

# CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO**  
**LIRE 111**

NUOVA SERIE - 15 GIUGNO 1953

# CIRCOLI DEL CINEMA

## F. I. C. C.

### La mozione conclusiva

Il Consiglio Direttivo della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, riunitosi a Roma i giorni 28-29 giugno sotto la presidenza di Cesare Zavattini, ha anzitutto esaminato e approvato la relazione dell'Ufficio di Segreteria riguardante l'attività della F.I.C.C. e dei suoi Circoli negli ultimi quattro mesi.

Il Consiglio Direttivo ha sottolineato con soddisfazione l'importantissimo aiuto dato nel corso degli ultimi mesi dai cineasti italiani (registi, produttori, attori, e tecnici) ai Circoli del Cinema. Tale aiuto si è manifestato, sia attraverso l'incassante sforzo del Comitato Promotore del Circolo Romano del Cinema in favore di un incontro tra le varie associazioni di cultura cinematografica (in particolare modo del riavvicinamento tra F.I.C.C. e U.I.C.C.) sia con il versamento di contributi finanziari alla F.I.C.C., in qualità di soci sostenitori. Le iniziative del Circolo Romano del Cinema e la campagna per i soci sostenitori (che ha raggiunto cineasti di tutte le tendenze e di tutte le categorie) hanno chiaramente dimostrato l'importanza che i cineasti stessi annettono al potenziamento dei Circoli del Cinema e all'unità sostanziale del movimento, riconfermando altresì l'inscindibilità dei problemi dei Circoli del Cinema da quelli più generali del cinema italiano.

Il Consiglio Direttivo ha inoltre preso atto del successo dei tre convegni regionali che si sono tenuti a Milano, a Reggio Calabria e a Roma. Tali convegni hanno permesso di approfondire i problemi tecnici, organizzativi e culturali dei Circoli e di studiare l'organizzazione e i programmi per l'anno sociale 1953-54. Si sono potuti così fissare gli obiettivi più importanti di carattere organizzativo da raggiungere nell'immediato futuro e precisamente: la riorganizzazione degli uffici federali su nuove e più solide basi, il reperimento di nuovi film, la costituzione di nuovi Circoli.

Il Consiglio Direttivo ha inoltre preso atto della costituzione dell'Ufficio Cinema in seno all'U.N.U.R.I. (Unione Nazionale Universitaria Rappresentativa Italiana) e dei risultati del primo Congresso Nazionale del Cineforum italiano.

Esaminata infine la situazione venutasi a creare in questi ultimi mesi in seguito agli incidenti occorsi tra Circoli del Cinema da un lato e Autorità di Pubblica Sicurezza e della Direzione generale dello Spettacolo dall'altro, il Consiglio Direttivo ravvisa ancora una volta la necessità che tra tutti gli organismi interessati (F.I.C.C., U.I.C.C., U.N.U.R.I., Cineforum) si addivenga quanto prima ad un incontro con la partecipazione dei rappresentanti dei cineasti, dei produttori e delle Cineteche. Tale incontro dovrebbe avere lo scopo di studiare le misure atte a garantire in primo luogo lo sviluppo di ciascuno dei suddetti organismi evitando interferenze reciproche ed ogni forma di concorrenza concepibile sul piano della cultura, in secondo luogo la standardizzazione dei prezzi di affitto delle sale cinematografiche e delle quote di noleggio dei film d'agenzia, attraverso un accordo comune da stipularsi con l'A.G.I.S. e con l'Unione Nazionale Distributori dell'A.N.I.C.A. Il Consiglio Direttivo sottolinea anche la necessità che in tale incontro vengano gettate le basi per uno studio comune di una regolamentazione definitiva dell'attività delle associazioni culturali cinematografiche a carattere privato, al fine di preparare un testo da presentare alla nuova legislatura.

Il Consiglio Direttivo nonostante la riaffermata intransigenza degli organi dirigenti della U.I.C.C. dopo il congresso di Orvieto, ritiene di dover perseverare nel suo atteggiamento di apertura nei riguardi di questo organismo, atteggiamento che ha trovato la più completa adesione da parte di cineasti italiani e della stampa cinematografica

più qualificata e che è l'unico possibile per un organismo come la F.I.C.C. che intende perseguire un'opera di diffusione della cultura cinematografica attraverso il libero dibattito delle varie tendenze e al di fuori di qualsiasi interferenza commerciale e politica. Perciò sottolineando i pericoli che ogni settarismo provoca nel campo della cultura, e fermamente decisa a non porsi sul piano della polemica, la F.I.C.C. intende intensificare nei prossimi mesi, con iniziative sia centrali che periferiche l'azione di chiarificazione verso i Circoli della U.I.C.C. nel senso indicato dal Congresso di Orvieto e dalla circolare del 4 gennaio 1953 che delle mozioni votate al Congresso è stato il primo risultato concreto.

### Attività dei circoli

Il Consiglio Direttivo del Circolo « Charlie S. Chaplin » di Cagliari al termine del II anno sociale, mentre ritiene doveroso portare a conoscenza del pubblico l'attività svolta dal Circolo del Cinema nel campo della cultura cinematografica, rivolge un profondo ringraziamento all'on. Presidente della Regione per il riconoscimento accordato sull'« apprezzata intensa attività svolta », all'Amministrazione Provinciale, all'Università degli Studi, all'Organismo Rappresentativo degli Universitari cagliaritari che hanno voluto dare un palese contributo a tale attività.

Nel primo anno d'attività, ad opera del Circolo del Cinema e superando numerose difficoltà, si sono potute presentare opere di grande valore artistico e di importanza notevole nella storia dell'arte cinematografica. Per la prima volta in Sardegna fu programmato *Ossessione* di Visconti, così importante nella formazione del neorealismo italiano. Ed inoltre *La Grand illusion* di Renoir, *Sirena* di Stekly, *Les Enfants du Paradis* di Carné, uno dei film più discussi del dopoguerra e mai apparso in Sardegna, *Tabù* di Murnau, oltre ad alcuni brevi film surrealisti di Bunuel e Dali, interessanti nello studio del cinema d'avanguardia.

Le finalità a cui si è sempre ispirato il programma del Circolo del Cinema sono quelle di portare ad una conoscenza effettiva della tecnica e dell'arte del cinema, attraverso la presentazione di particolari film che segnano una tappa importante nella storia dell'arte cinematografica e una conquista nel campo delle esperienze tecniche. Nell'anno in corso si è cercato inoltre di diffondere la conoscenza dei maggiori registi italiani e stranieri attraverso le loro opere più significative.

Allo scopo di promuovere una partecipazione diretta di tutti i Soci alla vita ed alla direzione del Circolo sono stati indetti due referendum per la scelta dei film da inserire nel programma: su 72 votanti con possibilità di scegliere ciascuno 4 film, *La corazzata Potemkin* ha avuto voti 57; *La terra trema* 37; *Ivan il Terribile* 27; *Alexander Nevskij* 22; *Sciucità* 18; *Dies Irae* 15; *Pupazzi cecoslovacchi* 14.

Ecco l'elenco dei film proiettati nella stagione 1952-53:

*Ciapaiev* dei fratelli Vassiliev; *Dottor Knox* di Lefrang (anteprima per Cagliari); *Les Bas-fonds* e *La Bête humaine* di Renoir; *Breve incontro* di Lean; *Amore rosso* di Vergano (anteprima assoluta); *Enamorata* di Fernandez; *Il cortile*, *Medico per forza*, *Nerone* con Petrolini (selezione); *A propos de Nice* e *Zéro de conduite* di Vigo; *Enrico V* di Olivier; *L'uomo del Sud* di Renoir; *Roma, città aperta* di Rossellini; *Pupazzi cecoslovacchi* di Trnka; *Le Sang d'un poète* di Cocteau; *Sciucità* di De Sica; *Il tesoro della Sierra Madre* di Huston; *Alexander Nevskij* di Eisenstein; *La terra trema* di Visconti (edizione originale); *La corazzata Potemkin* di Eisenstein; *Ladri di biciclette* di De Sica.

Le ultime quattro proiezioni sono state effettuate in collaborazione con il Centro Universitario Cinematografico di Cagliari.

Durante l'estate è prevista una programmazione di un ciclo straordinario di proiezioni comprendente fra gli altri i seguenti film: *Jeux interdits* di René Clément (anteprima per Cagliari); *Scarface* di Hawks; *Dies Irae* di C. Dreier.

## CIRCOLI UNIVERSITARI

Il C.U.C. di Genova è stato fondato circa un anno fa con le finalità e struttura dei circoli universitari riuniti nel movimento di studio e divulgazione dell'arte cinematografica tra gli Studenti degli Atenei.

Dopo un periodo di lavoro organizzativo, — stipulato un accordo di collaborazione tecnica col film Club Genovese, ottenuta per speciale concessione dell'E.N.I.C. la sala del Cinema Olimpia per la mattina dei giorni festivi, — il Centro ha esordito nel febbraio u. s. proseguendo con spettacoli settimanali sino al corrente mese, con buon successo di pubblico: 250 partecipanti iniziali aumentati sino ai 500-600 nell'ultimo periodo. Il programma è stato formulato organico il più possibile, adeguatamente alla disponibilità delle pellicole e al consenso dell'autorità competente. Complessivamente sedici spettacoli, come segue:

1° Ciclo - Dieci registi, dieci espressioni del cinema-americano: *Scarface* di Hawks, *Bandiera gialla* di Kazan, *L'eterna illusione* di Capra, *Il tesoro della Sierra Madre* di Huston, *Alba fatale* di Wellman, *Odio implacabile* di Dmytryk, *I prigionieri dell'Oceano* di Hitchcock, *L'urlo della città* di Siodmak, *Stasera ho vinto anch'io* di Wise, *Lungo viaggio di ritorno* di Ford.

2° Ciclo - Documentari: *Scienza della natura* (prod. URSS), *Scienza dell'uomo* (prod. Francia).

Fuori programma: *La bellezza del diavolo* di Clair, *Donne senza nome* di Radvanij, *L'Atalante* di Vigo, *La Bataille du val* di Clément.

Nell'elenco non compaiono due gruppi di documentari — pure forniti dalla Ambasciata di Francia — che avrebbero completato il 2° ciclo (*Incontri d'oltremare* e *Pittura: Scuole moderne*), la cui omessa presentazione è dovuta alla Questura che, mancando il visto di censura, non ha autorizzato la proiezione, nonostante le disposizioni governative riguardanti l'attività dei circoli del cinema, e la evidente finalità culturale — per non dire didattica — del programma, convalidata da ripetute dichiarazioni del Rettore dell'Università di Genova. Da notare che il gruppo di documentari « Scienza dell'uomo » avente eguale provenienza e quindi soggetto al medesimo parere negativo, era stato precedentemente autorizzato (forse per distrazione).

Un altro ostacolo è stato sollevato nei film di Vigo e Clément — distribuiti ai C.U.C. dalla F.I.C.C. in collegamento all'U.N.U.R.I., — costringendoci a sommuovere sia questi organismi sia il Consolato di Francia a Genova e l'Ambasciata di Francia a Roma, onde ottenere il particolare beneplacito della Presidenza del Consiglio. Abbiamo seguito tutta la trafila, sicuri di spuntarla, dato che, proprio per film in oggetto, il Circolo del Cinema di Genova era ricorso alla Presidenza con esito positivo. Viceversa, con coerenza, il permesso non è arrivato. Ma il buffo è che i film sono stati proiettati egualmente perché l'ufficio di P. S. — dopo la diffida verbale in sede di consultazione — non ha respinto le domande regolamentari, come avviene sollecitamente quando qualcosa osta, sicché noi in perfetta legalità (e buona fede...) non essendoci pervenuto alcun espresso divieto, abbiamo concluso in gloria.

Ci riconosciamo una maggiore fortuna rispetto ai colleghi del C.U.C. di Padova, tuttavia preferiremmo evitare il rischio connesso al pernicioso sport dei rapporti tesi con la Questura. D'accordo con tutti coloro che dalle pagine e dai microfoni protestano contro gli interventi troppo autoritari e le spedizioni punitive della censura, — prendiamo posizione avverso quest'ultima non per gusto polemico ma per amore dell'arte e del cinema, per l'impegno assunto verso i nostri Universitari. Davvero non desideriamo essere costretti a chiudere i battenti dopo così breve attività, rinunciando alle cose buone che potremmo fare domani.

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie  
Volume IX

FASCICOLO 111

Anno VI - 15  
Giugno 1953

## Questo numero contiene:

*Circoli del cinema* . . . . . Seconda di copertina

*Cinema-gira* . . . . . 314

GIULIO CESARE CASTELLO

*Berlino, Festival d'incontro* . . . . . 317

HERMAN G. WEINBERG

*Ancora lunga la strada per il Parnaso* . . . . . 325

JAROSLAV BROZ

*Pupazzi sullo schermo* . . . . . 327

ROBERTO PAOLELLA

*Teoria e arte nell'opera di Pudovkin* . . . . . 331

FRANCO VENTURINI

*Venticinque anni da un manifesto* . . . . . 334

HENRY STORCK e

P. E. SALES-GOMES

*Jean Vigo, zero in condotta: 1<sup>o</sup>* . . . . . 336

VICE

*Film di questi giorni* . . . . . 342

IL POSTIGLIONE

*La Diligenza* . . . . . 344

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Via Serio, 1 - Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.985 - 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 Lapiere, 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 Mezzavichi, 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

IN COPERTINA: Jean Pierre Mocky e Etchka nell'episodio francese di "I nostri figli" di Antonioni



Michele Morgan nel personaggio di Giovanna d'Arco nel film *Destini*.



Vittorio De Sica con Danielle Darrieux nel film *Madame de...* di Ophuls.

## ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: Carosello napoletano (in Eastman Color; Lux Film), regista Ettore Gianini, operatore Piero Portalupi, scenografo Mario Chiari, costumista Maria De Matteis, interpreti Paolo Stoppa, Clelia Matania, Vittoria Barracaracciolo, Enrico Viarisio, Franco Coop, Guglielmo Barnabò, Galeazzo Benti, Folco Lulli, Yvette Chauviré, Maria Fiore, Giacomo Rondinella, Ernesto Bonucci, Vittorio Caprioli, con la partecipazione della compagnia di balletti del Marchese de Cuevas del balletto del teatro africano di Keita Fodeba e del coreografo Leonide Massime; Le avventure di Guglielmo Tell (Produttori Associati Italiani-Junior Film; in due versioni: una normale in Eastman Color ed una — sempre con lo stesso sistema di ripresa a colori — ma per lo schermo panoramico del "Cinemascope"), registi Jack Cardiff e Giorgio Pastina, operatore Jack Cardiff, interpreti Errol Flynn, Milly Vitale, Bruce Cabot, Antonella Lualdi, Massimo Serato; Sierra Morena (Falco Film-Chamarin: gli esterni di tale coproduzione italo-spagnola sono già stati realizzati in Spagna), regista Ladislav Vajda, operatore Otelio Martelli, interpreti Rossano Brazzi, Fosco Giachetti, Emma Penella, José Mieto, Alessandro Fersen, Aldo Silvani, Arturo Bragaglia, Felix De Fauze; Madonna delle rose (ispirato alla canzone omonima di Fiorelli-Ruccione; Eva Film), regista Enzo Di Gianni, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Eva Nova, Marco Vicario, Ave Ninchi, Guglielmo Inglese, Mario Ferrari, Rosario Borrelli, Zina Rachevsky, Jacqueline Collard (del C.S.C.); Tempi nostri (Zibaldone n. 2); Cines-Lux Film; composto dei seguenti episodi, tratti da altrettanti racconti: Scena all'aperto di Marino Moretti, Mara di Vasco Pratolini, Il pupo di Alberto Moravia, Don Corradino di Giuseppe Marotta, Casa d'altri di Silvio D'Arzo, Gli innamorati di Ercole Patti, Il bacio di Achille Campanile, una contro-novella di Anton Germano Rossi e un episodio musicale, sceneggiati da Blasetti, Pratoïmi, Moravia, Contini, Chiarini, Carancini, Marinucci, Oreste Biancoli, Alessan-

lina storna (dalla poesia del Pascoli; prodotto dalla Società Cooperativa Italiana Attori Cinematografici, di cui è Presidente De Sica), regista Giulio Morelli, operatore Giuseppe Caracciolo, interpreti Gino Cervi, Franca Marzi, Cesare Danova, Monica Clay, Umberto Sacripanti, Paola Barbara, Clelia Matania, Michele Risscardini, Oscar Andriani; Via Padova 46 (Edo Film), regista Giorgio Bianchi, operatore Carlo Montuori, interpreti Peppino De Filippo, Alberto Sordi, Carlo Dapporto, Giulietta Masina, Arlette Poirier; Il figlio del Diavolo Bianco (Prod. Manenti; in Ferraniacolor), regista Guido Brignone, operatore Mario Montuori, interpreti Paul Campbell, Arnoldo Foà, Nando Bruno, Alberto Sorrentino, Nerio Bernardi, Alda Mangini.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: La montagna tonante (disegni animati in Ferraniacolor, Iduna Film) di Antonio Annasi; Giulietta e Romeo (in Technicolor; Universalcine-Rank Film) di Renato Castellani; Gelosia (Excelsa)

lacchi; Muso duro (in Ferraniacolor; P. C. Mambretti) di Giuseppe Benatti; Ulisse (in Technicolor; Lux Film-Ponti-De Laurentiis) di Mario Camerini; Celestina (Titanus-Filmco-stellazione) di Antonio Pietrangeli; Ci troviamo in galleria (Athena Cinematografica) di Mauro Bolognini; Città senza gloria (B. M. Film) di Giorgio Pastina; Anni facili (Ponti-De Laurentiis) di Luigi Zampa; Noi cannibali (in Ferraniacolor; Excelsa-Sloggan Film) di Leovioia; Il turco napoletano (Rosa Film-Lux) di Mario Mattoli; Condannato a vivere (C.I.D.I.) di Filippo Ratti; Addio mia bella signora... (Gladio Film) di Fernando Cerchio.

Pabst e Rossellini

...si dedicheranno all'opera lirica. Il primo infatti sarà il regista dell'*Aida*, del *Trovatore* e della *Forza del destino*, le tre opere comprese nella prossima stagione verdiana all'Arena di Verona; il secondo invece, che ha già curato la messinscena dell'*Otello* al San Carlo di Napoli, dirigerà quest'anno *La Gioconda* all'Arena

# CINEMA GIÀ

dro Continenza, Luigi Filippo D'Amico, Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Bassani, Isa Bartalini e il Quartetto Cetra), regista Alessandro Blasetti, operatore Gabor Pogany, scenografo Guido Fiorini, costumisti Dario Cecchi e Veniero Colasanti, interpreti Vittorio De Sica, Elisa Cegani, Danielle Delorme, Yves Montand, Lea Padovani, Marcello Mastroianni, Charles Vanel, Wanda Tiburzi, Alba Arnova, Andrea Checchi, François Périer, Dany Robin, Franca Valeri, Vittorio Caprioli, Aiberto Bonucci e il Quartetto Cetra; La caval-

di Pietro Germi; Il sacco di Roma (Oro Film) di Ferruccio Cerio; L'amore in città (Faro Film) di Antonioni, Fellini, Lattuada, Risi, Lizzani e Zavattini-Maselli (i quali ultimi stanno dirigendo in collaborazione l'episodio dedicato alle note vicende di Caterina Rigoglioso); Balocchi e profumi (S.A.P.) di Natale Montillo e F.M. De Bernardi; Memoria dell'isola (in Ferraniacolor; Phoenix Film) di Corrado Sofia; Attanasio cavallo vanesio (in Ferraniacolor; Titanus) di Camillo Mastrocinque; Ritorno di primavera (Estia Film) di Cesare Bar-

Flegrea, il grande teatro all'aperto della Mostra d'Oltremare.

Una coppa e un premio...

...di 50.000 lire verranno assegnati ai vincitori di ciascuna categoria (film a soggetto, film sperimentali, film documentari, film scientifico-didattici) fra i partecipanti che non abbiano superato i 25 anni, al prossimo V Convegno - IV Concorso Nazionale del Cinema a Formato Ridotto, organizzato dalla Federazione Italiana dei Cineclub (FEDIC), che si terrà a Montecatini dal 6 al 10 lu-

Mauro Carbonoli in un'inquadratura della nuova versione di *Gli uomini che mascalzoni!* diretta da Pellegrini.



glio. Sono inoltre in palio altri quattro premi di 25.000 lire, destinati — per ciascuna categoria — ai lavori che otterranno il secondo posto in classifica.

#### Fra gli annunci...

...di nuovi film in preparazione, segnaliamo stavolta i più pittoreschi: Frine, cortigiana d'Oriente, che verrà diretto da Mario Bonnard da un soggetto di Nicola Manzari, per la produzione di Alberto Manca; Madame Butterfly, a colori, che sarà interpretato da un'autentica giapponese quindicenne, Yoshiko Yamaguchi, e prodotto nonché diretto da Carmine Gallone, il quale annuncia anche una Madame Du Barry e una Fornarina; un altro film storico, dal titolo Raffaello Sanzio e la Fornarina (produzione « Steila d'oro Film »), della cui organizzazione generale si occuperà Elena Sangro, la nota "diva" del muto; due film salgariani, da realizzarsi in Ferramacolor: I misteri della Giungla Nera e La vedetta dei Tughs, che avranno come protagonista Lex Barker (che pare abbia abbandonato il ruolo di « Tarzan ») accanto a Luigi Tosi e Paul Muller, e saranno diretti da Ralph Murphy per la Produzione Venturini, la quale annuncia pure un film in compartecipazione italo-egiziana, sempre in Ferramacolor, La donna dei Faraoni, con Yvonne De Carlo; Rosmunda e Alboino, prodotto dalla Zabor Film, che sarà diretto da Primo Zeglio; e per finire, una coproduzione italo-turca: La Sultana Safiyè, per la cui preparazione e organizzazione (che prevede persino alcune riprese nell'Harem dei Sultani Ottomani), il regista G. G. Martin, l'operatore Renato Del Frate e la direttrice di produzione Bianca De Silva, si sono recati recentemente a Istanbul: il film narrerà la storia della veneziana Cecilia Venier, vissuta nella seconda metà del XVI se-

colo, la quale divenne appunto la « Sultana Safiyè ».

#### Il nuovo accordo...

...stipulato recentemente a Roma fra la delegazione dell'industria americana capeggiata da Eric Johnston, presidente della M.P.A.A., e i rappresentanti di quella italiana (Monaco, Gualino, Gemini, Penotti e Valignani), non è altro — in sostanza — che il proseguimento dell'accordo del 1951, salvo alcune modifiche e perfezionamenti. Esso scadrà col 31 agosto 1954 (ed avrà quindi la durata di 14 mesi anziché di un anno), e non prevede alcuna riduzione nella importazione in Italia dei film americani, mentre dà la possibilità alle case americane associate alla M.P.A.A. di mettere a disposizione dei Distributori Indipendenti Italiani due film per ciascuna, oltre al totale di 60 film già previsto dall'accordo precedente. Mentre la quota del 12,50 per cento degli incassi dei film americani in Italia — destinata, come è noto, alla propaganda del film italiano negli Stati Uniti — verrà ridotta al 10 per cento, le rimesse in dollari saranno portate al 40 per cento degli incassi dei film americani (in precedenza tale percentuale era del 37,50 per cento): la M.P.A.A. chiederà inoltre al Governo italiano di incrementare le iniziative di coproduzione ed ogni altra forma di impiego dei fondi bloccati, che ammontano a circa il 50 per cento degli incassi del film americano.

#### « Nimra, il terrore degli abissi »...

...di cui si era annunciato da queste pagine l'inizio di lavorazione, è quasi terminato: si tratta di un documentario a lungometraggio in technicolor, prodotto dalla Delphinus Film, realizzato al seguito della spedizione subacquea nazionale lungo le coste del Mar Rosso, che comprenderà varie riprese effettuate a grande profondità oltre a una cronaca



(Sopra): Nino Taranto e Giovanna Ralli nel nuovo film di Zampa *Anni facili*. (Sotto): I proattori hanno sempre avuto e hanno tuttora un debole per i polpettoni storico-avventurosi di cappa e spada: ecco una inquadratura del film *Il sacco di Roma*, diretto da Ferruccio Cerio.



dettagliata della spedizione. Gli operatori del film, cui partecipa il tenente Raimondo Bucher, primatista mondiale di immersione, sono Massimo Manunza e Folco Quilici (del C.S.C.); la regia è di Osvaldo Langini. Ferve la preparazione...

