

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **98**

NUOVA SERIE - 30 NOVEMBRE 1952

MILANO, novembre

Egregio signor Giani,

voglia scusare se mi permetto di ribattere a qualche sua affermazione contenuta nell'articolo « Signori in piedi: entra la legge! », apparso nel n. 96 di « Cinema ».

Ho letto il Suo articolo con molta attenzione. Se ho ben capito si fa di Gina Lollobrigida una specie di «eroina» che si leva, a suo rischio e pericolo, come un baluardo per salvare il cinema italiano dalle mani di «macellari, fabbricanti di scarpe arricchiti, ex trattori, ex fruttivendoli, borsari neri» ecc. ecc.

Nessuna persona dotata d'un minimo senso di decoro e che abbia un po' di interesse artistico non può che deplorare un costume che non è affatto lontano da quello che Lei dipinge e, nei limiti delle proprie possibilità, combatterlo. E' verissimo che il cinema (e non solo il cinema) ha molti aspetti poco puliti. Verissimo che il denaro è l'unico metro di paragone per il 99 % degli uomini.

Ma ciò malgrado non capisco cosa abbia a che fare tutto questo con l'affare Lollobrigida. Non riesco a vederla nelle vesti d'eroina per questa sua azione. Anzi direi che il suo atteggiamento non depone a favore delle sue capacità intellettive (e molta gente la pensa come me). Fortunatamente Lei dice che «a parte rari casi anche giustificati il divismo da noi non esiste più», dico fortunatamente perché per me «divo» ed intelligenza non vanno d'accordo. Ma la Lollobrigida non ha forse tentato, col suo gesto, di «divergere»? E' stato un capriccio che mi auguro le possa costare caro. Me lo auguro perché conoscendo la serietà, gli intenti artistico-sociali di Antonioni mi rifiuto di credere che il suo copione fosse «volgare e stupido» come lo definì la «bella sdegnata» in un'intervista con i giornalisti.

Da quello che so il soggetto voleva essere una presa di posizione contro la volgarità di un sistema di sfruttamento della bellezza fisica di molte ragazze (tra cui la stessa Lollobrigida, la Pampanini, la Barzizza, ecc.) da parte di produttori e registi anti-artistici, per non dire eticamente equivoci.

Ora, non vedo in cosa il film avrebbe offeso la «dignità» di queste ragazze sfruttate nella loro nudità: vi scorgo solo una coraggiosa presa di posizione in loro difesa. O forse torna in vigore l'idiota storiella dei «panni sporchi»? Era a questo che pensava la «bella sdegnata»? Per essere precisi è vero che lei li mostrava sempre molto puliti i panni che... non aveva e (beninteso) anche quei pochi che aveva.

E Lucia Bosè accettando la parte non credo che avesse da sentirsi — come Lei, Giani, sembra dire — umiliata, a parte il fatto che tra la Bosè e la Lollobrigida, in campo artistico dobbiamo essere più riconoscenti alla prima (anche se Lei la chiama «minore»: ricorda, scusi, Cronaca d'un amore?) che alla seconda.

Con i più devoti ossequi

Mario Calbiani

Anche altri lettori ci hanno scritto, particolarmente per dissentire dal sommario giudizio di Giani su Bellissima. E' perciò opportuno rammentare che «Cinema» lascia ampia libertà ai propri collaboratori, a qualunque tendenza appartengano, di esprimere integralmente i loro giudizi e le loro opinioni anche quando queste — come appunto nel caso di alcuni passi dell'articolo di Renato Giani

LETTERE

— non coincidono col pensiero della redazione. Questo naturalmente senza pregiudicare la facoltà della redazione stessa di precisare — quando lo ritenga indispensabile o opportuno — il proprio punto di vista in merito a determinate questioni. (N.d.R.)

LUCCA, novembre

Caro Cinema,

mi pare che nessun giornale, a proposito della prevista nomina ad ambasciatore in Italia del senatore John Cabot Lodge, abbia ricordato come egli sia lo stesso che anni fa girò in Italia due film, e parecchi ne girò in Europa nello stesso torno di tempo.

Il Lodge, dopo alcuni film girati in America — fra i più noti Little woman (1933), The Scarlet Empress (1934), The Little Colonel (1935), in cui impersonava il conte Orloff — venne in Europa per girare, in Francia, Königsmark al fianco di Elissa Landi. Dalla Francia passò in Inghilterra, dove pure girò alcuni film o non giunti in Italia, o passati inosservati: finché nel 1937 venne in Italia dove sostenne la parte dell'ambasciatore galante in Batticuore di Camerini, e la parte di protagonista in Stasera alle undici di Biancoli, a fianco della moglie, Francesca Braggiotti.

In seguito girò altri film sia in Inghilterra, sia in Francia — il più noto dei quali è Da Mayerling a Serajevo (1939) — sia in America, finché si ritirò dallo schermo per dedicarsi alla politica. Credo che l'ultimo suo film sia del 1942.

Quindi, in un primo tempo in Italia ambasciatore in finzione, attualmente, forse, ambasciatore autentico.

Cordiali saluti.

Carlo Barsotti

MILANO, novembre

Caro «Cinema»,

nel numero 78 della rivista, Aristarco nella sua recensione-critica al film Bellissima di Luchino Visconti, ebbe ad affermare che «oggi come ieri le forze più vive del nostro cinema, impazienti, per tante cose che hanno da dire, continuano ad avere come bastoni tra le ruote troppi cadaveri ostili e diffidenti».

Queste amare parole hanno indubbiamente un fondo di verità e basta guardarsi un poco in giro per sincerarsene; e non può non dispiacere il fatto che registi di talento, per realizzare le loro ambizioni, debbano sottostare all'umiliazione di firmare opere mercantili e di nessun valore artistico: basti ricordare, ad esempio, Anna di Lattuada e La presidentessa di Germi. Ma ora vorrei soffermarmi sul particolare «caso Visconti», per mettere, come si vuol dire, i puntini sugli i. Luchino Visconti è indubbiamente fra le personalità del nostro cinema quella di maggior spicco, in quanto unisce all'ispirazione dell'artista una profonda cultura ed una meditata visione critica: le sue opere costituiscono tre date di arrivo nella storia del cinema italiano. E' particolarmente doloroso quindi dovere constatare le innumerevoli difficoltà che a causa dei produttori gli impediscono di por-

tere a buon fine i suoi progetti; dopo la mancata trilogia de La Terra trema, Cronache di poveri amanti, La carrozza del SS. Sacramento ed ultimamente Marcia nuziale. Dal che si deve dedurre che i produttori non hanno fiducia in Visconti: ed è così realmente. Ma mi sembra ingiusto porre sotto processo i produttori, tacciandoli quali ignoranti oppositori dell'arte e della cultura; non bisogna dimenticare che (mi si perdoni il luogo comune) il cinema è arte ma anche industria. Ora se i film di Visconti sono tre opere di stupendo cinema, d'altra parte è noto che esse sono risultate tre fallimenti finanziari: nel cinema (e non solo nel nostro) non ci si può permettere di creare un'opera di imponenti mezzi finanziari (e ben note sono le cifre per la realizzazione dei film di Visconti) per una élite di amatori e raffinati; il film per reggere ha bisogno dell'adesione del grosso pubblico, quel pubblico senza il quale non ci sarebbero i produttori: come si vede è un circolo chiuso. Il successo che però recentemente hanno riportato film significativi sul piano artistico anche presso il grosso pubblico, (ad esempio: Due soldi di speranza, Roma ore 11, Jeux interdits, ecc.) mi induce a pensare che in fondo il maggior rimprovero sia proprio da addebitare al regista. Castellani col suo Due soldi di speranza — una delle opere più belle del nostro cinema — ha tenuto il cartellone per due mesi consecutivi in prima visione; senza parlare poi dell'entusiasmo popolare nelle ulteriori visioni rionali. Perché? Innanzi tutto per l'immediatezza con cui il film sapeva avvincere lo spettatore, e per quella freschezza e quell'ottimismo spensierato culminante nella sequenza finale (che ricorda un poco il Capra di La vita è meravigliosa), che inducevano all'applauso. Un'opera d'arte, ma quel che è importante per il nostro discorso, accessibile a tutti: ecco realizzato il sogno dei produttori, dei registi, del pubblico.

Bellissima di Visconti avrebbe potuto essere una nuova prova d'intesa tra regista e pubblico: ma purtroppo non è stato così (il film caduto in un subisso di fischi alla prima al cinema Manzoni di Milano, ha ottenuto, sia pur con minor violenza, un'accoglienza ostile anche nelle seconde e terze visioni). La causa principale dell'insuccesso, a parte certa esasperazione di grottesco e certo eccessivo verismo che avrebbero tutt'al più lasciato sconcertato lo spettatore sprovvisto, è dovuta quasi completamente al sonoro. Noi per i primi apprezziamo il significato e la coerenza che esso comporta nel film: ma era proprio necessario? Scrive Aristarco: «I continui e indistinti rumori nelle case e nelle vie, il parlare ad alta voce, la voluta confusione tra sottofondi e diversi piani sonori, possono dar fastidio in un primo momento, ma si rivelano, ad una più attenta e meditata lettura, elementi espressivi di indubbia efficacia». Assurdo e ridicolo pensare il grosso pubblico atto ad una «più attenta e meditata lettura»: il pubblico rimane infastidito, non capisce e fischia. Mi sembra eccessivo par-

lare come fanno taluni critici troppo rigorosi di ribellione al compromesso: anche nel neo-realismo dopotutto si sono sempre fatti magnifici film, senza adottare il nuovo metodo del Visconti.

Queste mie parole nascono soprattutto dal rammarico di vedere inoperoso un artista che tanto può dare al nostro cinema e che per caparbia artistica si autolesiona.

Manini Franco

Quanto sopra precisato per l'articolo di Giani, vale anche per il finale di questa lettera. (N.d.R.)

ANKARA, novembre

Caro Cinema,

poiché il mio articolo «La cortina di ferro del cinema turco» ha provocato una lettera di disapprovazione da parte di un lettore residente in Turchia mi sembra possa tornare opportuno segnalare che l'articolo in questione è stato riprodotto dal quotidiano turco «Istanbul Express» del 16 corr. il quale ha aggiunto, a conclusione, il seguente commento:

«Con giudizio imparziale e considerando la nostra vera situazione e il nostro spirito, bisogna ammettere che molti punti dell'articolo rispondono a pura verità. Giacché uno straniero ci ha saputo capire così bene e poiché anche il nostro pubblico è della stessa opinione, ormai tutto sembra superfluo e la cosa verterebbe su un solo punto (speculazione).

«Partendo da Istanbul sono venuto a conoscenza che uno speciale comitato ha, con parole di elogio, esentato per premio alcuni nostri film dalle tasse governative.

«Che cosa ne penserebbe la stessa commissione leggendo l'articolo di Cinema e su quali basi avrebbe fondato le «parole di elogio»?

«Forse i produttori hanno ragione. Ma non sarebbe ora di smetterla con i film destinati all'Anatolia per iniziare invece un film fatto in Anatolia, sì, ma che sia qualcosa di bello e interessante?

«Forse così facendo, l'anno prossimo lo stesso corrispondente di Cinema, tornando in Turchia potrà finalmente dare l'annuncio all'Europa della nascita di un nuovo film turco degno di ammirazione».

Cordiali saluti.

Rino Bra

PADOVA, novembre

Caro Cinema,

il connubio auspicato dal Trentin tra il cinema didattico e il formato ridotto mi ha tutta l'aria di un contratto tra una giacca a vento napoletana e una cravatta a fiori americana per l'acquisto della stazione Termini.

Pur non avendo partecipato al congresso di Salerno ho il sentore della faziosità del Trentin nel redigere la breve nota, ed ingenuamente capziosa giudico la mozione dettata dalla Federazione dei Cine Club.

Il Trentin trascrive la mozione dei Cine Club, ma non dice niente sulla veridicità o meno dell'ultima parte della nota in cui si constata che il congresso dei professori «si esaurisce in divagazioni letterarie (?) e disquisizioni più o meno teoriche sul come iniziare questa produzione». Dato che il breve articolo trattava appunto del convegno di cinematografia didattico-scientifica, avrei trovato opportuno che il Trentin criticasse pure le indecisioni del Congresso, ma non lo facesse come rappresentante del Cine Club di Pa-

(Continua in terza di copertina)

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume VIII

FASCICOLO 98

Anno V - 30
Novembre 1952

Questo numero contiene:

Lettere Seconda di copertina

Cinema-gira 250

CARLO BO

La letteratura non giova al cinema 253

JOSEF VON STERNBERG

I protagonisti siamo noi 256

EDGARDO PAVESI

Galleria: Gloria Swanson 261

MARIO VERDONE

Anche lo schermo può essere una cattedra 266

Un colloquio 268

MAYA DEREN

I cineridottisti e il montaggio creativo 269

GIULIO CESARE CASTELLO

Film di questi giorni 275

IL POSTIGLIONE

La diligenza 280

Un corso sulla produzione cinematografica

in Gran Bretagna / Soggetti premiati

al Concorso del Centro Sperimentale

Biblioteca Terza di copertina

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

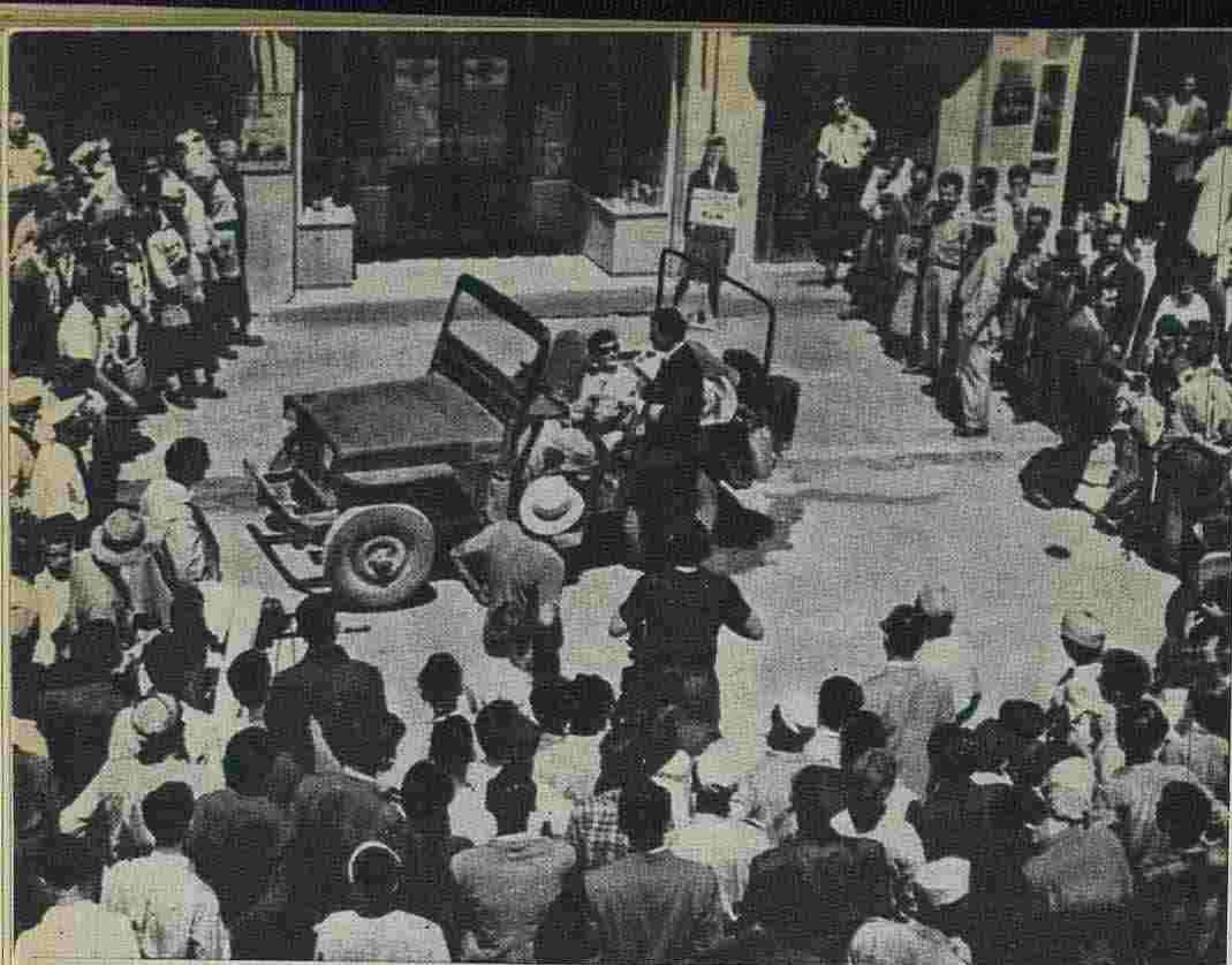
DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085
CORRISPONDENTE DA LONDRA: Roger Manvell, Direttore della British Film
Academy - DA NEW YORK: Herman G. Weinberg, 30 Rockefeller Plaza. Gli
abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico, o me-
diante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - ABBONA-
MENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Charlie Chaplin, con Claire Bloom, in una scena di "Limelight"



June Allyson in Too Young to Kiss (L'ingenua maliziosa) di Z. Leonard.



(A sinistra) Un "si gira" nelle vie di Damasco durante la ripresa di *Le torri del silenzio* realizzato dal regista tedesco Hans Bertram in Siria; (a destra) De Sica mentre sta dando istruzioni a Jennifer Jones ed a Montgomery Clift durante una ripresa del film *Stazione Termini*.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: **AFRICA SOTTO I MARI** (in Ferraniacolor; Phoenix Film-Titanus), regista Giovanni Roccardi, operatore Angelo Jannarelli, interpreti Sophia Loren, Steve Barclay, Umberto Melnati; **IL MERCANTE DI VENEZIA** (Venturini-Elysée Film), regista Pierre Billon, operatore Arturo Gallea, interpreti Michel Simon, Massimo Serato, André Debar, Armando Francioli, Liliana Tellini, Giorgio Albertazzi, Carletto Sposito, Olga Solbelli, Gualtiero

Tumiati, Nerio Bernardi, Franco Balducci; **I PIOMBI DI VENEZIA** (Prod. Venturini), regista Gian Paolo Callegari, operatore Massimo Dallamano, interpreti Armando Francioli, Maria Grazia Francia, Amparito Revelles, Vittorio Sanipoli, Luigi Tosi, Nerio Bernardi, Giorgio Albertazzi, Nico Pepe, Enzo Fiermonte, Fiorella Ferrero, con la partecipazione di Massimo Serato e Franca Marzi; **CHI E' SENZA PECCATO** (Labor Film-Titanus), regista Raffaele Matarazzo, operatore Rodolfo Lombardi, interpreti Amedeo Nazzari,

Yvonne Sanson, Enrica Dyrell, Mario Ferrari, Françoise Rosay, Enrico Olivieri, Roberto Rizzo, Aldo Nicodemi, Teresa Franchini, Anna Maria Sandri, Gianni Glori; **BUFERE** (Daunia Film. Titanus), regista Guido Brignone, operatore Mario Montuori, interpreti Jean Gabin, Silvana Pampanini, Carla Del Poggio, Serge Reggiani, Paolo Stoppa; **ER FAT-TACCIO** (Pan Film), regista Riccardo Moschino, operatore Gianni Di Venanzio, interpreti Marisa Merlini, Otello Toso, Pina Piovani, Gisella Sofio, Luisa Rossi, Carlo Tusco, Bruno Corelli, Enrico Marciani; **NOI DUE SOLI** (Mambretti-Lux), registi Metz, Marchesi e Girolami, operatore Mario Montuori, interpreti Walter Chiari, Hélène Remy, Carlo Campanini, Enrico Viarisio.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: **VISSI D'ARTE...**, **VISSI D'AMORE** (Giacomo Puccini, Dear Film), in Technicolor, regista Carmine Gallone, operatore Claude Renoir (2ª troupe in esterni: Glauco Pellegrini regista, Marco Scarpelli operatore); **SPARTACO IL GLADIATORE DELLA TRACIA** (Consorzio Spartacus), di Riccardo Freda; **ADDIO, FIGLIO MIO!** (Circe Film), di Giuseppe Guarino; **ESPIAZIONE** (Isis Film), di Mario Volpe; **PERDONAMI** (Royal Film-Rizzoli), di Mario Costa; **LA PRIGIONIERA DEL GARDA** (Coop. Lavinia Film-Benaco Film), di Carlo A. Baltieri; **LA MONTAGNA TONANTE** (Iduna Film), disegni animati in Ferraniacolor, di Antonio Attanasi; **IL PECCATO DI ANNA** (Giaguaro Film), di Camillo Mastrocinque; **ANGELI SUL MARCIAPIEDE** (Filmcostellazione-Lux Film), di Gianni Franciolini; **HO SCELTO L'AMORE** (Filmcostellazione), di Mario Zampi; **STAZIONE TERMINI** (P.

D.S.-Grosi-O' Selznick), di Vittorio De Sica; **AI MARGINI DELLA METROPOLI** (Elios film), di Carlo Lizzani; **CRISTO E' PASSATO SULL'AIA** (Segesta Film), di Oreste Pallella; **AMANTI DEL PASSATO** (Ro.-Bi. Film), di Adelchi Bianchi; **SUL PONTE DEI SOSPIRI** (Bomba & C.), di Leon Viola; **LA BRIGATA DELLA SPERANZA** (Elpis Film), di Mario Pisu; **LASCIAMOLI VIVERE** (SECET), di Aldo Rubens; **NON E' VERO MA CI CREDO** (Gladio-API Film), di Sergio Grieco; **LA SIGNORA SENZA CAMELIE** (D.F.D.), di Michelangelo Antonioni; **MEDICO CONDOTTO** (Liburnia Film), di Giuliano Biagetti; **AGENZIA MATRIMONIALE** (Di Paolo Film), di Giorgio Pastina; **LA LUPA** (Ponti-De Laurentis), di Alberto Lattuada; **VIVA IL CINEMA!** (AIAP), di Trapani e Baldaccini.

Si è iniziata...

...la lavorazione dei seguenti film: **NOI DONNE** (2º episodio; Filmcostellazione-Titanus-Guarini), regista Roberto Rossellini, protagonista Ingrid Bergman (il 1º episodio, già realizzato, è stato diretto — come si sa — da Gianni Franciolini, con Alida Valli; gli altri due previsti dal soggetto di Cesare Zavattini saranno quasi certamente diretti da Lattuada e da Visconti e interpretati da Isa Miranda e da Anna Magnani); **UNA DI QUELLE** (Alfa Film XXXVII-Rosa Film), regista Aldo Fabrizi, operatore Gabor Pogany, interpreti Totò, Fabrizi, Lea Padovani, Peppine De Filippo, Irene Papas, Giulio Calì; **LUCREZIA BORGIA** (Rizzoli-Films Ariane), in Technicolor, regista Christian-Jaque, operatore Christian Matras, interpreti Martine Carol, Pedro Armendariz, Massimo Serato, Arnoldo Foà, Christian Marquand; **WALTER RUBACUORI** (Excelsa Film), registi Metz, Marchesi e Marino Girolami, operatore Riccardo Pallottini, interpreti Walter Chiari, Lucia Bosè, Carlo Campanini, Carmen de Lirio, Belle Tildy, Tiberio Mitri, Egisto Peyre; **SALUTI E BACI** (Athena Cinematografica-C.L.M.), regista Giorgio Simonelli, operatore Carlo Montuori, interpreti Catherine Erard, Philippe Lemaire, Nilla Pizzi, Yves Montand, Roberto Murolo, Gino Latilla, il Quartetto Stars, Georges Guetary, Giorgio Consolini,



Marisa Pavan, sorella gemella della Pierangeli, con John Ford che l'ha diretta in *What Price Glory*.

Louis Armstrong; DIECI CANZONI D'AMORE DA SALVARE (Urania Prod.), regista Flavio Calzavara, operatore Adalberto Albertini, interpreti Jacques Sernas, Brunella Bovo, Enrico Viariso, Franca Tamantini, Luigi Pavese, Eugenio Maggi, Anna Predolani, con la partecipazione di Nilla Pizzi, Gino Latilla e Giacomo Rondinella; NOI PECCATORI (Titanus), regista Guido Brignone, operatore Mario Montuori, interpreti Yvonne Sanson, Tamara Lees, Marc Lawrence, Steve Barclay; IL MAESTRO DI DON GIOVANNI (Vi.Va. Film-J. B. Mahon), in Eastman Color, registi Vittorio Vassarotti e Milton Krims, operatore Jack Cardiff, protagonisti Errol Flynn e Gina Lollobrigida.

Ad Ischia...

...si stanno girando gli esterni del film di produzione tedesca: Capitan Bye Bye (Meteor Film), diretto da Helmuth Kautner e interpretato da Hans Albers.

E' ormai deciso...

...che Cabiria, il celebre film di Giovanni Pastrone (Piero Fosco), del 1913-14, il cui soggetto reca ufficialmente la firma di Gabriele D'Annunzio, verrà nuovamente realizzato, stavolta a colori, dalla Lux Film, attuale proprietaria dei diritti d'autore e di quelli di riduzione cinematografica del soggetto medesimo. L'Ufficio Stampa della Lux ha anzi comunicato a tale proposito che la casa ha convenuto in giudizio coloro che da qualche tempo vanno annunciando la realizzazione dell'ambizioso e impegnativo progetto, allo scopo di togliere definitivamente dalla circolazione ogni altra notizia poco attendibile.

«Centro Nazionale»

...per i sussidi audiovisivi » sarà da ora innanzi la nuova denominazione della Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica, i cui compiti consisteranno essenzialmente nella diffusione della cinematografia didattica e culturale insieme alla televisione e alla radio nelle scuole di ogni ordine e grado. La nuova struttura della Cineteca è contemplata in un disegno di legge recentemente approvato dal Consiglio dei Ministri.

Tre categorie...

...di merito sono previste nella proposta di legge dell'On. Filomena Delì Castelli in favore del cortometraggio nazionale: una prima comprendente il 10%, una seconda il 25% e una terza il 65% dei cortometraggi che hanno ottenuto l'abbinamento; a ciascuna categoria verrebbe assegnato un terzo del monte premi (pari al tre per cento dell'incasso lordo totale dei cinematografi), da suddividersi equamente fra i produttori di cortometraggi iscritti nella categoria. L'obbligatorietà dell'abbinamento e della programmazione è alla base del nuovo disegno di legge, che prevede anche fra l'altro, la nomina di una apposita Commissione premi, composta dal Direttore Generale dello Spettacolo, da tre rappresentanti dei lavoratori, da due produttori, da due critici cinematografici, un critico d'arte, un critico musicale, uno scrittore, un rappresen-

tante del Ministero della Pubblica Istruzione e un magistrato.

