione di queste rare occasioni i bisogni dell'individuo e quelli della società sono giusto tanto identici quanto sono differenti, qualsiasi altra cosa si possa desiderare per la salvezza del genere umano.

Tornando al film sperimentale, ritengo che quanto più gli elementi saranno in contrasto fra loro e meno facili a fondersi, tanto meglio sarà. Ciò potrà significare per l'industria una salutare spina nel cuore; per i realizzatori di film sperimentali un fuffo entro se stessi invece di lavorare per una piscina in cui tuffarsi; per il pubblico l'opportunità di scegliere tra il rimanere in una deliziosa indolenza e lo scrollarsi indirizzandosi ad un'attiva, intelligente collaborazione; e il critico potrà imparare a non lavorare così duramente a cercar patate quando gli sono offerti fiori.

Infine scopriremo che una crescita indipendente del film sperimentale sarà non solo utile, ma essenziale alla società, una salutare ribellione contro un troppo completo addomesticamento.

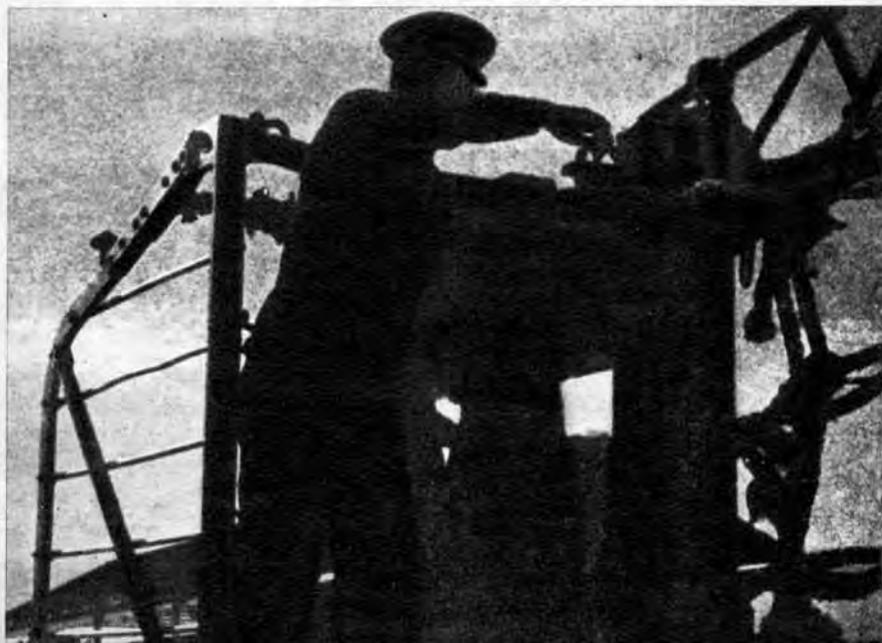
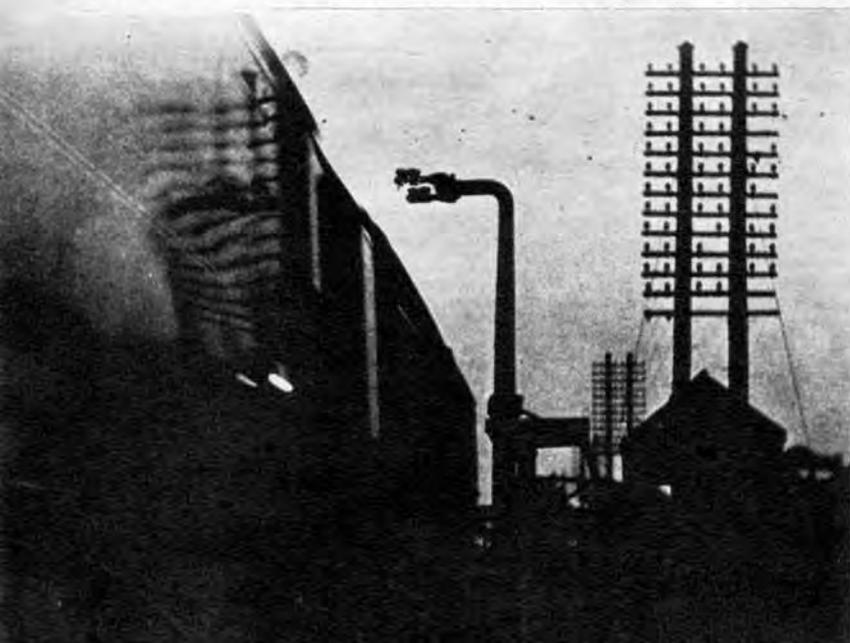
Non mi preoccuperei di chi o cosa si può ottenere dal film sperimentale, finché è realizzato con amore e convinzione. E' la vita che se ne incaricherà.

HANS RICHTER



Sopra: il Narciso di *Dreams That Money Can Buy* si richiama più a Jung che a Karl Freud.

Sotto: *Night Mail* (1936) di Harry Watt e Basil Wright racconta "l'avventura" dello smistamento e del trasporto notturno della posta sui treni che fanno servizio fra Londra e la Scozia.



ANCHE L'OPERATORE È UN INTERPRETE

La principale preoccupazione dell'operatore - afferma Jack Cardiff - deve essere quella di non tradire il pensiero del regista ed il contenuto del soggetto, magari sacrificando, se necessario, la bellezza della fotografia

« NON SONO molto propenso a ritenere che l'operatore sia un collaboratore del regista, intendendo come collaborazione una partecipazione diretta alla paternità del film. Io ritengo piuttosto che, nella ripartizione dei meriti o demeriti di un film, l'operatore sia da considerare un interprete, esattamente come un attore o un'attrice, seppure su di un piano diverso ». Questo è il preciso punto di vista di Jack Cardiff, il miglior operatore in technicolor inglese, forse anche il migliore del mondo. Per Cardiff non è pensabile che l'operatore abbia il diritto di imporre la propria volontà a quella del regista, da lui ritenuto unico autore del film: non è pensabile neppure quando l'eseguire una determinata scena secondo la direttiva del regista, impone all'operatore di realizzare una brutta fotografia.

Uno dei meriti maggiori che si attribuisce a Cardiff è infatti quello di avere avuto spesso il coraggio di riprendere delle scene con una fotografia che egli stesso definisce brutta. « I miei colleghi mi davano del pazzo — dice. — Secondo loro un operatore dovrebbe preoccuparsi esclusivamente di fotografare perfettamente gli ambienti ed i personaggi. Ma il pubblico va al cinema per vedere un film, non una serie di belle cartoline illustrate. L'operatore, con la fotografia, deve rendere con immediatezza al pubblico un'atmosfera, lo stato d'animo d'uno o più personaggi, interpretando il più esattamente possibile il desiderio del regista. In questo sta la sua abilità; e nel sacrificare il suo orgoglio ed il desiderio di apparire un tecnico perfetto. In alcuni dei miei film ci sono delle fotografie tecnicamente orribili; ma soltanto così ho potuto salvare l'animità del film, soltanto così sono convinto di non aver tradito il pensiero del regista ed il contenuto del soggetto ».

Questa è l'opinione di Jack Cardiff, sui limiti della partecipazione dell'operatore alla costruzione di un film. Jack è relativamente giovane: ha trentott'anni. È nato nei dintorni di Londra, nel 1914: suo padre era un noto attore del *music hall*. Cardiff esordì molto presto nel cinema: a quattro anni gli affidarono una breve parte in un film. A quattordici anni faceva già l'aiuto regista, anche se tutto il suo aiuto consisteva nel portare al regista i panini, l'acqua minerale e nell'aggiustargli il seggiolino. Può dunque vantarsi di aver veramente "cominciato dalla gavetta". Nel 1936, dopo qualche breve esperienza col bianco e nero, fu chiamato come secondo operatore in *Wings of the Morning*, il primo technicolor inglese. Da allora, Cardiff

non ha più lasciato il film a colori. Passò ai documentari turistici, finché nel 1939 partecipò alla realizzazione del primo technicolor girato in Francia, *Main Street of Paris*.



Jack Cardiff insieme a John Huston durante la realizzazione del film *The African Queen*.



Robert Helpmann e Moira Shearer in un'efficace inquadratura di *The Red Shoes* (*Scarpette rosse*).

Durante l'ultimo conflitto mondiale girò a colori alcune splendide riprese di guerra, per i documentari propagandistici inglesi da inviare negli Stati Uniti. Nel 1945 incominciò la sua sicura marcia verso la celebrità, come operatore del colore. È lui alla macchina da presa in *A Matter of Life and Death* (1946, Scala al Paradiso) di Powell e Pressburger. Ma è nel 1947 che ottiene il primo riconoscimento ufficiale come operatore d'eccezione, allorché riceve l'"Accademy Award" per la migliore fotografia dell'anno, per *Black Narcissus* (1947, *Narciso Nero*). Dimostrò di aver bene meritato il Premio Oscar allorché, di

nuovo con Powell e Pressburger realizzò *The Red Shoes* (1947, « Scarpette rosse »), che, con *Narciso Nero* rimane sinora la sua opera migliore. Considerato ormai un esperto del colore (in Inghilterra lo hanno soprannominato "Jack of all colours"), Cardiff fu chiamato alla macchina da presa tutte le volte che si trattò di realizzare dei film in technicolor di particolare impegno. Fu così operatore di *Scott of the Antarctic* (1949, La tragedia del capitano Scott), *Under Capricorn* (1950, Il peccato di Lady Considine), *Black Rose* (1950, La rosa nera), *The Magic Box* (1951, Stupenda conquista), *Pandora and the Flying Dutchman*

(1951, Pandora), *African Queen* (1952, La regina d'Africa), *The Master of Ballantree* (1952).

Dopo la realizzazione di *Scarpette rosse*, Cardiff andò per tre mesi a Hollywood, per studiare gli ultimi sviluppi della tecnica del colore americana, ma ne ritornò deluso e, nello stesso tempo, sempre più convinto della giustezza delle sue teorie. Non ha mai fotografato a colori soltanto per il gusto del colore, ma solo perché è convinto che il colore, più del bianco e nero, può dare con immediatezza allo spettatore la sensazione di un ambiente o dello stato d'animo di un attore. Ha la modestia di citare, ad esempio, non una scena di un suo film, ma una sequenza di *Blood and Sand* (1941, Sangue e arena) di Mamoulian. Quattro uomini sono in uno scompartimento ferroviario d'un treno che ritorna da Madrid. Tre degli uomini conversano, il quarto è

spalle appare un cuscino d'un rosso vivacissimo.

Ecco definiti secondo Cardiff i limiti dell'operatore: come l'attore mette a disposizione del regista il suo temperamento per rendere una espressione che il regista e soltanto il regista ha ideato, così l'operatore deve mettere a disposizione, per lo stesso scopo, la sua abilità nell'impastare tutta la gamma dei colori (nel caso del technicolor), le sfumature di bianco, nero e grigio (nel bianco e nero). « L'operatore non ha niente da inventare; ha da realizzare soltanto. L'invenzione, nel film, è compito esclusivo del regista, altrimenti si arriverebbe ad una diarchia nella direzione del film ». Questo raro esempio di disciplina e di maturità viene proprio da un operatore che, per la fama raggiunta, potrebbe anche pretendere di imporre, o per lo meno di esternare al regista il proprio punto di vista. « Non l'ho mai fatto, forse perché mi sarebbe facile

illuminare convenientemente lo sfondo, onde ottenere un'ottima fotografia, gli ci sarebbero volute quattro ore solo per disporre le luci. Chiese a Huston: « Ti interessa lo sfondo? ». La risposta fu: « No, mi serve solo il personaggio ». E Cardiff mandò al diavolo lo sfondo e risparmiò tre ore di lavorazione, che avrebbe potuto esigere per ottenere una buona fotografia. Ma era una fotografia che non aveva nessun peso nell'economia generale del film.

Ora Cardiff è in Italia, per girare *Il maestro di don Giovanni*, un film a colori di produzione italo-americana, con Errol Flynn protagonista. E' entusiasta delle maestranze italiane, della loro sensibilità artistica. « Una sensibilità che si manifesta anche nelle piccole cose — dice. — Vi racconterò un episodio, e non vi sembri una "boutade". Stavo girando in esterni e mi occorreva riprendere la chioma di un albero scossa dal vento. Ho chiesto ad un attrezzista



Come operatore di *Black Narcissus* (*Narciso nero*), Jack Cardiff si è guadagnato nel 1947 un Oscar per il film a colori meglio fotografato.

nascosto da un giornale che sta leggendo. I tre che leggono sono delusi perché in città non hanno avuto successo: l'unico che è riuscito è il quarto. Per rendere fotograficamente lo stato d'animo dei quattro personaggi, l'operatore ha tenuto i primi tre in un'atmosfera di colori smorti. Quando la macchina inquadra il quarto personaggio, questi abbassa il giornale, ed alle sue

farlo — afferma Cardiff. — Sarebbe troppo comodo ragionare egoisticamente nella realizzazione di un film che è sempre un'opera corale guidata da una sola bacchetta, quella del regista ». Racconta che, mentre girava un film con Huston, gli capitò di dover riprendere il passaggio di un personaggio in un grande salone. L'inquadratura durava complessivamente tre secondi. Per

di scuotermi l'albero. Ha capito subito che effetto volevo ottenere dalle foglie mosse dal vento. In Inghilterra o in America, si sarebbero messi a squassare l'albero con la delicatezza degli elefanti. Gli italiani hanno la poesia nel sangue. Sono convinto che mi aiuteranno a realizzare delle riprese di alto livello artistico ».

GIORGIO BERTI



LO STILE NEL FILM

Pittoricità dell'inquadratura, ritmo e recitazione come elementi d'uno stile cinematografico

scuri lo deprimono, l'operatore ed io convenimmo che il periodo storico e il soggetto del *Dies Irae* sarebbero stati meglio resi da una fotografia un po' velata, con morbidi toni grigi e neri.

L'occhio umano accetta facilmente le linee orizzontali e reagisce contro le linee verticali; evita le cose immobili ed è attratto dagli oggetti in movimento. Perciò segue con piacere i movimenti panoramici fluenti e ritmici della macchina e, come

norma generale, bisognerebbe cercare di far sì che il film fluisca in un continuo movimento armonico ed orizzontale. L'introduzione improvvisa di linee verticali può creare immediati effetti drammatici, come nella scena del *Dies Irae* in cui la scala viene rizzata prima di essere proiettata sul rogo.

E parliamo ora del ritmo. Negli ultimi anni vi è stata una ricerca cosciente di un ritmo nuovo, proprio del film sonoro. Pen-

Carl Th. Dreyer, sceneggiatura alla mano, cura la realizzazione di *Vredens Dag* (*Dies Irae*).

UN'OPERA d'arte, come un essere umano, ha una personalità, un'anima, che si rivela nel modo con cui l'artista esprime la sua concezione dell'argomento che tratta. Perché l'ispirazione dell'artista si incarni in una forma artistica, è necessario lo stile, attraverso il quale egli raggiunge l'unità e costringe gli altri uomini a vedere con i suoi occhi. Invisibile ed intangibile, lo stile permea l'autentica opera d'arte e non può essere separato.

Un'opera d'arte è sempre il risultato della fatica di un solo uomo. Ma un film nasce dagli sforzi riuniti di una collettività, la quale non può creare un'opera d'arte se non c'è una personalità artistica che le infonda forza e rigore. Il primo passo nella creazione è dovuto al soggettoista e la sua opera è la base del film. Ma tutto il resto è compito del regista: è lui che determina lo stile del film, che coordina e suscita la collaborazione degli individui che compongono la collettività. Il film si colora dei sentimenti e delle emozioni del regista, e ciò è necessario che accada, altrimenti nell'animo degli spettatori si avranno sensazioni contrastanti e reazioni puramente personali. È lo stile del regista che dà al film un'anima, che lo innalza nel regno dell'arte. Soltanto il regista può dare al film un volto, il suo volto, e questa è la sua maggior responsabilità. Vorrei parlare degli elementi che hanno determinato lo stile del *Dies Irae*: comincerò dalla fotografia e dal ritmo.

Nei film sonori troppo spesso la parola sostituisce le immagini, gli attori sono troppo loquaci e raramente l'occhio viene invitato a soffermarsi su un effetto pittorico bello o denso di significato. Nel *Dies Irae* cercai di restituire alle immagini la priorità che è loro dovuta, ma non inserii delle scene soltanto per la loro bellezza pittorica o per un puro piacere visivo: rispettai la norma secondo la quale una sequenza che non serve agli effetti dell'azione è dannosa al film per quanto bella possa essere.

Poiché in un film i toni chiari e luminosi sollevano lo spirito dello spettatore e i toni

Nelle inquadrature di Dreyer è sempre presente una sapienza vigile della funzione della luce e dell'opposizione dei toni bianchi e neri, come in questa di *Dies Irae* (Produz. Palladium).



so a certi film americani e a quasi tutti i buoni film psicologici francesi. In questi film le scene meritano d'essere viste e le battute d'essere sentite, e v'è una stabilità di ritmo che consente allo spettatore di abbandonarsi al film pur ascoltando il dialogo. Nel *Dies Irae* cercai di ottenere proprio questo ritmo. In alcune sequenze drammatiche (come quella dei due giovani accanto alla bara di Absalon) invece di usare una rapida successione di quadri adottai lunghi primi piani panoramici che seguivano ritmicamente gli attori passando lentamente dall'uno all'altro secondo la necessità di mettere in evidenza l'azione di ciascuno di loro. Nonostante il suo ritmo quasi ondulatorio — o forse appunto per questo — tale sequenza è uno dei passaggi che toccano più profondamente lo spettatore.