...del prossimo film di Luchino Visconti, *Uragano d'estate*, ispirato come si sa alla novella « Senso » di Camillo Boito, che verrà realizzato a colori per la produzione Domenico Forges Davanzati. Mentre pare confermata la partecipazione al film di Alida Valli e di Massimo Girotti, continuano le trattative con vari attori americani: oltre ai nomi già fatti in precedenza (Brando, Lancaster e Robinson) si fa ora quello di Farley Granger, l'idolo delle minorenni d'America, che Samuel Goldwyn tiene gelosamente sotto contratto da alcuni anni, e per il quale l'ufficio pubblicità ha da tempo creato un apposito club, di cui fanno parte le cosiddette "farleygrangerettes".

#### FRANCIA

Allo scopo di evitare...

...spiacevoli controversie del genere di quella sorta a Cannes a proposito della premiazione dei film *Le salaire de la peur* (Vite vendute), il Diret-

tore Generale del Centro Nazionale della Cinematografia Francese, Jacques Flaud, ha disposto che il rilascio del visto di censura per i film prodotti in compartecipazione fra la Francia e l'Italia, venga subordinato alla esplicita menzione nei titoli di testa e nella pubblicità della "coproduzione" franco-italiana. Una nota in tal senso era stata rivolta agli organi competenti francesi dalla Direzione dello Spettacolo Italiano, per garantire appunto i diritti delle coproduzioni.

**Robert Siodmak...**

...assente dalla Francia dal 1939 (l'ultimo suo film francese fu *Pièges*, ovvero *L'imboscata*, con Chevalier e von Stroheim), dovrebbe essere il re-

gista della nuova versione di *Le grand jeu* diretto nel 1933 da Jacques Feyder (e giunto in Italia col titolo *La donna dai due volti*). Per il duplice ruolo della protagonista, che nella prima edizione era sostenuta da Marie Bell si fa ora il nome di Gina Lollobrigida.

**Mentre il produttore...**

...dell'ultimo film di Claude Autant-Lara, *Le bon Dieu sans confession*, ritenendo suo esclusivo diritto decidere qualsiasi cosa egli ritenga utile al lancio del film, ha intenzione di sottoporlo alla Commissione di selezione del Festival di Venezia, il regista vi si è opposto, con la seguente dichiarazione: « Ho cinquant'anni e venti film dietro di me: non è alla

mià età che si concorre ai premi. Ciò che a me interessa è solo il giudizio del pubblico ».

## GRAN BRETAGNA

**Mentre la produzione...**

...appare in netta ripresa, una crisi notevole va delineandosi nell'esercizio: dalle più recenti statistiche infatti si apprende che il numero degli spettatori nel corso del 1952 è stato inferiore del 4 per cento rispetto all'annata precedente e del 6 per cento rispetto al 1950. Una costante diminuzione della frequenza di spettatori è inoltre chiaramente riscontrabile in 4.775 cinematografi presso i quali è stata svolta un'inchiesta nell'ultimo trimestre dell'anno: va rilevato tuttavia che, in seguito alle nuove disposizioni fiscali riguardanti i locai di pubblico spettacolo che hanno provocato un aumento dei prezzi, gli incassi globali del 1952 sono stati superiori a quelli del '51, dell'1,5 %.

**Un memorandum...**

...del « Board of Trade » ha precisato i criteri in base ai quali i film prodotti in compartecipazione con case di produzione straniere potranno d'ora in avanti godere dei benefici della "quota", come film di produzione nazionale: l'essenziale è che una ditta britannica si assuma, a tutti gli effetti, la responsabilità del pagamento delle varie competenze dovute al personale partecipante alla lavorazione, sia che i capitali, o parte di essi, provengano dall'estero, sia che la produzione dipenda da interessi stranieri o che i diritti di sfruttamento del film siano stati ceduti in anticipo a produttori esteri. Il chiarimento del "Board of Trade" è stato effettuato allo scopo di eliminare i dubbi avanzati da parte americana sulla convenienza o meno di investire capitali nelle coproduzioni con l'Inghilterra. Un aumento delle possibilità di impiego dei fondi congelati derivanti dagli incassi dei film americani è stato d'altra parte auspicato dal deputato Tom O'Brien nel corso della riunione annuale del « Cinematograph Films Council »: la proposta costituzione di un ufficio comune anglo-americano, cui dovrebbe essere demandata la sistemazione delle controversie riguardanti soprattutto l'impiego di attori e tecnici stranieri in Gran Bretagna e di personale inglese all'estero, è stata tuttavia ritenuta inopportuna e per il momento accantonata, allo scopo di non aumentare il numero di organismi e di enti che già si occupano di tali problemi.

## U. S. A.

**Del 50 per cento...**

...è diminuito l'impiego di mano d'opera tecnica ad Hollywood: lo ha rivelato recentemente un'inchiesta svolta dall'« Hollywood Film Council », secondo il cui presidente, Mr. Brewer, la causa prima dell'aumentata disoccupazione (frenata tuttavia in parte dalla televisione, che si vale appunto della mano d'opera eccedente), sarebbe da ricercarsi nel fatto che un numero sempre maggiore di cineasti americani va a lavorare all'estero per sfuggire al fisco. E' noto infatti che una legge federale prevede l'esenzione dalle tasse sul reddito per chi riesce ad assentarsi dagli Stati Uniti per un periodo non inferiore ai 18 mesi. Le preoccupazioni di Mr. Brewer tro-

vano inoltre una conferma nei programmi di varie case riguardanti il prossimo futuro, i quali prevedono ben 95 film da realizzarsi all'estero entro l'anno.

**L'importanza...**

...del mercato mondiale nello sfruttamento del film americano è stata sottolineata da Eric Johnston nei rapporti annuali della M.P.A.A. Secondo il Presidente dell'Associazione dei Produttori la prosperità economica dell'industria cinematografica americana dipende appunto dall'esportazione; basta infatti osservare i dati statistici calcolati dal Dipartimento Federale del Commercio, per rendersi conto che il 74 per cento delle ore di proiezione nei locali cinematografici di tutto il mondo è riservato ai film americani; che il 40 per cento degli introiti delle case americane proviene dall'estero; e che nella sola Europa (il più vasto mercato di cui gli Stati Uniti dispongono: pari al 55 per cento del mercato mondiale di esportazione) le pellicole americane occupano più del 53 per cento del tempo di proiezione (percentuali altrettanto alte vengono pure fornite dal rapporto di Johnston riguardo all'Estremo Oriente, l'America del Sud, l'Australia e Nuova Zelanda, e l'Africa).

**Centodieci...**

...sono i cinematografi — sparsi in 62 città — già attrezzati per la televisione, allo scopo di alternare spettacoli televisivi alle proiezioni normali, o per far uso delle trasmissioni come complemento di programma.

**Fra le riedizioni...**

...che periodicamente vengono immesse sul mercato, specie durante la stagione estiva, è da segnalare quella di *Il Congresso* si diverte il famoso film realizzato in Germania in tre versioni di Erik Charell nel 1931. Il film viene presentato al pubblico nella versione in lingua inglese (*The Congress dances*) ed è distribuito da Noel Meadow.

## UNGHERIA

**Da vari mesi...**

...vengono proiettati a Budapest dei film sperimentali in tre dimensioni: essi sono stati realizzati dall'operatore Felix Brodrossy negli stabilimenti di stato per la produzione di documentari. Il sistema adottato si basa sempre sul principio della polarizzazione della luce, ma presenta alcune nuove particolarità tecniche: anzitutto la proiezione si effettua con un'unica pellicola, mentre gli occhiali sono sostituiti da filtri polarizzanti installati sullo schienale delle poltrone. La notizia viene riferita dal « Kinematograph Weekly ».

## ARGENTINA

**Entro l'anno...**

...anche la produzione argentina avrà probabilmente il suo film in rilievo: è infatti a buon punto un sistema di ripresa stereoscopica dovuto al signor Julio Ingemeros, che prevede l'uso da parte degli spettatori, di lenti polarizzanti.

## SVIZZERA

**Una « Rassegna Internazionale...**

...del Film Turistico » sarà organizzata nel corso del VII Festival Internazionale del Film che si svolgerà a Locarno dal 2 al 12 luglio. Una trentina di nazioni sono state invitate a partecipare a tale rassegna che si propone di dimostrare l'importanza del cinematografo posto al servizio della propaganda turistica.



(Sopra): Da Cristo è passato sull'aia, film di Oreste Palella ispirato ad una leggenda diffusa nelle nostre campagne. (Sotto): Da Immagini popolari, documentario sugli ex-voto realizzato da Maria Verdone.



NUOVA SERIE

15 GIUGNO

1953

CINEMA

111

# BERLINO, FESTIVAL D'INCONTRO

NON è possibile tirare le somme del Festival di Berlino senza tener presenti le sue caratteristiche, abbastanza dissimili da quelle di altre manifestazioni del genere. Senza tenere sopra tutto presente il suo carattere di "incontro" internazionale in una città che vive una sua esistenza bizzarra ed angosciata ad un tempo, isolata com'è dal resto del mondo e del paese stesso di cui fa parte, tagliata a mezzo e soggetta a scosse politico-militari, sul genere di quella rivolta popolare nell'est, che rischiò tra l'altro di esercitare i suoi contraccolpi anche sullo svolgimento della rassegna cinematografica. Il che non avvenne, poi, perché i due mondi a stretto contatto vivono al di fuori di sostanziali interferenze reciproche, così che si dette il caso penoso e paradossale che, mentre noi assistevamo al Festival, a poche centinaia di metri di distanza si sparava senza che ce ne potessimo render chiaro conto. Siffatte circostanze comportano come conseguenza che l'ospitalissima e animata Berlino non si renda schiava di alcuna etichetta mondiale; comportano, per altro verso, che la manifestazione accolga liberamente opere già largamente note altrove e presentate ad altre rassegne del genere. Mi ritengo quindi esonerato dal riferire ancora una volta su film come *O Cangaceiro* e *Le salaire de la peur*, come *Bongolo* e *Les vacances de M. Hulot*, come *La nuit est mon royaume* (fuori competizione) e *Le fruit défendu*, come *Tent City* e *La red*, come *Sie Fauden eine Heimat* (*Das Pestalozzi Dorf*) e *The Sun Shines Bright*, come *Los Ojos de Jan Huellas* e come quelli componenti l'intera pattuglia italiana. La quale, tra le rappresentanze delle maggiori nazioni, è stata inspiegabilmente l'unica a poggiare unicamente su opere già collaudate, quasi sempre in sedi analoghe a questa: *Altri tempi* era già apparso a Venezia, *Processo alla città* a Locarno, *Magia verde* a Cannes. A questi film di vario interesse, ma ormai internazionalmente "bruciati" (il primo, inoltre, presentato, come già altrove, mutilo di un paio d'episodi), si aggiungeva *I sette dell'Orsa maggiore*, edito solo in Italia, ma ormai classificato quale un mediocre saggio di nazionalismo cinematografico, riscattato in parte da buone riprese subacquee. Non si vede perché ragioni discutibili e tanto estranee all'arte debbano consigliare alle nostre autorità di esibire in sede di festival un film del genere, che figura pure nel programma di Locarno. Fuori concorso l'Italia ha presentato anche lo scadentissimo *Ho scelto l'amore*, ma per fortuna alla sua

inclusione in programma i nostri organi competenti erano rimasti estranei.

Certo è singolare che, a differenza della Francia e sopra tutto degli Stati Uniti, l'Italia non si sia preoccupata per nulla di conferire alla propria rappresentanza berlinese un sia pur minimo carattere di inedito. Il che non ha impedito che un paio di nostre opere (la prima e la terza nominata) si inserissero tra le prime cinque nella classifica del pubblico referendum, che a Berlino tiene il posto di premiazione da parte di una giuria (quest'ultima è ammessa dai regolamenti internazionali soltanto a Cannes e a Venezia). *Magia verde* sembrò anzi poter contendere a *Le salaire de la peur* il primato assoluto. Quanto a *Processo alla città*, che era indubbiamente il film italiano di maggior rilievo, venne segnalato fra i tre film (gli altri furono *Manon a Tighrope* e *Entolus no miero basho*), che sembrarono aver meglio contribuito all'affermazione di ideali democratici, di libertà e fratellanza. S'intende che la classifica tramite referendum ha per conseguenza inevitabili alterazioni di gerarchie di valori: nei primi dieci classificati, in eccellente posizione, figurano così film come *Le fruit défendu*, a danno di altri più meritevoli, come *Processo alla città* o anche *The Bad and the Beautiful*. Ma in fondo il metodo, con tutti i suoi inconvenienti, impegna il pubblico ad una più partecipante attenzione.

Il migliore in gara era, comunque, in ogni caso, *Le salaire de la peur*. E il suo primo posto, nel dimostrare come anche al pubblico indifferenziato non sia sfuggita la sua supremazia, offre un indice del livello generale della manifestazione, cui non ha preso parte alcun film di lirica purezza come il giapponese *Gembaku No Ko*, che si era veduto a Cannes.

E veniamo ad una essenziale rassegna di quanto è passato sugli schermi berlinesi con carattere di inedito, almeno per noi. Quattro su sei film francesi ci erano noti, e li ho nominati poc'anzi. La novità più notevole fu così rappresentata da *La Manon des sources* di Marcel Pagnol. E' un curioso film, di dimensioni inusitate (due ore e tre quarti circa di proiezione; ma pare che l'edizione originaria durasse assai di più) e di notevole coerenza con i gusti tipici del commediografo regista. L'azione si svolge in un borgo di Provenza, assolato ed arido. Ai margini di esso vive con la madre una ragazza selvaggia, la Manon di cui al titolo, la quale gode fama di stregoneria. Un bel giorno la fonte che fornisce

la magra risorsa idrica al paese si dissecca e sospetti di malefizio ricadono sulla fanciulla riottosa. Attraverso molte peripezie si viene a scoprire che effettivamente era stata lei a giocare lo scherzo, ma non per virtù malefiche, sibbene semplicemente ostruendo la fonte, di cui era la sola a conoscere la misteriosa ubicazione. La ragione dell'atto andava ricercata nel risentimento che essa provava contro i paesani, uno dei quali in altri tempi aveva commesso male azioni nei confronti della sua famiglia. Il colpevole, che aveva posto sulla ragazza occhi cupidi, finisce con l'espriare uccidendosi e lasciando Manon, che convola ad altre e più romantiche nozze, erede dei beni moralmente già suoi. Questo soggetto conta ben poco, se non venga messo in relazione con l'attitudine di Pagnol ad inserire l'azione in una pittoresca cornice ambientale, improntata ad un macchietistico e dialettalistico regionalismo. Evidentemente Pagnol si compiace e si diverte nello sbizzare tutti quei tipi, contraddistinti da manie, da tic, straripanti di umori campagnoli, e noi ci divertiamo con lui. Ma non possiamo non deplorare un' assoluta mancanza di misura e di scelta, per cui lo scenarista-regista non sa rinunciare a nessuna delle sue spiritose e terrene trovate (o più semplicemente battute) e le affastella l'una accanto all'altra, senza preoccuparsi del disegno generale dell'opera, della sua economia. Sequenze come quella del farsesco processo che viene imbastito a Manon sono senza dubbio piacevoli, ma altrove un senso di stanchezza si ingenera. Comunque, rispetto ad altri film, affini a questo quanto ad ambiente e a spirito, Pagnol sembra aver dimostrato un progresso: il dialogo dilagante non manca di innestarsi su una descrittività talvolta insistita, ma in altri casi sufficientemente dinamica. Esiste, qui, un ambiente, esistono, se non dei personaggi (quello di Manon, affidato a Jacqueline Pagnol, moglie del regista, pecca forse per mancanza di più autentica "selvaggia", sebbene l'attrice sia disinvolta), certo delle macchiette, assai vivamente tratteggiate da una folla di infallibili caratteristi; esistono una ricca polemica, in chiave beffarda, sulla morale volgare, spregiudicate teorie sulla religiosità ed il culto dei miracoli, e via dicendo.

Assai più modesto e non certo adeguato ad un festival, ma tutt'altro che sgradevole, l'altro film francese, *Les amants de minuit* di Roger Richebé, il quale è una variazione sul tema di Cenerentola, sorretta dal garbo dei dialoghi di un Georges Ne-



veux. La favola racconta di una piccola commessa, la quale si crede brutta ed ha invece le incantevoli grazie di Dany Robin, ma tuttavia rischia di passare la sera di Natale sola ed immalinconita. In buon punto e per errore capita da lei un bel principe azzurro, con i modi accattivanti di Jean Marais, e la conduce in giro, la fa divertire, non senza averla abbigliata come una principessa. I due si innamorano, ma il breve incontro, punteggiato di complicazioni piú o meno romanzesche, finisce presto: il bel giovane è un falsario e i biglietti di banca con cui ha pagato la felicità effimera della ragazza sono soltanto carta straccia. Alla piccola commessa non rimane di lui che un ricordo dolcissimo, quasi di sogno. Il filmetto è di second'ordine, ma la pulizia della direzione, la freschezza di certe notazioni nello scenario e nel dialogo, la tenerezza della recitazione lo fanno accettare senza sforzo, a dispetto di certe lunaggini nella parte centrale e della sua totale improbabilità.

In chiusura e fuori competizione la Francia ha poi presentato *Mina de Vanghel* del commediografo Maurice Clavel e di Maurice Barry, una novella cinematografica, la quale si apparta al piú noto *Le rideau cramoisi* di Alexandre Astruc. Qui la base del racconto è Stendhal, con un suo misconosciuto racconto, storia dell'impossibile amore di una fanciulla tedesca per un gentiluomo francese, assai piú anziano di lei e fidanzato con un'altra donna. Di questa vicenda, che si conclude col suicidio della ragazza, Clavel e Barry non sono riusciti a dare altro che una illustrazione compiaciutamente letteraria, lacunosa, oscura, psicologicamente soltanto enunciata. Le belle, preziose immagini di un maestro come Eugen Shuftan sono rimaste fine a se stesse, il filmetto si snoda come un album che vada sfogliandosi o un libro di cui si osservino solo le illustrazioni. Certo rarefatto clima descrittivo denuncia un volenteroso ma vano conato di creare alle immagini un sottofondo denso, che in realtà manca. I volon-

terosi interpreti sono Odile Versois e Alain Cuny.

La Germania ha confermato di trovarsi in un difficile periodo di assestamento. Dei film da essa presentati il piú notevole, per la firma che reca di Rudolf Jugert, è *Ein Herz spielt falsch* (*Un cuore batte irregolarmente*), il cui soggetto ricorda alquanto da vicino quello di un film americano su cui riferii non molto tempo fa: *Invitation* (*Perfido invito*) di Gottfried Reinhardt, storia, come ricorderete, di una giovane donna minata da un male che si crede irrimediabile, alla quale viene combinato un matrimonio, ch'essa crede d'amore, ma che in realtà per il marito tale diviene solo in un secondo tempo, sulle prime essendosi egli semplicemente venduto per garantire alla donna qualche mese di felicità coniugale, quale essa desiderava. La felicità artificiale ed effimera finisce col diventare autentica e, nel film americano, durevole, in quanto un'operazione difficoltosa salva la vita della protagonista. Nel film tedesco, invece, la donna muore in pieno rispetto per la diagnosi.

Di modestissimo rilievo *Der Kampf der Tertia* (*La battaglia della terza*) di Eric Ode, uno dei soliti film sulla gioventù, improntato ad una generica esuberanza esteriore e ad un fervido amore per gli animali. Volendo, si può nominare qui anche l'edizione tedesca di un film americano, girato a Hollywood in doppia versione: *Die Jungfrau auf dem Dach* (*La ragazza sul tetto*) di Otto Preminger. Titolo originale *The Moon is Blue* (*La luna è azzurra*), eguale a quello della commediola di F. Hugh Herbert, presentata anche in Italia da Vivi Gioi e Luigi Cimara e che Preminger ha ridotto senza alcuno sfoggio di fantasia, nei suoi risaputi termini di schermaglia sentimentale aliena da ogni impegno.

Un po' meno opacamente che non a Cannes ha figurato la rappresentanza britannica, tutta improntata ad uno humour di chiara provenienza. *The Pickwick Papers*, sceneggiato e diretto dal commediografo Noel Langley, è una spiritosa, diligente, accurata illustrazione dell'omonimo romanzo di Charles Dickens. Senza raggiungere la raffinatezza degli analoghi *Great Expectations* e *Oliver Twist* di David Lean,

(In alto): Dany Robin e Jean Marais in *Les Amants de minuit*, modesto film francese di Roger Richebé. (Sotto, a sinistra): Un'inquadratura di *La Manon des sources* di Marcel Pagnol, la piú notevole novità francese presentata al Festival e (a destra) O. W. Fischer in *Ein Herz spielt falsch*.



anche questo film si inserisce con una certa nobiltà nel ricco filone letterario della cinematografia inglese. Come si sa, il romanzo di Dickens non sviluppa un'azione unica, ma risulta dalla giustapposizione di una serie di pittoresche avventure erotico-giudiziarie, le quali hanno per eroi i buffi e curiosi membri del circolo Pickwick, collegio di scapoli in giro per la provincia britannica, in cerca di nuove cognizioni e sensazioni, non che lo spregiudicato e canagliesco Mr. Jingle e la ricca serie di individui, di famiglie, di belle fanciulle e di mature aspiranti al matrimonio, che i pickwickiani incontrano lungo il loro movimentato itinerario. Tutte queste figure sono state evocate da Langley con attento e colorito ossequio alla lettera del romanzo dickensiano. Per far ciò egli ha trovato, in James Hayter (Pickwick), in Nigel Patrick (Jingle), in James Donald (Winkle), in Alexander Gauge (Tupman), in Lionel Murton (Snodgrass), in Hermione Baddeley (Mrs. Bardell), e sopra tutto nello straordinario Donald Wolfitt (Buzfuz), non che in tutta la serie azzeccatissima, spesso, degli interpreti minori, altrettanti collaboratori ideali, i quali hanno dato vita agli eroi di Dickens, tenendo presenti a tal punto i suggerimenti del grande illustratore del romanzo, il pittore Reynolds, da far sì che le loro rispettive truccature apparissero uscite pari pari dalle stupende tavole che egli dipinse per un'edizione di "The Pickwick Papers". Nei suoi limiti puramente illustrativi, il film, un po' prolisso, ma ambientato con profumato sapore e tenuto su un piano di decisa stilizzazione caricaturale, può quindi considerarsi abbastanza riuscito.

Di non rilevante impegno, ma garbato e basato su una arguta trovata, *The Captain's Paradise* di Anthony Kimmins, costruito sulla esatta misura dell'impareggiabile Alec Guinness. Il quale appare nei panni del comandante di un battello in servizio tra Gibilterra e l'Africa del nord. Quest'uomo è riuscito a crearsi una doppia vita: in Africa convive con una bellissima ballerina (Yvonne de Carlo), tutta pepe e senso, e conduce vita gaudente, a Gibilterra ha una compagna massaia e borghese (Celia Johnson) e conduce vita pantafolaia e ritirata. Il paradiso: se un bel giorno non

si desse il curioso fatto che la ballerina comincia a nutrire aspirazioni borghesi e la massaia ad essere punta dall'uzzolo della mondanità. Morta ammazzata la ballerina, mentre stava a convolare a nozze con un altro uomo, pericolosamente orientata verso amicizie extraconiugali la moglie massaia, il capitano ha un astuto espediente: paga delle truppe di colore perché fingano di fucilarlo, e si eclissa, evidentemente per costruirsi altrove un paradiso consimile a quello perduto. Il suo posto è preso dal suo secondo, il quale, avendo ammirato intensamente il genio "organizzativo" del capitano, non manca di imitarlo anche per quanto riguarda il doppio focolare. Il lato ameno del film, lento a mettersi in moto e di comune fattura, ma ricco di spirito sornione e recitato impeccabilmente, specie, s'intende, dall'impagabile Guinness, è dato dal fatto che la sua azione ha inizio dalla conclusione, e per un'ora e mezzo lo spettatore crede che il capitano sia stato davvero giustiziato e invano si scervella per rendersi conto del perché.