La Cineteca Nazionale...

...che ha sede presso il Centro Sperimentale di Cinematografia ospiterà la Segreteria Nazionale per le ricerche storiche del film, per svolgere, in accordo con le Segreterie degli altri paesi aderenti alla F.I.A.F. un lavoro filologico. Così è stato deciso nel corso del recente Congresso della Federazione Internazionale degli Archivisti del Film, tenutosi ad Amsterdam, al quale hanno partecipato Mario Verdone per la Cineteca Nazionale, e Luigi Rognoni e Giuseppe Villa per la Cineteca Italiana. La Cineteca Nazionale che come è noto dal 1949 era membro provvisorio della F.I.A.F., è stata inoltre accolta nella Federazione medesima in qualità di membro effettivo.

Sono in preparazione...

...numerosi film, fra i quali ricordiamo: ITALIA MIA (Ponti-De Laurentiis), per la cui definitiva stesura Roberto Rossellini e Cesare Zavattini hanno recentemente effettuato un sopralluogo nel Delta Padano; TERZA LICEO (I.C.M.), che Luciano Emmer dirigerà con attori non professionisti, su una sceneggiatura di Amidei, Pratolini e Bernari; RAGAZZE SOLE (Amato-Excelsa), di Pietro Germi; SENSO (D.F.D.), di Luchino Visconti; LA ROMANA di Lattuada e LA FIORENTINA di Franciolini (prodotti da Ponti-De Laurentiis da romanzi di Moravia e della Volpini); VIA SISTINA (Italia Prod.) e GLI UOMINI SONO COLPEVOLI (D.F.D.), entrambi con regia di Giuseppe De Santis; LA STRADA (Peg Film) di Federico Fellini; I TERRONI (Virtus Film),

di Eduardo De Filippo; DIECI UOMINI BRUNI (Zeus Film), di Leonardo Cortese; GIULIETTA E ROMEO (Universalcine), di Renato Castellani, recatosi in quest'ultimo periodo col produttore Sandro Ghezzi e l'architetto Simonetti a Mantova, Verona e Venezia per la scelta degli esterni del film, che — come si conferma — verrà girato a colori; SCAMPOLO (Peg Film), una nuova riduzione della commedia di Niccodemi, che Giorgio Bianchi inizierà quanto prima, con Maria Fiore, la scoperta di Castellani (dallo stesso soggetto sono già stati tratti due film: uno di Genina, con Carmen Boni, nel 1927, ed uno di Malasomma, con Lilia Silvi, nel 1941); LA MERAVIGLIOSA STORIA DI PIETRO SCHLEMIHL, che la Faro Film realizzerà dal celebre racconto di Adalbert von Chamisso; GILDA LA ZINGARA (Di Paolo Film) di



(Sopra) Lucia Bosè e Ivan Desny nel film *La signora senza camelie*, diretto da Michelangelo Antonioni; (sotto) Federico Fellini — al centro della foto — mentre sta dirigendo Alberto Sordi nel nuovo film *I vitelloni*.



Aldo Vergano, e BERTOLDO, BERTOLDINO E CACASENNO (Felix Film) di Amendola e Maccari; ELENA DI TROJA (Oro Film) di Pietro Francisci, e LA REGINA CLEOPATRA (Obelisco Film) di Goffredo Aiessandri; LA GIOCONDA (O.C.I.) di Giacinto Solito, e l'AIDA (Oscar Film) di Clemente Fracassi; LA FIGLIA DI MATA HARI (Excelsa Film) e IL FIGLIO DEL DIAVOLO BIANCO (Manenti Film); PONZIO PILATO (Romana Film) e L'UOMO CHE UCCISE PILATO (Nobel Film); ULISSE (Ponti-De Laurentiis) e SALOME' (Amato); MASANIELLO (Prod. C. M.) e ATILA, RE DEGLI UNNI (Bassoli); e per finire una CAVALLERIA RUSTICANA (Excelsa) e una CIECA DI SORRENTO (Bomba & C.).

E' imminente...

...l'arrivo a Roma di Charles Chaplin in occasione della presentazione del suo attesissimo *Limelight* il cui titolo italiano sarà *Luci della ribalta*. Il film, dopo la prima visione in versione originale all'Open Gate (dove si svolgerà anche un ricevimento in onore del grande Charlot che rivede l'Italia dopo trent'anni), sarà presentato al pubblico nella versione doppiata.



Un'inquadratura del recente film di Ford *What Price Glory* (Uomini alla ventura), "remake" del film omonimo diretto nel 1926 da Walsh.

FRANCIA

Charles Chaplin...

...è stato nominato ufficiale della Legion d'Onore dal Ministro dell'Educazione Nazionale André Marie, alla presenza del Ministro dell'Industria e Commercio Louvel, del Segretario di Stato alle Belle Arti Cornu, dell'Ambasciatore Americano a Parigi Dunn, del Prefetto della Senna Haag e di un folto gruppo di personalità della politica, della letteratura, dell'arte e del mondo cinematografico, nella sede della Società degli Autori. Nel corso della cerimonia, cui la stampa parigina ha dato particolare risalto, parole di stima e frasi profondamente affettuose sono state rivolte a Chaplin, oltre che da André Marie che gli ha consegnato personalmente l'alta onorificenza, da Roger Ferdinand, Presidente della So-

cietà degli Autori, e da Carlo Rim, che ha parlato a nome della cinematografia francese.

« Montmartre »...

...è il titolo di un lungometraggio su Parigi, realizzato recentemente in Technicolor da Jack Cardiff, l'operatore di *Scarpetta rosse*, attualmente in Italia per la lavorazione del film *Il maestro di Don Giovanni*. Il documentario verrà presentato in Italia dalla Società Delphinus (la nuova denominazione della Panaria Film).

Fra i film...

...in preparazione segnaliamo i seguenti: una nuova edizione del *Don Chisciotte*, diretta da Marcel Pagnol, con Fernandel protagonista (i cui esterni dovrebbero essere girati in Spagna); il seguito del famoso film di Allégret *Entrée des artistes* (« Ragazze folli », 1938), che verrebbe realizzato da Henri Jeanson col titolo *Nous partîmes cinq cent; Premier amour*, da una novella di Cecov, che Jean Renoir dirigerà con Danielle Delorme, che ha da poco terminato *Les dents longs* insieme al marito Daniel Gélin, che è anche il regista del film: come è già stato annunciato Gélin prenderà presto parte con Eleonora Rossi Drago, al film

tish Film Production Fund. Dopo la progressiva crisi degli ultimi tre anni, durante i quali la cinematografia nazionale è stata in costante diminuzione, si annuncia ora un notevole incremento dell'industria specie per quel che si riferisce a una produzione di alta qualità, destinata a sostenere la concorrenza delle cinematografie estere.

John Arthur Rank...

...ha di recente rifiutato ogni finanziamento statale, dopo una lunga polemica con le autorità cinematografiche ufficiali. Secondo quanto ha egli stesso annunciato, la sua casa, l'unica produttrice inglese che ne abbia avuto finora il coraggio, produrrà da ora in poi senza godere delle provvidenze governative in favore della industria cinematografica nazionale.

U.S.A.

In Ansco-Color...

...è stato realizzato il film *The Wild North*, diretto da Andrew Marton e prodotto da Stephen Ames per la M.G.M., con Stewart Granger, Wendell Corey e Cyd Charisse. Gran parte del film è stata girata in esterni nel Canada.

Una rievocazione...

...del cinema muto, sul piano della commedia, è la base del film *Dream Boat*, diretto da Claude Binyon da un racconto di John D. Weaver, e prodotto da Sol C. Siegel per la 20th Century-Fox: la « diva » e il « divo » della situazione sono rispettivamente Ginger Rogers e Clifton Webb, accanto ai quali appaiono Anne Francis e Jeffrey Hunter.

In un campo di concentramento...

...nazista si svolge buona parte dell'azione del film di Tay Garnett, prodotto da Edwin Knopf per la M.G.M.: *The Cross of Lorraine*. Gli attori principali sono: Jean Pierre Aumont, Gene Kelly e Sir Cedric Hardwicke.

E' il momento...

...di Marilyn Monroe. La sua 20th Century-Fox infatti annuncia ben sette film, tutti prodotti negli ultimi mesi, nei quali la nuova « Pin-up Girl » viene usata in ruoli sempre più impegnativi: *We're not married* di Goulding e *Monkey Business* di Hawks, nei quali appare accanto a Ginger Rogers, *Love Nest* di Newman, con June Haver, *As Young as you feel* di H. Jones, con Jean Peters, *Don't Bother to Knock* di Roy Baker, con Richard Widmark, *Niagara* di Henry Hathaway, con Joseph Cotten, e per finire *O. Henry's Full House*, un film in cinque episodi diretti da Hathaway, Hawks, King, Negulesco e Koster, tratti da altrettanti racconti di O. Henry, e interpretati da un gruppo di attori di primo piano: Anne Baxter, Jeanne Crain, Farley Granger, Jean Peters, Dale Robertson, David Wayne, Richard Widmark. La Monroe appare accanto a Charles Laughton nell'episodio diretto da Henry Koster.

Dal 28 al 30 novembre...

...si svolgerà a New York il secondo Festival Internazionale del Film sulle Arti Figurative, al quale l'Italia parteciperà con Leonardo da Vinci di Luciano Emmer ed altri

quattro cortometraggi a colori. Hanno dato la loro adesione alla manifestazione l'Austria, il Belgio, il Canada, la Danimarca, la Francia, la Gran Bretagna, l'India, l'Olanda, la Svizzera e gli U.S.A., dalla cui Associazione dei Musei d'Arte il Festival è stato organizzato.

Quattro film...

...verranno al più presto realizzati col nuovo sistema di cinema tridimensionale, dalla « Cinerama Corporation »: un film rivista, che non si sa ancora a chi verrà affidato; un film « western » per il cui regia si fa il nome di Tay Garnett; un film sulla guerra di secessione, che verrà sicuramente diretto da John Ford; e un film dello stesso genere di King Kong, che sarà opera di Merian C. Cooper, il quale si propone di raggiungere col rilievo effetti ancor più « thrilling » dell'ormai classico precedente. Tutti i film saranno anche in Technicolor, ma si prevede che di ciascuno di essi verrà contemporaneamente realizzata un'edizione normale destinata ai locali non ancora provvisti di « Cinerama ».

Uno sciopero...

...contro i produttori di film pubblicitari per la Televisione, è stato recentemente autorizzato dal Sindacato degli Attori Cinematografici di Hollywood. La vertenza, in atto da tempo, si riferisce principalmente ai salari ed alle condizioni di lavoro, ma riguarda anche le indennità supplementari rivendicate dagli attori nel caso delle riedizioni.

CECOSLOVACCHIA

E' terminato...

...il più recente film di pupazzi animati di Jiri Trnka: *Vecchi racconti cechi*, un lungometraggio a colori destinato alla gioventù, nel quale vengono illustrati gli episodi più salienti della storia nazionale, sulla traccia dell'omonimo libro di Alois Jirasek: il commento musicale del film è di Vaclav Trojan. Continua intanto la lavorazione di un altro film di marionette, *La luce*, nel quale il regista Bohuslav Sranek si propone di illustrare l'evoluzione dei mezzi di illuminazione dalla preistoria ai nostri giorni.

SVEZIA

Una dozzina...

...di film sono attualmente in lavorazione o da poco terminati: è questo un indice abbastanza chiaro della ripresa della produzione nazionale, (che in questi ultimi anni si era pressoché interrotta), dato che la cifra corrisponde alle effettive possibilità degli stabilimenti di Stoccolma.

U.R.S.S.

Un aumento del 25 %...

...nel numero delle sale cinematografiche è previsto dal prossimo Piano Quinquennale, il quale, secondo la mozione approvata al Congresso del Partito Comunista (b), prevede la realizzazione di nuovi progressi nel cinema e nella televisione, un incremento della produzione e una completa riorganizzazione dei circuiti cinematografici.

LA LETTERATURA NON GIOVA AL CINEMA

SUI RAPPORTI che passano fra cinema e letteratura i motivi di discussione sono infiniti e non è facile arrivare a una conclusione sicura: il più delle volte non si va oltre un giuoco di constatazioni, al di là di qualche bilancio particolare in cui sono ugualmente possibili i guadagni e le perdite per le due parti. Così ultimamente ci è capitato di trovare diverse accezioni di letteratura in qualche film: accezione attiva e accezione passiva, letteratura come fermento valido e letteratura come limite di negazione e denuncia di un difetto centrale dell'opera. Non c'è dubbio, per esempio, che un film come il *Cappotto* pecchi proprio per lo sfruttamento di una letteratura deleteria: non alludo affatto all'idea del film e tanto meno a tutto quello che è stato possibile derivare dall'interpretazione del capolavoro di Gogol. Se diciamo che il *Cappotto* è letterario, accettiamo la definizione da un particolare punto di vista e ci riportiamo a una misura di letteratura che aveva già avuto troppi suffragi nel film di De Sica, *Miracolo a Milano*. Non penso neppure a quella che può essere la collaborazione volontaria e più ancora a quella indiretta e involontaria dei diversi scrittori che hanno presieduto o accompagnato la creazione del film, penso piuttosto a un movimento di gratuità, di leggerezza a cui tutto il lavoro ha finito per adeguarsi. Questi film vivono soprattutto per una serie predisposta di idee particolari, di trovate che dovrebbero nell'intenzione del regista polarizzare tutta l'attenzione dello spettatore: si rinuncia a priori a un'idea centrale che il film, bene o male, dovrebbe rispettare, ma si preferisce inseguire diverse pronunce di un unico problema con delle allusioni, con delle provocazioni che non superano il limite della suggestione, vale a dire della speculazione letteraria. Ora il cinema dovrebbe puntare anzitutto sull'evocazione diretta e brutale della realtà o cercare un equilibrio su un campo completamente opposto, quello della favola, ma il voler restare su un compromesso, il credere di poter passare dalla favola a una realtà ben chiaramente sottintesa oppure corrompere questa realtà verso soluzioni obbligate di favola, insomma

Incontri del cinema con la cultura: un articolo di Carlo Bo, Rettore Magnifico dell'Università di Urbino

giuocare sempre sul compromesso costringe il lettore, lo spettatore a uno sforzo inutile, costringe lo spettatore a adoperare di fronte allo schermo l'atteggiamento interiore che richiede la lettura. Bisogna avvertire che si tratta di due operazioni ben distinte e che non conviene fondere se si vuole lasciare al cinema la sua autonomia. Altrimenti si finirà per portare lo spettatore del cinema a una fatica basata su una serie indefinita di contaminazioni e di compromessi intellettuali. Un altro esempio di questa invadenza letteraria è riconoscibile nell'ultimo Renoir, *La carrozza d'oro*, e qui si ha un esempio abbastanza significativo di quello che vogliamo intendere con il termine di "letteratura": il film di Renoir non è letterario perché si ispira più o meno fedelmente al teatro Mérimée, ma perché crede di dover aggiungere qualcosa che in Mérimée non c'è e che al regista o al suggeritore del regista deriva da

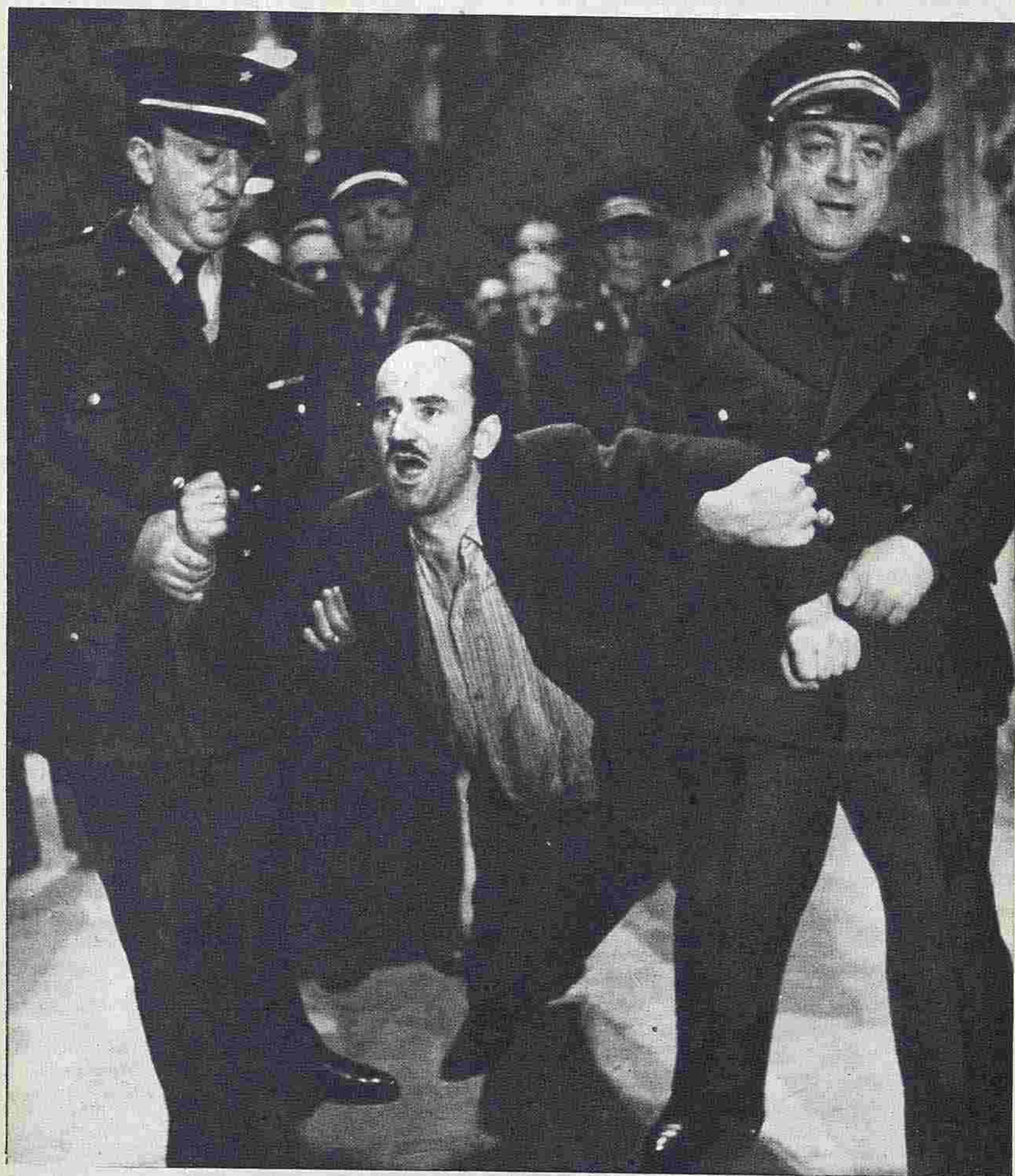
altre nozioni e da altre frequentazioni letterarie. Si pensi per un attimo al personaggio di Camilla, alle riduzioni nuovissime che l'immagine di Mérimée non consente in nessun modo, dal momento che deve restare fedele a un giuoco ben legato alla prima pronuncia della realtà: allora qui per letteratura si intende speculazione sulla speculazione, amplificazione e corruzione di motivi originari. Il cinema ha davvero da guadagnare in questo sfruttamento marginale e episodico della sua realtà? Non gli gioverebbe piuttosto approfondire quello che è il suo mondo di finzione naturale? Se si dovesse cercare una risposta in qualche film di pura obbedienza formale come *Mezzogiorno di fuoco*, tanto per citare un western condotto con la maestria che deriva dalla semplice fedeltà ai motivi di una leggenda consacrata, si direbbe che la letteratura è evitabile solo a questo patto, accettando per intero una realtà costruita e intera, senza nessuna possibilità di sfaldamento, soprattutto senza compiacenza, senza l'illusione offerta al regista di diventare critico di un'idea. Mi si potrebbe obiettare che il teatro si è servito spesso e qualche volta con successo di queste contaminazioni con la letteratura o con quei miti che devono la loro forza a una lezione letteraria, ma non va dimenticato che il teatro assolve un lavoro più complesso e, se pure corrotto, resta legato alla speculazione e all'invenzione di natura critica. Il cinema ha per compito l'illustrazione per immagini dirette e non vedo perché dovrebbe piegarsi a calcoli troppo difficili per suggerire, senza contare che un suggerimento investe lo spettatore di un lavoro eccessivo, di un lavoro superiore alle sue forze. Quale potrà essere la reazione dello spettatore comune di fronte a certe intenzioni del *Cappotto*, di fronte al domenicano che protesta contro il



Renato Rascel con il suo vecchio cappotto in un'inquadratura del film di Alberto Lattuada.



Sopra e sotto, due inquadrature di *Nous sommes tous des assassins* « *Siamo tutti assassini* » di André Cayatte; nella pagina seguente, due momenti di *La carrozza d'oro* di Renoir, con la Magnani.



regime carcerario in *Siamo tutti assassini*? : non è improbabile che lo spettatore del primo film non riconosca le vere intenzioni del regista oppure ne riconosca soltanto un gesto incompiuto, un compromesso fra intenzione e realizzazione, mentre è certo che lo spettatore del secondo film è portato di

fronte a una sola parte del problema, illuminata a scapito della ragione generale. Nell'ultimo caso si ha ancora l'esempio del male che può fare un simulacro di verità o magari una verità particolare fuori del suo naturale equilibrio. La cosa più difficile è far ragionare, portare il lettore o lo spetta-

tore a una giusta accezione della verità che gli si vuol far conoscere: quindi nessun dubbio che le intenzioni di un Cayatte come quelle di un Lattuada siano buone o almeno siano state scatenate da un giusto risentimento contro lo stato attuale di certe situazioni ma, quello che è mancato è il lavoro di fusione, il tempo della traduzione, insomma l'equilibrio artistico. Per questo la maggior parte dei film che ci tocca vedere sono diventati da qualche anno ormai, da quando un regista si crede in dovere di risolvere in modo definitivo problemi sui quali l'umanità lotta da anni, delle antologie di buone intenzioni e nei casi fortunati delle antologie negative con qualche pagina fortunata, risolta per un caso di cui non siamo in grado di riconoscere la validità.

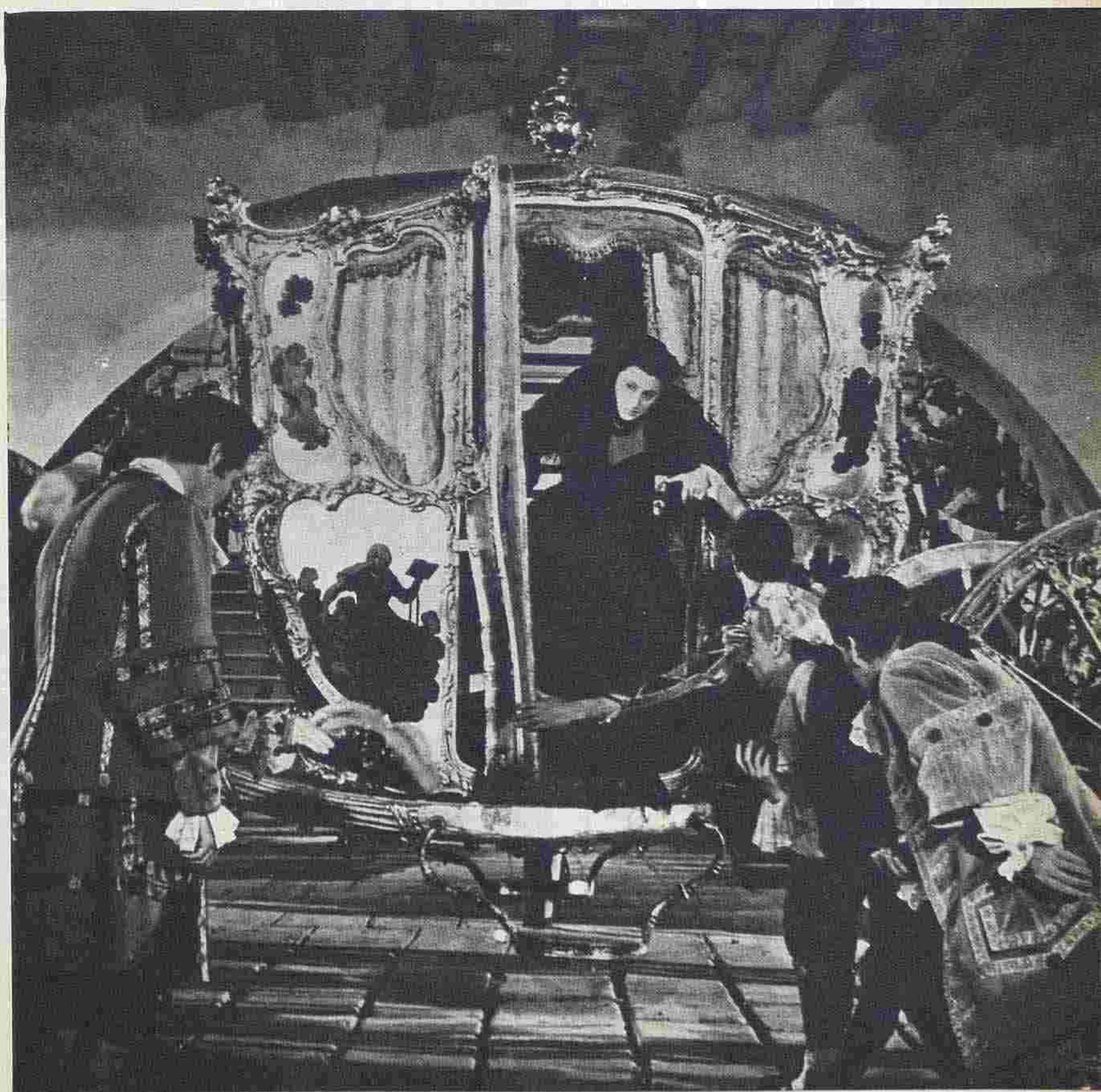
Il problema per questi critici-registi dovrebbe essere un altro: non già quello di imporre per un giuoco sommario di immagini e intenzioni una verità ma quello di offrire delle immagini tali da portare lo spettatore alla condizione del problema. Se si vuole piegare l'arte a uno sforzo così duro e a un compito che non è il suo naturale, se insomma si vuole fare dell'arte il terreno di incontro per proposte e per sollecitazioni, è meglio cercare il modo più sicuro e più redditizio per questo genere di operazioni. Forse una presentazione diretta offende soltanto e scatena delle reazioni senza conseguenze mentre una presentazione indiretta che basasse la sua forza sull'intensità e sulla passione riconosciuta della realtà potrebbe offrire dei risultati insospettabili. Anche qui si tratta di provocare nel miglior modo possibile una sensazione che duri, che sia suscettibile di sviluppi naturali, che eviti soprattutto la polemica. Ora invece che impressioni ci lasciano film come *Cappotto* o come *Siamo tutti assassini* e, su un altro piano, *La carrozza d'oro*? Nel primo non si va al di là di un riconoscimento puramente letterario di certi atteggiamenti intellettuali alla Zavattini per cui il giuoco, il giuoco puro, dovrebbe sopportare addirittura il peso di un significato assoluto: è chiaro che lo spettatore nel più fortunato dei casi si diverta, vale a dire accetti nel quadro di una divagazione il termine stesso della verità che si intendeva avallare. Per il film di Cayatte, la confusione può avere conseguenze ancora più gravi: si corre il rischio di prospettare delle false verità, di suggerire delle verità basate sullo studio di una parte sola del problema generale. Ripeto che il discorso e lo sgomento del domenicano nella cella dei condannati a morte è un esempio classico di questa falsa profondità cinematografica. Una verità per essere dimostrata non basta che sia vera, deve essere maturata naturalmente nello spirito di chi la vuole diffondere: in caso contrario, si cade nel vizio dell'improntitudine e della grossolanità e si finisce per ottenere un risultato opposto a quello inseguito con tanta passione. E questo va detto anche se da un altro punto di vista, dei tre registi che hanno servito il nostro discorso, il Cayatte è proprio il meno letterato dei tre, in quanto non aggiunge nulla di suo a delle storie riprese: Cayatte affronta direttamente la realtà e ne resta schiacciato e non va oltre una protesta che, come abbiamo detto, rischia di confondere



le menti degli spettatori troppo sensibili e troppo disposti, gli altri due intendono interpretare la realtà stabilita e non hanno paura di amplificarla con delle nozioni tipicamente letterarie, cioè morte: il Lattuada con un giuoco fra realtà e favola, Renoir con l'applicazione di formule vagamente pirandelliane per risolvere un problema di tutt'altra natura, dato che è fondato su sentimenti di un'assoluta concretezza.