Si è detto che il *Dies Irae* è troppo pesante e lento. Certo, i ritmi veloci possono avere una grande efficacia, ma ho visto film in cui i quadri sono stati accelerati in

gnarono — fra l'altro — che il ritmo di un film deve nascere dal racconto e dal setting, e che se l'azione drammatica determina il ritmo, è quest'ultimo che crea l'atmosfera in cui il dramma si svolge e che deve influire sulle reazioni dello spettatore. La storia complessa e il periodo storico del *Dies Irae* determinarono il ritmo ampio e calmo che cercammo di ottenere.

Ed ora passiamo al dramma. In tutti i campi dell'arte ci interessa assistere alla rappresentazione di esseri umani e delle loro reazioni fisiche, e questo interesse aumenta quando vediamo degli individui che si muovono sullo schermo. Ma se proviamo interesse per le azioni e i gesti esteriori degli individui, ciò che veramente ci affascina è l'essere trasportati nel regno dei conflitti psicologici.

I conflitti psicologici non mancano certo nel *Dies Irae*: sarebbe difficile trovare un soggetto che si presti maggiormente all'impiego di effetti drammatici superficiali. Ma gli attori ed io non ci lasciammo tentare

schermo non è realtà né deve esserlo, perché allora non sarebbe arte.

Prima di proseguire vorrei definire la differenza fra "teatrale" e "cinematografico". Non intendo dare al termine "teatrale" un significato peggiorativo. Intendo solo mettere in evidenza il fatto che un attore deve per forza comportarsi diversamente in palcoscenico e in uno studio cinematografico. In palcoscenico deve preoccuparsi di far arrivare le sue battute fino in galleria, e ciò esige non solo un certo genere di dizione e una certa modulazione di voce, ma anche una mimica eccessiva. Il cinema, invece, esige un modo di parlare normale e una mimica naturale. Nel *Dies Irae* ci sforzammo di recitare con la massima verosimiglianza, ci sorvegliammo a vicenda per evitare i gesti vuoti e la falsa enfasi; ritornammo alla mimica naturale. Nei primi tempi del sonoro, l'importanza della mimica venne dimenticata, e per parecchio tempo le parole uscirono da volti inespressivi.

In un film la mimica è fondamentale perché agisce direttamente sulle nostre emozioni senza bisogno di operazioni intellettuali. È la mimica che dà volto all'anima, e tutto il carattere di un uomo si può leggere in un solo momento mimico. La mimica è la forma primaria di espressione, precedente alla parola: anche i cani possono avere una mimica eccellente.

A proposito della mimica vorrei accennare al trucco. Cosa strana, gli attori cinematografici in genere si truccano per il fotografo, il quale perciò li illumina in modo che il trucco non si veda. Ma il pubblico raffinato ha imparato ad apprezzare la bellezza del volto naturale, con tutte le sue rughe e i suoi solchi. Le rughe — grandi o piccole — rivelano spesso importanti lati del carattere: il viso di un uomo buono, sorridente, gioviale, ha delle rughe minute intorno agli occhi e alla bocca, un uomo arcigno, duro o maligno ha le sopracciglia corrugate e delle rughe verticali. Facendo sparire queste rughe si cancellano anche gli elementi caratteristici del volto, ed è evidente quanto ciò influisca sui primi piani. Per non nascondere neppure le più piccole sfumature mimiche, nel *Dies Irae* adoperai dei volti non truccati. Fu una cosa che venne da sé, in quanto la natura stessa del *Dies Irae* imponeva che gli attori non fossero truccati. La natura del film imponeva anche che gli attori parlassero un linguaggio comune, in un tono normale.

Il famoso attore danese Carl Alstrup, invitato a recitare al Teatro Reale, il teatro più grande di Copenhagen, rifiutò. « Non posso urlare le battute e rimanere umano ugualmente », rispose. Queste parole di Alstrup rivelano le difficoltà che un attore incontra in palcoscenico e il significato del termine "cinematografico". L'attore di cinema può tenere un tono normale di voce, può perfino sussurrare se la parte lo richiede. Il microfono capterà certamente la voce e riprodurrà ogni parola e ogni pausa. Per questo motivo nel cinema non bisogna adoperare parole superflue. Il dialogo non deve mai essere indipendente: è un ingrediente del film e basta.

Scegliendo gli attori, un regista deve fare molta attenzione alle loro voci, perché è importante che si accordino ed armonizzino tra loro. A questo proposito vorrei osservare



Nella già opprimente atmosfera del presbiterio la presenza della vecchia Marta (Anna Svierkier), accusata di stregoneria, introduce un ulteriore elemento di angosciosa drammaticità.

un ritmo artificiale non rispondente all'azione — un ritmo rapido tendente ad ottenere un effetto fine a se stesso. Questo ritmo è una eredità del film muto di cui il cinema sonoro non si è ancora liberato: è un ricordo dei tempi delle didascalie. Tra una didascalia e l'altra c'era un vuoto (le stesse didascalie erano vuote) e gli attori si precipitavano da un quadro all'altro e i quadri volavano attraverso lo schermo. C'era ritmo da vendere.

Ricordo che quando — più di venticinque anni fa — si proiettò per la prima volta a Copenhagen *Ingmarssönerna* (1918) di Victor Sjöström, i produttori danesi scossero il capo. Ma come! Sjöström aveva avuto l'audacia di far camminare i suoi contadini col passo lento e pesante che hanno in realtà i contadini. Ci voleva un bel pezzo di pellicola per far loro attraversare una stanza. Naturalmente i produttori danesi avevano torto: quei film svedesi, con il loro ritmo naturale, genuino, conquistarono l'Europa intera, e le inse-

e lottammo contro le facili esagerazioni drammatiche, contro le emozioni convenzionali. Non è forse vero che i drammi più profondi si svolgono in silenzio? Gli uomini nascondono le loro emozioni, non permettono che il volto tradisca le tempeste che si agitano nel loro animo: la tensione sotto la superficie si scatena soltanto quando avviene una catastrofe. Nel *Dies Irae* cercai di esprimere appunto la tensione latente, il terrore che cova sotto la vita quotidiana del vicariato.

Secondo alcuni ho sbagliato: avrei dovuto dare all'azione uno sviluppo più violento. Ma se vi guardate attorno, vedrete come le grandi tragedie si svolgono banalmente, senza dramma, ed è questo, forse, il loro lato più tragico. Secondo altri, certe sequenze avrebbero dovuto essere più realistiche. Ma il realismo — in sé e per sé — non è arte. È arte soltanto il realismo psicologico, la verità della vita, sfrondata di tutte le scorie attraverso l'umile fatica di un artista sincero. Ciò che avviene sullo



Un'efficace espressione di Anna (Lisbeth Movin), la giovanissima moglie del pastore Absalon, in uno dei pochi primissimi piani di *Dies Irae*.



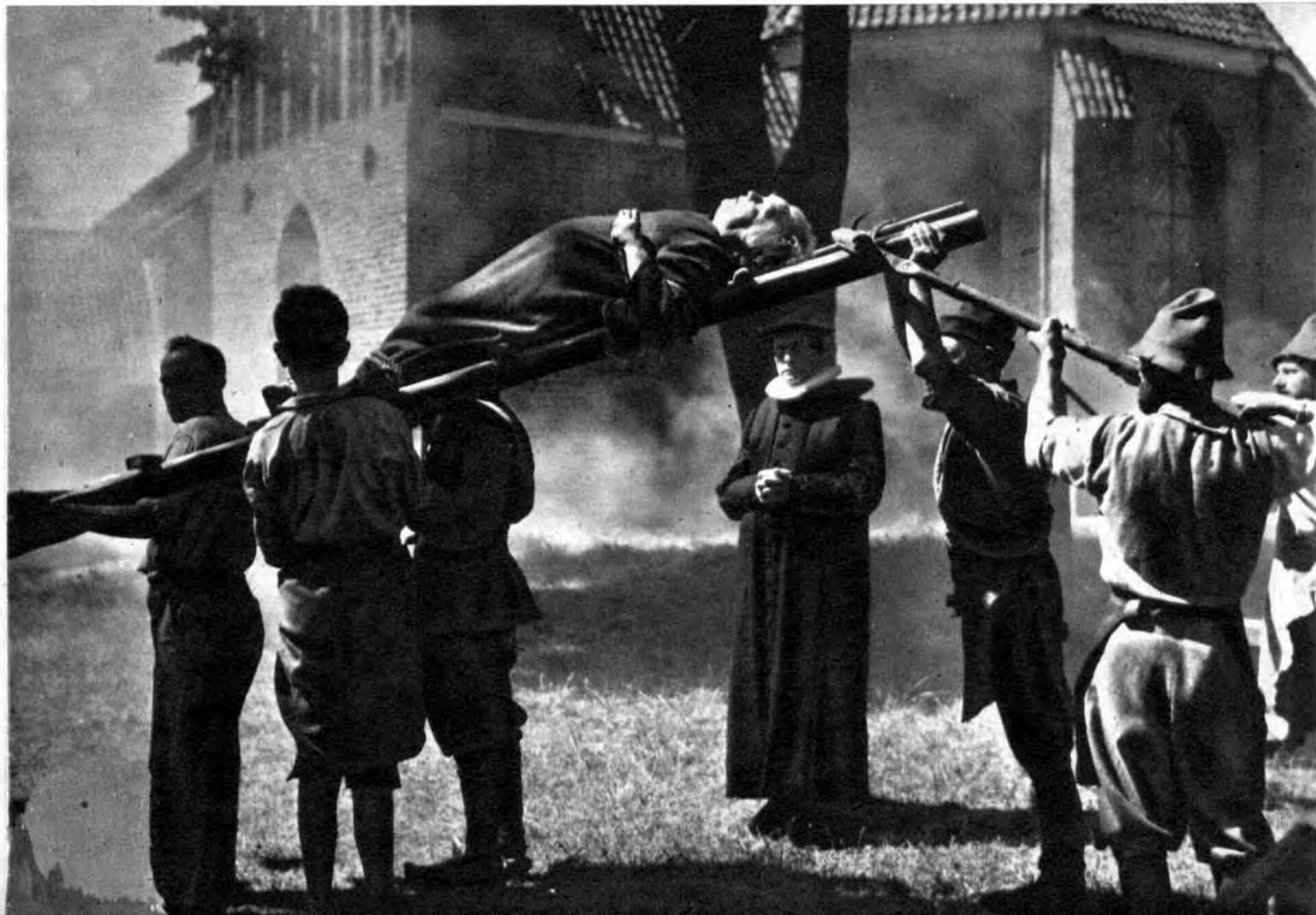
Nella scena dell'esecuzione della presunta strega, l'inserimento d'una linea verticale — la scala — introduce un immediato effetto drammatico.

un fatto molto noto: c'è un'analogia tra l'andatura e il modo di parlare di una persona. Veniamo ora al compito più decisivo del regista cinematografico e cioè alla sua collaborazione con gli attori. Il regista è una specie di levatrice: credo sia stato Stanislavski ad usare questa espressione nel suo *An Actor prepares*. Non si potrebbe

trovare metafora più appropriata. L'attore deve dare alla luce un bambino, ed è compito del regista spianare la strada al paziente e facilitarne il parto. Il bambino — in tutti i sensi della parola — è figlio del

l'attore; dopo l'incontro con le parole dell'autore, egli nasce dalle emozioni e dalla più intima vita psichica dell'attore: è sempre l'emozione sua, personale, quella che l'attore presta ad una parte. Perciò è bene

Una delle inquadrature precedenti a quella illustrata in alto di questa stessa pagina: la scala su cui è legata Marta viene sollevata e rizzata per essere poi gettata sulle fiamme del rogo.





Nel taglio, nel gioco delle luci, nel contrasto dei bianchi e dei neri sul morbido impasto dei grigi, il ricordo di Rembrandt (si vedano particolarmente le due fotografie centrali) è spesso presente nelle inquadrature dei film di Dreyer, le quali riescono quasi sempre a raggiungere una compiutezza di composizione ed una perfezione formale difficilmente superabili, come in queste (foto 1, 2 e 3) dell'interrogatorio e del processo di Marta; in quelle (foto 4, 5, e 6) dello stato d'animo di Anna e del preludio alla sua condanna come colpevole di aver provocato con atti di stregoneria la morte del marito, il pastore Absalon, e (foto 7) in questa efficace e intuitiva espressione della tensione latente e del terrore che cova sotto la vita quotidiana del vicariato.

che un regista non costringa mai un attore ad accettare la sua interpretazione. Un attore non può esprimere sentimenti sinceri su ordinazione. Non si possono estrarre a forza da lui le emozioni: esse devono scaturire per loro propria forza. Regista e attore devono lavorare insieme per suscitare: se vi riescono, la giusta espressione verrà spontaneamente.

Per un attore sincero, la prima massima è di non partire mai dall'esterno — dalla espressione — bensì dall'interno — dalla emozione. Ma dato che emozione ed espressione sono indissolubilmente legate — poiché sono, in un certo senso, un'unità — è possibile a volte suscitare il sentimento interiore forzando l'espressione. Pensate ad un ragazzino imbronciato: la mamma lo prega di sorridere, prima farà un sorriso forzato, goffo, poi uno più aperto e generoso e infine correrà allegramente per casa d'ottimo umore. Il primo sorriso ha sprigionato sentimenti che hanno influito sulle successive espressioni.

Quest'azione reciproca può a volte essere sfruttata dal regista. Se un attore piange facilmente, è perfettamente legittimo lasciare che si sciolga in lacrime senza aspettare l'emozione che egli dovrebbe sentire e proiettare. Per un regista e un attore non vi può essere più grande soddisfazione di quella che essi provano quando l'attore riesce

ad ottenere l'espressione che tanto lui che il regista sanno essere quella giusta.

Non posso concludere questo breve saggio sullo stile cinematografico senza accennare alla musica. Fu Heinrich Heine ad osservare che la musica dice quello che le parole non riescono ad esprimere. Giustamente impiegata, la musica appoggia ed approfondisce lo stato d'animo creato dalle immagini e dal dialogo. Se ha un significato e un intento artistico, la musica è certo un elemento prezioso per un film. Ma noi speriamo — e ci sforziamo di concretare questa speranza — che in avvenire avremo un numero sempre maggiore di film che non hanno bisogno di musica, di film in cui le immagini e la parola si esprimano compiutamente.

Ho parlato dei processi tecnici e psichici che determinano lo stile di un film. Ammetto di avere parlato molto di tecnica. Ma non mi vergogno affatto di avere faticato molto per studiare a fondo la mia professione. Ogni artista sa che per creare opere veramente valide è necessario anzitutto conoscere profondamente il proprio mestiere, anche se la tecnica è il mezzo non il fine. Il fine è di migliorare i nostri simili facendo vivere loro esperienze emotive che altrimenti rimarrebbero ad essi ignote.

CARL THEODORE DREYER





Due foto di Max Linder nei primi film. A sinistra, in *La Première sortie d'un collégien* (da qualcuno detto anche *Le Premier cigare d'un collégien*) e a destra in un altro film d'un paio d'anni più tardi. Dalla prima alla seconda è già evidente l'evoluzione verso una maggiore eleganza.

IL LINGUAGGIO COMICO DI MAX LINDER

Nel linguaggio indiavolato e caotico delle vecchie farse Max Linder ha portato l'esigenza d'un particolare stile espressivo strettamente aderente alle necessità dello schermo

MAX LINDER è stato senza dubbio, nel periodo immediatamente precedente l'affermazione di Charlie Chaplin, il più importante attore comico del cinema muto.

Giunto allo schermo dal teatro di prosa, anzi dalla commedia brillante dei « Boulevards » (e non dalla scena di varietà, come talvolta è stato erroneamente affermato), egli portò nello schema rudimentale della « comica » l'esigenza di una recitazione raffinata e, adeguandosi subito allo spirito essenzialmente visivo del cinema, svolse un'opera tutta intesa a superare le angustie del suo linguaggio ancora embrionale.

Prima di Max Linder il potere esilarante della farsa era raggiunto soprattutto attraverso la presentazione violenta di situazioni e di effetti di immediata grossolanità, che trascinava lo spettatore con un'energia di natura quasi meccanica. Da queste situazioni e da questi effetti, che il cinema aveva acquistato facendo ricorso soprattutto alla tecnica elementare ed evidente degli attori delle farse, dei fantasisti dei *music-hall* e dei buffoni del circo, Max Linder partì come da una materia prima nella quale si sforzò di eliminare ogni approssimazione, per conferire una determinazione e quasi

un'eloquenza di carattere psicologico attraverso una recitazione modulata in tutti i suoi particolari e purtuttavia aderente ai valori peculiari dello schermo.

Lo stesso abito, che Max Linder prescelse per rivestire il suo « tipo » ed al quale si mantenne quasi costantemente fedele, costituì una manifestazione sintomatica di questa sua inclinazione precisa verso una comicità fondata più sul giuoco interiore delle impressioni e delle sensazioni che non sull'apparenza spettacolare dei grandi movimenti esterni: egli indossò non più le sformate palandrane ed i ridicoli stracci dei suoi predecessori, ma un elegante costume da cerimonia con un pantalone millerighe, un panciotto fantasia e una cravatta con perla, oppure uno sfavillante completo da passeggio col berretto sportivo. Il suo personaggio, al quale visibilmente si ispirò Mack Sennet, non fu mai comico per definizione esterna e preventiva, come è appunto di tutte le figure del circo; ma, apparendo sullo schermo senza alcuna caratteristica scopertamente sottolineata, divenne comico per un processo interiore, attraverso il complesso psicologico che la vicenda creava in lui.