Un ben noto documentarista britannico, Basil Wright, è il produttore di *The Boy Kumasenu*, un film della Costa d'Oro, diretto da Sean Graham. Esso può ricordare, se pure molto alla lontana, *The Quiet One* di Sidney Meyers. E' la storia di un ragazzo indigeno, ingiustamente accusato dai suoi compaesani di maleficio, in conseguenza del cattivo esito della loro pesca. Il ragazzo è costretto ad andarsene dal suo paese di pescatore e a recarsi in città, dove trova un delinquente che lo sfrutta e un giovane medico che lo protegge. Alla fine il coraggioso Kumasenu riesce ad eliminare il suo nemico e, grazie all'interessamento del medico, si sistema in una nuova esistenza, avendo ottenuto un imbarco a bordo di un battello. Il suo penoso isolamento, la sua vita randagia hanno così fine. Il film è volenteroso e sommario, il suo interesse è più che altro nel senso della documentazione. Esso tenta comunque di suggerire con affetto l'isolamento da cui il ragazzo si sente circondato, la sua esclusione da una vita attiva nel seno di una comunità, cui egli cerca invano, in un primo tempo, di ricongiungersi.

Sorvoliamo sui tre film presentati dall'E-

gitto, su quello presentato dall'India, sul norvegese *Trine!* di Toralf Sandø, una goffa, ridicola "partita a quattro" comico-sentimentale, e veniamo al Giappone, la cui rappresentanza, se pur assai più modesta che a Cannes, non è risultata, al solito, sprovvista di interesse. Più notevole *Entotsu no mieru basho* (*Là, dove sorgono le ciminiere*) di Heinosuke Gosho. Si tratta di un film realistico, di ambiente contemporaneo, ma caricato di intenzioni simbolistiche, ai nostri occhi un poco artificiose e retoriche, ma in realtà sincere. Il simbolismo riguarda un gruppo di ciminiere di fabbriche, che sono visibili da un quartiere periferico, abitato da povera gente: tra costoro vi è chi riesce a vederne una sola, chi due, chi tre, chi tutte le ciminiere, e il fatto vuol significare la varietà di punti di vista da cui la realtà può essere osservata. In senso morale, s'intende; anche dopo *Rasciomon*, per ammissione degli stessi giapponesi, Pirandello non cessa; col suo relativismo, di influenzare la loro tematica. Alla fine, quando i due diversi gruppi di personaggi principali, il marito e la moglie, tormentati dalla ristrettezza di mezzi, ma sopra tutto dalla mancanza di un figlio, e i due innamorati finalmente uniti per sempre, hanno risolto i loro problemi psicologici, le quattro ciminiere paiono, alla vista, riunirsi in una sola, a significare questo "incontro" sul piano psicologico. Il meglio del film non va naturalmente ricercato in questo simbolismo per noi scoperto ed ingenuo, e neppure negli sviluppi del racconto, complicato da elementi che noi definiremmo "feuilletonistici" (i due coniugi si ritrovano in casa un bimbo abbandonato che vorrebbero adottare; ma in seguito si viene a sapere che esso è figlio del primo marito, creduto disperso in guerra, della donna; questa si scopre bigama e, angosciata, tenta il suicidio. Poi la sciagurata madre del bambino si fa viva a reclamarlo, e i due, che in un primo tempo avevano rifiutato di riconsegnarglielo, finiscono per rendersi conto delle sue ragioni e per decidere di restituirglielo, dopo averlo allevato, con la speranza di poterne avere uno proprio, ma nella sua impostazione, nella descrizione di quel misero quartiere e dei problemi dei suoi abitanti. Più ancora che

(Sotto, a sinistra): Brigitte Ron e Wolfgang Jansen in *Der Kampf der Tertia*, di Eric Ode, uno dei soliti film sulla gioventù improntato ad una generica esuberanza esteriore e (a destra) un'inquadratura di *Pickwick Papers*, di Noel Langley, diligente illustrazione del romanzo di Dickens.



di quelli dei due innamorati, resi a lungo non pienamente comprensivi l'uno dell'altro dalla profonda differenza di carattere (lei più fredda e positiva, lui più emotivo e intimidito dalla ragazza), dei problemi dei due sposi maturi con la scoperta fatta dal marito che la compagna si reca anch'essa a lavorare, per aiutare la baracca domestica di nascosto da lui. In questo senso un dialogo tra i due, a letto, è di una delicatezza, di un pudore esemplari. Il linguaggio dei film è in genere assai maturo: il pianto insistente del bimbo è per esempio impiegato come nota dominante del sonoro per un lungo brano del racconto, con effetto ossessionante e significativo. Interpretazione, fotografia, musica recano il sigillo di una compiuta civiltà.

Assai più lontano dalla possibilità di una equa comprensione da parte nostra è apparso *Sengoku Burai (I mercenari)* di Iroshi Inagaki, unico tra i film non tedeschi ad essere presentato in prima mondiale. Esso racconta una farraginosa storia di avventure, di lotte, di rivalità amorose, coinvolgenti tre ambiziosi soldati di ventura (siamo in un Giappone cinquecentescamente feudale, preda di nebulosi conflitti tra casate) e due giovani donne. Il film, denso di fatti violenti accavallantisi gli uni sugli altri, dopo un'uccisione ed un suicidio, si conclude con l'unione tra la superstite delle donne ed uno dei soldati, il quale abbandona l'ambizione e il combattimento per l'amore. Il film è tecnicamente ineccepibile, talvolta suggestivo (vedi certi scorcii paesistici), gli interpreti sono ricchi di vigore, ma il senso dell'insieme sfugge a noi occidentali. E' meglio non impegnarci in un giudizio troppo deciso, che sarebbe di mediocrità, di inutile spreco d'azione; limitiamoci a considerare l'opera diseguale, di importanza secondaria, di valori più che altro esteriori e di portata circoscritta.

A differenza che a Cannes, gli Stati Uniti sono scesi a Berlino in piene forze. A parte il citato Preminger con un film solo per metà americano (gli interpreti di questa edizione erano tedeschi), essi allineavano film di Ford (un'opera a noi già nota), di Zinnemann, di Kazan, di Stevens, di Minnelli. Un notevole quintetto di registi, in partenza: i risultati, in pratica, sono stati assai più modesti del previsto. I limiti del Ford, antologia, solo parzialmente ispirata, di motivi risaputi, li abbiamo già illustrati a suo tempo. Una netta battuta d'arresto, dopo il felice *High Noon (Mezzogiorno di fuoco)* è, per Fred Zinnemann, *The Member of the Wedding*, riproduzione diligente, tecnicamente irreprensibile, ma inerte, di un gran successo di Broadway, l'omonimo dramma che la delicata e singolare Carson McCullers ricavò da un proprio romanzo. Il caso è quello di una inquieta ragazzina dodicenne, la quale diventa preda di una crisi di solitudine in seguito al matrimonio del fratello. Nella sua ipersensibile mentalità essa si convince di poter continuare a stare accanto al fratello e alla cognata, seguendoli fin dal viaggio di nozze. Disingannata, cade preda di una esaltazione ora cupa ora isterica, a placare la quale non valgono le amorevolezze, ora tenere ora impazientite, di una buona domestica negra. La ragazza fugge, ma gli spaventi che si busca nel suo breve itinerario notturno e la morte improvvisa di un suo piccolo ami-

chetto la riconducono ad un senso più socievole della realtà. Il dialogo della McCullers è sottile, vibrante, nella sua svagatezza rivelatrice, ma, trasferito sullo schermo, perde dimensione drammatica, perde penetrazione e mordente. Lo scenario di Edna e Edward Anhalt ha trascurato di trovare l'equivalente per l'indagine introspettiva svolta sul palcoscenico, ha lasciato andare alla deriva i personaggi, omettendo certi necessari approfondimenti: il padre, ma sopra tutto il fratello della ragazza, si riducono a due inanimati ed effimeri pupazzi, la riconquista della socialità da parte della protagonista non sembra per nulla motivata dagli avvenimenti precipitosamente riassunti nell'ultima parte del racconto. Per fortuna del film vi è la umanissima prestazione di Ethel Waters, la domestica negra, e, oltre alla garrula presenza del piccolo Brandon de Wilde, la nevrotica reattività di Julie Harris, ai cui dodici anni, però, è del tutto impossibile prestar fede, specie negli implacabili primi piani.

Abbastanza delusivo, in rapporto con gli

grossi allevatori di bestiame, i quali vogliono cacciarli dalle loro terre, è stemperata in una narrativa troppo lenta, prolissa, avara di azione e prodiga di luoghi comuni accreditati, per risultare di interesse più che mediocre. Con tutto ciò, al mestiere del regista si deve se il racconto ha una sua dignità, una sua solidità, a tratti un suo vigore. Anonimo, s'intende. Tale anonimato e la mancanza presso che assoluta di un impegno psicologico fanno catalogare *Shane* tra i "western" di seconda schiera, salvati dalla generica compattezza della realizzazione.

Se gli sceneggiatori di *Shane* non si sono davvero spremuta la fantasia, Robert E. Sherwood, drammaturgo di cartello e scenarista di *Man on a Tightrope* di Elia Kazan, l'ha lanciata a briglia sciolta sulla china dell'assurdo e del risibile. Con intenti di polemica politica e con risultati di cervelotico e superficiale, ma innegabile, divertimento. *Man on a Tightrope*, in qualche modo ispirato a cronache recenti, rientra nell'ampia collana dei film anticomuni-



*The Captain's Paradise* è un film costruito sulla esatta misura dell'impareggiabile Alec Guinness: pur non denotando un rilevante impegno il film, basato su un'arguta trovata, è diretto con garbo.

entusiasmi di certa critica americana, ho trovato *Shane*, "western" diretto da un regista specializzato in certe tenere indagini psicologiche, George Stevens. Il quale non ha fatto eccezione alla regola americana dell'adattabilità, onde *Shane* non risulta sprovvisto di tutti gli esteriori, sanguigni attributi caratteristici di questo tipo di racconto. Quello che manca a *Shane*, correttamente interpretato da Alan Ladd, da Van Heflin, da Jean Arthur, da Brandon de Wilde, da Jack Palance, robustamente fotografato in un "technicolor" dagli impasti talvolta sbavati ed eccessivi, contraddistinto dagli ingredienti consueti al genere, cavalcate, sparatorie ed una cazzottatura tra le più violente che la storia del cinema ricordi, è una storia efficiente. La lotta di un gruppo di coloni, per resistere contro dei

sti allestiti dall'America. Quest'ultimo film è stato girato in Germania ed espone il caso di un circo equestre cecoslovacco, il quale passa arma e bagagli oltre la cortina di ferro, in Baviera (zona americana), volendo sottrarsi al regime poliziesco cui è soggetto. L'elenco delle assurdità di cui il film è composto risulterebbe piuttosto lungo: penso alla figura del protagonista, il cui passaggio eroico (egli lascia la pelle nel riuscito e pazzesco tentativo) dalle incertezze e rinunce iniziali all'energia e dignità finale, nella vita privata e in quella professionale, appare alquanto brusco e misterioso e può essere accettato solo in grazia della bravura sofferta, pacata, schietta di un grande Fredric March; penso a tutta l'inattendibile pittura della polizia cecoslovacca, con relativo conflitto tra il



(Sopra): Hideko Takamine in Entotsu no miero basho il più notevole film giapponese presentato a Berlino. (A destra, dall'alto in basso): Christina Lundqvist e Jörn Örding in Trine!, mediocre commediola comico-sentimentale, e due inquadrature di Men Gher Wedda e di Lak Jom Ya Zalem, inutili film presentati dall'Egitto.

poliziotto ministeriale e "borghese", interpretato, udite udite, da Adolphe Menjou, e il giovane e "duro" rappresentante del partito; penso agli espedienti con cui si cerca di rendere meno incredibile la forzatura della frontiera, cioè la condanna a morte del poliziotto, per ridicole ragioni, da parte del politico, con conseguente revoca di ordini già impartiti per sventare il tentativo di fuga; penso allo stile operettistico con cui è rappresentato il gruppo dei soldati cecoslovacchi in servizio alla frontiera, specie il comandante vanitoso e sciocco. A tenere in piedi l'assurda e vacillante storiella sta un mestiere di scaltrezza eccezionale, sta una gran copia di particolari azzeccati o piacevoli, i quali fanno da contrappeso alle convenzionalità (sul genere degli infortuni coniugali del protagonista, con relativa redenzione della moglie — Gloria Grahame, — in seguito al risveglio e poi al sacrificio del marito; sul genere della delazione del nano scacciato; sul genere sopra tutto del proprietario di un circo concorrente, la cui figura chiassosamente immaginaria era necessaria allo scenarista per inventare uno dei più fragorosi ed arbitrari puntelli per il racconto). Mi riferisco per esempio a certi scorci della vita di circo, con il senso di squallore, di immiserimento che ne promana (quel domatore che fa il bravo nella gran gabbia con un solo, melanconico e biascicante leone). Ma l'acme del film, la sequenza, dove, sul piano dell'assurdo, il mestiere di Kazan si dispiega, è quella finale, con il passaggio del ponte di frontiera, effettuato dal circo in parata (banda che suona, elefanti, giocolieri, cani addestrati, nani e via dicendo), sotto gli occhi esterrefatti delle guardie di confine dell'una e dell'altra parte (assai gustoso il particolare della guardia tedesca che, rivolta ai colleghi americani e





con aria assolutamente incomprensiva del pandemonio che sta succedendo, domanda candidamente: « Bitte? »). Qui il pittoresco latente nel film si sfrena liberamente e chi si sente animo di "minore di sedici anni" ha agio di divertirsi con lo stesso gusto provato un tempo con i romanzi di Salgari o le dispense dei "tre boys scouts".

L'opera piú importante della pattuglia americana era certo *The Bad and the Beautiful* di Vincente Minnelli, che si può considerare un grande film mancato. L'intendimento di Charles Schnee, autore dello scenario, del produttore John Houseman

(quello del *Julius Caesar* di Joseph L. Mankiewicz) e di Minnelli era stato di prendere di mira il mondo hollywoodiano con decisione e spregiudicatezza, strappando alcuni veli ipocriti per rendere visibile cosa si nasconde dietro la rispettabile facciata dell'attività produttrice. Per far ciò essi si sono ispirati evidentemente ad altri film: piú alla lontana, nel tema generale, a *All about Eve* (*Eva contro Eva*) di Mankiewicz, satira del mondo teatrale, di cui *The Bad and the Beautiful* vorrebbe essere l'equivalente per quanto riguarda il cinema; e piú da vicino a *Sunset Boulevard* (*Viale del*

*tramonto*) di Billy Wilder, per la cinica acrimonia della polemica verso il mondo del cinema, e a *Big Carnival* (*L'asso nella manica*) dello stesso Wilder, per il tratteggio di una figura di avventuriero intelligente e privo di scrupoli, affidato pure stavolta a Kirk Douglas. Rispetto a *Sunset Boulevard*, il richiamo al quale è piú diretto, *The Bad and the Beautiful* avrebbe dovuto, in partenza, essere un film anche piú vivo e coraggioso, in quanto volto a prendere di mira cose e figure attuali, anziché un mondo cristallizzato e mummificato nella sua funeraria immobilità. E invece accaduto il contrario, perché a questo film è del tutto estraneo il talento corrosivo e implacabile di un Billy Wilder. *The Bad and the Beautiful* è il risultato palese di un'infinità di compromessi; la iniziale volontà di vedere a fondo nella realtà cede ben presto ad un deterioro gusto del romanzesco e ad una visione generica, contusa delle cose. A meno che l'ipotesi giusta non sia quella di una mala fede iniziale, cioè il film sia stato studiato unicamente come pretesto per un'esibizione di Kirk Douglas sulla linea di quelle sue piú fortunate, ed il resto sia venuto poi, con molta zavorra romanzesca ed un certo numero di acuti e spregiudicati scorcio ambientali e psicologici. Il film racconta la storia di un produttore ambizioso, (figlio di un altro grande produttore, odiatissimo per la sua totale mancanza di umanità e di rispetto per gli altri), il quale sfrutta il suo prossimo e finisce per rimanere travolto dal proprio cinismo. La vicenda viene ricostruita attraverso tre episodi: uno riguarda un regista (Barry Sullivan), il secondo una bella e inetta comparsa, figlia di un celebre divo scomparso, lanciata come "stella" (Lana Turner), il terzo un noto scrittore assunto come scenarista (Dick Powell). Tutti tre devono al giovane produttore la loro prima affermazione, ma hanno successivamente dovuto subire gli effetti della sua pirateria.

(Sopra): Julie Harris in *The Member of the Wedding*, film che segna una battuta d'arresto nel "curriculum" di Fred Zinnemann. (Sotto): *Man on a Tightrope* è un film di propaganda anticomunista che forza talmente i toni da cadere nell'assurdo, malgrado la bravura di Fredric March.



Quando egli, dopo il crollo e qualche anno d'esilio, vuol tornare a produrre e chiede la loro collaborazione, i tre rifiutano, ma l'ambiguo finale lascia capire che essi finiranno per cedere. (Vi è un quarto personaggio, un anziano produttore — Walter Pidgeon, — che aiuta il giovane a lanciarsi, per poi trovarsi spodestato e assunto da lui come direttore della propria produzione; egli vorrebbe rappresentare lo spirito d'obiettività nel racconto, sottolineando, accanto ai difetti, i meriti del protagonista). L'impostazione è interessante, intelligente, coraggiosa anche. Le notazioni acide e sapo-rite non mancano, con frequenti riferimenti ad una realtà hollywoodiana identificabile: vedi il funerale del padre del protagonista il quale è costretto a pagare delle comparse, le quali recitano un dolore, che nessuno sente, per la scomparsa di un uomo universalmente odiato (il dolore del protagonista è però presentato come sincero, in omaggio a quello scrupolo di obiettività che vorrebbe reggere il suo personaggio, impasto di qualità positive e di deprecabili difetti); vedi la figura del celebre divo, assai malignamente e caricaturalmente impersonato da Gilbert Roland, che si cerca di persuadere a concedere la sua partecipazione, indispensabile al buon esito di un film progettato, puntando sul suo spiccato interesse per le belle donne, e la attraente fanciulla che gli viene messa alle costole pianta bruscamente in asso il suo compagno di ballo, non appena scorge l'appetitoso richiamo di una frittata; vedi la presentazione di due diversi tipi di registi stranieri, il geniale tedesco e il compassato e meticoloso inglese; vedi la presentazione satirica delle comparse in costume per il film terrifico sugli uomini-gatto; vedi anche il processo di meccanizzazione che subisce lo scrittore di "best-sellers", una volta ingranato nella stritolante routine hollywoodiana. Non mancano particolari insoliti per un film americano, non solo in certe battute, ma anche in certi scorci: l'occhiata significante che il divo lancia alle curve posteriori della prosperosa ragazza, mentre questa si dimena per entrare in automobile; particolare, questo, che può ricordare uno analogo, in altra chiave, di *Le quatre de peur*. Ma tutto ciò non è sufficiente a dare al film una sua unità, una sua coerenza, una sua autentica patente di coraggio polemico. L'unico episodio parzialmente accettabile e significativo è il primo, con il tradimento ai danni dell'amico soggettista-regista, che il produttore perpetua con indifferente cinismo, affidando ad un regista più noto e sperimentato la direzione di uno scenario, cui l'amico annetteva giustamente la più grande importanza ed al quale era affezionato. Il rapporto con il regista risulta l'unico umano del film, dalla collaborazione iniziale, allorché Jonathan, il giovane produttore, non riesce ancora a farsi prendere sul serio ed imposta il suo assalto ad Hollywood sulla base della collaborazione con lo sfortunato amico, fino al momento in cui egli "scarica" quest'ultimo, determinando la rottura. Assai meno plausibile è l'episodio di Georgia, la comparsa (che Lana Turner interpreta, fatto insolito, con notevole sensibilità): non risulta infatti per nulla chiaro perché mai Jonathan le dimostri totale indifferenza, trattandola con un'altra ambiziosa sua simile, non innamorata, come Georgia, di lui, ma semplicemente desiderosa di valersi del suo



Van Heflin e Alan Ladd in un'inquadratura del delusivo *Shane*: un "western" di seconda schiera, con una trama scarsamente efficiente, e che si salva solo per la compattezza della realizzazione.

appoggio, dal momento ch'egli era arrivato al punto da mettersi contro tutto il proprio ambiente per imporla come "stella", a dispetto delle sue mediocri o nulle capacità. Quanto al terzo episodio, dopo un inizio abbastanza interessante, nella presentazione dello scrittore e della moglie di lui, arrivista e curiosamente ambiziosa, e del loro assorbimento da parte di Hollywood, naufraga nel romanzesco gratuito, allorché Jonathan, per assicurarsi una collaborazione non distratta da parte dello scenarista, non trova di meglio che "combinare" una relazione extraconiugale alla moglie di lui e spedirla in viaggio di adulterio, in cui essa trova la morte insieme col proprio amante. (Di qui la frattura con lo scrittore, quando questi viene a scoprire la verità). Insomma, *The Bad and the Beautiful* è un film notevole, che non ha la forza e il coraggio di trarre dalle proprie premesse tutte le possibili conseguenze. Si preoccupa di fornire un pretesto a Kirk Douglas, il quale non fa che ripetere un se stesso ben noto, e smarrisce ben presto la stimolante asciuttezza dello

stile, in un groviglio di psicologie approssimative o confuse e di complicazioni artificiose. Peccato, perché il nerbo, qua e là, non manca, come non mancano il sapore e l'asprezza delle notazioni, l'evocazione, almeno sporadica, di un ambiente.

All'attivo degli Stati Uniti va messo ancora un breve disegno animato "animalesco" prodotto da Fred Quimby: *Tom and Jerry*, storia di un gatto e di un topo. Esso è fregiato dell'Oscar, come lo è *Neighbours*, un curioso cortometraggio canadese di Norman McLaren, nel quale due figure umane si muovono su uno sfondo disegnato. Sono due vicini di casa che, nell'ora della siesta, vengono a feroce disputa per il possesso di un fiore spuntato in mezzo alle loro sedie a sdraio. Ognuno sostiene che il fiore è dalla propria parte di una tendenziosa linea di demarcazione, che egli si affretta a tracciare. La disputa degenera in lotta all'ultimo sangue, nella quale i due trovano la morte e quanto li circonda la distruzione. Il fiore spunta di nuovo sulle loro tombe. L'alle-



Kirk Douglas e Lana Turner in *The Bad and the Beautiful*, il film più importante della pattuglia americana a Berlino, e un'inquadratura del disegno animato di *Quimby: Tom and Jerry*.

goria attuale è trasparente, e l'autore vi giunge attraverso una tecnica volutamente ingenua e trucchistica. Il tutto ha un'aria alquanto rozza e dilettantesca, ma è gradevolmente spiritoso. Non mi trattengo sul resto dei cortometraggi presentati, buona parte tra i quali, specie i migliori, erano già noti.

Nel quadro delle manifestazioni del Festival è entrata la proclamazione del Silver Laurel Selznick 1953 per i film prodotti dai paesi di lingua tedesca: il film prescelto, che concorrerà all'assegnazione del Golden Laurel, è lo scadente *Sie Finden eine Heimat* (*Das Pestalozzi Dorf*) di Leopold Lindtberg, una produzione britannico-svizzera, di cui

già ci occupammo in occasione della presentazione a Cannes. Gli altri film in lizza erano *1. April* di Liebeneiner (austriaco), *Heidi* di Comencini (svizzero) e *Toxi* di Stemmler (tedesco).

A lato del Festival il Film Club del British Center ha fatto svolgere un pregevole ciclo di proiezioni retrospettive: molte tra le opere classiche presentate sono di corrente circolazione anche in Italia (*Metropolis*, *La linea generale*, *Un chien andalou*, ecc.), altre si ha occasione di vederle o rivederle più di rado (*Berlin, Symphonie einer Grosstadt* di Ruttmann, *La coquille et le clergyman* della Dulac), altre ancora non sono reperibili in Italia. Alludo, più che altro, a *Der Müde Tod* (1921) di Fritz Lang, un film irrimediabilmente datato e spesso di cattivo gusto, ma di interesse storico essenziale, non solo in riferimento alla carriera del suo autore, che con esso si apre ma anche all'influsso da esso esercitato su altri registi, come Murnau.

