SPED. IN ABB. PUETALE - Gruppe 2º

U. I. C. C.

Nel tracciare un bilancio dell'attività dell'Unione Italiana Circoli del Cinema alla fine dell'anno sociale 1952-53 dobbiamo innanzi tutto constatare come l'UICC non si sia mai distaccata dallo spirito che animò la sua costituzione. L'UIOC infatti è nata per concretizzare sul piano organizzativo l'esigenza di assoluta libertà e di rigorosa apoliticità, unica garanzia affinché il movimento dei circoli del cinema non scada dalla funzione di diffusore della cultura cinematografica per divenire strumento, più o meno velato, di propaganda di parte. E che questa esigenza fosse veramente sentita, lo si è visto dalle numerose adesioni: l'UICC che contava all'atto della sua fondazione 13 circoli, dopo solo 18 mesi di vita, ne annovera 45. Se scopo principale del movimento dei circoli del cinema è quello della diffusione della cultura cinematografica, l'UICC ha bene adempiuto al suo compito, offrendo ai propri circoli un ricco programma di classici dello schermo, atto a dare un esauriente panorama della storia del cinema e un orientamento sui registi più rappresentativi e sulle tendenze espressive più qualificate e di maggiore rilievo. Nello scorrere il catalogo, troviamo infatti una vasta rassegna del cinema italiano, muto e sonoro (tra cui Cabiria di Pastrone, Fabiola di Guazzoni, Terra madre e Palio di Blasetti, Rotaie e Gli uomini che mascalzoni! di Camerini, Acciaio di Ruttmann, Seconda B di Alessandrini, La Nave Bianca di Rossellini, ecc.), due programmi dedicati a Chaplin e le opere più significative di Clair (14 Juillet, A' nous la liberté, Le Million), di Pabst (La tragedia della miniera, Atlantide, Don Chisciotte), di Vidor (Hallelujah!), di Flaherty (L'Uomo di Aran), di Eisenstein (Lampi sul Messico), di Dupont (Fortunale sulla scogliera), di Lang (Il Testamento del dr. Mabuse), di Feyder (Pensione Mimosa), oltre a Le Chien Andolou di Buñuel e Dali acquistato recentemente dall'UICC. Il catalogo dei film a disposizione dei circoli, distribuito dall'UICC nella decorsa stagione, comprende complessivamente (tra film in formato normale e ridotto; di archivio e di noleggio; di corto e lungo metraggio) 320 titoli.

Oltre alle normali proiezioni settimanali, alcuni circoli hanno organizzato festivals e rassegne. Tra le manifestazioni di maggiore risonanza, ricordiamo la 'rassegna retrospettiva del cinema italiano' allestita a Napoli dalla Mostra d'oltremare in collaborazione col Filmclub Napoli, la 'Mostra cinematografica retrospettiva' organizzata dal Comune di Nicastro sotto il patrocinio dell'UICC, il 'festival retrospettivo' organizzato dall'Associazione 'Amici dell'Arte' di Reggio Calabria nel quadro delle manifestazioni della VI Fiera Internazionale. Altri circoli hanno raggruppato le loro proiezioni settimanali in cicli organici dedicati a Mostre personali di singoli registi o a particolari

generi cinematografici: ad esempio, la "personale" di Blasetti presso il CUC Padova, quella di Pabst presso il Filmclub Roma, la "rassegna del cinema gangster" del Filmclub genovese, che ha suscitato nel capoluogo ligure un interesse straordinario e un concorso di pubblico veramente imprevedibile.

Anche l'attività editoriale dei circoli UICC ha registrato interessanti iniziative. Il Circolo di Savona pubblica in ricca veste un bollettino mensile, "Retrospettive", che ha tutte le caratteristiche di una rivista vera e propria; il Filmclub senese "Bianco e Nero" pubblica un bollettino dedicato alla sua attività; il Cineclub Cremona stampa un foglio mensile intitolato "Cineclub", inoltre esso ha curato un numero unico dedicato a Chaplin. Non tralasciamo neppure di menzionare, oltre le consuete schede informative fra le quali particolarmente concrete quelle del circolo "Primi Piani" di Firenze e del Circolo di Verona, i tre numeri unici del CUC di Padova dedicati rispettivamente a Blasetti, Eisenstein e al Dies Irae di Dreyer, i fascicoli "Panoramica" del Cineclub S. V. Albertini di Reggio Emilia, la scheda su Pabst del Filmclub Roma.

Tra i dibattiti organizzati dai circoli, ricordiamo quello del Filmclub Napoli sul problema della censura e quello del Filmclub Roma su "L'estetica del cinema nel quadro del pensiero contemporaneo".

Il cineclub "Primi Piani" di Firenze ha organizzato un ciclo di conferenze: il prof. Ragghianti ha parlato su "Cinema, arte figurativa", Di Giammatteo su "Neorealismo, esperienza di libertà per il cinema e per la critica del dopoguerra", Castello su "L'attore nel cinema italiano d'oggi", Verdone su "Gli intellettuali e il cinema".

Per quanto riguarda i problemi organizzativi. sono stati tenuti tre Congressi regionali: a Lucca Il 31 gennaio e il 1º febbraio il Congresso Regionale Toscano, a Sanremo il 25 e il 26 aprile il Congresso Ligure, a Padova il 1º maggio il Congresso Veneto. In questi tre congressi è stata studiata la creazione d'un'organizzazione regionale che sia in grado di risolvere certi problemi d'indole locale fra cui principalmente quello del rifornimento ai singoli circoli dei film di noleggio. Sono già stati costituiti gli Uffici di collegamento regionale di Firenze, Genova e Padova. Compito di tali uffici è anche quello di assistere i circoli di nuova formazione che sorgono nella regione. Con questi organismi regionali si schiudono nuove feconde prospettive per la vita organizzativa dell'Unione.

Come si vede da questo sintetico panorama, il bilancio dell'attività dell'UICC nella decorsa stagione, risulta ampiamente positivo. Ovviamente, rimangono ancora da risolvere molti problemi, che formeranno oggetto di dibattito del II Congresso Nazionale dell'Unione.

E. S.

PRECISAZIONE

Nel n. 49 dell'Eco del cinema e nel n. 108 di Cinema è apparso un notiziario della FICC in cui si tentava di dimostrare la falsità di una frase contenuta nella nota introduttiva al catalogo dell'UICC. La frase è la seguente:

"Infine se non sono menzionati film prodotti nell'URSS, in Cecoslovacchia e in Ungheria ciò è dovuto unicamente al fatto che gli enti che hanno la distribuzione di tali film rifiutano espressamente di entrare in rapporto con i circoli dell'UICC ».

A ciò, il notiziario della FICC oppone che tali film sono invece a disposizione anche dei circoli dell'UICC e riporta il testo d'una lettera indiriz-

Il regista Pabst alla proiezione del suo film La tragedia della miniera al Film Club Roma. zata dalla "Libertas-Film" alla FICC stessa, su richiesta di quest'ultima, in cui è detto:

« Abbiamo sempre accolto ed accoglieremo indifferentemente tutte le richieste che al riguardo ci perverranno... ».

La lettera della "Libertas" cita poi alcuni circoli dell'Unione che hanno effettuato passaggi dei suoi film.

A chiarimento di quanto sopra che, ripetiamo, tende unicamente ad accusare l'UICC di falso, precisiamo quanto segue:

1) Il catalogo dell'UICC porta la data del 29 ottobre 1952. La frase suscitata si riferisce quindi unicamente al periodo anteriore a tale data.

2) I passaggi di film della "Libertas" presso i nostri circoli avvennero, come la "Libertas" sa benissimo, solo nel corso dell'ultima stagione, cioè posteriormente alla data del catalogo.

3) Di conseguenza, non è vero che la "Libertas" abbia sempre accolto le richieste dei nostri
circoli, come è provato anche dalla seguente circolare diffusa dalla "Libertas" stessa in data
24 gennaio 1952 di cui conserviamo copia fotografica, a suo tempo già pubblicata sul "Libro
Rosso":

LIBERTAS-FILM Società per azioni

Direzione Generale: Roma

Via Giulio Alberoni, 7 - Tel. 81.601-841.457
Prot. 5727-E Roma, li 23 gennaio 1952

A tutte le Agenzie « Libertas Film »

Loro Sedi

Da parte di numerose Agenzie ci pervengono richieste di programmazione di films sovietici in originale, richieste avanzate da Circoli del Cinema.

Vi facciamo presente che a tali richieste le Agenzie debbono rispondere ai Circoli di rivolgersi direttamente alla loro Federazione Nazionale, in quanto, per accordi intercorsi, la Libertas potrà dar corso alle sole richieste di programmazione che pervengono tramite la Federazione.

Laddove i Circoli del Cinema facciano presente di non essere federati o scissionisti dalla Federazione, le ns/ agenzie dovranno lo stesso proporre di rivolgersi alla Federazione e comunque sconsigliarli ad inoltrare la domanda di richiesta (sic) a questa Direzione Generale che per gli accordi intercorsi non può accogliere che le istanze avanzate tramite la FICC.

Cordialmente

CR/ps

F.to (illeggibile)

A casa nostra, questa si chiama "esclusiva".

4) Anche le ambasciate dei paesi orientali, rifiutarono per un certo periodo di fornire film ai circoli non aderenti alla FICC, come è provato dalla lettera seguente di cui conserviamo egualmente copia fotografica, anch'essa a suo tempo pubblicata sul "Libro Rosso":

VYSLANECTVI CECOSLOVENSKE

REPUBLIKY - RIM

Legation de la Republique tchecoslovaque - Roma N. 2923/52 Roma, 11 febbraio 1952

Spett. Circolo del Cinema
Via Fillungo, 172
Lucca

In relazione alla Vostra lettera del 26 gennaio u. s. la Legazione di Cecoslovacchia comunica che tutti i films di cui disponeva sono stati trasmessi a titolo di prestito alla Federazione dei Circoli del Cinema di Milano, Via Filodrammatici, 5, la quale provvede direttamente a passarli ai singoli Circoli del Cinema.

Questa Legazione Vi invita pertanto a rivolgerVi direttamente all'indirizzo sopraindicato.

704-351 Il Ministro (illeggibile)

Da quanto sopra risulta la totale infondatezza dell'accusa di falso mossa dalla FICC nei riguardi dell'UICC. L'atteggiamento della FICC appare tanto doloso, in quanto la copia fotografica dei due documenti sopra riportati era stata da noi già pubblicata nel "Libro Rosso" — uscito nel settembre 1952 — ed era quindi già a conoscenza della FICC stessa.

Ovviamente, non è con atteggiamenti del genere che i dirigenti della FICC riusciranno a convincerci che qualcosa è cambiato nella loro associazione.



quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie Volume IX FASCICOLO 110

Anno VI - 31 Maggio 1953

Questo numero contiene:

Circoli del cinema	Seconda di	copertina
Cinemargira		282
FRANCESCO CALLARI [registi presi dalla strada		285
HENRY STORCK e P. E. SALES-GOMES lean Vigo, zero in condotta		. 286
S. G. BIAMONTE L'incontro col cinema di Ange	lo Musco	. : 292
MAX DI THIENE Quattro chiacchiere a Roccavere	dina .	295
RENATO MAY 3.D contro rilievo. La stereo. non si addice al cinema .		298
CHARLES FORD Giulietta e Romeo con masch	iera e senz	a . 302
LEE J. POCKRISS La musica di "Moulin Rouge		304
MARIO VERDONE Cortometraggi: La storia del p	oavimento	306
I. D. Il "lupo solitario" e i produtto	ri italiani	307
GIULIO CESARE CASTELI Film di questi giorni		1828
IL POSTIGLIONE La Diligenza		312

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: 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, Hotel Robert Fulton, 228 West 71st Street - DA PARIGI: Marcel Lapierre, 240 rue Saint-Jacques. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - Concessionaria esclusiva della pubblicità: COMPAGNIA INTERNAZIONALE PUBBLICITA' PERIODICI (C.I.P.P.) - Milano, Via Meravigli, 11. - Telefoni 80.77.67-80.83.50; Torino, Via Pomba 20, Telefoni 41.172-45.816, e sue rappresentanze, - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale L. 2.200, semestrale L. 1.100; estero, il doppio,

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

III COPERTIDA: Lea Padovani è nempre un'attrico interessante, mohe quendo ha la afortuna di essera diretta de regioti di intorome massi svarao, come in "Uno di quallo".



Leslie Caron ingenua colombella francese nel tecnicolor musicale Lili.

ITALIA

Si sono iniziate...

...ie riprese dei seguenti film: Noi cannibali (in Ferraniacolor; Excelsa-Slogan Film), regista Leonviola, operatore Aldo Giordani, interpreti Silvana Pampanini, Vincenzo Musolino, Folco Lulli, Giuseppe Porelli; Il turco napoletano (dalla commedia di Edoardo Scarpetta; Rosa Film-Lux), regista Mario Mattoli, operatori Karl Struss e Riccardo Pallottim. interpreti Totò, Isa Barzizza, Carlo Campanini, Franca Faldini, Amedeo Girard Enzo Turco, Mario Castellam, Aldo Giuffré, Christiane Dury, Primarosa Battistella, Ignazio Balsamo, Mario Passante, Dino Curc10, Nicola Maldacea, Anna Campom: Condannato a vivere (C.I.D.I.). regista Filippo Ratti, operatore Giorgio Orsim, interpreti Patricia Roc. Marina Berti, Lucien Gallas, Gian Aldo Bettom, Giuseppe Porelli, Renato Chumtom: Addio, mia bella signora... (dalla canzone di Simi-Neri, assai in voga una trentina d'anni fa; Gladio Film), regista Fernando Cerchio, operatore Vincenzo Seratrice, interpreti Valentina Cortese, Gino Cerui, Armando Francioli, Luigi Pavese, Silvio Bagolini, Laura Gore.

A Napoli e a Capri...

...vengono realizzati gli esterni di un film di produzione americana: The Flame and the Flesh (« La fiamma



e la carne "), in Technicolor, diretto da Richard Broosks, con gli attori Charles Thompson Pier Angeli e Lana Turner. Il film, che narra la storia di un uomo combattuto fra l'amore di una semplice ragazza napoletana e la passione per un'altra donna, è prodotto da Joe Pasternak per la Metro Goldwyn Mayer

Sono terminate...

sei il tuo giudice (Hermes Film), di Marino Girolami; Il più comico spettacolo del mondo (Totò 3D a colori; in Poldelvision e in Ferraniacolor; Rosa Film) di Mario Mattoli; Lo sconosciuto (ex. La mano dello straniero;

Rizzoli-London Film) di Mario Soldati; Scampolo (in Ferramacolor; Peg Film-ENIC-Cité Film) di Giorgio Bianchi: Terra straniera (Audax Film-ACIF) di Sergio Corbucci.

Prosegue la lavorazione...

nante (disegni animati in Ferraniacolor; Iduna Film) di Antonio Attanasi; Giulietta e Romeo (in Technicolor; Universalcine-Rank Film) di
Renato Castellani; Gelosia (ex Il
Marchese di Roccaverdina) Excelsa)
di Pietro Germi; Il sacco di Roma
(Oro Film) di Ferruccio Cerio; L'amore in città (Faro Film) di Antonioni Emmer, Fellini, Franciolini.

Lattuada, Lizzani, Risi, Tellini: Balocchi e profumi (S.A.P.) di Natale Montillo e F. M. De Bernardi; Memorie dell'isola (in Ferramacolor: Phoenix Film) di Corrado Sofia: Attanasio cavallo vanesio (in Ferraniacolor: Titanus) di Camillo Mastrocinque; Ritorno di primavera (Estia Film) di Cesare Barlacchi: Muso duro (in Ferramacolor; P. C. Mambreiti) di Cesare Bennati; Ulisse (in Technicolor; la progettata edizione in rihevo non verrà più realizzata; Lux Film-Ponti-De Laurentiis) di Mario Camerini; Celestina (Titanus-Filmcostellazione) di Antonio Pietrangeli; Ci troviamo in galleria (Athena Cinematografica) di Mauro Bolognim: Città senza gloria (B. M. Film) di Giorgio Pastina; Anni facili (Ponti-De Laurentiis) di Luigi Zampa.

Due concorsi...

stinati rispettivamente a ragazzi dai sei ai dieci anni e dai sei ai quindici, sono stati banditi fra gli insegnanti delle scuole elementari e delle scuole medie, dal Comitato Italiano CIDALC: i soggetti, che devono proporsi scopi educativi e saranno premiati con 100.000 lire ciascuno, dovranno pervenire entro il 31 agosto prossimo al CIDALC (Via S. Susanna, n. 17, Roma) che li realizzerà con la collaborazione dell'Istituto Nazionale LUCE e della Cineteca Scolastica

Micheline Presle in una scena di L'amore di una donna, attualmente in lavorazione in Francia, nelle isole Bretoni. Il film, che è diretto dal regista Jean Gremillon è una coproduzione italo-francese. Mario Soldati mentre dirige una scena del suo recente film La mano dello straniero, interpretato da Alida Valli e da Trevor Howard

Una smentita ufficiale..

at film) da interpretare per una casa produttrice italiana, è stata effettua ta dall'attrice Ava Gardner, il cui contratto in esclusiva che la impegna alla M.G.M. non può evidentement venire violato. Nulla si è più sapa to, invece, dell'annunciato film chi Frank Sinatra dovrebbe interpretari per la Produzione Rizzoli

Curzio Malaparte...

...ha intenzione di dirigere un film su Robinson Crusoe, e di realizzarli proprio a Juan Fernandez, l'isola chi si trova a poche centinaia di miglia dalla costa cilena, e dove Robinson visse realmente. Il film verrebbe gi rato in Ferraniacolo

Un eloquente termometro...

...delle recondite intenzioni dei no stri produttori e di certe loro pre ferenze spettacolari, possono esseri gli eienchi dell'Ufficio Titoli Film dell'A.N.I.C.A., la ous lettura pui quindi apparire oltremodo istruttiva Fra i titoli registrati (di cui, ai sens del regoldmento approvato dall'A semblea Generale dell'Umone Nazio nale Produtton Film il 22 maggio scorso, nessun altro produttore potra impunemente appropriarsi), ne segnaliamo alcum che si riferiscono o film di — ahimé -- più o meno prossima realizzazione: Attila, fia gello di Dio, Elena di Troja, Giuditta e Oloferne, Lisistrata (tutti e quattro della Ponti-De Laurentus); Teodor Imperatrice, Il vetturale del Monce nisio e Il Conte di Montecristo (Liia Film): Tristano e Isotta e Sandokan. la Tigre di Mompracem (Titanus). Amori di mezzo secolo. Grand Gui gnol, Gran Varietà, Tutte le donne.





sopra): La sfilata delle concorrenti davanti al tavolo della giuria prereduta da Zavattini, per la scelta di un'attrice esordiente destinata a nterpretare l'episodio introduttivo del film Siamo donne. (A detral Rex Harrison, con la moglie e il figlio a S. Gimignano.

Roma Film); Gli amori di Saffo overo Saffo tout court " (Manenti); Francesco Tamagno (Produzione Galone); Vita amorosa di Wagner, L'Imperatrice nuda e Le donne nude nutti e tutte della G.E.S.I. Cinemalografica); La ragazza perduta (Romana Film); La Regina della Sierta Morena e Il più piccolo spettacolo del mondo (Zeus Film); Di qua di là del Piave (Faretra Film); e — per fintre — Tradita la notre delle nozze Fiora Film).

L'episodio introduttivo...

.. del film Siamo donne, di produ-Jone Titanus, verrà diretto da Alredo Guarini e interpretato da una attrice esordiente per la cui ricerca a casa produttrice ha bandito un apposito Concorso Nazionale, intitolato Quattro attrici, una speranza : il film si compone infatti, come si sa, di quattro diversi episodi già realizzati di cui sono protagoniste la Bergman, la Magnani, la Miranda e la Valli, dirette rispettivamente da Rossellini, Visconti, Zampa e Franciolini. La giuria del concorso composta da Cesare Zavattini, ideatore del film, Alfredo Guarini e altre personalità del cinema italiano.

Alla recente manifestazione...

i'A.G.I.S., con le rispettive Unioni ed Associazioni aderenti, allo scopo il esprimere all'on. Giulio Andreotia la riconoscenza degli industriali e dei lavoratori dello spettacolo, dopo sei anni dalla sua nomina a Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, sono intervenute numerose autorità e rappresentanti della scena e dello schermo italiani e stranieri, fra cui: l'avv. De

Pirro, Direttore Generale dello Spettacolo, la signora Ruskaja Direttrice dell'Accademia Nazionale di danza, Cassuto e Valignam dell'Unitalia, Incisa e Villa dell' A.G.I.S., La Guardia della Banca del Lavoro, Ruffini dell'I.F.E., i produttori De Laurentus, Donati, Guarini, Manenti, Misiano, Pallavicini, Ponti, Rizzoli, Theodoli, i registi Blasetti, Bragaglia, Gallone, Lattuada, Mastrocinque, Rossellini, e numerosi attori e attrici come Ingrid Bergman, Isa Miranda, Titina De Filippo, Elisa Cegani, Carla Del Poggio, Marina Berti, Anna Maria Ferrero, Delia Scala, Cosetta Greco, Elena Varzi, Raf Vallone, Aldo Fabrizi, Amedeo Nazzari, Leonardo Cortese, e le cantanti Maria Caniglia e Gianna Pederzini, L'on. Andreotti ha parlato brevemente tracciando un sintetico panorama del cinema e del teatro italiam, mettendone in luce le realizzazioni dal 1947 ad oggi, periodo appunto durante il quale egli ha diretto la politica governativa dello Spettacolo in Italia. Nel corso della riunione hanno preso anche la parola il Presidente dell'A.N.I.C.A. avvocato Monaco e il Presidente dell'A. G.I.S. comm. Gemini.

Alla fine di giugno...

Centro Sperimentale di Cinematografia in seguito ai quali, durante la
cerimonia di chiusura, sono stati
consegnati i diplomi a diciotto allievi che hanno felicemente compiuto
il corso biennale, e gli attestati di
frequenza a vari uditori stranieri.
Nel corso della cerimonia, cui sono
intervenute numerose personalità del
mondo cinematografico, hanno parlato l'avv. Nicola De Pirro. Com-



missario del Centro, e il Prof. Giuseppe Sala, Direttore della scuola.

La Commissione esaminatrice...

...della prima tornata del Concorso permanente per soggetti cmematografici inediti, bandito dal Centro Sperimentale di Cinematografia nel presente Anno Accademico, composta da Blasetti, Carancini, Cincotti, Marinucci, e Ojetti (segretario), ha deciso di premiare (con 250.000 lire ciascuno) i seguenti soggetti: « Esame di coscienza » di Sergio Pazzali, "Intoccabili" di Franco Venturini, e « Essitio » di Gemma Benzoni. Altri sei soggetti, su 396 concorrenti, sono stati inoltre ritenuti degni di segnalazione. Il 30 giugno prossimo scade la seconda tornata del concorso trimestrale: ogni richiesta di informazioni o di copie del bando, va indirizzata al C.S.C. — Sezione Concorso Permanente per soggetti cinematografici inediti — Via Tuscolana, n. 1049, Roma.

FRANCIA

Secondo le dichiarazioni...

...di Raymond Le Bourre, Presidente dei Sindacati Liberi dello Spettacolo, il progettato "pool" cinematografico europeo avrebbe trovato un'accanita resistenza negli ambienti di sinistra: i comunisti in particolare — sempre a detta del Le Bourre — sarebbero contrari a tale tipo di accordo intereuropeo perché esso annienterebbe la cultura nazionale dei vari paesi con la produzione di film a carattere internazionale, buoni per tutti i gusti e privi di un'impostazione veramente genuina, che rispecchi realisticamente la situazione e i problemi di ciascuna nazione.

Il prossimo film di Clair...

...sarà a colori: si tratta — a quanto si annuncia — di una commedia sentimentale in costume sul tipo di Le silence est d'or, ambientata alla vigilia della prima guerra mondiale. Il titolo dovrebbe essere Les grands manoeuvres.

Le difficoltà...

...incontrate dall' episodio francese del film di Antonioni Senza amore (ovvero I nostri figli), cui — come si ricorderà — il Ministro dell'Industria Louvel aveva a suo tempo negato il visto di esportazione per le troppe evidenti analogie dei fatti narrativi

con il famoso delitto dei 1. 3 di Lagny, pare siano finalmente superate,
dopo laboriose trattative fra il «Centre du Cinéma» francese e gli organi italiani: la nuova versione elaborata dai tecnici della Filmcostellazione — dopo alcum ritocchi (non
sappiamo quanto grati al regista) —
è stata infatti approvata all'unanimità dalla Commissione di controllo
francese, e il film potrà così venire
condotto a termine al più presto per
essere poi sottoposto all'esame definitivo della censura.

I film in costume...

...sono anche in Francia all'ordine del giorno: Solange Terac realizzerà infatti una riduzione della Bisbetica domata di Shakespeare; Christian-Jaque sta preparando Nanà, con Martine Carol, che è stata intanto interpellata per una Madame Du Barry; Marcel Pagnol pensa a un suo Don Chisciotte con Fernandel ed ha in mente anche un Conte di Montecristo con Jean Marais; André Haguet dirigerà un film biografico su Liszt: Rapsodia Ungherese; e Julien Duvivier prepara una riduzione del «93» di Victor Hugo.

GRAN BRETAGNA

L'autentica storia...

...del bambino jugoslavo Ivan Pirecnic che la Corte Americana di Francoforte si era rifiutata in un primo tempo di restituire alla madre perché egli crescesse nell'ambiente libero e democratico del mondo occidentale e che ora vive in Jugoslavia, sarà narrata da un film che la Rank si appresta a produrre, con la collaborazione della stessa signora Siersch, la donna tedesca che lo aveva adottato: è prevista anche una partecipazione — per lo meno per ciò che riguarda la stesura del soggetto dei medesimi protagonisti del dramma, tanto che un rappresentante delia casa di produzione inglese si è recato in Jugoslavia presso la famiglia Pirecnic. Sulla base di tale vicenda che ebbe larga eco sulla stampa di tutto il mondo divenendo una specie di incidente internazionale, il film avrebbe intenzione di trarre delle conclusioni circa il destino dell'infanzia nel dopoguerra.

Ottantadue film...

...di produzione nazionale sono stati registrati dal « Board of Trade » fra la fine di marzo dell'anno scorso e la fine di marzo di quest'anno. Per ciò che si riferisce all'importazione di film dall'estero, gli Stati Uniti d'America sono in testa con 249 film (un'aliquota tuttavia assai minore a quella dell'annata precedente), seguiti da 39 francesi, 20 italiani e 5 russi. Da notare che la Francia e l'Italia hanno guadagnato notevolmente terreno, sul mercato britannico, rispetto agli anni precedenti.

U.R.S.S.

Le autorità sovietiche...

...hanno assicurato all'emissario della cinematografia britannica Kenneth Rive — invitato direttamente a Mosca dal Ministro della Cultura Ponomarenko — che faranno il possibile per garantire la diffusione dei film di produzione inglese sugli schermi dell'URSS, mentre invieranno regolarmente film sovietici in Inghilterra: l'accordo stipulato in tale occasione prevede infatti stranamente solo un impegno di forniture ma non assicura in alcun modo l'effettiva proiezione delle pellicole. Il Rive tuttavia — fiero di aver ottenuto l'esclusività per la distribuzione dei film russi in Gran Bretagna e nell'Impero Britannico — ha dichiarato, al suo ritorno da Mosca, che persino il film sull'incoronazione di Elisabetta (A Queen is crowned) verrà « probabilmente » proiettato e diffuso in tutta l'Unione Sovietica.

U. S. A.

Il ruolo di "Nefernefernefer"...

...la pericolosa « maliarda » del romanzone di Mika Waltari, « Sinuhe
l'Egiziano », che verrà probabilmente realizzato in « Cinemascope » e in
Technicolor, è stato assegnato a Marilyn Monroe, la quale — anziché
venire rapata a zero, secondo la
moda dell'epoca dei Faraoni — porterà una parrucca di capelli rossi.
Per la parte del protagonista, la 20th
Century-Fox aveva fatto in un primo tempo, come si ricorderà, il nome
di Marlon Brando, ma la notizia non
è più stata confermata.

Una nuova riduzione...

...di Romeo and Julieth di Shakespeare sarà prodotta da John Houseman per la Metro Goldwyn Mayer (il medesimo produttore che ha realizzato recentemente per la stessa casa il Julius Caesar diretto da Mankiewicz. Il personaggio di « Giulieita » sarà affidato a Pier Angeli, alla quale aveva anche pensato Castellani durante la preparazione del suo film, ormaj in fase di avanzata lavorazione.