Il debutto di Max Linder ebbe luogo nel 1905 alla casa Pathé con *La Première sortie d'un collégien*, al quale seguirono *La Rencontre imprévue* e *Les Débuts d'un patineur*. Fino al suo primo viaggio in America compiuto nel 1916, i suoi film, che furono ben presto numerosissimi, non superarono mai i trecento metri e utilizzarono molto spesso gli spunti e le trovate già correnti nel repertorio del tempo; ma costitui-



Una significativa smorfia di Max nel film *Max patineur*, detto anche *Les Débuts d'un patineur*.





La tipica eleganza di Max: un impeccabile abito da cerimonia con tutti i relativi accessori.

rono la prima seria e coerente revisione del vasto materiale comico che era stato fino allora accumulato senza alcun discernimento stilistico e soprattutto senza alcun intento di rielaborazione.

Anche alle sue opere più modeste Max Linder impose il gusto di una recitazione intesa in senso espressivo sul piano cinematografico insieme con la necessità di definire, sia pure fuggevolmente, la dinamica interiore del personaggio ed appunto per questo, forse, senza neppure rendersene conto, al ritmo convulsivo e farraginoso fino allora invalso nella farsa sostituì un ritmo più cadenzato, più arioso e più attento agli alti e ai bassi del racconto, in modo che vi trovasse posto la notazione psicologica e una determinata situazione, già da altri accennata nei suoi elementi grezzi, vi potesse essere svolta nei suoi riflessi morali, senza chiudersi in una conclusione esclusivamente meccanica.

In un terreno dove imperava il ritmo

indiavolato e rigidamente semplificatore del circo, Max Linder esperimentò insomma il ritmo tipico di certi commediografi francesi, come, ad esempio, il Labiche, nei quali l'azione è sempre straordinariamente prodiga di invenzioni e di diversivi, ma ritrova la sua unità in un disegno di ordine psicologico, che obbedisce alle leggi del chiaro-scuro e dell'osservazione.

Di questo periodo non può non essere ricordato il film *Max victime du Quinquina*, che rappresenta forse la manifestazione più chiara di tale ricerca rivolta al perfezionamento ed allo sviluppo del linguaggio comico dello schermo. Di questo film Max Linder compose personalmente il soggetto e la sceneggiatura. In esso Max, brillo per aver bevuto a scopo curativo una dose eccessiva di china, bisticcia successivamente con un commissario di polizia, un ambasciatore e un generale che, per dirimere la vertenza sul piano cavalleresco, di volta in volta gli consegnano austeramente il proprio biglietto di visita. Fermato poco dopo dai poliziotti che vogliono arrestarlo, Max mostra l'uno dopo l'altro quei biglietti ed allora i poliziotti, intimoriti, perché credono che con quell'esibizione voglia essere una denuncia di identità, lo conducono successivamente a casa del commissario, dell'ambasciatore e del generale, sicuri di riportarlo a domicilio. Max finisce così a letto con la moglie del generale e, per l'improvviso arrivo di questi, deve alla fine salvarsi gettandosi precipitosamente dalla finestra nella strada, dove i poliziotti al suo fulmineo apparire si irrigidiscono sull'attenti. Max non appare mai un fucello travolto nel carosello irresistibile delle trovate, ma ne è intimamente partecipe e ne costituisce il *deus ex machina*, perché le illumina e le anima, arricchendole di significato, con le sue pronte reazioni mimiche distese su una gamma vastissima di espressioni, che sono ora fulmineamente suggerite ora esposte con una maggiore diffusione di particolari.

In quel turbine senza respiro che era la farsa cinematografica, Max Linder portò l'esigenza della pausa, dell'indagine, della riflessione, di un ritmo variato e applicato in funzione strettamente cinematografica, cioè trasferì il linguaggio della commedia, senza subirne gli impacci teatrali. Da lui Charlie Chaplin più che certe suggestioni particolari contenute in *Une Idylle à la ferme* e in *Max et l'Inauguration* (chiaramente riconoscibili ne *L'Idillio in campagna* e ne *Le luci della città*) derivò appunto questo senso della distensione del ritmo comico e della sua articolazione psicologica.

In tal senso particolarmente significativo è, oltre al film *Max*, *Toréador*, *Max en Amérique*, nel quale il potere comico della vicenda deriva da un giuoco di contrappunto psicologico abilmente dosato. Durante la traversata dell'Atlantico, un amico paga un marinaio perché alle dieci di sera annunzi a Max che il piroscafo sta per affondare. Max a sua volta ha escogitato di tendere il medesimo tranello al suo amico. Quando i due marinai assoldati si presentano contemporaneamente per dare il falso annuncio, ambedue gli amici li rimandano all'altro immaginando che si tratti di un equivoco. Senza alcun sospetto poi Max

La mimica di Max in alcuni fotogrammi della sequenza dello specchio in *Sept ans de malheurs*.





A sinistra: Max Linder in uno dei suoi film americani *Three Must Get There* (1922, «Vent'anni prima»), divertente parodia dei «Tre moschettieri». Nella foto a destra: Max impegnato in un'accalorata discussione con Charlie Chaplin nei lontani anni del suo soggiorno ad Hollywood.

se ne va nel salone per godersi gli effetti dello scherzo e, mentre si intrattiene suonando al pianoforte, la nave corre veramente il rischio di affondare. Tutti i passeggeri, presi dal terrore, accorrono in tumulto gridando al soccorso. Ma, senza scomporsi, Max continua a strimpellare soddisfatto, dichiarando che si tratta di uno scherzo organizzato da lui. La folla rimane impietrita. La confusione per incanto si placa e soltanto così la nave può essere salvata, dimodoché tutti ringraziano Max per aver evitato il naufragio con il suo sangue freddo che ha incatenato i passeggeri. Il filo conduttore della comicità, che raggiunge una tensione altissima, è nel volto di Max e nel discorso che esso stabilisce con il suo logico susseguirsi di espressioni esattamente calcolate in funzione dei particolari momenti della vicenda.

Il limite di Max Linder, soprattutto rispetto a Charlie Chaplin, fu un altro e fu un limite umano. Il suo linguaggio psicologico, così come in generale il suo linguaggio comico, rimase fine a se stesso e fu il risultato di uno studio condotto con acume finissimo, ma sempre con freddezza quasi matematica, mentre in Charlot divenne immediatamente un fatto emotivo e rappresentativo di una consapevole visione della vita.

Il mondo umano di Max Linder era in conclusione straordinariamente arido ed egli, pur variando senza sosta i motivi ispiratori delle molte sue opere, non seppe mai uscire dalla affermazione di un generico sentimento di stupore ineffabile per la contraddizione che si stabilisce fra la sostanza di una situazione reale e la maniera radicalmente diversa sotto la quale essa, pur senza modificarsi oggettivamente, può presentarsi ad un determinato individuo o per uno sfasamento nel tempo o per un errore su certe condizioni secondarie o infine per la malizia stessa degli uomini. Spiegato questo sentimento senza risparmio di particolari con un linguaggio divenuto lentamente duttilissimo, Max Linder, purtroppo, non seppe mai trarne uno sviluppo poetico in profondità; ma lasciò sempre che esso operasse nel più facile senso comico e per questo in tutte le sue opere si arrestò ad un

fatto di gusto e di tecnica espressiva, rimanendo estraneo ad una interpretazione lirica della realtà umana. Più che farsi influenzare dallo stile di Max Linder, Charlie Chaplin, invece, riprese il cammino proprio lì dove il comico francese lo aveva lasciato e si avvale del vocabolario da lui perfezionato ed accresciuto, per rappresentare una realtà umana con un impegno più profondo e per offrirne una sua personale visione.

L'opera di Max Linder fu, dunque, una opera esclusivamente cinematografica, mentre l'opera di Charlie Chaplin poi divenne, attraverso il mezzo cinematografico, opera essenzialmente artistica.

Per rendersi conto di quel che l'espressione filmica nel genere comico debba a Max Linder, pur dentro questi limiti, basta esaminare più da vicino la prima parte di *Sept ans de malheurs*, che rimane forse la sua opera principale, anche perché costituisce una raccolta sufficientemente completa dei migliori risultati stilistici della sua intera carriera.

Il cameriere di Max per abbracciare la fantesca riluttante ha infranto lo specchio dinanzi al quale il padrone dovrà radersi la barba. Per nascondere il misfatto, il cameriere veste il cuoco con abiti in tutto simili a quelli di Max e lo pone dietro la cornice vuota dello specchio, in modo che, riproducendo nei minimi cenni tutti i gesti del padrone, gli dia l'illusione che lo specchio esista ancora. Sebbene si svegli intontito dopo una notte di orgie, Max ad un certo momento si accorge del trucco ed allora prende una pantofola e si prepara a gettarla contro lo specchio inesistente in modo che il cuoco sconti la sua complicità nell'inganno. Ma proprio mentre sta per lanciare la pantofola, Max è chiamato al telefono dalla fidanzata. Durante i pochi momenti della sua assenza il vetraio, che è stato chiamato in tutta fretta dal cameriere, rimette lo specchio nella cornice e, quando Max ritorna nella stanza e lancia la pantofola credendo di colpire il cuoco, invece infrange il vero specchio appena messo a posto.

L'interesse della scena è costituito non tanto dall'invenzione del tema, al quale si

potrebbe trovare più di un precedente, ma dal tempo e dalla tessitura del racconto. I diversi momenti dell'azione sono definiti e collegati fra loro dal giuoco mimico di Max, che di ogni momento esprime il particolare senso psicologico, conferendogli una propria intensità. In tal modo la comicità della scena non risiede tanto nella serie dei fatti bruti esposti, quanto nelle ripercussioni che essi suscitano nell'animo di Max e degli altri personaggi. Questa catena di ripercussioni è perfettamente visibile e descrive una parabola, che cade precipitosamente, dopo una sospensione conclusiva, quando Max si rende conto di aver infranto lo specchio. La recitazione, condotta senza alcun compiacimento teatrale, è ridotta ai suoi dati essenzialmente visivi, schematizzata nelle sue immagini e nei suoi atteggiamenti fondamentali in stretta connessione con lo sviluppo dell'azione e con il suo ritmo visivo più efficace. Il linguaggio cinematografico di Max Linder è di una fluidità e di una elasticità straordinarie. Ma Max Linder non andrà mai oltre questa documentazione di bravura, mentre del suo linguaggio Charlie Chaplin si servirà per affrontare un discorso di più decisivo impegno umano.

Anche se Max Linder non è stato un creatore di opere, la sua posizione nella storia della cinematografia rimane perciò egualmente importante: egli partendo dal timido e convulso balbettio delle farse e sottoponendone il caotico repertorio ad un lavoro accuratissimo di revisione stilistica, ne ha estratto un linguaggio espressivo, sensibile, armonico, vario e strettamente aderente alle necessità dello schermo, che è poi servito ad altri e particolarmente a Charlie Chaplin per sviluppare un discorso più disteso.

Se l'opera di Max Linder non è stata opera di poesia, è stata certamente di stile e di stile schiettamente cinematografico. E, infatti, di lui Louis Delluc scriverà: « C'est lui, et même lui seul, qui a approché avant les autres la simplicité nécessaire au cinéma ».

GIOVANNI CALENDOLI

DEI MILLE modi di accettare una proposta da Hollywood, Ernest Hemingway ha sempre scelto il meno preoccupante; una specie di accordo finanziario, insomma, dal quale sono amabilmente escluse le clausole restrittive quali "supervisione", "approvazione alla sceneggiatura", "tutela dello spirito in sede di montaggio" e così via. Per Hemingway dunque Hollywood non è solo "uno stato mentale" (come alcuni hanno definito certo insano fervore di quella città) ma anche una condizione economica; anzi, vale più il secondo termine del primo, come definitivamente dimostrano tutte le riduzioni che produttori e registi della California hanno derivato dalle opere dello scrittore. I rapporti Hemingway-cinema cominciano tardi, se teniamo d'occhio le date della maturazione del romanziere, ma cominciano clamorosamente. A Farewell to Arms, che Borzage ha diretto nel '32 col concorso dell'allora attrice teatrale più in auge, Helen Hayes, e di Gary Cooper, è l'autentico presentat'arm dell'industria cinematografica all'autore di cui essa cominciava a credere. Meno probabile è che He-



HEMINGWAY CON BITTER

mingway credesse nel cinema: quel film infatti non subì imposizioni né specifici suggerimenti da parte dello scrittore, Borzage si volle annettere buona parte del merito del successo, e la cassetta, per via di certi sottili richiami, diciamo pure commerciali, fu salva.

Non ha fortuna migliore il Per chi suona la campana, il romanzo che Hemingway ha gettato sul mercato letterario nel '40 e che Hollywood ha trasformato in film, technicolorato, nel '43. Una facile boutade dice che, dell'originale, il film ha conservato solo il titolo, in realtà (e Hemingway se l'è lasciato sfuggire durante un'intervista) nessun attore, all'infuori di Gary Cooper e di Ingrid Bergman, conosceva il libro al momento della lavorazione del film. Lo spirito di Hemingway restava dunque affidato alle mani abili, ma non abbastanza, di un vecchio troupier come Sam Wood. Niente carteggio tra produttore e scrittore (come era avvenuto per chiarire le idee al producer e annebbiare quello del letterato, durante la

Con la riduzione cinematografica di "Le nevi del Kilimanjaro" Hollywood ha inflitto all'opera di Hemingway un colpo atroce

preparazione di In Our Town, "La piccola città" — un carteggio, per la cronaca, tra Thornton Wilder e Sol Lesser), niente supervisione, niente scambio finale di telegrammi. Alcuni giornalisti ripetutamente attribuirono a Hemingway, consultato ora su un campo di nevi della Sun Valley, ora aggredito nei pressi di Cuba, un'opinione non dico sfavorevole, ma addirittura apocalittica nei riguardi del vecchio Wood.

Poi venne To Have and Have Not (Acque del Sud). Sembrò, sulle prime, una parodia: quell'Harry Morgan del romanzo, asciugato di ogni emozione, con quel suo

fare da tough guy nella linea delle vecchie caratterizzazioni di Spencer Tracy, con quel mirare al sodo come un sergente dei Marines, con il non sgradevole sfondo di canzoni appena appena sussurrate da Carmichael, e la compagnia "nuova" per lo schermo e nuova per Hemingway, di una Lauren Bacall scoperta sei mesi prima. Howard Hawks, uomo educato e provvisto di un costante senso d'equilibrio, sostenne la recitazione di Humphrey Bogart con quel "coefficiente Hemingway" che riuscì a scovare nella sceneggiatura (una sceneggiatura cui non era estraneo l'altro "gigante" della letteratura americana, William Faulkner, passato al cinema non sappiamo se con maggior scaltrezza o con maggiore ingenuità).

Quindi: The Killers ("I gangsters"); in cui la presenza dello scrittore — dal quale il regista Siodmak aveva preso in prestito un racconto — si faceva avvertire solo all'inizio: nella famosa sequenza ormai candidata alle antologie.

Venne fatto a molti critici, arrivati a que-

Gregory Peck e le tre donne che successivamente se lo accaparrano in The Snows of Kilimanjaro: Cynthia (Ava Gardner) nella foto sopra, la Confessa Liz (Hildegard Neff) in quella sotto a sinistra e Helen (Susan Hayward), moglie legittima e facoltosa, nella foto sotto a destra





Dopo un contegnoso litigio Ava Gardner e Gregory Peck si lasciano; ma più avanti lo sceneggiatore richiama in scena Ava per farla morire fra le braccia di Peck durante la guerra spagnola.

sto punto, di tirare le somme. E ammesso che a uno scrittore il rispetto del cinema possa recare, sia pure di riflesso, una forma di plauso che il mondo moderno riserva a chi sa "entusiasmare" (termine questo, disperatamente equivoco; ma non per molti scrittori, anche i più stimabili, che hanno più volte confessato di tenere all'opinione di Hollywood), ammesso dunque ciò, il bilancio di Hemingway restava pur sempre scarso, a dispetto altresì della vantata "assenza" dell'autore, del disinteresse più assoluto in sede di "fedeltà".

Fu allora che scoppiò come un esplosivo quel *The Macomber Affair* ("Passione selvaggia" era il maledetto titolo italiano) che Zoltan Korda sfornò senza compiacimenti pubblicitari, senza il clamore che aveva accompagnato le precedenti riduzioni dei lavori di E. H.

The Macomber Affair, derivato da uno dei suoi più noti racconti, segnò anche se il risultato globale non parve tale da suscitare incondizionate approvazioni, segnò — si diceva — la prima tappa del cammino di Hollywood verso Hemingway, non tanto per quel che concerne l'ossequio all'elemento strutturale, quanto per il "dato Hemingway" in sé. Casey Robinson era lo sceneggiatore, accorto ad ogni passo falso, e incline al gioco della fantasia in quel particolare clima che il racconto originale gli aveva suggerito. Risultato non indegno, dunque, e soprattutto un esito che faceva sperare.

E di colpo si ripiombò nel limbo. Il limbo dell'espedito suggerito dalle esigenze

della produzione, ma anche il limbo del paradosso. Il romanzo *To Have and Have Not* che nel '45 era diventato un film quanto mai infedele, tornava ad essere sfruttato, ma col titolo *The Breaking Point*, nel '50. Ranall MacDougall si accollò il non lieve incarico di rispolverare gli spogli di Hemingway, stando accorto a non far ricordare ai fedeli clienti della Warner Bros. quanto la casa aveva già servito sul piatto d'argento cinque anni prima: conservò Harry Morgan, sopprime il cantante, trovò in Garfield un non indegno interprete, spostò l'azione dalla Martinica (questo era l'ambiente del primo film, e allora giovava a sottili rancori statunitensi contro il governo di Vichy) alla Florida, rimpolpò il dialogo con battute tolte di peso al libro, mise in rilievo la figura del negro Wesley Park e presentò il tutto a Michael Curtiz che lo riscaldò, ammesso che il veterano di Hollywood abbia ancora un po' d'ardore, con l'intento preciso di non tradire Hemingway.