Quando poi i diseguali programmi del Festival nulla offrivano di appetibile, l'incorreggibile tentazione mi spingeva talvolta nei normali cinema di Berlino. Dove mi è capitato vedere *La fête à Henriette*, un piacevole filmetto di Julien Duvivier, che vive della trovata, sviluppata con garbo, di raccontare la storia a mozziconi, seguendo le discussioni, le incertezze, i pentimenti dei suoi due sceneggiatori. In questo spiritoso zibaldone si sente la mano alacre di Henri Jeanson, mentre Duvivier si denuncia in un ostinato e irragionevole impiego di inquadrature sghembe. Ho visto poi *House of Wax* di Andre De Toth, un rifacimento in « warnercolor » di *The Mystery of the Wax Museum* (*La maschera di cera*, 1932) di Michael Curtiz, uno dei primi film « technicolor » (ancora bicromatico). Con questo film, in « natural vision », si può dire nasce effettivamente il cinema tridimensionale. A parte la buona fattura del racconto, pur che, s'intende, venga accettato il suo genere granguignolesco, a parte alcuni giochetti in rilievo, d'altronde assai più accorti e giustificati di quelli fin qui subiti in film consimili, per la prima volta in *House of Wax* la terza dimensione appare qualche cosa di fluido e, vorrei dire, di ovvio, entro la quale le figure umane e gli oggetti si inseriscono senza sforzo e senza ostentazione. Ho voluto anticipare un rapido cenno, ma è ovvio che di questi ultimi film avremo tutto il tempo per riparlare.

GIULIO CESARE CASTELLO



# ANCORA LUNGA LA STRADA PER IL PARNASO

MOLTI italiani che videro William Wyler, il regista americano, riprendere scene a Roma e dintorni alcuni mesi or sono, si domandano senza dubbio quale sia il risultato dell'opera del creatore di quegli eccellenti film che sono *Dodsworth* (*Infedeltà*, 1936); *Wuthering Heights* (*Cime tempestose*, 1939); *The Little Foxes* (*Piccole volpi*, 1941); *The Best Years of Our Lives* (*I migliori anni della nostra vita*, 1946) e *The Heiress* (*L'ereditiera*, 1949). Non è certamente facile, dopo aver assistito soltanto a piccoli brani di riprese, dire quale sarà il risultato finale. Per farla breve, la sconcertante notizia è che Wyler ha deluso i suoi fedeli ammiratori di qua e di là dell'Atlantico. Egli non è più l'acuto, sensibile creatore di film di critica sociale (come *I migliori anni della nostra vita*), o di film che rientrano nella grande tradizione lirico-romantica (come *La voce nella tempesta*). *Roman Holiday*, il nuovo film di Wyler, è quello che si chiama un film di "evasione": evasione dalla realtà. La sua è una Roma da cartolina illustrata nella quale l'ambiente è rappresentato soltanto da alcune località romane più o meno note, semplici punti di riferimento che servono da sfondo ai protagonisti mentre recitano le loro scene. Per l'uso che fa di Roma come *Roma*, Wyler avrebbe potuto girare il film ovunque. E non ha miglior successo con la raffigurazione dei pochi italiani che mostra nel suo film, per la maggior parte limitati a ruoli di sbiadite comparse e talvolta di personaggi caricaturali (di una caricatura benevola, naturalmente). Non si interessa di Roma o dei romani; lo interessano soltanto i suoi protagonisti: una principessa straniera che visita l'Italia e uno squattrinato giornalista americano di cui lei si innamora.

Questa storia di Cenerentola alla rovescia, a finale triste, dolce-amaro, è il risultato totale della *Roman Holiday* di Wyler. Audrey Hepburn, la giovane nuova attrice inglese, recita nondimeno con una grazia

(A destra): Maggie McNamara, David Niven, Dana Addams e William Holden in *The Moon Is Blue*, il film che per alcune battute del suo dialogo ha posto in subbuglio la censura americana. (Sotto): Un'inquadratura del recente delusivo film di William Wyler, *Roman Holiday*.



irresistibile; altrettanto non si può dire del simpatico, ma troppo anziano Gregory Peck.

Oltre alla incantevole Audrey Hepburn, che senza dubbio vale la pena di vedere, ci sono nel film due o tre tocchi alla Lubitsch molto buoni. Wyler, dopo tutto, è ancora Wyler, anche se non gli è più permesso realizzare soggetti degni di lui. E quello di *Roman Holiday* non lo è.

E' una tendenza dei tempi. Perfino Billy Wilder, nonostante i recenti successi quale regista di *Sunset Boulevard* (*Viale del tramonto*) pieno di mordente, e del cinico *The Big Carnival* (*L'asso nella manica*) deve arrendersi ai nuovi dettami degli studios se vuole lavorare. Il suo nuovo film *Stalag 17*, mostra la guerra, o almeno l'aspetto della guerra relativo ai campi di prigionia, come una specie di farsa. Temo che dopo



Anche Wilder, in obbedienza ai dettami dei produttori americani, ha perso il suo mordente: il suo film più recente *Stalag 17* è una specie di discutibile farsa su alcuni aspetti dei campi di prigionia.

film come *La grande illusione* e *L'ultima tappa*, non possiamo accettare gli orribili scherzi di Wilder sull'allegria degli uomini rinchiusi dietro il filo spinato dei campi di prigionia.

Mi spiace di non avere questo mese che scoraggianti notizie sui nuovi film americani. Perfino il nuovo lavoro in "live action" di Walt Disney, *The Sword and the Rose*, è una delusione. E' già abbastanza riprovevole girare un film su prigionieri che evadono, alla maniera di un film di "evasione", come ha fatto Wilder, ma fare di un film francamente di "evasione" quale *The Sword and the Rose*, un noioso mattone, come è accaduto agli artigiani di Walt Disney, è, se non di più, almeno altrettanto deplorabile.

Non è possibile, sembra, trovare una "vera" evasione in qualsiasi luogo. Dobbiamo vivere in tempi ben terribili se ognuno vuole "evadere" da qualcosa, inclusi il reale e l'irreale. (Il film di Disney è un "pastiche" su Mary Tudor, sorella del re Enrico VIII d'Inghilterra, sul suo matrimonio d'interesse fatto per ordine di suo fratello con Luigi XI di Francia, e del suo definitivo matrimonio, dopo la morte del decrepito re francese, con un forte e coraggioso ufficiale delle Guardie della corte d'Inghilterra. E' un film soltanto per bambini... se non sono troppo esigenti).

Il nuovo film "nature" di Walt Disney, *Prowlers of the Everglades* sulla vita degli uccelli, e degli alligatori che infestano le paludi della Florida, ha qualche buona inquadratura, ma in complesso è molto inferiore ai suoi *Beaver Valley* e *Water Birds* e dà l'impressione di essere stato messo insieme in modo alquanto sbrigativo.

L'unica notizia confortante che venga presentemente dagli studios Disney, è quella della prossima rappresentazione di *Fantasia* su grande schermo, con un nuovo episodio, mai presentato prima d'ora: il "Clair de lune" di Debussy, che sostituisce quello della "Sinfonia Pastorale" di Beethoven.

Se la gloria della Roma moderna è stata così offuscata in *Roman Holiday*, quella dell'antica Roma, nel *Julius Caesar* di Shakespeare, recentemente diretto da Mankiewicz, è del tutto assente, esistendo soltanto nelle immortali immagini della poesia di Shakespeare. Per un film fatto su di una scala così dispendiosa, non si può dire che metta molto in evidenza l'atmosfera della

Roma di Cesare. Si obietterà, naturalmente, che *Julius Caesar* è un dramma intellettuale, ed è così infatti; ma quando un'opera teatrale viene filmata, ci aspettiamo che assomigli ad un film, e questo non è il caso. E' molto teatrale, pieno di primi piani, composto e fotografato senza immaginazione, e, tranne per i ruoli di Marcantonio (Marlon Brando), Cassio (John Gielgud) e Brutus (John Mason), è recitato appena passabilmente. In particolare l'interpretazione che dà Louis Calhern del personaggio di Giulio Cesare lascia a desiderare: a mio giudizio la definirei scialba.

Ad eccezione di *The Moon is Blue*, una commedia che ha posto un interessante "test case" alla censura di qui, tutto il resto è un caos di 3-D, grandi schermi, suono "stereofonico" e simili: molto agitarsi che, per il momento almeno, non significa nulla.

*The Moon is Blue* susciterà un interesse molto superiore ai suoi meriti, per il fatto che in esso si osa adoperare alcuni vocaboli che fino ad oggi erano banditi dai film americani: "virgin", "virginity", "professional virginity" e "seduction". Badate bene, che nulla di veramente perverso accade nel film: la protagonista conserva la sua virtù e nel finale sposa l'eroe. Ma l'idea che un film, prodotto da una fra le Case più importanti, nella fattispecie la United Artists, osi contravvenire ai dogmi della locale Legion of Decency, che l'ha condannato, e della Motion Picture Association, che non gli ha concesso il visto di approvazione del Production Code, costituisce una piccola rivoluzione.

Nonostante questi veti, *The Moon is Blue* è stato presentato al pubblico, e le censure di tre Stati l'hanno già approvato (da notare che nessuna di queste si distingue per la sua liberalità), ciò che dimostra l'incongruente stravaganza della censura in questo Paese. L'incongruenza dell'organizzazione di Eric Johnston, la Motion Picture Association, non fu mai più chiaramente dimostrata. Da un lato, pretendeva di essere sinceramente favorevole all'abolizione della censura preventiva dei film da parte dei singoli Stati (difendendo l'azione della Corte Suprema degli Stati Uniti nell'annullare l'ostracismo al film di Rossellini *Il miracolo*), mentre dall'altro perfino quando un film come *The Moon is Blue* è stato accettato dalla censura di diversi Stati, si crede in dovere di porre il suo veto. Come risul-

tato di questa paradossale situazione, tutto quel che riguarda la censura negli Stati Uniti è più confuso che mai.

L'alfa dei film americani sembra essere attualmente *Gentlemen Prefer Blondes*, una commedia musicale in technicolor, con Jane Russell e Marilyn Monroe, d'una divertente grossolanità, essendo una specie di satira del "materialismo" concretizzato nella passione di una giovane ragazza americana per i diamanti e i milionari. Marilyn Monroe impersona questa ragazza con autentico spirito, e le sue doti di seduzione, che nel film raggiungono un considerevole voltaggio di concupiscenza farebbero venire l'acquolina in bocca anche ai maschi "seduttori" italiani. In questo genere Hollywood ci sa fare come nessun altro. La Pampanini può essere la Pampanini, ma pure la Monroe è la Monroe.

L'omega invece è *Salt of the Earth*, un film di produzione indipendente, girato in parte nel Nuovo Messico e in parte nel Messico, che tratta dei diseredati lavoratori del sud-ovest americano. Parlerò più diffusamente di questo film quando verrà presentato sugli schermi.

Accenno a questi film per mostrarvi la portata dell'attività cinematografica qui. Temo però che la produzione media sia, come il Camembert troppo stagionato, eccessivamente molle e "squagliante".

Un'altra notizia confortante è che Mankiewicz ha formato una sua propria compagnia di produzione, la Figaro Incorporated. E' un buon inizio.

Sono stati qui pubblicati due eccellenti libri di cinema: *The World of Robert Flaherty*, di Richard Griffith, composto principalmente di brani tolti dalle note e dai diari del regista, riguardanti la lavorazione dei suoi film. L'altro è la prima traduzione inglese della *Theory of the Film* di Bela Balasz, nel quale il decano dei critici cinematografici espone quelle che praticamente sono le "Leggi di Mosé" che governano la creazione dei veri film.

L'ultima notizia di rilievo è la più triste di tutte: quella della scomparsa di Vsevolod Pudovkin, il grande regista russo morto recentemente all'età di sessant'anni. Egli ha lasciato in eredità alla musa cinematografica almeno tre immortali capolavori: *La madre*, *La fine di Pietroburgo* e *Tempeste sull'Asia*, e due volumi di grandissimo valore, «Film e Fonofilm» e «L'attore nel film». Ma oltre a ciò ha dimostrato quali altezze il cinema possa raggiungere quando i film sono fatti con reale passione. Per continuare questa metafora, dirò che c'è molta violenza carnale e molta seduzione nella maniera in cui vengono fatti oggi molti film, ma poca passione creatrice. Sono d'opinione che i registi italiani, in generale, ne abbiano attualmente più di qualsiasi altro che lavori nel cinema.

Il cinema è un'arte troppo giovane perché si sia pessimisti sul suo avvenire. Ma coloro che vogliono lavorare in esso per qualcos'altro oltre il denaro, non dovranno mai rinunciare a combattere la incessante battaglia per raccogliere il retaggio ogni volta che un gigante del passato, come Pudovkin, lo lascia cadere. Raccoglierlo, portarlo più avanti e più in alto nella incessante ricerca del Parnaso. Perché il cinema, nonostante tutti i suoi denigratori, merita un posto lassù, insieme con le altre arti.

HERMAN G. WEINBERG



UNA delle grandi sorprese dell'immediato dopoguerra è stata, nel campo delle innovazioni cinematografiche, l'affermazione dei film di marionette, di produzione cecoslovacca, che ottennero nei vari Festival cinematografici internazionali un successo clamoroso. A Venezia, a Cannes, a Locarno, a Bruxelles, ovunque venivano presentati, i film di marionette dei grandi maestri cecoslovacchi — Jiri Trnka, Karel Zeman e Hermina Tyrlova — conquistarono con facilità parecchi premi.

Il film di marionette non è certo una scoperta del cinema cecoslovacco. In un mio precedente articolo su « Cinema » (n. s. n. 37) ho avuto occasione di ricordare come già nella prima epoca dello sviluppo della produzione cinematografica esistessero film di marionette e uno dei primi realizzatori di questo tipo di film fosse stato il russo Ladislav Starevitsch, il quale nel 1900 espose il progetto — da lui stesso poi tradotto in pratica — di far agire marionette, anziché attori nei suoi film. Starevitsch, che fino alla Rivoluzione d'Ottobre, aveva lavorato per conto del produttore russo Chandshankov, dopo l'ottobre 1917 emigrò continuando in Francia la produzione di film di marionette e pur essendo in condizioni finanziarie tutt'altro che floride, aprì a Fontenay-sous-Bois un piccolo laboratorio cinematografico, nel quale realizzò, con una sua tecnica inconfondibile, alcuni cortometraggi.

Mentre Starevitsch trascorse il resto della sua vita all'estero, sempre lottando contro notevoli difficoltà perché la sua arte destava nel campo cinematografico scarso interessamento, nella sua patria i risultati del suo singolare lavoro non furono dimenticati e la produzione cinematografica sovietica nazionalizzata si adoperò, sin dai primi anni, per dare impulso a questo speciale tipo di film, riuscendo a conseguire buoni risultati con Novy Gulliver (Il nuovo Gulliver) nel quale il noto regista Alexander Ptuschko combinò la recitazione di attori e marionette, facendo impersonare Gulliver da una persona reale e i lillipuziani da pupazzi. Nell'ultimo trentennio si è pure occupato di film di marionette, in Olanda, il regista George Pal, di origine ungherese: egli s'interessò di questo procedimento per conto degli stabilimenti Phillips, a Eindhoven, e fra i suoi film particolarmente La lampada d'Aladino e Amanti dei mari del Sud rivelano nuove possibilità inventive in que-

(Sopra, a sinistra): Hermina Tyrlova mentre studia il movimento d'un pupazzo per La ferrovia e il dragone. (A destra): Karel Zeman col suo « signor Prokouk ». (Sotto): Jiri Trnka, con i suoi collaboratori, studia l'impostazione di una scena del suo film Vecchie leggende ceche.

## PUPAZZI SULLO SCHERMO

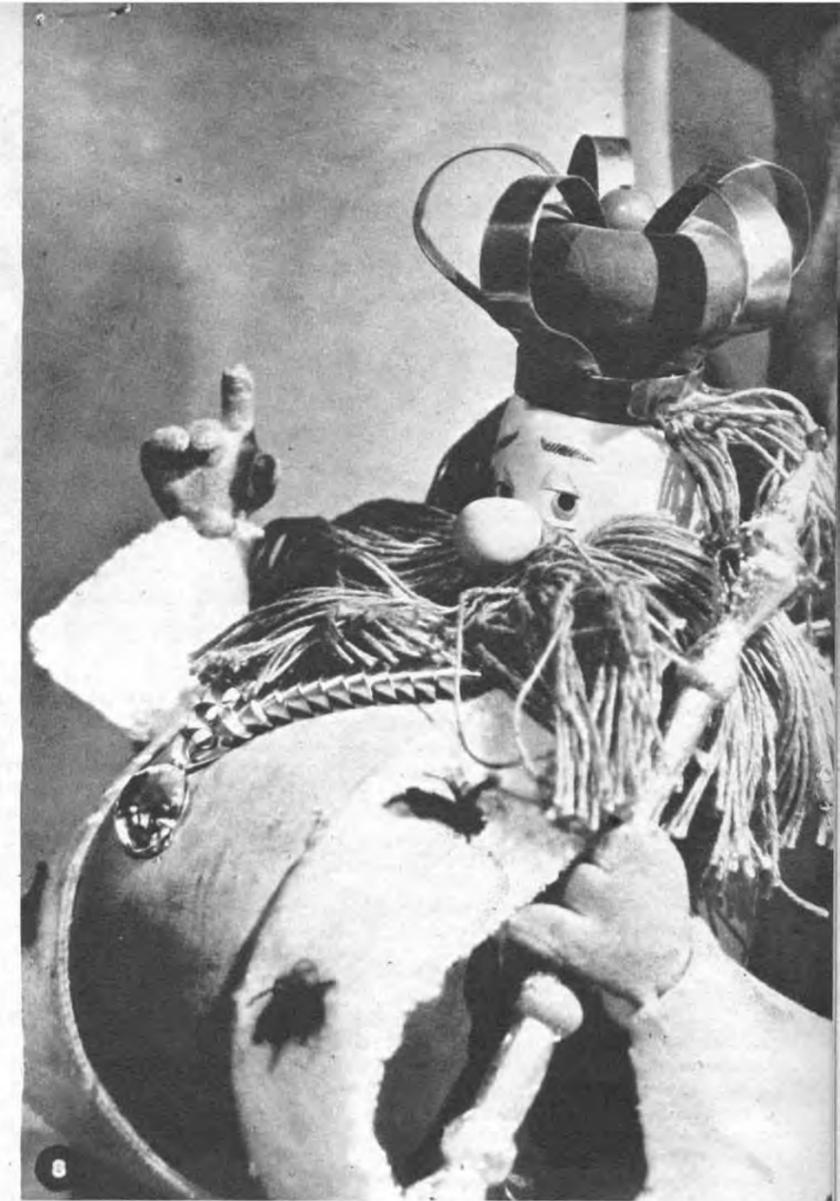
sto particolar genere di produzione cinematografica. Poco prima dello scoppio della seconda guerra mondiale Pal si trasferì negli Stati Uniti, e più tardi a Hollywood come specialista di film a trucchi. Nel periodo bellico ha lavorato come "esperto" alla realizzazione di film a tema utopistico, apportando un apprezzabile contributo alla soluzione dei problemi tecnici connessi alla realizzazione di film quali Destination Moon (RKM, Destinazione Luna, 1950) When Worlds Collide (Quando i mondi si scontrano, 1951) e The War of the Worlds (1952).

In Cecoslovacchia si occupò dei film di marionette Karel Dodal, il quale realizzò film di questo genere a carattere pubblicitario tenendo presenti i risultati conseguiti da Pal, e benché il suo estro fosse frenato dalle esigenze di coloro che gli commissionavano i film, sperimentò tra l'altro l'impiego del colore (Gasparcolor). Inoltre ot-

tenne anche apprezzabili risultati in alcuni esperimenti di film "astratti", sull'esempio di quelli di Fischinger e di Nagy. Poco prima dell'invasione nazista, nel marzo 1939, Dodal, insieme alla sua collaboratrice e seconda moglie Irene, lasciò la Cecoslovacchia emigrando negli Stati Uniti, ma non trovandovi condizioni favorevoli per il suo lavoro, dopo la fine del conflitto si trasferì in Argentina, dove realizzò modesti film pubblicitari.

Un'altra sua collaboratrice invece, Hermina Tyrlova rimase in Cecoslovacchia e lavorando per la Konzerindustrie di Zlin (ora Gottwaldov) trovò condizioni favorevoli alla continuazione della sua attività per la realizzazione di film di marionette. Essa poté così portare a termine, negli anni del conflitto bellico, un cortometraggio di marionette imperniato sulla figura della formica Ferda, che Ondrej Sekora aveva polarizzato in una serie di fumetti giornali-

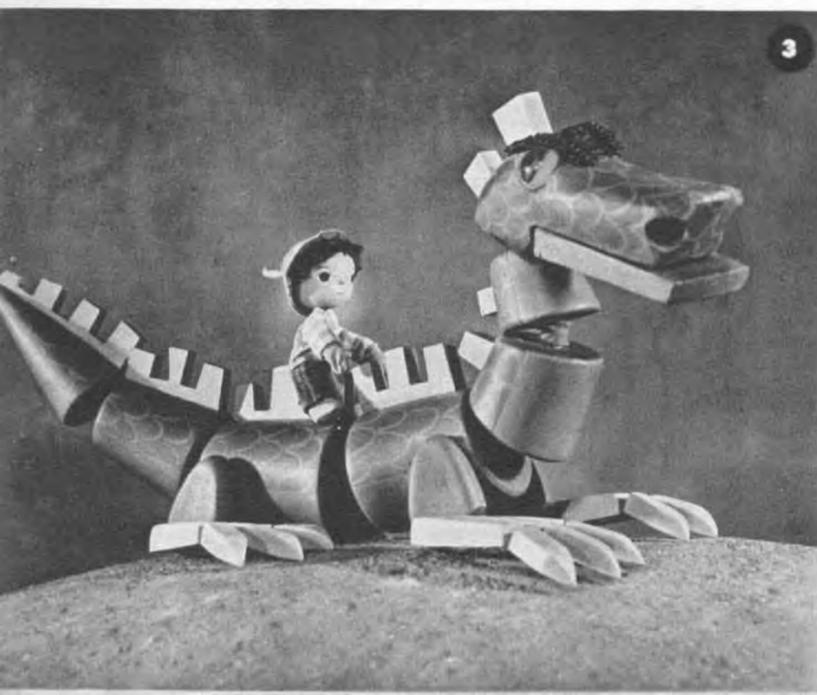
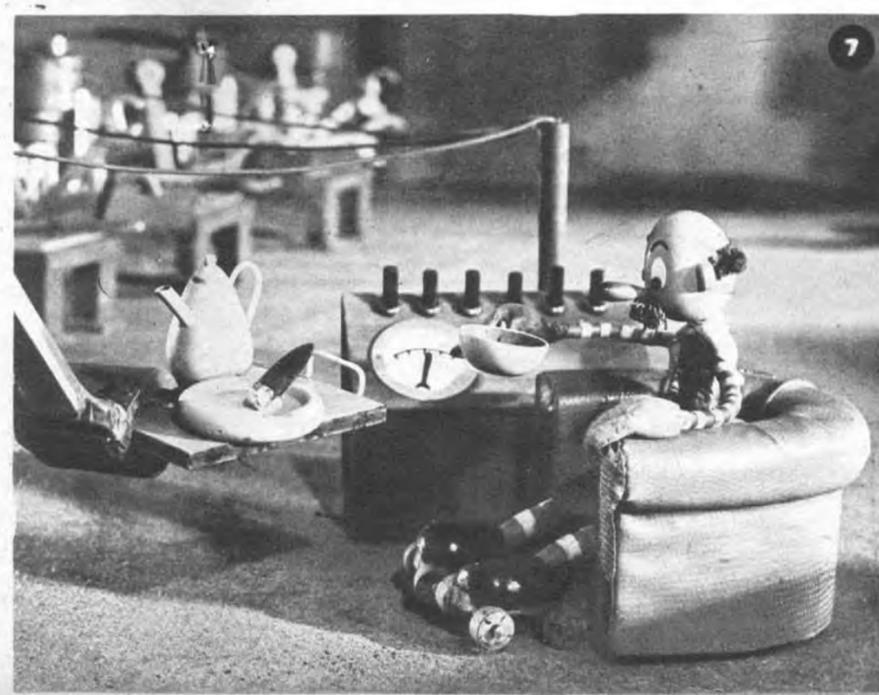




stici. Specializzatasi progressivamente nella realizzazione di film di marionette, la Tyrlova ottenne, dopo la guerra, apprezzabili successi anche in campo internazionale con *Vzpoura hraček* (La rivolta dei giocattoli, 1947), *Ukolébavka* (Ninna-nanna, 1947), nonché coi successivi *Nepovedeny peněcok* (La bambola mal riuscita), *Devit hmáčh* (I nove pulcini) e il più recente *Jedeveck jaho drch* (La ferrovia e il dragone) cortometraggi a sfondo moralistico specialmente destinati ai bambini; e nei quali la Tyrlova usò attori reali, di preferenza bambini, e marionette.