Per questo direi che la letteratura non giova al cinema, intendendo per letteratura tutto ciò che è amplificazione, sfruttamento o solamente discorso legato alla semplice evidenza delle cose, come succede nel film di Cayatte. Tutti questi tre film, se ci divertissimo a confrontarli con un esempio valido come è *Monsieur Verdoux*, denuncerebbero di colpo la loro parte di letteratura non necessaria. Anche nel film di Chaplin c'era il disegno di una morale, e di una morale falsa, insostenibile, ma il giuoco riusciva grazie a un mirabile equilibrio che risolveva le immagini senza delusioni marginali: realtà e favola vivevano fra di loro sull'equilibrio della libertà e lo spettatore non era chiamato a sopportare, oltre la fine del film, soluzioni di problemi particolari, il film bastava a se stesso, viveva della sua ragione: ora è proprio questo che non è possibile dire del film letterario. Un film letterario ci lascia soltanto a delle riprove, a delle constatazioni e non si andrà mai al di là di un catalogo di bellezze particolari, di accezioni laterali: nel migliore dei casi, l'episodio annullerà il resto del film sacrificato a ambizioni troppo grandi e troppo leggermente accettate.

CARLO BO



I PROTAGONISTI SIAMO NOI

componenti invisibili, altrettanto reali e forse più importanti di quelli che si possono analizzare anatomicamente: gli istinti, gli impulsi e le emozioni che si manifestano visibilmente. Un bambino giapponese appena nato viene considerato vecchio di un anno, il che si avvicina alla realtà un poco più del nostro sistema di calcolare gli anni in base al calendario. In effetti, ogni essere umano è vecchio quanto la terra. Nel ventre materno, il nascituro attraversa tutti gli stati evolutivi necessari alla natura per generarlo. Inizia apparentemente dal nulla, aumenta da un fastidio piccolo ad un fastidio maggiore e scarta — fra l'altro — le pinne del pesce e la coda della scimmia prima di decidersi ad assomigliare ai suoi genitori. Quando il bimbo nasce, ha già tutte le sue emozioni. Gradualmente, impara a prendere coscienza della vita che lo circonda. Con l'andare degli anni gli capitano un sacco di guai, provocati non tanto dagli altri quanto dai suoi sentimenti. Se gli accade di soffermarsi a riflettere, si renderà conto, in una certa misura, dell'accumularsi di esperienza evolutiva che forma le emozioni basilari, alcune delle quali sono comuni a tutte le cose viventi.

Simile in apparenza, ogni cosa vivente differisce dalle altre della sua specie, e allo stesso modo gli esseri umani differiscono tra loro. In generale, gli esseri umani preferiscono non essere diversi, e si sforzano di cancellare tutto ciò che può distinguerli gli uni dagli altri. Si vestono allo stesso modo, si comportano allo stesso modo e pensano allo stesso modo, con tutte le loro forze. Si conformano. Alcuni non vogliono o non possono conformarsi e spesso acquistano una forte personalità individuale, benché questa non discenda necessariamente dal puro non-conformismo. Infatti se vi vestite in modo diverso siete un eccentrico. Se pensate in modo diverso siete un ribelle. E se intorno a voi tutti sono diversi, badate be-

Il cinema è l'unico mezzo che consenta di documentare senza limiti di sorta gli aspetti più caratteristici, i fatti più vari e le emozioni più diverse della vita degli uomini

ne a non essere normali se non volete attirarvi un'attenzione ostile.

Comunque, sia che si scelga di galleggiare con la corrente o di nuotare contro corrente, vivere significa avere delle emozioni. E poiché le nostre emozioni non coincidono esattamente con le emozioni degli altri, impariamo ben presto a nascondere. Un uomo e una donna innamorati suscitano immediatamente interesse perché per un breve periodo possiamo assistere allo straordinario fenomeno di due individui presi contemporaneamente dalla stessa emozione. Ma in generale l'essere umano vive dietro un velo e manifesta una grande emozione soltanto in caso di crisi: crisi che non ha bisogno di motivi apparenti. Gli esseri umani esplodono quando meno lo si aspetta. Ogni essere umano ha un suo modo di costruirsi una continuità di emozioni e una sua formula per controllarla. Possiamo vivere per anni con un uomo e accorgerci soltanto per un caso di ciò che sente veramente. Quando abbiamo male a un dente di solito ricorriamo al dentista; quando è l'anima che fa male, di solito ricorriamo al diavolo. Non sappiamo bene come si può guarire l'anima — qualunque cosa essa sia — ed essa può dolere molto a lungo.

Le emozioni fanno parte di un'eredità comune, e ogni tanto un essere umano è costretto a comportarsi secondo la profonda piena di emozioni che è in lui.

«Ora la nuvola è grande come la tua mano, e nessuna forza protegge un paese. La storia di Thor, che si impegnò a vuotare la coppa di corno ad Asgard, a lottare con la vecchia e a correre con il corridore Lok, e scopri poi che aveva bevuto il mare, aveva lottato col Tempo e gareggiato col Pensiero, è la storia di noi che combattiamo, fra queste inezie, con le supreme energie della Natura».

EMERSON

ANCHE se uno è libero di dubitarne, un regista cinematografico ha il dovere di conoscere in qualche modo l'umanità.

Osservare l'umanità è relativamente facile per lo studioso di biologia. Quando un essere umano viene al mondo ha una certa quantità di ossa visibili, di muscoli, di sangue e di organi e una pelle che ricopre tutto quanto. Ma la pelle, ricopre anche molti



(In alto) Un caratteristico "primo piano" di Josef von Sternberg. (Qui sopra ed a fianco) Le eroine dei film di Sternberg prima dell'incontro Sternberg-Dietrich: (da sinistra a destra) Evelyn Brent in *Underworld* (1927, «Le notti di Chicago»); Betty Compson in *Docks of New York* (1928, «I dannati dell'oceano»); Esther Ralston in *The Case of Lena Smith* (1929).





A sinistra: Da *Salvation Hunters* (1925), con George K. Arthur e Georgia Hale, film che segna l'inizio della carriera hollywoodiana di von Sternberg; (a destra) Marlene Dietrich e Emil Jannings in *Der Blue Engel* (1930, «L'angelo azzurro»); (sotto) due inquadrature di *Marocco* (1930, «Marocco») primo film americano della Dietrich nel quale essa ebbe come "partner" Gary Cooper, e che fu poi seguito da parecchi altri.

In generale la gente non sta molto a riflettere su queste cose, e ciò non è un male. Il poeta viennese Peter Altenberg diceva che se una pianta dovesse riflettere troppo a lungo sul colore dei suoi fiori — se farli rossi o azzurri — finirebbe certamente per ripiegare su un giallo neutro (invece di "neutro", Altenberg usava un termine più forte). Ma noi dobbiamo esaminare gli ingredienti del cinema, e fra questi vi sono gli esseri umani e le loro emozioni, anche se questi non sono i soli ingredienti complicati. Poiché non si possono studiare le emozioni quando non sono in atto, e per studiarle bisogna osservare i difetti e le deficienze, i dolori e le torture degli esseri umani. Il pendolo delle reazioni emotive descrive in genere un arco modesto, ma ogni tanto ha larghe oscillazioni. Se l'impulso che porta l'emozione da uno stato di quiete ad uno stato turbolento non viene dall'esterno, può venire dall'interno (l'impulso può anche non venire affatto), ma in definitiva pochissimi sfuggono all'urto delle emozioni che distinguono l'essere umano dalla materia inanimata, e alcuni sono destinati a sopportarne in misura eccezionale.

Beethoven diventa sordo; Rembrandt cade in miseria e posa per pittori da strappazzo; Demostene è balbuziente; Lincoln, da bambino, viene percosso brutalmente; Napoleone prende la corona dalle mani di un Papa per mettersela sulla testa: non può tollerare superiori, ma ne dovrà poi tollerare molti, prima di morire.

A Calcutta, nel tempio della dea Kali, non potei fare a meno di notare una vedova indiana che aveva inventato una nuova forma di sacrificio. Avvolta in bianchi cenci vedovili, col viso trasformato in una maschera di dolore e ricoperto di sterco di vacca seccato, se ne stava seduta nelle proprie lordure. Non poteva tollerare inferiori.

Il drammaturgo che inventa la nostra vita sceglie indiscriminatamente i suoi attori. Un parigino, noto come grande esperto di ostriche, muore di ptomaina data dall'ostrica; la grande ballerina che agita una sciarpa davanti alla folla che l'acclama, viene strangolata da una sciarpa; la guardia incaricata di badare che i bambini attraversino la strada senza pericolo è colpevole della loro mutilazione; l'inventore degli esplosivi distruttori impiega i suoi guadagni per premiare i costruttori della pace.

Anche se il dramma della vita non è sempre così evidente, ogni essere umano ha modo di sperimentarne la verità. L'impro-

babile diviene spesso probabile, l'inatteso si verifica di frequente, lacrime di dolore si trasformano in gioia e la gioia, col tempo, diviene dolore od amarezza. E così è facile arrivare a uno stato di confusione, di incertezza: in questa confusione intervengono l'artista e lo scienziato per vedere cosa sia possibile fare per rimettere a posto le cose.

L'artista agisce in modo un po' diverso

dallo scienziato: usa come cavia il suo stesso io. Gli scienziati sono più impersonali e spiegano il comportamento umano in termini di supercompenso e di sublimazione. Che cosa fa sì che alcuni arrivino a supercompensarsi e sublimarsi e che altri invece si lascino andare alla deriva? Il vile può diventare eroe, lo storpio può diventare ballerino: tutta la vita è una continua lotta





Sopra: In *An American Tragedy* (1931, «Una tragedia americana»), diretto da von Sternberg su soggetto tratto dal romanzo di Dreiser, le sequenze ambientate nell'officina erano le meglio riuscite: al centro dell'inquadratura Phillips Holmes e Sylvia Sydney. Sotto: La Dietrich, Warner Oland e Clive Brook in un altro tipico film di Sternberg, *Shanghai Express* (1932).



contro le proprie deficienze. C'è chi vince e c'è chi perde. La vittoria o la sconfitta dipendono da una qualche specie di potere.

Il potere è un termine che ha varie definizioni. Per me, è la capacità di dominare e organizzare a piacere le forze subcoscienti. Queste forze non sono sempre sinonimo di forza fisica, poiché la mancanza di resistenza o l'inerzia possono essere altrettanto o più potenti di una forza attiva.

Assorbire energia, riempire i serbatoi della propria forza e regolarne il flusso in canali prestabiliti rientra nelle capacità di molti, ma il potere vero e proprio proviene da fonti misteriose. Noi sappiamo istintivamente quando ci troviamo di fronte al potere, ma nessuno che lo abbia oggi può essere sicuro di averlo ancora domani. Quando lottiamo contro questo potere sappiamo che è inutile, anche se continuiamo a lottare.

Non è molto difficile identificare un detentore di potere. Qualcosa ce ne fa sentire la presenza: lo si capisce dallo sguardo, dal timbro di voce, dal portamento e, soprattutto, dalla capacità di suscitare un fascino anormale o un gelido senso di distanza simile a un muro di pietra.

La formula attraverso la quale si può ottenere il potere può andare perduta, e allora uno diviene inerme come un bambino, incapace di formulare altro che frasi sconnesse. Inversamente un idiota, improvvisamente animato da un ideale superiore,

può dispensare regalmente elevati pensieri. Il guardiano degli asini diviene profeta, la lavandaia regina, lo schiavo imperatore di Haiti, il calzolaio dittatore, e allora non è prudente intralciare il passo.

Un re che abdica, vinto da un potere superiore, fa un discorso da pessimo attore, e un pessimo attore, improvvisamente nobilitato da un ideale, si ammantava di invisibile porpora e parla come un re. Le fasi per arrivare al potere non appaiono allo spettatore in successione logica e non sono molto chiare neppure per chi ha il potere. C'era, ad esempio, un ragazzo con un leggero gozzo. Per allontanare dalla vista della gente la sua deformità, imparò a camminare sui trampoli. Anni dopo aprì una camiceria e inventò un colletto che nascondeva il gozzo. Infine divenne un buon attore. Questo processo può richiedere una trentina d'anni. Non è tanto semplice trovare il modo di allontanare il più possibile il collo dalla vista altrui, e vendere e ideare camicie per nascondere una deformità non è un passo molto comune, ma la decisione finale di indurre la gente a guardare il collo e accettarlo come un particolare senza importanza è un risultato logico del potere.

Come c'è l'arte e la finta arte, così c'è il potere e il finto potere. Il teatro è sempre stato un centro focale del potere e delle sue imitazioni.

L'elemento di gran lunga più potente del teatro è l'individuo che scrive il dramma. Creandosi un mondo a suo piacimento ed

erigendosi a tribunale al quale non lui ma gli altri devono perorare, il commediografo si compiace liberamente di punire i suoi nemici e di elogiare le sue proprie virtù, e fornisce all'attore parole e ruolo. Queste parole, e le emozioni da cui hanno origine, possono essere abilmente interpretate anche da un mediocre attore che non sa interpretare se stesso. Il palcoscenico su cui un cattivo attore dà voce a un mediocre autore diviene un Sabbath di vuoto potere, crolla con lo spegnersi delle luci e non è contagioso. A volte l'attore e lo scrittore sono grandi e allora il potere diviene epidemico, ma in generale il palcoscenico è una stazione di rifornimento di potere finto.

Investito di grandi parole o della maestà di pensieri elevati, l'interprete si confonde con la fonte del potere, ma privo di questo sostegno, si sgonfia come un pallone. Sorretto dal potere di un altro può essere splendido, privato di questo potere è ridicolo. Tuttavia, il desiderio di ricevere un'iniezione di questo finto potere — anche se di poco durevole effetto — attira ogni anno migliaia e migliaia di persone al teatro, dove ricevono una somma di elogi e riconoscimenti raramente concessa ai detentori del vero potere.

Ma poiché l'attore è il sintomo visibile dell'opera, è costretto anche a portare il peso visibile del fallimento, mentre l'autore se la cava con minor danno. Perciò è forse bene che l'interprete si prenda la sua dose di adulazione finché dura.

In generale chi gravita verso il palcoscenico possiede qualità fuori dal consueto, a volte gradevoli e a volte sgradevoli, chi più e chi meno, ma tutte abbastanza evidenti. Il centro del palcoscenico è occupato da un regista o da qualche altro dispensatore del potere che nasce, sul nudo impiantito, quando il poeta comincia a parlare.

Tutti gli attori e le attrici — per quanto eccelsi — sono vuoti senza la sostanza fornita dal poeta e raramente — a meno che la troppa adulazione abbia fatto loro girare la testa — dimenticano di essere semplici strumenti di qualcuno che decide di usarli. La Duse diviene schiava di D'Annunzio, innamorata di lui, ansiosa soltanto del suo elogio. Il suo stato di soggezione è incomprendibile agli altri, ma lei conosce la differenza tra il potere e il possesso temporaneo del potere, ed è fiera di essere perfino la vittima della mancanza di discrezione del poeta.

Nei mille mercati della terra dove gli esseri umani portano a barattare l'anima, a scambiare la loro integrità con la dubbia integrità di altri, se ne trovano pochi col talento di una Duse o di una Bernhardt, ma molti altrettanto ambiziosi.

Grandi occhi azzurri, belle mani, un'ancheggiare pronunciato, una bella voce, gambe ben fatte, una deformità interessante, una bella capigliatura, una bocca piena di troppi denti, un fiuto per la battuta, un profilo incisivo, la voglia di fare il buffone, un torace possente, una statura eccezionale, il corpo rattappito d'un nano: tutti coloro che si sentono migliori o peggiori dei loro simili accorrono in massa al teatro. L'acrobata, il ventriloquo, il contorsionista, il giocoliere, il domatore di foche, l'imitatore del richiamo degli uccelli, l'uomo ossificato, la donna senza gambe e il proprietario della vacca con cinque gambe, il ballerino di tip-tap e l'atleta: tutti portano le loro stranezze a chi può in qual-

he modo farle fruttare. E' facile al regista capire che cosa non va in una vacca con cinque gambe, ma gli è difficile capire che cosa "va" in un essere umano con due gambe.

Chi è veramente dotato di talento, di una buona memoria e della capacità di creare un'efficace immagine della vita, non porta scritte in faccia le prove del suo talento, e perciò le forme vuote, il sorriso contagioso o le curve sensuali riescono ad entrare nel turbine del teatro più facilmente di altre, e ad esserne escluse più alla svelta. Chi non è ciarlatano, chi è abbastanza umile da capire di non essere nulla senza il potere di idee ispiratrici, bussa molte volte prima di poter entrare. Ma in generale chi raggiunge il successo è una creatura del commediografo o del regista che ha bisogno di un fantoccio per i suoi scopi. Questo fantoccio ha una vita difficile.

Per quanto ci è possibile risalire nella storia, vediamo che l'uomo ha sempre faticato per modificare e migliorare la parte assegnatagli dalla vita. Il palcoscenico rende rapidamente possibili i mutamenti più radicali, e per quanto temporanei ed illusori, questi mutamenti sono meglio che niente. Il mendicante può fare la parte di un re, il timido commettere qualsiasi delitto e rimanere impunito, il virtuoso abbandonarsi alle passioni più sfrenate senza compromettere niente più della sua fantasia (come se la fantasia non contasse!). Niente di sacro o di profano è sfuggito alla penna del drammaturgo e alla maschera dell'attore. L'attore può essere dio un giorno, diavolo il giorno dopo e rana il terzo giorno.

I deformi e quelli condannati dalla nascita ad essere oggetto di scherno, divengono comici e buffoni. Non soltanto sfruttano la disgrazia ma si rifanno mettendo in burla coloro che possiedono le qualità e le caratteristiche considerate normali. Gli uomini assumono apparenze da donna e le donne i modi degli uomini, riscuotendo approvazioni e applausi per azioni che fuori dal palcoscenico provocherebbero il ridicolo e la condanna. Ogni sentimento noto all'uomo è stato tradotto in canto, in danza e in discorso ed esibito, imitato e mimato da gente adatta o non adatta, dotata o no, dinnanzi a un pubblico che applaude, fischia, invidia e disprezza gli esecutori.

Nell'antica Roma gli esecutori non erano



soggetti soltanto al disprezzo momentaneo: il pubblico aveva la facoltà di soddisfare appieno la sua crudeltà poiché gli attori erano passibili di morte. I gladiatori lottavano per uccidere i compagni — spesso per essere uccisi a loro volta — sempre sotto la minaccia di una condanna a morte inflitta con scherno da una folla la cui sete di eccitamento non si poteva placare altrimenti. Il circo veniva usato per buttare esseri umani alla mercé di belve feroci. Indubbiamente, anche allora gli organizzatori di spettacoli dovevano risolvere il problema di non annoiare il pubblico.

Nei secoli successivi gli attori furono costretti a spostarsi di paese in paese, ed essere attore voleva dire essere un vagabondo. Questo vagabondaggio veniva preferito alle ricompense elargite dalla società a coloro che non sapevano recitare e se ne stavano tranquilli. Lamentandosi, ma senza mai abbandonare la loro vita girovaga, gli attori cercavano il loro compenso nel breve istante di gloria che viene dopo uno spettacolo, anche se seguito dal vuoto spaventoso successivo al calar del sipario. E allora, sfiniti, svuotati dalla loro funzione, con le vene non più pulsanti del sangue di altri, riprendevano il loro vagabondaggio, disprezzati come dissoluti da uomini che si abbandona-

navano a delitti ed errori ben più assurdi e spaventosi di quelli che nessun attore avrebbe mai osato rappresentare su un palcoscenico.

Ma la visione d'insieme dei pensieri — per quanto segreti — e delle azioni umane — per quanto eroiche o vili — non si è mai offuscata. Per tenerla a fuoco e documentarla in migliaia di manoscritti, attori ambulanti, trovatori, buffoni, clowns — questi zingari e paria — hanno lottato ostinatamente per una fama incerta che, anche raggiunta, durava appena fino al prossimo spettacolo.

I documenti di cui disponiamo dimostrano chiaramente l'incontinenza e il disprezzo per le moralità contemporanee e geografiche di coloro che crearono la tradizione del teatro come oggi lo conosciamo. Ma i documenti non dicono se essi bevessero e si costruivano una loro morale personale in seguito al loro esame della natura umana, o perché i loro vincoli mentali e morali erano allentati e ampliati dai contatti sregolati e dall'alcool.

Questa mancanza di principi non impediva sempre di ottenere un successo sociale. Spesso, anzi, attori ed attrici raggiunsero i più alti posti del potere: vi furono re che svergognatamente si scelsero le

Altre inquadrature di film di Sternberg: (sopra) John Lodge, la Dietrich e C. Aubrey Smith in *The Scarlet Empress* (1934, *L'Imperatrice Rossa*); (sotto, a sinistra) Marian Marsh, Peter Lorre e Mrs. Patrick Campbell in *Crime and Punishment* (1935, *Ho ucciso!*); (sotto, a destra) la Dietrich e Lionel Atwill in *The Devil Is a Woman* (1935, *Capriccio spagnolo*) uno degli esempi più raffinati del barocchismo di Sternberg.





Due inquadrature di uno dei recenti film di Sternberg *Macao* (1952, *L'avventuriero di Macao*) nelle quali è sempre in parte avvertibile quel suo tipico «gusto» ormai diventato maniera.



amanti fra le più svergognate, poiché le più svergognate erano spesso le più belle. Samuel Pepys era entusiasta della «graziosa e arguta Nell».

Nell Gwynn non era un caso tipico, ma era attrice. Figlia di una pescivendola londinese, vendette arance fino a tredici anni, entrò in una troupe di buffoni, debuttò a Drury Lane dopo avere imparato a leggere e scrivere in un bordello e finì per divenire l'amante di Carlo II. Bisogna ammettere che fece una bella carriera. Una volta che la sua carrozza venne scambiata per un'altra e fermata da una folla minacciosa, Nell sparse la graziosa testolina dal finestrino e disse sorridendo: «Vi prego, buona gente: siate gentili. Non sono io la puttana che cercate».

Imperatori, dittatori e ministri hanno sempre raccolto intorno a loro gli attori del proprio tempo e so di molti casi, passati e presenti, in cui i capi del popolo hanno corteggiato i beniamini del teatro, mentre i casi opposti sono molto meno frequenti.

Nonostante questi legami non sempre clandestini, è da relativamente poco tempo che l'attore ha ottenuto una rispettabilità sociale e a volte riconoscimenti onorifici. Tuttavia ancor oggi, anche se un po' inconsciamente, egli continua ad essere considerato l'incarnazione di cose troppo pericolose perché il cittadino medio ci possa scherzare.

Ma in questo mondo di finzione, di individui che giorno e notte mettono in mostra le loro emozioni per avere la ricompensa di qualche applauso quando riescono a commuovere gli uomini e le donne riuniti per trascorrere un'ora d'ozio — in questo mondo ove tutti i contrasti e i valori della vita vengono sviscerati per cercare di raggiungere una spiegazione dei nostri problemi più valida di quella fornitaci dalla nostra educazione — in questo mondo, con tutte le sue ramificazioni, lo studioso di cinema deve essere di casa.

Dalla processione inesauribile di individui attratti nel nostro vortice è possibile estrar-

re una musica grandiosa. Una musica che non è fredda e senza vita ma anzi calda e vibrante, e che non può essere considerata con animo distaccato. Non bisogna dimenticare che le unità di questa scala musicale, le note anatomiche, sono in effetti menti umane che pulsano di speranza e di umiliazione. Qualunque sia il loro compenso, questi uomini non possono evitare di pagare pene eccessive per quest'uso eccessivo di emozione. Il loro cuore è stato addestrato a battere rapido o lento ad un ordine altrui, ed essi non si sono mai rifiutati di ubbidire anche quando i comandi venivano da uomini che non sanno nulla del cuore umano. Costretto a dedicare la sua mente all'arte della finzione, l'attore corre costantemente il rischio di non saperla usare per conto suo.

La dipendenza degli attori da altri è inevitabile, e la loro ambizione è insaziabile: per loro l'applauso non è il nettare e l'ambrosia, ma il pane e il sale. Per quanto ricchi e potenti divengano, non possono mai comprare il favore dello spettatore, ed è questa l'unica cosa che cercano. C'è poca differenza fra la grande diva e la donna che si trucca accuratamente il viso per due ore per poi nascondere nella metà posteriore di un cavallo di pezza. In questo cosmo artificiale non v'è volto o personaggio, per quanto difficile da concepire, che non si faccia avanti quando occorre. Non esiste vizio, per quanto degradante, che non sia ansiosamente simulato da qualcuno, da qualche parte. E quelli che possono dare forma e voce alla virtù sono legioni. Ma il palcoscenico non è l'unico luogo in cui vengono messi liberamente in mostra i fatti e le emozioni degli uomini.