Rinnovare il bilancio ora? Aggiungere a queste opere quell'*Under My Skin* ("La sua donna") che Negulesco seppe poco abilmente trarre dal racconto "Il mio vecchio" ricorrendo ancora una volta a Garfield?

L'argomento, in sé non scotta più. Lo scrittore s'è rassegnato: anzi, non ci stupiremmo se un giorno lo sapessimo in trattative con la televisione per una serie di programmi pubblicitari. Evidentemente egli crede solo nella penna, e questa è un'opinione che a dispetto del nostro entusiasmo per il cinema noi non ci sentiremmo di contestare a nessuno. Solo stupisce che al mo-

mento di cedere i diritti per la riduzione cinematografica di *Le nevi del Kilimanjaro*, egli non abbia in qualche modo pensato a salvarne il "tono". Dice, nella prefazione ai "Quarantanove racconti", che quelle venticinque pagine fanno parte delle opere sue più riuscite: sette short stories in tutto ("Sono i racconti che a me piacciono maggiormente"). E proprio con le *Nevi del Kilimanjaro*, acquistato per 75 mila dollari, Hollywood doveva infliggere ad E. H. il colpo più atroce.

Il racconto, come molti sapranno, è preceduto da quattro righe: « Il Kilimanjaro è un monte coperto di neve alto 19.710 piedi e si dice che sia la più alta montagna africana. La vetta occidentale è detta Masai Ngàie Ngài, Casa di Dio. Presso la vetta c'è la carcassa stecchita e congelata di un leopardo. Nessuno ha saputo spiegare che cosa cercasse il leopardo a quell'altitudine ». Altrettanto difficile per noi è sapere che cosa cercassero quelli di Hollywood in questo racconto. Corrispondendo una cifra così alta (si supponeva), il produttore Darryl F. Zanuck intendeva evidentemente conservare tutti i motivi dell'intero lavoro, e unire, secondo il nuovo (e antico) sistema del film antologico, il risultato cinematografico, sicuramente breve, ad un altro film di eguale lunghezza in modo da comporre uno spettacolo di durata solita. Questo infatti fu il primo pensiero che passò per la testa ai producers. Ma qualcosa fece cambiare loro idea. Un trafiletto, un modestissimo trafiletto, in cui si raccontava come alcuni avessero interpellato Hemingway affinché cedesse al cinema il diritto di ridurre in film la sua vita. Esattamente: la sua vita, completa di prima, seconda,



Peck, immobilizzato dalla cancrena alle gambe, assistito dalla moglie (Susan Hayward); nel libro Harry muore, mentre invece nel film viene salvato dalla donna che gli amputa le gambe.

terza e quarta moglie, con dentro le corride, le vicende delle due guerre (prima sul fronte austro-italiano, poi, vent'anni dopo, su quello franco-tedesco, con alcune digressioni sulla guerra di Spagna). Le prime emozioni di scrittore e le ultime di amante. Protagonista: Clark Gable.

La rivoluzione, tacita ma in fondo clamorosa, scoppiò nello studio di Zanuck; e chi ci rimise fu il racconto delle "nevi" che in un attimo, per le cure di quel Casey Robinson, così rispettoso in passato, si trasformò in un pastiche di dubbio gusto ma di sicuro effetto. Settantacinquemila dollari sono costati i diritti; ma tutto sommato, la Fox, pur dissanguandosi, ha guadagnato. Infatti, così come il racconto suggerisce, il film ha frequenti flashbacks, quelle marce indietro tanto care al metodo narrativo del cinema americano, ma inutilmente cercate negli sguardi quel che Hemingway ha messo nel cervello del ricco che si spegne, per cancrena, ai piedi del Kilimanjaro. Trovate piuttosto la storia di Hemingway, elaborata à la façon d'Hollywood; lo scrittore Harry Street (amabile gioco di parole tra "street" e "way", si dice) giace in una barella, vicino al campo dei cacciatori, con la sua facoltosa moglie che lo assiste e lo consola in attesa dell'aereo che lo dovrà trasportare al più vicino ospedale. E ricorda le fasi della sua vita, a cominciare dall'amore per la bella e fresca ragazza del Michigan che egli ha abbandonato perché lo zio (uno zio che gli raccomanda, con un simbolismo a buon mercato, di « andare a caccia, sempre a caccia ») lo vuole scrittore. Passando a Parigi, Harry s'imbatte in Cynthia, la

bella donna che gli farà scontare le scalmane letterarie, ma non tanto da non farlo divertire. Li ritroviamo, Harry e Cynthia, in Spagna: lei, al termine di un contegnoso litigio, lo abbandona in favore di un ballerino-cantante, e lui si perde, compatibilmente con le lusinghe dell'epoca, con una scultrice cui Hildegard Kneff presta il fisico e la mancanza di spirito.

« Atmosfera! » si ha l'impressione che Zanuck abbia raccomandato. Comunque, Casey Robinson s'è fatto in quattro. Sempre con un occhio fisso alla vita dello scrittore, ecco che lo sceneggiatore richiama Cynthia e la fa morire, durante la guerra civile spagnola, tra le braccia di Harry, accorso al fronte: la donna era autista di un camion di parte "rossa", incombenza che nella prima guerra mondiale, nei reparti dell'esercito italiano, toccò allo scrittore

stesso. E infine la terza donna: una vedova ricca, incontrata sul Lungosenna, una "creatura" che sopporta le battute amare dello scrittore e alla fine salva il film, la situazione commerciale e suo marito. Là dove, secondo il racconto, Harry si spegne, nel film egli ha un guizzo e torna a vivere: merito della moglie, ci fa sapere lo sceneggiatore, che ha imparato ad amputare gambe in cancrena e a mozzare i finali di Hemingway.

« Ce n'è abbastanza per indignarsi », osservano molti spettatori che non tardano a scoprire le impertinenze nei riguardi di E. H. Quanto a Casey Robinson, egli ha la scusa pronta: « Perché prendersela? La sceneggiatura è per un terzo Hemingway, per un terzo Zanuck e per un terzo me stesso ». La ricetta di un cocktail Martini mal riuscito, di quelli che l'intenditore Ernest Hemingway sa, ad occhio, che non vanno neppure accostati alle labbra.

EDGARDO PAVESI



JOHN FORD SPERIMENTERÀ LE POSSIBILITÀ DEL "CINERAMA"

LA CONSEGNA di due stele marmoree offerte quale amichevole omaggio dell'industria cinematografica italiana alla popolazione di New York e sistemate sul tetto del Palazzo d'Italia al Rockefeller Center, ha dato l'avvio alla settimana dedicata al Cinema Italiano, prima iniziativa del genere negli Stati Uniti, organizzata dall'Italian Film Export con la collaborazione dell'Unitalia.

Alla serata inaugurale ha presenziato il sindaco di New York, Vincent Impellitteri, che ha rivolto un cordiale messaggio di benvenuto alla Delegazione italiana — composta da dirigenti delle organizzazioni cinematografiche, produttori, registi, attori e attrici del cinema italiano — ed al pubblico, che ha accolto molto favorevolmente la proiezione del *Cappotto* di Lattuada e del documentario a colori *La montagna di fuoco* di Paoletta. Nelle serate successive sono stati proiettati *Altri tempi* di Blasetti, *Umberto D.* di De Sica, *Anna* di Lattuada, *Il piccolo mondo di Don Camillo* di Duvi- vier, *Europa '51* di Rossellini e *Le ragazze di Piazza di Spagna* che, a causa di difficoltà tecniche, ha sostituito all'ultimo momento *Due soldi di speranza* di Castellani. Inoltre sono pure stati proiettati parecchi documentari, quali: *Cristo fra i primitivi*, *Il ragno del giardino*, *Itinerari turistici*, *Concorso ippico a Villa Borghese*, ecc.

Il pubblico americano ha seguito con la massima attenzione e con vivo interesse la proiezione di tutti questi film, che hanno suscitato favorevole impressione e cordiali adesioni. Blasetti ha raccolto larghi applau-

si per *Altri tempi*, Duvi- vier ha lasciato il pubblico allegro ma un po' disorientato per alcune particolarità del personaggio di Don Camillo, come ad esempio il vederlo impugnare un fucile; l'umanità di *Umberto D.* non è sembrata completamente convincente mentre Rossellini è stato ampiamente discusso per *Europa '51* e la garbata e leggera descrizione Emmeriana delle *Ragazze di Piazza di Spagna* ha avuto festose accoglienze.

Comunque sia, indipendentemente dai dibattiti e dalle discussioni suscitate, è da rilevare che la Settimana ha svolto un'ec-

Favorevoli ripercussioni della settimana del Cinema Italiano a New York - I primi passi del "Cinerama" - Dal film operetta al film senza dialogo

cellente opera di propaganda ed ha dimostrato la vitalità del cinema italiano.

La Settimana è pure stata integrata da un caleidoscopio di ricevimenti e riunioni, tra cui un banchetto offerto da Eric Johnston, Presidente della Motion Picture Association of America, trattenimenti organizzati dal Museum of Modern Art e dalle principali case produttrici americane, attestati e pergamente offerte da varie organizzazioni all'industria cinematografica italiana, ecc., — e nella ricorrenza del «Columbus Day»

la Delegazione italiana al completo è sfilata nella Fifth Avenue.

La stampa americana ha dato alla Settimana un particolare rilievo. L'Italian Film Export ha distribuito un numero unico, appositamente pubblicato, contenente, tra l'altro, un saluto al cinema italiano scritto da Bosley Crowther del «New York Times» e la stampa cinematografica di New York e di Hollywood ha dedicato edizioni speciali al film italiano, mentre alle proiezioni sono intervenuti numerosissimi giornalisti americani e stranieri. «Vogue» ed altri importanti periodici hanno gareggiato coi quotidiani nel porre in risalto le caratteristiche essenziali della manifestazione e «Life» le ha dedicato un interessante servizio ricco di fotografie.

Nel corso d'un pranzo di gala per la stampa, al Waldorf Astoria, Nicola De Piro ha espresso la speranza che la creazione di un buon terreno d'intesa per la diffusione del cinema italiano in America possa portare benefici morali, artistici e materiali ai due Paesi, ed il capo della produzione della M.G.M., Dore Schary, ha auspicato di veder sempre maggiormente stringersi i contatti fra le due industrie cinematografiche, affermando, tra altre cose: «Noi vogliamo conoscere le caratteristiche e lo spirito della gente che cammina nelle strade delle città e nei sentieri di campagna. Vogliamo conoscere e scoprire i campi di reciproco accordo. Vogliamo bandire le immagini stereotipate e le caricate ed imparare che nei cuori dei nostri vicini nel mondo v'è un interesse comune che esiste non malgrado le disparità d'opinioni, ma piuttosto proprio a causa di esse. Voi italiani, mentre proseguite sul buon sentiero del realismo, non abbiate timore o ritegno di realizzare anche film di "evasione". Io, ad esempio, vedrei molto volentieri un buon film musicale italiano in technicolor e penso che il pubblico di gran parte del mondo amerebbe pure vederlo». Interessante anche la dichiarazione di Eric Johnston: «I film italiani aumentano continuamente in popolarità negli Stati Uniti. E vi è una buona ragione: i produttori italiani fanno film che piacciono ai pubblici americani».

Il successo del Festival è stato tale che il dottor Monaco, presidente dell'ANICA e della IFE, ha potuto annunciare che l'anno venturo la Settimana del Film Italiano a New York verrà ripetuta: dichiarazione che è stata accolta con sincero entusiasmo. Il cinema italiano sembra ormai deciso a far valere i suoi diritti nel campo internazionale, e non dubitiamo che questo Festival del quale è stata rilevata la perfetta organizzazione, sia stato un'importante pedana di lancio, foriera di maggiori successi.

Il Festival del Cinema Italiano era stato preceduto di alcuni giorni dalla première mondiale, al Cinema Broadway, della recentissima invenzione del «Cinerama». Il pubblico che gremiva il teatro avrà provato in un certo senso le medesime sensazioni pregustate dai suoi nonni nella lontana serata del 1896, quando il teatro di Koster and Bial presentò per la prima volta il cinema ad un pubblico timoroso e stu-



Al Rockefeller Center di New York: le due stele del Foro Romano collocate sul tetto del Palazzo d'Italia al Rockefeller Center di New York.



pefatto. « Cinerama », inventato da Fred Waller, non ha risolto il problema del cinema stereoscopico o della terza dimensione, ma rappresenta indubbiamente una delle scoperte rivoluzionarie destinate a loro tempo ad influenzare ed arricchire il cinema. Lo schermo, largo cinquantun piedi ed alto ventisei (al suo confronto, lo schermo normale sembra un semplice lenzuolo da bucato), si stende attraverso l'intero fronte della sala in un pieno arco semicircolare, direi quasi cilindrico: tre proiettori convergono le loro luci sul proprio prestabilito settore dello schermo. Ai lati ed in fondo alla sala, speciali aperture lasciano

dinario, da non paragonarsi ai risultati delle esperienze della MGM di molti anni fa (ricordate le lenti verdi e rosse?). Lo spettatore "vive" praticamente l'azione che si svolge sullo schermo, e le note sonore provenienti di lato, alle sue spalle o di fronte, lo scuotono profondamente.

Il programma della serata inaugurale è consistito in un atto dell'« Aida » ripreso alla Scala di Milano e a giudizio unanime della critica, mai una rappresentazione lirica è stata tanto pienamente apprezzata per grandiosità e realismo. Lo spettacolo è stato completato da cori di Haendel, sfilata di militari scozzesi, visioni di gondole sul

Pochi giorni fa Cooper ha fatto delle significative dichiarazioni: « John Ford ed io abbiamo un accordo in base al quale appena avrà terminato i suoi impegni, si dedicherà ad un film a soggetto in « Cinerama ». Dopo il rimarchevole uso del colore dimostrato da Ford in « The Quiet Man », attendiamo con interesse il nuovo esperimento del regista, che promette di essere veramente importante, e Cooper ha lasciato intravedere nuovi ed originali sistemi di taglio e montaggio nel prossimo primo film a soggetto in « Cinerama », sottolineando il fatto che detto film eserciterà grande impressione sullo spettatore, in virtù dell'im-



Sopra: La Delegazione Italiana, fra i cui membri sono riconoscibili, sulla prima auto Marina Bertì e Leonora Rossi Drago, e sulla seconda De Pirro, si appresta alla sfilata sulla Fifth Avenue. A destra: la solita indiatolata Betty Hutton nel film musicale di Irving Bucher *Somebody Loves Me*.



scaturire il suono. L'effetto dello spettacolo visivo, integrato dall'azione del sonoro, si rivela altamente suggestivo. Occorre considerare che la vista umana ha un raggio di circa 165 gradi, orizzontalmente, e 60 gradi verticalmente: l'invenzione di Waller ha un raggio di 146 gradi per 55 gradi. In tal modo egli si è avvicinato considerevolmente alle possibilità del limite visuale dell'occhio umano. Praticamente, Waller fotografa le scene con una "camera" che possiede tre obiettivi situati a 40 gradi di distanza: ogni obiettivo viene concentrato su di un limitato metraggio di pellicola da 35 millimetri e la proiezione avviene poi in sala mediante la proiezione dei tre film sul colossale schermo ricurvo. Il proiettore di sinistra proietta la visione sul lato destro dello schermo, il proiettore di destra agisce invece sul lato sinistro; il proiettore di centro, infine, porta la visione sulla zona mediana dello schermo. Il risultato è straor-

Canal Grande, inquadrature dell'otto volante a Coney Island, ed altri soggetti che hanno contribuito ad avvincere ed entusiasmare il pubblico.

Occorre tener presente che l'attuale « Cinerama » quale ci è stato presentato è in realtà una visione di "campi lunghi", senza primi piani, dissolvenze od altri attributi tecnici. Non v'è trama, recitazione, montaggio: è insomma una presentazione "panoramica" che lascia però intravedere le straordinarie possibilità del mezzo. « Cinerama » con la sua forza di penetrazione, in cui colore, ampio raggio visivo d'azione, efficace ed originale uso del sonoro giocano ruoli decisivi, rappresenta un gran passo in avanti per il cinema, e racchiude in sé, a mio parere, la migliore risposta alla televisione.

« Cinerama » è prodotto da Lowell Thomas e da Merian C. Cooper, partner di John Ford nelle « Argosy Productions ».

piego di suono, luce, ombra e colore per "forzare l'occhio".

Gli schermi di Broadway presentano intanto *The Merry Widow*, fiacca interpretazione della pittoresca operetta di Franz Lehár; il film diretto da Curtis Bernhardt fa rimpiangere le vecchie edizioni dirette da Von Stroheim e da Lubitsch. La Paramount ha presentato *Somebody Loves Me* di Irving Brecher, un musical, la RKO un discreto film di Nicholas Ray *The Lusty Men* dedicato alla vita dei cowboys del "rodeo". L'United Artist ha *The Thier*, il film senza dialogo diretto da Greene e Rouse, mentre Stanley Kramer offre un sapo-rito genere di commedia, pieno di interesse ed originalità, diretto da un ottimo Irving Reis, e dal titolo *The Four Poster*, eccellente edizione cinematografica della nota *piece* teatrale di de Hartog, ottimamente interpretata da Lilli Palmer e Rex Harrison.