Una diminuzione...

...di circa 108 milioni di dollari negli incassi dei cinematografi nel corso del 1952, è stata registrata da una statistica apparsa sull'Annuario del «Film Daily »: infatti mentre nel 1951 gli introiti delle sale cinematografiche erano di 1.278 milioni di dollari, nell'annata scorsa essi sono scesi a 1.170 milioni. Secondo dichiarazioni provenienti dagli ambienti della produzione di Hollywood, la principale causa del forte scarto è da individuarsi nella televisione.

Meno di cento film...

... saranno prodotti complessivamente nel 1954 dalle otto maggiori case di produzione hollywoodiane: la stupe-facente notizia, contenuta in un rapporto dell'Associazione dei Produttori cinematografici, apparirà ancora più indicativa quando si pensi che precedentemente le grandi case producevano annualmente da quaranta a cinquanta pellicole ciascuna.

William Farnum...

...uno fra i più celebri attori — " cow boys », è deceduto improvvisamente all'età di 77 anni. Nato a Boston (Mass.) nel 1876, aveva debuttato sulla scena a sedici anni in una compagnia shakespeariana, e dopo una lunga carriera teatrale era giunto al cinema, divenendo una delle "stars" più in vista della produzione Fox fin dal 1913. Fra i suoi numerosi film — non solo del genere western — vanno ricordati: The Spoilers (1913), The Last of the Duanes (1919), If I were King (1920), The Man who fights alone (1925), Are we civilized? (1934), The Crusades (1935), Hangmen also die (1944), Captain Kidd (1945). Fratello di Dustin Farnum, già deceduto, anch'egli assai noto sulle scene e sullo schermo (specie in film western), era figlio di attori professio-

SVEZIA

Ingrid Bergman...

tata a Stoccolma per ricevere il premio, assegnatole dal Governo Svedese per la migliore attrice dell'annata consistente in una medaglia
d'oro. Il programma della manifestazione comprende il film Europa
'51. La medaglia per il miglior regista è stata destinata a Charlie
Chaplin.

GERHANIA OCC.

"Carneval"...

... sarà il titolo del primo film prodotto in compartecipazione fra una casa tedesca — la Westra Film di Wiesbaden — e una casa americana - la King Brothers Production, indipendente. Il film verrà girato in doppia versione, e interpretato per l'edizione in inglese — da Anne Baxter. Il regista sarà Kurt Neumann, di origine tedesca, il quale lavora ad Hollywood da oltre 25 anm. Per individuarlo, è sufficiente ricordare che sono opera sua un paso degli ultimi "Tarzan " interpretati da Johnny Weismuller: Tarzan's Desert Mystery e Tarzan and the Amazons.

I truccatori all'opera su Marta Toren e George Sanders durante la lavorazione di Destinazione Budapest.



I REGISTI PRESI DALLA STRADA

MI TROVAVO a passare per via Veneto, giorni fa, una via storica. Non intendo riferirmi alla battaglia di Vittorio Veneto, alla quale la via romana s'intitola, ma al cinema italiano. Da dove comincia, piazza Barberini, a dove finisce, porta Pinciana, questa via tortuosa, sinuosa, avvolgente, ampia, ombrosa, lussureggiante, mondana, cosmopolita, ne ha visto di gente del nostro cinema: che è venuta, che è andata, che è tornata. Ai numeri 7 (ora non piú) e 56 gente nuova e gente vecchia, piú vecchia che nuova; ed ai tavoli dei suoi quattro caffè, due dei quali famosi, di nomea internazionale, quanti contratti sulla parola andati in fumo, quante promesse, quante illusionil

Mi trovavo a passare e incontrai prima un regista. Ci salutammo affettuosamente, gli chiesi che cosa facesse e mi rispose: Aspetto! ». Strano, mi sono detto, aspetta naturalmente di girare un film; ma come mai, allora, tre settimane prima, per telefono, mi aveva dichiarato che l'indomani avrebbe cominciato a girare un nuovo film? I casi erano due: o lo aveva terminato già; cosa possibilissima nel nostro cinema, ed era in attesa di cominciarne a dirigere un altro, cosa anche probabilissima dato l'attuale ritmo vertiginoso della nostra produzione; ovvero i suoi piani di prima erano falliti proprio alla vigilia della loro realizzazione, caso non raro da noi. In ogni modo non insistetti, meglio, non indagai sul suo stato limbico (mi si perdoni il neologismo e chiedo scusa a Dante). Ci mettemmo a conversare, sul marciapiede, presso un'edicola. Di lí a poco passò un tale, che salutò e si accostò come per voler parlare con lui. Allora egli gli andò incontro, mentre io mi avvicinai all'edicola e presi a sfogliare una rivista americana. Parlottarono per due o tre minuti e vidi che il mio amico regista prese un appunto, come se segnasse un numero di telefono. Quando tornò a me, mi disse: « Poveraccio, è uno di quei tanti attori presi dalla strada che ha partecipato ad un solo film e basta; aveva un impiego e l'ha perduto; non si sente di cercarne un altro perché ora ha il pallino per il cinema e si crede un attore fatto, pur sapendo d'essere stato doppiato. E' alle strette, finanziariamente, e si raccomanda a tutti per lavoro; ma non lo prendono nemmeno come generico ». Seguirono altri commenti, sul tema, miei e suoi; infine ci salutammo: "Telefoniamoci, ciao, arrivederci, piacere di averti visto ».

Non feci dieci passi che m'imbattei in un produttore. « To', chi si rivede! », e « Beviamo qualcosa? ». Ci sedemmo da Rosati.

Si parlò di questo e di quello, poi, com'era naturale, di cinema. E allora mi resi conto che ne avremmo avuto per un'oretta. Il mio amico produttore era uno di quelli che si chiamano indipendenti, ma non apparteneva a coloro, fra questi, che fanno i film d'arte, vale a dire che non concedono niente alla commercialità, al cattivo gusto, all'improvvisazione, al dilettantismo, e che ascoltano gli aurei consigli del noleggio, si, ma con un orecchio solo. Aveva finito allora allora un film, mi disse. « E con chi? », gli chiesi, intendendo riferirmi al regista. E' strano come i produttori capiscano sempre un'altra cosa, e cominciò ad elencarmi i nomi degli interpreti: tutti più o meno ignoti, o, se conosciuti, non per le loro qualità artistiche. E mi venne spontaneo domandargli: "Da dove viene tutta questa gente? ". Piú che sorpreso, il mio amico produttore, sembrò risentito: « Come, da dove viene! », replicò. Allora ho precisato, umilmente: " Che cosa ha fatto prima, voglio dire ». Il suo viso si spianò, sorrise, divertito: « Niente! Cosa vuoi che abbia fatto?! ». Non era il caso di continuare su quell'argomento e passai a chiedergli del regista: « Chi l'ha diretto questo tuo film? ». E mi nominò il regista. Non potetti fare a meno di dare in una esclamazione ironica, e m'ebbi come replica: « Perché, lo conosci? ». Lo conoscevo si, ero in certo qual modo responsabile d'averlo, anni fa, non dico consigliato di dedicarsi al cinema, ma introdotto nel campo giornalistico: gli avevo accettato un articolo, che feci riscrivere da un mio redattore. Un giorno appresi ch'era diventato regista, all'improvviso! La sua professione, seria, era cosí lontana dal cinema, che non si capisce come in lui covasse il bacillo della pellicola.

Cosa potevo rispondere al mio amico produttore?, anche lui sapeva che cosa facesse, prima, il suo regista; allora girai il discorso, gli raccontai l'episodio precedente, dell'attore senza piú lavoro, uno spostato, e gli dissi che mi sembrava ancor più immorale e insensato prendere non gli attori ma i registi, dalla strada. L'attore ha una responsabilità limitata, in un film, anche se ne è il protagonista, se gli è stata affidata la parte principale; è il regista che ha la responsabilità totale e che deve possedere particolari attitudini artistiche, anche se non è un creatore, un poeta dello schermo. E questo a parte della profonda conoscenza tecnica. Dissi al mio amico produttore: « Gli attori che prendete dalla strada li doppiate, ma i registi?! I registi non potete doppiarli; anche se c'è qualche ''negro'' che si presta a stare al fianco del regista e a non comparire sui titoli di testa, il risultato è sempre mediocre ».

Mi sentii dire, allora, che ero, al solito, un estremista e che non consideravo un fattore di capitale importanza nella produzione cinematografica italiana d'oggi, cioè che si producevano centoquaranta e piú film l'anno: « Dove sono i registi per dirigere tanti film? ». Ed il mio amico produttore era trionfante, nel dir ciò; gli sembrava d'avermi tappato la bocca in un baleno. Anzitutto, replicai, non è obbligatorio produrre un cosí gran numero di film, che supera persino la « quota » raggiunta nel periodo autarchico del nostro cinema, e poi non è atfatto vero che i buoni registi manchino: sono soltanto a spasso, perché voi produttori non li volete e preferite servirvi di questi neo-registi di cui abbiamo ormai una fungaia. Il loro stato sociale ed i loro studi non sono adeguati ed i film che dirigono lo dimostrano chiaramente, ma nessuno li ferma, sono diventati recidivi colla complicità di chi presiede alle sorti del nostro cinema che è certo il meno serio di tutti.

La mia tirata sembrò non smuovere il produttore, che iniziò un discorso in sua difesa: che attori e registi, oggi, hanno molte pretese, folli qualche volta; che chiedono, non solo compensi esagerati ma hanno anche esigenze di natura artistica, e la parte non piace loro o non sentono di poter dire quella data battuta o non li soddisfa la sceneggiatura o i mezzi tecnici messi loro a disposizione sono poveri; che sciupano la pellicola, e tante altre cose del genere. « Un film costa », concluse, « tu lo sai che il regista che a te non garba mi prende solo quattro milioni? ». E credeva, anche questa volta, di avermi tolto la parola. Gli risposi che quattro milioni sono troppi, per quello che poteva dare; e gli riferii ciò che mi aveva detto dello stesso regista, proprio giorni prima, il nostro soggettista e sceneggiatore-principe, che s'era trovato a collaborare con lui: « Non un solo metro di pellicola è valido! », mi aveva detto e intendeva dire che non era valido cinematograficamente.

Il mio amico produttore ebbe un sorriso ed una risposta pronti anche per questa osservazione: « Ma con lui io faccio quello che voglio: praticamente il film lo faccio io e lo rimonto io, dopo che l'ha montato lui».

Non potei fare a meno di aggiungere: « Scusa, perché allora non lo hai fatto tu?». « Ma un regista ci vuole! » furono le sue ultime parole.

FRANCESCO CÀLLARI



In Zero de conduite i rappresentanți dell'autorità della scuola sono rappresentati con una de formazione caricaturale în proporzione diretta alla loro autorità: nella foto sopra, che rappresenta l'arrivo del direttore della scuola per una ispezione, si vedono — da sinistra a destra il direttore, il vice-direttore "Bec de Gas" e il sorvegliante "Pète-Sec", il precettore Huguet e al cuni ragazzi fra cui Caussat e Bruel. (Nella pagina seguente) un momento della cerimonia finale

tata a Parigi: si trattava di riprendere l'allenamento; le gare e le vittorie del campione di nuoto Jean Taris. Veramente ebbe anche un'altra offerta, sempre nello stesso genere di documentari sportivi, ma stavolta si trattava del tennis con Henry Cochet, l'asso della racchetta. L'inizio era stato fissato per il 5 febbraio 1932, a Monte Carlo, ma quando il progetto andò in fumo Vigo finalmente si convinse che il suo de stino non era di rimanere sulla Costa Azzurra. Anche i suoi migliori amici erano andati a Parigi: Claude Aveline conosciuto a Font-Romeu, Jean Painlevé conosciuto a Nizza dov'era venuto a presentare alcuni suoi film in sale private, Albert Riera Boris Kaufmann. Inoltre gli amici del padre stavano tutti a Parigi.

Per tutta l'estate del 1932, Vigo rimase a Parigi, e quella fatica certamente gli abbreviò il numero degli anni che gli restavano ancora da vivere e che si ridussero a due. Dapprima stette in casa di amici, poi in albergo e soltanto nell'ottobre affittò un appartamentino in rue Gazan, di faccia a Montsouris, dove Lydou lo raggiunse. La figlia, Luce, ch'era nata nel 1931, rimase ancora qualche settimana a Nizza.

JEAN VIGO ZERO IN CONDOTTA

Jean Vigo è morto nel 1934. Autori di questo articolo sono Henri Storck, il noto registu belga che fu assistente di Vigo, e 1. E. Sales-Gomes, il critico cinematografico brasiliano attualmente in Europa dove ha studiato la personalità e l'opera dello scomparso.

L'articolo si compone, quindi, in parte di una cronaca degli avvenimenti, ricordata da Storck, dalla prima idea sino alla presentazione di 'Zéro de Conduite', e in parte di un'analisi critica e psicologica, dovuta al brasiliano, che mette in evidenza in questo film — giustamente ritenuto un piccolo capolavoro — quel tema d'umana softerenza, nel raffronto tra i ragazzi e i 'grandi', che aveva la sua origine nella tormentata adotescenza di Vigo, privato di quell'affetto, di cui anche i suoi piccoli protagonisti sentono la mancanza, e perciò si ribellano. (N.d.T.).

JEAN VIGO, nato a Parigi nel 1905, venne portato via da quella città a dodici anni, subito dopo la morte del padre (1), Miguel Almereyda, avvenuta nell'agosto del 1917. Dopo alcuni anni trascorsi in alcuni collegi della provincia, egli tornò a Parigi dove aveva intenzione di continuare gli studi all'università di belle lettere, ma vi rimase poco poiché la sua salute, fin da allora non buona, lo costrinse a lasciare nell'inverno del 1925 Parigi per andare dapprima a Montpellier, poi nella casa di

cura Espérance a Font-Romeu e infine a Nizza, nel 1928. Sino a che non poté ritornare a Parigi, Vigo si considerò dovunque andasse come in esilio. Nel 1930, all'epoca del suo primo film A' Propos de Nice, si era già vendicato della città in cui era stato per forza. In un carteggio ora in possesso di Claude Aveline, Vigo in più d'una occasione ripete, nel ricordare quel film, la frase di Alphonse Karr da lui letta in una guida turistica: « Lascia Parigi dove il sole splende si e no una mezz'ora al giorno, vieni qui da me e pianta il tuo bastone da passeggio nel mio giardino. Il giorno dopo lo ritroverai tutto fiorito di TOSC)

Nel 1931, dopo quattro anni di perma nenza a Nizza, Vigo venne invitato a girari un documentario a Parigi, ma egli tutto considerato, e specialmente che avrebbe dovuto lasciare la moglie (2), che aspettava un bambino, sola in quella Nizza « una città per noi come un deserto», preferi rinunciare.

Per questa, e per altre ragioni, Vigo decise di rimanere a Nizza. Il danaro per Propos de Nice glielo diede il suocero. Ma anche così stando le cose, egli dovette pur muoversi e andare a Parigi, per le successive fasi di sviluppo e montaggio del film e per qualche accordo finanziario. Di stabilimenti cinematografici, a Nizza già ne esisteva qualcuno ma Vigo non li frequentava. L'offerta, per quanto non molto importante, di fare un film gli fu prospet

Vigo a quel tempo aveva ventisette anni i si notava in lui un illusorio miglioramento.

A' Propos de Nice l'aveva reso note nell'ambiente ristretto dei circoli cinemato grafici, anche in Belgio e in Olanda. Un distributore svedese si era interessato al film e perfino da Buenos Aires era pervenuta la richiesta di una copia per una sala privata. In Francia, dopo le prolezioni al Vieux-Colombier e al cinema Ursulines, A' Propos de Nice era passato nelle sale private a rafforzare il programma dei film sovietici vietati dalla censura.

Quando girava *Taris*, Vigo era ricorso anche all'impiego del sonoro, e adesso aveva in mente grandi cose. Ma, con tutto

(1) Eugène Bonaventure de Vigo, conosciuto col nome di Miguel Almerevda (1883-1917), gior nalista e propagandista politico, collaboratore, del settimanale anarchico, Le Libertaire, e incl. tre editore di La Guerre Sociale di Gustavo Hervé, che riuniva socialisti, anarchici e sinda calisti in una stessa veduta rivoluzionaria e antimilitarista, fondatore e direttore del quotidiano repubblicano di estrema sinistra, Le Bonnet Rouge. Nel 1917, ai tempi del governo di Alexandre Ribot, uno dei suoi colleghi, un certu Duval, venne accusato d'intelligenza col nemico e lo stesso Almereyda arrestato perché in possesso di documenti ritenuti contro la sicurezza dello Stato. Pochi giorni dopo l'arresto. Almerevda fu trovato strangolato con i suo lacci da scarpe, nelle prigioni di Fresnes

(2) Elizabeth Lazinska (1906-1939). Vigo in conobbe a Font-Romeu e poco dopo, nel 1929 la sposò. È conosciuta come Lydou, e questo nome si trova sulla sua tomba

ciò, alla fine di luglio, non poteva fare alcun affidamento su qualcosa di serio ed anzi vedeva svanire ad uno ad uno i bei progetti, tanto che si sentiva molto scoraggiato.

Fu allora che Vigo conobbe Jacques-

Louis Nounez.

Jacques-Louis Nounez era un uomo d'affari che aveva lo zampino in molte industrie. Figlio di un allevatore in grande stile della Camargue, una naturale inclinazione l'aveva spinto ad interessarsi ai cavalli. Non aveva perciò, a cinquantaquattr'anni, mai avuto contatti con l'industria cinematografica. Il cinema tuttavia gli piaceva, era un ammiratore di Chaplin e un grande ammiratore di Renoir e di René Clair. Era uomo di larghe vedute, con vaghi intendimenti umanitari, e amico di Léon Blum. Parente alla lontana di ebrei, aveva degli ebrei quell'infinita sensibilità per il dolore.

Nounez si era accorto che il mercato cinematografico europeo mancava di un genere speciale di film, qualcosa insomma che stesse tra il cortometraggio e la pellicola di un'ora a mezzo di spettacolo. Studiò la situazione e venne nella determinazione di produrre sei film all'anno, ciascuno di quattro rulli, corrispondente cioè a una durata intermedia nei confronti d'una breve d'una grande rappresentazione. Commedie, sarebbero state, e documentari. Per ridurre le spese, non sarebbero stati chiamati a lavorare né artisti né registi fin troppo noti. Occorrevano buoni soggetti e bravi giovani disposti a tentar la sorte in questa iniziativa.

Fra le conoscenze di Nounez, in certi imbienti delle corse, c'era anche l'attore René Lefèvre. Nounez gli confidò i suoi progetti e Lefèvre gli fece il nome di Jean Vigo che aveva conosciuto qualche tempo prima ad una proiezione di A' Propos de Nice.

Storck, verso la Place du Palais Bourbon dove aveva il primo appuntamento nell'ufficio di Nounez, Vigo aveva tutte le ragioni per mostrarsi scettico. Non conosceva Nounez, e nemmeno sapeva con precisione per quale scopo lo volesse vedere, ma a quello stato di scetticismo l'avevano ridotto i produttori cinematografici, con una delusione dopo l'altra. L'ultima, per contarne una, riguardava un certo produttore, al quale aveva suggerito una riduzione da Gli Uccelli di Aristofane e che gli aveva risposto: « Per carità, non parlatemi di documentari sugli uccelli! ».

Nounez sapeva qualcosa della fanciullezza di Vigo ed era abbastanza in età per ricordare con precisione di particolari la brutta faccenda del Bonnet Rouge e la tragica morte di Almereyda. Subito, a prima vista, si senti attratto verso quel senso di tristezza, scoraggiamento e nostalgia, che era cosi manifesto in Vigo. assieme ad un acuto spirito d'osservazione e di critica, non però viziato da alcun compromesso o da stolti pregiudizi (1). Seppe quindi trattare Vigo in maniera quasi paterna e con molta finezza. Da parte sua, Vigo rimase piacevolmente sorpreso nel trovare una persona cosí simpatica, che apprezzava il buon cinema e che, soprattutto, gli avrebbe dato occasione di lavorare. Cli raccontò qualcuna delle idee che da tempo stava maturando: un film sui rgazzi a scuola, ch'era la realizzazione dei

suoi ricordi; un altro sui condannati ai lavori forzati, ch'era un po' la vita dell'anarchico Eugène Dieudonné. Nounez non gli fu da meno: discorse di qualche riduzione dalle opere di Georges de la Fouchardière, di un soggetto originale sulla Camargue e i suoi cavalli e infine di un film che si poteva fare trattando del valore morale della cosiddetta borghesia. Comunque, nulla di concreto fu detto, né tanto meno scritto, ma prese fra gli altri progetti maggior consistenza l'idea del film sulla Camargue, e l'altra idea del film sui ragazzi. Il colloquio era durato un'ora abbondante. Vigo usci entusiasta dall'ufficio di Nounez e corse a ritrovare Storck che l'aspettava in un caffè. Senza perder tempo si misero al lavoro che consisteva, per quel giorno, nell'andare in giro di qua e di là, dagli stabilimenti Phototone di Neuilly a quelli Taponier in rue de la Paix, a vedere il materiale disponibile e a sentire i prezzi, che non fossero eccessivi.

Nel mese di agosto, Vigo imparò tutto quel che c'era da imparare sulla Camargue e gettò giú un abbozzo di soggetto che avrebbe sottomesso al giudizio di Nounez. Si dedicò anima e corpo a tale progetto che era un'idea nuova per lui, mentre al film dei ragazzi si era a poco a poco abituato, rivedendolo mentalmente e sviluppandolo, anche se non ne aveva ancora scritto un rigo e non aveva un'idea di come sarebbe stata la sceneggiatura. Le cose, nel frattempo, procedevano molto lentamente e fu soltanto nella seconda quindicina di ottobre che i progetti di Nounez cominciarono a trasferirsi sul piano della realtà, con la decisione presa d'incominciare la produzione con il film sulla Camargue. Doveva essere un documentario di quattro rulli, senza attori professionisti e da girarsi

completamente sul posto. Non era estranea a questa decisione d'iniziare con la Camargue la difficoltà, anzi l'impossibilità di trovare a quell'epoca uno stabilimento disponibile a Parigi. Alla fine di ottobre, quantunque non fosse stato firmato neppure un abbozzo di contratto; Vigo aveva già in mente tutto il piano di lavorazione: un viaggio di ambientamento e di documentazione sul posto, ai primi di novembre, ritorno a Parigi per gli ultimi accordi ed eventuali modifiche al soggetto, e quindivia con Riera e con Kaufmann, per tutta la durata del film, calcolata di sei settimane, da metà dicembre alla fine di gennaio. Intanto, per entrare sempre più nel soggetto, Vigo ogni mattina andava a cavallo a Maisons-Laffitte e scriveva a Storck: «Se tu mi vedessi a domare i purosangue!».

Per cause non bene accertate, però, alla fine di ottobre anche quel progetto del film sulla Camargue andò in fumo e quindi, ai primi di novembre, Vigo tornò all'idea del film sui ragazzi, e sul quale Nounez era già d'accordo. Preparò anche un preventivo, ma con tale abbondanza di particolari e quindi di spese, che gli amici di Vigo giudicando tanta ingenuità né piú né meno che una pazzia gli consigliarono d'aspettare prima di mandarlo a Nounez: Vigo era troppo un "gran signore", troppo all'antica nel mondo degli affari e del danaro, troppo scrupoloso e gli lasciarono otto giorni per riflettere. Fu proprio in questi giorni che Nounez venne a un accordo con Gaumont per l'affitto di quegli stabilimenti, e le cose sembrarono mettersi bene. Il quattro novembre, Vigo festeggiò l'accordo assieme

⁽¹⁾ Testimonianze portate da P. E. Sales-Gomes (giugno 1950).



agli amici (c'era anche Genya, la sorella di Lydou, e poi i Kaufmann, i Goldblatt e Storck): ci furono le tartine di caviale e la festa andò avanti tra canti e danze. Nounez tuttavia non aveva ancora visto la sceneggiatura; mancò sino ai primi di dicembre l'occasione di potersi intrattenere con lui, e intanto Vigo e gli amici vivevano sulle spine. Fu soltanto il 12 dicembre, un lunedí, che la sceneggiatura di Les Cancres, titolo provvisorio adottato da Vigo, venne mandato a Nounez. La sera prima, in casa di Riera, si era brindato al felice esito.

Nounez difatti approvò e inoltre promise al regista di lasciargli un'ampia libertà, sempre nei limiti però di una certa cifra (non piú di duecentomila franchi). L'informò anche che gli stabilimenti Gaumont erano a loro disposizione per circa una settimana, a cominciare dal 24 dicembre.

I compagni di lavoro erano stati già scelti. Riera, Storck e Merle erano gli assistenti alla regia. Riera cominciava allora a dipingere. Aveva conosciuto Vigo alla prima proiezione di A' Propos de Nice e in seguito con lieta sorpresa avevano scoperto ch'erano parenti. Henri Storck da qualche tempo si stava già occupando di film e l'amicizia risaliva al giorno del loro primo incontro, quando a Bruxelles, al Congrès du Cinéma Indépendant, nel 1930, Vigo accolse Images d'Ostende (il secondo film di Storck) con queste grida che fecero ridere tutti: « Acqua! Cosí tanta acqua! ». Pierre Merle, che scriveva i primi articoli, era figlio di Eugène Merle, uno dei primi amici di Miguel Almereyda. L'operatore era Boris Kaufmann, fratello di Dziga Vertov, che aveva sempre lavorato con Vigo. All'ultimo momento, anche Louis Berger si uni agli assistenti.

Nella stesura del soggetto, Vigo si era dapprima servito dei suoi ricordi personali, di quando cioè era stato in collegio a Nîmes, a Millau e a Chartres; specialmente si era ricordato dei cinque anni passati a Millau. Ma poi aveva completato questi ricordi con altri racconti degli amici o dei colleghi ch'egli invitava a tali confidenze. Nella prima stesura si nota una certa reminiscenza letteraria, derivata dalle letture di Le Grand Meaulnes (I). La soffitta della scuola ha una gran parte nel racconto e i ragazzi ribelli ne vogliono fare il loro quartier generale. Nella sceneggiatura i ragazzi affermano: « Se noi dobbiamo essere trattati come prigionieri, lasciate almeno che siamo noi a scegliere la nostra prigione in un luogo che ci piaccia e dove sempre vorremmo stare ». Ma nella stesura definitiva, e quindi nel film, il ricordo di Le Grand Meaulnes sparisce. Ciò non vuol dire che Vigo l'avesse dimenticato, ma come dichiarò poi alla presentazione di Zéro de Conduite al Club de l'Ecran di Bruxelles, nel 1933: "Come potevo io, già fatto uomo », disse, « seguire le tracce di Le Grand Meaulnes senza i miei compagni di gioco d'un tempo? ».

Non appena Nounez ebbe approvato il soggetto, Vigo si mise al lavoro per alcuni tagli nel copione che gli avrebbero consentito di restare dentro i quattro rulli di lunghezza preventivati e di non superare i limiti di tempo previsti per le riprese. Prima d'ogni altra scena egli tagliò quella sequenza nella quale, con una cadenza rit-



La ragazza alla quale fu affidata la particina della donna elegante vista nella passeggiata degli scolari era stata presentata a Vigo da Storck. (Nella pagina seguente): Il direttore, pur con estrema difficoltà perché piccolino, è riuscito a mettere la sua bombetta sotto la campana di vetro.

mica, il sonoro del batter delle mani, dei segnali col tamburo, e le parole ripetute « Domenica in castigo » esprimevano la naturale esuberanza dei ragazzi di continuo repressa. La sequenza doveva esser rapida e diretta con sottigliezza d'effetti, se nelle intenzioni dell'autore contribuiva a dare l'atmosfera dell'ambiente.

Da quest'esempio è avvertibile come anche Vigo si lasciasse prendere dalla preferenza quasi d'obbligo per gli effetti sonori, ma non poteva essere diversamente in quei tempi, quando proprio allora l'impiego del sonoro dischiudeva nuove possibilità al cinema, e tutti ne approfittavano con l'eccitazione dei pionieri, e le tracce sono evidenti in tutta la cinematografia dell'epoca nei film di qualsiasi regista. Nel caso di Vigo però non era la solita smania del nuovo per una ricerca sperimentale, bensí si notava lo sforzo per ottenere con un mezzo meccanico un'emozione diversa e persino effetti poetici. Nella scena in questione, i ragazzi corrono fuori nel cortile. Improvvisamente si ode questo batter di mani, nei giochi, per un attimo, poi l'azione dei ragazzi è bruscamente interrotta ed essi rimangono nella posa com'erano, in atteggiamenti di ansia o addirittura ridicoli. Di nuovo i ragazzi sono inquadrati in movimento verso l'obbiettivo, e cantano. Una volta ancora l'azione e il sonoro cessano simultaneamente, e le bocche rimangono per un istante spalancate su una nota acuta. Quindi la scena è girata in senso inverso e mentre una voce severa grida: « Domenica in castigo», i ragazzi indietreggiano dall'obbiettivo fino a una porta che sembra ingoiarli. Il commento finale è un trillo di flauto.