Un matrimonio nella cattedrale di Rouen, una processione religiosa a Barcellona, un funerale a Bali, fiere di campagna, giochi di bimbi a scuola e per le strade, la vendita all'asta di un toro sconfitto a Mexico City, la vita dei giavanesi sulle rive del Sourabaya, un mercato di fiori a Praga, il mercato dei cammelli al Cairo, il mercato delle barche a Helsinki, il ghetto medievale a Varsavia, i magazzini portuali di Limehouse, gli amici — sul molo di Yokohama — che cercano di trattenere con delle stelle filanti una nave che salpa, un viale del Bois da Boulogne la domenica, lo zoo di Budapest, le vie d'acqua di Bangkok piene di fiori di loto, il mercato domenicale ad Haiti dove si vende di tutto, dai fiammiferi ai bambini, il porto interno di Marsiglia, una bianca coppia di buoi che ara un campo in Toscana, le invocazioni propiziatorie che gli orientali legano agli alberi, i barconi che risalgono il Nilo, le scimmie sacre di Jodpuhr, la stazione ferroviaria di Calcutta, una festa sul Mississippi, il Derby a Epsom Downs, la metropolitana di New York, un volo sull'Eufrate nell'aria dove per secoli si pensava fosse il paradiso, una sala da ballo a Mukden, i clienti degli scrivani pubblici a Canton, il traffico a Basra a piedi e a dorso di mulo come ai tempi biblici, l'ora dell'aperitivo a Saigon: tutto questo, ed altro, costituisce un interminabile spettacolo in cui le emozioni umane sono esposte, visibili. E il cinema è l'unico mezzo che consente di ritrarre e documentare tutto questo senza limiti di sorta.

JOSEF VON STERNBERG

GLORIA SWANSON

NEMICA della Hollywood del film sonoro, la televisione degli Stati Uniti ha finito col rendere giustizia agli attori della Hollywood del periodo "muto". Questa affermazione che a tutta prima sembra un paradosso, è invece fondata su esempi chiarissimi e inconfutabili. Il vecchio comico Ed Wynn, che apparve sì e no in un paio di film di venti e più anni fa, è il numero principale della TV; Ronald Colman, l'astro cinematografico di quattro lustri or sono, deve tutto ad un programma televisivo se ancora è "a galla", in unione con Benita Hume, sua moglie nella vita, e sua partner nella trasmissione. La televisione ha riportato sullo schermo (ovviamente su quello a 820 linee, secondo i più recenti ritrovati dell'invenzione) i volti di Janet Gaynor e Charles Farrell in un'edizione che alcuni lepidamente hanno definito "postuma" di *Settimo Cielo*. Ma soprattutto, la TV che a Hollywood viene considerata come invadente e sleale nella concorrenza, ha rimesso agli onori della cronaca e della scena una delle più importanti attrici dell'infanzia del cinema americano: Gloria Swanson.

Stavano osservando con interesse il televisore, due tra i più geniali uomini di cinema: Billy Wilder e Charles Brackett. Diciamo geniali, perché è un termine, questo, che non offre dubbi e non si presta ad ambiguità; e geniali si dimostrarono anche quella sera in cui scoprirono (sì, letteralmente scoprirono) Gloria Swanson in un programmino di poco conto. L'attrice, o meglio l'ex attrice, s'era accostata all'inconoscio della CBS per non sembrare ingrata verso un intervistatore che si rammentava della Swanson dei tempi d'oro. Recitò una scenetta, rispose ad alcune domande, e all'istante si vide assegnare un programma personale, una sera per settimana, con repertorio a scelta. Ma fu un programma a scadenza brevissima, perché prima ancora che il grosso pubblico vi facesse caso, Wilder e Brackett erano già al lavoro per *Sunset Boulevard*.

Intorno a questo film s'è creata una leggenda: e come tutte le leggende il fondo di verità si confonde con l'alone della menzogna. E' verità la notizia dell'offerta della parte di "Norma Desmond" in un primo tempo, alla tramontata Pola Negri? E' menzogna la rivelazione secondo cui il film era stato progettato per William Holden e Nancy Olson nei ruoli principali, e che la sceneggiatura venne in seguito modificata, proprio nel corso della lavorazione, quando il produttore Brackett e il regista Wilder (insieme, autori dello scenario) s'avvidero che la Swanson non meritava un ruolo di fianco bensì la parte principale?

Il risultato, lo conosciamo tutti. E' un film in cui s'agita una matura star la quale d'essere stata dimenticata dal pubblico non vuole assolutamente ammetterlo; e che, non si sa con quanta astuzia o con quanta ingenuità, si procura la vigorosa compagnia di un bel giovane, sceneggiatore fallito e innamorato di una ragazza ventenne. La ex attrice, quando l'uomo l'abbandona, lo finisce a revolverate. E infine impazzisce.

"Capolavoro": alcuni hanno gridato. "Furberia applicata": hanno urlato altri. Il consuntivo di *Sunset Boulevard* mostra, comunque, nella colonna dell'attivo, un rifiorire del prestigio di Gloria Swanson, non solo sotto l'aspetto meno notevole, cioè quello della popolarità, ma anche dal punto di vista della recitazione. «Dà lezioni a tutte le starlets dell'ultima nidiata» fu l'illazione facile e in fondo banale di molti critici. A parte questi confronti che, dato il diverso stile, anzi la diversa scuola, sono pressoché impossibili, dobbiamo riconoscere nella "prestazione" della Swanson in *Sunset Boulevard* un preciso impegno col personaggio, una ridondanza espressiva che in fondo s'identifica, senza equivoci, con le richieste del ruolo; e soprattutto è implicito nel giudizio favorevole, l'applauso alla consumata maestria, alla *craftsmanship* che solo anni e anni di tirocinio, di quel che in gergo si dice gavetta, concedono all'attore.

La storia di Gloria Swanson cominciò a Chicago nei tempi in cui Mack Sennett scatenava le sue *bathing beauties* negli studios, rudimentali ma attivissimi, della Essanay. Aveva appena quattordici anni, nel 1913, quella ragazza che si presentò al potentissimo Mack, accompagnata da una zia, col proposito — considerato allora audacissimo — di trovar lavoro come attrice. Sennett aveva la sua brava azienda che sfornava una comica al giorno, e il lavoro non mancava. Unico ostacolo all'assunzione di Gloria era il veto del genitore, un rigido ufficiale che dalla moglie Addie accettava imposizioni di carattere domestico ma sul tema "Gloria" non transigeva. Eppure un giorno dovette capitolare di fronte ai reiterati attacchi della sezione femminile della famiglia, coalizzata e incrollabile. Gloria fu assunta alla Essanay, ma non divenne "star" e neppure "starlet", al primo film: era *Elvira Farina* il titolo del lavoro, un diseredato e squalliduccio *picture* che però servì a Gloria per porre la sua candidatura a *bathing beauty*, a bellezza balneare nel miglior stile Sennett. Con lei ballava Mabel Normand, e chi ha ascoltato con attenzione il dialogo sul divano di *Sunset Boulevard* certo ricorda l'accento, nelle battute della Swanson, al sodalizio con la vecchia "star".

La Normand si inimicò il mondo del cinema in seguito ad uno scandalo, la Swanson continuò la sua carriera, indisturbata non solo, ma altresì incoraggiata. Come bellezza balneare si sottopose stoicamente a tutte le peripezie che gli immaginosi canovacci di Mack Sennett proponevano: corse, balletti, baruffe, tuffi, e soprattutto torte in faccia. Proprio una di queste focacce ben sistemata sul volto di Gloria stava per mutare idea al padre ufficiale: il brav'uomo, evidentemente ignaro della "spersonalizzazione" che la scena chiede al comico, non reggeva alla proiezione dei filmetti cui si accostava, all'inizio, con una sorta di orgoglio familiare. Ad ogni buon conto, ancora una volta Gloria la spuntò, e mentre il proposito di fare l'attrice non l'abbandonava, l'abbandonava invece la smania di agitarsi nel ruolo di *bathing beauty*. Alla



Sopra: Gloria Swanson ante De Mille, in una pettinatura anticipatrice della tosatura alla maschio. Sotto: la Swanson, post De Mille, in Zaza.





(Sopra): Gloria Swanson 1951, con José Ferrer, nella rappresentazione teatrale di "Twentieth Century". - (Sotto): Un tipico abbigliamento della Swanson del periodo "vampiresco".



prima occasione, lasciò Chicago per trasferirsi a Hollywood, invitata da un contratto della Triangle Pictures Co., e sorretta dalla fiducia di Wallace Beery, il suo primo e più tempestoso marito, affrontò un compito nuovo.

1919. Questo è l'anno in cui, possiamo tranquillamente affermare, nasce Gloria Swanson. E' l'anno in cui il suo nome raccoglie ammiratori, ma è principalmente l'epoca della "impostazione del personaggio" cui Gloria resterà quasi sempre fedele. Il merito, se merito si può chiamare, è di quel favoleggiato fabbricante di centoni chiamato Cecil B. De Mille, la cui abilità non supera quella di un direttore di circo equestre, e tuttavia fornito di vivo "senso del pubblico" (ricorriamo sovente a questi termini di gergo perché la stessa storia della Swanson è in gergo). De Mille studia Gloria, le suggerisce un tono, la educa ai principi della recitazione per così dire commerciale, sulla linea delle presunte donne di classe; la trasforma insomma, in una *clotheshorse*, in una porta-abiti alla quale si addicono soprattutto le pellicce di autentico ermellino (che la Hollywood beata, del periodo in cui le tasse erano un'inezia, si poteva concedere) e di visone.

Il primo film della vera Swanson è *Don't Change Your Husband*, un agglomerato di piccolo cosmopolismo, sereno se volete, nel gusto del riposato dopoguerra americano. Il personaggio della donna di classe non muta nel successivo *Why Change Your Wife?*: vi troverete problemini coniugali proposti con sfarzo e risolti con sentimentalismo, abbastanza per far delirare le platee che altro non sembravano chiedere. La fortuna dei film divenne strettamente connessa a quella di De Mille e in particolar modo all'ascesa della Swanson.

Rivisti oggi, quei lavori non dimostrano spiccate qualità; valgono, se mai, come documenti di un gusto. Invece qualcosa di notevole, nella recitazione di Gloria, è rinvenibile in *Beyond the Rocks*, diretto da Sam Wood, un curioso film fatto su misura per Rodolfo Valentino (girato, si seppe più tardi, con accompagnamento di violini) ma dominato dalla "stella" che delle scalte lezioni di De Mille aveva saputo tener conto. Nel '22 abbiamo *Zazà*, progenitore di quegli altri *Zazà* in cui Claudette Colbert e Isa Miranda si vollero cimentare quasi in un gara (il cui intento polemico tuttavia sfuggì al pubblico). Poco prima, s'era visto un *Male and Female* che in quegli anni contava come successo di cassetta, e che a Gloria aveva concesso più di una occasione per affermarsi sul piano commerciale.

Consuntivo: trionfo come "stella", guadagni immensi, maturità acquisita. Quella maturità, per intenderci, che oggi siamo disposti a riconoscere anche a Marilyn Monroe.

Poi l'Europa. Il periodo parigino di Gloria Swanson non ha una particolare origine, anche se alcuni cronisti mettono un accento sull'inimicizia dell'attrice per Pola Negri, candidata come lei alle parti di "semi-vamp" e come lei particolarmente legata agli interessi della casa produttrice Paramount. Il colpo "gallico" si intitolava *Madame Sans Gêne*, dalla ultrarappresentata *pièce* teatrale, un mammoth storico al quale Gloria attingeva occasioni per rinnovarsi, e che, proiettato ad episodi, rinverdì la fama della "diva n. 1" di Hollywood. Erano quelli i tempi della terminolo-



FILMOGRAFIA

Nel 1913-14, come comparsa ed in piccoli ruoli, in film della Essanay; indi dal 1915 al 1918 circa, dopo un breve periodo di assenza dallo schermo, in vari altri film della Essanay, della Keystone e di Mack Sennett, fra cui **Elvira Farina**, **The Meal Ticket**, **The Nick of Time Baby**, **Teddy at the Throttle**, **The Danger Girl**, **Haystacks and Steeples**, **The Pullman Bride**; nel 1918 è passata alla Triangle, per la quale è comparsa in **Her Decision**, **You Can't Believe Everything** di Jack Conway, **Everywoman's Husband**, **Shifting Sands**, **Station Content**, **Wife of Country**, **The Secret Code**; 1919: **Don't Change Your Husband** (*Non cambiate marito!*), di G. B. De Mille, con Lew Cody; **For Better for Worse** (*La corsa al piacere*), di C. B. De Mille, con Thomas Meighan e Leatrice Joy; **Male and Female** (*Maschio e femmina*), di C. B. De Mille, con Thomas Meighan e Bebe Daniels; 1920: **Whay Change Your Wife?** (*Perché cambiate moglie?*), di C. B. De Mille, con Thomas Meighan e Bebe Daniels; **Something to Think About**, di C. B. De Mille; 1921: **The Great Moment** (*Mezza pagina d'amore*) di Sam Wood, con Wallace Reid e Elliot Dexter; **The Affairs of Anatole** di C. B. De Mille, con Wallace Reid e Agnes Ayres; **Under the Lash** (*Sangue di zingara*) di Sam Wood, con Milton Sills e Mahlon Hamilton; **Don't Tell Everything**, di Sam Wood; 1922: **Her Husband's Trade-Mark** (*Sogno d'amore*) di Sam Wood, con Monte Blue e Elliott Dexter; **Beyond the Rocks** (*L'età di amare o Diritto d'amare*) di Sam Wood, con Rodolfo Valentino e Gertrude Astor; **Her Gilded Cage** (*La gabbia dorata*) di Sam Wood, con Harrison Ford; **The Impossible Mrs. Bellew** (*Una donna impossibile*) di Sam Wood, con Conrad Nagel e Gertrude Astor; 1923: **My American Wife** (*La mia sposa americana*) di Sam Wood, con Antonio Moreno e Walter Long; **Adam's Rib** di C. B. De Mille, con Wallace Reid e Dorothy Davenport; **Prodigal Daughters** (*Jazz Band*), di Sam Wood, con Ralph Graves; **Hollywood** (*Hollywood*) di James Cruze; **Bluebeard's Eighth Wife** (*L'ottava moglie di Bar-*

bablu) di Sam Wood, con Huntley e Ben Lyon; **Zaza** (*Zazà*), di Allan Dwan, con H. B. Warner e Helen Mack; 1924: **The Humming Bird** (*L'usignolo o I lupi di Montmartre*) di Sidney Olcott, con Edmund Burns; **A Society Scandal** (*Scandali*), di Allan Dwan, con Rod La Rocque e Ricardo Cortez; **Madame Sans Gêne** (*Madame Sans Gêne*) di Leonce Perret, con Charles De Rochefort e Emile Drain; **Manhandled** (*Maschietta*), di Allan Dwan, con Tom Moore e Frank Morgan; **Her Love Story** (*Lacrime di madre*), di Allan Dwan, con Ian Keith; **The Wages of Virtue** (*Il prezzo della virtù*), di Allan Dwan, con Ben Lyon; 1925: **Coast of Folly** (*Follie*) di Allan Dwan, con Alec B. Francis e Charles Clary; **Stage Struck** (*Teatromania*) di Allan Dwan, con Laurence Gray e Gertrude Astor; 1926: **The Untamed Lady** (*Capricci di donna*) di Frank Tuttle, con Lawrence Gray; **Fine Manners** (*Le belle maniere*) di Richard Rosson, con Helen Dunbar e Walter Gross; 1927: **Love of Sunya** (*Gli amori di Sonia*), di Albert Parker con Hugh Miller e John Boles; 1928: **Sadie Thompson** (*Tristana e la maschera*), di Raoul Walsh, con Lionel Barrimore e Blanche Frederici; **Queen Kelly**, di Enrich von Stroheim, con Walter Byron e Seena Owen; 1929: **The Trespasser** (*L'intrusa*) di Edmund Goulding, con Robert Ames e Purnell Pratt; 1930: **What a Widow!** (*Che tipo di vedova!*), di Allan Dwan, con Owen Moore e Lew Cody; 1931: **Indiscret**, di Leo McCarey, con Ben Lyon e Barbara Kent; **Tonight or Never**, di Mervyn LeRoy, con Ferdinand Gottschalk e Robert Grieg; 1932: **Perfect Understanding**, di Cyril Gardner, con Laurence Olivier e John Halliday; 1934: **Music in the Air** (*Musica nell'aria*), di Joe May, con John Boles e Douglas Montgomery; 1941: **Father Takes a Wife** (*Papà prende moglie*), di Jack Hively, con Adolphe Menjou e John Howard; 1950: **Sunset Boulevard** (*Viale del tramonto*), di Billy Wilder, con William Holden e Erich von Stroheim; 1952: **3 for Bedroom C.**, di Milton H. Bren, con James Warren e Janine Perreau.

gia mitologica applicata a donne fortunate, la sagra dell'irrequietezza si consumava in ville dal fasto orientale sposato col gusto dei borghesi divenuti all'improvviso facoltosi, era la "jazzera" di cui Fitzgerald ha parlato con accenti ora aspri ora commossi. Gloria sopravvisse sino all'avvento del film sonoro, e ancora come una liconessa si batté per non tramontare: in *The Trespasser* cantò, ballò, disse battute su battute. Ma qualcosa non funzionava più: il pubblico aveva altri feticci da adorare, i produttori perdevano la fiducia in lei. L'abdicazione definitiva si intitola *Che tipo di vedova!* diretto da Allan Dwan, un fedelissimo della Swanson, ed è del 1931; anche nel 1934 Gloria tenta un ritorno con *Musica nell'aria* in cui un appassito John Boles soffia tra le penne del suo boa. Un secondo ritorno reca la data del 1941 (nel frattempo l'attrice commercia in patenti per inventori) e arriva in Italia nel dopoguerra col titolo *Papà*



Due momenti di *Sunset Boulevard*: (a sinistra) Il regista Billy Wilder - a destra nella foto - mentre sta dirigendo una scena tra De Mille e la Swanson; (sopra) La Swanson nel finale del film.



1



2



3

prende moglie; partner era Adolphe Menjou.

E infine *Sunset Boulevard*, battezzato da noi "Viale del tramonto". « La vecchia guardia non cede » era il motto degli swansoniani che ritrovavano il bizzarro profilo della loro star, ma soprattutto si riaccostavano a quel tanto di fascino temperato con l'humor che De Mille aveva impostato e che Billy Wilder riesumava con criterio critico. In verità, della "vecchia guardia" la Swanson ha conservato ben poche caratteristiche, e ciò è stato dimostrato da quel "Ventesimo secolo" che rappresentato nel '51 a Broadway ha assicurato un successo, anche sulla ribalta, all'attrice (in coppia con Ferrer, in un'edizione felicissima della commedia; commedia, diciamo pure, rovinata di recente da un maldestro allestimento a Milano).

Abbiamo lasciato da parte *Queen Kelly*, il film realizzato muto nell'epoca in cui nasceva il film sonoro. Giudicarlo dunque "eccellente", noi che non l'abbiamo visto, solo per la fiducia che accordiamo al regista Erich von Stroheim? Ben poco si arguisce

1) La Swanson in sinistra a destra, son e Chester Con Mack Swain fa co un'altra comica di (1919) di De Mille giamento "fataleg e, con Bebe Dani quadrature di Que 9) La Swanson e giamenti della Su

da quelle due in *Sunset Boulevard*, inaccessibile, alme l'ostilità della stell ta in quegli anni, di manovella di S che ironicamente i due personaggi; la recitazione di sotto la bacchetta del miracoloso. A cronaca.

E domandiamo Gloria? ». Sfumato commissione prefer



6



7





na vecchia comica di Sennett, *The Pullman Bride*: in primo piano, da
no riconoscibili Tom Kennedy, Mack Swain, Polly Moran, Gloria Swan-
son (i quali due ultimi avevano i ruoli principali) e dietro le spalle di
Phyllis Haver; 2) la Swanson (seduta a fianco di Mack Swain) in
Sennett; 3) e 4) la Swanson con Thomas Meighan in *Male and Female*
in un primo piano del medesimo film; 5) e 8) un caratteristico atteg-
giamento della diva in *Why Change Your Wife?* (1920) pure di De Mille,
in altro momento dello stesso film; 6) e 7) La Swanson in due in-
scenari di Kelly (1928) di Von Stroheim (nella seconda foto è con Walter Byron);
9) e 10) Moore in *What a Widow!* (1930); 10) e 11) due comparativi; atteg-
giamenti nel film *Music in the Air* (1934) e in *Sunset Boulevard* (1950).

madrature ospitate in
d'altra parte il film è
a noi. Sappiamo che
per il regista, comincia-
cessata col primo giro
Sunset Boulevard, il film
tragicamente) riuniva
ri hanno aggiunto che
bria in *Queen Kelly*,
von Stroheim, aveva
ettiamo per dovere di

«E adesso, povera
premio Oscar, che la
assegnare a Judy Ho!

liday, la Swanson ha ancora recitato in un
film, ma di scarso interesse, *Three for the*
Bedroom C, ha ancora percorso il palcosce-
nico rappresentando "Nina" di Roussin ed
ha aspettato la buona occasione per un al-
tro film della levatura di *Sunset Boulevard*.
Aspetterà ancora, si dice, perché è in quel-
la *ackward age*, un'età imprecisa, dura da
classificare secondo il facilone criterio del
cinema. Un'età che si avvicina molto a
quella degli adolescenti, dei "né carne né
pesce". Anche se a Gloria — tutto lo fa
credere — degli adolescenti non è rimasto
che l'entusiasmo.

EDGARDO PAVESI





Carnelutti discute, con lo « stato maggiore » tecnico di *Cronaca di un delitto*, alcuni punti del film.

Anche lo schermo può essere una cattedra

PER Francesco Carnelutti ogni film ha un *pittore* e un *poeta*, e pertanto, forse a sua insaputa, torna con lui a riproporsi quella tesi che Jean Giraudoux aveva già sostenuta: che ogni film avesse un autore *spaziale*, il regista, e un autore *temporale*, lo scrittore.

Cronaca di un delitto, il film che Mario Sequi sta ultimando con la consulenza di Carnelutti, è nato da un soggetto di Malatesta, che Vasco Pratolini e Domenico Mecoli hanno sceneggiato. La consulenza del giurista avrebbe potuto arrestarsi ai meri elementi tecnici della sua specializzazione. Ma poteva Carnelutti accontentarsi di questo intervento, lui che da tempo va occupandosi del cinematografo in conferenze e in articoli su riviste, cui rimandiamo i lettori che vogliono conoscere le idee sul ci-

nema dell'esimio penalista e scrittore? « Occhio al cinematografo! », ha detto recentemente su « Rassegna Internazionale di cultura ». « L'immenso suo valore sta prima di tutto nel mettere sotto i nostri occhi, per non dire tra le nostre mani, un meccanismo che rozzamente riproduce alcune meraviglie della mente umana ».

« Fino a quando non si sarà capito il cinematografo non si capirà il pensiero, ma non si sarà capito il cinematografo senza aver capito il pensiero ».

« Assai più che a divertire, il cinematografo serve ad *osservare* (una delle sue maggiori risorse è il *primo piano*). Nella scuola esso può portare, attraverso la *rap-presentazione*, anche ciò di cui finora non era stata consentita la *presenza*, per esempio fenomeni come il *contratto* o il *delitto* ».

« Esso inoltre può consentire a tutte le sale di proiezione di diventare aule, dove la gente impari, senza accorgersene, ciò che nel mondo vi ha di bello, di vero, di buono. Dal giorno in cui il cinematografo è stato scoperto, si sono aperte a chiunque abbia da dire qualcosa ai suoi simili, possibilità e responsabilità impensate ».

Queste responsabilità non potevano non aprirsi allo stesso Carnelutti al momento in cui, dapprima consulente, poi anche sceneggiatore del film *Cronaca di un delitto*, diventava anch'esso, accanto al suo *pittore*, *poeta*. Nel precisare le responsabilità che ha voluto assumere, troveremo, se non bastasse l'articolo citato, o gli altri scritti sullo stesso argomento (pubblicati in « Foro italiano », in « Bianco e Nero », nei « Dialoghi con Francesco ») l'atteggiamento che il Carnelutti ha assunto nei riguardi del cinema, la coscienza di come esso abbia bisogno di tutti gli uomini di pensiero (« Il cinema ha bisogno di noi », ripeteva Romain Rolland).

Con la scoperta del cinematografo - osserva Francesco Carnelutti - si sono aperte, a chiunque abbia da dire qualcosa ai suoi simili, possibilità e responsabilità impensate

Cronaca di un delitto è la storia di un uomo ingiustamente condannato, narrata nel quadro della vita e delle attività delle grandi acciaierie di Terni.

La presenza, nella preparazione del film, del Carnelutti, che in questo scritto andiamo particolarmente lumeggiando, non deve diminuire il contributo degli altri collaboratori, e particolarmente d'uno scrittore come Vasco Pratolini. Le origini dell'autore di « Cronache di poveri amanti », la sua conoscenza della vita degli umili e del lavoro delle fabbriche, la reazione stessa di un dramma che il saggista Malatesta e il regista avevano chiara appena nel suo primo impianto, già precisano l'importanza che, tra i vari collaboratori, soprattutto il Pratolini ha assunto nella edificazione di questa meditata opera di collaborazione.

Ma, come si è espresso il Carnelutti, al momento del suo intervento, il piano artistico del film era « come un limone che non era stato completamente spremuto ». E come non avrebbe potuto Francesco Carnelutti spremere ancora il succo di un frutto che così bene conosceva?

Il problema dell'individuo « assolto per insufficienza di prove » è questione che al penalista Carnelutti sta particolarmente a cuore. Ecco una occasione per ristudiare e combattere anticattedraticamente, antiigiuri-



A sinistra, e nelle due pagine successive, alcune foto di *Cronaca di un delitto*, diretto da Mario Sequi, con Linda Sini, G. Santuccio, e Urzi.



dicamente, senza avvocati né tribunale né guardie, questa formula che è nata per la tortura dell'umanità. Un uomo — riassumo in breve la trama del film — è sospettato e accusato. Il processo lo assolve dal delitto che gli viene attribuito. Ma la insufficienza di prove crea attorno a lui il vuoto. Il mondo non vuole più saperne di lui e forse ha ragione. Altri, tra cui una giovane operaia che promuoverà, con la sua intuizione e la sua fede nelle leggi segrete dell'amore, la fiducia e la convinzione necessaria perché la pubblica opinione si modifichi a favore del sospettato, vogliono invece, senza possederne essi stessi la prova, che l'innocente ottenga giustizia. Forse anche essi, i meno, hanno ragione. Ma allora chi è, in questa faccenda, che ha torto?