G. N.

CITY STREETS

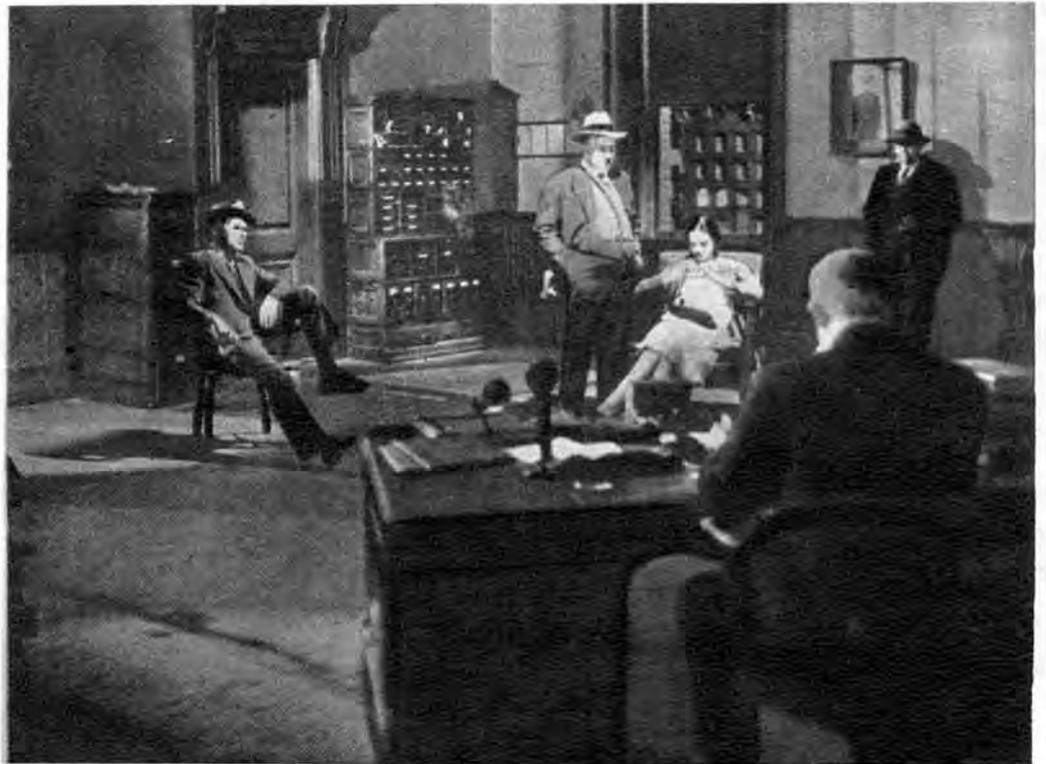
Titolo originale: City Streets. - Titolo italiano: Le vie della città. - Soggetto: da un romanzo di Dashiell Hammett - Sceneggiatura: Max Marcin e Oliver H. P. Garrett - Fotografia: Lee Garmes. - Interpreti: Gary Cooper (il « Kid »), Sylvia Sidney (Nan), Paul Lukas (Big Fellow Maskal), Guy Kibbee (Pop Cooley), William Boyd, Stanley Fields, Wynne Gibson, Betty S. Clair.

(n. d. r.) - Alle consuete "retrospettive" abbiamo ritenuto opportuno alternare talvolta delle "doppie retrospettive", ossia retrospettive e d'un determinato film e del come esso è stato giudicato all'epoca della sua presentazione. Riteniamo che ciò possa essere non inutile anche ai fini della cosiddetta "revisione critica", e possa dare a coloro che non possiedono una adeguata documentazione in materia, una più precisa idea dei metodi e dei presupposti d'analisi cui si ispirava la critica cinematografica negli scorsi decenni.

Iniziamo la serie con uno scritto di J. G. Auriol su City Streets: un film che pur non essendo eccezionale — come potrebbe a prima vista apparire dalla lettura della critica di Auriol, per la cui valutazione è necessario tener presente che è stata scritta nel 1931 e che è redatta nello stile facilmente esclamativo al quale indulgeva la critica cinematografica dell'epoca e particolarmente quella francese — contiene indubbiamente degli ottimi brani, realizzati con un'intelligenza ed un'efficacia che ne fanno uno dei film più notevoli e significativi di Rouben Mamoulian.

DOPO averlo visto cinque volte, son sempre del parere che City Streets sia il film più premeditato che io conosca: costruito, montato come un movimento di orologeria. Non v'è alcuna scena che termini, o meglio, che sia intenzionalmente tagliata sul vivo, senza incastrarsi nella scena seguente, senza che il movimento finale dell'ultima inquadratura si innesti sul movimento iniziale dell'inquadratura successiva; spesso con insistenza, talvolta

con ostentazione, comunque con una precisione così felice e, da parte del regista, con una conoscenza tale del concatenamento ideale dei fatti, degli atti e dei sentimenti descritti nell'immagine che non v'accorgete di nulla. E la vostra attenzione è tenuta desta sino alla fine perché il film non ha un attimo di debolezza, di rilassamento o di incertezza. Rouben Mamoulian ha il fiato lungo: non sorvola elegantemente sulle cose, ma le prende di petto.



« Pop » — quello in piedi accanto alla Sidney nella foto sopra — tenta, con inutili sotterfugi, di salvare la figlia dalle mani della polizia.

Si vede di che è capace un regista: chi mai arzigogolerà ancora per sapere chi sia l'autore del film? Il romanzo di Dashiell Hammett, per quanto appropriato e completo possa essere, non è particolarmente formidabile e l'adattamento di Max Marcin non è poi tanto perfetto. Ci si chiede a quali risultati il soggetto avrebbe condotto se posto in altre mani, sia pure esperte e sensibili. E questo vale anche per il caso che per « adattamento » s'intenda « sceneggiatura »... Come dice maliziosamente Pabst: « Se ad esempio leggete in una sceneggiatura: n. 108 - si abbracciano, come potreste immaginarvi la scena quale sarà girata?... ».

Se cedessi alla tentazione, racconterei con i dettagli più furtivi (furtivi perché in questo film ogni dettaglio, sia per ragioni sentimentali che di costruzione drammatica, ha il suo posto utile, obbligatorio e non è mai "piccolo") lo stupefacente svolgersi di questa avventura: svolgimento cinematografico, lo ripeto, senza il quale l'avventura in

se stessa non basterebbe a suscitare la meraviglia dello spettatore. E' una storia di bootleggers che s'inizia presso un fabbricante di birra sofisticata. L'ambiente è rude: i più scaltri servono il più forte e sopprimono ciò che lo ostacola. Una ragazza della banda, Nan (Sylvia Sidney) stringe conoscenza con il "Kid" (Gary Cooper) che lavora in un tiro a segno da fiera e maneggia le pistole con abilità favolosa. Si recano insieme sulle rive dell'Atlantico, di notte, in cerca d'un momento di solitudine e s'accorgono d'essere innamorati l'uno dell'altra: per sposarsi occorre però del denaro e Nan propone al Kid, che rifiuta, di entrare nella banda.

Più tardi, in seguito ad un assassinio, la polizia trova l'arma del delitto addosso a Nan e poiché essa non denuncia il colpevole (che è suo padre) le vengono appioppati due anni di carcere. Al padre riesce poi facile attirare il Kid nella banda. Rilascia-



ta, Nan viene fatta segno alle ostinate asiduità del capo della banda, Big Fellow Maskal (Paul Lukas), finché dopo una turbolenta festa danzante al "Club-Villa", in un'atmosfera di pesante e multipla gelosia e di liti effimere, ma selvagge, Big Fellow — presente Nan che ha avuto paura per il Kid — viene assassinato nel proprio alloggio dalla sua amante che egli aveva poco prima congedata. La banda accusa Nan dell'omicidio e il Kid, dopo un'opprimente notte di discussioni, per evitarle l'agguato d'una mortale passeggiata in auto, guida lui stesso la macchina, lanciandola a tutta velocità su una strada pericolosa e riesce a sbarazzarsi con "humour" dei compagni superflui.

Vi sono nel film due momenti che colpiscono più intensamente di qualsiasi altro: Nan è in prigione da tempo, Gary Cooper viene a trovarla in parlatorio: « è chic vederti; amerei tanto toccarti... ». Essa piange di gioia, le sue dita, la sua guancia si fanno male contro la rete metallica. Scocca il termine della visita, il Kid sta per partire, e solo allora Nan s'avvede che la sua forte e calma figura di campagnolo di buona razza è troppo ben vestito con un lungo soprabito dal collo di pelliccia e con un cappello a bombetta... "Kid?". Egli lavora: "In cosa?" "...la birra!...". Stavolta deve andarsene, fa un ultimo segno d'addio e non può intuire fino a qual punto essa abbia paura per lui, fino a qual punto essa senta quanto sarà ormai duro e complicato l'amarsi quando uscirà di prigione. Di notte, nella sua cella, Nan non riesce a dormire, ossessionata da quel breve, dolce e scoraggiante colloquio. Ed ode di nuovo, confusamente, le parole del Kid, le proprie, i bisbigli dei vicini, il campanello, il richiamo del sorvegliante... Nell'immobile silenzio notturno si sentono, frammischiate, queste voci: mischiate ma chiare, conturbanti: chiare benché come assordite ed una parola terrificante, pesante grave nella voce di Gary Cooper riviene insistente: "Birra... BIRRA!...". Silvia Sidney scoppia disperatamente in singhiozzi.

Questo momento commuove dolcemente, lentamente fino alle lacrime, l'altro vi staffila fra le spalle, vi scuote nella poltrona, vi mozza il respiro: è quello della corsa finale, nella luce blu-nera dell'avvicinarsi dell'alba. La vettura fugge dalla città e si lancia in una gara folle di velocità con un treno che corre parallelamente alla strada: il treno fila quanto l'auto, la locomotiva ruggisce d'ansia una volta, due volte: al passaggio a livello il treno e l'auto s'incrociano alla frazione di secondo. In fondo all'auto i tre *gangsters* perdono la testa, minacciano; ma le loro emozioni non sono ancora alla fine. Il Kid resta perversamente calmo e Nan è pronta, a tutto, spaventata ma confidente, preferendo una simile situazione a qualsiasi altra. L'auto corre lungo un cornicione di roccia e sembra che il demone la guidi: il Kid accelera alle svolte e sfiora dieci volte l'abisso. I tre dal fondo della vettura vogliono fermare questa fuga terrificante, accoppiare il Kid, ma è quest'ultimo che passa un revolver a Nan la quale, girandosi, costringe gli altri a gettare le loro armi dal finestrino. Soddisfatto il Kid



Uno dei momenti di maggiore efficacia in *City Streets*: il colloquio della Sidney con Gary Cooper

ferma: è quasi l'alba. I tre *gangsters* se ne vanno per rifare a piedi la strada verso New York: « Senza rancore » conclude il Kid. I tre alzano il bavero del soprabito e s'incamminano. Vicino all'auto il Kid e Nan restano là sull'altura: si scorge in lontananza una montagna sfumata, farà bel tempo. Sarebbe stato difficile raggiungere una più toccante impressione presente d'un bel minuto di libertà. Degli uccelli scivolano tranquillamente nel cielo e il Kid, che ha la radio sull'auto, cerca col dito una trasmissione mattutina. Anche la musica finale non viene introdotta gratuitamente in *City Streets*.

All'infuori di questi due famosi grandi momenti, si potrebbe parlare con altrettanta ammirazione ed entusiastica riconoscenza di altri momenti — ossia di tutte le altre scene, di tutti i gesti, di tutte le parole. Obbligato ad effettuare una seconda scelta, sarei propenso a citare i passaggi che meglio testimoniano l'incredibile abilità di Mamoulian: il primo omicidio (piccola storia del cappello a bombetta), il secondo (tutto il piccolo piano di Pop), il terzo: la morte di Big Fellow tanto ingegnosamente preparata sotto ogni aspetto (preparata per gli spettatori), attesa, ritardata. Si vede Agnese puntare il revolver attraverso la porta socchiusa, chiudere un occhio, ma l'uomo telefona, pur continuando a parlare a Nan: si sente la sua voce, il riso inquieto di Nan. Poi si passa all'altro capo del filo e di là si capisce che Agnese ha sparato: si odono nel microfono due colpi secchi che troncano le parole dell'interlocutore: ci si ritrova presso Big Fellow e si vede Nan gridare mentre l'uomo s'abbatte a terra.

In definitiva giungerei a far credere che *City Streets* sia soltanto un'opera d'arte, che Mamoulian sia solamente un virtuoso. S'è già sentita parecchia gente dichiarare che il suo film è troppo ben fatto per un soggetto che avrebbe potuto essere più robu-

sto. Anzitutto costoro hanno ben capito la lingua che si parla in questa storia? E poi, una volta per tutte, se in Francia si è così difficili sui soggetti, si provveda a scriverne anziché sperarne o, il che è ancor peggio, invece di non trovarne per partito preso. No, Rouben Mamoulian non è soltanto un artista sapiente che non ha pari per mettere in piedi una scena, egli possiede anche contemporaneamente ciò che — ancor meno del talento di realizzatore — si acquista soltanto con l'esperienza, gli anni di servizio e le cognizioni tecniche: ha il dono di saper far recitare gli attori per lo schermo. Ha coscienza della vita e del carattere delle persone in un'avventura particolare e nella vita in generale, e sa come comunicare la propria emozione agli spettatori.

I personaggi di Mamoulian, dall'alto dello schermo vi impressionano magneticamente. Evidentemente si era già subito il fascino della rusticità timida del lungo e bel Gary Cooper e la stupefacente Sylvia Sidney ha dei doni drammatici che essa senza dubbio sapeva già coltivare ammirevolmente. Ammettiamo che Mamoulian sia stato fortunato d'averli per interpreti, ma forse che la spaventosa malizia ipocrita e servile di Pop (Guy Kibbee) non vi ha terribilmente colpiti? Ed a Paul Lukas — questo falso grande attore — quand'è che avete visto una simile aria di folle ingordigia?... E le cose, gli oggetti, visti da lui possiedono una prodigiosa forza d'evocazione, siano un mobile, un gingillo, una strada bagnata dopo una pioggia.

Ci si possono attendere molte cose da Mamoulian. Sembra che quest'uomo possieda ancora forza sufficiente per potere, con storie proprie e storie scritte da altri — che egli avrà saputo ispirare — riuscire un giorno a far vivere sullo schermo le ombre della sua mitologia personale. *City Streets* non è che il suo secondo film.

JEAN GEORGE AURIOL

AMSTERDAM, ottobre

CORTOMETRAGGI

I "FILM SULL'ACQUA"

PANTA REI. Tutto passa e tutto scorre: le nubi davanti agli astri, le stagioni in cui i fiori si aprono, le foglie che si accartocciano e si lasciano trasportare dal vento nei viali alberati, i battelli che filano negli specchi d'acqua. L'acqua, costante, supremo motivo dell'Olanda. Su questo tema, "panta rei", Bert Haanstra ha costruito pazientemente, con la collaborazione di un fine musicista di Amsterdam, Max Vredenberg, un balletto di metamorfosi, di sfumature, di attimi che annunciano la edificazione e il declino, e che non ricercano, per adagiarsi, che i ritmi eterni della natura. Sono, essi, offerti dal vento e dalle piante, dalla luce e dalle nubi, da ciò che è labile e da ciò che è incorporeo, da tutto, infine, quell'impalpabile che nessun artista aveva potuto ghermire, se non nell'immagine che elementi fisici estranei, non la "realtà" della macchina da presa, avevano evocato; ma che al cinema è concesso arrestare e riporgere, per la naturale origine, realistica, della camera magica.

Bert Haanstra è stato rivelato al mondo cinematografico internazionale a Cannes, nel corso del Festival 1951, con il suo originale e intensamente lirico Specchi d'Olanda, in cui deformazioni e metamorfosi sono ottenute da riflessi capovolti, che suggeriscono, attraverso le increspature dell'acqua, una realtà di sogno. Quadri irreali di paesaggi, mulini tremolanti, vecchie case di Amsterdam che sembrano prese da un ritmo di danza, giuochi di linee astratte, fughe fantastiche di battelli, tutto incorniciato nella limpidezza pastorale dell'inizio e della fine. Sia Specchi d'Olanda che Panta rei non hanno testo parlato. In entrambi, montati con paziente calcolo, la musica di Max Vredenberg si identifica all'immagine e al suo ritmo, con un risultato ottenuto grazie ad una stretta collaborazione e ad una reciproca comprensione fra creatore delle immagini e compositore.

In Panta rei ogni inquadratura, ogni sequenza, è stata oggetto di uno studio meticoloso, che ha richiesto più tempo e meditazione del consueto. L'improvvisazione, qui, non trova il suo posto. La poesia procede di pari passo con la logica. Un piccolo complesso (un flauto, un clarinetto, un violoncello, un'arpa, un piano e un vibrafone) serve la partitura musicale.

Ripercorrendo, ma con altra ispirazione, il cammino di Ivens, oggi Bert Haanstra è in Indonesia, a comporvi altri poemetti "sotto forma di film". In lui possiamo in-

dicare uno dei migliori cineasti del documentario olandese contemporaneo (forse anche uno dei migliori documentaristi europei), ma non è il solo. Assai vicino ad Haanstra, per quanto meno lirico, più concreto e sensibile alla fatica dell'uomo ed al suo significato sociale, è Herman Van der Horst, autore, tra l'altro, di Conquista pacifica, di Gettiamo le reti, di Houen Zo! (Ricostruzione di Rotterdam).