Dal momento che doveva rimaneggiare il copione, Vigo colse l'occasione per apportarvi alcune modifiche che gli avrebbero tolto ogni preoccupazione di essere male inteso. Nella prima stesura infatti egli ave-

va accentuato il modo odioso in cui il corpo insegnante intendeva la condotta degli allievi e specialmente l'amicizia fra Tabard e Bruel. Il ricordo che aveva della tormentata fanciullezza del padre (2), nonché la sua penosa esperienza (3), avevano dato a Jean Vigo una non comune sensibilità nel considerare la fanciullezza degli altri. E non era un sentimento diluito in sentimentalismo, ma un affetto profondo ch'era divenuto rispetto dei ragazzi. Vigo quindi non modificò gli aspetti della mentalità dispotica e gretta del corpo insegnante, ma per quanto riguardava gli allievi egli o non girò alcuni particolari oppure si affrettò a tagliare, a film ultimato, tutti quei suggerimenti anche minimi che avrebbero potuto dare al pubblico un'impressione ambigua o deformata dei sentimenti dei ragazzi. Abolí perciò la scena nel dormitorio dove due ragazzi sono sorpresi dal sorvegliante mentre stanno a bocca a bocca masticando lo stesso pezzo di gomma. Non basta; venne abolita anche un'altra scena: quella dei collegiali che si lavano come ogni mattina nella stanza da bagno. Sono tutti quanti in camicia, lunga fino ai piedi, e uno di loro per lavarsi meglio l'ha sollevata. In quel momento entra il vicedirettore e corre a ricoprire la nudità del ragazzo gridando: « Non ti vergogni, miserabile che non sei altro! ». La scena di per se stessa non era volgare — semmai

⁽¹⁾ Il romanzo di Alain Fournier noto in Italia col titolo di "Il grande amico" (ediz. Mondadori).

⁽²⁾ Fra le tante molestie, Almereyda dovette anche provare, per ben due volte e per più di un anno, il carcere dei minorenni a La Petite Roquette.

⁽³⁾ Dopo la morte di Almereyda, Jean Vigo che aveva voluto un bene immenso al padre fu costretto a cambiar nome, se voleva continuare gli studi e sottrarsi a una vera e propria persecuzione; il che gli cagionò grande umiliazione e dolore.

era volgare il pensiero dell'insegnante — ma Vigo volle toglierla perché il ragazzo non poteva ribattere l'insinuazione della persona grande — e chiarire l'innocenza dei suoi atti — come quell'altro ragazzo che in una scena del film se ne infischia delle osservazioni del superiore e gli grida

dietro le sue buone ragioni.

Vigo pertanto volle evitare ogni falsa interpretazione. Non diversamente da Almerevda che, nei giorni in cui l'anarchia trionfava, arrestò processò e puní un traditore, anche i collegiali a seguito di una loro congiura fanno una notte, in dormitorio, una spedizione punitiva contro uno di loro che aveva tradito. Ma Vigo tagliò la scena per non rivelare le cattive qualità di un ragazzo ch'era stato una spia. Altre volte nel film, e precisamente due volte, le persone grandi chiamano i ragazzi "mocciosi sporcaccioni". La prima volta è il ferroviere, all'inizio del film, che chiude gli sportelli delle vetture, e l'azione rimane ma l'espressione venne abolita. L'altra volta, e qui Vigo fu inesorabile nel tagliare, era una donna, la padrona di una botteguccia d'oggetti usati che, rivolta al precettore Huguet che la corteggiava, gli parlava dei suoi "mocciosi sporcaccioni" e il

precettore allora se ne andava. La ricerca degli attori e delle comparse non preoccupava tanto, quanto quella dei venti ragazzi almeno almeno necessari. Uno degli incarichi di Merle, il giovane assistente alla regia, consisteva nel mettersi in contatto con i maestri e con gli scolari. Un suo amico, un maestro, si lasciò convincere e offerse la sua scolaresca. Vigo, da parte sua, aveva già da tempo messo gli occhi sopra un ragazzo che abitava vicino a lui e che aveva incontrato a Montsouris. Si chiamava Louis Lefèvre e sembrava fatto apposta per la parte di Georges Caussat. Quello strano monello simpaticissimo, che era lo spavento della zona, aveva una grande fantasia e raccontava storie meravigliose che si svolgevano sempre in fondo al mare o nella luna. Aringhe, sardine e balene erano i suoi personaggi marini preferiti. Creatura molto sensibile sotto un aspetto rude, gli piaceva starsene solo. Senza allontanarsi molto dalla sua abitazione, Vigo trovò altri due attori: il possidente e padrone di case, Monsieur Blanchar (che per l'occasione assunse un altro nome: Du Verron) nella parte del vicedirettore, Monsieur Santt detto "Becco di Gas", e Michelle Fagard nella parte della ragazzetta che giocava con Georges Caussat. Dei quattro pompieri che occorrevano, Vigo stesso ne trovò due, entrambi pittori: il primo, Raphael Diligent, aveva fatto parte del comitato redazionale di La Guerre Sociale e di Le Bonnet Rouge (ed era stato uno di quelli che aveva firmato la lettera di protesta contro l'arresto di Almereyda nel 1917); l'altro pompiere era Felix Labisse, presentato da Storck al quale aveva scritto il soggetto del suo primo film Pour vos Beaux Yeux, nel 1929, e che portò con sé anche una ragazza alla quale fu affidata la particina della donna elegante, vista nella passeggiata degli scolari. Il "prefetto" fu il poeta Louis de Gonzague-Frick, amico di un altro poeta, di quel Laurent Tailhade che aveva protestato nel 1901 per la reclusione di « fanciulli come Almereyda perché avevano mani troppo bianche e occhi troppo belli ».

Anche qualche attore professionista venne scritturato, ma Jean Dasté ch'era stato allievo di Copeau nella scuola drammatica e pertanto faceva il suo debutto cinematografico, partecipò al film piú per amicizia che per interessi professionali. Perciò di attori propriamente detti ve n'erano soltanto tre: Robert Le Flon il maestro che dormiva nella camerata dei ragazzi che lo chiamavano Pète-Sec, Larive il grasso maestro ripugnante e il nanerottolo Delphin nella parte del direttore della scuola. Riera e Storck a tutte le loro fatiche aggiunsero anche quella di una parte, e l'uno fu il tutore di Caussat e l'altro il parroco. In tal modo l'elenco degli interpreti era quasi completo.

I pochi giorni che precedettero l'inizio del film trascorsero in una febbrile attività. Vigo disegnò come doveva essere fatto il dormitorio, la scena piú importante del film, e Storck fece uno schizzo dello studio del direttore. Molti di loro passarono la notte del 13 dicembre in grandi discussioni alla Coupole sino alle quattro del mattino e tutta la notte del 15 nel preparare un preventivo spese, il piano di lavorazione e i relativi ordini del giorno. Negli stabilimenti Gaumont due teatri di posa, F e G, erano a disposizione per la lavorazione del film. La scena del dormitorio doveva esser girata nel teatro F. Quella degli ambienti era una grave preoccupazione poiché ad esempio lo studio del direttore, costruito nel teatro G, doveva poi esser smontato in fretta e furia per lasciar posto alle altre scene, della stanza da pranzo del tutore ad esempio, della soffitta, del laboratorio di chimica, della sala di studio e del refettorio.

Scelto anche il titolo definitivo, Zéro de

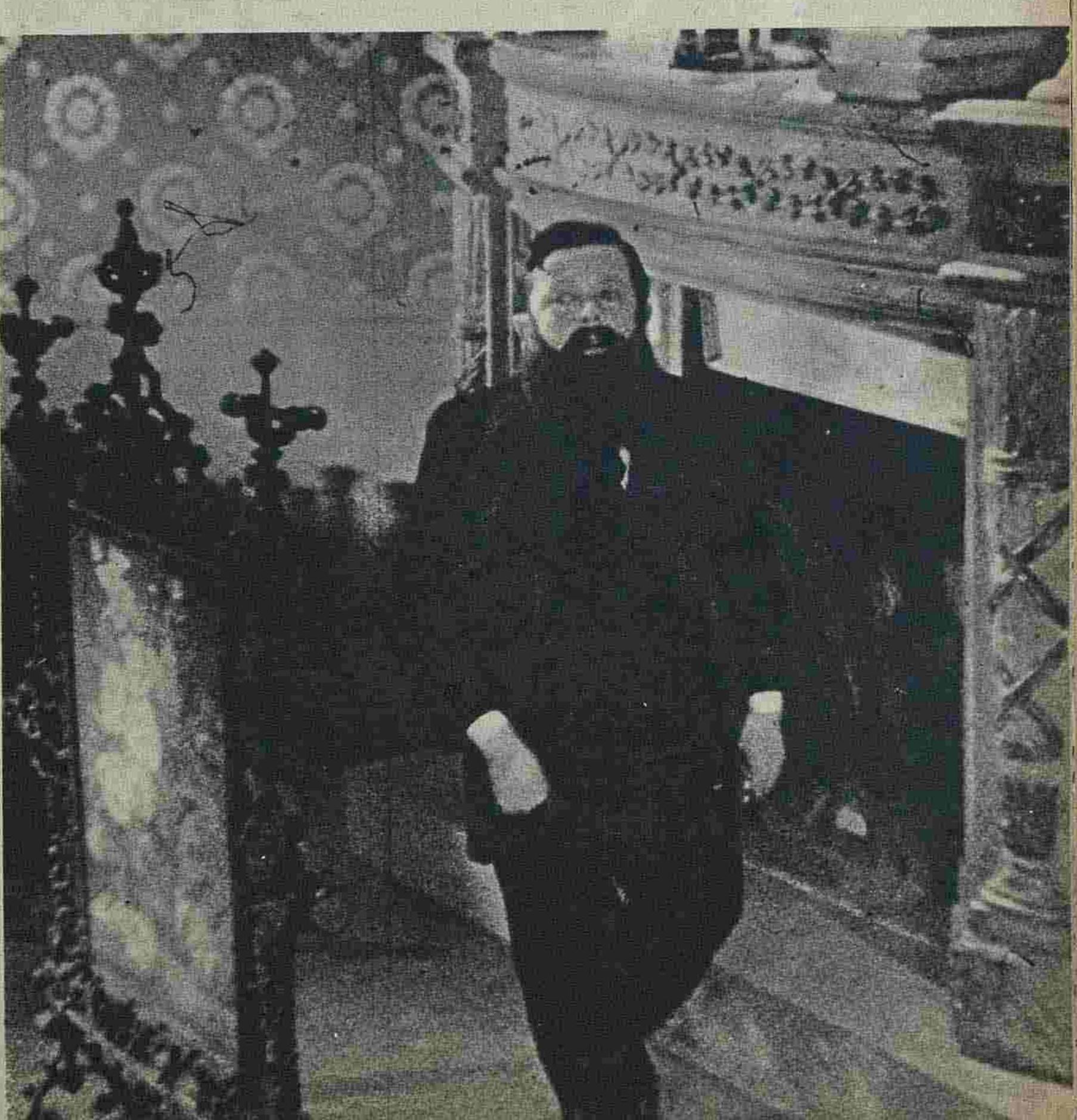
Conduite, venne finalmente il gran giorno dell'inizio delle riprese: era il 24 dicembre. Nella notte era stato costruito lo studio del direttore. I tecnici e qualche dirigente della Gaumont guardavano con un certo scetticismo questi giovani, tutti al disotto dei trent'anni, al lavoro. Ma Nounez era sicuro di sé. Tuttavia anche lui provò un leggero brivido alla vista del nano Delphin, il direttore, tutto vestito di nero, con un barbone nero e un cappello a bombetta nero fiammante color fumo d'inferno, una specie di messale nelle diafane mani.

La prima scena da girarsi recava nella sceneggiatura il numero settantadue seguito da questa semplice didascalia: « Il direttore, sedendo al suo scrittoio, dice al vicedirettore: "Sapete, presto avremo la nostra festa della scuola. Dovremo forse annullare

le punizioni" ».

Vigo aveva studiato molto la scena. Il direttore accompagnato dal vicedirettore dovevano entrare nello studio dalla parte della macchina da presa. Il direttore si dirige con passo solenne verso la mensola del camino e qui, stentando perché piccoletto, arriva finalmente a mettere con estrema delicatezza il cappello a bombetta sotto una campana di vetro. Dà un'occhiata al collega e quindi, davanti allo specchio, si aggiusta la cravatta, i capelli e la barba, mentre del vicedirettore si scorge soltanto l'immagine riflessa. Poi va allo scrittoio, con un braccio in fuori allargato, e per prima cosa s'infila due pantofole già pronte sullo sgabello. Fa cenno al vicedirettore di sedersi. Siede anche lui ma i suoi piedi non toccano terra. Pausa accentuata e grave. Il direttore sta per parlare.

Era la prima volta che Vigo si trovava in



un teatro di posa per dirigere un film. Un po' alla volta prese pratica e confidenza in se stesso. Era anche la prima volta che doveva affrontare il dialogo cinematografico. Taris aveva avuto il solito commento parlato e poi durava pochi minuti. Quando il direttore parlò, le parole non eran più quelle della sceneggiatura. Vigo si era ben presto accorto che il dialogo scritto nella sceneggiatura, in pratica non conservava alcun valore. Perciò dovette scriverne un altro: ogni mattina, per venire allo stabilimento cinematografico, Vigo sceglieva il tragitto più lungo per potere nel frattempo scrivere il diagolo che in quel giorno gli occorreva. Piú tardi ci occuperemo anche del dialogo, ma ritornando al direttore della scuola il suo discorso doveva essere cosi:

La nostra festa, Monsieur
Santt, sta avvicinandosi...
non è vero?
E deve darci molta
soddisfazione...
non è vero?
Mi raccomando, mi raccomando,
che non ci sia confusione,
né contrattempi!

Tutti pensavano che Delphin avrebbe dato una cattiva interpretazione. Ed egli, per disgrazia, lo sentiva. Perciò, quando alla fine della giornata, Vigo stanco morto diede il segnale di riposo, l'attore minacciò di andarsene via per sempre. A titolo di pura cronaca riferiremo che quello non fu il primo e ultimo incidente con Delphin e che numerose volte Storck fu mandato in

missione diplomatica nello strano appartamento dell'attore, al Boulevard de Clichy, dove tutto il mobilio era adattato alla sua persona.

Il giorno dopo era domenica e festa di Natale. Vigo ne approfittò per andare a St-Cloud, dacché aveva deciso che la ripresa degli esterni fosse fatta a St-Cloud.

Dal 27 al 30 dicembre la lavorazione procedette bene, senza incidenti degni di menzione. Tutta quanta la compagnia prendeva i suoi pasti, se tali si potevano chiamare, in un piccolo bistro vicino allo stabilimento. Sin dal primo giorno, Vigo aveva completato l'elenco degli interpreti scritturando la padrona di quel locale, Madame Emile, per la parte di Mère Haricot, la cuciniera della scuola. Nello stesso stabilimento egli aveva poi trovato un capo macchinista che, con un paio di occhiali affumicati, andava bene per la parte del sorvegliante notturno nel dormitorio. I rapporti fra i giovani, per i quali nessun supplemento di fatica poteva guastare il buonumore e lo spirito caustico, e il molto antipatico amministratore di Gaumont, Monsieur Thau, erano abbastanza tesi. Delphin si lagnava incessantemente per quella ch'egli definiva una "pignoleria" di Vigo ai suoi danni. I ragazzi si divertivano un mondo a far la guerra con i guanciali che si svuotavano delle piume e andavano in giro con certi vasi che facevano inorridire. A dir la verità, per tutt'altra gente sarebbero stati insopportabili. Vigo si ammalò e nella notte dal 30 al 31 aveva trentanove gradi di febbre. André Negìs, un giornalista del Ciné-Monde, assistette alle riprese di quella notte:

Al loro ritorno dalle vacanze, Caussat e Bruel in treno si scambiano confidenze e dimostrazioni delle rispettive abilità nel gioco. (Nella pagina seguente): Il precettore Huguet non è considerato propriamente una persona grande: è un ragazzo più grande degli altri, coi quali gioca e scherza.



« Non è impresa facile, posso dirlo io, dirigere, disciplinare e ottenere qualche risultato non disprezzabile da questi venti monelli trovati per le strade, nelle soffitte, nelle scuole e nei sobborghi. Vigo li ha raccolti in ogni angolo di Parigi. A volte li ha seguiti, a rischio di essere scambiato per una persona d'intenzioni men che oneste. Ma quando questo giovane si mette in mente una cosa, non ha pace finché non c'è riuscito.

« Nel momento in cui scrivo, egli con gli occhi cerchiati e le guance incavate, con i brividi che ha e una febbre da cavallo dovrebb'essere già in letto. Ma il film deve continuare, le spese aumentano, ed egli rauco e preoccupato, con un diavolo per capello, dirige. Ha completamente perduto la voce e si serve di Riera, il quale ha una voce paragonabile al muggitto della sirena d'un rimorchiatore in un giorno di nebbia. Vigo sospira verso Riera e Riera intona:

"'Ai vostri letti, ragazzi. Avanti, per grazia di Dio...! A letto, con gli occhi chiusi! Siamo pronti? Bene... Adesso faremo

ancora una prova!".

« S'accendono i riflettori. Si gira. Va bene... No, non va bene. Bisogna girare una
altra volta la scena per addomesticare e dirozzare questi ragazzi che non si sono mai
trovati dinanzi a una macchina da presa
e che credono sempre di scherzare.

"La macchina del vento è pronta ad entrare in azione. Un mucchietto di piumo vien posto sulla sponda del letto e il ventilatore le manda a sbattere contro la faccia del vicedirettore, avvolgendolo in una nuvola di penne d'angelo o piume di gallina non appena entra nel dormitorio. Tra riprese di questa scena significano tre sacchetti di piume. E' come una tormenta di neve, che tutto ricopre di piume, e le sentite su per il naso e giú per la gola.

"Ecco, Jean, bevi...".

« Una giovane donna molto graziosa si avvicina con una tazza fumante. E' la moglie di Vigo.

"'Che cos'è?''.
"'Un decotto".

« Obbediente, Jean sorseggia il decotto che serve nel tempo stesso a mandar via la tosse e a mandar giú le piume » (1).

Il giorno dopo Vigo era a letto e dovetto rimanervi per alcuni giorni. C'era il pericolo che nel frattempo, interrotto il film, ogni cosa di esso venisse cacciata fuori dello stabilimento, e perciò raggiungere un accordo con l'amministratore. Thau non fu cosa da poco. Il venerdí seguente Vigo riprese a dirigere e alla mezzanotte del sabato tutto era terminato. In questo caso, la espressione "terminato" sembrava al di là d'ogni speranza. Qualunque cosa accadesse, la compagnia doveva essere fuori dello stabilimento alla mezzanotte di sabato 7 gennaio. Vigo, nonostante tutti i tagli apportati al copione, doveva ancora girare alcune scene staccate. Il 7 gennaio, dieci minuti prima della mezzanotte, tutti quelli che non lavoravano passeggiavano abbastanza frettolosamente per il palcoscenico gettando occhiate allarmanti agli orologi. Se si passava la mezzanotte, fosse anche per qualche minuto soltanto, bisognava pagare a tariffa doppia, e come se avessero lavorato tutta la notte, gli operai e i tecnici. C'era ancora una scena da girare.

⁽I) André Negis in Ciné-Monde del 2 febbraio 1933

Monsieur Du Verron, nella parte del vicedirettore, doveva in questa scena mostrare la sua malsana curiosità e la sua lussuriosa fantasia. Sin dalle otto del mattino, questo rispettabile signore aspettava di entrare in scena. Entrò in scena, quando mancavano dieci minuti a mezzanotte. Si insinuò fra i ripostigli dei ragazzi, frugò con le mani che si impiastricciavano di colla nei cassetti e trasse fuori alcune immagini religiose sperando di trovare frammezzo qualche altra, d'un genere diverso e preferito dai collegiali che le comprano di nascosto. Vigo ch'era sfinito ma attento sino all'ultimo momento, gli suggeriva le istruzioni con voce rauca, e gli occhi fiammeggiavano: « Le immagini, Monsieur Du Verron, ecco, le immagini... Oh! Oh! Che cosa abbiamo trovato... Oh! Oh! ecco... Puah! Immagini religiose, bene, gettatele via. In fretta ora, la colla, avanti, la colla! Maledizione, non siate cosí lento! Ora le arance! Nelle vostre tasche! Più svelto, per amor del cielo! Monsieur Du Verron, il gesso! Ecco, e poi, maledizione, ora verso la porta, Monsieur Du Verron, verso la porta, dico! La porta, ecco... ». E finalmente, con un fil di voce, mormorò: " Basta! ».

Vigo si rivolse in ansia a Storck che gli rispose con altrettanta emozione: « Dodici secondi». Allora Vigo si mise in testa il cappello, raggiunse l'amministratore e gli disse: « Mancano ancora sette secondi a mezzanotte, signore... Io ho terminato...

Buona notte! ».

Le riprese degli interni erano durate com-

plessivamente otto giorni.

Il sabato seguente, Vigo e Riera andarono a St-Cloud per la scelta definitiva degli esterni. Vigo aveva scelto proprio quella località per una ragione sentimentale. Pochi giorni prima dell'arresto, Almereyda si era trovato a St-Cloud senza i legacci delle scarpe e aveva mandato suo figlio a comprarne. Con quei legacci si era strangolato, due settimane più tardi. Nonostante quel terribile ricordo, St-Cloud era l'unico luogo in tutta la Francia dove Jean Vigo, all'epoca della fanciullezza, fosse stato sia pure per breve tempo felice.

La lavorazione in esterni ebbe inizio martedí 10 gennaio. Mattino e pomeriggio, la passeggiata dei ragazzi per le strade del paese accompagnati dal distratto precettore, fu fatta e rifatta. La stessa sera, e per tutta la notte fino alle cinque e mezzo del mattino, vennero girate le scene del ritorno dei ragazzi dopo le vacanze, alla stazione

di Belleville-Villette.

-Seguirono alcuni giorni di maltempo. Pioggia e neve interruppero la lavorazione. Cominciarono le discussioni con Nounez e con Bedouin di Gaumont perché le spese supe-

ravano il previsto.

Dopo varie richieste seguite da argomenti persuasivi l'ispettore scolastico di Versailles diede il permesso perché fossero girate alcune scene nel cortile del ginnasio inferiore di St-Cloud. Secondo gli accordi, ad eccezione forse del giovedí, la lavorazione del film durante le ore di lezione era impedita affinché i ragazzi non si distraessero dallo studio. Avvenne invece che la troupe cinematografica arrivò sí un giovedí, ma collocato il parco lampade e tutto il macchinario sotto una tettoia del cortile vi rimase poi a lavorare per tutta la settimana. Il direttore della scuola s'interessò vivamente al lavoro, ma era addirittura terrorizzato dai



monelli, perché temeva che portassero il brutto esempio fra la sua scolaresca. «Sapete», diceva a Vigo, « i vostri non sono ragazzi, ma diavoli scatenati ». Era infatti vero che, dopo tre settimane di cinema, nessuno era piú capace di tenere a freno i ragazzi. La colpa, in parte, era del soggetto: essi dovevano imparare a rispondere male e a ribellarsi agli insegnanti, a cantare nel dormitorio e a saltare sopra i letti, a rompere ogni cosa e a gettare oggetti di vario genere contro i funzionari d'alto grado intervenuti alla festa, a correre all'impazzata per le strade: insomma a comportarsi in modo tale da non sfigurare a paragone di una turba di popolo rivoluzionario.

Sabato 22 gennaio Vigo aveva trasformato il cortile in una specie di sagra paesana, per rallegrare gli invitati alla festa scolastica. Era l'ultima scena in esterni, dopo nove

giorni e mezzo di lavorazione.

Vigo si occupava del montaggio di Zéro de Conduite e già pensava ai film successivi. Aveva un mucchio di progetti: il film sui condannati ai lavori forzati, un altro sulla metropolitana, un soggetto di Painlevé, Le Café du Bon Accueil; un altro soggetto di Claude Aveline, Le Timide qui prend feu; una idea di Nounez per la realizzazione di un lavoro sulla morte di un onesto borghese, le opere di Georges de la Fouchardière nonché un grottesco scritto da Riera e da René Lefèvre, L'Inventeur.

Secondo le impressioni raccolte in una riunione, Vigo comprese che il film era ancora troppo lungo, nonostante le mutilazioni apportate al copione e le scene non girate al momento della lavorazione. Bisognava tagliarne almeno trecento metri. Vigo si trovò impegnato in una grave decisione. O, partendo dal punto di vista soltanto dello sviluppo lineare del film, egli doveva mantenere quelle sequenze e quelle scene che raccontavano meglio il soggetto, senza tener conto della qualità artistica; oppure prescindendo da ogni chiaro svolgimento dell'azione, doveva conservare solo i pezzi migliori, quelle scene che da un suo punto di vista giudicava più rispondenti a una sua maniera. Naturalmente, e per ovvie ragioni, egli non poteva credere di ottenere, sin dal primo esperimento, la fusione completa tra chiarezza d'azione e dimostrazione di stile, ma dovendo scegliere tra unità d'azione o unità di stile egli preferi quest'ultima. Nella peggiore delle ipotesi, si sarebbe anche adattato al ripiego d'inserire qualche didascalia informativa.

Ai primi di marzo, gli amici furono ammessi alla visione del film, privo ancora del sonoro. L'impressione generale fu di delusione. Si disse che il film mancava di chiarezza e d'azione. Per una buona metà appariva null'altro che un documentario alquanto caotico; il ritmo di svolgimento era incerto, la mancanza di raccordi tra una sequenza e l'altra balzava subito agli occhi in maniera desolante; l'interpretazione mancava di risalto: insomma, il film d'un dilettante.

HENRY STORCK e P. E. SALES-COMES

(continua al prossimo numero)

RACCONTAVA Ottavio Profeta (uno degli autori che scrissero per Musco) che, alla vigilia della partenza per l'America del grande attore siciliano — intorno al 1926, — gli aveva domandato: « Chi viene con te? ». Al che, quasi meravigliato, Angelo Musco aveva risposto: « Angelo Musco ». In questo singolare aneddoto, sta probabilmente la chiave della personalità di Musco attore: una personalità eccezionale di artista creatore che di ogni rappresentazione faceva un interiore monologo e magari uno spettacolo per se medesimo. Non un "gigione", si badi, bensi un mimo, un grande mimo della scena italiana, un autentico figlio del teatro e virtualmente isolato dal suo stesso personaggio: lo spettacolo, dunque, divertiva gli altri, perché divertiva lui per primo.

Abbiamo già avuto occasione, su queste stesse pagine (« La parte di Petrolini », in " Cinema », nuova serie, fasc. 102) di rilevare come Musco possa essere definito un "grande isolato", nel senso che nel solco da lui tracciato non è riuscite ad inserirsi nessuno. E, per la verità, non poteva essere diversamente. Le interpretazioni di Angelo Musco apparivano sostenute, piú che da una recitazione vera e propria, da una spontaneità di espressione che attingeva la sua validità scenica ad un senso intimo di liberazione. Diremmo, in altri termini, che - piú che "improvvisare", in senso stretto — egli dava via libera ad una sequenza di immagini comiche che già si erano delineate o addirittura avevano preso corpo nella sua fantasia, e ancora la muovevano, la eccitavano.