A Gottwaldov iniziò pure a farsi notare, accanto alla Tyrlova, il suo collaboratore Karel Zeman, il quale, resosi indipendente alla fine della guerra, dimostrò presto notevoli capacità ottenendo ottimi successi. Lavorando con la Tyrlova aveva debuttato con un film misto di attori reali e di marionette *Vánoční sen* (Sogno di Natale, 1946) e negli anni dal 1947 al 1949 ha realizzato una serie di cortometraggi di marionette imperniati sulla popolare figura del "signor Prokouk" e nei quali egli affrontava argomenti di attualità, quali la lotta contro la burocrazia, la raccolta della carta straccia, e così via. Più tardi — come ho già avuto occasione di ricordare anche nel mio articolo citato — Zeman riuscì a condurre a buon fine un audace esperimento, realizzando *Ilusc* (Illusione), un film interpretato da statuette di vetro, ottenute mediante un paziente lavoro di abilità e di fantasia. Nel 1950 Zeman portò a termine *Král Lávra* (Re Lavra), il cui soggetto era basato su un poema satirico della metà dell'ottocento, scritto da Karel Havlíček Borovský e riferentesi alla favola di re Mida e delle sue orecchie d'asino, e successivamente, dopo un cortometraggio di marionette ambientato in una fantastica atmosfera orientale *Poklad z Ptáčího ostrova* (Il tesoro dell'isola degli uccelli), Zeman ha portato la sua attenzione sulla realizzazione di film di marionette destinati, con l'aiuto d'una accorta tecnica dei trucchi cinematografici, a chiarire a scopo divulgativo problemi scientifici e popolari; uno di questi film è basato su un sintetico sguardo alla storia antichissima della terra.

Il favore incontrato in campo internazionale dai film cecoslovacchi di marionette è però prevalentemente basato sulle realiz-



(1) Una caratteristica inquadratura di *Il tesoro dell'Isola degli Uccelli*, di Zeman - (2) I due protagonisti di *Il canto della prateria*, di Trnka, gustosa parodia del «western» - (3) Il buffo e simpatico dragone di *La ferrovia e il dragone* - (4) Un'inquadratura d'un altro gustoso cortometraggio di Trnka: *L'usignolo dell'Imperatore* - (5) Due buffi personaggi di *Il romanzo del contrabbasso*, pure di Trnka - (6) Una scena del primo film di marionette di Trnka: *L'anno cieco* - (7) Lo spassoso «signor Prokouk», in uno dei cortometraggi di Zeman - (8) Il grosso Re Lavra, dell'omonimo film di Zeman - (9) Le statuette di vetro di Zeman in *Illusione*





Due inquadrature del recente lungometraggio di marionette di Trnka: Vecchie leggende ceche.

zazioni del pittore e disegnatore Jiri Trnka, di Praga, le quali hanno attratto l'attenzione della stampa cinematografica mondiale che se ne è ampiamente occupata. Jiri Trnka, che aveva lavorato a lungo come pittore e come illustratore, dal 1945 si è completamente dedicato all'attività cinematografica e i lettori di « Cinema » — sia per l'articolo già precedentemente ricordato che per un altro mio successivo articolo pubblicato sul n. 90 — conoscono già sufficientemente le sue numerose ed importanti realizzazioni, da Spalicek (L'anno ceco, 1947), a Cisaruv slavik (L'usignolo dell'Imperatore, 1949), a Bajaja (Il Principe Bajaja, 1949), ai tre cortometraggi Pisen prerie (Il canto della prateria), Román s basou (Il romanzo del contrabbasso) e Certuv mlyn (Il mulino del diavolo).

Oltre ad essersi dedicato in un primo tempo ai cartoni animati e poi ai film di marionette, Trnka ha pure intrapreso in questi ultimi anni un altro esperimento: la realizzazione di un film di "silhouettes" a colori: Cirkus. In questo nuovo campo — non devono essere dimenticati i film di "silhouettes" di Lotte Reininger, realizzati una ventina d'anni fa — Trnka è pure riuscito ad ottenere risultati efficaci, sia per la tecnica con cui ha animato i movimenti delle figure ritagliate nella carta, sia per il modo poetico con cui ha presentato l'ambiente. Proiettato in Francia il film ha avuto dalla critica francese buone accoglienze.

Dopo questo esperimento Trnka ha posto mano alla realizzazione del suo quarto lungometraggio di marionette: Staré povesti české (Vecchie leggende ceche), basato appunto su antiche leggende cecoslovacche raccolte da Alois Jirasek. Questo film — anche in relazione al suo difficile assunto — è riuscito una notevole affermazione verso la sempre maggior perfezione di questo tipico genere. L'intreccio, costituito da diversi episodi, comprende un insieme di avvenimenti e fatti leggendari attraverso i quali viene magistralmente descritta la vita, l'evoluzione, i fatti d'armi dell'antica gente slava che abitava la terra boema. Tutta l'azione si svolge in un realistico scenario naturale e la descrizione del formarsi e dell'evolversi delle colonie slave nei paesi cecoslovacchi vi è raccontata fedelmente.

La prima parte del film mostra l'arrivo dei Cechi nella loro patria, la fondazione dei primi villaggi e la morte del capo, da tutti amato, che aveva saputo condurre la tribù in un paese ricco di risorse naturali. Il secondo episodio racconta la leggenda del forte e coraggioso Bivoj che riuscì ad uccidere un terribile cinghiale che terrorizzava tutta la zona delle foreste demaniali del castello. I due episodi successivi sono dedicati alla storia della principessa Libuse che governava tanto saggiamente, ma che finì egualmente col prender marito al fine di porre il governo nelle mani d'un uomo. Questi, Premysl, d'origine contadina, è stato il fondatore della prima dinastia ceca, che ha regnato sino all'inizio del XIV secolo: segue poi il racconto della guerra tra gli uomini e le donne, che sin dall'inizio annunciava però una riconciliazione. La penultima parte del film presenta il regno del principe Kresomysl, durante il quale il popolo abbandonò il lavoro della terra per dedicarsi all'estrazione dell'oro nelle miniere del principe, contro cui si schierò Horymir. L'ultimo episodio narra infine la guerra vittoriosa condotta contro una aggressiva tribù confinante, quella dei Loutchans.

Ogni scena del film, che nel suo realismo si stacca dalla tipica fantasia del mondo delle quante, ed ogni pupazzo che vi agisce con movimenti tipici e caratteristici, ritraggono con efficacia i vari tipi di coloni e forniscono un'ampia prova della notevole capacità di Trnka.

Intervistato sulla realizzazione di questa sua recente fatica, Trnka ha dichiarato che un film su questo soggetto con attori normali « non sarebbe stata possibile perché ne sarebbe rimasto annullato il carattere patetico e mitico dell'opera. Ho supposto che lo spettatore crederà le marionette nel loro ruolo. C'era da correre evidentemente un gran rischio: quello di vedere le scene serie assumere un carattere grottesco. Ora che il film è terminato posso affermare che abbiamo risolto con successo questo problema ». A proposito della colonna sonora del film Trnka ha osservato che « la partitura musicale ha posto dei gravi problemi al compositore Vaclav Trojan. Occorreva creare una antica musica ceca che possedesse il carattere patetico degli eroi e, in certi punti, ricostituire artisticamente la

musica autentica d'allora. Per ciò che concerne il suono, s'è dovuto stilizzarlo in modo tale che non turbasse la stilizzazione delle varie sequenze e l'insieme degli episodi. Da questo punto di vista, Vecchie leggende ceche è stato il film più difficile che io abbia girato sinora ».

Interrogato anche sulle possibilità espressive dei film di marionette dopo i risultati raggiunti con questo suo ultimo film, Trnka ha soggiunto: « Sinora avevamo, nei nostri film di marionette, risolto tutto in modo poetico: non avevamo ancora trovato il modo d'esprimere l'azione sotto una forma drammatica ed epica. E' solo con Vecchie leggende ceche che ci siamo resi padroni di questo problema. L'eroismo ed il lirismo patriottico, che sono una cosa difficile in tutti i campi dell'arte, non erano certo scarsi in questo film, ed è stato arduo evitare che il patetico non diventasse talvolta troppo chiassoso.

« Lo svolgimento dell'azione vi è più rapido che in tutti i film precedenti, ed in ciò io scorgo un progresso. Le scene di massa sono pure state una novità per noi: realizzarle in un film di marionette senza rischiare di provocare una gran confusione è stato molto difficile. Così pure per quanto riguarda il commento parlato e i dialoghi: è la prima volta che abbiamo utilizzato le parole ed abbiamo escogitato diversi metodi per farlo ».

In Vecchie leggende ceche — come d'altronde anche nei suoi film precedenti — Trnka si rivela non solo grande pittore o grande cineasta, ma anche vero grande poeta: un poeta che ha superato da tempo tutti i problemi di un difficile e complicato bagaglio tecnico e che ha saputo ottenere insperati effetti dall'impiego del colore, dai metodi di ripresa e dal ritmo di montaggio. L'incontestato successo che Trnka ha conseguito con i suoi film di marionette sia in campo nazionale che internazionale è il risultato non soltanto della sua ricchissima arte e della sua inesausta fantasia, ma anche in particolari e favorevoli condizioni di lavoro che egli ha trovato nell'organismo della cinematografia di stato cecoslovacca.

E' attraverso l'ingegno di questo realizzatore e in grazia delle sue ricche possibilità che la grande tradizione dell'arte popolare cecoslovacca può raggiungere la sua più alta espressione.

JAROSLAV BROZ



LA MORTE di Vsevolod Pudovkin viene appresa con profonda amarezza da quanti riconoscono in qualcuna delle sue produzioni, al tempo del muto, le qualità essenziali di quelle quattro o cinque opere, che sono valse a consolidare definitivamente il cinema come fatto estetico. E' invece la sua posizione di teorico che merita oggi un necessario aggiornamento, con l'intesa che questo naturalmente non ha nulla a che vedere con l'arte del grande regista scomparso.

I recenti studi della scuola critica americana, di Henry Agel, di James Card e del compianto Theodore Huff rivendicano definitivamente, sulle basi di fatti e di dati inoppugnabili, a David W. Griffith il merito di aver creato lo stile nuovo dell'arte cinematografica, fondato sulla nozione tecnica e funzionale del montaggio; al momento stesso in cui appare evidente come le famose priorità, in materia, attribuite alla scuola inglese dal mio amico Roger Manwell e da Georges Sadoul, anche se ammissibili (il che è lungi dall'esser provato) non hanno esercitato, per ragioni di tempo e di luogo, alcuna influenza effettiva nella storia dell'arte. Il che vale a convalidare il giudizio del nostro grande Pasinetti, che se Griffith non è proprio il creatore di tutte le figure originali del linguaggio cinematografico egli è stato il primo ad applicarle consapevolmente, costantemente, con un complesso giuoco di sottili esperienze, che hanno costituito per tanti e tanti anni il proprio patrimonio della lingua e dell'arte cinematografica.

Escluso quindi che il montaggio sia stato

## TEORIA E ARTE NELL'OPERA DI PUDOVKIN

una invenzione della scuola russa, il ruolo dei suoi grandi maestri di Vertoff, di Pudovkin, di Eisenstein appare sempre più quello, di più o meno geniali sistematori. Infatti la teoria di Pudovkin secondo cui « la realtà esiste solo nei pezzi di pellicola ma il regista accorciandoli o allungandoli e poi legandoli crea la realtà dell'opera d'arte » non è che la tarda codificazione (1926), neanche molto felicemente formulata, dei principi griffithiani applicati sedici anni prima. E se i più importanti metodi di montaggio sostenuti da Pudovkin sono l'antitesi, il parallelismo, l'analogia e il leitmotiv occorre riconoscere che gli esempi esistono tutti nelle opere di Griffith in quel periodo davvero stupefacente della sua attività creativa (per quanto riguarda lo spirito delle applicazioni tecniche) che va dal 1908 al 1910. Così l'antitesi ed il parallelismo sono evidenti nella famosa sequenza di *The Lonely Villa* (1909) in cui appaiono le due visioni alternate della famiglia assalita dai banditi e del marito che corre per

salvarla, mentre l'analogia viene applicata in *Thread of Destiny* (1910) nella scena detta della missione di S. Gabriele, dove gli oggetti inanimati (croce, pietra, edicola, breviario) non hanno più il solo valore plastico, ma altro ne acquistano, psicologico e drammatico, in raccordo con l'azione. E ciò perché dice, Griffith, *le cose sono capaci di illustrare allusivamente una situazione umana con una suggestione, assai maggiore che il volto degli attori.*

Naturalmente questa messa a punto non vulnera affatto ciò che a noi veramente interessa di Pudovkin e cioè la sua arte. Anzi ci sentiamo di essere d'accordo sia con lui che è il teorico della sceneggiatura di ferro, la quale tutto predispone prima che il regista entri nel teatro di posa, sia con Eisenstein per cui al contrario l'opera d'arte si attua al momento della sua realizzazione, a condizione che il primo riesca a darci un capolavoro come la *Madre* e il secondo, qualcosa come l'*Incrociatore Potemkin*. Questo lo abbiamo già detto in altra sede.

(Sopra: a sinistra): Pudovkin al lavoro; (a destra): un'inquadratura di Tempeste sull'Asia.  
(Sotto): Due momenti del film *La madre*, uno dei più importanti capolavori della scuola sovietica.



Ma lo stesso è a ripetere per la teoria dello asincronismo secondo la quale l'impiego del mezzo sonoro (inteso da Pudovkin come contrappunto auditivo) deve avere un senso distinto e separato da quello visivo se non addirittura contrario. A parte che neanche tale teoria è di esclusiva applicazione russa essendo stata propugnata quasi contemporaneamente dagli inglesi (Grierson, Cavalcauti, Cooke, Watt) col nome di *dottrina del suono complementare* è chiaro che essa può esser vera per le applicazioni che Pudovkin ne fa nel *Disertore*, e non esserla a proposito dei magnifici corali di *Alleluiah!* di King Vidor dove una mirabile contestualità tra parole, suoni e visioni (e quindi niente asincronismo) rende magistralmente la frenesia mistica della barbara Apocalissi negra.

Sgombrato così il terreno da questa fastidiosa messa a punto, cedo il passo ai ricordi del mio primo incontro con l'opera del grande regista russo quando nell'estate del 1934 ero imbarcato a bordo del « Nettunia » e diretto a Odessa, per compiere un servizio di informazioni cinematografiche affidatomi da un quotidiano.

Tutte le sere a bordo durante la traversata c'era spettacolo di cinema. Verso il crepuscolo lo schermo veniva issato a metà dell'albero di prua e sotteso, come una capricciosa gomina lungo il sartame di un veliero ottocentesco. La tela palpitava al vento ma col calare della notte essa sembrava addirittura librata tra le costellazioni, non più come una tremolante illusione umana, ma come un acceso spettacolo del rutilante cosmo. Su questo schermo appariva in un certo momento la coppia umana e l'uomo dichiarava alla donna di non poter vivere senza di lei. Al certo queste frasi mormorate con tenace convinzione sotto l'infinita volta del cielo, sembravano destinate ancora una volta a convincermi che l'uomo è sempre la misura del mondo. Ma soprattutto il loro patetico inconfondibile che si inscriveva senza sforzo nell'ordine delle cose celesti cancellava l'impressione del mio smarrimento, della mia soggezione e della mia paura di fronte alla immensità soprastante al momento in cui la dichiarazione d'amore si inscriveva sulla carta luminosa della notte, come una verità non meno importante del cammino degli astri.

Fu così che sbarcai a Odessa dove venni affidato ad una gentile accompagnatrice con la quale in verità ero libero abbastanza di andare dove mi piacesse.

Una sera le chiesi quali film ci fossero da vedere. « Questa sera », mi rispose la ragazza, « presentano una produzione di Pudovkin. E' una pellicola che risale ancora al tempo del muto ma vale sempre la pena di tornarci ». Accettai senz'altro l'invito. Accedemmo più tardi su una grande terrazza a mare, dalla quale era visibile la celebre scala del film di Eisenstein, da lui trasformata nel caleidoscopio in follia di tutti gli orrori e le crudeltà dello spirito di sopraffazione. Ma quella sera io non riuscivo a fermare il pensiero nel ricordo di queste visioni disperate. La proiezione era offerta gratis ai lavoratori ed essi affluivano lentamente verso il mare da tutte le parti della

città. La notte era mite. Il vento nelle foglie del giardino pareva senza voce. L'armonia della lingua russa dava l'impressione a me che non la conoscevo, di tutto il miele musicale della parlata greca classica, appresa negli anni della scuola.

Intanto e nell'attesa mi ritornava alla mente la dichiarazione fraterna di Pudovkin che cioè nella *Madre* egli avesse voluto dare una testimonianza soprattutto umana di alcuni avvenimenti di questo periodo e delle idee che a proposito di questi episodi avevano occupato profondamente il suo spirito. Mi fu poi facile seguire la vicenda attraverso il romanzo di Gorki. In fondo Pudovkin ripresentava sullo schermo la stessa trama del libro e cioè quella di una povera donna del popolo che allarmata per la vita del figlio, iscritto ai movimenti rivoluzionari, pensa di denunciarlo per sottrarlo a pericoli e rischi maggiori. Ma poi questa febbre di egoismo materno, selvaggio e sublime come un canto dell'istinto si illumina alle luci della coscienza che in lei gradatamente si sveglia, della condizione disumana e disperata di tanti altri figli del popolo, fino a trasformarsi in una foga di mistica esaltazione.

Le prime immagini evolvono con pesante lentezza. Apparivano dei campi di nuvole come segno di una fatalità angosciosa ed imminente di fronte alle troppe primavere terrestri troppe volte celebrate, secondo mi spiegava la mia ospite nel tradurre la bella didascalia del testo originale. Ma poi a poco a poco la visione cedeva il campo al semplice dramma umano. Si vedeva la casa ove la madre era sola ed il piccolo stillicidio di una fontana descriveva l'idea fissa che la tormentava e che prendeva nel suo cuore l'accento dispotico e familiare delle cose stesse che la circondavano. Mi accorsi allora come fosse proprio un privilegio di Pudovkin quello di caricare di sentimento qualunque immagine prima di trasmetterla. Per questo mi sembrava che quella sera la sua umanità parlasse direttamente al mio cuore come se tenessi la mia mano nella sua e la sentissi calda di sangue; e ancora vedessi i suoi occhi scintillanti nella notte.

Seguivano le sequenze dell'angoscia e della paura, le scene della rivolta dei prigionieri, nel lurido cortile di caserma ove essi appaiono aggruppati alle prime luci dell'alba. E poi quella della perquisizione nella *isba*, ove solo un morto appare lungo e coperto dal lenzuolo, immagine stessa dell'uomo rivelata nella estrema povertà come da qualcosa, si disse, che fosse destinato a sopravvivergli. Fino al momento della liberazione di Balatoff in cui le visioni di un ruscello primaverile, di un volo di rondini e dei zampilli d'acqua si aprono sullo schermo come un bouquet di sentimenti. Ritrovavo così sulla bianca tela esposta all'aria aperta la stessa impressione solamente umana del mondo, già provata a bordo, come se l'uomo fosse sempre la misura dell'universo, anche al cuore della rivoluzione in marcia. E un grande conforto scendeva nel mio cuore per il succedersi di queste belle immagini delle quali pure le più cruente apparivano sempre calate nel più profondo dello spirito dell'artista, anche nei frequenti e più accesi passaggi del dolore e dell'esaltazione.

Quanto alla goccia d'acqua « celebre se-



Due scene del film *La fine* di Pietrotto.



quenza realistica, che dà l'effetto di sentirsi cadere », ricordavo come Chopin a proposito di quella della sua famosa composizione avesse sempre negato di averla sentita. E che si offese, anzi, quando la Sand ebbe a parlargli di armonia imitativa e si ribellò con tutte le sue forze contro la puerilità di questo realismo auricolare. Ma chi sa poi se al tempo di questa produzione (1926) i russi fossero certi di fare deliberatamente dei film realisti e socialisti. Io non credo, io credo che la loro posizione doveva essere quella degli italiani quando Rossellini girava « Paisà » senza sapere di fare un film neo-realista. I guai sono cominciati per noi e per i russi quando ci siamo messi di proposito a fare delle produzioni con l'intento di uniformarci alle norme del realismo so-

cialista... o del neo realismo. Ma questo è un altro discorso.

Devo però confessare che quello che a me più piace in Pudovkin è proprio questo studio dell'uomo isolato al cuore della massa, a cui partecipa, che appare anche nel film seguente *La fine di Pietroburgo*; e queste reazioni del singolo al centro dell'azione collettiva, questa specie di febbre della solitudine descritta pure dal Malraux nella « *Condition humaine* ».

In nessuna maniera riesco a fermare la mia attenzione sullo spirito di propaganda. Così dopo lo spettacolo, passeggiammo a lungo tra le sagome dei battelli mercantili in costruzione, a cui proposito mi viene oggi alla mente ciò che ha detto di recente Braque:

« Per comprendere il mistero dell'arte », egli spiega, « voi avreste dovuto passare la vostra infanzia in una città di marinai e pensare a vivere in funzione dei battelli. Sapreste allora che per varare una nave è necessaria una impalcatura di legno e di assi. Ma quando la nave prende il mare essa se ne sbarazza, altrimenti non potrebbe mai prendere il largo. Ebbene, in arte è lo stesso. L'idea è come l'impalcatura, ma poi l'opera scivola su di essa e diviene arte. L'idea scompare e l'opera resta. Perché è l'opera che resta, mentre l'idea è pericolosa. Bisogna lasciare l'idea anche se ci si è appoggiati. Non si deve restare prigionieri dell'impalcatura. L'opera è finita quando l'idea è scomparsa, al momento, cioè, in cui le forme l'hanno realizzata e rimpiazzata ».

Penso che anche oggi sia questo il migliore elogio del grande artista scomparso, le cui opere possono essere viste con perfetta tranquillità d'animo e senza trabocchetti intenzionali da quanti credono che la produzione russa non possa essere ritenuta una enciclopedia di troppi volumi, tutti della stessa lettera.

Questo naturalmente non impedirà a molti di commemorare Pudovkin come un maestro del neo-realismo socialista, e tanto meno a me di credere a proposito del grande regista a quello che diceva Vogüe dell'opera di Tolstoj: « Io non ho paura di andare in fondo al segreto di Tolstoj e verificare il risultato che io trovo all'estremo di ogni inchiesta letteraria: quale che sia l'etichetta, ogni grande autore che parla al cuore dei suoi simili è necessariamente un idealista ».

**ROBERTO PAOLELLA**



(Sopra): Un'altra inquadratura di *La madre*, e (sotto) una del successivo film di Pudovkin, *Il disertore*. (In fondo alla pagina): Due inquadrature dei più recenti film realizzati da Pudovkin, una da *L'ammiraglio Nankimov* (fotografia a sinistra) e una da *Suvorov* (fotografia a destra).





I tre firmatari del manifesto dell'asincronismo (da sinistra a destra): Sergei M. Eisenstein, Grigori V. Alexandrov e Vsevolod I. Pudovkin.

# VENTICINQUE ANNI DA UN MANIFESTO

RICORRE il 20 luglio prossimo il venticinquesimo anniversario del manifesto dell'asincronismo. Esso apparve infatti, col titolo « Saviavca », a firma di G.V. Alexandrov, S.M. Eisenstein, V.I. Pudovchin, sul n. 32 della rivista moscovita « Gissn Iscusstva », in data 20 luglio 1928. Nessun altro scritto ha avuto, come questo, tanta influenza sulla storia dell'arte cinematografica. Esso è troppo noto ai lettori provveduti perché ne riportiamo il testo (d'altronde già apparso in due differenti traduzioni italiane, rispettivamente in « Cinema » n. 108, v. s. e in « La critica cinematografica » n. 6) perché ne riassumiamo comunque il contenuto. Ci sembra piuttosto interessante riesaminarne il valore e il significato nella prospettiva odierna della storia del cinema.