Conquista pacifica riprende il tema della lotta secolare degli olandesi contro l'acqua del mare, dei fiumi e dei laghi: quest'acqua che ha distrutto gran parte del paese inghiottendo il suolo fertile e i villaggi. Ma gli abitanti dei Paesi Bassi sono riusciti a raddrizzare il corso dei fiumi, a colmare i laghi, a costruire un mare interno, lo Zuiderzee; con le dighe, con i prosciugamenti, con le opere di ingegneria e d'agricoltura, hanno riconquistato questa terra stabilendovi fattorie e coltivazioni. Gettiamo le reti (premiato a Cannes nel Festival 1952) è dedicato ai pescatori di aringhe, con le loro tradizioni, le loro leggi, il rituale della pesca che si ripete nei suoni e nei richiami, nelle attese e nei gesti. Un ritmo serrato, una utilizzazione fertile di trovate dei mezzi di montaggio, fanno di questo cortometraggio uno dei migliori del genere, non secondo ai documentari britannici.

L'ultimo cortometraggio di Van der Horst, che abbiamo visto insieme a Panta rei, al Nederland Filmmuseum di Amsterdam, nel corso della presentazione di una significativa selezione olandese, è il non meno lirico e non meno ritmato Houen Zo!, dedicato alla ricostruzione di Rotterdam. V'è, in questa pellicola, una energia tutta convincente e propria nell'evocare la volontà e l'azione della ricostruzione nel grande porto renano. Nella seconda parte del film con efficace trovata, le immagini dei palazzi ricostruiti sembrano uscire dalla terra, tempo su tempo, al ritmo dei colpi d'un martello che inchioda, o delle mazze d'un tamburino che scandiscono i passi di una colonna di soldati. Rotterdam, che tanto

ha sofferto dalla guerra, sembra risorgere con un tempo militaresco, in un impeto di marcia; e i marinai che la difesero in giorni di dura lotta contro l'occupazione tedesca, immolandosi uno dopo l'altro, sembrano presenti alla rinascita di Rotterdam, con uno dei loro reggimenti che sfila tra le macerie e insieme tra le nuove costruzioni, per una eloquente ma non calcata evocazione del passato.

Ai film di Haanstra e di Van der Horst, allineiamo altri cortometraggi recenti, come Ritmi di Rotterdam di Ytzen Brusse (reportage colorito sulle attività portuali della città), e come Parlenvinkers, ancora di Brusse (sui barcaioli-rivenditori di merci, che operano nei canali), o i più lontani e più puri poemi di Ivens, che ha dato il meglio della sua opera con Pioggia, con Il ponte, con Zuiderzee: qui la precisione dei ritmi figurativi si concatena in una cadenza senza flessioni e modulata che raggiunge il "canto". Aggiungiamo ad essi anche i lungometraggi La diga è chiusa di Koolhas, un tema della ricostruzione, e Acque morte di Rutten, film che descrive il dramma dei pescatori di Volendam, costretti dalla edificazione di una diga a volgere altrove la loro pesca o a trasformarsi in agricoltori, e che supera le preziosità plastiche delle opere in precedenza ricordate con decisi interessi e accenti sociali.

Vedremo come la giovane e industrialmente limitata cinematografia olandese si sia realizzata specialmente nei film sull'acqua, quasi componendosi in scuola di "cinematografia sull'acqua", dove Pioggia e Specchi d'Olanda, Panta rei e Acque morte si presentano con caratteristiche, non soltanto di ispirazione, ma anche di forma, unitarie. Ed è questo il risultato più pregevole cui poteva pervenire la produzione olandese, la quale si è coraggiosamente, e pressoché interamente, realizzata nel dominio non commerciale, dando con i film sull'acqua un'immagine autentica del volto dell'Olanda, paese dell'acqua.

MARIO VERDONE

Rispettivamente a sinistra e a destra: un'inquadratura di Rain (1929) ed una di Zuiderzee (1930), che sono i più puri poemi realizzati da Ivens.



HA AVUTO luogo recentemente a Rio de Janeiro il primo Congresso del Cinema Brasiliano, al quale hanno preso parte lavoratori del cinema di tutte le categorie allo scopo di studiare, discutere e risolvere i problemi della produzione cinematografica brasiliana, la quale ormai da tempo denota un andamento "a singhiozzo", con alternative di effimera esaltazione e conseguente febbre produttiva e di sfiducata incertezza. E' sinora un'industria che cammina un po' alla cieca, senza una guida precisa ed una meta definita, in balia del proprio capriccio o di alcune persone le quali avrebbero interesse a che le cose non mutassero.

Il Congresso è stato improntato ad una insolita serietà di discussioni e di decisioni, ad un fattivo spirito di comprensione e di collaborazione che lasciano sperare in buoni risultati.

Fra le decisioni adottate merita partico-

una Commissione permanente per la difesa del cinema brasiliano, la quale opererà in collaborazione con l'Istituto Nazionale del Cinema. Il Congresso ha anche definito cosa precisamente si intende per "film brasiliano". Potranno cioè aspirare a tale classificazione le produzioni che vengano finanziate con capitale brasiliano al cento per cento, realizzate negli studi e laboratori brasiliani, con soggettisti, sceneggiatori e registi brasiliani (o comunque stabilmente residenti in Brasile se stranieri), parlate in portoghese e girate con personale tecnico ed artistico che comprenda almeno due terzi di brasiliani.

La Commissione permanente di difesa del cinema dovrà anche elaborare un definitivo vocabolario dei termini cinematografici, allo scopo di eliminare l'attuale confusione in virtù della quale ciascuno usa termini inglesi, francesi, italiani, portoghesi, come meglio gli aggrada.

Per quanto riguarda la pellicola vergine

Nazionale del Cinema. Inoltre è stato pure espresso il desiderio che i film brasiliani che dovessero essere inviati a Festival internazionali vengano prima vagliati da un'apposita Commissione del Sindacato dei lavoratori del Cinema.

Sono quindi stati affrontati tutti i lati essenziali del problema cinematografico brasiliano, e non si è esitato a mettere il dito su piaghe molto dolenti, senza spaventarsi dei risentimenti e delle ostilità che ne potranno derivare. Così mentre è facile intuire che le future leggi dirette a limitare l'iniziativa e la speculazione straniera incontreranno l'opposizione degli interessati, è pure ovvio che non da tutti sarà apprezzato lo spirito di giustizia e di obiettività che ha ispirato il punto 6° delle risoluzioni del Congresso nel quale è detto che « il Primo Congresso Nazionale del Cinema Brasiliano ritiene che debbano essere denunciati i trattati e le convenzioni che concedono preferenze a determinati Paesi, a scapito di altri, nella importazione di produzioni cinematografiche in Brasile ».

Degno di rilievo è stato anche il discorso di Fernando Bastos Ribeiro, Capo del servizio censura e pubblici divertimenti del Dipartimento Federale di Pubblica Sicurezza, il quale dopo aver sottolineato la grande importanza dell'industria cinematografica ha esortato a non tentare ulteriori dubbie avventure perché solo allora i capitali affluiranno. In realtà, una delle più forti remore attuali è la sfiducia ingenerata dalle avventure del passato in coloro che potrebbero finanziare la produzione cinematografica. E dopo aver esortato il Governo a non gravare di tasse la nascente industria cinematografica, Bastos Ribeiro ha concluso: « Il cinema brasiliano dispone dell'eccezionale intelligenza della nostra gente, di una letteratura ricca e varia, del patrimonio folcloristico di tre razze, di una storia che si articola con quella di tutto il mondo e di una vita reale movimentata. Si selezionino i motivi, si indaghi sul livello ricettivo della sensibilità popolare, si rifugga dalla volgarità, si rinunci all'imitazione, si coltivi l'originalità e si divulghi il bello. Il cinema brasiliano sia un po' di tutti quanti noi ».

SERGIO TÒFANI

NOVITÀ NEL CINEMA BRASILIANO

lare rilievo quella relativa alla costituzione di un Sindacato dei lavoratori del Cinema, la cui mancanza costringeva sinora sia i dipendenti fissi, che quelli sotto contratto, delle varie imprese di produzione a difendersi da soli e con scarsi risultati. Inoltre, è stata decisa la costituzione di un'apposita Commissione la quale fornisca al potere legislativo opportuni suggerimenti intesi a modificare, in armonia alle risoluzioni ed allo spirito del Congresso, il progetto di legge per la creazione dell'Istituto Nazionale del Cinema. Questo dovrebbe essere una specie di Ministero per la Cinematografia, avente il compito di mettere ordine in quell'aggravata matassa che è stata sinora l'industria cinematografica brasiliana.

Si è ancora proceduto alla costituzione di

si vorrebbe iniziare una produzione brasiliana a carattere sperimentale, togliendo nel frattempo le barriere delle imposte doganali che gravano sulla pellicola vergine e su tutto il materiale cinematografico di importazione.

Altri punti importanti esaminati al Congresso e che saranno poi vagliati dall'apposita Commissione presso la Camera Federale sono: le richieste dei lavoratori e tecnici del cinema per quanto riguarda i salari, l'obbligo di impiegare tecnici brasiliani in qualità di assistenti per ogni tecnico straniero cui vengano affidati incarichi specializzati, la necessità di affidare la distribuzione dei film brasiliani ad apposite organizzazioni brasiliane anziché ad imprese straniere che hanno interesse a non facilitarla, e infine l'istituzione di una Scuola

BIBLIOTECA

MARIO VERDONE: *Gli Intellettuali e il Cinema* - Bianco e Nero, Editore - Roma, 1952.

« Il tema *Gli Intellettuali e il Cinema* non può che invitare a una storia della conquista degli intellettuali da parte del cinema, come conquista della civiltà da parte della barbarie ». Ecco il filo conduttore con cui Mario Verdona collega i giudizi e le testimonianze degli intellettuali nei confronti del cinema, che ha adesso raccolti in un'antologia, dopo averli in buona parte già stampati nelle pagine di *Bianco e Nero*. Uno scrupolo filologico davvero esemplare l'ha guidato nella sua fatica. Ha applicato il metodo storico a un argomento che si è prestato e tuttora si presta a facili variazioni dilettantistiche. C'è perfino un sospetto di civetteria erudita — o mi sbaglio — nelle sue diligentissime ricerche. Intanto, bisogna dargliene atto, ci ha dato un'antologia che può entrare a buon diritto in quella smilza biblioteca

di opere sul cinema di intellettuali specializzati che viene lentamente crescendo. Come ogni storico che si rispetti, Verdona prende le mosse dagli incunabili, anzi addirittura dalla preistoria: da un'estetica della fotografia in Baudelaire e dalle illuminazioni precinematografiche nella narrativa di Edmondo De Amicis, per concludere con la cronaca gloriosa di oggi, gli omaggi al cinema degli Oscar e dei Nobel del secondo dopoguerra, Cesare Zavattini e Gabriella Mistral. Panorama vastissimo, come si vede, e non privo di ambizione, che ha tuttavia il merito di non pretendere alla completezza e rimanda a un secondo e conclusivo volume. L'atteggiamento dell'intelligenza nei confronti del cinema viene seguito passo a passo: da principio è severo, sdegnoso, spesso sufficiente; poi cresce l'interesse, aumentano le tentazioni e gli inviti e sempre più frequente si fa il ritorno « degli intellettuali figlioli prodighi », anche se non mancano i pentimen-

ti e i dubbi; infine il cinema viene, spesso trionfalmente, riammesso in quel paradiso da dove lo si era voluto cacciare, acquista piena cittadinanza nell'olimpo delle arti, diventa una riconosciuta dimensione dello spirito moderno. Lo storico di domani dovrà fare i conti col cinema del nostro tempo. Già oggi c'è in giro l'opinione, suffragata dalla testimonianza di critici e di esteti, che il cinema è ormai il prepotente erede di una cultura esausta e sofisticata e che può pretendere di divenire il linguaggio nuovo di un'epoca nuova, « volgare unico, universale — per dirla col Brandi — in cui confluiscono frantumi di disparate culture auliche; un linguaggio in cui ai valori intellettuali sono sostituiti meri cenni intuitivi ».

Non bastava, mi pare, raccogliere le testimonianze e i documenti di questa conquista: bisognava interpretarli. Il filo conduttore della « conquista della barbarie » non è ancora una visione pienamente esauriente. Rimane da mettere a fuoco il problema dell'incidenza della « barbarie » sulla « civiltà » e viceversa, da tentare un bilancio del guadagno e delle perdite.

da avvertire, nelle conquiste del cinema nel campo dello spirito, dell'arte e della tecnica, il riflesso di una civiltà in corso. Ne poteva risultare una storia dell'ultimo cinquantennio ricca di prospettive inedite, un capitolo nuovo da aggiungere a una storia della cultura. Non dico certo che fosse un compito facile; e forse Verdona, nonostante qualche accenno in proposito, non si era proposto molto di più che una raccolta intelligente e ragionata di materiali.

« Questo trucco messo in moto da una manovella sovverte qualcosa nella nostra vita di uomini e nella nostra attività di scrittori. E' una rivolta contro i vecchi metodi dell'arte letteraria, un attacco e un assalto. Non resta che adattarsi alla pallida tela dello schermo e al freddo vetro dell'obiettività. Si rende necessaria una nuova maniera di scrivere ». In queste parole che Tolstoj scriveva nel 1908 non c'è già il presentimento dei vitali prestiti che il cinema farà alla letteratura, dei barbarici innesti che esso introdurrà nella tecnica narrativa del Dos Passos, degli Hemingway, dei

(Continua in terza di copertina)

FILMI DI QUESTI GIORNI

IL GRANDE CIELO (The Big Sky)

Regia: Howard Hawks - Soggetto: dal romanzo di A. B. Guthrie - Sceneggiatura: Dudley Nichols - Fotografia: Russell Harlan - Musica: Dimitri Tiomkin - Scenografie: Albert S. D'Agostino e Perry Ferguson - Produttore: Howard Hawks - Interpreti: Kirk Douglas (*Jim Deakins*), Dewey Martin (*Bill*), Elizabeth Thraatt (*Occhio d'amira*), Arthur Hunnicutt (*Zeb*), Buddy Baer (*Romame*), Steven Geray (*Jourdonnais*), Hank Worden (*Pel-leossa*), Jim Davis (*Streak*), Henri Letondal (*Labadie*), Robert Hunter (*Chouquette*), Booth Colman (*Pascal*), Paul Frees (*MacMasters*), Frak de Kova (*Moleface*), Guy Wilkerson (*Longface*) - Produzione: RKO, 1952.

Howard Hawks, regista de *Il grande cielo*, appartiene alla ricca generazione anziana di Hollywood (a lui si deve, non fosse altro, *Scarface*) in cui talento e abilità di mestiere vanno spesso congiunti. Ne *Il grande cielo* la parte dominante spetta a quest'ultima: del resto non avrebbe potuto essere altrimenti, data la materia che il regista s'è trovato sottomano. E' l'avventura di un gruppo di cacciatori di pellicce che, in un anno imprecisato dell'altro secolo, si spinge audacemente nei territori indiani non ancora raggiunti dai bianchi. Gli scontri con i pellerossa, gli agguati tesi dai cacciatori rivali, costituiscono le svolte topiche della pellicola, alla quale si potrà forse rimproverare di mancare in qualche punto di quella estrema tensione che costituisce proprio il fascino dei racconti del genere. Voglio dire che si avverte più volte l'addensarsi della crisi, senza però che essa si produca mai con quello scatto perentorio e risolutore che nasconde e giustifica tutti i movimenti preparatori. D'altra parte Hawks mantiene sempre con abilità il controllo della narrazione: si noti come le aperte immagini fluviali del viaggio vengano discretamente inserite nel tessuto del racconto, senza un indugio che trarrebbe con sé il compiacimento esornativo (qui c'era già il segno di un gusto preciso, di una scuola).

I personaggi della storia sono quelli che ci si poteva attendere, quasi da riportare balzacchianamente con l'iniziale maiuscola: il ragazzo manesco tormentato dal « complesso » degli indiani; l'avventuriero coraggioso e bonario; la guida brontolona e mai sprovvista di trovate per qualsiasi impaccio: figure disegnate sempre con amabilità anche se non sempre definite, proprio direi in conseguenza del loro carattere convenzionale. Kirk Douglas fa la sua comparsa nelle vesti di cacciatore di pellicce: ma qui la sua maschera incisiva e in certo senso disturbante ha poche occasioni di venire sfruttata. Ci poteva essere, nell'avventura raccontata da Hawks, uno strumento psicologico meno consueto: quello del matrimonio tra una ragazza indiana e un giovane cacciatore che dapprima intende abbandonare la moglie per ripartire con i compagni ma alla fine non sa resistere agli impulsi del cuore e della coscienza. Era un problema addirittura razziale, ma è stato

appena toccato nella chiusa del film; né si vede come avrebbe potuto essere in modo diverso senza turbare l'equilibrio e la natura della narrazione.

ASSO PIGLIATUTTO (The Card)

Regia: Ronald Neame - Soggetto: dal romanzo di Arnold Bennett - Sceneggiatura: Eric Ambler - Fotografia: Oswald Morris - Musica: William Alwyn - Scenografie: T. Hopwell Ash - Costumi: Sophia Harris - Produttore: John Bryan - Interpreti: Alec Guinness (*Denry Machin*), Glynis Johns (*Ruth Earp*), Valerie Hobson (*Contessa di Chell*), Petula Clark (*Nellie Cotterill*), Edward Chapman (*Signor Duncalf*), Veronica Turleigh (*Signora Machin*), George Devine (*Signor Calvert*), Gibb McLaughlin (*Emery*), Frank Pettingell (*Sovrintendente di Polizia*), Joan Hickson (*Signora Codleyn*) - Produz.: British Film Makers-Ronal Neame Production, 1952.