Di qui, l'impossibilità di ricondurlo — e quindi costringerlo — nei limiti di un ''tipo'' prefabbricato o, peggio, di una macchietta. Su questo punto, il già citato Profeta, che aveva vissuto con Musco in condizioni di amicizia "umana", oltre che ''letteraria'' e di mestiere, annotava anco-

L'INCONTRO COL CINEMA DI ANGELO MUSCO

ra: « Nel teatro, si affidò il compito al dialogo; in cinema, alla sceneggiatura. Né l'uno né l'altra ricondussero Musco nell'orbita
"storica" della maschera, perchè Musco
non subí mai "determinazione", né di dialogo, né di tecnica cinematografica (almeno ai suoi primi incontri col cinema). Sulla
scena o sul "set", doveva esser solo; non
per fare il "matador", ma perché il suo
slancio s'acquietava nel soliloquio, e la sua
risata doveva abbarbagliare le ombre che
gli stavano attorno, tragicamente prive di
vita ». (« Tristezza di un attore comico »,

Il grande mimo siciliano difese con dignità e fermezza i piú sicuri valori dell'arte dell'attore contro l'invadenza delle formule meccaniche e triviali

in "Cinema", vecchia serie, fasc. 38). Quel che va subito aggiunto, per cercar di puntualizzare meglio la personalità di Angelo Musco è che egli aveva innato quel senso di umanità e di poesia, che talvolta lascia "gli occhi incerti tra il sorriso e il pianto" e infonde una amarezza e una commozione difficilmente cancellabili.

Ma quale fu, esattamente, la posizione di Musco, in seno al cinema italiano? Egli, diciamolo subito, vi si trovò di passaggio. E l'invito rivoltogli dai produttori del tempo (1934-1937) non si ispirava certo — e come poteva essere? — al desiderio di fornire all'attore siciliano la possibilità di recare un serio contributo all'apertura di prospettive inedite per il cinema comico: si trattava, più che altro, di puntare sul probabilissimo successo commerciale (che, in effetti, non mancò) di determinate commedie popolaresche interpretate da attori del teatro dialettale. Musco, a grandi linee, era appunto uno di questi. Non solo, ma a garanzia della bontà della merce, i produttori — come per Petrolini — potevano far presenti gli echi delle entusiastiche accoglienze tributate alle performances teatrali dell'attore.

E Musco — con stanchezza e incredulità — recitò davanti alla macchina da presa. Non credeva, né poteva credere ai
film che furono confezionati per lui e con
lui da Paraninfo a L'eredità dello zio buonanima, da Fiat voluntas Dei a Gatta ci
cova o a Cinque a zero (che tuttavia rappresentò uno dei primi tentativi a largo respiro di satira cinematografica all'ambiente
sportivo), da Re di danari a L'aria del continente (che volevano riscaldare taluni suoi
"piatti forti" teatrali), da Lo smemorato a
Il feroce Saladino. Quest'ultimo film, anzi
può apparire perfino oltraggioso rispetto
alla vera statura artistica del protagonista.

(A sinistra): Musco, con Rosina Anselmi, in L'aria del continente e (a destra) in L'eredità dello zio buonanima: due sue popolari interpretazioni.





che fu inopinatamente costretto ad assumere panni buffoneschi ed a muoversi in un clima a lui del tutto estraneo.

L'unica sua fatica cinematografica nella quale credette fu quella di Pensaci, Giacomino! Egli stesso scriveva nel 1936: « All' interpretazione per lo schermo di Pensaci, Giacomino! è legato l'indimenticabile ricordo dei miei sforzi per indurre Pirandello verso il teatro, nonostante la sua riluttanza. Fu nel 1916, al Nazionale ora scomparso — di Roma, che feci decretare alla commedia il suo primo trionfale successo, al quale tanti e tanti altri dovevano incessantemente seguire. Oggi, ultimando alla 'Cines' la realizzazione della stessa commedia, penso che tanti e tanti anni di lavoro sul palcoscenico sono, per me, degnamente conclusi con l'apporto della mia esperienza e della mia passione all'ultima venuta, ma non certo la minore, delle arti rappresentative ». (« Del cinema... e del teatro », in « Cinema », vecchia serie, fasc. 5). Fu un gran bel film, questo Pensaci, Giacomino!, diretto da Righelli? Proprio non diremmo. Tuttavia, merita di essere ricordato, per l'interpretazione esemplare che Musco diede della figura del prof. Toti: un modello del genere (risultato — è doveroso notarlo fra parentesi — ben piú cospicuo di quello conseguito in tempi recentissimi da Totò che, alle prese con un altro personaggio pirandelliano, il prof. Paolino de L'uomo, la bestia e la virtu, non ha saputo dargli, non che calore umano, nemmeno una coerenza di stile).

Quella di Pensaci, Giacomino! va considerata una autentica vittoria di Musco; e non inganni l'edificante modestia di cui diede prova al termine del suo lavoro. In verità, questa rimane certamente la più impegnata » in senso assoluto fra le interpretazioni cinematografiche di Angelo Musco, l'unica — comunque — che gli consenti di manifestarsi attore vivo, umano, suscitatore di emozioni e commozioni, in







Musco nella interpretazione della figura del prof. Toti in Pensaci, Giacomino! (sopra) e in altri film tratti da suoi successi teatrali: Fiat voluntas Dei (in alto), Lo smemorato (a sinistra) e Gatta ci cova (nella pagina seguente).

tutta la gamma delle sue ricche possibilità espressive. Fu, perciò, una vera battaglia col cinema, col personaggio, con se stesso: perlomeno, una sfida, una presa di posizione polemica contro le farsacce tutte da ridere che sullo schermo e sul palcoscenico gli erano state offerte (ed aveva dovuto accettarle, o meglio: subirle) per le esigenze del libro-cassa, e che avevano castigato il mimo ad un ruolo — ben più modesto e quindi mortificante — di immobilità macchiettistica.

L'attore siciliano, come si è detto, credette a questo film. E vi credette, soprattutto, in forza di quella che era la sua particolare concezione del cinema e del teatro, concezione che la sorte non gli diede il tempo (Musco morí nel 1937) di aggiornare e rivedere. « Nel teatro — scriveva Musco nel già citato articolo — la questione si riduce tutta ad un autore che immagina un personaggio e ad un attore che lo interpreta. L'interpretazione del personaggio dipende, quindi, interamente dall' attore; mentre, nel cinema, il personaggio e l'attore dipendono dal regista». E più avanti: «...ritengo che in un film il soggetto sia tutto, e cioè rappresenti l'elemento che anima attori e registi: se la stoffa non è trasparente, è inutile cercare sotto di essa le forme del corpo: se un soggetto non appassiona prima di tutto regista ed attori, essi non vi scorgeranno nulla ed il pubblico... meno di loro »

Un singolare contrasto con la fede che egli ebbe nel prof. Toti cinematografico è dato dall' atteggiamento sconsolato — cui non mancava una punta di amarezza — che più d'uno sorprese in lui, all'epoca delle riprese de Il feroce Saladino. Film, questo, che è menzionato, di regola, a proposito dei primi passi cinematografici di Alida Valli, ma che ci piace qui richiamare come esempio di sfrontatezza (costume tipico del cinema facilone di tutti i tempi) nell'avvilimento premeditato della personalità di un grande attore, in nome — nientemeno — della ricerca di un bis al successo popolare di un concorso di figurine a

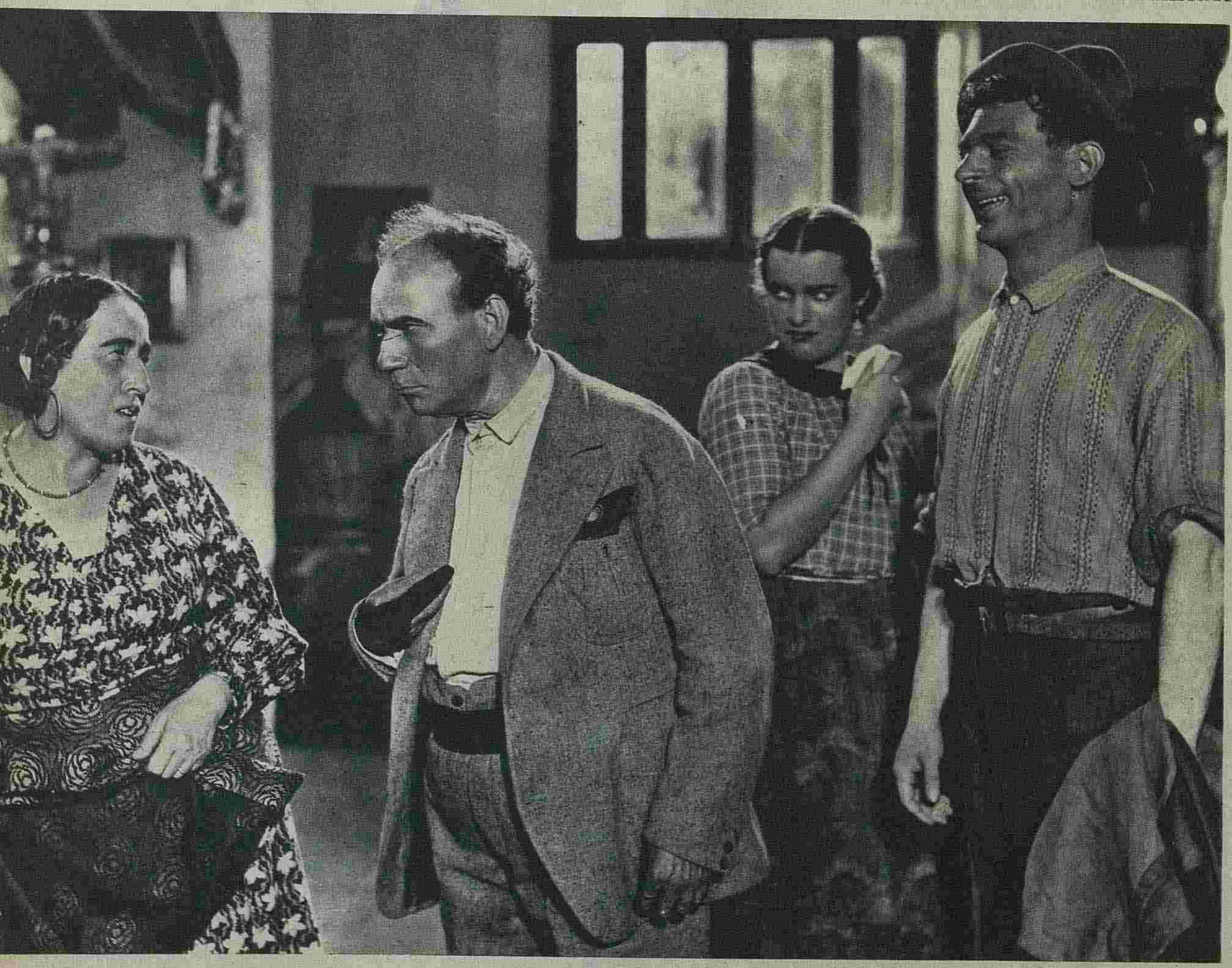
premio. Si disse, addirittura, a quei tempi, che nella tristezza di un lavoro disprezzato e perciò durissimo, Musco ebbe come il presagio della fine imminente. Ipotesi certamente suggestiva, anche se possibilmente infondatissima: ma — ad ogni modo — dettata da sincero amore per l'artista e per il suo entusiasmo sincero e fecondo delle creazioni migliori.

Quando Musco morí, Rosina Anselmi radunò attorno a sé tutti gli attori della compagnia, con l'apporto di Turi Pandolfini e Giovannino Grasso: ma decise di modificare il repertorio, « visto che -- come la stessa Anselmi ebbe a dire — la compagnia era Lui ». E la compagnia era veramente Musco, lui solo, il mimo che insegnava agli spettatori a godere delle stesse intuizioni che avevano già fatto sorgere in lui un senso di ilarità e di riposo. Resta, insomma, un caso forse unico nella storia dell'arte scenica italiana, questo di un attore che faceva il vuoto intorno e che, al tempo stesso, non si costringeva in un modulo, non diventava "gigione" o macchietta. Il film commemorativo di Musco che, a quanto ci consta, è in cantiere (e non sappiamo se si tradurrà in una antologia più organizzata di quella dedicata a Petrolini, o

con l'inserimento a mosaico di talune se quenze dei vecchi film interpretati dall'ai tore siciliano) dovrebbe mettere l'accento proprio su questo punto per noi essenziale in quanto tocca da vicino, a parte Musco tutta la storia dello spettacolo dell'ultimo mezzo secolo.

Ancora una volta, quindi, il cinema è chiamato a dare una testimonianza preziosa: ossia, a documentare — per informazione dei troppi spettatori che sono pronti oggi a genuflettersi davanti a qualunque comicarolo piú o meno inghirlandato di belle figliole seminude — la prestigiosa vitalità che Musco aveva saputo conferire al le rappresentazioni comiche italiane. Perché, in definitiva, Musco non è soltanto una bandiera per noi siciliani (si vuol dire, per il nostro teatro dialettale): egli è invece un esempio di dignità e fermezza nella difesa dei piú sicuri valori dell'arte dell'attore contro l'invadenza tentatrice delle formule meccaniche e triviali, nel "contatto" affabile col pubblico. Questa difesa — manco a dirlo — ai nostri giorni non la tenta piú quasi nessuno, e del resto è difficile stabilire chi sia in grado - appunto — di tentarla

S. G. BIAMONTE



Loutro N. 3, alla S.A.E.A. Palatino. Quando entro, odo una voce gridare drammaticamente: (Attenzione-silenzio... Attenzione-motore... Marisa, stai per lasciarlo... Marisa, hai la morte, dentro... — la voce è ora un sussurro — ...Si deve vedere dalle tue spalle... Vai. var. Marisa... Guarnala, Crisa... Ti lascia... Guardala a lungo... Cosi... n.

La voce è quella di Pietro Germi, che sta girando una scena del film Gelosia, dal romanzo " Il Marchese di Roccaverdina »,

di Luigi Capuana.

L'accoghenza, pure assai cordiale, è quale può fariela un uomo che vive in un mondo diverso dal tuo. Osservo il regista: il suo sguardo, gli scatti, i fremiti scoprono un ribollimento interiore che si raccoglie e coagula, a quanto ho visto, solo durante la ripresa, per scatenarsi, poi di nuovo, selvaggiamente, alla fine.

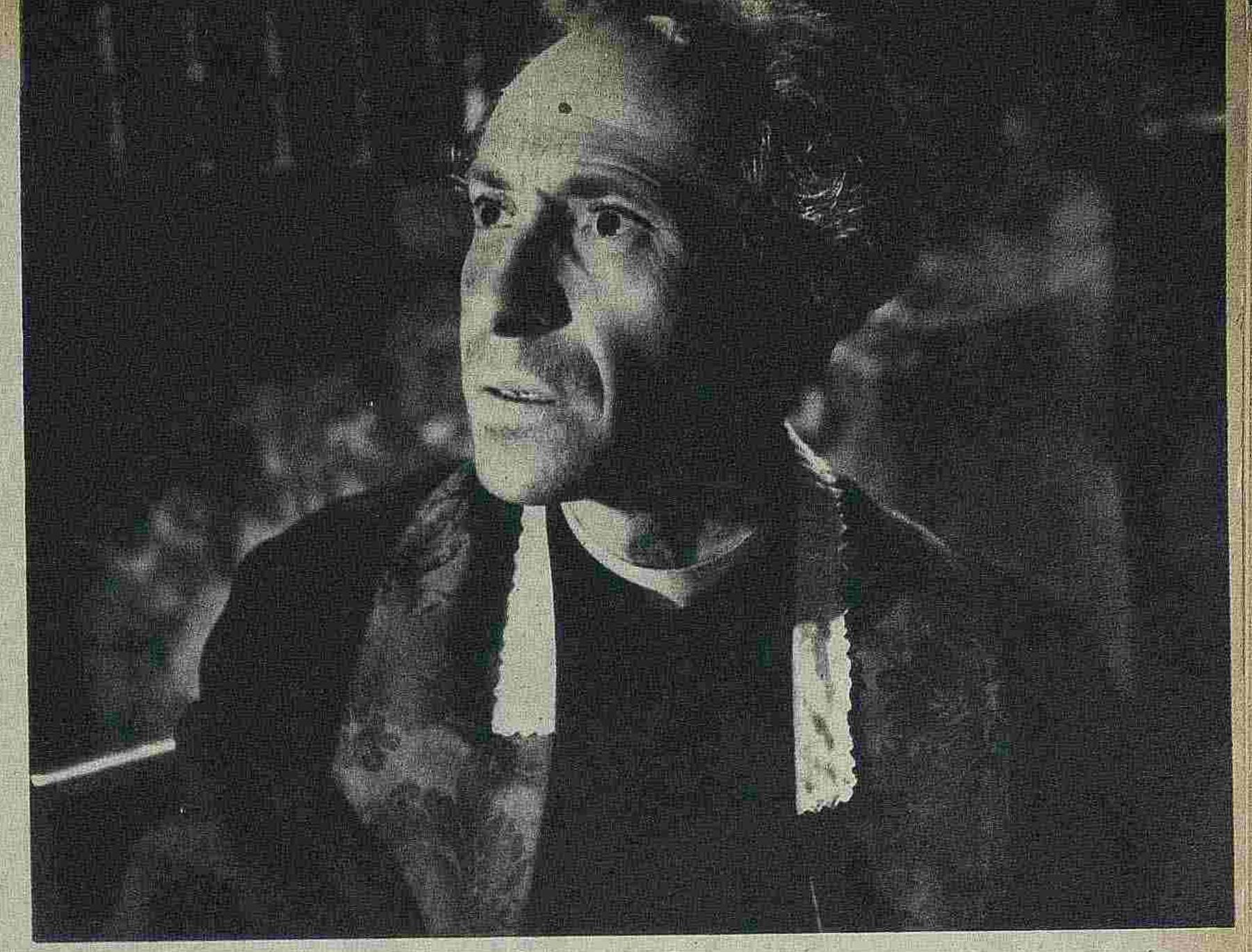
Approfittando di una pausa, mi avvicino e gli chiedo qualche dichiarazione sul suo nuovo film. Un lungo silenzio, poi:

-- Vede, io, per principio, dichiarazioni non ne faccio mai. Son tutte stone.

- Lo immaginavo.

- Guardi, dica quello che vuole.

— Ma forse mi può aiutare: è molto che stava pensando a questo film?



(Sopra): Alessandro Fersen, che nella riduzione del «Marchese di Roccaverdina» diretta da Germi, ha la parte di "Don Silvio", - (Sotto): Germi al lavoro al tempo di La città si difende.

MATRO CHACUIDE A

... Non più che a qualunque altro.

— Lo appassiona particolarmente?

- Come tutti gli altri: è il mio lavoro.

— Che titolo avrà?

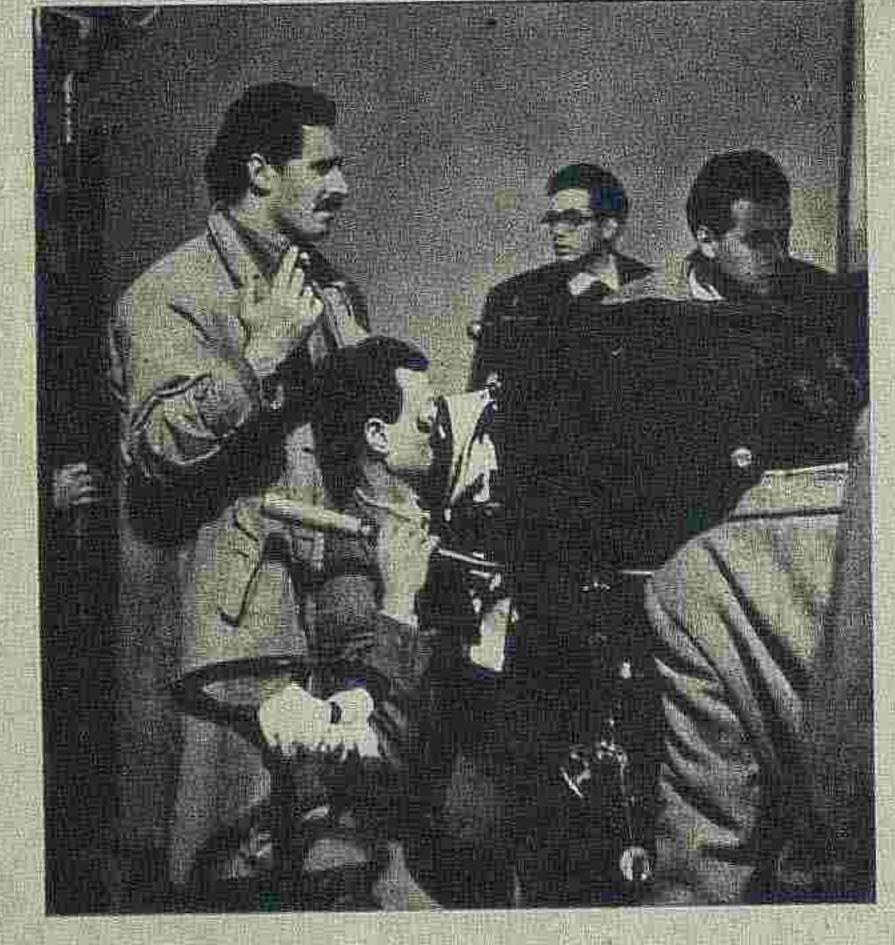
- Gelosia.

- Ha particolari punti di riferimento o di divergenza con l'omonimo film di Pog-

— L'ambiente. Quello era girato per la massima parte in teatro, questo, dal vero:

solo il castello è ricostruto.

S'avvicina l'aiuto e mi avverte che, se lo desidero, posso parlare con Alessandro Fersen igià attore di teatro) il quale nel film interpreta la parte di "Don Silvio". L'incontro avviene in uno dei saloni di Roccaverdina, e, mentre, — lontano — la voce di Germi scagha fremente i suoi comandi, l'attore prende a parlare, assai volentieri: (Gelosia di Germi, nonostante l'omonimia, a me sembra completamente nuovo. Anche a prescindere dalla sceneggiatura che Mangione, Berto e Germi stesso hanno rifatta, questo è un film di Germi, che nasce, cioè, e vive nella sua Sicilia. Anzi la caratteristica del film sta proprio nello studio dell'ambiente. Ciò che nel film di Poggioli era intensità puramente drammatica, di azione, direi, qui trova specohio e riscontro nell'intensità dell'amponte siciliano. Anch'esso diventa protagomsta. Si può stabilire facilmente un rapporto tra l'asprezza del dramma e quella del paesaggio nel quale esso ha luogo, C'è una scena che ricordo m modo particolare: l'inseguimento e la cattura di "Neli", il presunto assassino. E stata girata a Mezzagno, per una strada pretrosa e dirupata. L'incsorabilità della caccia e quella della strada sono una cosa - mente superabile in Ruggero Ruggeri. Pe-sola. Penso che sarà un pezzo da antolo-- rò, debbo confessare che lavorare con Ger-



gia, uno dei più belli del nostro cinematografo ».

Mentre Fersen parla, mi accorgo improvvisamente che uno strano silenzio è sceso sul 'set': la voce di Germi non si ode più. Levo gli occhi e vedo Erno Crisa, il "Marchese di Roccaverdina" e Marisa Belli, 'Agrippina', avanzare fra le bianche e pesanti arcate della galleria del castello. Fermo anche loro, mentre Fersen continua: « Quanto alla mia parte, le dirò che l'idea di interpretarla mi sgomentava. Perche non solo mi sembrava molto ardua — è la parte dell'antagonista, del nemico spirituale del Marchese — ma anche perché aveva grà avuto un interprete non facilmi per me è stata una scoperta. Quell'uo-

mo si brucia e ti brucia ».

- Anch'io, - aggiunse Crisa, il quale, essendo passato attraverso la danza, la prosa, il cinema, ha grande esperienza di vita e di uomini nel mondo dell'arte drammatica — anch'io, quando ho cominciato, studiavo Germi, sa, come fa il pugilatore appena si scontra: volevo scoprire qual era il suo modo di dirigere. Ma mi sono subito accorto che non ce n'era bisogno. Lui aveva capito prima me e le mie debolezze, gli altri e le loro debolezze. Ci aveva presi in pugno e ci guidava come voleva. Pensi, una volta abbiamo girato dieci pagine di sceneggiatura in un'inquadratura sola, e sempre con un ritmo — Crisa muove le mani come se danzasse — con una precisione, con una rotondità di movimenti... Sembra che Germi abbia un fluido, si, e di questo si serva per rendere chiaro, per trasmettere tutto a tutti.

— Guardi me, per esempro, — interviene Mansa Belli, — io non sono certo la più esperta: Gelosia infatti è il mio primo

— Come è stata scelta per la parte?

- Seppi che Germi cercava la protagonista per questo film e mi presentai alla Minerva.

— Le è stato facile concorrere?

— Per carılà! .. La prima volta scappai prima di farmi vedere... Spaventata dal mare di gente che c'era...

- E por...!

- Poi tornai e alla fine mi fecero il provino e fui scelta... Ma, le stavo dicendo anch to, che non sono la più esperia, he lavorato talvolta con falica, unche perche la parte non è certo facile, ma mai al bino, Tutto mi riusciva evidente. È credo di ave-







Alcuni momenti di Gelosia, con Erno Crisa, Marisa Belli, A caverdina" promette di essere particolarmente interessante p ma e quella del paesaggio nel quale ha luogo: quel forte par

capito come ciò dipenda dal fatto che Germi, prima e meglio di tutti noi, interpreta e recita lui. Cosi, vede, crea un'atmosfera nella quale agiamo con verità...

— Esatto — riprende Fersen, — poiché, oltre a rivivere tutto il dramma in ogni momento, Germi, prima di cominciare a girare, e durante le riprese, studia i suoi attori nella vita, o almeno cosi ha fatto per Gelosia. Ciascuno di noi è stato scelto ed è diretto secondo la sua umana reale aderenza al personaggio... Le dirò, insomma, che, capita la Sicilia, come lui l'ha capita; scelti e seguiti gli interpreti con tanta cura e verità, Germi dovrebbe fare di Gelosia una delle sue opere migliori, da mettere forse sul piano di In nome della legge...

Nel Teatro N. 3 ormai non siamo rimasti che noi: è iniziata la pausa giornaliera.

Le ultime parole di Fersen mi lasciano alquanto pensieroso e mi pongono di fronte a un interrogativo cui vorrei rispondere con tutta tranquillità.

Fersen ha detto che Gelosia dovrebbe essere tra le migliori opere di Germi, tale da porsi, forse, sul piano di In nome della legge. E proprio con questo raffronto, mi ha ricordato il subitaneo e inspiegato abbandono del cosiddetto neorealismo, da parte di Germi. Ma allora, mi chiedo quale delle due posizioni è la vera? Qual è tra le due, quella che egli vive di più? Se è la prima, degnamente rappresentata da Gioventú perduta, In nome della legge e Il

cammino della speranza, come può essere. vera la seconda? E come in tal caso può rispondede a verità ciò che Germi stesso e gli attori mi hanno detto circa l'onestà e l'entusiasmo del suo lavoro?

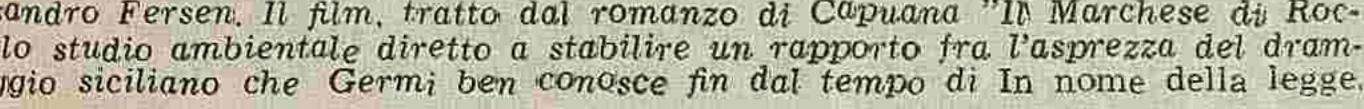
Cosí ragionando, lascio il teatro e mi dirigo verso l'uscita. Ai tavolini del ristorante la bella e selvaggia "Agrippina" è dinanzi a un casalingo piatto di ravioli, mentre il "Marchese" assaggia lunghe foglie di lattuga romana; e tale vista — è poi tanto strano? —, non fa che attizzare i miei dubbi. Ecco là, mi dico, guarda anche "Don Silvio"... Ma a questo punto il mio sguardo cade su Germi, il quale, seduto di sghembo, le spalle al muro, gli occhi socchiusi, studia con attenzione la 'troupe', masticando pensosamente il suo sigaro. E' come vedessi l'onestà nuda. Son certo, d'un colpo, che i suoi attori e lui stesso, hanno detto il vero. E non mi sbaglio, perché la conferma la trovo alla sera, quando, leggendo uno scritto su questo regista, vi trovo citato un suo pensiero:

"Un regista può considerarsi tale solo quando con eguale impegno affronta i più disparati soggetti e fruga con la macchina da presa in tutti gli ambienti e in ogni epoca... Ogni cosa nel mondo e nella vita costituisce materia di studio e di interesse, sia che si giri un film nel centro della Siciha, che tra i grandi alberghi della Costa Azzurra... Ciò che importa è l'entusiasmo con il quale si affronta un lavoro...».