Per valutare nella sua giusta misura l'importanza del manifesto e la sua funzione specifica, bisogna riportarsi all'epoca in cui apparve, al clima di disorientamento estetico degli inizi del cinema sonoro. Le prime applicazioni creative del nuovo mezzo, che andavano alla ricerca di effetti puramente spettacolari, sternuti e spari, poi il parlato al cento per cento, sembravano denunciare un irrimediabile regresso artistico, o meglio un « impasse ». Charlie Chaplin aveva detto di detestare il cinema parlato; René Clair l'aveva definito « monstre redoutable, création contre-nature »; D.W. Griffith aveva indicato la scappatoia di contenerne l'applicazione entro gli schemi tradizionali del muto: « Dobbiamo continuare a servirci della tecnica attuale del cinema muto, tecnica che ha condotto a ciò che è, limitandoci ad aggiungervi la parola. Il film parlato non può infatti riuscire, a mio parere, se non consista essenzialmente in un film muto al quale il dialogo sia venuto ad aggiungersi; dobbiamo conservare la stessa velocità, lo stesso movimento drammatico, lo stesso senso di vita e il medesimo ritmo del film attuale ». Non si capiva insomma in qual modo il sonoro potesse inserirsi fra i mezzi espressivi del cinema. Il merito fon-

fu appunto quello di intuire la funzione espressiva del suono cinematografico, ossia di indicare una connessione creativa specifica tra il suono e l'immagine.

E' noto che quest'intuizione fu enunciata a priori, come risultato d'una ricerca puramente teorica. Come riconosce il manifesto stesso, nel 1928, in Russia, non era stato ancora prodotto alcun film sonoro, né era stata avviata alcuna ricerca concreta in tal senso (il primo film sonoro russo doveva apparire solo nel 1930); perciò, se si pensa che la prima proiezione mondiale del primo film parlato, *The Jazz Singer*, ebbe luo-

**Il «manifesto dell'asincronismo» ripropone ancora oggi posizioni polemiche di partecolare attualità**

go a New York il 23 ottobre 1927, si può dedurre che, molto probabilmente, il 20 luglio 1928 nessuno dei tre firmatari del manifesto aveva ancora assistito alla proiezione d'un film parlato. Può quindi sembrare strano che la soluzione del problema del sonoro sia venuta proprio dalla cinematografia russa che appariva tecnicamente, la più impreparata ad accogliere il nuovo mezzo. In realtà il fenomeno è meno strano di quanto sembra. Fra i caratteri specifici della scuola russa del muto era una forte impronta speculativa, uno spirito sistematico, incline ad affiancare i risultati creativi con enunciazioni teoriche, le quali spesso costituivano il risultato di ricerche sperimentali. Si pensi, per esempio, alle teorie sul montaggio di Culescirov e Pudovchin, ai loro esperimenti sul montaggio della recitazione, al saggio di Eisenstein sul montaggio dialettico, ecc. In fondo, si può dire che le realizzazioni più alte della scuola russa, si reggono su un felice — anche

se precario — equilibrio fra la concretezza del sentimento creativo e, viceversa, la consapevolezza critica che avvolge tale sentimento; questo conferma quella e quella contribuisce ad alimentare questo (quando non ne raggela il nucleo intimo in una ricerca speculativa o sperimentale): dalla intuizione fantastica alla formula, per i registi russi, il passo è breve; e viceversa. Fra tutte le scuole del muto, quella russa era dunque quella che aveva più chiaro il concetto d'una poetica peculiare del cinema; nessun'altra cinematografia aveva, come quella russa, sentito e approfondito i problemi del linguaggio in una ricerca sistematica sfociata in un'ampia e lucida trattazione teorica (valgano per tutti gli scritti di Eisenstein e Pudovchin).

Fondamento di questa poetica era, com'è noto, il montaggio. *Il montaggio è la base estetica del film* aveva scritto Pudovchin. Per la scuola russa questo era un assioma lapalissiano e fondamentale. E' proprio dal montaggio che prende le mosse il manifesto dell'asincronismo.

Com'è noto — esso dice — *il mezzo fondamentale e unico, per il quale il cinema ha raggiunto un così alto livello espressivo, è il montaggio. Il progresso del montaggio, in quanto mezzo espressivo è l'assioma indiscutibile su cui si basa ogni possibile sviluppo dell'arte cinematografica... Per lo sviluppo futuro del cinema i soli fattori importanti sono quelli volti a rafforzare e a sviluppare il montaggio espressivo e i suoi possibili modi*. E' appunto questa unilateralità di visione della scuola russa di fronte al linguaggio cinematografico, che spiega la prontezza e, diremmo quasi, la fatalità della sua reazione di fronte al sonoro.

La lezione fondamentale del manifesto è nell'intuizione del suono come elemento di montaggio. Donde appunto la « non-coincidenza » o « asincronismo »: « solo l'impiego contrappuntistico del suono rispetto al film offre possibilità di nuove e più perfette forme di montaggio. Quindi le prime esperienze del sonoro devono essere dirette ver-

so la non-coincidenza con le immagini. Solo questo sistema di montaggio porterà alla creazione di un nuovo contrappunto orchestrale di immagini visive e di immagini sonore».

Alla base dell'asincronismo è, in fondo, un'esigenza essenzialmente ritmica, l'esigenza, tipicamente russa, di rispettare la struttura « quantitativa » del montaggio. Nel buon cinema russo, tale struttura non era fine a sé stessa, ma anzi adempiva ad una precisa funzione narrativa che, a sua volta, si ispirava alle ragioni dell'emozione psicologica. Ciò vale anche per il montaggio del film sonoro, il cui asincronismo risponde anzitutto ad una selezione emotiva del suono. A certi rumori insignificanti non facciamo infatti attenzione nemmeno nella vita.

Scrivono Pudovchin: « Il sincronismo solo eccezionalmente corrisponde alla percezione... Continuamente ci imbattiamo in due ritmi, il metro ritmico del mondo obiettivo e il ritmo con cui osserviamo questo mondo. Il mondo è un ritmo pieno, mentre gli uomini ricevono solo un'impressione parziale di questo mondo attraverso i loro occhi e i loro orecchi ».

Più tardi, Balász e Spottiswoode chiariranno le ragioni fisiologiche di tale selezione e, più generalmente, del montaggio sonoro, il cui ritmo deve adeguarsi al ritmo percettivo dell'udito, notevolmente più lento di quello della vista: « I primi problemi del montaggio sonoro — scrive Balász — ce li pone l'insufficienza del nostro udito ». Lo sfasamento ritmico delle due sfere sensorie si compone appunto nell'asincronismo o meglio nel contrappunto dialettico.

Il metodo dialettico non era nuovo nel cinema russo. Non esso costituiva, sul piano ideologico, uno dei presupposti fondamentali della sua ispirazione marxista, ma su di esso si basava anche, sul piano formale, uno dei procedimenti di montaggio — quello cosiddetto delle attrazioni — più familiare ai registi russi. Il manifesto dell'asincronismo non fa che estendere ai rapporti fra immagine e suono quel montaggio dialettico che, nel film russo muto, presiedeva ai rapporti fra le singole inquadrature.

Giova ricordare che, in Russia, ricerche del genere avevano dei precedenti specifici nel campo della regia teatrale. Il montaggio delle attrazioni era già noto a Meyerhold e Eisenstein ne teorizzava prima di entrare nel cinema. Egualmente il concetto di asincronismo audio-visivo era già stato affrontato da Tairov che, nel suo libro « Il teatro liberato dalle catene », scrive:

« Nel campo del ritmo il teatro fa soltanto ora i primi passi, ma già si può intravedere lo splendido futuro di questa nuova capacità di cui l'attore si va impadronendo. Parlo del tempo quando il teatro e l'attore si saranno completamente impadroniti del ritmo si da essere in grado di creare non solo un'azione che si svolga con lo stesso ritmo della musica, ma anche un'azione che si svolga in modo altrettanto logico e musicale, ma con un ritmo divergente dalla musica. Questa nuova aritmia visiva ed acustica ci darà delle gioie creative finora certo mai provate ».

È interessante rilevare gli sviluppi essenzialmente narrativi che il manifesto e, specialmente la sua intuizione dialettica, hanno

avuto nel cinema russo. Approfondendo i principi del manifesto e esemplificando dal suo film *Il disertore*, Pudovchin teorizzerà una dialettica fra immagine e suono in cui, per esempio, la prima esprima la realtà obbiettiva e il secondo la valutazione soggettiva di quella realtà. Pudovchin stesso citerà, da *Il disertore*, la sequenza della dimostrazione operaia, in cui la musica esprime appunto la valutazione soggettiva degli avvenimenti: quando la dimostrazione viene dispersa dalla polizia, il ritmo della musica non si affloscia ma anzi aumenta il suo crescendo che raggiungerà il culmine nella scena seguente, quando gli operai riprenderanno il sopravvento e conquisteranno definitivamente la piazza. Con queste applicazioni, derivate dal manifesto, il cinema russo portò a una maturazione conclusiva la sua particolare lezione narrativa. Vista in prospettiva, la scuola russa rivela un orientamento spiccatamente narrativo: sull'insegnamento di Griffith, essa innestò ricerche e procedimenti che, pur schiudendo nuovi elementi d'ispirazione e di linguaggio (la « tesi » e il montaggio dialettico), non si scostavano sostanzialmente da quella formula di narrativa filmica maturata, con Griffith, dalla letteratura vittoriana (si ricordino gli scritti di Eisenstein su Griffith e Dickens). Per inciso, questo retroscena chiarisce anche la crescente propensione dell'ultimo cinema sovietico verso modi sempre più scopertamente vittoriani (cioè borghesi). Sicché uno dei ruoli specifici che la scuola russa esercitò nella storia del cinema muto, sembra essere quello di aver ristabilito — proprio attraverso procedimenti sperimentali e di avanguardia — le ragioni della narrativa, in opposizione alla polemica antinarrativa dell'avanguardia francese. Il manifesto dell'asincronismo costituì appunto il momento culminante e, in un certo senso, conclusivo di tale funzione. Alexandrof, Eisenstein e Pudovchin intuirono subito quale apporto — soprattutto d'ordine didascalico — il sonoro e specialmente il parlato potevano dare alla soluzione dei problemi della costruzione narrativa del film. Dice infatti il manifesto che, grazie al sonoro, « sarà possibile superare una serie di ostacoli diversamente insormontabili. Il primo impedimento è il cafarao esplicativo che obbliga a sovraccaricare il film di scene, altrimenti inutili, e ne rallenta il ritmo. Giorno per giorno i problemi posti dai nuovi temi e dai nuovi soggetti diventano più complessi. E i tentativi che si sono fatti per risolverli con mezzi unicamente figurativi o li hanno lasciati insolubili o hanno portato a una simbolica troppo fantasiosa. Il suono, considerato, come deve, nuovo elemento di montaggio, e come elemento indipendente dall'immagine visiva introdurrà inevitabilmente un mezzo nuovo estremamente efficace per esprimere e risolvere i complessi problemi contro i quali urtava la realizzazione per l'impossibilità di trovar loro una soluzione mediante i soli elementi visivi ».

Col manifesto, il cinema russo gettò insomma le basi d'un racconto audio-visivo posto nei termini d'una poetica fonofilmica originale e autonoma; coerente, anche in questo, a quella che era la posizione tradizionale della scuola, posizione di positivismo formale, legata ai « generi » e quindi al concetto dello « specifico filmico ». I russi capirono subito quale pericolo rappresenta-

va il sonoro per l'autonomia espressiva del cinema. Il manifesto intese appunto reagire contro « rinnovati tentativi di invasione dello schermo da parte del teatro ». Le parole di Alexandrof, Eisenstein e Pudovchin precisano dunque i fondamenti d'una polemica, o meglio d'un dilemma, che era destinato a seguire il cinema sonoro durante tutta la sua storia.

Oggi, questo dilemma sembra riproporsi in termini di particolare attualità, di fronte agli orientamenti di certa teoria che tende a negare l'originalità espressiva del cinema e a svincolare quindi l'impiego del sonoro da ogni subordinazione al montaggio visivo. Dopo venticinque anni, il valore polemico del manifesto dell'asincronismo, rimane quindi pienamente e specialmente attuale.

FRANCO VENTURINI



(Dall'alto in basso): Due inquadrature di *Il disertore*, film nel quale Pudovchin ha realizzato una dialettica fra immagine e suono e uno di *Il Comico*, primo film sonoro di Alexandrof.





sione sino a dare l'impressione di una creazione simultanea; dalle monellerie, nel viaggio di ritorno in collegio, fino alle ultime scene con la ribellione dei ragazzi e la lotta sui tetti non vi è mai un attimo d'indecisione, fra il regista e il musicista, ma una aderenza continua, mirabile specialmente quando Vigo s'abbandona al suo meraviglioso mondo poetico, nella lenta processione a lume di torce, e la musica allora vien fuori strana, come udita in sogno, in una insolita visione. Ricercando un adeguato contrappunto musicale al lento ritmo della azione, Jaubert ideò il tema per quella sequenza alla rovescia e richiese che durante il missaggio il *track* scorresse all'indietro. La musica di *Zéro de Conduite* ebbe un successo completo e da allora Jaubert fu considerato come il più importante compositore di musiche per film.

Durante la passeggiata, i ragazzi devono cantare una delle composizioni di Jaubert. Vigo aveva un amico, Charles Goldblatt,

scibili il parroco dell'*Age d'Or*, i guanciai che perdono le piume di *The Gold Rush*, la ribellione nel refettorio di *The Big House* (e di *The Road to Life*), la disgraziata cerimonia inaugurale di *A Nous la Liberté*, ecc. ecc. (omissis per ragioni di spazio).

Sempre in quel periodico e sotto il titolo di « Le Tribolazioni della settimana » è detto che « Monsieur Vigo, figlio di Almercyda, si è gettato a capofitto nel cinema. Ma ha perso il controllo di se stesso ed è malamente ruzzolato senza salvare neppure la faccia ».

La settimana seguente *Le Huron* ritornò all'attacco. « Da oggi », profetizzò ben lungi dalla verità, « tutti i critici dovranno trattenere il fiato davanti a un lavoro incongruente qual è *Zéro de Conduite* di Jean Vigo. E non dite che noi si esagera. Può essere che il film volesse dire qualcosa in linguaggio cinematografico. Ma da come lo abbiamo visto noi non è altro che ridicolo, detto e ripetuto. Noi viviamo in un'epoca

## JEAN VIGO ZÉRO IN CONDOTTA

### II

Vigo si rivolse a Maurice Jaubert, che gli era stato presentato da Jean Painlevé e da Storck, perché gli scrivesse la musica. Nei due anni precedenti Jaubert aveva scritto soltanto una musica per film, precisamente per il cortometraggio di Storck, *Ostende, Reine des Plages*, di cui Painlevé aveva curato il sonoro. All'inizio del 1933 la sua produzione si limitava a una sinfonia, *Le Jour* composta nel 1931, e stava lavorando in quel tempo a una *Suite Française*. Si era però già dimostrato contrario a quella maniera musicale che ha la sua serie d'oro con i trionfi di Schönberg, Hindemith, Stravinsky oppure con la sensualità della nuova scuola francese. Egli non richiedeva alla musica una pura, astratta perfezione. Anzi era ossessionato dalla idea, sentita come una necessità, di stabilire un rapporto tra le esigenze sociali e quelle estetiche. Perciò il film sonoro gli apriva nuovi orizzonti che non sconfinavano dal suo mondo ideale.

In un articolo abbastanza recente Joseph Kosma ha rievocato il disprezzo per non dire l'indifferenza con cui i compositori accolsero le prime manifestazioni dei commenti musicali. Questi erano nient'altro che la fedele e solo più sonora riproduzione di quegli accompagnamenti musicali che si eseguivano ai tempi del cinema muto. Ancora oggi, purtroppo, molti sono rimasti in quell'ordine di idee. Ma Jaubert era di parere nettamente opposto. « Basta », diceva, « con le scale ascendenti se uno deve salire per una scala o con le scale discendenti se deve discendere ». E si diede a studiare una corrispondenza tra i film che vedeva e l'ispirazione musicale.

Il soggetto di *Zéro de Conduite* gli piacque. Il credente Jaubert e l'ateo Vigo avevano la stessa visione della vita, cioè la medesima nobiltà di sentire e un autentico rispetto della giovinezza. Per tutta quanta la musica di *Zéro de Conduite*, Jaubert procede d'accordo con Vigo, con tale compren-

che possedeva l'estro del poeta, e l'invitò a scrivergli le parole. Goldblatt capì ciò che da lui si voleva e scrisse i versi d'una canzone vivace, irresistibile, divertente e originale.

Solo alla fine di marzo il film poté dirsi terminato anche nel montaggio. Fu presentato per la prima volta il 7 aprile 1933, in visione privata al *Cinéma Artistique*, in rue de Donai, alle sei e un quarto di sera. A tal proposito sono state raccontate molte inesattezze. Allorché nel 1950, *Zéro de Conduite* fu di nuovo proiettato in alcuni circoli del cinema o in qualche riunione culturale a Parigi, si disse che alla prima rappresentazione era intervenuto il fior fiore della letteratura francese e del mondo artistico, e che alla fine dello spettacolo tutti questi illustri personaggi se ne andarono, seguendo l'esempio di Gide e di Claudel, senza che a nessuno venisse in mente di stringere la mano al regista, tanto il film era parso mediocre.

A dire le cose come furono veramente, anche se molti furono gli invitati essi però non rappresentavano né per il numero, né per la qualità, il fior fiore dell'intelletto parigino. Stando alle dichiarazioni di qualcuno che, a quel tempo, era il portavoce di certi ambienti letterari e giornalistici, si può avere notizia anche della disapprovazione ufficiale di Georges de la Fouchardière. Il critico che si celava dietro lo pseudonimo di Belzebù nel periodico satirico *Le Huron* racconta che il vecchio anarchico nonché scrittore pacifista si alzò prima ancora che la proiezione fosse terminata e « sollevò le mani verso il supremo tetto del cinema, poi arruffandosi la barba contropelo e con il cappello di traverso disse ai cospicoli che pendevano dal suo labbro: "rigurgito di cloaca!" ».

Lo stesso critico continua: « ...egli (Vigo) essendo stato scritturato per raccontare una storia di ragazzi l'ha bellamente sostituita con una bizzarra miscellanea comprendente le trenta situazioni del film di *avanguardia*, dove sono facilmente ricono-

nella quale un regista deve dimostrare tutto il suo ingegno facendo un film commerciale e non combinando uno di quegli esperimenti cosiddetti d'*avanguardia*, che ormai hanno fatto il loro tempo ».

Questi ritagli rivelano fin d'allora l'equivoco in cui è incorsa anche certa critica contemporanea, pur così lontana dalla prima rappresentazione di *Zéro de Conduite*. Come nota di biasimo o come termine laudativo, troppo spesso quando si nomina *Zéro de Conduite* si tira in ballo anche la *avanguardia*. Finché era il Belzebù di *Le Huron* che in base ai suoi recenti ricordi sinceramente e pur categoricamente si riferiva per affinità di genere a *The Gold Rush*, *The Big House*, *L'Age d'Or*, oppure a *The Road to Life*, si può anche sorridere. Ma in tempi molto vicini ai nostri, George Morrison, pur così esatto di solito e proprio nell'intento di darci un panorama storico, non si differenzia molto da Belzebù quando pone *Zéro de Conduite* accanto a *Le Sang d'un Poète* e a *L'Affaire est dans le sac* (1).

Sì, ancora, ancora quest'ultimo film si può, da un certo punto di vista, collocare vicino a *Zéro de Conduite*, sia perché risale alla medesima epoca e sia perché si distacca dalla produzione normale di quel periodo. Ma, detto ciò, sono terminati tutti i motivi di accostamento a *Zéro de Conduite*; come del resto potrà constatare chi abbia la buona ventura di vedere nella stessa sera i due film. *L'Affaire est dans le sac*, dei fratelli Prévert, in nessun modo lascia intravedere la piacevolezza e i pregi di *Voyage surprise* (1946) od anche di *Adieu Léonard* (1944), degli stessi fratelli ma è un film nettamente d'*avanguardia*. E da ciò si capisce che, cioè, una volta ottenuta una certa gamma d'effetti con l'abuso dei trucchi, anche quando il grottesco salta fuori, i due

(1) George Morrison: "The French Avant-Garde" in *Sequence* n. 6. Londra, inverno 1948-49.

registri non dissimulano piú la loro tecnica macchinosa.

La maggioranza dei film d'avanguardia non sono altrimenti che un'estensione, mediante il mezzo cinematografico, degli esperimenti compiuti da certi gruppi d'avanguardia nella pittura, fotografia, letteratura o danza. Il fatto che *L'Affaire est dans le sac* sia derivato dal *music-hall* non sarebbe un motivo sufficiente per la critica, se esso fosse riuscito a far dimenticare le sue origini.

*Zéro de Conduite* segue tutto un altro ordine d'idee e si distingue dalla produzione d'avanguardia specialmente per due motivi: primo, esso non segue alcuna tendenza delle arti contemporanee; secondo, esso rifugge da tutti quegli espedienti di fredda tecnica, adottati invece dai fratelli Prévert, e che si risolvono in una serie di trucchi congegnati o *gags*, ciascuno dei quali è fine a se stesso. Le qualità di *Zéro de Conduite* hanno valore universale: si tratta solo e sempre di una ricerca della verità. E se qualche volta si ricorre all'uso della caricatura o all'impiego di qualche trucco tecnico, ciò è fatto perché così vuole la satira o per ottenere un significato poetico.

Grosso modo parlando, ci sono due mondi in *Zéro de Conduite*: il mondo dei fanciulli che soffrono e degli umili che faticano, e il mondo dei "grandi" che sono poi i borghesi. Nel primo, quattro fanciulli si fanno notare fra tutti: George Caussat, Jules Bruel, Jean Colin e René Tabard. I primi tre sono i nomi di altrettanti compagni di scuola di Vigo: Caussat e Bruel studiarono con lui a Millau, Colin invece a Chartres. Vigo prese i loro veri nomi e naturalmente modificò la loro personalità e i fatti, aggiungendo anche avventure inventate. Ma, così come sono, rappresentano quella loro giovinezza che è poi anche la giovinezza di Vigo. C'è però un quarto ragazzo, il cui nome non corrisponde a nessun compagno di scuola realmente esistito: René Tabard. Ed è forse quello che, meglio di tutti gli altri, rappresenta Vigo fanciullo. Alla presentazione del film, Vigo dirà di Tabard: « Il mondo attorno a lui spiava le sue mosse, e lo torturò, mentre aveva tanto bisogno di un fratello piú grande che lo proteggesse, perché sua madre non gli voleva bene ».

Oltre a questi quattro, che progettano di sfuggire alla schiavitù della scuola, vi sono altri ragazzi: lo sciancato, l'acrobata, il sonnambulo e altri ancora. Tutti fra i dodici e i quindici anni, e nessuno di essi è un tipo eccezionale, ma insieme rappresentano al vero la vita in un collegio di provincia, scuole medie, pochi mezzi. Sono adolescenti magri, né belli né brutti, qualcuno anche sporco, come sono i ragazzi in tutto il mondo. Le due persone grandi che fanno parte anch'esse di quel mondo sono povera gente: la cuoca e il cameriere del caffè ossia una brava donna e un buon diavolo. Il precettore Huguet non è considerato propriamente un grande, è un ragazzo piú grande degli altri che ha voglia di scherzare con loro e ripete le mosse di Charlie Chaplin.

Gli altri personaggi ci portano verso il mondo delle marionette. Prima di tutti vengono i tre rappresentanti dell'autorità nella scuola: il maestro che dorme nella camera-



(Nella pagina precedente): Una foto di Jean Vigo. - (Sopra): Nell'inquadratura in cui Caussat gioca con Poupoule, Vigo fece nascondere la faccia del tutore, il cui sguardo avrebbe dovuto esser benevolo, dietro un giornale spalancato. (Sotto): La processione dopo la rivolta nel dormitorio.



ta dei ragazzi, detto *Pète-Sec*; il vicedirettore Santé detto « Becco di Gas » e il direttore. La deformazione caricaturale è in proporzione diretta alla loro autorità. La presentazione sullo schermo avviene invece a rovescio dell'ordine gerarchico. Il primo a comparire è *Pète-Sec* che alla stazione

aspetta l'arrivo dei ragazzi dopo le vacanze. A prima vista si rivela qual'è: per niente simpatico e gonfio di sé. A Caussat che glielo mostra a dito, Bruel risponde piuttosto deluso: « C'è poco da stare allegri, quest'anno... ». « Tu credi? », ribatté Caussat con malizia. E ha ragione, perché



(Dall'alto in basso): «Pète-Sec» batte in ritirata durante la rivolta nel dormitorio; la lezione di Huguet è interrotta dal direttore che accompagnato dal professore di scienze e da altri vuole interrogare Tabard dopo il suo «Merde!»; il professore di scienze entra nella sua aula.

anche Pète-Sec è una vittima e passerà i suoi guai nel proprio letto.