AUTORE di *Asso pigliatutto* è, piuttosto che il regista Ronald Neame, l'attore Alec Guinness: non solo perché egli domina da un capo all'altro il film, ma perché ne rappresenta la ragione giustificativa, essendo chiaro che la pellicola è stata tagliata precisamente nella misura di un "carattere" ormai legato ai mezzi espressivi e alla stessa struttura fisica dell'interprete. Da *L'incredibile avventura di Mr. Holland* a *Lo scandalo del vestito bianco* Guinness non ha fatto altro che recitare se stesso, o meglio quell'ideale personaggio di una tradizione dell'"humor" inglese, che copre, sotto un aspetto timido o sgraziato, intelligenza e prontezza. Anche qui Guinness porta intorno quel suo viso stupefatto e ottuso ma non senza lampi di malizia, quella figura ingombrante e dignitosa con la quale sem-

L'interpretazione di Alec Guinness fornisce ad Asso pigliatutto la sua maggior giustificazione.



brano armonizzare perfettamente il "bowler" e la giacca nera dei commessi di studio della City. *Asso pigliatutto* è una gaia esemplificazione della "struggle for life": il giovanotto pieno di risorse che è Alec Guinness, sebbene di origini e condizioni modeste, appare inflessibilmente determinato a raggiungere la ricchezza e la notorietà. Una buona dose di fortuna, a cui non sono estranee le donne, e il suo straordinario talento per cavar denari alla gente, lo condurranno a divenir milionario, sindaco del suo paese e marito felice. L'ottimismo delle soluzioni è di prammatica in un film che mette tutto a carico della pittura, divertita e brillante, di un tipo. O per meglio dire: una volta accettato il personaggio, sarà questo a trascinare con sé lo sviluppo della narrazione.

Il tratto dominante del film è quello di una amabilità diffusa: non c'erano, evidentemente, impegni caricaturali né l'intenzione di delineare con una scrittura umoristica, i caratteri di un'epoca, di un costume. L'ambientazione nell'Inghilterra vittoriana non va più in là di un pretesto del gusto. Come s'è detto il centro motore della pellicola è Guinness, attorno a cui ruotano Glynis Johns, Valerie Hobson e Petula Clark: la sua interpretazione è certo intelligente e misurata, in equilibrio tra un gradevole grottesco e un candido "humor". Così le qualità del protagonista finiscono per essere le qualità del film, e nello stesso tempo i suoi ben netti limiti di "divertissement" affabile.

LA REGINA D'AFRICA (The African Queen)

Regia: John Huston - Soggetto: dal romanzo di C. S. Forester - Sceneggiatura: James Agee e John Huston - Fotografia: Jack Cardiff - Musica: Allan Gray - Scenografia: Wilfred Singleton - Produttore: S. P. Eagle - Interpreti: Katharine Hepburn (*Rose Sayer*), Humphrey Bogart (*Charlie Allnut*), Robert Morley (*Samuel Sayer*), Peter Bull (*Capitano tedesco*), Theodore Bikel (*1° Ufficiale tedesco*), Walter Gotell (*2° Uff. tedesco*), Gerald Onn (*Sottufficiale*), Peter Swanwick (*Ufficiale dello Shona Fort*), Richard Marner (*2° Uff. dello Shona Fort*) - Prod.: Romulus-Horizon, 1952.

La regina d'Africa di John Huston, tratta dall'omonimo libro di Forester, onestamente mantiene fede a tale origine romanzesca, e s'intenda l'aggettivo nel suo significato corrente, avendo riguardo a quella provvidenza dolcemente implacabile che addensa e quindi abbatte gli ostacoli più gravi sul cammino degli eroi di romanzo tradizionali. Non si tratta qui, a stretto rigore, di un'osservazione di demerito ma appena descrittiva. *La regina d'Africa* è il nome d'una vecchia lancia a motore a bordo della quale un avventuriero bizzarro e una zitella puritana compiono un drammatico viaggio lungo un fiume dell'Africa occidentale tedesca, all'inizio della guerra del 1914, per andare a silurare, con mezzi di fortuna, una cannoniera germanica in servizio sul lago Victoria. Il regista Huston

ha evidentemente accettato la storia in blocco, con la sua larga incredibilità, come materia, rinunciando a qualunque esercizio critico su di essa: la sua cura si è piuttosto diretta ai particolari, a una pulizia di racconto. Forse da questo nasce la sensazione che il film proceda non per sviluppo ma per aggiunte successive d'episodi; in pratica la psicologia dei due personaggi principali (gli unici) appare già definita verso la metà della narrazione, e quanto segue non la sposterà di molto. *La regina d'Africa* trova la sua ragion d'essere soprattutto nell'interpretazione di Katharine Hepburn e di Humphrey Bogart, anche se, d'altra parte, Huston non era regista da sacrificare tutto un film a un attore per quanto eccellente fosse, da trasformarlo cioè in puro strumento di un virtuosismo, come è capitato di vedere in altri casi.

Malgrado qualche bella inquadratura fluviale e il fasto del Technicolor, direi che l'Africa entra pochissimo nel racconto, che si accentra piuttosto sul rapporto tra i due protagonisti; si potrebbe parlare addirittura di una commedia «à deux». Di rado la macchina abbandona i volti degli attori o li allontana ed è proprio in questo dialogo serrato che deve introdursi lo spettatore: alla fine, è vero, il giudizio di eccellenza dato all'interpretazione della Hepburn e di Bogart, risulterà vagamente periferico a un vero giudizio sul film, ma che farci? Giacché la prestazione dei due attori è in verità d'una abilità consumata, così sottile da eliminare gli strumenti stessi di cui si serve. Se per virtuosismo s'intenda uno sfruttamento eccessivo, un'ostentazione delle proprie doti, non è il caso d'applicare il termine agli interpreti della *Regina d'Africa*. Essi si sono piuttosto mantenuti fedeli all'aureo principio di mettere in gioco il minimo possibile di mezzi per raggiungere un determinato effetto. Katharine Hepburn non ha avuto addirittura paura del ridicolo e in qualche punto s'è fatta per così dire gioco di se stessa e del proprio fisico; su quel viso angoloso i passaggi dei sentimenti acquistavano non so che confusa e timida

dolcezza. Quanto a Bogart, l'interpretazione della *Regina d'Africa* gli ha meritato un Oscar: qui il suo stile si mantiene tutto sulla linea di un'amabile caratterizzazione; se c'è una punta di civetteria, direi ch'è funzionale, addirittura critica.

IL BRIGANTE DI TACCA DEL LUPO

Regia: Pietro Germi - **Soggetto:** dalla novella di Riccardo Bacchelli - **Riduzione:** Federico Fellini, Tullio Pinelli, Pietro Germi - **Sceneggiatura:** Tullio Pinelli, Fausto Tozzi, Pietro Germi - **Fotografia:** Leonida Barboni - **Musica:** Carlo Rustichelli - **Scenografie:** Carlo Egidi - **Interpreti:** Amedeo Nazzari (Capitano Giordani), Cosetta Greco (Zitamarina), Saro Urzi (Commissario Siceli), Fausto Tozzi (Tenente Magistrelli), Aldo Bufi Landi (Tenente Righi), Vincenzo Musolino (Carmine), Amedeo Trilli (Sergente Trilli), Natale Cirino (Il sindaco), Oscar Andriani (Il Generale), Pietro Beldi (Sergente Jacobellis), Paolo Reale (Il Borbone), Alfredo Bini (Bers. Ciolli), Piero Fumelli (Ten. Medico), Aldo Lorenzon (Bers. Tomm), Vittorio Scarabello (Bers. Pimm), Sergio Bergonzelli (S. Ten. De Giustino) - **Produzione:** Cines-Lux Film-Rovere Film. 1952.

PER quanto partigiani di qualche diffidenza nei confronti delle opere che "aprono una nuova via", non è possibile negare all'ultimo film di Pietro Germi *Il brigante di Tacca del Lupo*, il merito di aver segnato una direzione che potrebbe esser feconda per il cinema italiano. Il neorealismo è rimasto o paradossalmente inclinato su una disposizione lirica (vedi *Ladri di biciclette*) o legato a impegni polemici (vedi *Roma, ore undici*) ma finora si era inibita la strada che potremmo definire del "romanzo d'avventure". La pellicola di Germi è una prova in questo senso, per più lati positiva e in ogni caso eccitante per le possibilità che propone. Jacques Rivière, nel suo bel saggio sul "roman d'aventure" osservava che la perfetta attuazione di un romanzo consiste nella sua perfetta attività. «Esso si può definire in atto quando non è più formato che di azioni. Non c'è più

posto per il sogno o per i fondali immobili: ogni elemento lavora, agisce. L'opera finisce per essere simile a quelle macchine in cui nessuna parte sta ferma e che, una volta messe in moto, sembrano esser fatte, piuttosto che di materia, di infinite funzioni». L'applicazione di tale definizione letteraria è altrettanto lecita in campo cinematografico. La meta limite che poteva proporsi anche Germi era dunque una perfetta funzionalità di fatti, una narrazione in cui ogni elemento *agisce*, trasmette al seguente la propria carica, fuori dagli impacci o indugi polemicamente simbolici o illustrativi. Il nome di Ford, che da qualcuno è stato avanzato, (e direi piuttosto che il Ford delle pellicole maggiori, quello del *Massacro di Fort Apache*, dov'è così aperto il senso dell'avventura) è piuttosto illuminante.

Il brigante di Tacca del Lupo prende il titolo e lo spunto da un racconto di Bacchelli, ma Germi ha fatto benissimo a non tenersi legato al colore "letterario" del testo e soprattutto a suggestioni di natura didattica e sociale. Semmai il gusto della sua narrazione sta nell'aver innestato una sorta di "western" su una realtà (storica e geografica) italiana; ma nello stesso tempo badando di astoricizzare in certa misura questi dati nella dimensione fantastica dell'avventura. A tale criterio rispondono i pezzi migliori: l'inizio, per esempio, con il doppio movimento alternato dei notabili che recano la bandiera in segno di resa e della cavalcata dei banditi che si avvicina al villaggio. Poi tutta la parte centrale del film con la marcia della colonna attraverso dirupi accecanti, nell'inquietudine degli agguati e della sete, brano ove la fotografia ha una nitidezza, un'aria ferma appena incrinata da indecifrabili fumi all'orizzonte. I difetti del film semmai derivano da qualche violazione di questa drammatica atmosfera: primo fra tutti la relativa convenzionalità dei personaggi minori (i soldati) descritti quasi sempre in chiave aneddotica o addirittura di macchietta. Si veda l'uso che vien fatto del dialetto (dei vari dialetti), con funzione caricaturale o caratterizzante, sempre sottintendendo dunque un'ideale opposizione alla lingua, laddove, per citare, in un film come *Due soldi di speranza* il dialetto era esso stesso linguaggio assoluto. Così l'episodio della moglie oltraggiata (Cosetta Greco) risulta un po' inserito a fatica, quasi per giustificare una presenza femminile, o per introdurre una specie di "deus ex machina" che provochi la perdita del bandito Raffa Raffa. Per altro verso Germi si era giustamente mantenuto fedele alla natura del film concludendolo con l'hallali tradizionale dell'«arrivano i nostri»: ma è proprio da un punto di vista spettacolare che la scena della battaglia finale risulta molto modesta.

Quali che siano le riserve particolari, non negheremo che *Il brigante di Tacca del Lupo* riveli nei suoi punti più riusciti la robustezza di piglio narrativo propria a Germi, il Germi di *In nome della legge*, per intenderci. Saro Urzi si distingue tra gli interpreti per il disegno rapido ma felice di un commissario machiavellico; quanto a Nazzari (il capitano) mi sembra che certa gravità fisica e durezza di recitazione vadano questa volta d'accordo con il personaggio che gli è stato affidato.

1- Il brigante di Tacca del Lupo Germi ha innestato una sorta di «western» su una realtà storica e geografica italiana ottenendo buoni brani, come la marcia della colonna attraverso i dirupi.





CORRISPONDENZA COI LETTORI

FRANCO MANINI (Milano). - Sorvolo sulla prima parte della tua lettera. La mia umile funzione di guidatore di cavalli mi esautorava da certi incarichi, specie da quello di illuminarti sulla questione che poni. Posso dirti, tutt'al più, che le tue speranze resteranno vane. Passando a Bellissima, sono lieto che il pubblico delle terze e quarte visioni (che si rivela spesso come il più sensibile) abbia reso giustizia al film troppo maltrattato dal pubblico del cinema di prima e seconda visione. Non mi stupisce la tua notizia: « Al cinema Dal Verme di Milano Bellissima è stato proiettato senza la sequenza dell'iniezione e senza quella in cui Tecla Scarano s'introduceva in casa di Maddalena; al cinema Smeraldo e al Garibaldi mancava quella in cui Maddalena va dal marito, nella casa in costruzione ». Non mi stupisce perché conosco il criterio di certi esercenti, e non ignoro che le mutilazioni servono ad accelerare la "programmazione". Che vuoi? dal giorno in cui, disgraziatamente, si è portati a considerare (da parte di certi elementi interessati) il cinema come un mero fatto commerciale, questi soprusi ai danni di un ottimo film come Bellissima non devono più meravigliare nessuno. E per concludere, ti dirò che i tre episodi del film, da te citati come "incomprensibili", per me non sono affatto tali. Svelano una certa ferocia del regista, portano forse lo spettatore in un clima di sottile esasperazione, ma continuo a considerarli come perfetti e necessari.

ERMANNANO COMUZIO (Bergamo). - Non sono in grado di rispondere alla domanda del tuo poscritto. Mi parli, all'inizio della lettera, dei "puri" e ti lamenti perché Germi ha diretto La presidentessa. Vedi, Ermanno, il cinema è un'arte (si, ho detto arte, perché in questo momento mi piace usare il termine applicato ai migliori momenti di Germi) che raramente concede ad un regista di realizzare soltanto i film che egli desidera. Questo sarebbe, se mai, un privilegio di pochissimi; il resto della schiera, i volenterosi-ma-non-troppo-fortunati, finiscono inevitabilmente col venire a compromessi, spesso gravi, con l'industria. E l'industria, il Moloch, spinge il regista verso il burrone del "commerciale". Se il regista è in una fase di scarsa fortuna (così era Germi, reduce dalla Calabria con un film costato molti milioni e con un produttore sull'orlo della "chiusura") dobbiamo assolverlo; egli risolverà alcuni problemi assolutamente "terreni" col

film mercantile e si terrà pronto per un nuovo lavoro d'impegno. Hollywood, in questo senso, è inesorabile; Parigi, ovvero il cinema francese, adesso offre scarse occasioni, quindi non deve farci meraviglia la notizia che Clouzot e Carné hanno intenzione di abbandonare il loro lavoro perché disgustati della mancanza di possibilità. Roma (andrò contro l'opinione di molti miei amici) è un Paradiso: a dispetto di certe difficoltà, chi vale si fa avanti, e si fa avanti anche chi non vale. Ma i buoni, i "puri" come li definisci tu, devono prima o poi incontrare, come un conoscente sgradito, il produttore che propone l'affare. Sarà per un film soltanto, per due; ma le Forche Caudine di Cinecittà non si evitano. Infine, vorrei raccomandarti di non stupirti nell'apprendere che Gallone, un tempo, era un regista da considerare con occhi diversi da oggi; pensa a Riccardo Freda, e sappi che stitava saggi di estetica del cinema; Steno era uno scrittore di "cose cinematografiche" pieno di garbo e di intelligenza (e tutto sommato, in Guardie e ladri il piccolo regista si è ritrovato); Comencini, regista di quel centone che si chiama La tratta delle bianche, era un critico stimatissimo (capi, quando gli altri dissentivano, il valore di John Huston vendendo solo il mistero del falco). E' la vita, Ermanno; ma che dico?, è il cinema.

CARLETO C. (Piacenza). - Indirizza a noi la lettera, e provvederà la redazione a inoltrarla. Sì, esiste una lavagna sulla quale vengono scritte le battute che l'attore, leggendole, pronuncerà davanti alla macchina da presa. Se non sbaglia, in gergo si chiama "gobbo"; è un aggeggio usato anche in televisione. Ma non tutti gli attori ricorrono a quell'espedito; molti di loro, provenienti dal teatro, sanno tenere e memoria le battute del dialogo, dalla prima all'ultima, comprese quelle dei compagni.

F. B. (Milano). - Quella "scuola" di cui parli mi ispira scarsa fiducia.

PAOLO ZAMBONI (Bologna). - Il periodico che reca tutte le notizie d'indole economica attinenti al cinema italiano è Cinespettacolo; redazione e amministrazione sono a Roma, via Caposile 2.

PIETRO PETROVICH (Senza indirizzo). - Davvero acuto il tuo parallelo tra « Un uomo tranquillo » e Due soldi di speranza. « I due protagonisti tornano al loro paese, uno dall'America, l'altro dal servizio militare ed entrambi con l'intenzione di lavorare e di vivere

tranquilli. Senonché incomincia una serie di guai provocati dalle loro fidanzate»: così tu dici, all'inizio della disamina. Il resto coinvolge le soluzioni della trama (le vicende delle ragazze, ad esempio: Maria Fiore fugge a Capua, Maureen O'Hara raggiunge il treno che la dovrebbe portare a Dublino) e il clamoroso finale di ambedue i film. Analogie, certo; ma non parentele. Fammi conoscere i risultati di altre tue indagini, sono certo che non interesseranno soltanto me.

CARLO BERTANI (Livorno). - Il ritardo è dovuto a motivi tecnici. Grazie per quella osservazione a proposito del lapsus nel Filmindex.