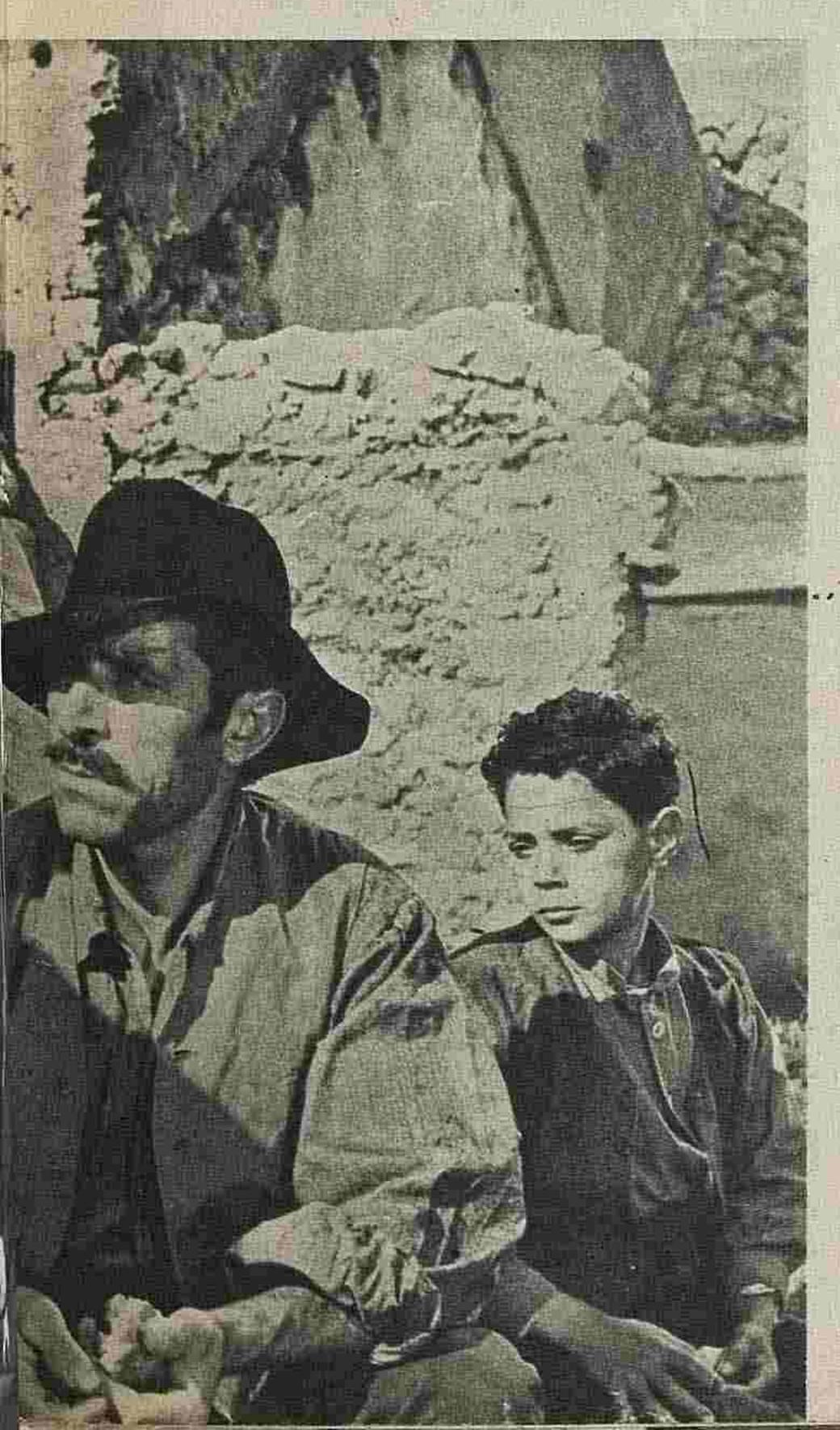
MAX DI THIENE













3DCNIRO BUNCO

LA STEREOSCOPIA NON SI ADDICE AL CINEMA

IN UN momente in cui i film tridimensionali stanno per invadere -- come già è avvenuto in America — gli schemi italiani, non sarà privo di interesse fare alcune considerazioni che potranno oltre tutto rinscire di qualche utilità a quei tecnici che inevitabilmente dovranno anche da noi affrontare il problema del cinema stereoscopico. Premetto che sono personalmente convinto dell'inutilità di affrontare questo problema in questo momento; ma che questa mia convinzione non avrà influenza nell'esposizione dei dati oggettivi che qui seguono.

Il cinema, come è noto, è bidimensionale: le figure sono proiettate su di uno schermo a cui manca la profondità. La base realistica, fotografica dell'immagine cinematografica proponeva quindi fin dalle prime proiezioni lo studio di espedienti che potessero aumentare in questo senso 'Tillusione del vero' e quindi la suggestione psicologica delle immagini filmiche, dando allo spettatore il senso della dimensione mancante. Come già avevano dimostrato Webster e Dubong nel 1848 la stereoscopia si poteva ottenere solo mediante la riproduzione delle condizioni della visione binoculare. Ma difficoltà tecniche quasi insormontabili si prospettavano nel caso del cinema dove si trattava di risolvere il problema della visione stereoscopica collettiva. mentre l'apparecchio di Webster e Dubong risolveva il problema della stereoscopia in modo applicabile solo alla visione individuale. Bisognò quindi ricorrere a "surrogati'. Il ''rilievo'' nei film a due dimensioni si ottiene in diversi modi:

a) Con l'inquadratura. La scelta dell'angolo e dell'obbiettivo può accentuare la prospettiva (lineare) del quadro, e dare il senso della profondità assegnando diverse proporzioni agli elementi del quadro in funzione della loro dislocazione nello spazio.

b) Con la scelta dei movimenti. Gli attori percorrono "materialmente" lo spazio in profondità, rendendo quindi questo spazio in senso dimensionale.

c) Con la scenografia e l'arredamento. In ogni quadro si utilizzano i cosidetti elementi "impallanti" la cui funzione è spesso solo quella di rendere la scena con maggiore plasticità.

d) Coi movimenti di macchina. Il senso di rilievo che dà un carrello "in ferrovia" è dato dalla possibilità offerta allo spettatore di giudicare la distanza degli elementi del quadro dalla macchina da presa in funzione della diversa velocità di spostamento degli elementi stessi durante il movimento (oggetti piú vicini si spostano angolarmente con maggior velocità di oggetti piú lontani).

e) Con la distribuzione delle luci. Gli schemi di illuminazione in controluce "staccano' le figure dagli sfondi. Una conveniente distribuzione delle luci in funzione dello spazio (piú chiari gli sfondi, piú scure le figure nei piani più ravvicinati) conferisce al quadro una certa plasticità che il chiarescure e le ombre portate aunenfanc ulteriormente.

i) Con la naturale profondità di campo degli obbiettini. Il cristallino dell'occhie umano si 'adatta' alle varie distanze. Allo stesso modo l'obbiettivo porta il fuoco sulle varie distanze. La progressiva indecisione dei contorni delle figure è dunque un indice della distanza dei vari elementi in campo che conferisce loro una prospettiva "aerea". (Ricordo ancora una volta che il "'panfocus" -- tutte le figure a fuoco -non aumenta ma diminuisce la plasticità del quadro proprio perché toglie allo spettatore questo elemento di giudizio) ecc. ecc. L'impiego sistematico di alcuni o tutti i mezzi ricordati, conferisce al quadro cinematografico un certo "rilievo" o una pseudostereoscopia, che può tuttavia raggiungere in certi casi effetti notevoli.

A questo rilievo si aggiunge oggi l'effetto del ''cinerama''. Il cinerama si può considerare come un sistema, (ed un effetto) misto. Esso parte dal principio che il rilievo aumenta (come effetto psicologico) quando si tolga allo spettatore la possibilità di riferire le figure al piano dello schermo. La proiezione avviene quindi su schermi grandi e curvi con tre macchine sincronizzate, sotto un angolo di osservazione molto supenore all'angolo di visibilità dell'occhio umano. Lo spettatore non può quindi più riferire le figure ai margini del quadro (inquadratura) e le colloca mentalmente in profondità sulla base degli elementi relativi alle figure stesse (grandezza, movimento, illuminazione ecc.). L'effetto è singolarmente aumentato dalla contemporanea realizzazione della "stereofonia": la colonna sonora viene ripresa attraverso sette microfoni (o gruppi di microfoni) dislocati nella scena, e riprodotta in sala attraverso sette altoparlanti analogamente dislocati attorno agli spettatori. Si raggiunge cosi una perfetta collocazione nello spazio delle sorgenti sonore, ed un effetto corrispondente al loro movimento nello spazio.

Tutto questo ancora non ha nulla a che vedere con la stereoscopia propriamente detta, che riguarda il fenomeno della visione binoculare. La collocazione degli occhiali sotto la fronte, ad una certa distanza (o con un certo "interasse") porta l'uomo a vedere gli oggetti nel mondo che lo circonda, contemporaneamente sotto due distinte prospettive. Ovviamente queste due prospettive non potranno mai coincidere (data la diversità dei punti di vista) totalmente. Coincideranno invece, per la convergenza degli sguardi sul piano in cui si trova l'oggetto osservato. L'angolo formato dall'incontro degli sguardi sull'oggetto osservato si chiama angolo di parallasse, e maggiore è il valore di quest'angolo, più l'oggetto appare vicino, mentre maggiore è la sensazione del rilievo. Se si guarda lontano, oltre un certo limite, quest'angolo tende a zero (gli sguardi tendono a correre paralleli) e la sensazione del rilievo scompare. Bisogo ebbe, per nottenere il rilievo 'a di-

Manzo" for anneritare quisto angelle, and te cire la presidellita di "adreniane e el ce white I though the little of the property of the second ni andavano in montagna, per grater i pilievo di panerany lontani si portazion con sé uno strano strancalo che, mediante prismi disposti a pariscopio ottensia apa punto questo effecto: di far vedere lontano come se gli occhi fossero distanziali della

lunghezza dello strumento.

Venianio ora al ciucina "teresaccises. Il primo problema tecnico da risolvere è oumainente quello della selezione delle que immagini comspondenti alla visione binoculare. Disognera quindi projettine le que immagni i'una sull'altra (naturalmente: esse non potranno coincidere) ed infine bisoguerà che ciascun occhio dello spettatore (collettivamente) veda l'immagine che gh è destinata e non veda quella che non gli e destinata, vediamo come a whene tecnicamente la cosa partendo dalla fine del processo. Di un sistema selettore delle due immagini tra lo schemo e gli occhi dello spertatore è chiaro che non si può fare a meno. E' probabile -- ed lo la credo -- che quando la tecnica cinematografica avrà ricaluzionato i suoi metodi ed i suoi strumenti non esisterà più la pellicola e non esisterà più le scherme. Le immagini si potranno allora formare direttamente nello spazio e degli attuali problemi della 3D non si parlerà più se non come ricordo storico. Ma fino ad allora può ancora essere utile conoscere i limiti e le possibilità dei vari sistemi. I primi selettori a cui si è pensato (abbandonati per difficoltà pratiche evidenti), sono stati i selettori meccanici. Un otturatore ruotante davanti agli occhi dello spettatore poteva sincronicamente con la projezione alternata delle due immagini, selezionare per ciascun occhio dello spettatore l'immagine che gli era destinata, sistema teoricamente valido, ma praticamente inattuabile. Un sistema più che valido e che toglie allo spettatore il fastidio di selettori a distanza ravvicinata, è quello dello schermo parallatico. Le immagini projettate sullo schermo vengono "filtrate" a brevissima distanza dallo schemo attraverse una griglia parallatica. Sullo schermo si proiettano quindi artraverso questa griglia ciue serie di sottilissime striscie alterne, di cui una corrisponde ad una inunagine ed una all'altra. Per lo stesso fenomeno parallatico ciascun occhio dello spettatore vede, attraverso la griglia, solo la serie di strisce che compone l'immagine che gli è destinata, mentre la guiglia gli nasconde l'altra. La soluzione è geniale ma la costruzione di un simile schermo presenta difficoltà e richiede mezzi proibitivi. Inoltre la sala consente un numero limitatissimo di posti, Esistono attualmente solo due salette attrezzare cosi nell'U-R.S.S. (il brevetto è dell'ing. Ivanov) e c'è da provedere che il sistema non si potrà diffiondere su scala industriale e commerciale. Nella stessa categoria si può mettere il sistema dei due giovani inventori romani di cui si sono ampiamente occupati recentemente i periodici anche non

specializzati. Il brevetto consiste nella selezione delle due immagini ottenuta attraverso un enorme disco ruotante a 45 gradi fra due schermi ortogonali, parzialmente trasparente e parzialmente riflettente. Il brevetto presenta su quello dell'ing. Ivanov il vantaggio di una completa esplorazione delle immagini, e lo svantaggio di una maggior complessità di realizzazione pratica dovuta all'inerzia della massa del disco da mettere in movimento. In definitiva i sistemi più pratici ed accessibili sono ancora quelli della selezione ottica. Tali sistemi si possono suddividere in due gruppi: anaglifi e filtri polarizzanti.

Mi è stato chiesto da qualcuno se gli occhiali per il cinema tridimensionale con gli anaglifi debbano "necessariamente" es sere rossi e verdi. E' evidente che qualun que coppia di colori complementari realizza il sistema; si preferiscono i colori rossi i verdi perché questi colori permettono un miglior assorbimento. Come è noto i filtri colorati lasciano passare il proprio colore e trattengono il colore complementare. Se si colorano rispettivamente in rosso e verde le due immagini corrispondenti ai due occhi, basterà proiettarle sullo schermo e guardarle attraverso un paio di occhiali con una lente rossa ed una verde perche l'occhio che guarda attraverso il rosso veda solo l'immagine colorata in verde e viceversa quello che guarda attraverso il verde veda solo l'immagine colorata in rosso. Nell'atto della visione i colori complementari si sottraggono e l'immagine ap-

pare in bianco e nero. Come ho detto, il sistema degli anaglifi può utilizzare teoricamente qualunque coppia di colori complementari, purché essi abbiano un coefficiente di assorbimento conveniente. E' chiaro tuttavia che mediante gli anaglifi il rilievo stereoscopico può essere ottenuto soltanto per il film in bianco e nero. I filtri polarizzanti realizzano invece la selezione ottica indipendentemente dalla colorazione dell'immagine. I filtri polarizzanti sono costituiti da agglomerati di cristalli sintetici orientati tutti sullo stesso piano. Essi funzionano quindi come una persiana che permette di vedere "oltre" se si guarda tra le stecche, e non permette il passaggio dei raggi luminosi secondo ogni altro piano. Guardando attraverso due filtri sovrapposti (il primo si chiama "polarizzatore" ed il secondo "analizzatore") se il polarizzatore e l'analizzatore saranno disposti in modo che coincidano i piani di orientamento si avrà il libero passaggio dei raggi luminosi, se invece i due piani saranno disposti verticalmente l'uno rispetto all'altro, non si avrà passaggio di raggi luminosi. Selezionate con la macchina da presa le due immagini, esse vengono proiettate sullo schermo da due macchine sincronizzate e davanti ad esse vengono sistemati due polarizzatori in modo che ad un'immagine corrisponda una polarizzazione orizzontale ed all'altra una polarizzazione verticale. Gli occhiali che si distribuiscono agli spettatori sono costitutti da due analizzatori disposti allo stesso modo: uno polarizzato verticalmente ed uno orizzontalmente. Analizzando le due immagini polarizzate sullo schermo, lo spettatore vede dunque con ciascun occhio la immagine che gli è destinata, ed è cieco rispetto all'altra

Questo sistema appare allo stato attuale della tecnica il più pratico ed efficace. Un



"THREE DIMENSIONED" FILMS

Stereoscopy, Colour and Sound

When "Rio Rita" is shown there will be a surprise in store, for not only will it be a singing, talking, dancing picture in natural colours, but it will be of three dimensions, and will be thrown on a screen 50 feet wide and 30 feet deep.

Tho new Spoorstereoscopic camera is being used. It gives the impression of depth to pictures, and, it is claimed, creates the illusion of actual persons.

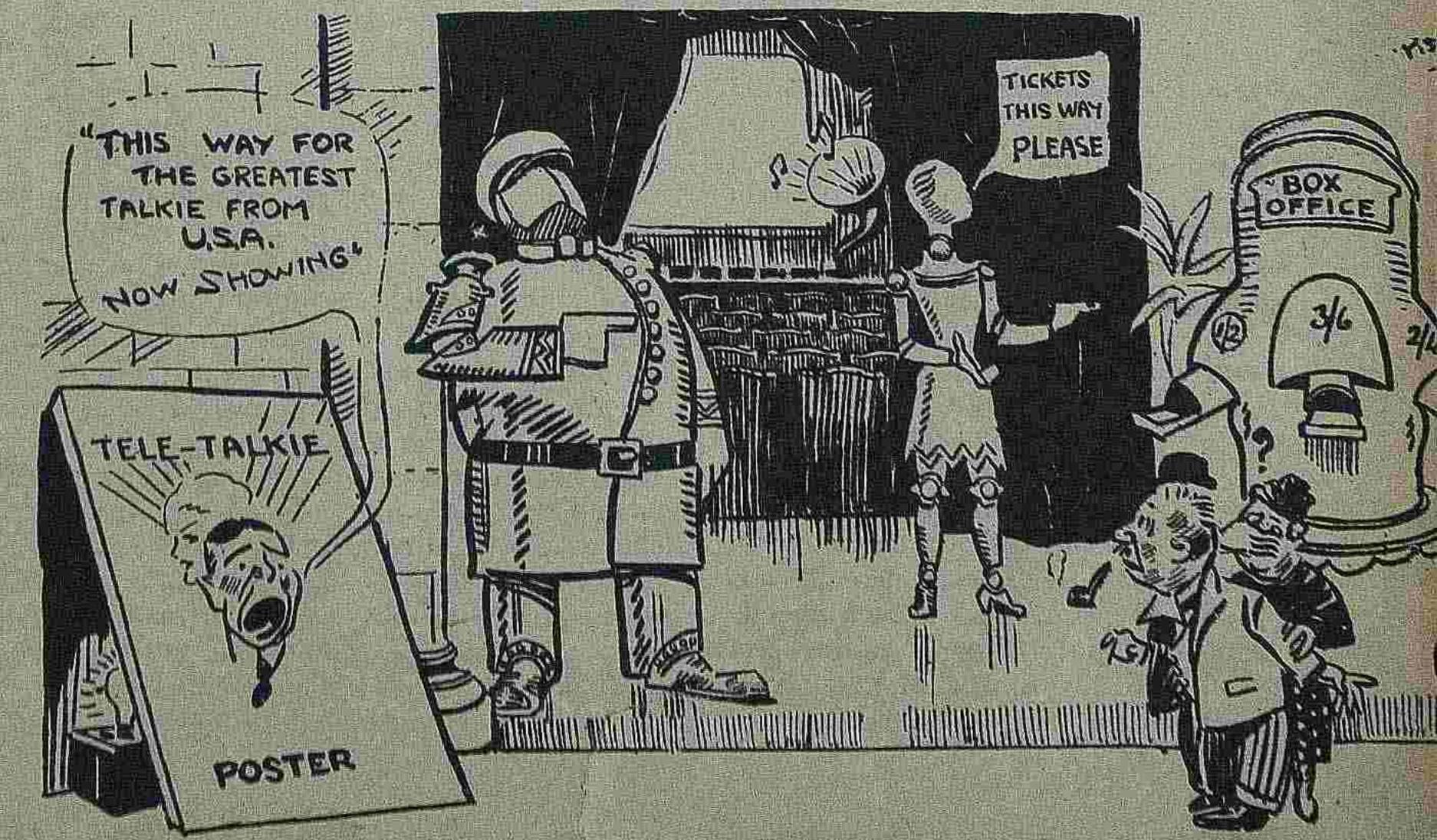
A demonstration was given in New York

several months ago, and the illusion was perfect. It will undoubtedly cause considerable uproar among those companies that are denied the right to use the process.

Although it has not been announced, it is understood that Fox also has a third dimension camera, and that he will release films of this variety under the name of "Grandeur Films."—FILM WEEKLY New York Correspondent.

Un quarto di secolo fa i film tridimensionali (anche se non ancora "lanciati" come si sta facendo attualmente per combattere la concorrenza della televisione) avevano richiamato l'attenzione dei periodici cinematografici che, pur dando ampio spazio alla novità dell'avvento del "parlato" non trascuravano le altre possibili innovazioni, quali appunto il colore e la terza dimensione. Il «Fikm Weekly» nella vignetta riprodotta in alto — pubblicata nel 1929 — prevedeva umoristicamente come "ultima novità" per l'anno 1932, il ritorno al film muto di fronte all'affermarsi del film «stereoscopico, a colori, interamente danzato e cantato» con relativa evidente incertezza di scelta dello spettatore. E prevedeva pure — vignetta in basso — una umoristica estensione dei procedimenti del parlato ("tele-talkie", ossia praticamente la nostra televisione) alla organizzazione delle sale cinematografiche e alla relativa reclamizzazione dei film in programma.

WHAT OF THE ALL-TALKIE THEATI

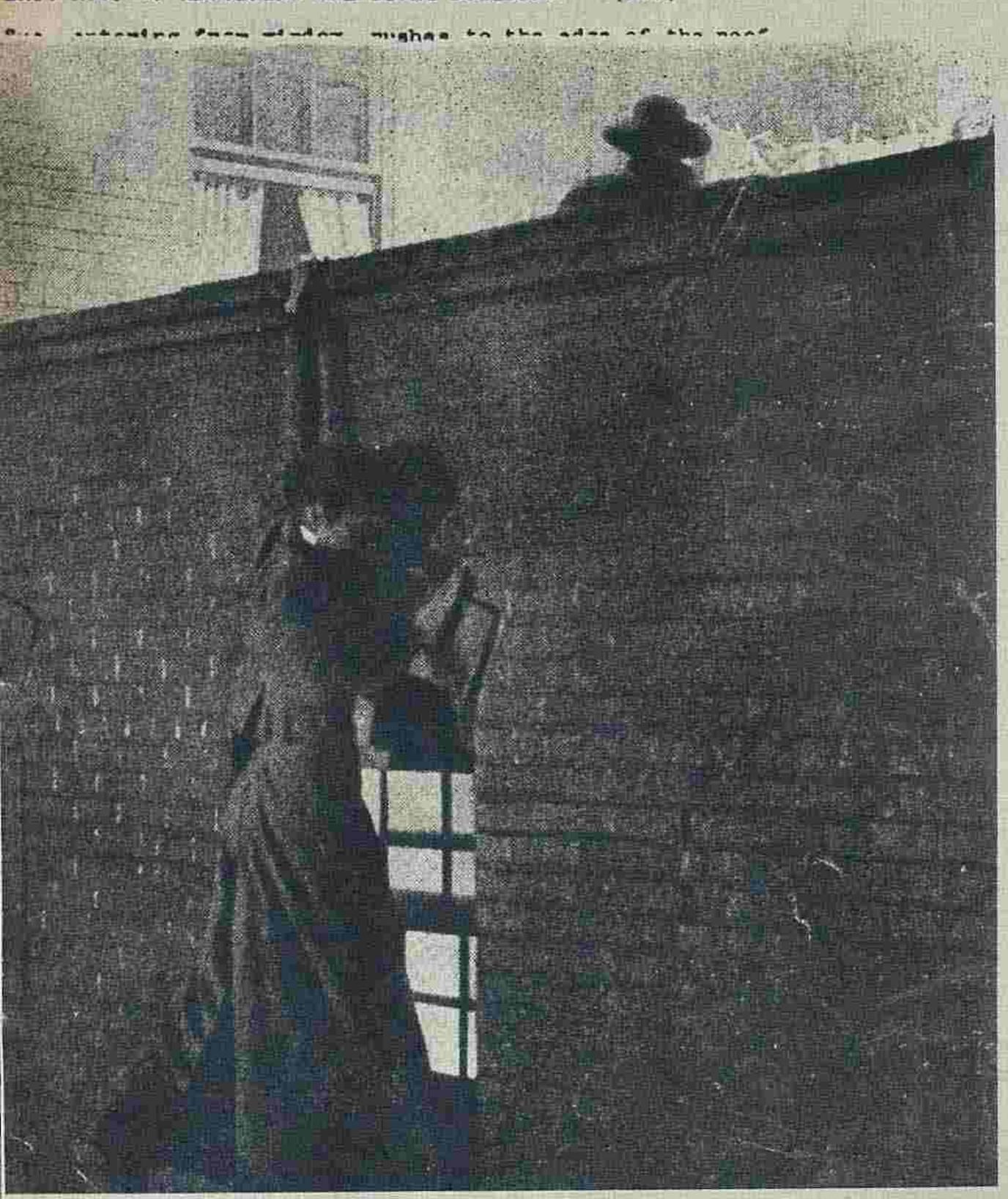


coming out of the darkness on the other side of the bed. A black-cloaked figure, the face a formless mass of scarred tissue. He is MOVING TOWARD CAMERA, into the very eye of it, assmingly OUT OF THE FRAME, his eyes alight with fanaticism and insanity.

FULL SHOT INT. CATHY'S ROOM DIMENSIONAL REFECT

As the match flickers out in Sue's hand, she SCREAMS and plunges toward her own door but the Monster blocks her way. Instantly she changes her course and dashes to the window, steps out over the low sill onto the adjoining roof of a one-story building. The Monster darts after her.

EXT. ROOF OF ADJOINING ONE STORY BUILDING (FOG)



suo perfezionamento ulteriore non porterà a risultati migliori, ma consentirà forse di polarizzare direttamente le immagini sulla stessa pellicola e quindi a semplificare la proiezione. Accettata questa soluzione come quella piú conveniente, e dati come risolti i problemi della proiezione e della selezione tra gli occhi dello spettatore e lo schermo, vediamo ora i problemi che più ci interessano: quelli della ripresa. Naturalmente la nostra esposizione non potrà che accennare ai principali problemi. Li suddivideremo dunque in grandi categorie.

a) L'angolo parallatico. Il senso del rilievo dipende come abbiamo visto dall'angolo parallatico cioè dall'angolo che si forma sul piano dell'oggetto della ripresa, per la convergenza delle mire corrispondenti ai due punti di vista. Per ottenere una buona resa del rilievo è necessario che questo angolo sia tenuto costante durante le riprese. La costanza dell'angolo parallatico si ottiene variando l'interasse dei due obbiettivi in funzione della distanza del piano di ripresa. Ciò vuol dire che più l'oggetto della ripresa è lontano dalla macchina e maggiore deve essere l'interasse fra i due obbiettivi. Ma la ripresa cinematografica viene fatta attraverso obbiettivi di diversa lunghezza focale (e da questo elemento dipende anche la grandezza apparente delle figure sullo schermo). Bisogna quindi avere la possibilità di variare l'interasse degli obbiettivi anche in funzione della lunghez-

Alcune inquadrate re e brani di sceneggiatura - con l'indicazione degli li" - del recente zerebbe buone prospettive per la 3 D.

"effetti dimensionafilm tridimensionale House of Wax, che secondo le cronache americane autoriz-

za focale degli obbiettivi adoperati in coppia.