Poi è la volta del vicedirettore. Al suo primo apparire, «Becco di Gas» sembra soltanto ridicolo. Poi a poco a poco traspare la sua meschina personalità: quel suo modo di fare guardingo di spia dei ragazzi. Ruba la cioccolata e non dice una parola.

Il direttore, invece, parla troppo. Troppe volte, discorsetti. Al sommo della gerarchia scolastica egli riassume in sé tutti i difetti dei suoi subalterni e li esprime al massimo grado con l'alterigia del fatto che sia insieme padrone e nano.

Come per i ragazzi, Vigo prese questi personaggi dalla realtà. «Becco di Gas» e Pète-Sec vivevano in carne ed ossa a Millau, e si sa che il direttore a Chartres era un nanerottolo. Ma dal momento che ave-

va deciso di assegnarli al mondo dei «grandi», Vigo sforzò le loro caratteristiche sino alla caricatura. In aggiunta al suo mondo d'ombre scolastiche, Vigo convocò anche i rappresentanti di un'autorità superiore a quella dei direttori e dei maestri: il parroco e il "prefetto" che s'incontreranno tutti insieme nella festa scolastica. Anche i pompieri appaiono ridicoli, ma per il solo fatto che indossano un'uniforme. Ogni simbolo dell'autorità costituita invoglia Vigo a maneggiarli nel mondo delle marionette. Si ricordi che per quanto fugace sia all'inizio del film l'apparizione dell'impiegato ferroviario, ha però tutto il tempo di mostrarsi in un aspetto sgradevole. Anche qui, la responsabilità del ridicolo va all'uniforme e non all'uomo. In una sequenza che Vigo eliminò, i ragazzi vincevano una partita di calcio contro soldati enormi. Una logica divisione dei sentimenti, nella spartizione dei due mondi, ammette ben pochi compromessi da parte di Vigo. Ci sarebbe un altro "grande" da assegnare al mondo legnoso delle marionette: il tutore di Caussat, il padre della ragazzetta, Poupoule, con la quale il ragazzo gioca in qualche rara vacanza d'un giorno. Nella sceneggiatura, Vigo aveva avuto un momento di debolezza e aveva scritto: «Sotto lo sguardo benevolo del tutore, Caussat gioca in un angolo della stanza da pranzo, dove ogni cosa sembra vecchia, con una graziosa bambina, la figlia del tutore». Ma era ammissibile un "grande" con sentimento in una stanza da pranzo alla roccò? Non, non era ammissibile. E Vigo ritrovò se stesso quando diresse il film e fece nascondere la faccia del tutore, con quello sguardo che doveva essere benevolo, dietro un giornale spalancato.

Vigo fece eccezione, però, per due donne appartenenti tutt'e due alla borghesia. La prima è la madre di Tabard: quando stiamo per vederla in volto una mossa improvvisa del maestro ce la nasconde. Vigo ha voluto quasi ignorarla; d'altra parte non si sentiva forse di collocarla nel mondo delle marionette, dove non ci sono donne. E poi era la madre di Tabard e, come abbiamo detto, Tabard era forse Vigo. L'altra donna, quella seguita con tanto diletto dal precettore Huguet e dai collegiali durante la passeggiata, finché sparisce all'angolo della strada e alla sua immagine si sostituisce quella d'un prete affannato, è simpatica: infatti suggerisce pensieri d'amore.

Il tutore nascosto dietro il giornale e la ombra della madre sola nella stazione stanno fra i due mondi di Vigo: (1) che permette invece di entrare nel mondo umano dei ragazzi alla donna della passeggiata, al precettore Huguet, alla cuoca e al cameriere del caffè.

Personaggi e fatti non risaltano come dovrebbero. Sappiamo che manca quell'unità drammatica che sostanzia il film, che troppo spesso si procede a sbalzi. Anche Vigo lo sapeva e se ne doleva perché avrebbe voluto una progressione lineare dell'azione, espressiva al massimo. Scrivendo la sceneggiatura, egli precisò che «per tutto il film si deve vedere la storia simile anche nei particolari a un giorno di collegio e che si sviluppi e progredisca con un crescendo ritmico sino ai preparativi per la festa scolastica e al piccolo scandalo, che scoppia improvviso tra il quarto ragazzo (Tabard) e i suoi superiori».

Nel film tutto ciò non si avverte e lo spettatore deve piuttosto indovinare ciò che avviene tra scena e scena. Ma bisogna anche tener conto del modo in cui Vigo dovette lavorare, sempre angustiato dalle limitazioni per quella data lunghezza che non doveva assolutamente sorpassare, e che egli era al suo primo tentativo d'un film vero e proprio, se si voglia giudicare equamente *Zéro de Conduite*. E poi bisogna dire che l'edizione che si vede oggi non corrisponde più a quella presentata da Vigo nel 1933. Mancano fotogrammi e un'intera sequenza è andata perduta: quella sequenza nel refettorio, quando Caussat tornato in collegio dopo la giornata di vacanza dal tutore inventa per i compagni le avventure con la ragazzetta e, per meglio convincerli, mostra un pezzetto di corda sfilacciata che dovrebbe sembrare una ciocca di capelli.

Comunque, i difetti in *Zéro de Conduite* ci sono, e sono parecchi: quelli stessi, intanto, che furono osservati dagli amici prima che il film fosse sonorizzato e che si possono riassumere in mancanza di chiarezza e d'azione, svolgimento incerto, uno squallore di raccordi e un'interpretazione che non risalta. E poi, quando il film fu sincronizzato, altri difetti saltarono fuori. Subito, la colonna sonora si rivelò un disastro. Ma anche Vigo aveva le sue colpe, più che altro incertezze, distrazioni. Molte volte non è chiaro chi stia parlando. Il vicedirettore fantomatico che non parla mai, muove sempre le labbra come se parlasse.

Eppure, e per quanti difetti ci siano, *Zéro de Conduite* è un film che in diciassette anni ha ottenuto sempre maggiori consensi; il che è un fenomeno rarissimo. Avendo spiegato come andarono le cose e l'intenzione del regista di rappresentare due mondi ben distinti, si deve fare attenzione ai particolari che sono quelli che danno gran valore al film. Non soffermiamoci, quindi, più oltre a considerare certe sequenze che fin dal loro primo apparire sullo schermo suscitavano entusiasmo, come la lenta processione a lume di torce dopo la guerra con i guanciali oppure, all'inizio, le confidenze di Caussat e di Bruel che si raccontano i giochi imparati durante le vacanze. Scindiamo piuttosto questa o quella scena nei vari elementi che l'hanno costituita, e qui consideriamo un movimento di macchina, là una costruzione del montaggio, o il dialogo, insomma tutti quegli elementi che non si prendono in considerazione a prima vista e che, specialmente nel caso di *Zéro de Conduite*, in talune scene hanno una funzione chiarificatrice, un valore psicologico.

Sì, anche il dialogo. La critica non ha mai fatto troppa attenzione al dialogo di *Zéro de Conduite*, forse perché il sonoro era pessimo, e noi sappiamo che Vigo alla sua prima esperienza con questo nuovo mezzo si accorse ben presto che il dialogo della sceneggiatura era tutt'altra cosa da quello parlato dagli attori e perciò lo riscrisse ogni mattina prima di girare le scene o addirittura l'improvvisò durante la lavorazione del film. Si risente, infatti, talvolta la fretta di chi l'ha scritto ma in tal modo

(1) Vigo non presentò questi due personaggi più chiaramente, per timore di attenuare la netta separazione fra i due mondi e anche per una ragione pratica: questi due attori erano veramente pessimi.

il dialogo è aderente all'espressione della realtà, conforme alla mentalità dei ragazzi, oppure corrispondente al risalto caricaturale dell'autorità scolastica; ed anche, così immediato, così fresco, non rivela la minima traccia di quella tradizione letteraria che guasta la semplicità discorsiva di tanti film francesi.

Per quanto riguarda il parlato, produttore e regista andarono completamente d'accordo. Una sincronizzazione ridotta comportava, infatti, spese minori e, da parte sua, Vigo aveva tutte le intenzioni di ridurre il parlato di cui era tutt'altro che sicuro, come riuscita. *Zéro de Conduite* era quindi molto avaro di parole: un migliaio o poco più.

Nella scelta del dialogo, Vigo fu anche aiutato dai ricordi della vita del padre. Nel 1930 era uscito un libro di memorie, *A' travers la Jungle politique et littéraire*, di Victor Méric che aveva lavorato con Miguel Almereyda ne *La Guerre Sociale*. Nel libro, l'autore narra come Almereyda trovò un titolo per una lettera aperta al Governo, in caratteri tutti maiuscoli e senza alcuna omissione: *Je vous dis merde!* La stessa frase, Vigo volle che Tabard la dicesse due volte: prima al professore grasso e poi al direttore, mentre capeggiava la rivolta dei ragazzi.

Vigo sapeva che il sonoro era pessimo e men che mediocre la dizione degli attori e specialmente dei ragazzi. Per porvi un qualche rimedio egli fece ripetere le stesse parole o le stesse frasi. Caussat, ad esempio, quando s'accorge che il vicedirettore ha il vizio di frugare nei ripostigli e nei cassetti dei ragazzi, dice:

*Ah, vuol metterci le mani?  
Vedremo se... Dammi il tuo vaso  
di colla  
...il tuo vaso di colla  
...il tuo vaso di colla...  
Il tuo vaso di colla...*

Il risultato, anche se non straordinario, era efficace: un'idea che poteva avere sviluppi. Vigo se ne ricordò più tardi, quando creò la parte di Michel Simon in *L'Atalante*.

Anche in un'altra scena ritroviamo le ripetizioni, ma questa volta hanno valore in quanto armonizzano con tutto il resto, con il montaggio e con i movimenti di macchina, sino ad ottenere quella fusione completa di tutti gli elementi creativi ed evocativi, che Vigo avrebbe voluto suscitasse in tutto il film.

È la prima notte in collegio, dopo le vacanze. Nel dormitorio i ragazzi sono già in letto. Fra loro, ma isolato in una specie d'alcova, sta il maestro Parrain. Si odono strani rumori: sono i ragazzi che si divertono ad imitare gli animali. Dal suo letto, il maestro chiama: «Durand! Venite qui da me!». L'allievo così chiamato fa l'atto di alzarsi, ma Caussat, Bruel e Colin lo trattengono. Non sono stati chiamati e non sanno neppure chi il maestro abbia chiamato, ma devono comportarsi in tal modo... Perciò sono tutti e tre attorno alla alcova del maestro, visto di scorcio.

IL MAESTRO PARRAIN

*Chi c'è?*

CAUSSAT

*Caussat, signore.*

BRUEL

*Bruel, signore.*

COLIN

*Colin, signore.*

IL MAESTRO PARRAIN

*Io non ho chiamato nessuno dei tre...*

*Ma se ci siete, ci starete sino... alle undici.*

*(Un orologio suona le nove. Una pausa).*

COLIN

*Signore, mi ha preso un mal di stomaco...*

BRUEL

*Signore, può andare...?*

COLIN

*Oh, mi ha preso un mal di stomaco...*

CAUSSAT

*Può andare, o non può andare? Gli ha preso un mal di stomaco...*

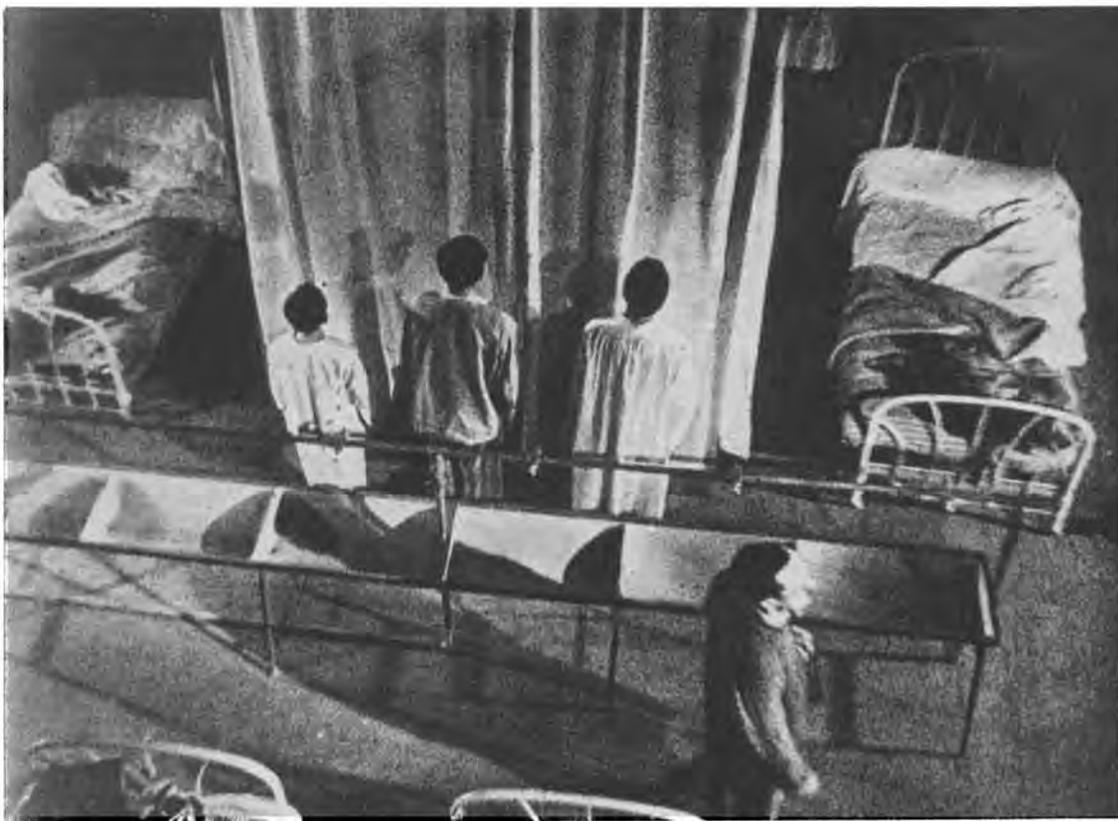
COLIN

*Oooh!*

CAUSSAT (a COLIN)

*Va'! Non badare a questo idiota!*

*(COLIN esce di quadro. Un'altra pausa).*



(Sopra): Caussat, Bruel e Colin attorno all'alcova del maestro nella scena narrata nell'articolo.  
(Sotto): Anche «Pète-sec» finisce con l'essere una vittima e passa i suoi guai nel proprio letto.





(Sopra): Il sonnambulo spiato con terrore dai ragazzi, compie il giro del dormitorio. (A destra): La fuga finale sui tetti dopo la rivolta. (In alto della pagina seguente): Alla fine la bandiera nazionale viene sostituita dai ribelli con quella dei pirati, con la tradizionale testa di morto.

IL MAESTRO PARRAIN  
Caussat, Bruel, Colin, ci siete?  
CAUSSAT e BRUEL  
Sì, signore.

IL MAESTRO PARRAIN  
Andate a letto.  
CAUSSAT e BRUEL  
Grazie, signore.

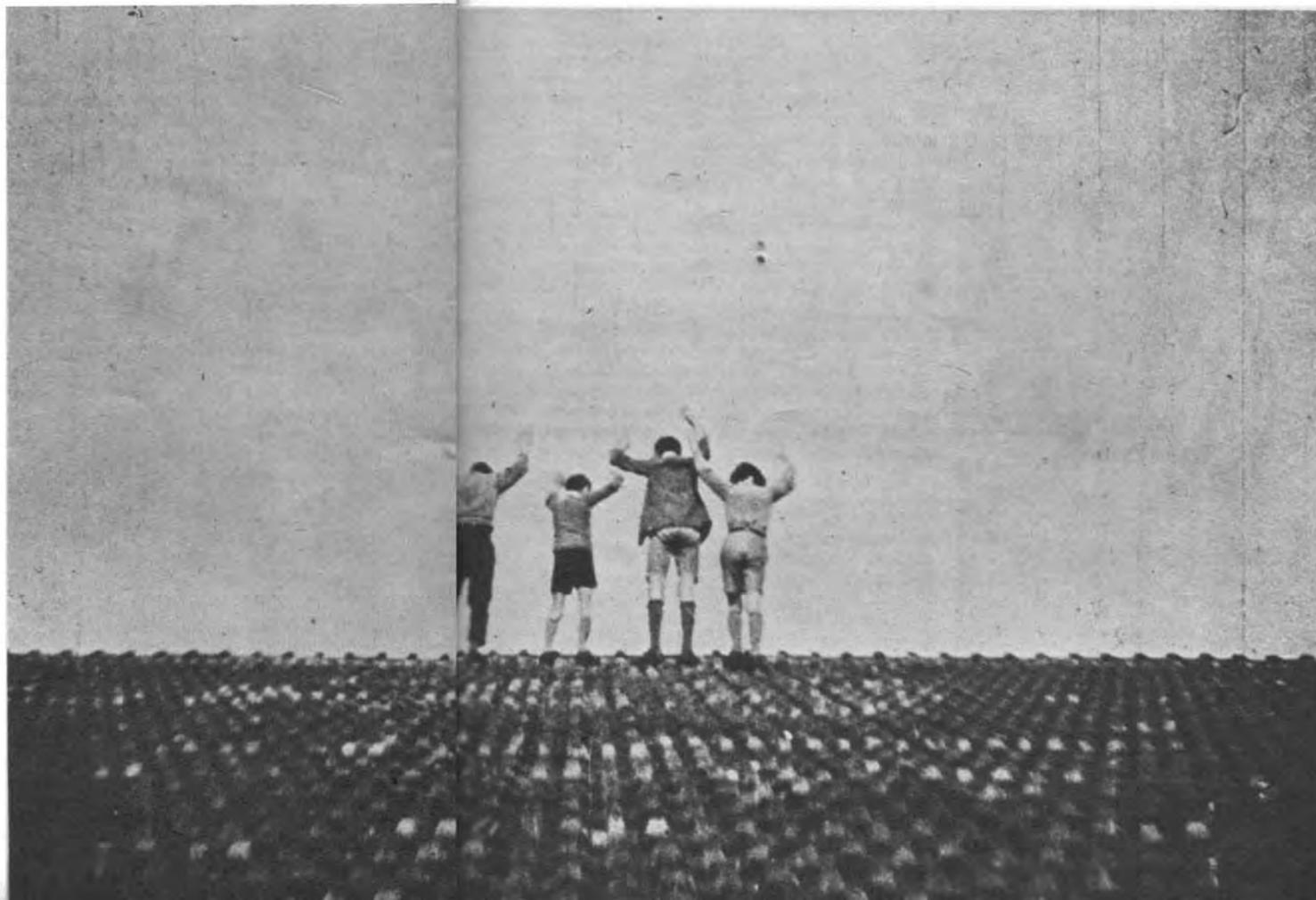
La macchina si sposta a destra per seguire uno dei ragazzi che torna al suo letto, poi a sinistra per seguire l'altro e quindi sino a un letto vuoto per inquadrare Colin che immediatamente si caccia sotto le lenzuola.

Il sonnambulo si alza a sedere sul letto e viene giù. Spiato con terrore dai ragazzi, che non lo svegliano per paura che muoia d'un colpo, la piccola figura irrigidita con le braccia tese compie il giro di tutto il dormitorio e ritorna al proprio letto dove si corica. Il sorvegliante notturno passa per la solita ispezione, senza menomamente interessarsi a ciò che avviene intorno a lui.

In tale sequenza che rivela un buono studio psicologico, è notevole l'uso appropriato e sorvegliato che Vigo fa della macchina da presa. È una conferma della padronanza del mezzo dimostrata, in special modo, durante i discorsi del direttore. A questo proposito si noti però che quando noi diciamo "uso appropriato" della macchina da presa oppure "padronanza" di

essa, non si vuol con ciò minimamente alludere a una vera e propria abilità tecnica. Anzi, da tal punto di vista, egli appare assai spesso piuttosto impacciato. Ma è lo spirito d'osservazione ch'egli rivela, quello che conta; è la sua ispirazione poetica che prevale sull'artigianato tecnico. Se, di tanto in tanto, alla macchina da presa egli commette anche qualche grosso errore, c'è però sempre il poeta che si fa sentire. Tanto meglio.

Dopo la prima proiezione del 7 aprile 1933, poche recensioni comparvero sui giornali di Parigi. I critici aspettavano che il film passasse nelle sale pubbliche, per informarne i lettori. Si aspettava la proiezione di *Zéro de Conduite* come un grande avvenimento. Ma la censura si oppose alla rappresentazione. E non si creda che il censore facesse le sue riserve per qualche nudità intravista sotto la camicia da notte d'un ragazzo o perché alla fine la bandiera nazionale viene sostituita dai ribelli con quella dei pirati, con la testa di morto. Non si trattava di tagliare qualche scena: la censura proibì tutto il film. E siccome nessuna dichiarazione ufficiale accompagnò questo divieto, si possono fare soltanto alcune supposizioni. Si disse che *Zéro de Conduite* rivelava "uno spirito anti-nazionale", ma è un'accusa troppo vaga. Sembra che il presidente della commissione di



censura abbia detto: « Abbiamo ricevuto una comunicazione ufficiale che ci dava istruzioni per il divieto di rappresentazione di *Zéro de Conduite*, ancor prima che i miei colleghi ed io avessimo avuto occasione di vedere il film e quindi di giudicare imparzialmente ».

Ancora oggi Nounes è del parere che se il film avesse portato il nome di un altro regista, non sarebbe mai stato proibito. Vigo era considerato forse un comunista pericoloso (1), e c'è da credere che gli uomini al potere avessero qualche pregiudizio contro il figlio d'Almeryda. O meglio, essi capirono il film fin anche troppo bene.

Il divieto della censura venne tolto a *Zéro de Conduite* solamente nel 1945, ma prima di quell'epoca circolava pur sempre, come ora, nelle sale private.

Jean Vigo, nell'aprile del 1933, aveva ancora diciotto mesi di vita. Il tempo cioè di portare a termine *L'Atalante*, e poi, con soltanto seimila metri di pellicola al suo attivo, accanto a Jean Renoir e a René Clair, sarebbe stato considerato una delle tre figure più rappresentative della cinematografia francese.

HENRY STORCK e P. E. SALES-GOMES

(1) Vigo non fu mai un comunista tesserato. Si iscrisse all'Associazione di Artisti e Scrittori rivoluzionari, fondata il 13 dicembre 1932 per avere simpatizzanti anche fra gli intellettuali, che faceva capo a Vaillant-Couturier, Barbusse, Léon Mussinac e Francis Juordain.

# FILM DI QUESTI GIORNI

## MISCELLANEA

DAVANTI a film quali *I cosacchi del Kuban* (Kubanskie Kazaki, 1950) di Ivan Pirjev, è ormai invalso l'uso di assumere posizioni *illuminate*. « Le opere che la censura italiana lascia entrare nel paese sono in numero minimo — si comincia col dire — e di conseguenza dare un giudizio su una cinematografia sulla scorta di così pochi elementi è quanto meno arrischiato ». A noi pare che alla base di questa cauta premessa si celi un grave equivoco. Non è infatti la cinematografia sovietica che è necessario giudicare, quanto il singolo film che ci è dato vedere.

Una premessa del genere sarebbe del tutto inutile se le opere fossero della portata artistica di *I dieci giorni che sconvolsero il mondo* (Oktjabr, 1927-28 di S. M. Eisenstein) oppure *La madre* (Ma't 1926 di V. Pudovkin): film di questo livello non avrebbero infatti bisogno di questa breve introduzione, che serve, per lo più, a preparare il lettore al peggio. E si noti che abbiamo volutamente citato proprio due film che, per la loro puntuale adesione ad un programma politico, possono, per ragioni extra-artistiche, ottenere giudizi non del tutto favorevoli.

Si ha, in altre parole, l'impressione che a certa critica manchi il coraggio di assumere un ben preciso atteggiamento nei confronti della cinematografia statale sovietica e si cerchi nelle scappatoie.