ERNESTO BENZI (Cuneo). - A quel che mi consta, Victor McLaglen non compare nell'episodio dell'incontro pugilistico sul ring, nel film The Quiet Man (Un uomo tranquillo). A proposito di questo film, non posso fare a meno di tirare le orecchie ai doppiatori. In quel punto in cui la protagonista Maureen O'Hara va a disturbare il parroco (Ward Bond) per parlargli del marito che dorme nel sacco a pelo, nell'originale ella dice: « Padre, ho vergogna di dirtelo in inglese ». Il prete acconsente e la O'Hara sfodera cinque o sei frasi in quel linguaggio ormai ristretto all'area scozzese e irlandese. Perché da noi hanno doppiato in italiano anche quelle frasi, che invece in originale risultavano misteriose? Temevano forse che il pubblico si irritasse?

FRANCO ROSA (Pozzallo). - Il regista Giorgio Bianchi (che un tempo è stato anche attore) abita a Roma, via della Ferratella 33.

UN CINEAMATORE DI BOLOGNA (Bologna). - Luchino Visconti è stato aiuto di Jean Renoir per il film Une Partie de Campagne (1936) e Les Bas-Fonds. Lo sarebbe stato anche per Tosca se il regista francese, in quel 1940, non avesse dovuto — per ragioni che chiameremo « belliche » — abbandonare d'urgenza l'Italia dove aveva già realizzato alcune sequenze, e riparare in America. Comunque Visconti fu l'aiuto del nuovo regista di Tosca, il caro e tranquillo Koch. Ti sbagli quando dici che Fari nella nebbia è di Visconti; l'ha girato Franciini (ed è il suo lavoro migliore, a veder mio). Luchino ha diretto invece Ossessione. La terra trema e Bellissima. No, che io sappia, egli non è sposato. Abita a Roma, via Salaria 366. E' nato, stando agli annuari, nel 1906, il 2 novembre.

ANTONIO CAPURSO (Molfetta). - Se i documentari che intendete girare, sono destinati alle normali sale da proiezione, dovete prendere una macchina a 35 mm. e non a 16 mm. E' elementare — come diceva Sherlock Holmes al fido Watson. Di solito si usa l'Arriflex, ma esistono ottimi tipi di Bell & Howell.

RITA DI PRATO (Prato). - Devo ricorrere ancora una volta al prezioso dizionario della tecnica cinematografica, compilato dall'ingegner Paolo Uccello. Contiene, alla voce « Direttore di produzione », una spiegazione laconica e al tempo stesso esauriente. La trascrivo poiché io non saprei fare meglio: « E' uno degli elementi più importanti della produzione cinematografica industriale, in quanto rappresenta l'organo di collegamento tra le esigenze artistiche ed economiche della produzione. Egli organizza la lavorazione del film facendone il preventivo e il piano di lavorazione, stipula i contratti con tutto il personale tecnico ed artistico, ha la responsabilità della regolarità e della bontà della produzione e di tutta l'economia del film. E' aiutato nel

suo lavoro da un Ispettore di produzione e talvolta anche da un Aiuto direttore di produzione ». Per gli studi, so che al Centro Sperimentale di Cinematografia si tiene, per la sezione Regia, il corso Organizzazione della produzione. Di solito, è un mestiere che s'impara dalla gavetta.

BLASCO (Cervo Ligure). - La tua domanda, in un certo senso, si ricollega a quella di Rita di Prato. Chi è l'aiuto regista? E' colui che più vicino sta al regista, il diretto collaboratore, il braccio destro, l'alter ego. Ci sono masse da dirigere? Interviene l'aiuto regista. Ci sono gli attori che aspettano di provare alcune battute di poco conto? Ci penserà l'aiuto regista a dirigerli: il regista-in-capo si limiterà a correggere alcuni punti. C'è l'attrice da consolare, l'attore da ricevere « cordialmente », l'operatore da assecondare, il macchinista da istruire? Ci pensa l'aiuto regista, che del suo « capo » conosce desideri, virtù e difetti. William Wyler è un perfectionist, un amante della perfezione; e ben lo sanno coloro che hanno lavorato con lui a Roma per Roman Holiday. Ebbene Wyler fa muovere molto i suoi « aiuti ». Latuada, per citare un caso nostro, non è troppo esigente: preferisce dividersi personalmente in quattro e non mobilitare il suo fido « Venerdi », all'eccesso. L'assistente è un aiutante in sottordine all'aiuto: ha compiti minori, ma al solito sa chi è Eisenstein e può dirvi l'ultima parola sul « panofocus ». Passando al tuo soggetto: detto tra noi, non mi piace, è uno spunto che vale poco. Tuttavia non disperare: pensa che anch'io — se fossi stato produttore — avrei rifiutato Via col vento (come tu sai questa è la peggior accusa di incapacità che a Hollywood possa essere rivolta ad un producer). Auguri.

VIAZZI (Milano). - Una lettera di Viazzi o non si pubblica o si dà per intero; questa è la mia opinione. E se la ospiti per esteso, devi rispondere. Il che, tra lettera e replica, ruba uno spazio che potremmo tranquillamente risparmiare componendo i nostri numeri di telefono e organizzando un incontro a caffè. Correggimi se sbaglio, ti prego.

GIOVANNI BUSCEMA (Catania). - I tuoi timori erano dunque eccessivi. Sono lieto che anche gli esercenti più sferzati intellettualmente, nella tua città, programmino i bei film e trovino nel largo concorso di pubblico l'incentivo a continuare. Ma tu, perché non parli a quei signori? Non sono sempre ostinati, non tengono costantemente l'occhio sui technicolor di Esther Williams, come puoi essere indotto a credere: talvolta uno scambio di idee in tono garbato, è più proficuo di una campagna di stampa. Per i film di Chaplin, non credo che i titoli da te citati siano rinventabili nei cineclub italiani. Aspetto sempre con ansia, ma con magre prospettive, la ricomparsa di « Le luci della città ». Interessanti le tue osservazioni su Achtung! Banditi!

FRANCO LIPPARINI (Bologna). - Non posso sostituirmi a Giulio Cesare Castello, e tanto meno nell'ambito delle polemiche che prendono inizio proprio da alcuni suoi giudizi. Tuttavia arrischio: quel « tendenzioso » riferito a « Gli assassini sono fra noi » di Staudte va inteso in senso decisamente politico; ovvero con questo film i tedeschi (cioè i realizzatori dell'opera in questione) hanno voluto ignorare molti aspetti, soprattutto i più palesi, della materia esposta. Una capziosa elaborazione, insomma. E se ho sbagliato, ci penserà Castello stesso a dirmelo.

IL POSTIGLIONE

(Continuazione dalla pag. 245)

Miller e addirittura della necessità di farsi elitico e visivo a cui costringerà il linguaggio? Né mi pare che Verdene solleciti i testi quando scopre nel *Manifesto futurista* del 1916 (...Nel film futurista entreranno come mezzi di espressione gli elementi più svariati: dal brano di vita reale alla chiazza di colore, dalla linea alle parole in libertà; dalla musica cromatica e plastica alla musica di oggetti... L'universo sarà il nostro vocabolario.) temi e motivi che saranno ripresi in *Fantasia* di Walt Disney, nella vita di Pedro, l'aeroplano di *Saludos Amigos*, nella ricostruzione del corpo umano di *Difesa contro l'invasione*, dove le vene e le arterie sono diventate strade e i globuli del sangue soldati che vanno in jeep.

Tuttavia l'attenzione degli intellettuali è ancora tiepida, l'interesse per il cinema è ancora saltuario, nel periodo che precede la prima guerra mondiale. E' soltanto dopo la guerra: bisogna sottolinearlo, che l'avvento delle masse sul palcoscenico della storia moltiplica in maniera inaudita la efficacia immediata e universale del linguaggio cinematografico. Gli intellettuali non possono non avvertire che l'immagine, la sua «volgarità», la sua comunicabilità, sono destinate a divenire la naturale espressione della «ribellione delle masse», che il cinema è la «sovrastuttura» più universale e sensibile del rivolgimento mondiale che è in corso. Ben se ne rendono conto i rivoluzionari russi con le loro estetiche avanguardiste e con i loro famosi film ispirati alla rivoluzione: ma, anche in Occidente, Zweig e Rolland vedono nel cinema uno strumento di persuasione pacifista e scrivono per esso soggetti di un simbolismo redentore, ancora pieno di echi letterari. L'elogio che, nel '19, Cocteau fa di Chaplin («Chaplin è il pulcinella moderno. Si rivolge a tutte le età, a tutti i popoli. E' il riso esperanto. Ciascuno vi cerca il suo piacere per differenti motivi. Senza dubbio col suo aiu-

to si sarebbe finita la torre di Babele») è l'incontro di due culture, è l'omaggio che la gloria ormai stanca dell'una rende alla poesia e all'universalità di cui l'altra si dimostra portatrice. La polivalenza, nel cinema, della dignità artistica con l'interesse industriale, il concorso essenziale della tecnica al raggiungimento dell'arte pone una folla di problemi di carattere estetico e sociale che si precisano particolarmente nel decennio dal '30 al '40: maturano i dibattiti — e interessano cerchie sempre più vaste di intellettuali — sulla «decima arte», sull'autore del film, sull'incidenza del parlato, sui rapporti tra cinema e teatro. Mentre la rivolta contro l'automatismo e il macchinismo moderni trova la sua espressione in due tra i più tipici «intellettuali» del cinema, il Clair di *A nous la liberté* e il Chaplin di *Tempi moderni*, D. H. Lawrence condanna nel cinema il simbolo di quella «vita da specchio» cui è ridotta l'esistenza odierna, dissanguata e disossata dal progresso. Protesta e denuncia da un lato, il cinema sale, dall'altro, nel giudizio di André Malraux, al compito di fabbricatore di miti per la massa: «Tutta la vita del cinema, da parecchi anni, consiste nel giocare astutamente col mito... La "diva" non è, né da vicino, né da lontano, un'attrice che fa del cinema... il suo viso esprime, simboleggia, incarna un istinto collettivo: Marlene Dietrich non è un'attrice come Sarah Bernhardt, è un mito come Frine».

Cade intanto lo sdegno e il disprezzo degli inizi e intellettuali di fama mondiale si lasciano volentieri conquistare dal cinema: stendono soggetti, come «Acciaio» di Pirandello, consentono alla trasposizione sullo schermo di loro lavori come fa G. B. Shaw per *Cesare e Cleopatra* e per *Pigmalione*, collaborano a sceneggiature come Aldous Huxley per *Orgoglio e pregiudizio*; la parola, spesso meccanica giustapposizione alle immagini al tempo del muto o enfatico commento alla vicenda —

basti ricordare le didascalie di D'Annunzio per *Cabiria* — rinnova con la poesia degli Auden e dei Brecht a commento dei film la funzione antica del coro, e crea nuovi accostamenti tra i due mezzi di espressione di cui non si possono prevedere gli sviluppi; già nel commento di James Agee a *The Quiet One* si raggiunge il risultato di prolungare e aumentare i valori visivi. Dopo aver definito il cinema «spreco d'intelligenza» anche Paul Valéry si converte... (La mia anima è divisa da queste suggestioni. Essa vive sulla tela onnipotente e movimentata; partecipa alle passioni dei fantasmi che vi si producono. S'impregna delle loro maniere...).

Un critico come Alphonse Thibaudet scrive che «il cinema può incorporarsi nella letteratura»; il *Journal* degli intellettuali europei del fradueguerre è punteggiato di osservazioni sul cinema, sul suo influsso sulla letteratura. «Dubito poi — scrive Gide, dopo aver veduto *Nosferatu* di Murnau — che il classico precetto: per farmi piangere bisogna che tu pianga, sia una buona ricetta»; «il romanziero può rinnovarsi col teatro e col cinema — osserva Mauriac — noi dobbiamo al cinema questa meraviglia, di leggere un cuore a libro aperto, di cogliere sui tratti di un uomo o di una donna riprodotti in primo piano, la passione più segreta. In ciò consiste, a mio parere, la grande superiorità del cinema: la scoperta del viso umano, appena percettibile sulla scena».

E il film realista? Esso tende a diventare critica sociale in atto. «Problemi sociali» — scrive Verdene con qualche amplificazione — il cui dibattito continua da secoli trovano spesso le loro dimostrazioni più esaurienti e, direi, definitive, sullo schermo. Il film italiano del secondo dopoguerra ne è eloquente testimonianza. In esso «la parte dello scrittore» è andata aumentando: i precedenti illustri di Prévert nel cinema francese, di Ben Hecht in quello ame-

ricano, di Coward nel britannico e di D'Annunzio, D'Ambrà, Bracco, Di Giacomo da noi continuano oggi nel contributo di Zavattini. «Senza Zavattini molto film italiano d'oggi non esisterebbe». Nei suoi personaggi, che non sempre i registi riescono a valorizzare pienamente, la speranza e l'angoscia di oggi si trasferiscono sullo schermo: una speranza tutta interna, un'angoscia che può redimersi perché ispirata a una colpa non definitiva, ma «mezzo per raggiungere la perfezione». «Il cinema ha bisogno degli scrittori — è lo stesso Zavattini a sostenerlo — io ho la più profonda fiducia che il cinema italiano ha maggior bisogno di Ungaretti, Montale, Cardarelli che di tutti gli sceneggiatori di mestiere».

Con questa fiducia e questo invito alla poesia termina il lungo rapporto sul cinema e gli intellettuali: non c'è ormai zona che rimanga sorda al messaggio e all'appello del cinema e il compito dell'antologia, per quel che riguarda gli ultimi anni si fa davvero arduo: il suo sguardo deve abbracciare un panorama sempre più vasto, il suo orecchio deve avvertire risposonde e influssi sempre più sottili. Forse bisognava avere il crudele coraggio di sacrificare, nel volume, qualche pagina, di abbreviare qualche citazione meno significativa anche se è vero che scrittori «brillanti» come Duhamel e Morand non hanno volutamente trovato ospitalità (mentre è sottolineato, e giustamente, l'apporto di un Canudo). Per conto mio avrei riletto volentieri certe acute notazioni di Soldati sul film americano nelle pagine di *America, primo amore*; e ho il sospetto — che sfogliando attentamente la produzione minore degli scrittori americani del ventennio tra le due guerre qualche felice osservazione si poteva spigolare. Ma sarà per il promesso e atteso, secondo volume.

LEONE BORTONE

CINEMA E SCUOLA AL CONVEGNO DI SALERNO

IN occasione del Festival Internazionale del Formato Ridotto ha avuto luogo, a Salerno, un Convegno di cinematografia didattico-scientifica, nel quale, in rapporto ai Convegni che l'hanno preceduto, si sono avute una più organica impostazione del problema, una felicità d'interventi e la determinazione di un piano di attuazione, compilato tenendo conto delle possibilità attuali.

Particolarmente interessante a questo proposito è stata la seconda seduta nel corso della quale alcuni cineamatori presenti si inserirono proficuamente nella discussione, presentando la seguente mozione:

«I rappresentanti dei Cine Club aderenti alla Fedic presenti al Festival di Salerno e specificatamente al Convegno di cinematografia didattico-scientifica, constatato che la buona volontà degli organizzatori e dei convenuti (soprattutto rappresentanti di varie Università italiane) per instaurare una cinematografia didattica in Italia si esaurisce in divagazioni letterarie e disquisizioni più o meno teoriche sul come iniziare questa produzione, sottopongono alla Presidenza del Convegno una loro soluzione:

Considerato che in Italia esistono Cine Club

attrezzati per una produzione in 16 mm., i sottoscritti auspicano che la scuola debba servirsi, per iniziare una produzione sperimentale, degli organismi suddetti e degli associati più atti a tale produzione.

Cine Club Universitario di Padova. Cine Club di Trieste, Roma, Bologna, Treviso, Piacenza, Salerno».

Questo intervento per quanto limitato ad un aspetto complementare della questione ebbe il merito di indirizzare su basi concrete la discussione che portò alla formulazione del seguente ordine del giorno:

«Constatata la necessità di una cinematografia scientifica si tratta ora:

a) di auspicare la creazione di un Istituto Universitario per la Cinematografia scientifica;

b) in attesa della sua creazione e di un adeguato finanziamento di procedere allo sviluppo di questa branca della cinematografia con contributi delle Università e di altri Enti interessati, mediante:

1) il coordinamento dell'attività da svolgere con riunioni periodiche di Rettori ed esperti;

2) la constatazione di ciò che è già stato fatto;

3) l'esecuzione di film servendosi della attrezzatura dei Cine Club e dei loro affiliati adeguatamente preparati».

Su invito del Presidente, l'assemblea nominò, unanimemente, un Comitato con lo scopo di sviluppare tale ordine del giorno e sottoporre il testo definitivo: testo che venne completato, dopo una laboriosa elaborazione e che, senza gravi modifiche al primo, conteneva però molte aggiunte.

Ora è da augurarsi che il Comitato non ritenga esaurito il suo compito e mantenga i contatti affinché questa branca della cinematografia inizi una vita organica e fattiva.

GIORGIO TRENTIN

CIRCOLI DEL CINEMA

Film disponibili alla FICC

L'ufficio di distribuzione della FICC comunica che, in aggiunta al catalogo repertorio di film già inviato ai Circoli, sono a disposizione le seguenti pellicole concesse dalla Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia: *Cabiria* di Pastrone; *Fabiola* di Guazzoni; *Gli ultimi giorni di Pompei*; *Rotaie* di Camerini; *Paolo* di Blasetti; *Gli uomini che mascalzoni!* di Camerini; *Seconda B* di Alessandrini; *Rubacuori* di Brignone; *La canzone dell'amore* di Righelli; *Acciaio* di Ruttman; *La nave bianca* di Rossellini; *Matrimonio abissino* di Omega (cortometraggio).

Una scena del film « Il piú grande spettacolo del mondo », di Cecil B. De Mille.