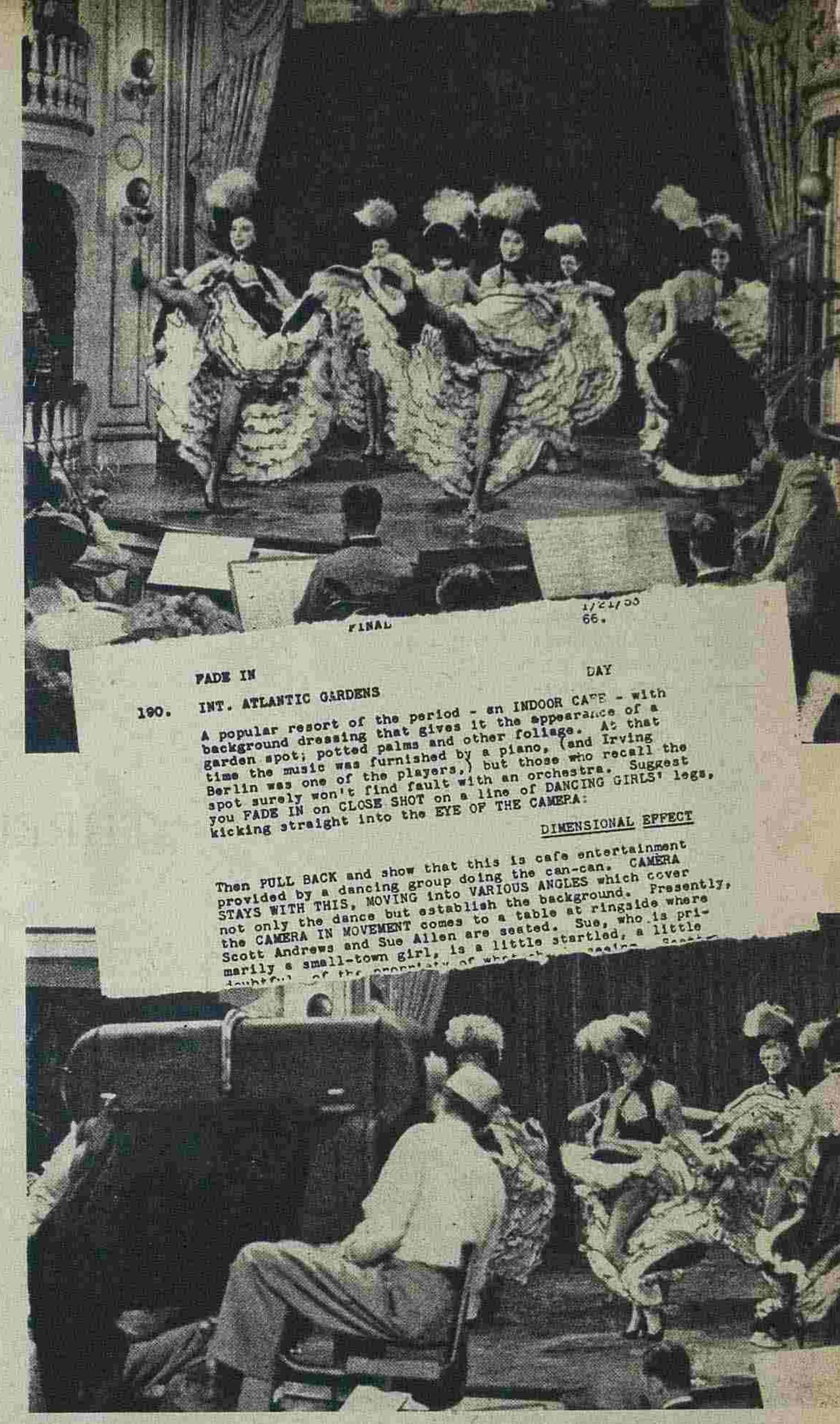
b) Il carrello. Il 3D rifiuta i movimenti di carrello. La necessità di una costanza del rilievo porta alla necessità di variare l'interasse degli obbiettivi in funzione della distanza. Cosí per esempio in un movimento di carrello indietro bisognerebbe contemporaneamente e proporzionalmente aumentare l'interasse per mantenere costante l'angolo parallatico. Credo che non vi siano soluzioni pratiche a questo problema: bisognerebbe costruire carrelli speciali il cui movimento fosse sincronizzato col movimento d'aumento dell'interasse degli obbiettivi. E quando ciò fosse possibile occorrerebbe un diverso carrello per ogni coppia di obbiettivi adoperata, ed in funzione delle rispettive lunghezze focali.

c) Gli obbiettivi. Nella ripresa in 3D bisogna adoperare obbiettivi a cortissima distanza iperfocale. O - soluzione pratica piú i piani di ripresa sono vicini e piú il diaframma deve essere chiuso. L'uso del

panfocus diviene la norma. Perché se per la profondità di fuoco nel film bidimensionale è possibile rendere il rilievo del quadro — come è stato detto — nel 3D l'occhio dello spettatore "deve trovare immagini nitide sui vari piani". Nello spazio non può piú essere la macchina a fissare la focalità sui vari piani: deve essere invece l'occhio dello spettatore ad adattarsi alle varie distanze rese ad una focalità costante.

d) L'illuminazione. Gli artifici luministici adottati nel film bidimensionale per ottenere immagini plastiche non hanno nel 3D più alcuna funzione: essi disturbano invece rendendola meno nitida — la resa virtuale della terza dimensione. Evitare quindi soprattutto il controluce ed orientare piuttosto gli schemi di illuminazione sul chiaroscuro e sulla resa di ombre portate.

e) Il movimento delle figure. E' questo il gruppo delle osservazioni più importanti. Il cinema — come è noto — ottiene la sintesi del movimento in virtú della legge di



Linke. Le immagini si fondono quando nella serie di fotogrammi proiettati due immagini successive sono simili, cioè differenti ma non di tanto che l'occhio possa distinguerle come tali. Se cinematografiamo un movimento trasversale all'asse ottico dell'obbiettivo aumenterà la difficoltà di sintesi di immagini successive, spazialmente molto spostate. Nel cinema bidimensionale si usa in simili casi aprire il settore dell'otturatore ed aumentare quindi il tempo di esposizione delle immagini. Le immagini risultano quindi "filate" ma per la rapidità del movimento l'occhio non se ne accorge. Col 3D questo non è possibile: due immagini "confuse", appartenenti sia pure a prospettive diverse, rimangono confuse. Questo vuol dire che dove nel quadro non può funzionare rigorosamente la legge del Linke con una conveniente nettezza dell'immagine, l'immagine non può piú essere "accomodata" dagli sguardi dello spettatore, e risulta "piatta" oltre che confusa: riportata ad una bidimensionalità strana ed assurda. Bisogna dunque evitare movimenti trasversali veloci degli attori e scatti improvvisi. Bisogna preferire movimenti assiali ed evitare una gesticolazione che non sia "verso la macchina da presa". Naturalmente — ed ancor piú che nel cinema bidimensionale — l'ampiezza dei movimenti trasversali dovrà essere in funzione inversa del campo: progressivamente minore per campi progressivamente ravvicinati. Perché in questo senso un semplice volgere del profilo dell'attore in primo piano dalla destra alla sinistra dello schermo, può essere angolarmente paragonato al correre di un treno a velocità pazzesca a cento metri dalla macchina da presa. Per la stessa ragione mentre lo spettatore non avverte lo sfarfallio di una mano dell'attore che gesticoli trasversalmente all'asse ottico dell'obbiettivo nel film a due dimensioni, la cosa si risolve in un momentaneo annullamento della terza dimensione se la ripresa avviene in 3D.

f) Panoramiche. Vale lo stesso ragionamento e valgono le stesse indicazioni; la panoramica applica nel piú crudo dei modi la legge di Linke. E se nel cinema bidimensionale il concentramento dell'attenzione sulla figura in movimento e la velocità angolare della macchina da presa misurata sulla velocità del movimento della figura rende trascurabile la filatura dello sfondo, nel 3D lo sfondo trattato cosí sfugge dalle leggi spaziali e nell'ipotesi migliore appare confusamente riportato su di un piano che lo spettatore non sa piú collocare nello

spazio dietro alla figura.

g) Montaggio. Non presenta problemi specifici se nelle riprese si avrà avuto cura di mantenere costante l'angolo parallatico. Ma questa esigenza è veramente essenziale perché al passaggio da ogni inquadratura alla successiva gli occhi dello spettatore si 'accomodano'' sul nuovo oggetto della ripresa. E se l'angolo parallatico non sarà stato tenuto costante nelle due riprese successive, l'affaticamento degli occhi dello spettatore al passaggio da un'inquadratura all'altra sarà tale da produrre un notevole disturbo alla visione. Inoltre vi sarà uno squilibrio evidente tra il senso del rilievo di inquadrature successive e l'effetto del 3D risulterà scarsamente soddisfacente.



Un'inquadratura di Bwana Devil (sopra) e una di L'uomo nell'ombra (sotto) i due film tridimensionali finora presentati in Italia che hanno dimostrato come si sia ancora lontani dall'ottenere degli effetti realmente apprezzabili nel campo della recente produzione di film stereoscopici.

Queste osservazioni che facilmente i tecnici potranno controllare sui primi esempi di film 3D presentati agli spettatori italiani, dànno una prima idea delle nuove grandi difficoltà che si devono affrontare per questo tipo di ripresa.

Il 3D che ha già tentato di contrastare il passo al cinema sonoro ed al cinema a colori, tenta oggi di contrastare il passo alla televisione. E' un tentativo che - come ho detto in altra occasione - corrisponde all'empiastro al malato che sta per nema, ma credo che l'avvenire del cinema della tecnica cinematografica. sarà nell'assorbimento delle tecniche nuo-

ve e dei processi nuovi che il cinema potrà ereditare dalla televisione. Considerate le attuali possibilità della tecnica cinematografica, i nuovi limiti che, come abbiamo visto, il 3D pone alla ripresa cinematografica, in contrasto con le stesse leggi del movimento, sono tali da giustificare il titolo di questo studio. E se essi potranno stimolare l'ingegno degli inventori e dei tecnici cinematografici, essi non potranno tuttavia ritardare di un solo giorno, fuori del soddisfacimento di una curiosità contingente, tirare le cuoia. Credo nell'avvenire del ci- i futuri sviluppi — in altra direzione —

RENATO MAY



GIULIBITA E BOMBO CON MASCHERA E SENZA

Sullo schermo e nella letteratura, Giulietta e Romeo non sono sempre comparsi col loro vero ed antico volto: sovente hanno prestato il tragico fascino della loro storia d'amore a personaggi diversi e d'altri tempi

SI PUO' ritenere che il cinema annoveri fra i suoi tifosi un buon settanta per cento di sentimentali e dato che Giulietta e Romeo sono i simboli stessi dell'Amore, come avrebbe il cinema potuto non fare appello a questi eroi resi celebri da Shakespeare? Non abbiamo alcuna intenzione di sobbarcarci ad enumerare tutti i grandi innamorati dello schermo: non appena due giovani si amano d'un amore tragico subito ricorre il ricordo di Giulietta e Romeo. Una enumerazione del genere riuscirebbe interminabile, mentre la nostra intenzione è di limitarci a ricordare le trasposizioni cinematografiche della vera storia degli "amanti di Verona" o tutt'al più quelle che direttamente vi si ispirarono. Con questa limitazione, dovremo però sempre ricordare una dozzina di film nei cui eroi si è tentato di far rivivere i personaggi shakespeariani o di ispirarvisi nettamente, sia su un tono di serietà, sia su un tono parodistico.

Prima della guerra del 1914, nel medesimo momento in cui grazie al Film d'Art si tentava d'introdurre nel cinema francese il repertorio drammatico e i personaggi dei palcoscenici, una società produttrice, la S.C.A.G.L. (Societé Cinématographique de l'Association des Gens de Lettres) realizzò una prima versione di Romeo et Juliette, che restò condannata all'anonimo e forse all'insuccesso. Un anno dopo usciva un Romeo and Juliet dagli stabilimenti cinematografici d'America. David Wark Griffith, che a quell'epoca era supervisore di tutta la produzione della Biograph, fece

(A sinistra): Il duello tra Tibaldo e Mercuzio in un Romeo and Juliet prodotto dalla Vitagraph nel 1908. (A destra): Scena d'un altro Giulietta e Romeo (1912) della «Film d'Arte Italiana r









Una delle migliori edizioni cinematografiche della celebre tragedia di Shakespeare è quella diretta da Cukor, con Howard e la Shearer.

infatti girare nel 1914 un film tratto dall'opera di Shakespeare e ne affidò i ruoli principali alla coppia maggiormente in voga in quel periodo di debutto delle "moving pictures": Beverly Bayne e Francis X. Bushman. Con una simile carta — la piú popolare coppia dello schermo americano nel proprio gioco, la Biograph era sicura di non correre il rischio d'uno scacco, benché si sia in diritto di ritenere che la Bayne non fosse per nulla il tipo ideale di Giulietta, quale almeno siamo abituati ad immaginarcela. Infatti questa prima versione cinematografica americana dell'opera di Shakespeare riportò un tale successo da costituire un esempio contagioso, cosicché tre anni piú tardi Theda Bara, la "vamp n. 1" di Hollywood, espresse il desiderio di essere a sua volta Giulietta e di recitare davanti alla macchina da presa l'eterna tragedia amorosa dei Montecchi e dei Capuleti.

Il 1917 vide perciò la nascita, da una parte d'un nuovo Romeo and Juliet prodotto da William Fox e diretto da Raoul Walsh, e dall'altra d'una versione della tragedia di Shakespeare prodotta dall'Educational e destinata unicamente all'insegnamento. Ci è oggi impossibile sapere come il romanzo di Giulietta e Romeo fosse

La Giulietta di Theda Bara non era certo il personaggio più adatto per la prima celebre vamp.

stato adattato per gli scolari ''yankees'', ma la Giulietta di Theda Bara ha varcato l'oceano e senza malignità alcuna si può affermare che la celebre "vamp" era indubbiamente meglio fatta per impersonare Messalina, che per riflettere le angoscie della tragica amante di Romeo. Fu forse per rimediare a questo palese errore di assegnazione di ruolo, oppure soltanto per sollecitazione di concorrenza commerciale? Nessuno lo dirà mai, ma sta di fatto che nel 1920, l'Universal, la casa produttrice di Carl Laemmle, che fu uno dei piú ostinati rivali di William Fox, metteva in cantiere una nuova rielaborazione di Romeo and Juliet. Questa versione è però rimasta, almeno per noi europei, ancora piú ignota delle precedenti.

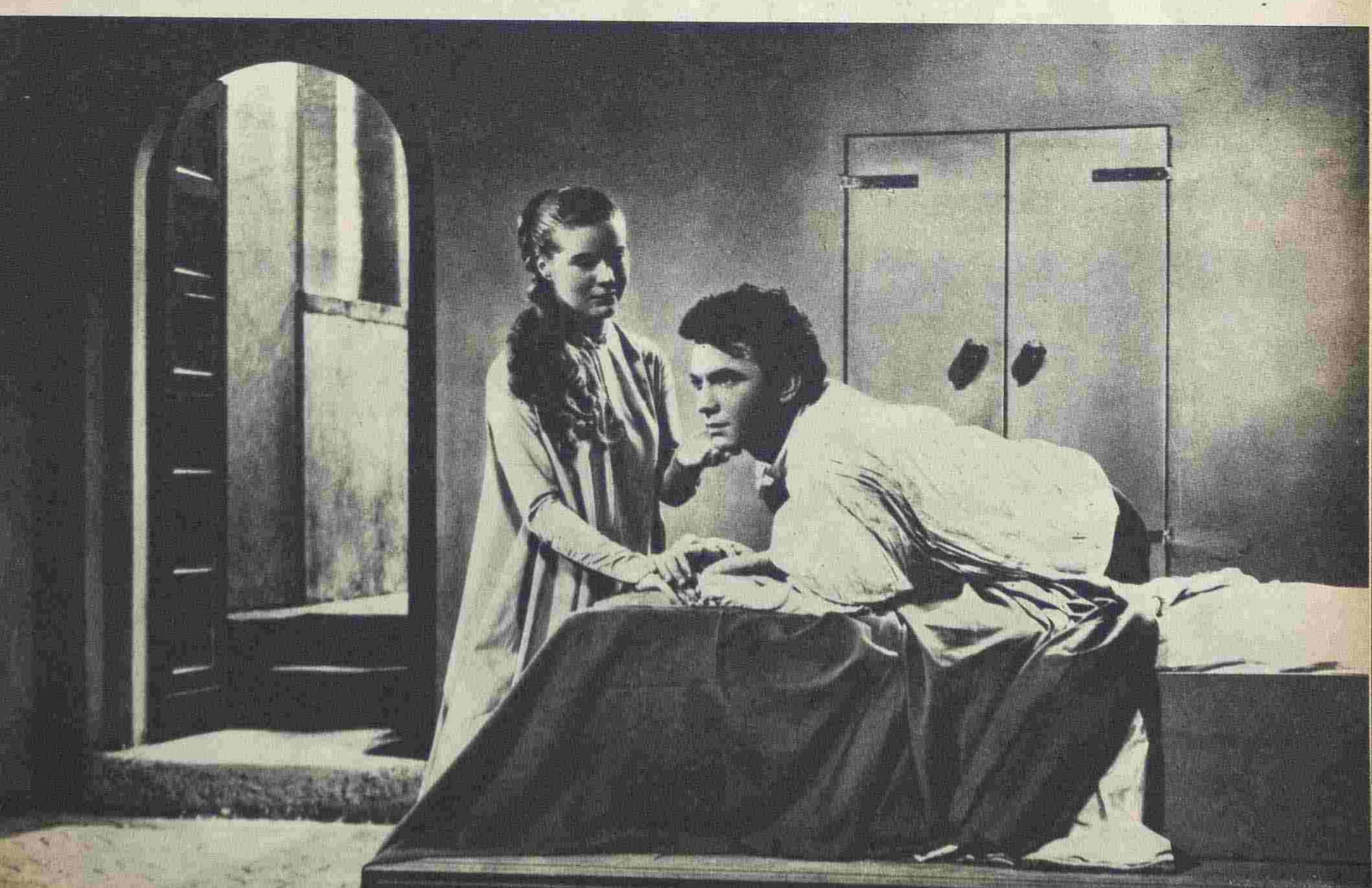
Di fronte a una simile inflazione di Giulietta e Romeo, si resta stupiti nel ricordare il classico e veridico aneddoto che risale all'epoca in cui John Barrymore, uno dei maggiori attori shakespeariani del mondo anglo-sassone, stava rappresentando a Londra l'Amleto (1923). Alla notizia del folgorante successo di queste rappresentazioni un produttore di Hollywood, forse magari uno di quelli che aveva già trasferito sullo schermo "Il sogno d'una notte di mezza estate" e "Giulietta e Romeo", telegrafò al suo rappresentante inglese:

CHARLES FORD

(continua in terza di copertina)

(A destra): Negli Amanti di Verona il dramma di una moderna Giulietta e di un moderno Romeo si innesta su quello degli antichi innamorati. (Sotto): Susan Shantall e Lawrence Harvey nel Giulietta e Romeo di Castellani, attualmente in lavorazione.





LA MUSICA DI MOULIN ROUGE

MOULIN ROUGE si propone di essere la "storia" di Toulouse-Lautrec, Secondo la sinopsi, è « il dramma umano di Henri de l'oulouse-Lautrec, uno strano piccolo uomo che fu un gigante nel mondo dell'arte». Mi parrebbe che qualsiasi film dedicato al "dramma umano" di una importante figura della storia dovrebbe propersi: r°) di afferrare lo spirito predominante del suo tempo e del suo ambiente; 2°) di stabilire i suoi rapporti artistici e sociali rispetto a questo ambiente; 3°) di cercare di dare un ritratto più sincero e completo possibile del personaggio in questione, compatibilmente con la necessità di fare un film commerciale.

Questo film invece limita il proprio impegno nei riguardi dello scopo prefisso: r") riducendo lo spirito predominante della epoca di Lautrec alla rappresentazione degli aspetti superficiali della vita parigina del 1880, quali l'effervescenza dei clienti e degli attori del locale da cui il film prende il titolo, e ad alcune scene isolate di stereotipati frammenti delle classi più alte e piú infime della società; 2°) limitando la presentazione dell'ambiente professionale dell'artista all'inevitabile gruppo di pittoreschi, ma sempre squattrinati, pittori seduti a un tavolo di caffè a scambiare battute di spirito e ad ubriacarsi, e alla bohème della fine del diciannovesimo secolo, bohème da operetta e da romanzo popolare, con le sue soffitte, le poco comprensive protettrici delle arti e grandi quantità di cognac; 3°) sminuendo la valutazione di Lautrec come individuo con il concentrare l'attenzione sulla sua deformità fisica e l'infelicità che gliene deriva: ammettiamo che questo lato della sua personalità sia importante e debba avere notevolmente influito sulla sua vita intima, ma l'insistere

(Sotto): Uno dei molti litigi tra Marie (Colette Marchand) e Lautrec (José Ferrer), (Nella pagina seguente): Un'inquadratura del can-can.

su questo unico sensazionale aspetto ad esclusione di qualsiasi altra cosa, ci sembra ingiusto.

Questi appunti non sarebbero necessari se Moulin Rouge non pretendesse di ascre un film che rappresenta la vita di Toulouse Lautrec, perché, se considerato unicamente come spettacolo, è un film pittoresco e divertente.

La musica di Moulin Rouge è stata scritta da Georges Anric, un membro del "Groupe des Six", che in questi ultimi anni si è molto dedicato alla composizione di commenti unusicali di film, ed è una musica eccellente, fresca nella tessitura, originale nell'orchestrazione e perspicace nella scelta del materiale.

Penso che la questione della tessitura sia il fattore più importante che la distingue: è generalmente molto lieve e diafana, predilige usare i legni, gli 'a solo' e in una maniera cosi caratteristica che essi riescono ad emergere dal consueto viscoso sfondo di archi e ottoni dal quale sono cosi spesso soffocati. È una tessitura molto francese e piccante, e la musica ha un 'punto di vista', ed una immediatezza che si nota subito ed è importantissima per raggiungere con successo quel che si propone.

Menzionerò i problemi della messa in scena, dell'interpretazione, ecc., a mano a mano che si presentano nel film.

La musica di sfondo ai titoli di testa è in forma di una piccola ouverture in tre

parti, con un tema simile a un 'agitato' per archi ed un nebuloso stondo di legui. Segue un grazioso e nostalgico piccola valzer leggermente marcato per flauto, arpa e archi. Il materiale per questa sezione di mezzo è preso dalle canzoni che più tardi occorrono nel film, ed in seguito è usato di nuovo come musica di sfondo. Una breva ripresa dell' "agitato" dell'inizio termina il commento musicale dei titoli di testa, ed incomincia il film vero e proprio con una scena del pubblico che entra al "Montin Rouge". Non c'è nessuna musica per questa scena introduttiva.

La scena che segue, nell'interno del " Moulin Rouge", contiene una delle più lunghe sezioni di musica del film, e la maggior parte di essa è dedicata alle danze. Da principio la musica è orchestrata in un modo molto realistico: forse un trombone, una tromba, un sax, alcuni legni ed un modesto numero di archi, con il risultato molto credibile di un suono conforme a quello che ci si può aspettare da un'orchestra da ballo di dodici o quindici elementi. Il volume, tuttavia, è salmariamente troppobasso per una sala che contiene duentila rumorose persone. Per quel che concerne la musica, nella forma assomiglia a un rondò. Un piccolo, vivace motivo sul flauto ritorna di tanto in tanto, alternato con diversi pezzi di motivi di polca. Il tema del flauto è semplicissimo, ma interessante, e mi è rimasto nella memoria.







Subito dopo appare sul palcoscenico Zsa Zsa Gabor che, impersonando Jane Avril, canta la canzone dalla quale è stata presa la sezione mediana della musica dei titoli di testa. La musica della canzone è calda e lamentosa, ma i versi sono assolutamente inadatti all'ambiente, la voce è del tipo da caffè concerto di terz'ordine e la recitazione della Gabor è incredibilmente cattiva.

D'improvviso l'orchestrazione diventa più complessa e sofisticata. Presa in se stessa è piacevole e di buon gusto, ma del tutto contraddittoria con l'ambiente, dato che, ostensibilmente, si usa la stessa orchestra che suonava per le danze. Poi fanno il loro ingresso le ballerine di can-can in una esplosione della tradizionale musica di Offenbach, suonata da un'orchestra accresciuta a questo scopo, alle proporzioni di una orchestra sinfonica.

Mentre tutti lasciano il "Moulin", Lautrec rimane seduto solo a un tavolo e le inservienti incominciano a far pulizia. È a questo punto che compare la prima musica di tensione drammatica. Un "misterioso" di carattere lugubre inizia con gli archi che suonano su di un "tremolo" celesti figu-

razioni. Si sviluppa lentamente finché Lautrec si alza e rivela la propria statura, poi si affievolisce di nuovo. Mentre cammina nelle vie deserte, Lautrec è accompagnato da un triste tema modale usato durante tutto il film per significare la sua solitudine e il suo forzato isolamento.

Segue una visione retrospettiva della sua infanzia con frammenti di musica in alcune scene, le quali ritornano sempre al suo solitario camminare per le vie, accompagnato dalla continuazione della musica iniziale. Dopo l'incontro con Marie Chalet, entrambi procedono fino all'appartamento di lui, e per questa parte la musica termina con una fluida figurazione sul fagotto, ripetuta parecchie volte, in modo da determinare l'atmosfera.

Nelle successive poche scene che stabiliscono gli infelici rapporti di Lautrec con Marie e mostrano la desolata vita del pittore nella sua attesa che ella ritorni da lui, Auric si serve di una musica di carattere fondamentalmente non tematico, appoggiandosi di nuovo su "a soli" di legni in "ostinato" e lugubri figure ricorrenti.

C'è anche una scena in un ristorante di lusso, nella quale la musica si allontana da quella che ci si aspetterebbe di ascoltare in tale luogo. È un insieme di archi che suonano musica da camera di uno stile abbastanza contemporaneo, di carattere dolce. Quando i rapporti fra Lautrec e Marie si fanno tesi, ed incominciano i litigi, nello sfondo continua il raffinato timbro dell'insieme degli archi, in un potente con-



trasto alle amare querele che avvengono fra i due, e quando questi escono, sempre litigando, la musica li accompagna per un pezzo, ciò che non manca di essere sconcertante.

L'uso di musica realistica è di tanto in tanto contraddittorio. Un po' più tardi Lautrec, per cercare Marie, va a fare il giro dei postriboli di Parigi. La trova in un volgare bar di aspetto hogarthiano, e la musica è meravigliosamente realizzata con l'uso di una concertina e di un pianoforte scordato.

Ci sono poi molte scene drammatiche che si avvantaggiano dall'uso intelligente e sensibile della musica che dimostra l'acuta penetrazione del compositore nella vicenda e nei personaggi, ma non si possono discutere tutte. Una è la scena del suicidio in cui la musica segue lugubremente i pensieri di Lautrec mentre egli apre la chiavetta del gas e chiude la finestra. Lo segue da vicino mentre egli osserva una tela incompiuta e si rende lentamente conto che quella è la ragione per cui dovrà continuare a vivere. Lautrec aggiunge qualche pennellata alla tela, poi chiude la chiavetta del gas ed apre la finestra rivelando la luce e la speranza del mattino. È una complicata ransizione psicologica che avviene in breve spazio di tempo e riesce efficace, penso, a causa del sostegno sempre presente, della musica.

C'è anche una scena sul fiume, sul Bateau Mouche", che riesce molto efficace con il semplice uso di un'armonica e di canto a bocca chiusa, un montaggio di dipinti e disegni di Lautrec, che serve da pretesto ad un riuscito "concertino" per legni e orchestra da camera, ed una scena di circo dove ancora una volta l'uso di l'a solo" di strumenti ed una vivace orchestrazione hanno un effetto piacevole e ben concepito.

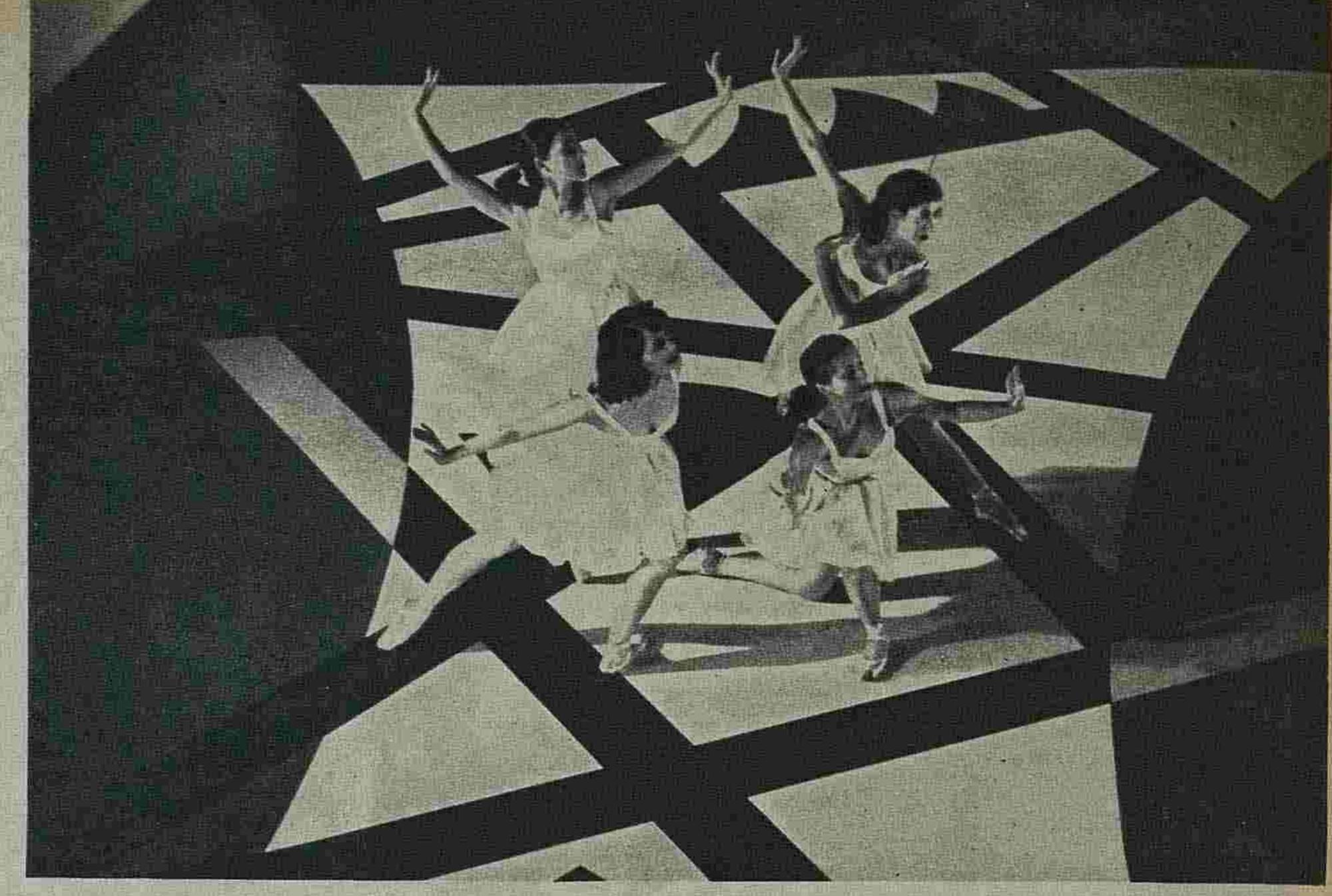
Un'altra canzone di Zsa Zsa Gabor lascia di nuovo molto a desiderare, ma immagino che non si debba addossarne ad Auric la responsabilità, e questa lacuna è compensata da un altro montaggio delle opere di Lautrec, ispirate a soggetti di minore fama sociale, commentato da una musica molto strana, modale, di carattere quasi orientale, del tutto desolata nell'espressione.