*I cosacchi del Kuban* rappresenta un esempio della completa vuotezza cui può giungere certa produzione impegnata. L'aver situato nell'ambiente dei « kolkhoz »

una abusata e borghese storia d'amore fatta di continue ripicche non è stato sufficiente a dare una dimensione sociale all'opera che rimane legata agli schemi del film musicale. Fra l'altro la forzata intrusione di elementi scopertamente eterogenei viene a turbare l'armonia del racconto: sotto questo punto di vista *Un treno va in Oriente* (Poest idet na Vostok, 1946-7 di J. Raiman), pur presentando qua e là qualche spunto propagandistico, riusciva a dare anche allo smaliziato spettatore occidentale il senso di un mondo e lasciava il benefico dubbio che i momenti di aperta esaltazione non fossero elementi sovrapposti, ma il risultato di una convenzione di vita ormai cristallizzata.

Invece nei *Cosacchi del Kuban*, forse anche in conseguenza del fatto che il tono di balletto male si prestava a questa "contaminatio", il modo assolutamente scoperto con cui tali spunti propagandistici vengono introdotti, ci sommerge in una idilliaca rappresentazione della società comunista che sentiamo profondamente « voluta ».

Sia detto per inciso, di fronte a film come questo, ci si rende conto delle ragioni di opportunità che hanno spinto la Direzione Centrale del Partito Comunista Sovietico a chiedere al cinema conflitti umani, considerando in declino l'attuale fase, ingenuamente glorificatrice del sistema.

È da tener presente, inoltre, che la retorica di cui è infarcito questo film è di scarso effetto. Pur nel campo della propaganda, se così la si vuole chiamare, esiste una differenza sostanziale di ampiezza di respiro fra un'opera ed un'altra: non si di-

mentichi che persino *L'Incrociatore Potemkin* (Bronenosets Potemkin 1925) di S. M. Eisenstein si può considerare rientrante in questa categoria. Senza voler fare dei paragoni troppo ambiziosi, basta ripensare alla diversità di stile fra « questa » esaltazione della realtà socialista e quella che, per es. era stata data da A. Dovzhenko in *Micuirin* (1949). Là era presentata una glorificazione dell'avvento del nuovo ordine in modo forse anche più scoperto e senza dubbio più accentuato che nei *Cosacchi del Kuban* (si pensi alla sequenza dell'annuncio della morte di Lenin), eppure quel mondo riusciva a darci una emozione, cioè si stabiliva un contatto fra il regista e noi. Nel film di Pirjev, invece, il regista non è riuscito a destare in noi alcun sentimento e la retorica non si è trasfigurata in arte, ma è rimasta simbolo risibile di una realtà che ci rimane estranea.

*Il figlio del Texas* (Return of the Texan, 1952) di Delmer Daves è un film che riconferma solo parzialmente nel regista quelle doti di serietà ed impegno già dimostrate in precedenti opere. Il film (il cui "screenplay" è opera dello sceneggiatore favorito di John Ford, Dudley Nichols) narra di un giovane che, avendo abbandonato il nativo Texas, non appena sposatosi, allo scopo di tentare l'avventura cittadina, dopo aver persa la moglie, lascia la città.

Due sono i motivi dominanti nell'opera: il primo è l'esaltazione del ritorno alla terra, inteso non come eroica regola di vita, ma come lento ripiegarsi di fronte a qualcosa che è più forte di noi e che ci avvince a sé anche se non lo vogliamo.

Il secondo, quello della solitudine del protagonista che non vuole riconoscersi la possibilità di un nuovo futuro e, nel contempo, la necessità per lui di distaccarsi dal passato onde vedere il presente nelle sue reali proporzioni.

Vale precisare d'altro canto che il primo elemento, che sarebbe stato suscettibile di un approfondito esame e di una lirica interpretazione, è appena abbozzato e risulta più dai dialoghi dei personaggi che dalla vicenda. Sia l'ostilità del giovane per la propria terra, che la sua conversione appaiono solamente dalle conversazioni con Anna (Joanne Dru), senza che il tema si traduca in immagini e senza che il cambiamento appaia graduale e psicologicamente giustificato.

È evidente infatti che tale motivo era affatto marginale per il regista, il quale ha concentrato tutto il suo interesse sulla vicenda psicologico-sentimentale. La storia, narrata con una certa accuratezza formale, non ostante l'interesse e — in certo senso — l'originalità del motivo ispiratore, fa ampie concessioni ai luoghi comuni di rito (il fidanzato che si rende conto dei sentimenti di Anna e la cede all'innamorato) non riuscendo quindi a conseguire risultati più che di maniera.

Vale dedicare una breve nota agli interpreti: da un lato l'opaca ed immatura prestazione di Dale Robertson nel personaggio

Jean Gavin e François Martin in un'inquadratura di *Anni perduti*: un film che si riallaccia alla serie dei film sui reduci e che malgrado le ambizioni del soggetto non esce dalla mediocrità.



di Sam Crockett, e dall'altro la felice caratterizzazione di Walter Brennan, ormai insostituibile nelle parti di vecchio e valoroso pioniere, sempre pronto sia con la mordace loquacità che con il fucile.

*Anni perduti* (Ils étaient cinq, 1951) del francese Jack Pinoteau è un'opera che si riallaccia alla serie dei film sui reduci. *Anni perduti*, secondo il regista sono evidentemente quelli che i giovani hanno passato insieme combattendo se, tornati agli abiti borghesi, essi non sono capaci di dare un seguito alle amicizie nate sotto le armi.

In effetti, il film più che un esame del riaccostamento degli ex-militari nella società, è uno studio sull'affievolirsi di un cameratismo che pareva destinato a durare eterno.

Qualunque sia, però, il tema dell'opera, esso è rimasto nascosto sotto una farragine di fatti che ha ridotto il racconto ad una specie di polpettone informe.

Nulla invero di centrato in questo film: né la polemica sociale (che avrebbe dovuto indagare le ragioni per cui sarebbe vietata ai reduci ogni forma di ritorno ad una vita normale), né l'indagine psicologica (che avrebbe dovuto essere finissima) sulle ragioni per cui persone che sono state forzatamente accomunate ad una stessa vita per anni, debbano necessariamente dividersi quando lo stato di emergenza sia terminato.

Per quanto si riferisce alla polemica sociale, non si può certo dire che la problematica possa essere esaurita presentando un pugile che, per una ferita di guerra, non può più salire sul ring, oppure un aspirante attore che ripiega sulla borsa nera dopo aver avuto un insuccesso recitando dei versi in un « night-club » piuttosto equivoco.

D'altro canto il motivo dell'amicizia che muore è così vago da sembrar quasi marginale, richiamato come è solamente da qualche battuta di dialogo. Né si vorrà certamente considerare come rientrante in tale esame il grossolano episodio di Oscar che toglie all'amico, impiegato viaggiante delle Poste, l'amante; episodio che, evidentemente, e senza voler fare dell'ironia, mal si presta ad uno studio sull'attenuarsi e svanire dei vincoli di una comunanza di sentimenti fra ex-commilitoni. A tale equivocità di impostazione si aggiunga poi tutto il ciarpame più scontato dei film sui reduci: la sorella di uno dei soldati che è divenuta una semi prostituta, il reduce che per vivere deve rivolgersi all'effimera fortuna del « black-market » e così via.

Nonostante le prevenzioni che si possono nutrire nei confronti di certo cinema hollywoodiano, non si può negare che quasi tutta la produzione USA sull'argomento era improntata ad una serietà molto maggiore: e non ci si riferisce tanto a classici quali *Anime ferite* (Till End of Time, 1946) di Dmytryk oppure *I migliori anni della nostra vita* (The Best Years of Our Life, 1946) di Wyler (che sarebbe, del resto ingiustificato richiamare per un film della scorgiata portata di *Anni perduti*), quanto a certa produzione di categoria "B".

*M. 7 non risponde* (The Net, 1953) di A. Asquith è un film di produzione inglese che può richiamare facilmente alla memoria *Ali del futuro* (The Sound Barrier 1952) di David Lean, il cui interesse era rivolto allo stesso ambiente (aerei ultrasonici). Mentre



Anna Neagle, ha dato una buona interpretazione del personaggio di Odette nell'omonimo film di Herbert Wilcox, opera corretta che non oltrepassa i limiti di una volenterosa « ricostruzione ».

l'opera di Lean intendeva impostare il problema del diritto di uno sperimentatore a sacrificare vite umane per un proprio ideale scientifico, il film di Asquith si rivolge alle preoccupazioni di indole etico-sociale che assillano l'ideatore dell'apparecchio nei confronti del futuro sfruttamento di una tale rivoluzionaria invenzione. Il regista non ha però tenuto fede ad una impostazione invero suscettibile di un umano significato, limitandosi invece a dirigere un film il cui indirizzo, tramontate le ambizioni di partenza, ha dovuto riportarsi ai consueti commerciali effetti del genere spionistico.

E' bene avvertire però che lo spionaggio ha nell'economia del racconto un peso così esiguo da avvertirsi appena: lungi dall'essere l'incubo del campo sperimentale, la spia è un personaggio che viene spesso dimenticato. Prova ne sia la scena finale della lotta a bordo dell'apparecchio, la quale appare decisamente avulsa dal racconto e per molti aspetti — non ultimo quello dell'evidente indifferenza di Asquith per il "thrilling" a carattere poliziesco — introdotta a viva forza allo scopo di risolvere una situazione che, abbozzata all'inizio, era stata lasciata poi in sospenso.

Una breve nota infine, per due opere di ben diversa natura, ma affini per i modesti risultati conseguiti, *Odette, agente segreto S 23* (Odette, 1950) di Herbert Wilcox e *Furia e passione* (Flesh and Fury, 1952) di Joseph Pevney.

Il primo, opera molto corretta, come consuetudine di tanta produzione inglese, racconta la storia di una donna (la signora Odette Churchill, madre di tre figli) che accettò durante la seconda guerra mondiale un ben pericoloso incarico da parte del servizio segreto britannico. Il film non è riuscito ad oltrepassare i limiti di una vo-

lonterosa "ricostruzione"; non solo, ma il regista Wilcox, pur adeguandosi a certo linguaggio cronistico, non ha per contro impostato il racconto su analogia tonalità. Di conseguenza immagini e vicenda parlano due lingue ben distinte. Servano di esempio le immagini drammatiche del campo di concentramento [inevitabile il richiamo a *L'ultima tappa* (Ostatni Etap, 1947-48) di Wanda Jaknbowska] e la scontata soluzione finale: difficile poter conciliare così stridente contrasto.

Di un certo rilievo, le interpretazioni di Ann Neagle e Trevor Howard, i quali, pur immessi in personaggi troppo sommariamente definiti, cercano di riscattarne la notevole schematicità.

Il film di Pevney poteva essere l'occasione propizia per un regista che avesse voluto affrontare con serietà il tema: un sordomuto che riesce a guarire della sua infermità. Il soggetto, depurato di quel ciarpame romanzesco che lo porta nel vicolo chiuso del dramma a forti effetti, avrebbe potuto essere suscettibile di una intelligente analisi psicologica. L'iniziale isolamento del sordomuto, quando ancora non conosce i rumori esterni, e la susseguente ossessione che lo afferra non appena ha riacquisito l'udito, erano situazioni che avrebbero potuto essere approfondite con risultati non privi di interesse.

Pevney invece si è lasciato sopraffare completamente dai toni romanzeschi, limitandosi ad una scoperta ricerca di "effetti". Centrata la carnale definizione della prostituta (Jan Sterling) che vive alle spalle dell'infermo. Non bisogna dimenticare però che a ben altra interpretazione era giunta la stessa attrice nel personaggio della moglie di Leo Minosa in *Asso nella manica* (Big Carnival, 1951) di Wilder.

VICE



## LA DILIGENZA

### CORRISPONDENZA COI LETTORI

MARIO PROLI (Lucca). - A Saint-Vincent saranno date in premio tre grolle d'oro: che cosa sono queste grolle? Ho chiesto a destra e a sinistra, ho cercato su vari vocabolari, ma non sono riuscito a saperlo. Questo tu mi scrivi. E io tranquillamente rispondo che pur essendo Saint-Vincent nel Piemonte (voglio ignorare per il momento la faccenda dell'autonomia della valle ecc. ecc.) molti sono i piemontesi che ignorano che cosa siano queste grolle, proprio come è accaduto a te. Per fortuna viene in soccorso un volume dedicato alla valle d'Aosta da un ente del turismo, il quale volume non soltanto dà la spiegazione del termine ma riproduce una grolla. La quale sarebbe « un oggetto tipico, una specie di coppa in legno, simbolo dell'amicizia. Grolla deriva da graal e l'uso di bere in questo caratteristico recipiente (spesso riccamente scolpito), che viene fatto passare dall'uno all'altro dei bevitori disposti in circolo, risale al Medioevo, alla Tavola Rotonda ». A prescindere dalla scarsa igiene che deriva da un simile uso della grolla, le coppe che verranno consegnate a Saint-Vincent (probabilmente, quando questo numero andrà nelle edicole la cerimonia sarà già avvenuta) sono d'oro, complete di piedestallo e di coperchio. Passerò la tua proposta a Castello. Come si girano le scene di pugni nei film? Costano molta fatica: agli attori che devono rendere verosimili quei colpi che (in teoria) non dovrebbero mai finire sulla faccia, e al truccatore che è costretto di quando in quando a intervenire con una fittizia striatura, con una fasulla bava di sangue. Se è possibile usare gli stunt-men allora la faccenda cambia aspetto: questi sostituti dei protagonisti nelle parti pericolose, si mostrano intrepidi nelle scene di pugilato e, a giudicare dalla violenza dei pugni scambiati, si comportano da veri stakanovisti.

SALVATOR CURTI (Palermo). - Rispondo con ordine alle tue numerose domande. Perché Cinema sovente ritarda? Problemi tecnici; di più non so. Mi sono tuttavia accorto, dai solleciti che la redazione mi rivolge affinché consegna in anticipo queste righe, che si ha la decisa intenzione di riguadagnare il tempo perduto. Inoltre mi chiedi: « Quali sono in America gli artisti che ven-

gono annualmente premiati dai critici (ma non con l'Oscar)? Potresti fornirmi l'elenco completo ». Premesso che definire "artista" un attore è eccessivo (io lo vedo sempre e soltanto come interprete a meno che si trovi nelle condizioni, ad esempio, di un Laurence Olivier e sia quindi in grado di creare, e non di interpretare soltanto; ma rimandiamo il discorso perché ci porterebbe troppo lontano) e premesso pure che nessun critico di solito partecipa alla votazione per i premi Oscar (sono i componenti dell'Accademia di Scienze e Arti cinematografiche, ossia attori, registi, produttori, operatori et similia a consegnare la scheda) ti faccio presente che quasi tutte le grandi città degli Stati Uniti vedono i critici locali riuniti in congresso, mentre esaminano i pregi e i difetti dei film dell'annata precedente, al fine di assegnare un premio. Il comitato dal premio più ambito è quello dei critici di Nuova York (il discorso vale anche per i recensori del teatro). Vi sono infatti attori e registi che preferiscono il riconoscimento dei critici di Nuova York all'Oscar dei colleghi di Hollywood. Per accontentarti, elencherò i nomi degli attori vincitori del premio newyorchese (che se non sbaglio, consiste in un globo terracqueo con tanto di targhetta e dedica). Nel 1940: Charles Chaplin per The Great Dictator (ma rifiutò il premio) e Katharine Hepburn per The Philadelphia Story. Nel 1941: Gary Cooper per Sergeant York, Joan Fontaine per Suspicion. Nel 1942: James Cagney per Yankee Doodle Dandy, Agnes Moorehead per The Magnificent Ambersons. Nel 1943: Paul Lukas per Watch on the Rhine, Ida Lupino per The Hard Way. Nel 1944: Barry Fitzgerald per Going My Way, Tallulah Bankhead per Lifeboat. Nel 1945: Ray Milland per The Lost Weekend, Ingrid Bergman per Spellbound e per The Bells of St. Mary's. Nel 1946: Laurence Olivier per Henry V, Celia Johnson per Brief Encounter. Nel 1947: William Powell per Life with Father, Deborah Kerr per The Adventure and The Black Narcissus. Nel 1948: Sir Laurence Olivier per Hamlet, Olivia De Havilland per The Snake Pit. Nel 1949: Broderick Crawford per All the King's Men, Olivia De Havilland per The Heiress. Nel 1950: Gregory

Peck per Twelve O'Clock High, Bette Davis per All About Eve. Nel 1951: Arthur Kennedy per Bright Victory, Vivien Leigh per A Streetcar Named Desire. Dal '46 in poi, i critici di Nuova York hanno sovente ricordato il cinema italiano nell'elenco dei premi e precisamente alla voce « miglior film straniero ». Nel '46 infatti il riconoscimento toccò a Roma città aperta, nel '47 a Vivere in pace, nel '48 a Paisà, nel '49 a Lauri di biciclette, nel '50 a Ways of Love (ovvero uno spettacolo composto di brevi film in cui è incluso anche il miracolo di Rossellini), nel '51 a Miracolo a Milano. Ed eccoci alla terza domanda: « Dopo The Star quali altri film ha interpretato Bette Davis? ». Confesso di non saperlo. Ma sospetto che The Star sia stata la sua ultima fatica cinematografica prima di imbarcarsi in quella balorda impresa di Two's Company, ossia la rivista musicale in cui Bette ha voluto dimostrare quanto straordinaria fosse la sua gamma come attrice. E pare (io non l'ho vista) che sia stata impagabile nella parodia della sua nemica Tallulah Bankhead; una parodia buffonesca, mentre parodia seria della Bankhead era l'interpretazione di Bette Davis in Eva contro Eva. Poi, dopo una serie di recite all'Alvin Theater di Nuova York, l'attrice è entrata in una clinica dove s'è fatta operare alla mascella (osteomielite, credo sia il termine giusto). Oggi le cronache dei giornali la danno per guarita e ansiosa di riprendere il lavoro a Hollywood, magari in un film in rilievo.

VINCENZO PISANI (Napoli). - La lettrice Silvana Form cortesemente s'è interessata alla tua indagine ed ha scoperto che nel '50 è stato presentato in Italia il film Sigillo rosso diretto da Flavio Calzavara, con soggetto di Giuseppe Zucca e sceneggiatura dello stesso Zucca, di Calzavara e di Giuseppe Mangione. Ma sono dolente, a questo punto, di avvertire te e la gentile lettrice che il Sigillo rosso in questione non è tratto dal libro di De Vigny (come tu pretendevi). Quindi l'appello lanciato sul numero 109 al fine di ottenere lumi sui film derivati da Servitude et grandeur militaires vale ancora.

NITER (Roma). - Ho letto con attenzione il tuo soggetto « Un milione di dollari » e attentamente ho letto anche la tua lettera. Vuoi un giudizio "spassionato"? E sia. Non mi piace. Ha capo ma non ha coda, vale a dire che parte col piede giusto (ma è anche una partenza facile, devi ammetterlo) per concludere con uno sgambetto. I tuoi tre personaggi vanno in Venezuela a far fortuna, un tale li accoglie, li aiuta, quelli diventano ricchi, si annoiano, uno si dimentica della sua donna, gli altri diventano acidi, il ponte che insieme hanno costruito crolla "logorato dalla pioggia". Emilio, uno dei tre, perde un occhio contro un tavolino, Carlo "sembra impazzito nell'alcool e una sera che ha bevuto più del solito, con la macchina prende un muro in pieno e muore sul volante". Ti risparmio le facili ironie; mi limito a dirti che dopo questa "serie nera" difficilmente il tono del film si rialza con la conclusione: la vincita alla lotteria, che farà decidere i soci superstiti a tor-

nare in Patria. Se da una parte l'ultimo episodio sembra vagamente imparentato con una situazione reale (e potrebbe essere un merito) dall'altra non trovo una, una sola delle situazioni peregrine che solitamente giustificano la nascita di un film. Senza dimenticare che tu ami definire il carattere dei personaggi con frasi e non con suggerimenti "visivi" per gli sceneggiatori. Non ci siamo, amico mio, o almeno non ci siamo ancora. Ritenta, non costa nulla. O per lo meno, fatti più scaltro: molti soggetti di Hollywood, nelle linee generali, possono assomigliare al tuo, ma in compenso possiedono quel famoso coefficiente "cinema" di cui lo spunto da te inviato sembra disperatamente orfano.

ANGELO MONTI (Napoli). - Non mi risulta che vi siano Stati nel mondo i cui film durino cinque o sei ore. Per quanto paziente possa essere il pubblico, diciamo così, cinese, non c'è spettacolo buono che tenga tre ore al massimo e poi a casa. A meno che tu mi voglia citare il caso limite di un « Via col vento », di un « Les enfants du Paradis » o la corvée imposta ai critici ai festival durante le famose proiezioni per la stampa. Passando a Greed di Von Stroheim parla chiaramente l'articolo pubblicato da Cinema nel numero 109. Il regista, quando finì il montaggio, si accorse di avere per le mani un lavoro di quarantadue bobine, ossia di dieci ore buone di proiezione (anche secondo il libro di Lewis Jacobs) e glielo ridussero a dieci bobine. Nell'articolo di Peter Noble troverai le lamentele di Stroheim stesso. Mi chiedi se ho letto il libro dedicato al festival del cinema di Venezia dalle origini ad oggi: l'ho letto e più volte ho tentato di servirmene, ma alla fine vi ho rinunciato, e poiché mi diletto di giochi di pazienza, mi sono divertito a trovare gli errori di compilazione e i refusi di stampa, lavorando con la matita per ore e ore. E mi dispiace: sinceramente vorrei che nell'eventualità di una nuova edizione, la signora Paulon mi scrivesse, perché credo che il mio contributo, disinteressato, di cercatore di peli nell'uovo le riuscirebbe estremamente utile. Per conoscere meglio la "sintassi" del film non v'è nulla di meglio della Grammatica dello Sportswood che le Edizioni dell'Ateneo dovrebbe aver ristampato. Altrimenti cerca il linguaggio del film nelle edizioni Poligono, scritto da Renato May, e un altro lavoro recente dello stesso May, compilato, immagino, a mo' di aggiornamento della precedente opera e pubblicato dalla casa di Bianco e nero. Quei due termini usati dal Verdone mi pare debbano intendersi in senso molto lato. Non per nulla, egli si rifà a Giraudoux. E quindi parlando di Bellissima, per temporale è da intendersi quel gioco di cause ed effetti legati all'attualità, quell'aggrapparsi; all'occasione e alla "trama", quell'inclinare alla soluzione talvolta meccanica; mentre il contributo "spaziale" del regista sta proprio nel superamento di ogni vincolo, sta soprattutto nella trasformazione in "universale" del dato caratteristico. Per la proposta ci penseremo. Anzi, perché non mandi una lettera al nostro Direttore che sicuramente la ospiterà nell'apposita rubrica?

IL POSTIGLIONE

# UNA DI QUELLE

Trama: Maria, una giovane ed ancora bella vedova, a causa della vita di stenti che conduce per allevare il proprio bambino, una sera si decide, su consiglio di una mantenuta, a recarsi in un locale notturno per tentare l'avventura. Qui incontra due ricchi paesani, Rocco e Martino, che la credono una donnina di facili costumi, e con la quale sperano di passare una notte d'amore. Ma tutto prende una piega diversa da quella progettata quando recatasi a casa sua e trovato il bambino in preda alla febbre, Maria perde la testa dalla disperazione e supplica Rocco di aiutarla. Travolto dalle circostanze, questi corre a chiamare un dottore, e dopo una angosciosa notte di veglia presso il capezzale del piccolo, all'alba il dottore se ne va, salutando con simpatia quella che egli crede una simpatica coppia di sposi in ansia per il proprio figlio.

Rocco e Martino, vista così naufragare la loro boccaccesca avventura, se ne ritornano al paese, delusi, ma accompagnati dalla riconoscenza di Maria.



**Interpreti:**  
 Rocco: Totò.  
 Il medico: Aldo Fabrizi.  
 Martino: Peppino De Filippo.  
 Maria: Lea Padovani.  
 Silvia: Laura Gore.  
**Altri interpreti:**  
 Nando Bruno,  
 Mario Castellani,  
 Giulio Calli,  
 Alberto Talegalli.

**Regia:** Aldo Fabrizi.  
**Produzione:** Rosa Film - Alfa Film.  
**Distribuzione:** Paramount  
**Aiuto regista:** Bruno Paolinelli.  
**Operatore:** Gabor Pogany.  
**Direttore di produzione:** Lelio Serafinelli.  
**Luigi De Laurentiis.**  
**Archit.:** Pietro Filippone.  
**Inizio lavorazione:** 5 novembre 1952.  
**Genere:** Comico patetico.



*Spencer Tracy e Gene Tierney in Gli avventurieri di Plymouth, di Clarence Brown.*