« La Giustizia », risponde Carnelutti. Ma per dimostrarlo conviene ricorrere non ad argomenti di diritto, bensì al senso umano. Che cosa sono le parabole se non un appello al senso umano? Ecco perché Carnelutti ama ricorrere spesso alle parabole e particolarmente a quella dei talenti. Poiché ognuno è obbligato a muoversi ed a compiere atti in rapporto alle sue possibilità. E il servo che nasconde il suo unico talento, e non vuole impiegarlo, merita rimprovero e punizione.

Carnelutti è stato particolarmente felice dell'incontro diretto che, tramite il regista che ha ricorso alla sua collaborazione, ha potuto stabilire con il cinematografo.

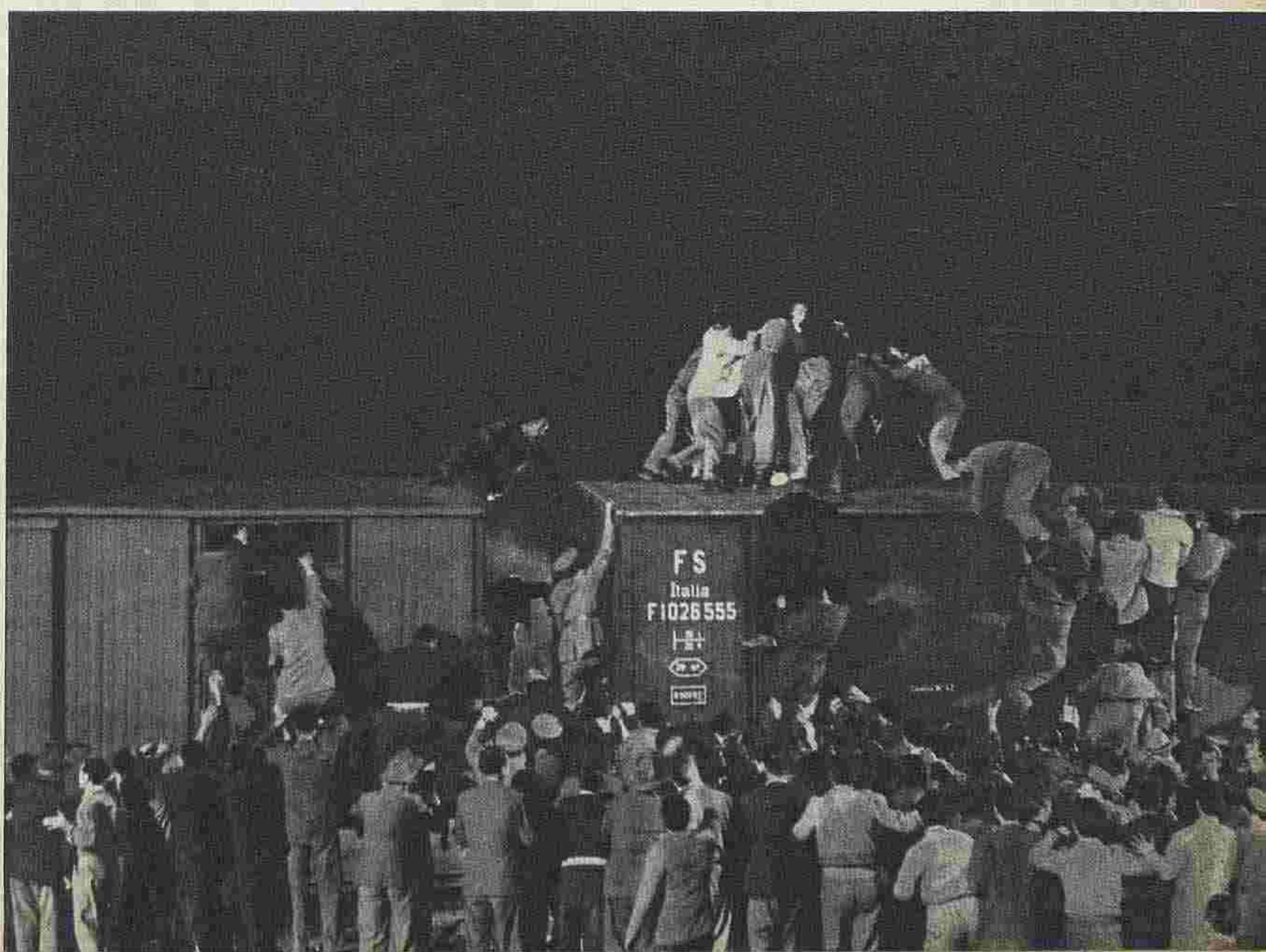
Per lui il cinema « è la forma più difficile e compiuta dell'Arte, richiedendo la

più complessa fusione di attività, la più complessa collaborazione artistica; ma il cinema è anche la più potente forma di divulgazione oggi esistente, condensando dialogo e figura in un unico momento emotivo; pertanto un problema morale e sociale, che investe la personalità stessa dell'individuo, espresso non attraverso uno sciatto realismo o in un film « ad effetto »,

è destinato ad interessare lo spettatore richiamando la sua attenzione su un problema che mille libri hanno agitato e che attende, e deve avere, una soluzione ».

Venendo al film, ecco come Carnelutti ne spiega l'assunto:

« La prima parte di *Cronaca di un delitto* è un chiaroscuro, il protagonista sente sulle spalle un peso del quale vuole libe-





rarsi; nella seconda parte avviene, per momenti e per gradi, lo scioglimento del dramma: il protagonista, con l'aiuto e il consiglio della donna che ama, della donna che è "sentimento", e quindi superiore al ragionamento e pensiero, risolve intimamente il "suo" problema, indicandolo al colloquio degli uomini; il "sentimento" della donna è stato come il raggio che batte su uno specchio e poi si propaga di luce in luce fino alla sua liberazione ».

Che Carnelutti creda nel cinema è dimo-

strato non soltanto da quanto va scrivendo e affermando, ma anche dalla maniera impegnativa, affettuosa anche, con cui ha seguito la realizzazione del film, senza rinunciare, perfino, a disagi che i suoi settantaquattro anni dovrebbero ormai vietargli.

Particolare studio è stato da lui dedicato ai dialoghi, poiché da essi spesso doveva nascere una certa verità. E nelle battute pronunciate dal presunto assassino, che convince il figlio dell'ucciso della propria

innocenza, è facile sentire la forza persuasiva della sua parola.

Una notte, a Terni, Mario Sequi se lo è visto arrivare alle tre del mattino, tra una scena e l'altra in cui apparivano, insieme agli operai della fabbrica, Gianni Santuccio e la debuttante Linda Sini. Lo scopo del suo viaggio non era stato che questo: la spiegazione di un concetto, senza di che, a suo parere, il pittore non avrebbe potuto tradurre la scena così come il poeta l'aveva vista. E al regista che trovava eccessivo che avesse affrontato a tale scopo simile viaggio ripeteva: « Io sento la mia responsabilità, ormai, in questo film, cui sono lieto d'aver dato qualcosa di mio. E so che v'è la responsabilità di chi fa e la responsabilità di chi non fa ».

« Lo faccio volentieri perché anch'io voglio poter contribuire, per mia parte, al rafforzamento dell'espressione cinematografica, in cui credo perché credo nell'efficacia della parola e dell'immagine che proprio nel cinema trovano la loro fusione più perfetta ».

Il suo contributo di uomo di legge non ha lo stesso significato di quello presentato, anche di recente, da taluni film francesi, che per nostro conto troviamo impressionanti come può diventarlo la oratoria forense, la quale pur si attiene a fatti autentici, ma non esprime sovente che concetti i quali, per essere soltanto avvocateschi, restano retorici.

Tali film, calcolati con logica, non sono propri — a suo modo di vedere — della verità umana. Corrispondono ad arringhe tribunali, ma non arrivano al cuore. Ora, come egli si esprime, il cinema deve esporre tesi che entrino, soprattutto, nell'anima.

MARIO VERDONE

UN COLLOQUIO

« CARNELUTTI nel cinema è stata, dunque, una sorpresa? », ci ha detto sorridendo il vecchio giurista.

« Certo, non ce lo saremmo aspettati! Noi vedevamo in lei soprattutto un avvocato ».

« E non avete torto », egli ha prontamente replicato. « Ma cos'è un avvocato? ».

« Oh! Dio! Uno che difende... ».

« Giusto; ma per difendere come fa? ».

« Ce lo dica Lei ».

« Volentieri. La nostra attività, vede, nel processo è il dialogo. E chi ha un'idea dell'importanza del dialogo, si rende conto del valore dello studio del diritto come dell'importanza dell'avvocatura ».

« Capisco. Anche nel cinema il dialogo ha la sua importanza ».

« E che importanza! Non credo, però, che finora né chi fa il cinema né chi fa la critica, l'abbia compresa appieno. Se non mi sbaglio, nella formazione del film, per lo più, il dialogo viene dopo. Il dialogo si suole attaccare alle immagini come il francobollo ad una lettera ».

« Secondo Lei, non bisogna fare così? ».

« Secondo me, questo modo di procedere assomiglia a quello di chi volesse, in pittura, mettere prima i colori e poi il disegno. Il dialogo è lo scheletro del film ».

« E Lei ha voluto sperimentare in un film questa sua teoria? ».

« Adagio. Prima di tutto questa è una idea, non una teoria. In arte io non posso

permettermi di avere delle teorie. In secondo luogo, io non sono andato verso il cinema, ma il cinema è venuto verso di me ».

« Cosa vuol dire? ».

« Vuol dire che probabilmente non avrei mai pensato a fare del cinema o meglio a collaborare a un'opera cinematografica se Mario Sequi non fosse venuto a trovarmi ».

« Lei lo conosceva prima? ».

« Affatto. Conoscevo suo fratello Carlo, che è uno tra i migliori avvocati di Roma, ma lui no ».

« E che è venuto a fare? ».

« A chiedermi consiglio intorno ad alcuni aspetti giuridici di un film, il cui soggetto e la cui sceneggiatura erano dovuti al Malatesta, a Vasco Pratolini e a Domenico Meccoli. Quando lessi il copione, dovetti dirgli che alcune inesattezze in punto di diritto si sarebbero potute correggere facilmente; ma che, secondo me, la sceneggiatura e il dialogo, che pur costituivano opera letteraria pregevole, dovevano essere rivisti ».

« E perché mai? ».

« Perché lo svolgimento, che al tema era stato dato, non riusciva a scoprirne i valori essenziali, i quali, forse, solo chi abbia una lunga esperienza del diritto e del processo poteva apprezzare ».

« Cioè? ».

« In primo luogo il problema del proscioglimento dell'imputato per insufficienza di prove; ma non questo soltanto ».

« E quali altri? ».

« Questi altri, spero che salteranno fuori dalla visione del film. Ora non avrei tempo per illustrarli ».

« Così, invece che all'università, Lei si propone di fare una lezione sullo schermo ».

« Può anche darsi; e se ci fossi riuscito sarebbe una bella cosa perché certe verità del diritto e soprattutto del diritto penale debbono essere conosciute da tutti, non solo dai giudici e dagli avvocati. Ma affinché ci fossi veramente riuscito, bisognerebbe che nessuno si accorgesse che è una lezione ».

« Questa è l'arte ».

« Precisamente, questa è l'arte. La quale arte è, soprattutto, semplicità e umanità. Il pericolo del cinematografo, nel campo estetico, è quello che la ricchezza della sua tecnica tolga all'arte il suo respiro. E il merito del cosiddetto realismo italiano, se non m'inganno, sta proprio nel far vedere sullo schermo il vero volto degli uomini e delle cose ».

« Cronaca di un delitto sarà dunque un film realistico? ».

« Quello che Sequi ed io, e già prima il soggettista e gli sceneggiatori, hanno inteso di fare, non ha alcuna pregiudiziale. Se il film si debba inquadrare in questa o quella scuola o tendenza diranno i critici, se ne avranno voglia. Noi possiamo dire soltanto che abbiamo guardato intorno a noi, con quanta maggior attenzione è stato possibile, e abbiamo cercato di rappresentare quello che ci è parso di vedere non tanto alla superficie quanto al fondo delle cose ».

I CINERIDOTTISTI ED IL MONTAGGIO CREATIVO

Tempo e tensione, durata e spazio possono essere controllati e variati nel cinema mediante le combinazioni e progressioni inventive e coordinate dell'inter-montaggio

SI E' SCRITTO tanto sulla tecnica della ripresa — esposizione, obbiettivo, angolazione, illuminazione, inquadratura ecc. — che un dilettante serio può anche diventare facilmente un abile operatore.

Non ci si è occupati molto invece del fatto che egli deve curare anche il montaggio; e la necessità di assolvere tutte e due le funzioni può portare a risultati migliori di quando vi sia una netta divisione dei compiti. Infatti, in questo caso egli può girare per il montaggio: ossia, se ha già in mente la versione definitiva — montata — del suo film, può risparmiare pellicola riprendendo una stanza, ad esempio, dall'angolo che risulta più logico dopo l'inquadratura precedente anziché riprendere la stessa azione da tre diversi angoli per poi scartarne due. Inoltre, cosa più importante, ogni particolare di un quadro — la direzione della sorgente luminosa, il ritmo e la velocità dell'azione, l'opportunità che la persona entri nell'inquadratura o vi si trovi già — può essere meticolosamente predisposto in modo che fluisca ininterrottamente dalla fine del quadro precedente, sia questo già stato ripreso o no. Un simile controllo totale del proprio film, se esercitato coscientemente, consente di ottenere una stringente continuità nel risultato finale.

Certo, deve essere chiaro che un film non è fatto di singole inquadrature — per quanto attive, eccitanti o interessanti — ma che alla fine quello che conta è il modo in cui queste inquadrature sono collegate, il rapporto che si viene a creare tra loro. Se si può dire che la macchina ha la stessa funzione dell'occhio che vede e registra, si può anche dire che il montaggio ha la funzione del cervello che pensa e coordina. Intendo dire, con ciò, che il significato, il valore emotivo delle singole impressioni, il rapporto fra i singoli fatti osservati dipende, nella preparazione del film, dalla forza creativa del montaggio.

Ad esempio il tempo di durata che si dà ad una certa inquadratura è in effetti una affermazione della sua importanza. Supponiamo che si voglia mostrare una persona che entra in un grande palazzo (un edificio pubblico che bisogna in qualche modo identificare) per compiervi una certa azione. Occorreranno probabilmente due inquadrature successive: un campo lungo dall'altro lato della strada per identificare

l'edificio e un primo piano (possibilmente « pan ») per identificare la persona che entra. E' molto probabile che il campo lungo dell'edificio, la cui altezza risulterà ingigantita da una prospettiva bassa, riesca molto più interessante — dal punto di vista visivo — della « pan » in primo piano. Ma nessuno si sognerebbe mai di tenere le due inquadrature sullo schermo per la stessa

durata di tempo. Se per il racconto la azione più importante fosse quella di entrare nell'edificio, allora il dilungarsi sull'aspetto architettonico rallenterebbe l'azione e darebbe all'aspetto dell'edificio una importanza sproporzionata rispetto alla azione. Bisognerebbe perciò far durare la inquadratura dell'edificio soltanto il tempo necessario perché lo si identifichi e quindi



→
Ognuna di queste inquadrature del film *A Study of Choreography for Camera* (1945) appartiene a diverse riprese successive della sequenza del balzo; ma l'omogeneità dello sfondo del cielo e la direzione del movimento entro l'immagine le fondono in un unico quadro a velocità ritardata che si può supporre segua il ballerino mentre si slancia, si libra in aria e atterra. Con tale tecnica si ottiene un balzo la cui durata è cinque o sei volte maggiore di quella normale e si crea così aspettativa e tensione.



Studiata in modo da suggerire diversi ordini di tempo simultanei, questa sequenza di Ritual in Transfigured Time (1946) inizia con l'orientamento spaziale delle due donne. La continuità è mantenuta dal movimento della mano che introduce la ragazza al suo ingresso nella stanza e la conduce, attraverso un controcampo, al terzo quadro. Una volta stabilita a velocità normale questa localizzazione contrapposta, le due ragazze non sono più riprese insieme: inquadrandole separatamente è possibile ritrarne una a tempo sempre più ritardato (sino a 128 immagini al secondo) mentre compie una determinata azione insieme all'altra che si muove invece a velocità normale.

riprendere il più rapidamente possibile il filo dell'azione.

Se invece, supponiamo, nel racconto la persona ha sognato di andare in quel luogo — se l'edificio (magari un'università) rappresenta per lei la realizzazione di una speranza, il luogo dove dovrà trascorrere molti anni o qualcosa del genere — allora occorrerebbe invertire il tempo del montaggio delle due inquadrature perché la macchina, come un occhio, dovrebbe fissare ed osservare l'edificio e magari indugiare amorosamente sulla sua struttura. Visivamente, il molto tempo dedicato all'edificio suggerirebbe l'idea che la struttura stessa, come « luogo » è importante per la persona in questione.

Nel montaggio, dunque, la durata non serve soltanto a mostrare o ad identificare qualcosa, ma è anche un'affermazione di valore, di importanza. Nel determinare il tempo della durata bisogna valutare attentamente l'importanza relativa di ogni inquadratura. E se questo viene fatto dalla

stessa persona che effettua le riprese, ci sarà soltanto un minimo di pellicola che finisce (o dovrebbe finire) nel cestino.

Il tempo, nel senso di durata, può in effetti divenire un elemento ancora più attivo quando crea tensione. Si tratta qui del rapporto fra la durata dell'oggetto o della azione entro l'inquadratura e la durata dell'inquadratura stessa. Direi che in generale (vi possono essere eccezioni in casi specifici) quando la durata dell'inquadratura supera la durata dell'azione si ha un rallentamento della tensione e viceversa. Perciò l'inquadratura statica di un edificio finisce per annoiare se la si fa durare più di quanto occorra per identificare o valutare l'edificio: la curiosità attiva dell'occhio si soddisfa molto presto.

Inoltre nell'inquadratura statica vediamo qualcosa che — lo sappiamo — dura più della durata dell'inquadratura. Sappiamo che all'edificio non succederà nulla anche quando cesseremo di vederlo, e perciò la tensione manca. Ma l'inquadratura statica

di una persona in equilibrio su una gamba sola, ad esempio, si può far durare molto più a lungo perché sappiamo che quella azione deve concludersi; perciò più guardiamo, più la tensione aumenta, finché la persona cede, l'azione è conclusa, la nostra aspettativa è soddisfatta e ci distendiamo.

E' il fenomeno della durata come tensione che spiega perché il movimento rallentato — che in sé è ben poco attivo — crea spesso una tensione maggiore del movimento normale o rapido, poiché la tensione nasce dal nostro desiderio di vedere realizzate le nostre previsioni. Un esempio dell'impiego della durata come tensione è l'ultima sequenza del mio breve film di danza, *A Study of Choreography for Camera*. Il ballerino si stacca da terra per un balzo e il quadro è interrotto mentre il suo corpo sta ancora salendo nell'inquadratura. Segue un'inquadratura contro il cielo delle sue gambe che planano orizzontalmente — il culmine del balzo. Segue ancora un'inquadratura in cui egli comincia a scendere e infine una in cui tocca terra. Tutto questo venne ripreso a velocità rallentata: non si ha la sensazione di un movimento rapido o enfatico. La sequenza dà piuttosto la sensazione di un lento fluttuare. Pure, direi che crea più tensione di qualsiasi altra sequenza dei miei cinque film, per la semplice ragione che cinematograficamente il balzo dura molto più di quanto potrebbe durare in realtà. Durante questo scorcio di tempo il pubblico aspetta che il ballerino ritorni a terra, come sa che deve accadere prima o poi.

Il fatto che questa sequenza consista di quattro inquadrature non contrasta con la idea di durata poiché le inquadrature sono così identiche — cinematograficamente — da costituire sotto tutti gli aspetti e a tutti i fini un'unica inquadratura. Il punto rimane essenzialmente lo stesso, e cioè che si è dato all'immagine del balzo una durata che supera di molto l'aspettativa normale che attende di essere soddisfatta.

E' importante anche che la durata complessiva della sequenza sia stata raggiunta impedendo che ognuno dei singoli quadri soddisfacesse la necessità normale. Il primo quadro venne cioè interrotto proprio al punto in cui il ballerino cominciava a scendere, il secondo anche e il terzo venne interrotto appena prima che il ballerino toccasse terra. Nel secondo e terzo quadro anche l'ascesa è tagliata perché una volta che il ballerino ha spiccato il salto farlo vedere ancora che si innalza sottintenderebbe una caduta tra un quadro e l'altro. In altri termini, nessuna singola azione venne portata a compimento e perciò l'azione successiva veniva intesa non come una azione nuova e indipendente ma come un proseguimento della precedente ancora incompiuta.

In questo senso, il movimento o l'azione avvengono « per attacchi » (« across the splice ») e questo principio di attacco all'interno di un'azione è fondamentale per



il problema della continuità di un film, anche quando l'azione non è violenta come un balzo in aria. La mancata comprensione dell'importanza di questa tecnica spiega il ritmo balbuziente di tanti film di dilet-tanti. L'azione viene mostrata più e più volte fino al compimento. La nostra aspet-tativa viene soddisfatta fino alla nausea. Ci distendiamo, e l'azione successiva è una nuova azione che deve ricominciare da capo ad attirare il nostro interesse e la no-stra attenzione.

Questo elemento è tanto importante per l'intensità e la continuità che un film do-vrebbe essere progettato in modo da effet-tuare il maggior numero possibile di at-tacchi durante l'azione. Prendiamo un fatto che consista in due momenti d'azione di-visi da una pausa: ad esempio un uomo che si avvicina a un tavolo, scosta una seg-giola e siede. E' un'azione che va ripresa in due parti: un campo lungo che mostra l'avvicinarsi dell'uomo e un primo piano che mostra, poniamo, i particolari della cena che egli sta per consumare.

Normalmente (e supponiamo di voler il-lustrare l'azione normalmente) c'è una pau-sa al momento in cui l'uomo arriva vicino al tavolo e si prepara ad iniziare l'azione di scostare la seggiola. La tentazione è di ri-prendere il percorso e l'arrivo in campo lungo e di iniziare il primo piano quando l'uomo scosta la seggiola, compiendo l'at-tacco nella pausa tra queste azioni. Ma si otterranno una continuità, una tensione e un interesse molto maggiori interrompendo il campo lungo appena prima che l'uomo si fermi, iniziando il primo piano con il suo arrivo (facendolo entrare nell'inquadratura) e facendo seguire la pausa e lo scostamento della seggiola — oppure continuando il campo lungo finché l'uomo ha cominciato a scostare la seggiola e attaccando il primo piano quando il movimento della seggiola è già iniziato.

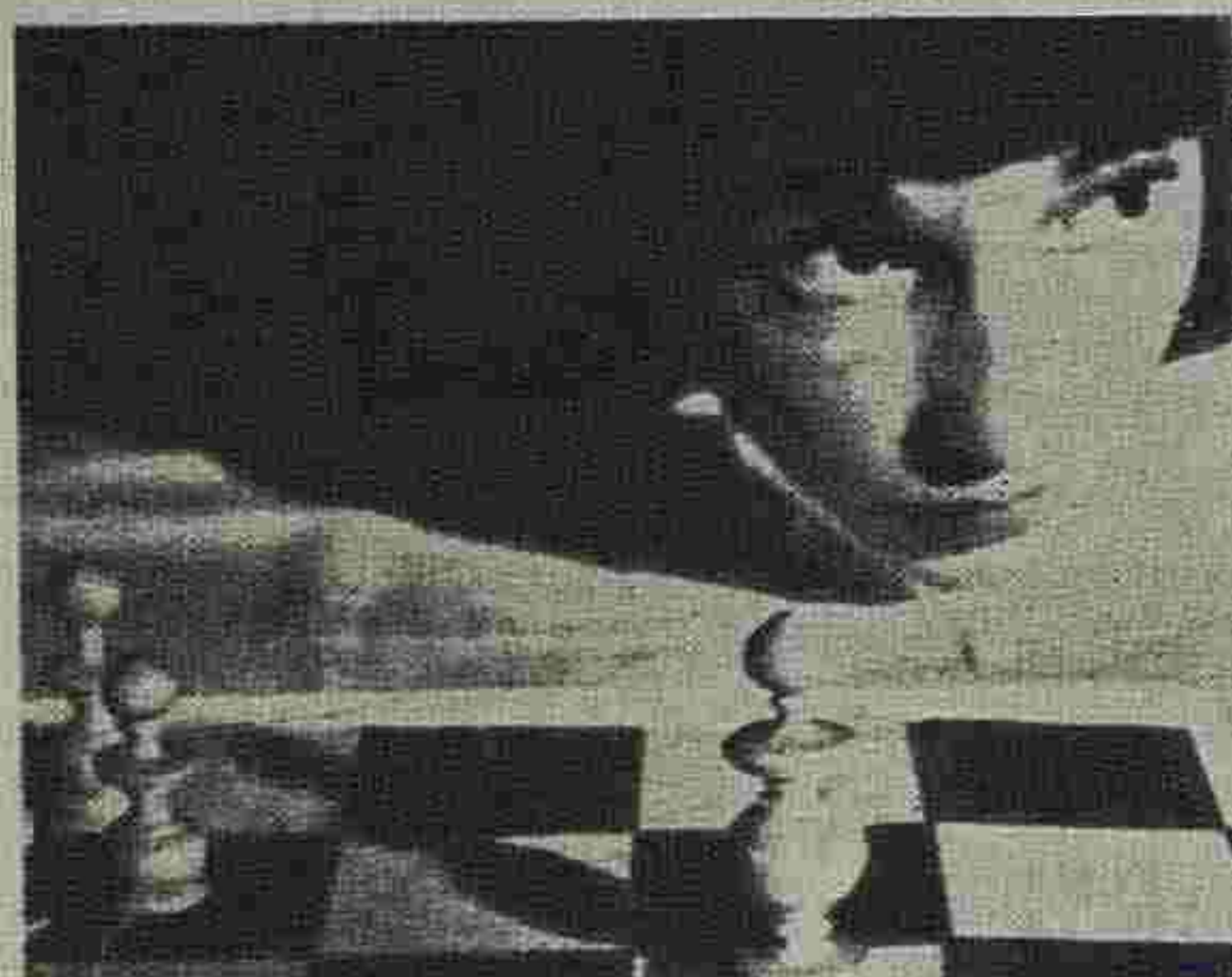
Evidentemente, per adottare una tecnica del genere occorre avere una chiara visio-ne del montaggio prima di iniziare le ripre-se, a meno che, s'intende, non ci si possa permettere di sciupare pellicola riprenden-do tutto l'episodio sia in campo lungo che in primo piano per poi buttare via metà dell'uno e dell'altro. E' difficile mettere le forbici nei propri film, ma il sacrificio di qualche fotogramma — quelli che paralizzano il film — è compensato dal ritmo fluido e serrato che si verrà ad ottenere.