Infine, nella scena della morte di Lautrec, mentre gli spiriti del suo "Moulin Rouge" entrano danzando nella stanza e fanno cenni di addio, viene nuovamente usato il piccolo tema del flauto a cui ho accennato prima, insieme con altri elementi musicali della sezione d'apertura della scena della danza.

LEE J. POCKRISS

Un'altra inquadratura di Moulin Rouge: Toulous Lautrec mentre dipinge uno dei suoi quadri.





Una singolare inquadratura del cortometraggio di Rinaldo Dal Fabbro: Storia del pavimento.

CORTONETRAGGI

STORIA DRI PAVININO

NON si esagera a dire che Storia del pavimento contiene tre distinti documentari in uno, anche se non supera la normale lunghezza dei cortometraggi italiani: trecento metri.

Prima compie un breve excursus storico sui pavimenti dell'antichità, sui mosaici romani e bizantini, e passando attraverso le celebri "istorie" del Duomo di Siena, i pavimenti rinascimentali, gli impiantiti veneziani dove i frammenti di marmo di vario colore sembrano incastonati in tavole di pece e sostituiscono — con spruzzi illogici — i classici disegni della romanità e del rinascimento, arriva, senza particolari assunti critici, fino ai nostri giorni.

A questa parte — che si può considerare semplice illustrazione di opere d'artigianato e di arte — segue un altro gruppo di immagini che compone un breve film tecnico: e che mostra come nei moderni complessi industriali, nei laboratori chimici e nei forni, vengono preparati i materiali più sovente impiegati per la pavimentazione moderna.

Infine si giunge a una terza parte che è un breve ma completo film sulla danza. Ora siamo nella sede di una grande esposizione, la Triennale di Milano. Nell'impiantito, dove è tracciato un disegno ornamentale rosso, bianco e nero, si anima la figura di un danzatore. La camera inquadra dall'alto i suoi passi ritmici, guidati da una coreografia ideata da Aurel A. Milloss. E sulla sparizione del ballerino (Ugo Dall'Ara) che sembra ripiegarsi e farsi riassorbire dal disegno geometrico dell'impiantito, il documentario ha termine.

Per quanto semplice, Storia del pavimento segue una linea chiara, strettamente informativa, che raggiunge lo scopo pre-

fissosi da Rinaldo Dal Fabbro, che l'ha ideato e realizzato, valendosi di diversi operatori. Nella seconda parte, i cui colori giuocano un ruolo predominante, risalta la qualità della fotografia, per buona parte curata da Portalupi, la quale ha in altri momenti qualche sbalzo, specialmente negli esterni, dove la cattedrale bianconera di Siena è tuffata in un cielo itterico, incredibile, che fa pensare all'uso infruttuoso di qualche filtro per ovviare a un cielo ostinatamente nuvoloso. La terza, infine, appartiene al coreografo e al danzatore. La regía non può che limitare il suo intervento; la fotografia collabora con inquadrature dall'alto - che ricordano i film danzati di Powell e Pressburger — alla valorizzazione visiva del breve balletto cinematografico.

Ritroviamo l'operatore Piero Portalupi in Paesaggisti piemontesi. Qui la fotografia è sempre nitida e convincente. Portalupi ha ripreso i caratteristici e brillanti paesaggi dei pittori torinesi, biellesi, alpini, tra cui eccellono Fontanesi e Delleani: sensibili alla luce e al sole, idillici e melanconici, emancipati dal convenzionalismo di ogni stile e scuola, per la diretta aspirazione alla natura e alla vita.

Umbro Apollonio svolge autorevolmente, come in una presentazione, o come in una conferenza, il commento critico. I quadri passano, uno dietro l'altro, chiari e ordinati. Non si può parlare di vero e proprio linguaggio cinematografico. Qui il documentario, col più raffinato dei procedimenti tecnici, torna alla conferenza sull'arte con la lanterna magica.

MARIO VERDONE

IL "LUPO SOLITARIO», B I PRODUTTORI ITALIANI

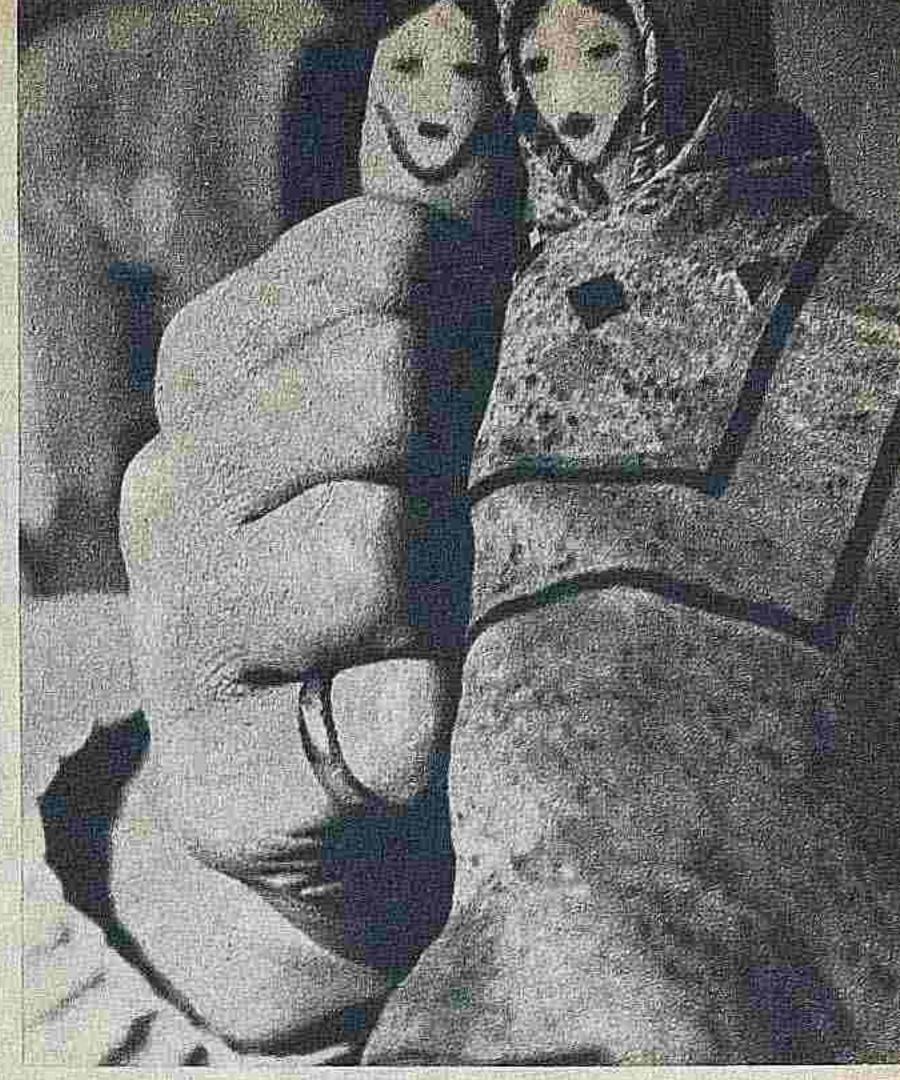
Samuel Goldwyn mette in guardia i produttori italiani sui pericoli dello "stakanovismo" industriale

OSPITE di Roma nei giorni scorsi, Samuel Goldwyn ha voluto intrattenersi più volte coi giornalisti, dopo aver conosciuto attrici, attori, registi, produttori e scrittori che hanno contribuito all'affermazione del cinema italiano negli ultimi anni. Ammiratore del neorealismo, Goldwyn è stato largo di consigli con tutti ed ha raccomandato, specialmente ai nostri produttori, di badare più alla qualità del film che non alla quantità, evitando di farsi travolgere dall'euforia del successo, e di farsi incantare dal miraggio dello stakanovismo industriale che ha notevolmente danneggiato il cinema di Hollywood.

Di tutti gli industriali di Hollywood,

Samuel Goldwyn è certamente il più pratico, forse il solo che non si sia buttato allo sbaraglio; l'unico che sa vivere nel famelico mondo del cinema con circospezione e che riesce a lavorare seguendo sempre un suo metodo rigorosissimo, senza farsi tentare dalle avventure pericolose. Uomo coraggioso e produttore intelligente, Goldwyn fu tra i primi industriali del cinema americano che si ribellarono al monopolio newyorkese (che controllava insieme la produzione delle macchine e dei film e le sale cinematografiche) trasferendosi nella lontana California, dove con Lasky, Zukor e Selwyn fondò quella che oggi è considerata la capitale del cinema mondiale e si chiama Hollywood

Da quei lontani tempi, Goldwyn ha sempre lavorato seguendo un suo metodo personale, con la tattica del piccolo, timido ma non pauroso emigrante arrivato a New York alla fine del secolo scorso, e con la scaltrezza del saggio industriale che non è abituato a seguire una moda e preferisce fare da sé, piuttosto che spingersi nelle



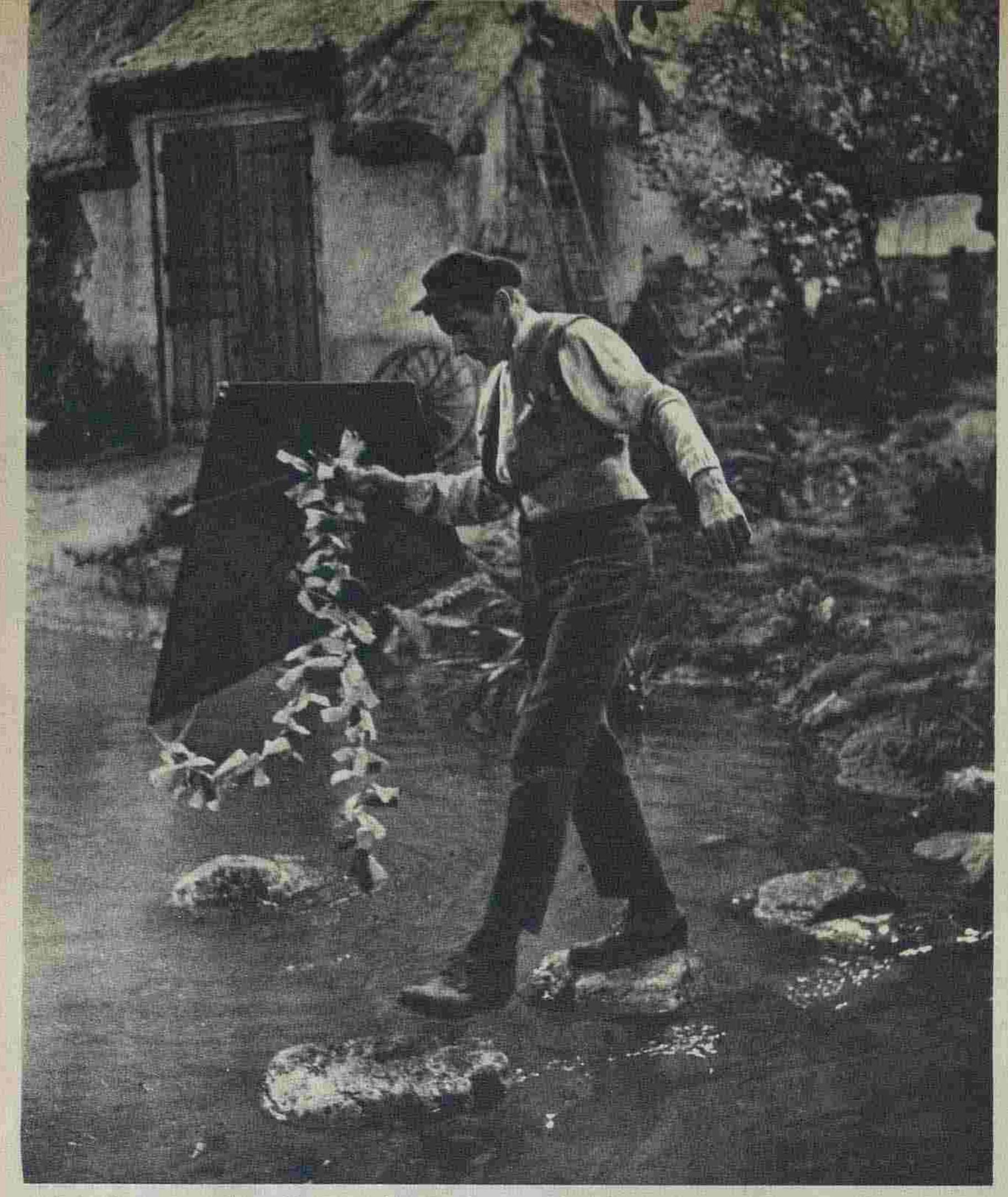
Un inconsueto « primo piano » nel film Il faviloso Andersen e (nella pagina seguente) Dan ny Kaye in un'inquadratura del medesimo film

grandi e pericolose avventure. Samuel Goldwyn, che conta adesso settanta anni in quarant'anni di cinematografo non ha prodotto che 88 film, quasi due film al l'anno; e tutti, indistintamente, hanno co stituito dei successi commerciali, alcum de quali, come La voce nella tempesta, non ancora superati

Abbiamo chiesto a Goldwyn quale fossi il segreto dei suoi successi: nessun segreto e nessun mistero. « In quarant anni di attività cinematografica », ci ha risposto « ho sempre creduto negli attori r ne

(Sotto): Charles Vidor mentre dirigeva una ripresa di Il favoloso Andersen: alle spalle di Vidor come spettatore, lo scrittore di canzoni F. Loesse





registi da me scritturati; ma ho anche imparato due cose importantissime: prima, di non iniziare la lavorazione del film se non sono soddisfatto del soggetto; seconda, di buttar via tutto il materiale girato, a costo di rimetterci, se a metà film non sono convinto della sua bontà. Cosa che ho fatto spesso e che sono pronto'a rifare ».

La meticolosità di Samuel Goldwyn è tale che egli preferisce subire una perdita notevole, rinunciando a un film ch'egli ritenga sbagliato, piuttosto che insistere nello sbaglio. Goldwyn non è legato a interessi finanziari estranei, non deve dar conto ad alcuno del suo lavoro; a Hollywood lo chiamano "il lupo solitario" perché è furbo — forse piú di un lupo, come una volpe — e perché, non avendo soci, può sempre fare ciò che vuole, rimanendo inattivo per anni, se occorre. Qualche anno fa, mentre si girava La moglie del vescovo con Cary Grant e Loretta Young, uno dei grossi successi del cinema americano) ed erano già stati investiti nella produzione 900.000 dollari, Goldwyn, che non era molto soddisfatto, sospese all'improvviso la lavorazione, fece ritoccare la sceneggiatura e ricominciò più tardi il film come voleva lui. Lo stesso fece con La voce nella tempesta, a costo di litigare con Laurence Olivier; la recitazione del celebre attore inglese era parsa a Goldwyn troppo shakespeariana e il 'lupo solitario' non esitò

a ricominciare daccapo, con gran dispetto degli attori che solo alla fine del film si convinsero delle sue buone ragioni. Altro incidente del genere capitò col film Come and Get It tratto da un romanzo di Edna Ferber e girato in sua assenza: quando tornò a cose fatte e vide il film in una proiezione sommaria, Goldwyn fece una smorfia di disgusto e rifece tutto daccapo.

Lunghissima e meticolosa, come al solito, è stata anche la preparazione e la lavorazione del Favoloso Andersen, altro recente successo commerciale di Goldwyn, girato in technicolor con Danny Kaye, la ballerina francese Jeanmaire e Farley Granger. Erano sedici anni che Goldwyn pensava di fare un film sulla vita del fiabesco scrittore danese; ma da sedici anni giacevano nei cassetti del suo studio venti sceneggiature che non lo avevano soddisfatto. Solo l'anno scorso, con la ventunesima sceneggiatura, la macchina dello Studio Goldwyn cominciava a muoversi; la parte di Andersen era da tempo destinata a Danny Kaye, l'ex fantasista di Broadway scoperto da Goldwyn e lanciato nel mondo attraverso cinque fortunatissimi film che rimangono fra i più divertenti interpretati dall'attore. Per la parte femminile, Goldwyn aveva scritturato Moira Shearer, la protagonista di Scarpette rosse; scritturata con un anno di anticipo e alloggiata a spese del produttore in una casetta sul mare, appena ini-

ziata la lavorazione del film, dopo soli quattro giorni di prove, Moira Shearer era costretta ad abbandonare il lavoro perché incinta. Goldwyn non si scompose, tanto più che prevedeva di dover affrontare altre difficoltà durante la lavorazione: poiché si trovava in America il Balletto di Parigi, con la sua solita sicurezza, il "lupo solitario" andò a scritturare Jeanmaire; ma l'attrice s'era appena rotto una caviglia e la lavorazione fu ritardata ancora di tre mesi; sei settimane di prove e Jeanmaire aveva un incidente all'altra gamba che faceva rimandare il film di sei settimane ancora; qualche mese dopo, in piena lavorazione, moriva il padre di Danny Kaye e Goldwyn si decideva finalmente ad assicurare la sua troupe e se stesso contro qualsiasi strano, imprevedibile e folle incidente che potesse di nuovo costringerlo all'inazione; finalmente, dopo sei mesi, Il favoloso Andersen poteva dirsi completato: era costato quattro milioni di dollari, circa due miliardi e mezzo di lire italiane.

Ora Goldwyn si riposa sugli allori del Favoloso Andersen; appena troverà un buon successo e ci avrà pensato su con calma, tornerà al lavoro; ha già in mente qualcosa, ma non ne parlerà finché non sarà sicuro di poter fare un film come dice lui. La crisi che minaccia Hollywood attualmente, e che ha imposto una riduzione drastica alla normale quota annuale di produzione, discesa da quattrocento a centocinquanta film, non lo preoccupa, né lo allarma la minaccia della Televisione o del 3D. Oggi Goldwyn è più che mai entusiasta del cinematografo e crede che un buon film potrà sempre contare sul favore del pubblico, anche se il 3D è destinato a migliorare, secondo lui, anche se la Televisione conquisterà maggiormente il favore del pubblico. Se gli americani preferiscono assistere agli spettacoli della televisione in casa, piuttosto che uscire e andare al cinematografo, la colpa non è della televisione, ma del mediocre cinema che non tenta più il pubblico come una volta. Da venticinque anni Samuel Goldwyn, novella Cassandra, consiglia ai colleghi di Hollywood di fare meno film e di badare più al contenuto che alla quantità: non gli hanno dato ascolto ed ora pagano i loro errori. La stessa raccomandazione Goldwyn ha ripetuto ai suoi amici italiani: egli conosce il nostro cinema, ha ammirato Roma città aperta, Paisà, Sciuscià, Ladri di biciclette. definisce De Sica e il Rossellini della prima maniera "grandi registi", ma scongiura i nostri produttori di non farsi prendere dalla mania di grandezza, di non farsi travolgere dalla voglia della superproduzione se non vogliono distruggere tutto quel che di bello e di grande hanno costruito i registi di Sciuscià e di Roma città aperta.

Con le sue enormi possibilità finanziarie, Samuel Goldwyn avrebbe potuto produrre almeno dieci film all'anno, ma s'è limitato a farne non più di due: gli si può dare ascolto, tanto più che sono quarant'anni che vive nel mondo del cinema e da quarant'anni domina il mercato, senza aver mai sbagliato un film. In quarant'anni, il successo di ottanta film può bastare, per soddisfare le più grandi ambizioni.

L D.

MARITI SU MISURA

(The Model and the Marriage Broker)

Regia: George Cukor - Soggetto e sceneggiatura: Charles Brakett, Walter Reisch e
Ricard Breen - Fotografia: Milton Krasner Musica: Cyril Mokridge - Interpreti: Jeanne
Crain (Kitty), Scott Brady (Matt), Thelma
Ritter (Mae Swazey), Zero Mostei (Wixted),
Michael O'Shea (Doberman), Helen Ford
(Emmy), Frank Fontaine (Johannson), Dennie Moore (Signora Gingras), John Alexander (Signor Perry), Jay C. Flippen, Nancy
Kulp, Bunny Bishop, Kathryn Card, Maude
Prickett, Athalie Daniell, Dennis Ross, Ken
Christy, Shirley Mills, Eve March, Tommy
Noonan, Jacqueline French, Edna May Wonacott, June Hedin.

NELLA filmografia, specie recente, di George Cukor non sono infrequenti film che affrontano con misura ed arguzia aspetti del costume contemporaneo americano, specie per quanto riguarda i rapporti tra i sessi, il nucleo familiare, e via dicendo. S'intende che i piacevoli saggi di Cukor, attento artigiano dalle eclettiche attitudini (ma direi che i film di questo filone sono quelli che meglio rispecchiano i più autentici interessi del regista), rientrano in una corrente più vasta, alla quale recano contributi non meno validi, nei loro limiti, altri eclettici registi. Nella reviviscenza della cosí detta commedia sofisticata, verificatasi negli ultimi cinque anni, è stato possibile notare un più o meno deciso spostarsi (rispetto all'anteguerra) del polo d'interesse dalla schermaglia sentimentale a quella più propriamente familiare: ed ecco film come Mr. Blandings Builts His Dream House (La casa dei nostri sogni, 1948) di H. C. Potter, come The Father of the Bride (Il padre della sposa, 1950) e Father's Little Dividend (Papà diventa nonno, 1951) di Vincente Minnelli, come The Mating Season (La madre dello sposo, 1951) di Mitchell Leisen, come Behave Yourself! (ll cane della sposa, 1951), come Adam's Rib (La costola di Adamo, 1949) e The Marrying Kind (Vivere insieme, 1952) dello stesso Cukor, tutti in vario modo centrati, gradevoli e indicativi.

Questo Mariti su misura non appartiene propriamente al filone "familiare" e potrebbe anche essere catalogato tra i film di schermaglia "prematrimoniale", se non tenesse presente l'istituto matrimoniale in maniera assai diretta: il racconto prende infatti le mosse da un'agenzia, la quale ha per scopo, appunto, la fabbricazione di matrimoni; non solo, ma il personaggio della protagonista (voglio considerare tale, piuttosto che la pur deliziosa Jeanne Crain, quella straordinaria, sottilissima caratterista che è Thelma Ritter, cui evidentemente è stato concesso maggior credito, dopo la sua pittoresca ed umana interpretazione della madre-fantesca in The Mating Season) è spiegabile, nelle sue azioni e reazioni, solo a patto di tenere presente il suo disgraziato passato matrimoniale. La vicenda del film costituisce infatti l'anello di pas-

saggio da uno stato matrimoniale e da uno prematrimoniale disgraziati ad un duplice matrimonio, che si annuncia felice e risolutivo. Nulla di anticonformistico è possibile rilevare nel film, se si eccettuino forse qualche rapido "gag" e qualche battuta, né mancano certi puntelli patetici di ovvia natura (la ricomparsa, nell'agenzia, della donna che ha rubato il marito alla protagonista, donna che tenta di cattivarsi comprensione con l'ostentazione della propria attuale, tardiva solitudine), i quali vogliono alimentare il racconto quando questo, oltre la metà, tende a farsi un po' ansimante. E tuttavia il garbo dell'osservazione è frequente, non mancano le note autentiche, un timbro umano è riconoscibile al di là della spassosa qualità di alcune trovate. E forse l'indice più sicuro dell'intelligenza con cui il filmetto è stato ideato va ricercato nel finale, sufficientemente imprevedibile per un film del genere, e coerente: nel tentativo, cioè, di "restituzione" che la ragazza compie nei confronti della sua benefattrice. Come questa, infatti, ha cercato, con valide astuzie di distoglierla dall'avventura senza uscita con un uomo sposato (dimostrandosi in questo ben memore della propria amara esperienza passata) e di avviarla ad un più pacifico e idoneo porto matrimoniale, cosí la ragazza, accortasi della crisi da lei determinata nell'animo della protagonista, tenta di architettare un analogo trucco per convogliare la matura be-

nefattrice verso un matrimonio adatto per lei. Il fondamentale buonsenso della donna sventa all'ultimo momento il piano, cui si era prestata, ignara, anche se la marcia nuziale finisce per suonare egualmente, anche per lei. Ma come conclusione di un rapporto meno romanzesco, quale a lei si conviene: essa sposerà quel bizzarro personaggio, che interviene, periodicamente, nel filmal solo scopo di avviare con lei accanite partite a pinnacolo.

Con questa conclusione per quanto riguarda la donna piú anziana e con il tipo di rapporto sentimentale intrecciato dalla donna piú giovane (né lei né il giovanotto verso cui viene sospinta appartengono infatti al numero dei "clienti" dell'agenzia) il film avanza una morale, che suona educata, se pur ironica, sfiducia nell'efficacia di istituzioni come l'agenzia, per la risoluzione dei problemi sentimentali. Non per nulla il film fa assistere a diversi tentativi di "aggancio" per interposta persona miseramente falliti e presenta la protagonista in desolanti condizioni di bilancio (sono il suo scetticismo verso gli amori che dovrebbero nascere dalle schede e, per converso, la sua generosa fiducia verso i diritti naturali della gioventú, a indurla a tentare una impresa che esula dai suoi compiti professionali). Cukor (ma non si dimentichi la spiritosa qualità dello scenario e del dialogo, dovuti, oltre che a Richard Breen, a due firme come Charles Brackett, che è pure produttore del film, e Walter Reisch)

Jeanne Crain e Thelma Ritter in Mariti su misura, gradevole commediola "prematrimoniale".





Una drammatica inquadratura di I banditi di Poker Flat (sopra) e una di Koenigsmark (sotto):
scialbe e piuttosto discutibili trasposizioni cinematografiche dei due omonimi testi letterari.
Londra non senza marroni di dizione (nel-

contempla con scetticismo ed ironia, non disgiunti tuttavia da una vaga compassione, i campioni di piccola umanità "sola", "timida", "sfiduciata", che affollano l'agenzia matrimoniale, alla ricerca di una chimera, il cui raggiungimento viene reso assai problematico dalle loro caratteristiche fisiche, d'età, di temperamento. Certo, egli si diverte non poco alle loro spalle. Come noi, specie durante quel ricevimento domenicale in casa della protagonista, che dovrebbe essere foriero di combinazioni nuziali ed emana invece un senso di indicibile squallore, comico si, ma anche patetico. Quell'assortimento di tipi pietosi (lo svedese, goffo, timidissimo, pasticcione, il padre di molte inerti figliuole, il quale lancia l'idea di far inghiottire ad una di esse un anello perché il fatto determini nuovi sviluppi), quell'ambiente stintamente piccoloborghese, quegli svaghi assurdi e convulsamente melanconici (il gioco dei fili intrecciati) concorrono a suscitare nel film un sapore abbastanza inedito e stimolante.