Non si potrà mai apprezzare abbastanza la serrata continuità di durata che si può creare con il movimento realizzato per at-tacchi. Evidentemente, un requisito fonda-mentale per questa tecnica è l'unità di tempo e di ritmo del movimento, ma una volta che la si è raggiunta e accuratamente sottolineata cinematograficamente (con la angolazione, la luce, ecc.) la si può sfrut-tare per collegare anche luoghi che sono nettamente separati nella realtà.

Nel film di danza *A Study of Choreo-graphy for Camera*, il ballerino appare in



L'impiego di opposti orientamenti d'una medesima persona, montati in modo alterno, serve a creare l'illu-sione d'una duplice personalità. In questi tre fotogrammi la ragazza guarda verso destra come se seguis-se un'azione fuori del quadro...



...mentre in questi tre altri l'azione del correre e dell'arrampicarsi della medesima ragazza è interrotto dal suo guardare a sinistra, come se si ve-desse nelle precedenti inquadrature.



in campo lungo nettamente profilato con-ro il cielo mentre comincia ad abbassare la gamba che era alta nell'aria. Il tempo di quest'azione è chiaramente definito pri-ma che la gamba raggiunga l'altezza della vita. A questo punto c'è uno stacco. Con-tro lo sfondo dell'interno di un apparta-mento, vediamo il primo piano (in modo che il movimento domina l'ambiente) di una gamba che si abbassa dal margine su-periore dell'inquadratura allo stesso grado di velocità impiegato nel precedente campo lungo. Sembra così che il ballerino sia pas-sato dall'esterno all'interno in un movi-mento unico, tanto l'azione condotta per at-tacco domina i due capi dell'attacco stesso.

Questa tecnica può essere portata ancora più avanti (o, più precisamente, in una di-versa direzione) per dare ad un'azione che si ripete l'illusione di essere un'azione con-tinua. Infatti, quando un movimento non è compiuto, si suppone che quello succes-sivo sia la continuazione del movimento in-compiuto. Il balzo del ballerino descritto

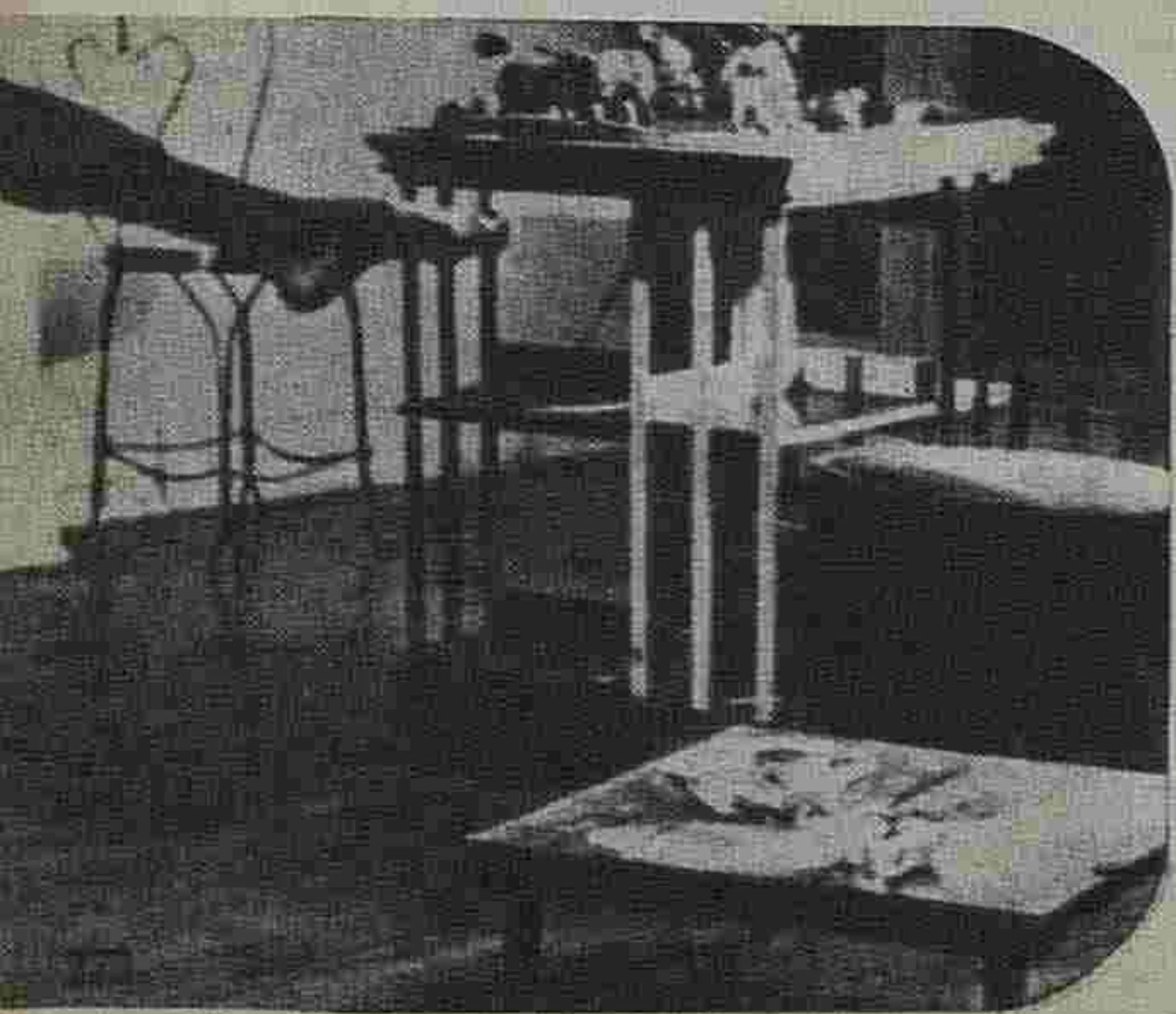
più sopra ne è un esempio, perché in real-tà lo stesso balzo venne ripetuto quattro volte e venne reso continuo nel film la-sciandolo incompleto fino al termine della quarta inquadratura.

Con la stessa tecnica ho ottenuto una lunga caduta alla fine del mio film, *Ritual in Transfigured Time*. In questo caso la persona cadeva da una notevole altezza per quattro volte contro uno sfondo neutro. Sia l'azione che la zona ove questa si svolgeva erano ripetute, ma poiché il corpo cadeva ogni volta verticalmente attraverso il qua-dro, in modo che la scomparsa dal margine inferiore dell'inquadratura fosse immediata-mente seguita dalla ricomparsa al margine superiore dell'inquadratura successiva, le quattro inquadrature unite davano la sen-sazione di un movimento continuo.

Tanto il balzo che la caduta avvengono contro sfondi piuttosto neutri che non si possono identificare come campi ripetuti. Ma la continuità di movimento ottenuta per attacco è talmente forte che anche uno



*A sinistra: Cinque inquadrature, tutte d'una medesima sequenza di *Ritual in Transfigured Time* che dimostrano come si possa accentuare uno schema di movimenti, scam-biando le persone, in modo che proprio su di esso — e non sulle persone — si concentri l'attenzione dello spet-tatore. In questo caso si voleva mostrare le temporanee interruzioni del procedere di una persona a causa del-l'interferire di altre. Dapprima due giovani si muovono scambievolmente incontro salutandosi; indi il saluto, che ora ha luogo fra altri due, risulta d'ostacolo al procedere d'una terza persona; nella terza inquadratura, il saluto si effettua tra altre persone ancora, costringendo una ragazza a fermarsi ed a girare; nella quarta la ragazza gira attorno ad una persona che non è però una di quelle dell'inquadratura precedente; nell'ultima si vede la ragazza*



Nel film A Study in Choreography for Camera, la Deren — per affermare l'idea che la danza è una forma di movimento diverso dal camminare — ha ripreso il ballerino Talley Beatty con un particolare uso di lenti che accelerano notevolmente la velocità reale da lui impiegata nel percorrere una determinata distanza; nelle altre tre inquadrature si ha un tipico esempio del come un movimento continuo possa collegare luoghi in realtà separati. L'unità del ritmo a cui Beatty abbassa la gamba e l'angolazione con cui questa entra nell'inquadratura d'interno, stabiliscono una continuazione logica tra quest'ultimo fotogramma ed i due precedenti d'esterno, malgrado il mutamento d'ambiente.

sfondo identificabile diviene poco importante quando ci si aiuta con un'abile angolazione. In altra occasione, parlando particolarmente di ripresa fotografica, di angolazioni ecc., descrivevo una sequenza in cui una ragazza si arrampica su una grossa radice divelta.

Per scopi emotivi attinenti al film, era necessario prolungare il tempo della scalata assai oltre quello effettivamente necessario. Perciò la ragazza si arrampicò tre volte sulla radice, entrando dal basso dell'inquadratura e uscendo dall'alto ogni volta. La prima inquadratura era angolata dall'alto, come se la ragazza fosse in basso; la seconda dal livello normale, come ad altezza d'occhio; la terza angolata verso l'alto, come se la ragazza fosse più su. La radice aveva una forma molto caratteristica e lo spostamento d'angolo non ne mutava l'aspetto in modo tale da non poterla riconoscere, ammesso che la si volesse riconoscere come ripetuta. Ma i movimenti attraverso l'inquadratura e gli attacchi erano così serrati che le tre inquadrature della radice sembravano la continuazione di una zona che avesse soltanto un'unità e una simiglianza strutturale. Non si poteva riconoscerla come ripetizione.

L'applicazione più spinta da me sinora tentata di questo principio, è stata la sequenza della festa in *Ritual in Transfigured Time*. La mia idea era che la gente va alle feste per stabilire contatti personali, sociali, e che se si eliminassero tutte le lunghe e statiche pause di conversazione, si avrebbe una specie di balletto di persone che si muovono incontro, si sfiorano e si

sorpassano per raggiungerne un'altra, si salutano ecc. Soprattutto volevo esprimere l'idea che tutte queste diverse persone si trovano lì per lo stesso motivo e fanno sostanzialmente la stessa cosa e perfino gli stessi movimenti — che l'unità dello schema generale dei movimenti trascende la varietà degli individui interessati.

Prima feci una serie di inquadrature in cui diverse persone si avvicinano, si fanno dei cenni, si stringono le mani ecc. pressappoco allo stesso modo. Poi montai insieme, ad esempio, due giovani nel momento in cui si riconoscono e cominciano ad avvicinarsi e feci seguire l'inquadratura di un'altra coppia in una fase successiva dello stesso movimento; poi altre due persone che si incontrano, si stringono la mano e cominciano a girare; altri due finiscono una specie di giro uno intorno all'altro, cominciano a separarsi e infine due persone, schiena a schiena, si allontanano in direzioni opposte.

Poiché le persone sono tutte diverse e non si tratta di un'azione cumulativa — nel senso che non si conclude nella narrazione di un fatto vero e proprio — l'unica cosa che fa da connettivo e dà l'impressione che un'inquadratura sembri discendere dall'inquadratura precedente è il movimento che non si arresta mai, ma continua nell'inquadratura successiva. Se il montaggio nel movimento può determinare tensione e continuità in cinquanta metri di pellicola che non hanno un preciso legame di racconto, potrà certo compiere miracoli nella soluzione di sequenze più semplici in cui l'interesse è tenuto vivo anche dall'azione, dall'intreccio e dai personaggi.

Altro principio importante è che anche le interruzioni controllate servono a creare illusioni nel tempo e nello spazio cinematografico. La continuità e la durata così come si ottengono con il montaggio diretto dell'azione o del movimento secondo un'unica linea ininterrotta, si possono anche ottenere con un'attenta ed abile dosatura delle interruzioni. Questo metodo, noto come inter-montaggio, presuppone che l'azione sia ritenuta continua anche durante il periodo di tempo in cui non la si vede.

L'inter-montaggio viene usato soprattutto quando si tratta di stabilire una comunicazione fra due persone. Le inquadrature si susseguono nell'ordine di « azione, reazione, azione », come quando si ha un primo piano di qualcuno che parla, un altro che risponde e poi il primo che replica di nuovo. In questo caso l'azione iniziata da una persona viene portata avanti dall'altra persona e poi di nuovo continuata o completata dalla prima.

Perché l'inter-azione rimanga vivace, occorre interrompere le azioni individuali. Bisogna che la palla continui a rimbalzare tra i due e non si fermi a lungo né da una parte né dall'altra. Se il ritmo di questo rimbalzare è abbastanza rapido e la posizione o l'attività dei due « poli » è abbastanza intensa da rimanere impressa nettamente, è possibile creare l'illusione di azioni che si svolgono simultaneamente in luoghi divergenti. E' il caso di sequenza con azioni parallele, come quando vediamo alternarsi la posizione critica dell'eroina che sta per essere investita dal treno e lo sforzo violento dell'eroe per arrivare in tempo a

salvarla. Il ritmo dell'azione e del montaggio è frenetico, ed è il rapido passaggio da un'azione all'altra che crea l'impressione che le azioni avvengano simultaneamente e siano collegate tra loro.

Ma è possibile creare non soltanto una simultaneità cronologica, bensì anche un senso di immediato rapporto spaziale (anche quando in realtà non esiste) con un montaggio più lento, se si cura attentamente nella ripresa l'orientamento della persona nell'inquadratura. Così, se si riprende una persona voltata nettamente verso sinistra (e perciò evidentemente interessata a qualcosa che si trova a sinistra, fuori dal campo visibile) e vi si fa seguire, supponiamo, l'inquadratura di una persona voltata nettamente a destra, l'impressione inevitabile è che i due si guardino. Evidentemente tutt'e due le persone, o almeno una di esse, devono essere riprese in primo piano, perché un vasto spazio intorno ad entrambi distruggerebbe l'impressione della loro vicinanza.

In effetti, la continuità creata da un esplicito orientamento spaziale può essere effi-



Altre inquadrature di film della Deren: sopra, da *Meshes of the Afternoon* (1943) e, sotto, da *Meditation on Violence* (1948) nei quali la Deren ha pure applicato i principi dell'inter-montaggio.



In *Ritual in Transfigured Time*, la Deren ricorre all'impiego di immagini in negativo.

cace quanto il movimento continuo per collegare anche luoghi in realtà separati. Nel mio *Ritual in Transfigured Time* c'è un primo piano di un giovane che guarda attentamente verso il margine destro della inquadratura (ripresa a New York); segue l'inquadratura di una ragazza che fugge diagonalmente da sinistra a destra, ripresa su una spiaggia di Long Island. Qui l'unità di direzione (essendo stato chiarito in precedenza che la ragazza fugge dal giovane) crea l'impressione che i due si trovino nello stesso luogo e nello stesso tempo.

Se poi a questo orientamento spaziale si aggiunge la continuità di movimento precedentemente descritta, è possibile creare un ordine di simultaneità davvero straordinario. Nella sequenza finale del mio film *At Land*, la ragazza viene ripresa mentre ripete l'azione che si era già svolta nei sette ambienti che si vedono prima nel film. Ma a metà dell'azione si interrompe bruscamente e guarda fisso fuori dal quadro, muo-

vendo gli occhi e il capo da sinistra a destra come se seguisse un'azione. Fra una e l'altra di queste sette inquadrature è inserita l'inquadratura, da un angolo opposto, della stessa ragazza che corre rapidamente da sinistra a destra nella parte opposta dello stesso ambiente.

Qui l'azione « per attacco » è il movimento alternato — da sinistra a destra — compiuto dalla ragazza che guarda e da quella che corre. Si ha l'impressione che la ragazza corra all'indietro nel tempo — attraverso tutte le azioni che lei stessa ha compiute e che ora si vede compiere — e che essa stessa che le compie possa vedere anche quella che corre. Questa descrizione della sequenza è goffa e complicata, ma ciò è dovuto al fatto che la realtà creata è

talmente visiva che è quasi impossibile descriverla in parole.

Con questi artifici non soltanto diversi periodi di tempo si possono rendere simultanei, ma anche *diversi ordini di tempo* si possono far apparire come accadessero simultaneamente. Nella parte iniziale di *Ritual in Transfigured Time* c'è la sequenza di una donna che arrotola un gomitolo di lana mentre un'altra donna tiene la matassa. Prima si vedono le due donne sedute di fronte e poi, una volta stabilito questo fatto, vengono alternati mezzi primi piani di profilo dell'una e dell'altra. Però, mentre la donna che arrotola il gomitolo è ripresa a velocità normale (ventiquattro immagini al secondo) le successive inquadrature della donna con la matassa sono a ve-





Sopra: Un'inquadratura di *At Land* (1944), dove la Deren giocando sulle combinazioni di tempo e di spazio riesce, tra l'altro, a rendere la sensazione del camminare sognando ad occhi aperti. Sotto: La danza del duo Rita Cristiani e Frank Westbrook in *Ritual in Transfigured Time*.

locità sempre più ridotta: la prima a ventiquattro immagini al secondo, la seconda a circa quarantotto, la terza a sessantaquattro e la quarta a centoventotto. Così il tempo di una donna rimane normale mentre quello dell'altra diviene sempre più lento: ma con l'inter-montaggio sembra che siano simultanei.

Non è possibile affrontare separatamente la ripresa e il montaggio senza risultati disastrosi, come ammetterà facilmente chiunque abbia riportato da una vacanza un buon numero di fotogrammi scompagnati e improvvisati che non è poi riuscito a cucire insieme in un film. Per quanto i singoli fotogrammi siano eccellenti dal

punto di vista pittorico, non si possono collegare in un film che abbia una certa continuità, a parte il caso di qualche fotogramma che, per combinazione, abbia lo stesso ritmo o qualche altro elemento in comune.

Uno dei fattori che determinano questo inconveniente è l'abitudine di lasciare accumulare la pellicola impressionata e di svilupparla poi tutta insieme al ritorno a casa. A mio avviso, se i dilettanti facessero di tutto per vedere il materiale già ripreso prima di impressionare dell'altra pellicola, sarebbero in grado di effettuare le riprese già pensando al montaggio del film. Durante la guerra non avrei potuto girare i

miei film se la pellicola monocroma Asco che usavo non avesse potuto venire sviluppata in tempo perché io potessi vedere i provini della giornata prima di proseguire nel lavoro; infatti, nonostante tutte le più accurate previsioni sulla carta, solo nel film si può vedere esattamente il ritmo di movimento che bisogna poi mantenere, o il riferimento di direzione di cui bisogna tenere conto nell'inter-montaggio.

Credo sia ormai evidente che quando si concepisce il montaggio come parte organica della preparazione di un film — nel senso di effettuare le riprese pensando al montaggio — le combinazioni che si possono ottenere con gli attacchi, il ritmo, lo orientamento spaziale, ecc. possono essere infinite o per lo meno estremamente interessanti. Non esistono regole fisse su quando e dove bisogna far seguire a un primo piano un campo lungo o viceversa, perché è cosa che non si può concepire come un problema di montaggio indipendente dal lavoro di ripresa e dal film nel suo insieme. In alcuni casi a un primo piano bisogna far seguire un altro primo piano, come quando occorre stabilire la vicinanza di persone che in realtà sono separate: in altri casi lo stesso procedimento sarebbe privo di logica, di tensione, di continuità o di qualsiasi altro pregio cinematografico.

Con tutte queste possibilità a disposizione di chi gira un film, è inconcepibile che da tanti cinevidottisti si continuino ad ignorare i vantaggi creativi di un montaggio preordinato.

MAYA DEREN





Camilla (Anna Magnani) riceve in dono dal Vicerè (Duncan Lamont) la carrozza d'oro e sembra quasi non credere alla realtà del munifico dono

FILM DI QUESTI GIORNI

LA CARROZZA D'ORO

Regia: Jean Renoir - Soggetto: da un atto unico di Prosper Mérimée - Sceneggiatura: Jean Renoir, Renzo Avanzo, Giulio Macchi. - Fotografia: Claude Renoir. - Scenografie: Mario Chiari. - Costumista: Maria De Matteis. - Musica di Antonio Vivaldi e di autori ignoti del sec. XVII. - Produttore: Francesco Allia - Interpreti: Anna Magnani (Camilla), Duncan Lamont (Vicerè), Paul Campbell (Felipe), George Higgins (Martinez), Odoardo Spadaro (Don Antonio), Riccardo Rioli (Ramon), Nada Fiorelli (Isabella), Gisella Mathews (Marchesa Altamirano), Elena Altieri (Duchessa di Castro), Ralph Truman (Duca di Castro), William Tubbs (Oste), John (Capitano delle guardie), Dante (Arlecchino), Rino (Tartaglia), Renato Chiantoni (Fracassa), Giulio Tedeschi (Baldassare), Alfredo Kolner (Florindo), Alfredo Medini (Pulcinella), Fratelli Medini (4 bambini), Cecil Mathews (Barone), Fabo Keeling (Visconte), Lina Marengo (Vecchia commediante). - Produzione: Panaria Film (e produttrice associata Hoche Production di Parigi), 1952.

ad opere genuine e felici egli ne alterni di stanche e costruite con scampoli delle precedenti. Il caso de *Les Belles de nuit* è, a mio avviso — e in questo dissento dal Terzi — intermedio: se cioè la trovata iniziale e taluni suoi sviluppi godono di una freschezza rinnovatrice, il tessuto narrativo risente di una certa qual meccanicità raggelante, la cui riprova può individuarsi in una vera e propria ripetizione di antiche

trovate, le quali si alternano ad altre di più spiccata originalità. *Les Belles de nuit* non riesce quindi a ripetere l'eccezionale *exploit* di *Le silence est d'or*, dove Clair riepilogava sé il proprio passato, ma immergendolo in una nostalgica atmosfera da sottile "recherche du temps perdu", intesa in un senso troppo personale per non suonare autentica e, direi, necessaria (pensiamo che il film fu il primo girato in patria dal regista dopo una dozzina d'anni d'esilio). Alla luce de *Les Belles de nuit*, comunque, ci si accorge anche meglio di un fatto già constatato: vale a dire che un film come *La Beauté du diable* costituiva, da parte di Clair, un pericoloso scivolone lungo una via a lui sostanzialmente estranea, quella di un "engagement", dove i concetti tendevano pericolosamente ad assumere tra le sue mani la forma di grevi e opachi "gags". Mi si perdonerà questa digressione clairiana: *Les Belles de nuit* è uscito ora sui nostri schermi, col titolo *Le Belle della notte*, e non ho voluto passarlo sotto silenzio, senza peraltro esaminarlo di proposito, essendo il film stato già recensito su queste colonne all'epoca della sua presentazione veneziana. In merito all'edizione italiana mette ancora conto di lamentare il fatto che tutte le canzoncine siano state doppiate: il che, trattandosi di un film ad andamento vaudevillistico, crea un notevole disagio nello spettatore. Senza contare che un simile trattamento, sia pure tecnicamente corretto, ci riporta al tempo, che

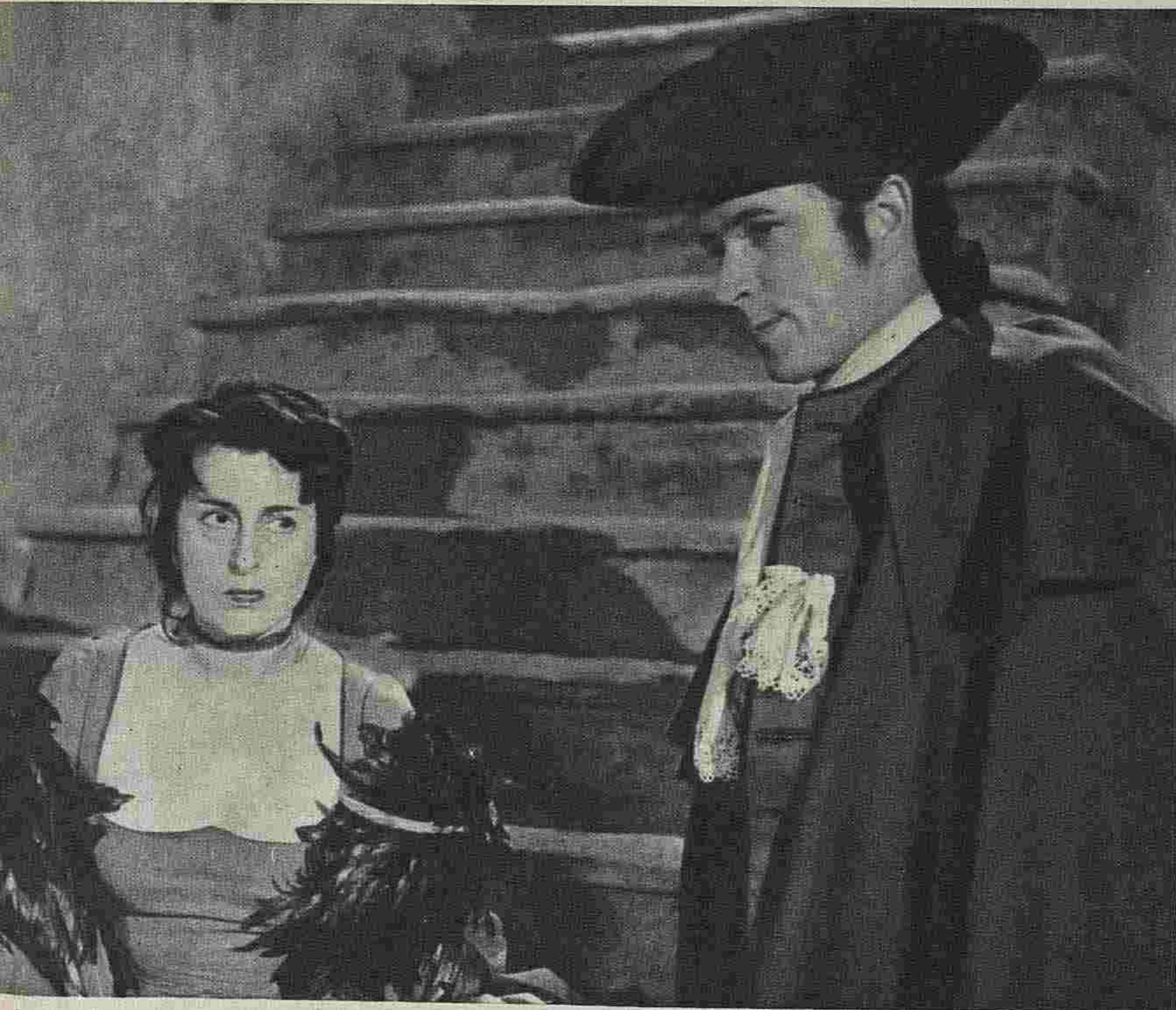
SI E' FATTO un gran discutere, negli ultimi anni, sulla decadenza di alcuni grandi registi. Ma è evidente che sarebbe pericoloso generalizzare. C'è decadenza e decadenza. A parte il fatto che in taluni casi la "grandezza" dei registi in questione era soltanto presunta, o affermata in tempi in cui la riflessione critica sul cinema veniva guidata da criteri oggi storicamente ed esteticamente non più attuali. Tanto per esemplificare, è chiaro che una cosa è la decadenza di un Lang o di uno Sternberg, da anni arresi — con maggiore o minore grazia — di fronte ai dettami e alle formule di una produzione in serie, ed un'altra la decadenza di Clair, sostenuta da taluni in base alla assurda pretesa che un regista, per "evolversi", debba necessariamente rinunciare al proprio mondo, ormai compiutamente definito, cioè al proprio stile. Il caso Clair è tra i più rappresentativi, e un buon contributo alla sua valutazione l'ha recato di questi giorni Corrado Terzi, a proposito de *Les Belles de nuit* (1). A Clair sta succedendo qualche cosa di analogo a quanto capita a Jean Anouilh, il numero uno, forse, del teatro francese, cui viene invariabilmente rimproverato da parte della critica, ad ogni sua "prima", di non saper scrivere che una sola commedia, dalle cento variazioni. Mentre è ben legittimo che un artista consacrì la propria attività all'approfondimento di quello che ha scoperto essere l'ambito, sia pure non smisurato, dei propri interessi. Il che non impedisce che

speravamo superato, dei peggiori nefasti del doppiato. (Sempre in tema di edizioni italiane: sta circolando nelle nostre sale, in copia, grazie a Dio, originale, con sottotitoli, il delizioso e conturbante *Jeux interdits* di René Clément: ebbene, dopo i commenti suscitati a Venezia e per suggerimento, credo, dei distributori, al film sono stati aggiunti un prologo ed un epilogo — recitati dagli stessi due piccoli protagonisti — i quali tendono a far sì che la storia raccontata risulti soltanto immaginaria, letta in un libro. L'espedito è modesto, anche se realizzato con garbo, e dubito forte che possa ottenere i risultati psicologici sperati, nei confronti dello spettatore suggestionabile).