MISCELLANEA

Si parlava l'altra volta di L'uomo nell'ombra (Man in the Dark, 1953) di Lew Landers, come di un tentativo ingenuo e gratuito di film tridimensionale. Esso rischia di fare assai buona figura se confrontato col di poco anteriore Bwana Devil (id., 1953) di Arch Oboler, un informe pasticcio in scoloritissimo Ansco Color, il quale risulta privo anche dei minimi requisiti tecnici indispensabili. Se nel film di Landers si notava una ricerca di effetti piuttosto scoperta ed infantile, tali effetti qui sono rari ed ancora più rozzi ed inutili, e non riescono a creare la minima suggestione, sebbene la visione risulti meno scomoda, grazie al diverso tipo di occhiali da inforcare, metallici e più stabili. Inoltre, certa fluidità di sfondi, apprezzabile nel film visto in precedenza, in Bwana Devil non si riscontra. Non parliamo del racconto, una assurda storia africana, basata sulle stragi compiute da due inafferrabili leoni in mezzo alla "'troupe" che cura i lavori di costruzione di una ferrovia sul finire dell'ottocento. Esso cade ad ogni passo nel ridicolo, specie quando si constata come, in mezzo al terrore che si è diffuso, il protagonista si ostini ad andare in giro quasi sempre disarmato.

Una buona occasione perduta può considerarsi Oggi Regina (A Queen is Crowned, 1953) prodotto da Castleton Knight. il lungometraggio in "technicolor" sull'incoronazione di Elisabetta II d'Inghilterra. montato e stampato a tempo di record. Con la fretta è difficile fare le cose a modo: di conseguenza, il film appare ripreso e montato con estrema trasandatezza: povertà di angoli di ripresa, monotonia di iterazioni esasperanti, omissione di quasi tutti quei particolari pittoreschi, di folla e di invitati, i quali insieme con un'accorta varietà di piani ed un montaggio più studiato e serrato, avrebbero potuto fare di questo film un documento notevole. Cosi, invece, tutto si riduce ad un piatto reportage, di una tediosa prolissità, aggravata dal bolso commento parlato (ma è possibile sia, come si dice, di Christopher Fry?), inciso a



Ouello che forse è più grave è però il disordinato e generico squallore della parte introduttiva, sulle regioni del regno di Elisabetta, sui precedenti dell'incoronazione, ecc.: almeno quella avrebbe potuto essere preparata, dato il tempo a disposizione, con un minimo di unità e di buon gusto.

Il personaggio del capitano "Bulldog" Drummond, poliziotto a tempo perso, è stato assai caro al cinema americano avvezzo a prenderlo a prestito dalla modesta narrativa a lui consacrata. Nel dargli vita si sono succeduti più attori, tra cui sopra tutti notevole il grande John Barrymore, negli anni del suo declino; ma la serie di film relativa non è, ch'io mi sappia, giunta in Italia. Non so se questo ritorno postbellico di Drummond sia la premessa per una nuova "serie". Il livello del film diretto in Inghilterra da Victor Saville per conto della M.G.M., L'ultima rapina (Calling Bulldog Drummond, 1951), non è davvero tale da farci desiderare che una simile eventualità si realizzi. Interpretato senza infamia da Walter Pidgeon, esso sfrutta tutti gli espedienti piú consueti al genere "giallo", intrecciandoli in un racconto, il cui margine di improbabilità è forse superiore a quello che abitualmente si dà per scontato in simili casi.

GIULIO CESARE CASTELLO

Koenigsmark (idem 1953) di Solange Terrac, con la supervisione di Christian-Jaque, è una co-produzione italo-francese che, a distanza di circa venti anni, riprende la precedente edizione, firmata da Maurice Tourneur (Koenigsmark, 1936) ed interpretata da Elissa Landi, John Lodge e Pierre Fresnay.

Il soggetto, fornito dall'omonimo romanzo scritto dal fecondo Pierre Benoit nel lontano 1918, è manifestazione tipica del gusto di evasione quale era in voga nel primo novecento. Un particolare genere di letteratura minore che amava ambientarsi in fittizi paesi, completamente estranei ai nostri, e provocare sviluppi narrativi inserendo protagonisti provenienti dal nostro, in quei mondi dalle leggi e dalle costumanze a noi estranee e piene di folclore. Questo, del resto, un procedimento comune a H. Rider Haggard, come a Sir Anthony Hope, la produzione del quale (« Prisoner of Zenda », « Rupert of Hentzau ») è interessante ricordare in questa sede per gli spunti di ambientazione che essa ha offerto tanto a "Koenigsmark " di Benoit quanto a tutta quella letteratura affine, conosciuta con il nome di « Ruritanian stories ».

Il film sottosta a tutti i luoghi comuni più risaputi: dal perfido Granduca che cerca di usurpare il trono, alle celle segrete, alla bellissima Granduchessa.

Per un evidente richiamo, singolare, fra le sequenze iniziali, quella in cui il bibliotecario chiarisce al nuovo arrivato (J. P. Aumont), in modo allusivo, la strana situazione del castello e lo mette in guardia dall'innamorarsi della Granduchessa (Silvana Pampanini) pur prevedendo l'inutilità di un tale avvertimento. Difficile, invero, non riportarsi alla analoga sequenza in cui W. Sokolov si comporta in modo simile con Pierre Blanchard in Atlantide di G. W. Pabst («L'Atlantide», 1932) — tratto da un soggetto dello stesso autore, — anche



Il notissimo episodio del furto dei candelabri in I miserabili (sopra) e un'inquadratura di L'uitima rapina (sotto): due mediocri film rispettivamente diretti da Victor Saville e Lewis Milestone





CORRISPONDENZA COI LETTORI

RENZINO (Lissone). - Non posso darti torto. Anche a me piacerebbe che gli importatori dei film, al momento di compilare i titoli di testa per la versione italiana, dessero maggior rilievo all'anno di produzione (quei numerini romani, talvolta, li vede soltanto chi è a ridosso dello schermo) e includessero, sempre, il titolo originale. Specie per i film francesi: i quali, siamo onesti!, arrivano ad elencare tutt; i nomi, anche i meno necessart. Perché un ispettore di produzione, quindi un personaggio puramente amministrativo, deve avere il suo nome in grande sullo schermo? Perché un segretario di edizione deve tediare con le suc generalità, sia pure per qualche secondo, lo spettatore che ha urgenza di vedere il film, e per il quale gli attori, il soggettista, gli scenegmatori, l'operatore, il musicista il costumista, lo scenografo, il regista e il produttore bastano e avanzano? Forse che sui giornali (un paragone meno pedestre di quanto non si pensi) appaiono il nome dell'amministratore e degli impiegati, il casato del proto e le complete generalità dei linotipisti? Forse che la Scala le un paragone per chi si josse indignato al richiamo al giornalismo) elenca i suonatori della grande orchestra, fossero anche valenti professori?

UMBERTO S. (Indirizzo incomprensibile). - Non ho mai conosciuto « critici neo-realisti ». come tu li chiami, e sono curioso di incontrarne uno. Penso che tu abbia adottato a vanvera un'etichetta con la quale occorre invece andar cauti Esiste il critico di indirizzo marxista: la sua lettura preferita è Rinascita, il suo vangelo è il grosso volume Marxismo, Leninismo, Stalinismo. Intendevi alludere a questo tipo di recensore? « Vorrei che tu mi chiarissi un poco le idee ». mi scrivi. E' una parola! Leggi, leggi i saggi che trattano di cinema, leggi le antologie curate da Verdone, da Aristarco, leggi quanto ha scritto Chiarini (edizioni Bompiani, Bianco e Nero: ed. Einaudi); quanto al tuo desiderio di frequentare una scuola per diventare sceneggiatori, permettimi di farti osservare che il candore da te dimostrato può rasentare lo scherno. Sceneggiatori si diventa, in Italia, con una buona dose di doti personali, con un jungo tirocinio al fianco delle « vecchie volpi » del mestiere, con l'intelligenza (ma non è necessaria, se vogliamo badare ai risultati), con la cultura (idem), con la spinta di influenti persone e con un coefficiente decisivo chiamato fortuna. Le scuole non esistono, i manuali non contano, e non credere a chi ti vuole indurre a a prendere lezioni ». Comperati invece, nella collezione di Bianco e Nero, le sceneggiature sinora apparse, studiale con attenzione, analizzale tenendo soprattutto d'occhio il risultato (ovvero il film) e poi trasferisciti a Roma. Ma soltanto se sei ben sicuro di te. Il che, se rileggo la tua lettera, mi pare sia assolutamente da escludere.

UGO BOVERO (Bogliasco). - La tua vuol essere soltanto una domanda, ma in fondo può benissimo costituire una proposta di cui i produttori dovrebbero tenere il giusto conto. Vi fu, nel nostro cinema imi riferisco al periodo pre-bellico e anche un poco al lasso di tempo che va dal 10 giugno '40 all'8 settembre '43) una parentesi dedicata a Emilio Salgari, Incoraggiati dal successo di un Corsaro nero che si affidava all'impreciso ardore del regista Amleto Palermi (e all'interpretazione di Ciro Verratti, attuale redattore del Corriere della sera, e di Ada Biagini) i nostri magnati del cinema vollero struttare il filone sia "piratesco", sia "malese" dello scrittore suicida per debiti a Torino. E nacquero tante produzioni mediocri e brutte, tanti film di poco conto che finirono col distruggere l'illusione del "salgarismo" in chi aveva considerato, e giustamente, le vere possibilità filmiche dell'opera - diremo - letteraria. Salgari (con l'accento sulla seconda "a", come vuole la regola, ma con l'accento sulla prima "a" come vuole la consuetudine) ha trovato ora in Mario Soldati un altro "sostenitore" - ma se al termine sostenitore volessimo dare il suo vero significato, come esige il vocabolario, dovremmo vergognarvi perché Soldati in fondo, ha fatto né più ne meno come Palermi e D'Errico, i due precedenti registi salgariani Cioè, ha scrupato un monte di buone occasioni. Non bisogna mostrarsi smaliziati nel rielaborare Salgari per il cinema; il candore è ancora il miglior requisito per chi vuol far rivivere quegli "eroi". Ma chi lo capirà mai? Quale regista troverà il modo di cavare una bricioletta, dico una bricioletta, di poesia da quelle vicende? Pretendo troppo, lo so. Quindi passo alla tua domanda il vero spunto del mio sfogo), per considerare il caso Verne. Quanti film sono stati derivati dalle opere di monsieur Jules? Secondo me (e non vado a consultare gli archivi perché altrimenti non saprei rinunciare ai dati raccolti e ne caverei un lungo resoconto) secondo me dunque, due edizioni di « Michele Strogoff », la prima presentata col titolo del libro, girata nel 1926 da Venceslav Tourjansky e interpretata da Ivan Mosjoukine, e la seconda, sonora, realizzata attorno al '35, vista da noi col titolo « Il corriere dello zar ». In questa agiva Anton Walbrook, l'attore di origine viennese ricomparso in questo dopoguerra nella sbiadita imitazione di Diaghilev in « Scarpette rosse », e riacciuffato da Ophuls per comparire ne La ronde). Il primo dei film ispirati a Verne è però opera di Méliès, cioè Le voyage dans la lune desunto dal libro « De la terre à la lune et autour de la lune ». So che i russi

ma è una conoscenza indiretta la

mia) hanno girato una buona edizione dei «Figli del capitano Grant» e mi si parla, da tempo, di un progetto di Walt Disney: cioè realizzare in disegni animati «Ventimila leghe sotto i mari». Per il resto, a mia conoscenza, nulla. Eppure penso che più di un regista dovrebbe essere tentato. Ma, come mi hanno insegnato, le vie del cinema sono infinite e purtroppo conducono tutte allo stesso punto.

GERHARD NEHLS (Husum, Germania). - La tua lettera per Isa Miranda è stata inoltrata. Per gli altri indirizzi manda pure a noi le lettere; la redazione di Cinema, come di consueto, le farà pervenire ai destinatari. Auguri.

G. F. (Firenze). - Ho richiesto all'amministrazione l'elenco completo dei fascicoli di Cinema che sono attualmente esauriti. Quanto prima leggerai la lista completa e aggiornata Alla seconda domanda devo infliggere una lunga risposta. Esiste un'associazione che raccoglie molti giornalisti che s'interessano di cinema, ed ha appunto il nome di « Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici ». Il requisito indispensabile per appartenervi sta, come dice il titolo, nello scrivere intorno ai problemi dei film, nell'essere critici o saggisti, oppure nel dedicare al mondo del cinema un'attività continua, indipendentemente da legami pubblicitari o da impieghi specifici nelle case di produzione. Chi tiene una rubrica cinematografica su un quotidiano, su un settimanale di importanza nazionale e spesso su un mensile (in tal caso però si tratta di collaboratori cinematografici di altre pubblicazioni) ha diritto alla tessera di appartenenza. C'è uno statuto sociale, ci sono problemi da discutere, ci sono sedute alle quali bisogna partecipare. E v'è anche l'agevolazione per l'ingresso nelle sale di spettacolo che consiste in una tessera concessa da quell'associazione degli esercenti chiamata « Agis », che dà il diritto di vedere gratis i film in tutti i cinematografi d'Italia, fatte alcune eccezioni. E' una tessera con la fotografia del giornalista e quindi non cedibile. Volevi sapere questo? Per entrare a far parte del Sindacato Giornalisti Cinematografici bisogna produrre, per l'esame da parte di una commissione, una buona documentazione: articoli, saggi, ed esempi di collaborazione a giornali che permettano di capire come l'aspirante non si limiti a trattare di cinema saltuariamente ma della "settima arte" faccia veramente una ragione di vita. Altrimenti - tu mi potresti obiettare — chiunque è in grado di essere iscritto al Sindacato e di ottenere la tessera dell'Agis. Non tutti i saggisti, i critici, appartengono al Sindacato. Talvolta questioni molto grosse (e non sto qui ad elencartele) li mettono nella infelice posizione di dissidenti; e non hanno quindi diritto alle facilitazioni dell'Agis. E' un fatto che personalmente, mi fa dispiacere, perché molti di questi dissidenti meriterebbero davvero quella agevolazione. Ma da che mondo è mondo esistono divergenze di idee, e non è certamente il mio umile e sconosciuto desiderio di pace l'elemento che può riportare l'armonia,

GIUSEPPE TURRONI (Meldola). - Vuoi l'elenco completo dei film di William Holden al solo scopo di tentare per noi una "galleria"? In tal caso ti esorto a rivolgerti direttamente a Davide Turconi che del cinema conosce persino il più remoto e lontano e impalpabile dato. Ci penserà lui a fornirti la documentazione. Per conto mio, mi limito a dirti che di William Holden mi sono aecorto (anzi, ci siamo accorti; in Italia eravamo in alcuni milioni) nei primi anni di guerra, quando l'importazione dei film americani era ancora permessa: fu in quel film Golden Boy, diretto da Rouben Mamoulian, e apparso sui nostri schermi col titolo « Passioni ». William era il protagonista, un ragazzo che dal violino passava ai guantoni da boxe, faceva innamorare Barbara Stanwyck e finiva col pugno rovinato. Da allora l'ho

sempre seguito, riafferrandolo anche in quell'unica proiezione milanese di In Our Town ossia «La piccola città » tratto dal lavoro teatrale di Thornton Wilder e diretto da Sam Wood, con Martha Scott nel ruolo della ragazza. Eccellente interpretazione E rieccolo in altri film, in gran parte mediocri, sino al magnifico Sunset Boulevard, a quel Joe Gillis davvero impagabile. Piuttosto ovvio m'è parso in « Nata ieri », e non del tutto a fuoco in altre produzioni solitamente minori. Ma anch'io sono d'accordo con te nel ritenerlo un attore sicuro. un vero player sul quale Hollywood può contare. M'è capitato giorni fa un numero di Life del gennaio 1949, nel quale si dava particolare rilievo alle reclute di Hollywood. Reclute maschili, s'intende. Ebbene rivedendo quel documentario a quattro anni e mezzo di distanza, che cosa ci troviamo tra le mani? Un Montgomery Clift sempre efficiente, anche se commercialmente poco sicuro (è un'illazione mercantile che mi è sfuggita a puro titolo di commento); un Peter Lawford in netto declino, un Louis Jourdan monocorde anche se non infelice, un Richard Widmark che si ripete e si esaurisce, un Farley Granger che, con Ricardo Montalban (altro elemento della lista) sta passando momenti di oblio, un Richard Basehart senza occasioni a dispetto di un vero talento, un John Lund tornato nel dimenticatoio, e due quasi-affogati: Christopher Kelleen e Gar Moore, Che brutta annata quella! fa pensare allo champagne che perde la sua potenza nella bottiglia, e nel bicchiere non riesce più a far figura. Dov'è l'attore dei giorni nostri? Forse, come tu osservi, William Holden, e gli altri di Hollywood appartenenti alla guardia della "mezza età" (includi pure Glenn Ford, bravo in ogni occasione, anche in quelle ingrate) sono i superstiti di una generazione di attori tenaci. E i soli nei quali convenga sperare. ANNA MARIA NEGRI (Milano).

- Non ho visto I sette dell'orsa maggiore; sono quindi dolente di non poterti dare un parere. Hai letto la recensione di Cinema?

F.B. (Bolzano). - Gli articoli che hai inviato a Cinema non sono precisamente adatti per la pubblicazione, pur avendo un notevole interesse. Auguri per la volta prossima.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

LAMBERTO MERCURI (Via Vincenzo Troya 34, Roma). - Cede l'intera collezione di Cinema, nuova serie, in ottime condizioni.

di Potenza). - Cede Storia del Clma e Il cinema di Georges Sadoul,
ed El cine espanol, volume edito
a Madrid nel 1949 contenente notizie sulla storia, la produzione, gli
artisti del cinema iberico in cambio
di Storia delle teoriche del film di
Aristarco; Essenza del film, a cura
di Di Giammatteo, il n. 1 del 1949
di Bianco e Nero, e i numeri 48,
78, 79, 80, 81, 82, 84 di Cinema.

FERNANDO DAGONI (Portomaggiore prov. di Ferrara). - Cede la raccolta di Cinema, nuova serie, dal n. 1 al n. 102.

GUIDO POINELLI (Via Novegno 2, Milano). - Cede The Film Till Now di Rotha, Les cent visages du Cinéma, di M. Lapierre e il Filmlexikon.

PROF. NINO DE ROSALIA (Via Mariano Stabile 169, Palermo). - Cerca una traduzione italiana della commedia americana The voice of the turtle.

PRIMO MALAGUTI (Via S. Romano 61, Ferrara). - Cede i seguenti numeri di Cinema, nuova serie: dal n. 1 al n. 14, dal n. 16 al n. 25. 27, 28, 61, dal n. 72 al n. 80.

GIORGIO MORI (Via Tilli 37. Castelfiorentino prov. di Firenze). - Cede la raccolta di Cinema, nuova serie, dal n. 1 al n. 100.

GUIDO MAGNOLFI (Via Borgo Tegolaio 20, Firenze). - Cede la raccolta di Cinema, nuova serie, dal n. 1 al n. 100.

a Inviate d'urgenza la biografia di Bill Shakespeare e pretese finanziarie con in-

dirizzo completo »...

Ma torniamo a Giulietta: l'opera più valida uscita dagli stabilimenti cinematografici americani è certamente la versione diretta nel 1936 da George Cukor. Il ruolo di Giulietta seduceva Norma Shearer, una delle più importanti vedette della Metro Goldwyn Mayer, nonché moglie di Irving Thalberg, l'uomo che aveva saputo ridare alla Metro un posto di primissimo piano tra le altre case produttrici di Hollywood proprio quando la società del "Leone" sembrava pericolante. È quindi evidente che i suoi padroni non potevano opporre un rifiuto alla Shearer e di conseguenza fu lei che creò il personaggio di Giulietta in questa versione parlata. Leslie Howard le fu a fianco nella parte di Romeo ed alla coppia principale furono affiancati attori rotti alla tradizione shakespeariana -- John Barrymore, C. Aubrey Smith, Basil. Rathbone - che rinforzarono con la loro presenza il sigillo d'autenticità dell'opera. Ne venne - molti lettori lo avranno certo presente — un bel film del quale gli spettatori ricordano con piacere la scena, realizzata a colori, che fu incorporata in una delle Riviste Metro in voga a quell'epoca. Il film di Cukor è stato, sino a questi ultimi mesi il più importante e meglio riuscito tentativo di trasposizione cinematografica di Giulietta e Romeo, e fu anche per parecchi anni — l'ultima, perché gli eroi del "Grand Will", fino alla odierna versione che sta dirigendo Castellani, non sono più apparsi sullo schermo che sotto visi presi a prestito. Romeo dei Montecchi e Giulietta dei Capuleti non osavano più dire i loro nomi...

Il poeta svizzero Gottfried Keller ha scritto un romanzo sul "ritorno alla terra" al quale ha dato il titolo "Giulietta e Romeo al villaggio". Si può dire senza timore d'ingannarsi che quest'opera è nata sotto la diretta influenza di Shakespeare: e ciò è confermato non solo dal titolo, ma anche dal fatto che le peripezie che accadono nel villaggio svizzero richiamano, ben inteso in una trascrizione moderna, l'azione del dramma shakespeariano scritto verso il 1597. L'opera di Gottfried Keller fu portata due volte sullo schermo: una prima volta da Willy Rozier (in Francia nel 1939) col titolo Espoirs ou Le Champ maudit, e una seconda dal cineasta svizzero Valérien Schmidely che ne trasse un film nel 1941 conservandogli il titolo originale: Romeo und Julia auf dem Dorfe. Nel film francese la giovane contadina fu impersonata da Jacqueline Roman (diventata piú tardi Jacqueline Oury) che ebbe a fianco il compianto Robert Lynen, e in quello svizzero la stessa parte venne affidata alla graziosa attrice elvetica Margrit Winter che tu a quell'epoca una vera rivelazione (ed ebbe come compagno Erwin Kohlund), Segnaliamo ancora, per semplice pro-memoria, una parodia della tragedia shakespeariana realizzata poco prima della guerra da una casa produttrice polacca: Romeo i Julcia.

Resta ancora da ricordare il film d'André Cayatte, Les Amants de Vérone (Gli amanti di Verona', 1950). Il soggetto è noto: una troupe cinematografica gira in Italia un adattamento di 'Giulietta e Ro-

meo' e tra i due giovani scelti tra la popolazione locale per fare da "controfigura" alle vedette del film, nasce un vero romanzo d'amore. Si può quindi dire che, nel film di Cayatte, Giulietta e Romeo sono incarnati per interposta persona, e il personaggio della giovane veneziana (Anouk Aimée) rappresentava ai nostri occhi una Giulietta assai piú vera e simpatica che non l'interprete del ruolo nel film, la vedetta dell'immaginaria produzione. Il film di Cayatte è molto discutibile e comporta effettivamente una forte dose di intollerabile volgarità e delle allusioni politiche fuori posto, ma nessuno degli spettatori dimenticherà l'incontro di Giulietta (la controfigura) e di Romeo (Serge Reggiani, che impersonava l'altra controfigura) in cima alla scala, pietrificati in un'estasi senza limiti mentre il regista si sfiata e si spolmona.

Basta gettare un'occhiata su un dizionario per apprendere che Giulietta e Romeo sono diventati 'i simboli viventi d'un grande tragico amore' e i personaggi tipici degli amanti separati da lotte di famiglie e tra i quali si rizzano ostacoli insormontabili teoricamente. Il cinema farà ancora sovente appello ad essi ma il loro vero stato civile può anche essere camuffato: Giulietta e Romeo non osano dire sempre il loro nome e confessare la loro origine!

CHARLES FORD

(Continuazione dalla pag. 311)

se l'accostamento può apparire irrispettoso o quanto meno, fondato su elementi del tutto esteriori.

Particolarmente infelice l'avvio iniziale, in cui la voce fuori campo, che narra gli strani "incidenti" accaduti nel castello di Lautenbourg, è contrappuntata da immagini che illustrano ben modestamente l'avverarsi di tali fatti e, lungi dal raggiungere un valore emozionale, sono in più punti invero risibili.

Nel tentativo di ricreare un gusto tedesco metà ottocento, come nell'assegnare alla protagonista una regalità di portamento, si è peccato in uguale misura: di presun-

zione e di discutibile gusto.

Di ben altro tenore il soggetto che ha dato origine a I banditi di Poker Flat («The Outcasts of Poker Flat », 1952) di Joseph M. Newman, un omonimo racconto di Francis Bret Harte che sarebbe stato certamente meno equivoco tradurre (come in realtà è stato fatto per la novella), «Gli

indesiderabili di Poker Flat ».

Lo spunto è comunque dimenticato assai presto: la storia dei quattro indesiderabili che vengono messi al bando dalla comunità dei minatori e muoiono di fame e freddo bloccati dalla tormenta in una sperduta capanna, non era certo fra le opere migliori di Bret Harte, ma non mancava tuttavia di un suo certo fascino. C'era infatti nel racconto, che venne a suo tempo inserito da Elio Vittorini in « Americana ») una vena canzonatoria che investiva specialmente la reazione moralista dei minatori, tesi a "ripulire" il paese. « ...Sono spiacente di dover dire che alcune delle personalità ora prese di mira erano gentildonne. E' però doveroso aggiungere — a difesa del sesso debole — che la loro indegnità era di carattere squisitamente professionale e che solo in tal caso estremo, di peccatrici, cioè, in servizio permanente effettivo, Poker Flat osava erigersi a giudice ». Di questo spirito nel film non è rimasta traccia alcuna: l'espulsione viene sommariamente descritta e nulla è certo più lontano dalle intenzioni del regista che ironizzarvi su.

Il film procede poi per conto proprio senza rifarsi affatto alla novella. L'inserzione di un bandito, marito di una delle espulse, che giunge alla capanna ed instaura un regno di effimera violenza, può forse richiamare alla mente la situazione di La foresta pietrificata ("The Pietrified Forest », 1936) di Archie Mayo, ma a I banditi di Poker Flat manca di quel film l'approfondito esame delle psicologie, anche se esso riesce talora ad imitarne esteriormente

l'atmosfera di "suspense". Da notare, poi, per una certa incisività descrittiva, la prima sequenza, quella precedente alla rapina alla Banca, in cui tre banditi avanzano lungo una strada fangosa e si soffermano, per nascondersi, presso i vari "saloons" osservando con occhio furtivo la vita notturna della cittadina. In questa parte il sonoro giuoca un ruolo di singulare efficacia, mantenendo sempre fissa una melodia base e sovrapponendo a questa, ad ogni fermata, le musiche che

Un terzo caso di trasposizione cinematografica di un testo letterario ci viene dato da I Miserabili ("The Miserables", 1952) di Lewis Milestone, che, privo di particolari pretese, e non intendendo apportare una nuova interpretazione all'opera vittorughiana si limita a farne una pulita tra-

stanno suonando all'interno delle sale.

scrizione.

L'inizio, la condanna di Jean Valjean a dieci anni di carcere per avere rubato un pane, sembrerebbe mostrare l'intento nel regista di aderire volutamente allo spirito del romanzo, fatto di contrasti esasperati e di contrapposizioni violente. Sotto questo punto di vista, l'inquadratura del pane ('il corpo del reato' come lo definisce il giudice) che viene gettato nel cestino della cartaccia, mentre il ladro, che voleva impadronirsene per sfamare la famiglia, viene condannato, potrebbe esssere inteso come un tentativo cosciente di ricostruire lo spirito con cui i fatti erano stati visti dall'Autore. Tale avvio non ha però un seguito, talché l'opera si limita ad essere un 'numero'' nella serie delle inutili versioni cinematografiche dei capolavori letterari.

Da sottolineare vi è piuttosto l'anacronistico affiorare di alcune costanti hollywoodiane, le quali, per il tono "scoperto" che esse assumono in un'opera cosí apertamente eterogenea, non possono a meno di bal-

zare all'occhio.

Bastino per tutte il forzato che riesce a costruirsi una posizione mediante l'introduzione, nell'industria della ceramica, del sistema lavorativo in serie, oppure la spiegazione freudiana che si vuole dare alla personalità di Javert, nel quale, l'esistenza di un padre galeotto avrebbe creato un complesso di esasperata giustizia (si veda l'analoga figura dell'ispettore McLeod in Pietà per i Giusti (" Detective Story", 1952) di W. Wyler.

Unica eccezione in un "cast" di modesta levatura commerciale, la presenza di Siivia Sydney, non tanto per i pregi della sua caratterizzazione (Fantina) quanto per il valore sentimentale attribuibile a questo "ritorno" di un personaggio del tempo per-

duto.