Ma torniamo a Renoir. Il suo caso non somiglia né a quello di Lang né a quello di Clair. E' il caso di un regista, che, con-

tosa farsa di costume Renoir si dimostri assolutamente sprovvisto di quella levità allusiva, di quella consapevolezza di un particolare ritmo quasi ballettistico, cui pur aveva mirato. Con *La Bête humaine* (1938) egli aveva ormai posto il suggello ad una fioritura artistica, quella del realismo francese sonoro, di cui era stato il rappresentante più insigne e cui aveva dato più di un'opera maestra, prima fra tutte *La Grande illusion* (1937). In *La Règle du jeu* era invece evidente l'affannosa ricerca di un nuovo stile, di una nuova chiave entro cui travasare contenuti che non si poteva non considerare coerenti con la parabola precedente dell'autore. Ma di qui ad accettare il richiamo a Beaumarchais, avanzato da qualche critico, ci corre. Anche se da un punto di vista polemico al film va riconosciuta una sua importanza, tanto più signi-

pur essendo trascorso il periodo del suo vero e proprio esilio (del quale, d'altronde, Renoir non si è mai mostrato del tutto malcontento), rinuncia a trovare fonti d'ispirazione nel suo paese, pur tanto mutato, e si spinge a cercarle prima in India, poi in Italia. Non solo, ma l'esponente più autorevole di un movimento realistico tra i più fecondi della storia del cinema giunge a convincersi che « la strada che conduce alla poesia passi per un'altra direzione... ». E si mette al lavoro per « trovare un nuovo linguaggio, una nuova poetica del film: un linguaggio e una poetica, direi, che avevo sfiorato, tanti anni prima, con *La Règle du jeu*. In altre parole, si trattava di rinunciare a una forma cruda e naturalistica, e a una sostanza che a tutti i costi doveva essere polemica, e con un messaggio, per trovare il modo di mettere in primo piano, mediante una forma originale, direi più delicata e meno violenta, i "caratteri" dei personaggi, e un "quadro" immenso, vastissimo, che da solo contenesse la spiegazione o almeno la giustificazione di quanto quei caratteri stavano a indicare » (3). Le contraddizioni erano già evidenti in questo discorso: quale film più polemico e "a messaggio" de *La Règle du jeu*, cui pur il regista intendeva richiamarsi nell'affrontare la sua nuova esperienza? Quelle che contano sono, comunque, le opere. E il primo frutto del mutato indirizzo si chiamò *The River*, dove Renoir si illuse di spiegare certi moti psicologici dei personaggi attraverso l'ambiente, che doveva assurgere a protagonista del dramma. In realtà, ambiente e personaggi rimasero, nell'opera, ben distinti, con il risultato che i primi rivelarono intera la propria povertà da romanzetto esoticheggiante di gusto femminile, e il secondo si presentò sotto veste puramente illustrativa. Il rispetto per Renoir fece sopravvalutare da molti critici quest'ultimo aspetto del film. In effetti, una delicata sensibilità cromatica risultava in molti quadri composti da Jean e da Claude Renoir per *The River*, ma essi finivano per rimanere inerti, avulsi dal contesto, sterilmente descrittivi. Una simile osservazione si potrebbe ripetere per *La carrozza d'oro*: è un fatto che raramente il technicolor è stato trattato con tanta consapevolezza pittorica, con tanto castigata discrezione (per lo me-

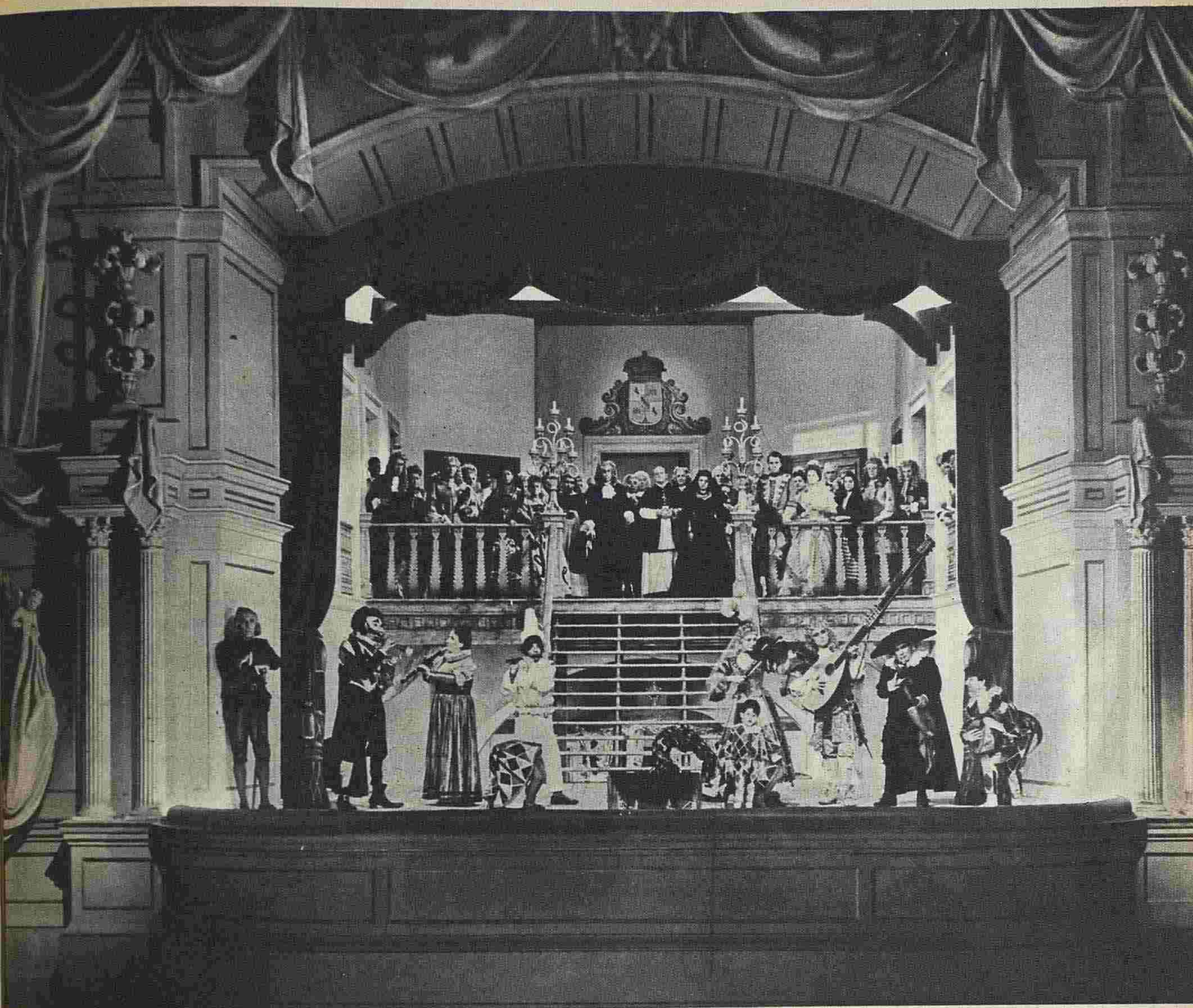


(Sopra): La Magnani e Paul Campbell, suo paziente innamorato nel film *La carrozza d'oro*; (a destra): Renoir - col megafono - mentre in India dirigeva il suo precedente film *The River*.

clusa, insieme con un periodo storico, l'espressione di un certo clima, ha ritenuto necessario mutare ambiente, esperienze, stile, ed è andato generosamente ricercando una via propria senza finora riuscire ad infilarla. Far datare la decadenza di Renoir dalla sua partenza per gli Stati Uniti è un po' troppo semplicistico. Bisognerebbe avere il coraggio di risalire più indietro, a *La Marseillaise* (1938), dove la moderna spregiudicatezza nei confronti di certi clichés storici non si accompagnava ad una vera convinzione circa le ragioni del racconto, a *La Règle du jeu* (1939), che alcuni si ostinano a considerare un capolavoro e che a me sembra un film estraneo alla sensibilità del suo autore. Reso atto a Renoir di una caustica "cattiveria", da un lato, di una tecnica precorritrice dall'altro (v'è chi trova già in *La Règle du jeu* i presagi della profondità di campo), non si può non osservare come nel giocare questa impie-

ficativa se considerata, oggi, in sede storica. Poi venne l'esilio americano, e, con esso, un incerto brancolare tra esperienze di vario genere, una tra le quali, tuttavia, positiva, quella di *The Southerner* (1945), tentativo liricamente felice di inserirsi entro una realtà nuova e vergine. Al suo ritorno nel vecchio mondo Renoir era ormai radicalmente mutato. Il suo cammino è proseguito con impegnata alacrità, ma con una certa mancanza di chiarezza. Talune sue dichiarazioni programmatiche sono apparse inficiate da una sostanziale incoerenza. L'uomo che nel suo periodo aureo aveva dichiarato: « Ce que je sais, c'est que maintenant je commence à comprendre comment on doit travailler. Je sais que je suis Français, et que je dois travailler dans un sens absolument national. Je sais aussi que, ce faisant et seulement comme cela, je puis toucher les gens des autres nations et faire oeuvre d'internationalisme » (2),





no negli episodi delle maschere, dove esso si allea ad un finissimo gusto della composizione; altrove, il colore non esce da una convenzione risaputa, e vedremo che il fatto non è privo di ragione). Ma è pur vero che i risultati di una tale esperienza, in sé stimolante, rimangono fine a se stessi, tali da non assumere un valore che vada al di là di quello decorativo e di quello sperimentale. Già che siamo in tema di colore, è bene avvertire che con troppa leggerezza, ogni volta che si discorre dell'estro con cui Renoir tratta il colore, si ritiene d'obbligo un richiamo al pennello del padre Auguste. E non voglio alludere a un richiamo generico, che è doveroso, ma a un richiamo specifico, tecnico, direi. In questo caso si tratta di un richiamo avanzato del tutto ad orecchio. La pittura di Renoir era dato, caso mai, ritrovarla in film come *Nana* o come *Une partie de campagne*. Per il colore de *La carrozza d'oro* il nome di Renoir è del tutto fuori luogo; chi voglia proprio concedersi il piacere di un riferimento pensi piuttosto a Watteau. E non

Più che un "ambiente" in *La carrozza d'oro* esiste una "cornice" deliberatamente presentata come tale: il film così come si era iniziato, si chiude su un boccascena che vi inghiotte i personaggi.

soltanto per l'epoca e il mondo qui espresso, per il gaio sciamare di maschere dell'Arte, tra cui predominano gli Arlecchini, ma anche per la pudica delicatezza con cui vengono interpretati certi garruli accostamenti cromatici, come quello delle celebri toppe del costume, appunto, d'Arlecchino. E qui torna a proposito un riconoscimento per quella squisita costumista che è Maria de Matteis, elogio che vuol riferirsi, anche esso, più che altro agli abbigliamenti delle maschere, non mancando, in quelli degli altri personaggi, qualche sciatteria, riscontrabile anche nel contributo scenografico di Mario Chiari.

Non a caso ho iniziato l'esame della *Carrozza* dal suo aspetto decorativo: esso risulta, a conti fatti, l'unico valido, sia pur parzialmente, forse quello in vista del quale il film è stato addirittura intrapreso. Ancora una volta un grande regista straniero, trasferendosi in Italia, non è riuscito a far vi-

vere un mondo suo proprio né ad inserirsi compiutamente in un mondo per lui nuovo. Neppure tentando un'esperienza a carattere culturalistico, come in questo caso. Non so fino a che punto Renoir abbia fatto proprio il soggetto da realizzare (come si sa, in origine questo film avrebbe dovuto venir realizzato da Visconti, che, curiosa coincidenza, fu a suo tempo assistente di Renoir). Ho il vago sospetto che Renoir si sia lasciato trasportare da quel generico e sprovvisto entusiasmo che sogliono avere gli stranieri nei confronti della nostra Commedia dell'Arte. Senonché, anche stavolta, come nel caso di *The River*, la cornice è rimasta estranea al racconto. Parlo di cornice, e non di ambiente, giacché, a dispetto delle dichiarazioni programmatiche del regista (« L'influenza dell'ambiente in questo film (*The River*) e negli altri che farò (a partire da *La carrozza d'oro*), è talmente importante, che senza di esso non

si potrebbero capire le azioni e le reazioni dei personaggi ») (3), un ambiente, ne *La carrozza d'oro* non esiste. Esiste invece quella che ho chiamato cornice, deliberatamente presentata come tale (il film si apre e si chiude su un boccascena che esprime e riinghiotte le fragili pedine del gioco, i personaggi). Ma è una cornice, questa del teatro, di quel teatro, con le sue maschere, che non trova legami precisi col racconto. E, d'altro canto, Renoir ne era rimasto affascinato dall'esterno, in maniera emotiva, direi, ma senza una reale consapevolezza storica. Onde egli ha dovuto rimettersi, per l'ideazione e la direzione dei brani di spettacolo dell'Arte inseriti nel film, ad uno studioso e regista teatrale italiano, particolarmente versato in materia, Vito Pandolfi. Credo che in fondo vada a quest'ultimo il merito se da esse si sprigiona un gentile sapore d'autenticità; mentre ai Renoir (Jean e Claude) rimane il merito già illustrato della loro resa coloristica. Lo spettatore può divertirsi a ritagliare mentalmente quelle scenette, ad assaporarle a sé, quasi come una serie d'antiche stampe in movimento. Piacere, non nego, raffinato, ma sterile.

Nei titoli di testa del film non figura citato l'atto unico *La carrozza del SS. Sacramento* di Prosper Mérimée, che ha fornito il primo e lontano spunto per il film. E' giusto, in fondo. Di Mérimée qui è rimasto poco o nulla: il nome e la professione di alcuni personaggi, il dono e l'impiego della carrozza. L'atto di Mérimée fa parte, come si sa, del *Théâtre de Clara Gazul*, scritto con tavolozza esoticheggiante, secondo il gusto dell'epoca, e con aperta intenzione mistificatrice, non che con intenzioni più letterarie che propriamente drammatiche. In realtà, la fortuna di talune di quelle brevi composizioni è stata ed è vivissima, sulle scene: a cominciare, appunto, dalla *Carrozza*, che reca la data del 1829. Vi si rappresenta la schermaglia, ambientata in un Peru settecentesco, tra un maturo viceré gottoso, e la sua bella e fedifraga amante Camilla Périchole, attrice celebrata, che Thornton Wilder risuscitò nel *Ponte di San Luis Rey*. Tra una minaccia e una lusinga, quest'ultima riesce a farsi regalare dal viceré la sua nuovissima e regale car-

rozza d'oro, con la quale si reca ad una funzione in chiesa, allo scopo di far schiattare di rabbia e d'invidia la città intera che la detesta. Ma sul più bello una crisi si determina in lei: e Camilla fa omaggio della carrozza al vescovo, affinché se ne serva per accelerare e rendere solenne il trasporto del Sacramento al capezzale dei moribondi. Credere che la crisi spirituale della Périchole sia autentica sarebbe ingenuo: in fondo ad essa basta averla avuta vinta col viceré. Il dono della carrozza è un mezzo come un altro, diabolicamente femminile, per cattivarsi simpatia e protezione anche da parte dell'autorità religiosa (e il vescovo è pronto a cadere nel tranello).

Ne *La carrozza d'oro* Camilla è invece una comica italiana dell'Arte, capitata a Lima con i suoi affamati compagni; una donna tanto schietta, istintiva e sensibile nella sua elementarità psicologica, quanto Camilla era ambigua, *coquette* e spregiudicata. Il viceré che s'innamora di lei, esponendosi al ricatto da parte della classe dirigente, non è un babbeo gottoso, ma un giovane mondano, cui fanno riscontro altri due spasimanti di Camilla, un torero e un bel ragazzo che si arruola soldato, incarnanti, a quanto chiarisce il Pandolfi (4), rispettivamente la forza e il sentimento, allo stesso modo che il viceré incarna l'intelligenza. Sono tre aspetti dell'amore, a cui Camilla si trova di fronte: « E ognuno dei tre, in un modo o nell'altro, la delude. Il suo solo e grande amore, quello di cui lei non ha mai coscienza, di cui anzi diffida, ma che è il solo a darle sempre vita, resta l'amore per il teatro ». Come si vede, siamo lontani da Mérimée. Qui le posizioni psicologiche si sono addirittura rovesciate: l'ambiguità nei rapporti amorosi non è più dalla parte dell'attrice, ma da quella del viceré. E Camilla reagisce ad essa con la esuberante violenza del proprio temperamento onesto e limpido. Il suo *revirement* finale ha tutt'altro sapore che nella commedia: anch'essa vuole il suo trionfo su chi le nega la carrozza (e sono i notabili della città coalizzati contro il viceré, che finisce per arrendersi loro), ma la sfida si placa in un gesto di rinuncia un poco amaro, ma commosso

e sincero. Il dono della carrozza alla Chiesa è la premessa per il ritorno all'illusione indistruttibile del teatro, rifugio per chi è passato attraverso le effimere illusioni del sentimento.

« Commedia di sentimenti », secondo la definizione del Pandolfi, vorrebbe dunque essere *La carrozza d'oro*, dove ogni personaggio della vicenda realistica dovrebbe trovare riscontro in una maschera della tradizione. Ma la sutura non avviene: tra il mondo della scena e quello reale (evocato pallidamente, senza la minima suggestione ambientale) non si verifica alcun interscambio: le intenzioni del gioco rimangono affidate a quel boccascena dal sipario rosso cui accennavo sopra. Le maschere vivono marginalmente, se pur vivacemente, la loro funzione nel film: mentre i personaggi non riescono quasi mai a sollevarsi da una piatta corvità psicologica, di cui non sono responsabili soltanto scenaristi e regista, ma alcuni attori di mediocrissimo rilievo, che Renoir ha inspiegabilmente posto a far corona alla Magnani, col risultato di farli uscire stritolati dal confronto. Senza peraltro che la Magnani brilli nel film di particolare luce. Inadatta fisicamente e per temperamento a un personaggio popolare, si, ma filtrato attraverso troppe alchimie intellettualistiche, essa è risultata anche mortificata dal colore, che tende a togliere ombreggiature e vitalità alla sua formidabile maschera. Una grande attrice rimane comunque sempre tale. E in più punti si deve alla Magnani se il film riesce a superare i punti morti di un racconto privo di salde radici storiche, di meditata sostanza psicologica e di costante estro rappresentativo.

Indice estremo dell'intima estraneità di Renoir rispetto al substrato culturale della materia affrontata è il commento musicale, scelto dallo stesso regista (se si eccettuino le pittoresche canzoni dell'Arte, che rientrano nella fatica del Pandolfi): quale senso possa avere l'accompagnamento di musiche apollinee come i concerti vivaldiani ad immagini or pittoresche or umoresche, almeno nelle intenzioni, come quelle della *Carrozza d'oro*, io davvero non so. E anche nell'ambito delle stesse musiche vival-

(Sotto): Una fase della carica della cavalleria italiana in Russia nel film di De Robertis *Carica eroica*, che ricalca la tematica militar-nazionalistica che gli è stata sempre cara. (Nella pagina a fronte) Robert Donat impersona in *The Magic Box* Stupenda conquista la figura di Friese-Greene.



diane la scelta appare fatta alla carlona, da vero orecchiante, senza alcun rispetto né per le partiture saccheggiate e neppure per il proprio racconto. L'accompagnarsi dello stupendo concerto « La Notte » in si bemolle per fagotto archi e cembalo ad alcune fasi della lunga sequenza in casa di Camilla, durante la quale essa affronta successivamente i tre uomini, è cosa che sfugge alla comprensione più volenterosa e disturba lo spettatore. Specie il primo tempo, battezzato « I fantasmi », con l'insistente staccarsi del fagotto dagli archi, in misura quasi ossessiva, non riesce a trovare alcuna possibilità di plausibile contrappunto ritmico e psicologico con il duetto tra Camilla e il torero. Mentre un film del genere avrebbe potuto, nel suo impasto di svariati elementi culturali, giovare positivamente dell'apporto di un commento musicale coloristicamente e ritmicamente appropriato.

MISCELLANEA

TRA i molti film della quindicina, prescindendo da quelli già apparsi ai vari Festival, merita una certa attenzione *Art. 519 Codice Penale*, opera di un regista esordiente, Leonardo Cortese, già ben noto come attore, ed autore anche di un garbato cortometraggio d'ambiente teatrale: *Chi è di scena?* Questo film rientra in quella specie di "enciclopedia sessuale" che sta mobilitando un nutrito settore del cinema italiano. L'idea era eccellente: descrivere le reazioni di una certa borghesia italiana di provincia, limitata, gretta, pettegola e "prude", di fronte al caso di una ragazza, espressione di tale borghesia, la quale rinuncia alla propria verginità, non si sa bene se volontariamente o perché costretta con la violenza. Ripeto, l'intenzione era buona, la nostra borghesia, provinciale e non, è in gran parte ancora da rilevare sullo schermo. Senonché, il Cortese ha cominciato il racconto in *mediis rebus*, prescindendo da ogni preparazione descrittiva, ed è ricorso poi, nel dipingere le reazioni di cui sopra, a buon numero di luoghi comuni e di macchietismi, allo scopo di esasperare la situazione. Forse, se egli fosse partito dalla descrizione della cittadina prima che le acque si smuovessero, il compito gli sarebbe riuscito più agevole, l'illuminazione indiretta più efficace, e in definitiva il film avrebbe forse assunto un valore di scoperta che così assolutamente non ha. Si aggiunga che gli sviluppi del racconto, le sue svolte psicologiche, i suoi parallelismi di situazione risultano spesso e volentieri forzati o non approfonditi. Ma ciò non impedisce che *Art. 519 Codice Penale* sia un film raccontato con esteriore dignità, con disinvolta maturità tecnica e si giovi anche di qualche sporadica trovata felice (l'erroneo ed ironico abbassamento del sipario "frivolo" al termine del tumultuoso convegno indetto dalla lega per la moralità). Tra gli interpreti spicca Cosetta Greco, in costante miglioramento, la quale conferisce al suo non sempre definito personaggio una persuasiva e scontrosa tenerezza.

Con *Carica eroica* Francesco De Robertis ricalca una tematica militar-nazionalistica, che gli è stata sempre cara fin dai tempi di *Uomini sul fondo*. Questa volta è di scena non più la marina, ma la cavalleria, cui si rivolge un nostalgico saluto, come ad una arma scomparsa, rievocando liberamente la

sua ultima, disperata e nobile carica, effettuata in Russia nel 1942, contro reparti assai più numerosi e attrezzati. Il film, realizzato dal De Robertis con la collaborazione di Marcello Andrei, rivela in lui una più completa maturità tecnica ed appare di fattura più che decorosa, grazie anche ad una fotografia di Carlo Bellerio, dai suggestivi toni grigi in esterno. Considerato meno superficialmente, *Carica eroica* ripete, sia pure non senza abilità, una formula consueta al De Robertis, con la descrizione di una collettività militare attraverso la sua differenziazione regionale, che offre luogo alle solite soluzioni pittoresche, in fatto di gags, di battute, di canzoni, etc. Come al solito, asciuttamente efficienti sono i tipi scelti e diretti dal regista, quasi tutti non professionisti. Non nuovo nel De Robertis è pure il fatto che padre e figlio (comandante e subalterno) militino nello stesso reparto. E via dicendo. Ad alimentare la vicenda non manca qui un elemento femminile, impiegato secondo una formula che appartiene non a De Robertis, ma agli incunaboli della storia del cinema. Quanto alla carica, è un pezzo di montaggio di innegabile effetto, anche se un po' confuso; ma in fondo si tratta di un genere di effetto non difficile da ottenere, quando operatore e montatore sappiano il fatto loro. Vorrei poi sommamente osservare — *absit iniuria verbis* — che quel passaggio del vessillo di mano in mano, ripetuto troppe volte una appresso all'altra, rischia di ingenerare, in uno spettatore appena smalzato, l'effetto opposto a quello voluto: a un certo momento si viene a ripetere l'effetto di movimento che Clair ottenne nel *Milione* per la celebre partita di rugby con la giacca. Il che è veramente un po' troppo, per una sequenza che fa appello a sentimenti legittimamente sacri.

Altro film italiano è *Totò e i re di Roma* di Steno e Monicelli, vagamente ispirato a due racconti di Cecov, la *Morte dell'impiegato* ed *Esami di promozione*. Niente di paragonabile al *Cappotto*, per il quale Lattuada si è rifatto a Gogol: bensì una farsa, avente al suo centro la bistrattata figura dell'impiegato ministeriale. Totò le dà una coloritura eccezionalmente vivace, con una

venatura umana più volte avvertibile. La sceneggiatura lo ha sostenuto spesso, ora sul piano più corrente e sbrigativo, ora su quello di una osservazione mordace (il funerale del collega) o paradossale (il funerale che Totò indice per se stesso vivo). E' andata precipitando verso la fine, nella pittura di un grossolano al di là (gli autori hanno accennato a guai avuti con la censura). Il risultato complessivo non è comunque spiacevole.

Con *Stupenda conquista* (« The Magic Box », 1951) di John Boulting, l'Inghilterra ha reso omaggio ad un suo pioniere del cinema, il Friese-Greene. In pratica, la carriera di quest'ultimo, per sua debolezza o jettatura, finì assai presto. Onde il film s'arrampica sugli specchi, con uno scenario costruito a doppio incastro, per salvare l'interesse del racconto. Il pregio di questo, che è patetico in maniera assai ovvia, risiede nel gusto sorvegliato di certa sua ambientazione, un gusto comune a tanta media produzione inglese a carattere rievocativo. Protagonista è Robert Donat, che rifà Mr. Chips, attorniato dalla sensibile Schell e da un nugolo di altri attori, compresi quasi tutti i "big" dello schermo e della scena inglese (da Olivier a Redgrave, dalla Thorndike a Portman, e via dicendo), i quali hanno voluto associarsi all'omaggio al misconosciuto inventore.

Gli americani hanno presentato tra l'altro un film di avventure: *Kangaroo* (« Kangaroo », 1951), visto il quale non si capisce bene che cosa abbia spinto Lewis Milestone a trasferirsi in Australia, tale è l'impersonalità con cui viene trattato il paesaggio, sede di una vicenda priva di ogni interesse e credibilità. Uno sciame di balzellanti canguri si prodiga a un certo punto per giustificare il viaggio della *troupe* e il titolo del film.

GIULIO CESARE CASTELLO

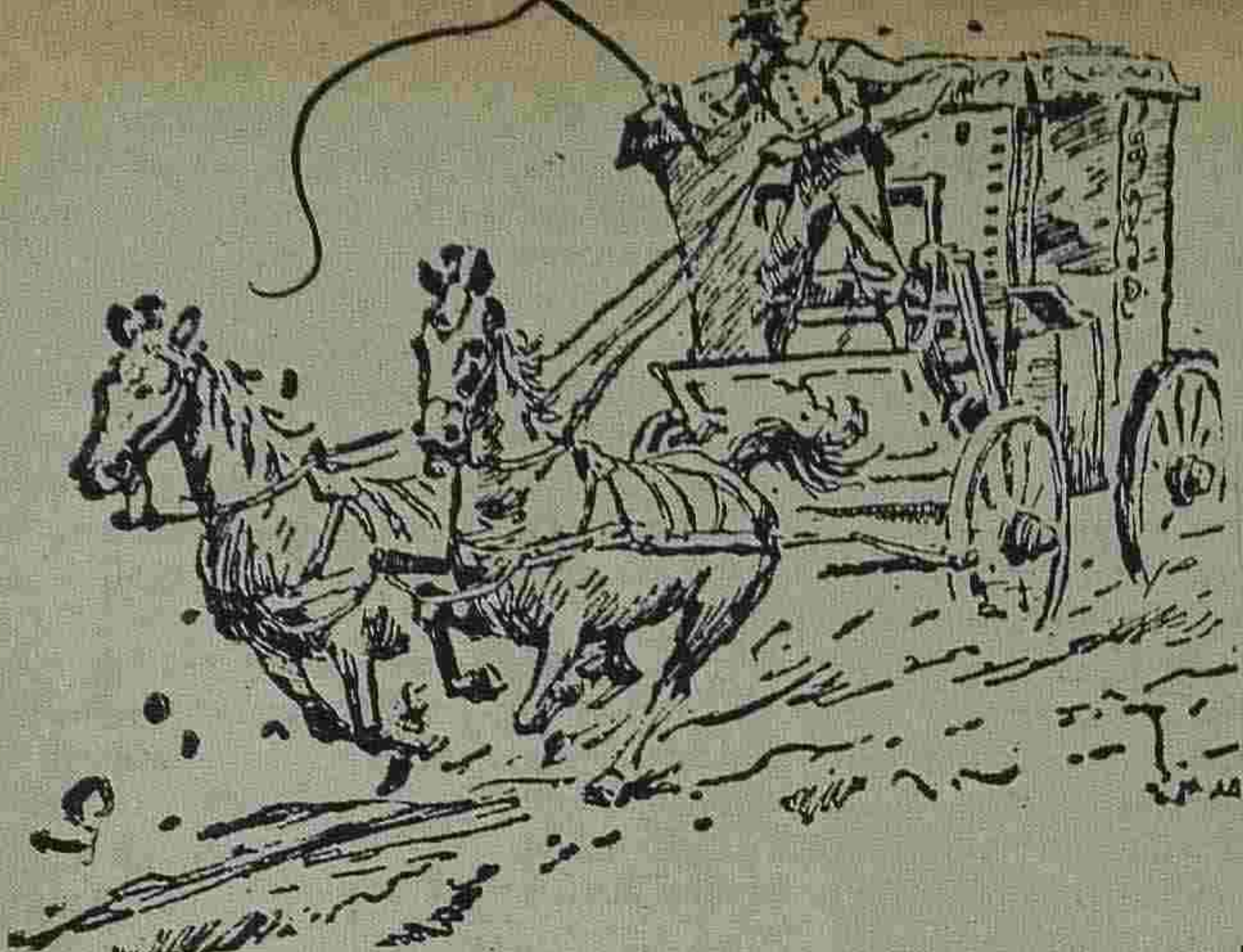
(1) C. Terzi, *Il diavolo e le belle*, in « La Rassegna del film », dicembre 1952.

(2) Citato in Jean Renoir, di R. Barkan (« Ciné-Club », aprile 1948).

(3) T. Granich, « La carrozza d'oro » senza messaggio, in *Cinema*, 15 dicembre 1951.

(4) V. Pandolfi, *La Commedia dell'Arte nella « Carrozza d'oro »*, in *Cinema*, 1 aprile 1952.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

LEO FARALLI (Salerno). - Neppure io so trovare una spiegazione all'improvviso congedo dato alle « stellette » nella pagina delle critiche di Cinema. Domanderò la ragione al Direttore, appena riuscirò a fermare i miei cavalli. I quali cavalli mi hanno condotto, proprio in questi giorni, al cospetto di un documentario. Ho in odio la produzione dei cortometraggi; considero quei filmetti, nella maggior parte, come una perdita di tempo per lo spettatore, tenendo soprattutto conto dei risultati artistici, e più di una volta mi succede di perdere addirittura il lume della ragione (a questo proposito ti domando se hai visto quel non ben precisato miscegiolo montano-dilettantesco che s'accompagna a « Le belle della notte », un cortometraggio di cui non sai se disapprovare le immagini o il commento o tutte due in blocco). Odio i documentari brutti o comunque mediocri dicevo. Per questo ora voglio salutare come una bella e felice realizzazione quel filmetto sul « gamba de legn », cioè sul trenino che parte da Corso Vercelli, a Milano, e raggiunge Magenta. Sarà perché conosco il « gamba de legn » o perché conosco il realizzatore Guerrasio; eppure sento che in fondo l'amicizia non conta, in frangenti del genere. Andrò a rivedere il lavoro, anche se abbinato alla disuguale e spesso irritante trasposizione cinematografica di « Morte di un commesso viaggiatore ».

LUCIANO PARODI (Genova). - Certi particolari effetti di uomini piccolissimi accostati ad animali incredibilmente grandi (vedi King Kong) si possono ottenere a volte facendo agire gli esseri umani, sullo sfondo di un « trasparente », altre volte ricorrendo ai modellini, alle prospettive falsate, e più sovente giovandosi di statuette snodate, che col sistema del passo « a uno » (il sistema dei fantocci animati insomma, e anche del disegno animato; cioè si scatta un fotogramma per volta, poi si modifica la posizione del pupazzo e via ancora un altro fotogramma, ecc. ecc.) rendono l'effetto desiderato.

CARLETTA C. (Piacenza). - Andiamo con ordine. Dei ritardi di Cinema io non sono responsabile: è un problema squisitamente organizzativo, leggermente complicato da altre questioni. L'attore che in « Viva Zapata! » è l'agitatore-carogna, e che in « Pietà per i giusti » impersona il ladro (nell'originale è italiano, si chiama Gennini) è l'attore Joseph Wiseman. « Panfocus » significa « tutto a fuoco »: un termine che, grosso modo, indica quella particolare maniera di riprendere le scene. E' a fuoco il primo piano come è a fuoco l'ultimo piano: il regista si giova di questo espediente per riassumere due inquadrature in una (ulteriormente ci sarebbe voluto un controcampo con relativo « stacco », ecc.). William Wyler, che grazie alla collaborazione del compianto operatore Gregg Toland ha potuto usare il panfo-

cus ne « I migliori anni della nostra vita », ha conseguito un risultato espressivo davvero notevole. Anche Henry Koster, il regista senza problemi, ha impiegato il panfocus (sempre messo a punto da Gregg Toland) ne « La moglie del vescovo ». Mi domandi se esistano scuole di recitazione cinematografica anche all'estero. Certo che sì, rispondo, soprattutto in Inghilterra dove Rank ha concesso (parlo di tre anni fa; oggi Rank è in cattive acque) ampi mezzi per aprire accademie e « scuderie » di attori. In Francia esiste anche un centro di alti studi cinematografici. Per la lettera, mandala a noi: la faremo proseguire.

FULVIO (Jesi). - Non c'è proprio nulla di strano nella « doppia versione ». Yvonne Sanson sostiene una parte nell'edizione italiana di « Siamo tutti assassini »; un'attrice parigina prende il suo posto in quella riservata alla Francia. Entrambe si trovano negli studios mentre si gira, e a turno compaiono davanti alla macchina da presa. Complicate ragioni commerciali inducono i produttori a usare questo sistema: ottengono nei rispettivi paesi un buon « richiamo » pubblicitario, girano con una spesa leggermente superiore alla normale un film che sul piano mercantile ne vale due, risparmiano nella scenografia, risparmiano nel tempo di lavorazione e incrementano i contatti che, si spera, porteranno il febbricitante cinema francese al ritmo lavorativo del cinema italiano.

F.B. (Milano). - Sono quello di prima, il solito « Postiglione » che dal n. 2 di Cinema nuova serie, risponde ai lettori. Lettori che fanno talvolta domande imbarazzanti, e che più sovente avanzano richieste davvero spaventevoli. Tu vuoi sapere, miri a conoscere: ebbene sono disposto ad accontentarti. Se capiti un giorno, di pomeriggio, alla redazione di Cinema, e chiedi di me al sempre gentile Turconi, potremo fare quattro chiacchiere che, spero caldamente, ti chiariranno un po' le idee.

CAVESTRI (Senza indirizzo). - Non è raro il caso di un film in technicolor che ricompaia in bianco e nero. Ricordo un episodio del genere con uno degli ultimi film americani arrivati in Italia nell'anteguerra, The Gardens of Allah. Vedi, una copia si deteriora presto, e se la richiesta del mercato è impellente, il distributore cerca di farne stampare una nuova. Con i film in bianco e nero, è facile: basta usare il negativo che giace a Roma, nella sede della casa importatrice. Col film a colori è invece un guaio. Di solito essi vengono doppiati a Roma con l'uso di una copia « lavanda », ma poi sono rimandati a Hollywood dove laboratori ultraspecializzati stampano finalmente la copia a colori, destinata al nostro mercato, usando il negativo originale e la nuova colonna italiana dei suoni e delle voci. Capirai come in caso d'urgenza, si preferisca stampare in « bianco e nero » a Roma piuttosto che aspet-

tare mesi e mesi prima che da Hollywood arrivi il nuovo esemplare a colori.

PIERO ROZZA (Sonecino). - Ho visto The Red Danube, venuto in Italia come « Danubio rosso ». L'ho visto e non mi è affatto piaciuto. La figura di Janet Leigh, sulla quale praticamente è messo a fuoco il film, è quanto di più sconcertante vi sia in materia di incongruenza e di gratuità. Sufficientemente antipatica come sempre la vecchia Ethel Barrymore, amaro il Pidgeon, inesistente il Lawford; tumefatta e buffa la Lansbury. Unico a posto, anche nei panni ingrai di un colonnello russo, Louis Calhern. E il regista George Sidney? tu domandi. Lo preferisco come fotografo dilettante. Di quando in quando le riviste americane pubblicano le sue fotografie scattate nei teatri di posa della Metro, mentre gli attori non sapevano d'essere osservati.

CASELLA POSTALE 37 (Bari). - Nel '39, se ben ricordo, Bianco e nero pubblicò un numero dedicato all'infanzia. Puoi richiederlo alla solita redazione, che penso abbia molti arretrati in magazzino.

LUCIANA BATTISTI E G. DE SANTIS (Roma). - Non avendo io visto il film in questione e quindi essendo nell'incapacità totale di dirimere la questione, pubblico la vostra lettera e lascio ai miei corrispondenti e amici l'incarico di risolvere il caso. « Abbiamo notato — voi dunque mi dite — che nel film « L'agguato degli Apaches » regia Hofman, presentazione Leonfilm, proiettato il 12 novembre 1952 al cinema Modernissimo di Roma, sono stati inseriti i seguenti brani di « Ombre rosse »: il passaggio del traghetto, l'assalto alla diligenza, la carica di cavalleria. Non ci rendiamo conto come sia stato combinato un film simile; possibile che chi di diritto abbia potuto consentire che dei brani definiti non solo classici, ma i migliori del genere western fossero inseriti in un film inferiore al medio livello commerciale? ». Seguono, commoventi, le firme.

LEO GAVAZZA (Genova). - Da tempo la tua richiesta è stata passata in Amministrazione. Carnè, per il momento, è inoperoso. Quel « Verso la vita » di cui parli non è altro che Les Bas-Fonds, realizzato da Jean Renoir nel 1936, e tratto da « L'albergo dei poveri » di Gorki. Vi recitava sì, Louis Jouvet, nella parte del conte; ma vera pure Jean Gabin, e c'erano Junie Astor e Suzy Prim.

MAURO LISI (Follonica). - Non c'è nulla di vero in quanto dici: ti sembra forse che il tempo abbia dato ragione a quei gazzettieri? Vuoi delle giustificazioni? Ti sembrano necessarie? E perché? « Po-chade », dal suo significato originale di commedia da « tasca » è venuto a designare, non si sa con quanta esattezza la commediola leggera, movimentata, e, come direbbe un critico facile, « piacevole ». « Thrilling », participio presente del verbo inglese to thrill, sta a significare il momento di alta tensione (il climax) di un film giallo o comunque drammatico, con un po' di mistero e molta azione: detto appunto il film « thriller ». « Sketch » vuol dire « progetto molto sommario », ma vuol anche dire « scenetto molto breve »; si applica ai quadri delle riviste, si applica pure a certi filmetti. « Specifico filmico » è invece un'espressione del repertorio critico. Nell'esame della letteratura, dieci o più anni fa, entrò in scena la terminologia bancaria: si usò il « valido » lo « scontato », il « reversibile »; si parlò anche di « istanza » e di « bruciato ». Nella critica cinematografica, con una leggera inclinazione all'arte farmaceutica, si parla di « specifico filmico » allorché si allude al film che contiene elementi tali da farlo realmente considerare come cinema-cinema, e non come cinema-teatro o cinema-letteratura. E ora smetto, altrimenti casco anch'io in pieno in quel gergo, e mi ci annego.

GIORGIO TURI (Firenze). - Terremo nel dovuto conto le tue osservazioni. Grazie.

VINCENZO MANTOVANI (Ferrara). - Un'occhiata alle riviste di indole commerciale, nelle quali sia possibile trovare gli elementi per trarre conclusioni sulla fortuna « di

cassetta » di un film, è pur sempre raccomandabile. E a questo proposito penso che l'Araldo dello spettacolo sia davvero utile: l'amministrazione ha la sede a Roma, in via Nazionale, 230. Anche Cineaspettacolo, un mensile la cui redazione è in via Caposile 2, Roma, è informato e interessante.

SILVANO MENEGHETTI (Padova). - Pornografico. Altri tempi? Non direi. Vuoi forse trarre una conclusione negativa per il solo fatto che Alba Arnova e Gina Lollobrigida fanno supporre un'esuberanza fisica che si presta a discorsi e commenti? O ti riferisci al « Processo a Frine »? Direi piuttosto che è « malizioso »; « pornografico » è un aggettivo grosso, attento, un aggettivo di cui evidentemente ancora non sai fare l'uso appropriato. Se qualche trovatina, nell'episodio, è di dubbio gusto (e ne convengo), ammettila come concessione e non come norma.

W.C. (Bologna). - Essendo la tua lettera troppo fitta, e per me illeggibile, ho incaricato un amico di scorre la e di riferire. Tutto quel che ne ho ricavato è una notizia: quella dell'abbonamento. Allora ti prego di comunicare direttamente la tua decisione all'amministrazione di Cinema, via Serio 1, Milano.

UNA NOIOSA (Sora). - « Vorrei sapere come mai un'attrice vera come Katharine Hepburn, sia così poco popolare? » tu domandi. E Claude Rains, allora? Ed Henry Fonda? Non sono forse « veri »? Eppure « popolari » non puoi certo definirli. Per la lettera manda a noi. Marlon Brando recita nel Julius Caesar diretto da Joseph L. Mankiewicz. Sostiene la parte di Marcantonio. Mi manca lo spazio per formulare un giudizio lungo, completo come tu vorresti. Mi limiterò a dirti che Brando mi pare estremamente dotato, un ottimo acquisto del cinema: quanto a Katharine, io sono un hepburniano acceso, e mi pare basti come spiegazione.

FERNANDO PATRIZI (Livorno). - Non sono in grado, per ora, di rispondere alla tua richiesta. Tuttavia pubblico quel brano della tua lettera che potrà fornire ai lettori (ad alcuni, in particolare, a giorno della cosa) l'occasione per rispondere in merito. Tu dunque scrivi: « Vorrei anch'io conoscere i nomi dei due giornalisti che in seno alla giuria della mostra di Venezia nel 1937, difesero i valori artistici e umani di La grande illusione. E credo che sarebbe opportuno ricordare pubblicamente chi, in quegli anni ormai lontani (eravamo certamente nell'inverno 1937-38), difese onestamente e con coraggio quell'opera d'arte ». Personalmente non so dire nulla, ripeto. Sono però al corrente di quanto successe a Milano, al teatro della Triennale quando a cura di alcuni uomini che oggi sono tra i maggiori esponenti del cinema nostro (posso citare Alberto Lattuada, fra questi) La grande illusione venne proiettata alla vigilia della nostra entrata in guerra, nel '40. Allorché risuonò la « Marsigliese » (in quel famoso punto in cui i prigionieri di guerra, impegnati nello spettacolo al campo di concentramento, apprendono la notizia di una loro vittoria) scoppiò nel teatro un applauso fragoroso. L'entusiasmo venne interpretato come un gesto sedizioso e antinazionale dai papaveri dell'epoca: con le « grane » che puoi ben immaginare. Luigi Freddi nel suo libro di ricordi (anzi nei suoi due libri) dichiara senza reticenze di essere il vero fautore dell'interdizione del film in Italia. Ora resto in attesa che qualche lettore mi faccia conoscere i nomi dei due giornalisti-paladini.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

GIORGIO TURI (Via Bolognese 38, Firenze). - Cerca, in buono stato, i primi quattro numeri di La rassegna del film.

CARLETTA C. (Piacenza). - Pubblicherei volentieri la tua inserzione, se tu avessi la bontà di comunicarmi il tuo cognome. (E giacché ci sei, ripeti, insieme con le vere generalità, i dati delle riviste che intendi cedere, partendo dal numero più remoto sino ai più recenti).



Un'inquadratura del documentario *Alfissioni*, realizzato da Luigi Bazzone e Mario Fenelli: intelligente documentario d'atmosfera, con accenni psicologico-narrativi, sui disparatissimi manifesti che tappezzano i muri delle città italiane e sulle reazioni di alcuni tipi alla loro lettura.

UN CORSO SULLA PRODUZIONE CINEMATOGRAFICA IN GRAN BRETAGNA

IL British Council organizza, per il periodo dal 25 aprile al 9 maggio, un apposito corso destinato a persone che si dedicano professionalmente alla parte creativa nei vari settori della produzione dei film.

I conferenzieri discuteranno ed illustreranno la produzione dei film e l'organizzazione degli stabilimenti cinematografici in Gran Bretagna, la regia, la redazione dei copioni, la tecnica della macchina da presa, il montaggio, la direzione artistica e la musica per film, oltre altri argomenti. Verrà fatto uno studio particolare della tecnica di produzione dei documentari e si discuterà sull'impiego, fatto su vasta scala in Gran Bretagna, del film per uso specializzato. Saranno organizzati sopralluoghi a stabilimenti cinematografici, e, per chi lo desidera, vi sarà una giornata dedicata a conferenze sulla produzione per la televisione ed un sopralluogo ai teatri di prosa

per la televisione della B.B.C.

Verranno offerte molte occasioni per discussioni amichevoli con personalità del cinema britannico, e visite al British Film Institute e al National Film Theatre, il « telekinema » sperimentale costruito in occasione del Festival of Britain, ove verrà data visione di programmi speciali e film tridimensionali.

Il corso di svolgerà principalmente a Londra sotto la direzione del dottor Roger Manvell, direttore della British Film Academy, organizzazione che rappresenta i principali produttori di film della Gran Bretagna.

I conferenzieri saranno tutti esperti del cinema, sia per quanto riguarda la produzione dei film a soggetto che dei documentari.

Gli interessati potranno chiedere chiarimenti all'Education Officer del British Council, via 4 Fontane 20, Roma.

Soggetti premiati al Concorso del Centro Sperimentale di Cinematografia

LA Commissione giudicatrice della terza tornata del concorso permanente per soggetti cinematografici inediti, composta dei registi Alessandro Blasetti e Luigi Zampa, e dei critici Ermanno Contini, Nino Ghelli, Fausto Montesanti, Mario Verdone e Pasquale Ojetti, segretario della Giuria, ha deciso all'unanimità di premiare su 430 soggetti concorrenti, i seguenti:

- 1) « Il peccato di Maddalena Ibba » di Peppino Fiori, via San Benedetto 13, Cagliari.
- 2) « Quartiere Ovest » di Alfredo Sacchini, via Argentario 7, Trento.
- 3) Premiati ex aequo: « Dio li chiamava per nome » di Giorgio Gigli, piazza Stazione 2, Firenze e « Quasi candela accesa » di Dario Guglielmo Martini, via Cantore 29/A, Genova Sampierdarena.

La Commissione giudicatrice ha ritenuto inoltre degni di segnalazione i seguenti soggetti:

- 1) « La scrivania » di Ugo Facco De Lagarde, Cannaregio 5434B, Venezia.
- 2) « Poca favilla gran fiamma seconda » di Giuse Giretti, Corso Vinzaglio 3, Torino.
- 3) « Il Professore » di Fontana Lucia, via Alasio 10, Torino.

Com'è noto, i tre premi sono di L. 250 mila ciascuno.

La scadenza della prima tornata per l'Anno Accademico 1952-53 è fissata per il 28 febbraio 1953. Ogni richiesta di informazioni e di copie del bando di concorso deve essere indirizzata al Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana 832, Sezione Concorso permanente per soggetti cinematografici inediti, Roma.

(continuaz. dalla seconda di copertina)

dova, bensì come giornalista, qualora questo titolo gli aggrada.

La capziosità della mozione del Cine Club è altrettanto evidente. Soprattutto per chi sa che i Cine Club non sono così meravigliosamente attrezzati e sviluppati come vorrebbe far credere il Trentin nella lettera pubblicata sullo stesso numero di « Cinema ».

Il compito del cinema didattico-scientifico è molto più complesso di quello che si potrebbe supporre dalla faciloneria con cui dei semplici cine amatori (il fatto che qualcuno abbia dato dei risultati discreti non fa regola) si mettono a disposizione della cinematografia didattica e ipso facto sono pronti a girare documentari scientifici. Se si vuole rapire la fortuna direi che si dovrebbe prima provvedere ad una degna dimora dove rinchiuderla al sicuro.

Se suggerimenti si vogliono dare

penso sia necessario creare delle chiare premesse per la direzione di un buon documentario scientifico. Bisogna innanzitutto che il regista non sia un comune cine amatore e non basterebbe forse neppure un uomo consumato nel mestiere, quando non avesse una sufficiente preparazione scientifica nella materia di cui il documentario vuol trattare. Per avvalersi del cinema come mezzo didattico, e molti lo hanno detto prima di me, non basta fotografare l'oggetto dello studio, magari secondo i suggerimenti di un professore, ma occorre sapere sfruttare i mezzi cinematografici nel senso di offrire allo studente un trattamento vivo della materia, condotto secondo l'importanza che assumono gli elementi scientifici in essa trattati, e non una piatta documentazione che varrebbe lo stesso di un libro, con il vantaggio che questo è a più facile disposi-

zione dello studioso e può essere quindi esaminato con più accurato interesse. Mentre una differenziazione tra il testo scolastico e il documentario scientifico deve esistere proprio nel metodo di insegnamento. Solo così si può sperare che il cinema entri con profitto nelle scuole, non solo universitarie, ma, e direi soprattutto, nelle scuole medie ed elementari o popolari.

Per questo si rende doveroso da parte dello Stato creare una specializzazione per i nuovi laureati che vi si volessero dedicare e l'istituzione quindi di corsi per lo studio del mezzo cinematografico.

Parlare di cinema didattico scientifico senza partire da queste premesse significa ridurre le vaste possibilità che il cinema offre in questo campo, ad una attività superflua e senza vie di sviluppo.

Distinti saluti,

Pietro Petrovich

BIBLIOTECA

BIANCO E NERO N. 11 NOVEMBRE 1952.

E' uscito il n. 11 (novembre) 1952 di « Bianco e Nero » che contiene un saggio di Enrico Castelli su « Filosofia del personaggio e sequenza filmica » e un esteso scritto di Guido Gerosa sul « cinema hollywoodiano ».

Anche Renato Giani si occupa del verismo e del realismo del cinema americano mentre Giovanni Scognamiglio presenta un ritratto di Ivan Mosjoukine e Fausto Montesanti continua in « Archivio » la rassegna di vecchi film.

Completano l'interessante fascicolo le consuete rubriche a cura di Mario Verdone, Gian Francesco Luzi, Nino Ghelli, Guido Ciccotti, Giovanni Salvi, e la Bibliografia generale del cinema a cura di Carl Vincent, Riccardo Redi e Franco Rutiventi.



Corinne Calvet, nel personaggio di Charmaine, nel recente film di John Ford *What Price Glory* («Uomini alla ventura»).